

307.204

26  
1980

# helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

*A tartalomból:*

Recepciókutatás és befogadásesztétika

✱

Tanulmányok

✱

Műhely

✱

Könyvek

1980 | 1-2

# HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK  
FOLYÓIRATA

## Szerkesztő bizottság

BODNÁR GYÖRGY  
BONYHAI GÁBOR  
T. ERDÉLYI ILONA  
HOPP LAJOS  
KÖPECZI BÉLA  
H. LUKÁCS BORBÁLA  
MIKLÓS PÁL  
SZIKLAY LÁSZLÓ  
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY  
VARGA LÁSZLÓ

## Főszerkesztő

KÖPECZI BÉLA

## Felelés szerkesztő

HOPP LAJOS

## Szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

## Szerkesztőség

1118 Budapest XI., Ménesi út 11–13.  
Tel.: 665–934 és 664–819

Szerkesztőségi órák: szerdán 10–12  
óra között

Titkár: Sz. ZEHÉRY ÉVA

Belső munkatársak: GRÁNICZ ISTVÁN és  
KISS Gy. CSABA

1980/1–2. XXVI. évfolyam  
Megjelenik évente négy füzetenben

## Comité de Rédaction

GYÖRGY BODNÁR  
GÁBOR BONYHAI  
ILONA T. ERDÉLYI  
LAJOS HOPP  
BÉLA KÖPECZI  
BORBÁLA H. LUKÁCS  
PÁL MIKLÓS  
LÁSZLÓ SZIKLAY  
GYÖRGY MIHÁLY VAJDA  
LÁSZLÓ VARGA

Directeur de la Revue  
BÉLA KÖPECZI

Rédacteur en chef  
LAJOS HOPP

Rédacteur  
ILONA T. ERDÉLYI

## Secrétariat de la Rédaction

1118 Budapest XI., Ménesi út 11–13.

## HELIKON

REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE  
DE L'INSTITUT D'ÉTUDES  
LITTÉRAIRES  
DE L'ACADÉMIE HONGROISE  
DES SCIENCES

1980/1–2. XXVI. année  
Revue trimestrielle

# HELIKON VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

## ÖSSZESÍTETT TARTALOMJEGYZÉK

1980

Az orosz szimbolizmus	209
Recepciókutatás és befogadásesztétika	1
Szemponatok a recepció esztétikához. Bevezető (Vajda György Mihály)	4

### Tanulmányok

Dällenbach, Lucien: A német kutatás időszerűsége (ford.: G. Gaál Zsuzsanna)	129
Iser, Wolfgang: Az irodalom funkciótörténeti szövegmodellje (ford.: Kajtár Mária)	40
Jauss, Hans Robert: Esztétikai tapasztalat és irodalmi hermeneutika. Előszó (ford.: Bernáth Csilla)	117
χ Jauss, Hans Robert: Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja (ford.: Bernáth Csilla)	8
Naumann, Manfred: Társadalom-irodalom-olvasás. Az irodalmi recepció elméleti megközelítésben (ford.: Bernáth Csilla)	66
Az orosz szimbolizmus irodalomszemlélete (Nagy István)	211
Az orosz szimbolizmus költészete és poétikája (Gránicz István)	227
Az orosz szimbolisták prózája (Szilárd Léna)	249
Az orosz szimbolista színház (Sargina Ludmilla)	265

### Bibliográfia

Válogatott bibliográfia. Az orosz szimbolizmus	281
--	-----

### Szemle

Szabó István: Szemantika, szöveg, kommunikáció	158
Vígh Árpád: A második liège-i retorika	329

### Műhely

Iser, Wolfgang: Az olvasó szerepe Fielding „Joseph Andrews” és „Tom Jones” című regényeiben (ford.: Sz. Zehery Éva)	132
---	-----

### Kitekintés

Stern, Martin: Heinrich Leuchthold svájci költő mint magyar költemények „fordítója” (ford.: Kiss József)	338
--	-----

### Évforduló

Hárs Ernő: A világtenger énekese. Luis de Camões	347
--	-----

## Dokumentumok

<i>Belij, Andrej: Babérkoszorú vagy töviskoszorú (ford.: Nagy István)</i>	325
<i>Belij, Andrej: Líra és kísérlet (ford.: Nagy István)</i>	302
<i>Belij, Andrej: A szimbolizmus (ford.: Nagy István)</i>	307
<i>Blok, Alekszandr: Az orosz szimbolizmus mai állapotáról (ford.: Recski Ágnes)</i>	320
<i>Brjusov, Valerij: A mai költészet értelme (ford.: Nagy István)</i>	292
<i>Brjusov, Valerij: A „rabnyelvről”, a költészet védelmében (ford.: Gábor Zsuzsa)</i>	323
<i>Ellisz: A szimbolizmus lényegéről (ford.: Nagy István)</i>	294
<i>Ivanov, Vjacseszlav: Gondolatok a szimbolizmusról (ford.: Légrády Viktor)</i>	296
<i>Ivanov, Vjacseszlav: Az író modora, arculata és stílusa (ford.: Nagy István)</i>	310
<i>Ivanov, Vjacseszlav: A művészet határaitól (ford.: Nagy István)</i>	316
<i>Ivanov, Vjacseszlav: A szimbolizmus testámentoma (ford.: Havas Ferenc)</i>	318
<i>Merezskovszkij, Dmitrij: Századunk misztikus mozgalma (ford.: Légrády V.)</i>	289
<i>Szolovjov, Vlagyimir: A művészet általános értelme (ford.: Légrády Viktor)</i>	284
<i>Vita az orosz szimbolizmusról. Bevezető (Gránicz István)</i>	317

## In Memoriam

Karel Krejčí ( <i>Sziklay László</i> )	198
--	-----

## Krónika

5° Congresso Internazionale sull'Illuminismo ( <i>Hopp Lajos</i> )	201
Csapláros István hetven éves ( <i>Sziklay László</i> )	411
Geschichtsschreiber des Ostens ( <i>Hopp Lajos</i> )	200
A múlt nagy tudósai ( <i>T. Erdélyi Ilona</i> )	409
Az Összehasonlító Irodalom Nemzetközi társaságának IX. kongresszusa (–e–a)	201
Sobieski-ülésszak ( <i>Hopp Lajos</i> )	408
Beérkezett könyvek 1980	412

## Könyvek

<i>G. W. Allen: The New Walt Whitman Handbook (Kretzoi Miklósné)</i>	404
<i>American Contributions to the Eight International Congress of Slavists. Vol. 2. Ed. by V. Terras (Fried István)</i>	375
<i>Amerikanische Literaturkritik im Engagement. Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie und Literaturgeschichte. Hrsg. von Norman Rudich (Mádl Péter)</i>	385
<i>W. Bahner: Formen, Ideen, Prozesse in den Literaturen der romanischen Völker (Lóránt Gábor)</i>	387
<i>Bakcsi György: Blok világa (B. Juhász Erzsébet)</i>	363
<i>Balogh Edgár: Szolgálatban (Pomogáts Béla)</i>	393
<i>Marquis de Bombelles: Journal I. (Gyenis Vilmos)</i>	176
<i>Thilo von Bremen: Lord Byron als Erfolgsautor. Leser und Literaturmarkt im frühen 19. Jahrhundert – Byron. Naplók, levelek (T. Erdélyi Ilona)</i>	180
<i>F. Brunhölzl: Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters (Boronkai Iván)</i>	378
<i>Buda Béla: Az empátia – a beleélés lélektana (Nagy Géza)</i>	168
<i>Robert L. Caserio: Plot, Story, and the Novel (From Dickens and Poe to the Modern Period) (Borsos Zsuzsanna)</i>	165
<i>Christopher Caudwell: Romantika és realizmus (Egri Péter)</i>	192

<i>I. Я. Чернукина: Очерк стилистики художественного текста (Jagusz tin László)</i> . . . . .	369
<i>Л. Долгомолов: Поэма Александра Блока „Двенадцать”. (Jagusz tin László)</i> . . . . .	361
<i>Europäische Heldendichtung. Hrsg. von Klaus See (Fried István)</i> . . . . .	173
<i>Französische Poetiken. Hrg. F.-R. Hausmann, E. Mandelsloh, H. Staub (Téglásy Imre)</i> . . . . .	372
<i>R. Frickx–M. Joiret: La poésie française de Belgique de 1880 à nos jours – Études de littérature française de Belgique (Ferenczi László)</i> . . . . .	404
<i>Fülöp Géza: A magyar olvasóközönség a felvilágosodás idején és a reformkorban (Hopp Lajos)</i> . . . . .	179
<i>Bennison Gray: The Phenomenon of Literature (Kálmán C. György)</i> . . . . .	166
<i>R. W. Greene: Six French Poets of Our Time (Ferenczi László)</i> . . . . .	391
<i>G. Grewendorf: Argumentation und Interpretation (Wissenschaftstheoretische Untersuchungen am Beispiel germanistischer Lyrikinterpretationen) (Szijj Ferenc)</i> . . . . .	394
<i>Gunter Grimm: Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie (Vajda György Mihály)</i> . . . . .	166
<i>R. R. Grimm: Paradisus coelestis – paradisus terrestris (Boronkai Iván)</i> . . . . .	174
<i>Gustav Gröber: Übersicht über die lateinische Literatur von der Mitte des VI. Jahrhunderts bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts (Boronkai Iván)</i> . . . . .	380
<i>Helga Grubitzsch: Materialien zur Kritik des Feuilleton-Romans (Loránd Gábor)</i> . . . . .	185
<i>B. Guttenberg: Web of Being (Kretzoi Miklósné)</i> . . . . .	405
<i>Heinz Hamm: Goethes „Faust” (Walkó György)</i> . . . . .	383
<i>Haraszti Zsuzsa: A megalázás problematikája Mario Vargas Llosa regényeiben (Gellért Jánosné)</i> . . . . .	389
<i>Karl Hotz: Heinrich Heine (Gombocz István)</i> . . . . .	186
<i>M. A. Jazayery, E. C. Polomé, W. Winter, eds.: Linguistics and Literary Studies (Kálmán C. György)</i> . . . . .	392
<i>Th. Kabdebo: Diplomat in Exile (Olványi Ambrus)</i> . . . . .	401
<i>Katalog dokumentów Archiwum Archidiecezjalnego we Wrocławiu. Red. Urban Wincenty (Reketyés Mária)</i> . . . . .	284
<i>Kiss Endre: A „k.u.k. világrénd” halála – Bécsben (Szabó János)</i> . . . . .	189
<i>K. P. Klein: Zukunft zwischen Trauma und Mythos: Science-fiction (Lichtmann Tamás)</i> . . . . .	373
<i>Kovács Endre: Herzen (Molnár László)</i> . . . . .	399
<i>P. O. Kristeller: Humanismus und Renaissance I–II. (Szabó Zsuzsanna)</i> . . . . .	381
<i>P. Kroh: Lexikon der antiken Autoren (Szabó Zsuzsanna)</i> . . . . .	377
<i>J. Leenhardt: Politische Mythen im Roman (Brigitte Sändig)</i> . . . . .	390
<i>Lenau-Almanach 1979. Hrg. von K. Gladt (Szabó János)</i> . . . . .	407
<i>Литературно-эстетические концепции в России конца XIX начала XX века (Szőke Katalin)</i> . . . . .	357
<i>Littérature de la Renaissance à la lumière des recherches soviétiques et hongroises. Sous la direction de N. I. Balachov, T. Klaniczay, A. D. Mikhailov (Bitskey István)</i> . . . . .	169
<i>A. E. Лосев: Проблема символа и реалистическое искусство (Serfőző László)</i> . . . . .	364
<i>Д. Е. Максимов: Поэзия и проза Ал. Блока (Dukkon Ágnes)</i> . . . . .	359
<i>Thomas Mann und Ungarn. Hg. von Antal Mádl und Judit Győri (Pók Lajos)</i> . . . . .	190
<i>Georg Meggle–Manfred Beetz: Interpretationstheorie und Interpretationspraxis (Szijj Ferenc)</i> . . . . .	394
<i>Mercurius Veridicus 1705–1710. Bevezető és jegyz. Benda Kálmán (Hopp Lajos)</i> . . . . .	379
<i>H. Meyer: Die Zahlenallegorese in Mittelalter. Methode und Gebrauch (Boronkai Iván)</i> . . . . .	376
<i>Earl Miner: Japanese Linked Poetry (Erdős György)</i> . . . . .	371
<i>W. J. T. Mitchell: Blake’s Composite Art: A Study of the Illuminated Art (Szőnyi György Endre)</i> . . . . .	178
<i>William Morris: Kunde von Nirgendwo (Varga József)</i> . . . . .	197
<i>Naturlyrik und Gesellschaft. Hg. von Norbert Mecklenburg (Fried István)</i> . . . . .	388
<i>M. Naumann: Prosa in Frankreich (Loránd Gábor)</i> . . . . .	195
<i>Niederhauser Emil: A nemzeti megújulási mozgalmak Kelet-Európában (Hopp Lajos)</i> . . . . .	386
<i>Образное слово А. Блока (Jagusz tin László)</i> . . . . .	362
<i>The Oldest Revolutionary. Essays on Benjamin Franklin. Szerk. J. A. Lemay (Kretzoi Miklósné)</i> . . . . .	400
<i>Blaise Pascal: Gondolatok (Hopp Lajos)</i> . . . . .	382
<i>A. G. Pettit: Mark Twain and the South (Kretzoi Miklósné)</i> . . . . .	403

<i>Pöldmáe, J.</i> : Eesti värsiõpetus ( <i>Voigt Vilmos</i> ) . . . . .	172
Tristram Potter Coffin and Hennig Cohen, eds.: The Parade of Heroes ( <i>Gellén József</i> ) . . . . .	194
<i>W. Pusz</i> : „Now Parnas” przedromantycznej Warszowa Bruno Kiciński i grono jego współpracowników ( <i>Jerzy Snopek</i> ) . . . . .	388
<i>Radó György</i> : A Szovjetunió urali és türk népeinek irodalma Magyarországon ( <i>Soós István</i> ) . . . . .	196
<i>Fidel Rädle</i> : Studien zu Smaragd von Saint-Mihiel ( <i>Boronkai Iván</i> ) . . . . .	175
<i>Ludwig Richter</i> : Slowakische Literatur ( <i>Fried István</i> ) . . . . .	196
<i>Phyllis Rose</i> : A Life of Virginia Woolf ( <i>Szegedy-Maszák Mihály</i> ) . . . . .	188
<i>G. Rowell</i> : The Victorian Theatre 1792–1914. ( <i>Borsos Zsuzsanna</i> ) . . . . .	398
J. D. Sapis, J. Christopher Crocker, eds.: The Social Use of Metaphor. Essays on the Anthropology of Rhetoric ( <i>Kálmán C. György</i> ) . . . . .	397
<i>Eike von Savigny</i> : Argumentation in der Literaturwissenschaft. Wissenschaftstheoretische Untersuchungen zu Lyrikinterpretationen ( <i>Sziji Ferenc</i> ) . . . . .	394
<i>M. Sérullaz</i> : Az impresszionizmus enciklopédiája ( <i>Varga József</i> ) . . . . .	393
<i>Alaine Showalter</i> : A Literature of their Own ( <i>Borsos Zsuzsanna</i> ) . . . . .	187
<i>J. Słiziński</i> : Jan III Sobieski w literaturze narodów Europy ( <i>Gedeon Márta</i> ) . . . . .	383
<i>R. L. Stein</i> : The Ritual of Interpretation ( <i>Kretzoi Miklósné</i> ). . . . .	406
<i>Szabolcsi Miklós</i> : Érik a fény (József Attila élete és pályája 1923–1927) ( <i>Széles Klára</i> ) . . . . .	389
<i>Szavai János</i> : Az önéletírás – <i>Széchenyi István</i> : Napló (T. I.) . . . . .	181
<i>Szende Tamás</i> : A szó válsága ( <i>Kálmán C. György</i> ) . . . . .	374
<i>C. A. Толстая</i> : Дневники ( <i>Papp Mária</i> ) . . . . .	370
Мущенко Скобелев кроичик поэтика сказа ( <i>Jaguzstin László</i> ) . . . . .	171
Возникновение русской науки о литературе ( <i>Nagy István</i> ) . . . . .	365
<i>Walkó György</i> : Az ismeretlen Goethe – ( <i>Az ifjú Werther gyötrelmei Göthéből</i> . Fordította K.S.S.K.) ( <i>T. Erdélyi Ilona</i> ) . . . . .	183
<i>В. М. Жирмунский</i> : Теория литературы, поэтика, стилистика ( <i>Nagy István</i> ) . . . . .	367

## RECEPCIÓKUTATÁS ÉS BEFOGADÁSESZTÉTIKA

E számunkban a nyugatnémet irodalomtudományban feltűnt és az elmúlt évtized folyamán már számos országban hódító recepciókutatás és befogadásesztétika néhány fontos programadó írását gyűjtöttük egybe és adjuk közre először magyar nyelven. Hans Robert Jauss és vele együtt Wolfgang Iser, a konstanzi egyetem két tanára tekinthető e modern befogadáselmélet megalapozójának és kidolgozójának, a követők és tanítványok által körülvelt „konstanzi iskola” két mesterének. H. R. Jauss (némi rövidítéssel) itt elsőnek közölt értekezése egyes téziseit az eredeti megjelenése óta eltelt tíz év folyamán módosította és finomította ugyan, mégis úgy gondoljuk, hogy ismerete a befogadáselmélet megértéséhez elengedhetetlen. W. Iser-től viszont – saját javaslatára – egy későbbi írást teszünk közzé, amelyben eredeti szövegelméletének továbbfejlesztése található.

A befogadáselmélet mindjárt feltűnése után rendkívül élénk viták középpontjába került, amelyekből marxista és nem marxista szakemberek egyaránt kivették a részüket. Mindmáig legalaposabb marxista bírálója, Manfred Naumann tanulmányát nemcsak tartalma miatt mutatjuk be, hanem mert bírálata hozzájárult az eredeti elmélet több állításának revíziójához és továbbfejlesztéséhez. Jauss és Naumann vitája állt az 1979-ben Innsbruckban megtartott összehasonlító irodalomtudományi kongresszus egyik szekciójának középpontjában is. Az elmélet iránt világszerte megnyilvánult érdeklődés tanúságaként közöljük a francia *Poétique* elmúlt év szeptemberi számának bevezetőjét Lucien Dällenbach tollából. Egyet kell értenünk vele abban, hogy a „konstanzi iskola” műhelyéből kikerülő írások – ámbár tartalmilag magvasak – nyelviileg rendkívül nehezen megközelíthetők. Kísérletünkkel, hogy magyarul megszólaltassuk őket, mégis – reméljük – szöveget tehetünk a hazai irodalomtudománynak.

*A Szerkesztő bizottság*

## RECHERCHES ET ESTHÉTIQUE DE LA RÉCEPTION

Nous avons réunis dans ce numéro un certain nombre de textes d'importance fondamentale concernant les recherches en matière de réception littéraire et d'esthétique de la réception, discipline qui a surgi il y a quelques années dans la science littéraire de l'Allemagne Fédérale et qui a conquis, depuis, les spécialistes dans nombre de pays. C'est la première fois que ces écrits sont publiés en hongrois. La théorie moderne de la réception a été élaborée par H. R. Jauss et W. Iser, professeurs à l'université de Constance, deux maîtres de ce qui est devenu "l'école de Constance" et qui compte actuellement un grand nombre de disciples. Les thèses développées dans l'étude de Jauss publié en tête du numéro ont sous forme légèrement raccourci, connu, au cours des dix dernières années, certaines modifications et ont subi des retouches; nous estimons néanmoins que la connaissance de ce texte est indispensable à la compréhension de la théorie de la réception. De W. Iser en revanche, nous publions – conformément à la proposition de l'auteur lui-même – une étude plus récente qui présente une forme plus développée de sa théorie de texte originelle.

Dès son apparition la théorie de la réception provoqua de vives discussions dans les milieux des spécialistes marxistes tout autant que parmi les historiens de la littérature non marxistes. Nous communiquons ici l'étude de Manfred Naumann, auteur de la critique la plus approfondie adressée à la théorie de la réception du côté marxiste, et cela non seulement à cause de son contenu, mais encore parce que cette critique contribua à la révision et au nuancement de plusieurs points de la théorie initiale. La discussion de Jauss et de Naumann se trouvait au centre du travail d'une des sections du congrès de littérature comparée d'Innsbruck. Pour illustrer l'intérêt manifesté de par le monde entier pour la théorie, nous avons estimé intéressant de reproduire aussi la préface, signée par Lucien Dällenbach, du numéro de septembre 1979 de la revue française *Poétique*. On ne peut pas s'empêcher de donner raison à l'auteur lorsqu'il constate que les textes sortant de l'atelier de "l'école de Constance", pour substantiels qu'ils soient, sont rédigés dans une langue qui rend leur accès difficile. En essayant de les traduire en hongrois nous espérons néanmoins avoir pu rendre service aux études littéraires hongroises.

*Le Comité de rédaction*



## ИЗУЧЕНИЕ РЕЦЕПЦИИ И ЭСТЕТИКА ВОСПРИЯТИЯ

В настоящем номере собраны некоторые из основных документов по теме «Изучение рецепции и эстетика восприятия», которая разрабатывалась вначале в западногерманском литературоведении, а за последние десятилетия получила широкое распространение во многих других странах. Эти работы впервые предлагаются читателю на венгерском языке.

Ганс Роберт Яусс и вместе с ним Вольфганг Изердв профессор из университета Констанца — считаются основоположниками и родоначальниками этой современной теории восприятия произведения художественной литературы — двумя мэтрами так называемой «констанцской школы», уже окруженными толпой учеников и последователей.

Хотя в некоторые положения исследования Г. Р. Яусса, которое открывает нашу подборку, за истекшие со времени первой публикации годы автором внесены поправки и уточнения, все-таки нам думается, что нечтение данного материала в его первоначальном виде необходимо для понимания теории восприятия. В то же время Вольфганг Изер по своей просьбе представлен одной из своих более поздних статей, которая развивает предложенную им некогда теорию текста.

Данная теория восприятия сразу же после своего появления оказалась в центре бурных дискуссий, в которых в равной мере принимали участие марксистские и немарксистские специалисты. Статья Манфреда Науманна, содержащая самую основательную марксистскую критику этих взглядов, представлена нами не только для демонстрации расхождения во мнениях, но и потому, что эта критика способствовала ревизии и дальнейшему развитию многих тезисов из начальной концепции. Спор между Г. Р. Яуссом и М. Науманном стоял в центре внимания и в одной из секций конгресса A. I. L. C., состоявшегося в 1979 году в Инсбруке.

Об огромном интересе во всем мире к теории восприятия свидетельствует вступительная статья Люсьена Делленбаха в сентябрьском номере французского журнала «Поэтик» за прошлый год. Нельзя с ним не согласиться в том, что выходящие из лаборатории «констанцской школы» научные исследования хотя и глубоко содержательны, но с точки зрения изложения трудноопищаемы. Все-таки мы надеемся, что наша попытка опубликовать эти материалы в переводе на венгерский язык принесет определенную пользу отечественному литературоведению.

*Редколлегия*

## SZEMPONTOK A RECEPCIÓESZTÉTIKÁHOZ

Hans Robert Jauss feltűnést keltő tanulmánya, *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* 1970-ben jelent meg, és viharos fogadtatásban részesült, mivel az irodalomtudomány két legidősebb kérdésére keresett feleletet. Az egyik az irodalom szinkron vagy diakron megközelítése volt, amely az irodalomkutatást már évtizedek óta két, egymással szemben álló táborra osztotta, s a megosztottság időről időre azt a benyomást keltette a szemlélőben, hogy az irodalom egyszerű történészei teljes jelentéktelenségbe süllyednek az elméletileg sokkal jobban felkészült, friss és támadó szellemű interpretátorokhoz, strukturalistákhoz, szemiotikusokhoz képest. Az irodalom történeti kutatása folyt ugyan tovább, de – talán csak az egy Hans Robert Curtius 1946-ban megjelent alapkönyve, az *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* kivételével – az irodalomtudomány „eseményei” a nem történészek könyveinek megjelenéséhez fűződtek.

A másik kérdést, amelyre Hans Robert Jauss feleletet keresett, Austin Warren és René Wellek – amint ez közismert – úgy fogalmazta meg, vajon az irodalomhoz irodalmon kívüli területről, azaz külsődlegesen kell-e vizsgálójának közelednie, a történelem, társadalomtörténet, művelődéstörténet, pszichológia stb. felől, avagy a divatos belsőleges megközelítés a helyes, amely magából az irodalmi műből indul ki, és az irodalmi művön belül maradván interpretálja azt valamilyen módszer szerint? A recepcióesztétika mindezeket a kérdéseket második vonalba szorította vissza egy újabb kérdésfeltevéssel.

Az irodalom diakron és szinkron, külsődleges és belsőleges megközelítése mint módszertani kiindulás megegyezett ugyanis abban, hogy a *műre*, az írói alkotófolyamat *eredményére* koncentrált, arra fordította a figyelmét, azt vizsgálta, abból az – egyébként helyes – feltevésből kiindulva, hogy az irodalom *művekből* áll, bennük és általuk létezik. Hans Robert Jauss 1967. évi egyetemi székfoglaló előadása és annak tanulmányára bővített (és fentebb idézett) változata arra a tételre helyezte a hangsúlyt, hogy irodalom nincs *olvasó* nélkül. Azaz: az irodalom nem csupán művek sorából, hanem művekből és befogadójukból, a befogadók történetileg szakadatlan és szakadatlanul változó sorából, valamint a mű és a befogadó, a kortársi és a későbbi befogadók *viszonyából* áll. Az irodalom története így hát csak a művek és a befogadók, a mű, a recepció és a kettő közötti – történetileg változó – viszony története lehet.

Ebben az értelemben volt a recepcióesztétika visszahatás az interpretáció különböző módszereire, amelyek a művet önmagában vizsgálták, mivel önelvűnek tekintették. A belsőleges szinkronikus irodalomvizsgáló irányok művelői ezenfelül általában a kiemelkedő műalkotások felé fordultak: a recepciókutatás felfigyelt a szubliteratúrára, a *Trivialliteraturra*, általában az irodalom alacsonyabb, „tömegolvasmány” jellegű fajtáira, hiszen

ezeknek társadalmi hatása – főként ha múltbeli remekművekről van szó, mivel kevesebbekhez szólnak – inkább csak kritikai visszhangjukon mérhető. Ez utóbbiakra gondolhatott René Wellek (*The Fall of Literary History*), amikor a Jauss-féle recepciótörténetet alapjában véve csak az ízléstörténet vagy a kritikátörténet egy változatának nevezte.

Ha azonban a befogadésztétika „tömegolvasmány” iránti érdeklődésére és arra az általános – Jauss által *elvárási horizont*nak nevezett – jelenségre figyelünk, amely az írórt olyan értelemben befolyásolja, hogy munkája közben önkéntelenül is tekintetbe veszi, mit vár tőle a közönsége, milyen *ismeretekkel* rendelkezik, milyen az *ízlése*, akkor nem nehéz felfedeznünk a befogadésztétika irodalomszociológiai alapjait. A modern irodalomszociológia már legalább századunk húszas éveitől kezdve intenzíven foglalkozott az irodalom és a társadalom konkrét összefüggéseivel, beleértve az irodalmi mű társadalmi hatását és olykor, főleg a statisztikai jellegű vizsgálatokban, a mű ízlésformáló, építő vagy romboló funkcióját és egyben a közönség igényét az irodalommal szemben. A Jauss-féle recepciókutatás azonban a jelenre és a múltra egyaránt kiterjesztette a művet körülvevő vagy létrehozásában részes *elvárási horizont* rekonstruálásának igényét, ezáltal olyan feladat elé állítva a kutatókat, amelynek csak a legnagyobb nehézségek között tudnak – vagy akkor sem tudnak – eleget tenni. A jelenben a közvéleménykutatás, a múltra nézve a mentalitástörténet lehet, legalábbis részlegesen, az elvárási horizont rekonstruálásának segédeszköze.

Emellett az is világos volt mindjárt a recepcióesztétika feltűnésekor, hogy ez az elmélet, ámbár Roman Jakobson módszerétől messzire került, egy általa is alkalmazott kommunikációs modellen alapszik. Ennek három fő eleme: az író mint „feladó”, a mű mint „üzenet” és az olvasó-befogadó mint „címezett”, aki az üzenetet megkapja, és a kódot, amely szerint az üzenet készült, megfejti, dekódolja. Ebben a modellben különösen szembetűnő, mennyire igaza van Jausznak, amikor az olvasó oldaláról nézve a dolgot, neki, a „címezettnek” sokkal nagyobb szerepet tulajdonít az „üzenet” megszövegezésében, mint amennyit a strukturális műelemzés és a hasonló eljárások felhasználói tulajdonítottak. Lehet, hogy Jauss az *elvárási horizont* feltárásának, főképpen múltbeli feltárásának az elmúlt évtized folyamán nekilendülő recepciókutatásban bebizonyosodott különös nehézsége folytán helyezte át fokozatosan a hangsúlyt az elvárásról a kommunikációra, a szociológiai aspektusról a hermeneutikus módszerre. Legutóbbi könyve (amelynek eddigi első és egyetlen kötete 1977-ben jelent meg) az esztétikai tapasztalattal és az irodalmi hermeneutikával (*Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*) foglalkozik. A könyv címében szereplő két fogalom közül az első: a művészetből szabadon – és csak szabadon – elsajátítható élmény-tapasztalat a maga társadalmi és pszichológiai hatásfunkciójával együtt; a második, az irodalmi hermeneutika: a mű, az irodalmi szöveg megértése és kifejtése, amelyet az olvasó-befogadó végez el szabadon, de ugyanakkor szükségszerűen. Természetesen a befogadás és kifejtés egyénileg, társadalmi rétegenként és történetileg koronként különbözik, ami azt implikálja, hogy a befogadó és értelmező *szubjektum* vizsgálata a maga „életvilágában” (*Lebenswelt*) az *objektum* (azaz a mű) kifejtésének és értelmezésének horizontja. Ebben az értelemben kap az irodalmi kommunikáció rendszerében a szubjektum ugyanakkora vagy nagyobb nyomatékot, mint az objektum.

A kifejtés, értelmezés szövegen alapszik, szövegre megy vissza. A recepciókutatás szövegelméletét Wolfgang Iser, a konstanzi iskola másik vezető tagja dolgozta ki először

1970-ben megjelent könyvében, amely a szöveg „felhívó” struktúráját és a „bizonytalanságot” mint az irodalmi próza hatásának feltételét tárgyalta (*Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*). Iser szövegelmélete a már Roman Ingarden által vázolt ontológiai alaphelyzetből – a recepcióesztétika harmadik, ontológiai forrásából – indult ki, amely szerint a struktúrált szöveg, az irodalmi mű mint *artefaktum* (Mukařovský) csak az olvasó tudatában konkretizálódik, azaz csak akkor lesz aktuális léte, ha a befogadó tudomásul vette. A szöveg és befogadása, tudomásulvétele elválaszthatatlan. A tudomásulvétel az Ingarden szerint is „üres helyeket”, bizonytalansági faktorokat tartalmazó szöveg *konkretizációja*: e konkretizáció azonban egyénileg, társadalmi rétegek szerint, történetileg korok szerint, valamint a befogadó informáltsági foka szerint különbözik. A megkomponált irodalmi szöveg csak az olvasóban keltett reakció révén ér el hatást; a jelentés pedig, amelyet a műnek tulajdonítunk, nem a szövegben elrejtett „nagyságrend”: a jelentést az olvasó generálja az olvasás folyamatában. Ekkor tölti ki a szövegben található „üres helyeket” is. Iser szövegfelfogása szerint – ahogy a kritika rámutatott – a szöveg esztétikai minőségét csak potenciális többértékűségnek lehet tekinteni, hiszen konkretizációi mindig attól a történeti kontextustól függenek, amelyben létrejönnek. Amiből az következne, hogy a szöveg esztétikai értéke nem magában a szövegben van, hanem konkretizációiban; azaz az olvasó nem egyszerűen „befogad” hanem (ahogy Felix Vodička már lényegében kimondta) együtt alkot az íróval, vele együtt alkotja az aktualizált, konkrét művet.

Ilyen megfontolások után szemléletessé lesz számunkra a recepcióesztétika fogalma mint a korábbi produkcióesztétikához képest új, attól eltérő fogalom. A produkcióesztétika állandó, változhatatlan értékekkel dolgozik, változhatatlan értéket tulajdonít az egyszer már megteremtett, azaz produkált műnek és ez a változhatatlan érték az, ami a „klasszikus” műveket történeti korokon keresztül fenntartja. A recepcióesztétikusok e hagyományos produkcióesztétikát Platón örökségének megőrzésével és továbbvitelével „vádolják”. A produkcióesztétika által elfogadott érték független a befogadástól, magánvaló, önmagán nyugszik. A recepcióesztétika értékfogalma nem örök és változhatatlan; a történeti kontextusban álló befogadó adja a műhöz a történetileg változó értéket. Úgy is mondhatnók, hogy ez az esztétika relatív, noha a mélyén annak a kétségtelenül fennálló problémának a felismerése található, amelyet egyik kitűnő marxista kritikusa, Robert Weimann fogalmazott meg általában az irodalomtörténetírásra nézve: az irodalom kortörténeti keletkezése és korok fölött átnyúló hatása közötti ellentmondás és egység.

A recepcióesztétikát nagy hatású kísérletnek tekinthetjük arra, hogy összeegyeztesse és együttesen tegye felhasználhatóvá a történeti-diakronikus és a hermeneutikus-szinkronikus módszereket, valamint a műből kiinduló és a művön kívül álló valóságból kiinduló megközelítési módokat. Rendszerén belül „feloldotta” a hagyományos produkcióesztétika olyan ellentétes fogalompárjait, mint a tükrözés és a társadalmi funkció, az arisztotelészi mimezis és a művészi teremtő aktus: ezek helyett az irodalmi folyamatot alkotó művek szakadatlan keletkezésére és újrakeletkezésére hívta fel a figyelmet a mű-üzenet küldőjének és befogadó-címzettjének kölcsönös kapcsolata, kölcsönhatása és teremtő együttműködése alapján. Még abból a szempontból is a szintézis volt a célja, hogy tudományelméleti modelljébe elemeket iktatott be a termelés és a fogyasztás törvényszerűségeinek analógiájára hivatkozva Marx politikai gazdaságtanából.

A marxista esztétikát egyébként egyoldalúan értékeli ez a felfogás, amikor azt állítja, hogy a „marxista irodalomelmélet kezdettől fogva, következetesen és kihívóan tagadja a művészet, valamint az erkölcs, a vallás, a metafizika megfelelő tudatformáinak önálló történeti létét”.

Közismert, hogy nem erről van szó, hanem a különböző tudatformák relatív autonómiájáról. A realizmus-vitát is leegyszerűsíti, s dogmatikus nézetekkel hadakozik, de Lukács esztétikáját nem ismeri igazán: ott vet ellentmondásokat szemére, ahol azok nincsenek. *Az esztétikum sajátosságát* sem olvasta.

Legátfogóbb marxista kritikája alighanem mindmáig Manfred Naumanntól származik, s ennek fontos tétele a műalkotás humanizáló funkciójának hangsúlyozása, ami a világ elsajátításán, az elsajátított valóságvilág (esztétikai) alakításán, a műalkotással átalakított világ újraelsajátításán és ezeknek a folyamatoknak állandó kölcsönhatásán alapul. A mű magán viseli azokat a genetikai feltételeket, amelyek a valósághoz, a címzethez és az irodalmi folyamathoz fűződő viszonyból erednek, a címzett viszont szerzőtárs, részt vesz a mű létrehozásában. A mű a valóság emberi vonatkozásairól szóló közlés, egyben üzenet az olvasónak. A műnek irodalmi jellege van, része az irodalmi folyamatnak, kapcsolatban áll más művekkel, és magán viseli alkotójának egyéniségét; a benne rejlő értékeket pedig a tevékeny befogadó szubjektum valósítja meg és teszi produktívvá.

*Vajda György Mihály*

# TANULMÁNYOK

H. R. JAUSS

## IRODALOMTÖRTÉNET MINT AZ IRODALOMTUDOMÁNY PROVOKÁCIÓJA

### I.

Az irodalomtörténet korunkban egyre rosszabb hírbe került s nem is ok nélkül; e tiszteletre méltó diszciplína története az utóbbi 150 évben a hanyatlás útját futotta be. Összes csúcsteljesítménye a 19. században jött létre: Gervinus és Scherer, De Sanctis és Lanson korában a filológus életművére. az tette fel a koronát, ha megírt egy nemzeti irodalomtörténetet. A szakma nagy öregei legfőbb céljuknak azt tekintették, hogy a költői műalkotások történetén belül megmutassák a nemzet önmagára találását. Ez volt a felfelé ívelő szakasz, amely ma már csupán távoli emlék. A hagyományos felépítésű irodalomtörténet napjaink szellemi közegében már épp hogy csak tengeti az életét; fennmaradni csupán államilag előírt s eltörlésre megérett vizsgakövetelményként tud. A német gimnáziumokban már szinte teljesen törölték a kötelező tananyagból. Egyébként legfeljebb a művelt polgárság könyvszekrényeiben található irodalomtörténetek, s ezek arra szolgálnak, hogy alkalmasabb kézikönyv híján segítségükkel fejtsék meg az irodalmi rejtvényeket.<sup>1</sup>

Az egyetemi oktatásból is szemmel láthatólag kiszorul az irodalomtörténet; hadd mondjam ki nyíltan, hogy a korosztályomhoz tartozó filológusok kifejezetten jót tesznek azzal, ha a nemzeti irodalom hagyományos összegzése vagy korszakolása helyett prob-

<sup>1</sup> Bírálatomban *M. Wehrli* gondolatmenetét követem, aki legutóbb az irodalomtörténet értelméről és értelmetlenségéről írt (Sinn und Unsinn der Literaturgeschichte, a Neue Zürcher Zeitung 1967. febr. 26-i számának irodalmi mellékletében), s más szempontból ugyancsak az irodalomtudománynak a történelemhez való visszatérését jósolta. – Az irodalomtörténet kérdésével foglalkozó újabb munkák közül a következők ismertek számomra (ezután csak az évszám megadásával idézve): *R. Jakobson*: Über den Realismus in der Kunst (1921) in: Texte der russischen Formalisten I., *J. Striedter* kiadása, München, 1969. pp. 373–391; *W. Benjamin*: Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft (1931) in: Angelus Novus, Frankfurt, 1966. pp. 450–456; *R. Wellek*: The Theory of Literary History in: Etudes dédiées au quatrième Congrès de linguistes. Travaux au Cercle linguistique de Prague, 1936. pp. 173–191; uő: Der Begriff der Evolution in der Literaturgeschichte in: Grundbegriffe der Literaturkritik, Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz, 1965; *U. Leo*: Das Problem der Literaturgeschichte (1939), in: Sehen und Wirklichkeit bei Dante, Frankfurt, 1957.; *W. Krauss*: Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag (1950), in: Studien und Aufsätze, Berlin, 1959. pp. 19–72; *J. Storož*: Das Problem der Literaturgeschichte, in: Dante-Jahrbuch 38 (1960), pp. 1–17; *E. Trunz*: Literaturwissenschaft als Auslegung und als Geschichte der Dichtung, in: Festschrift J. Trier, Meisenheim, 1954.; *H. E. Hass*: Literatur und Geschichte, in: Neue Deutsche Hefte 5 (1958), pp. 307–318; *R. Barthes*: Histoire ou littérature (1960), in: Literatur oder Geschichte, Frankfurt / Main 1969. *F. Sengle*: Aufgaben der heutigen Literaturgeschichtsschreibung, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen 200 (1964), pp. 241–264.

lématörténeti vagy kérdésfelvető előadásokat rendszeresítenek. Hasonló képet mutat a tudományos élet is: a komolytalannak és pöffeszkedőnek tekintett irodalomtörténeteket kiszorították a több szerzős kézikönyvek, enciklopédiák és – az ún. könyvkötő-szintézisek legifjabb sarjaként – az interpretáció-sorozatok. E pszeudo-hisztórikus gyűjteményes kötetek – jellemző módon – nem tudósok kezdeményezéseként, hanem többnyire buzgó kiadói ötletként születnek. A komoly kutatás inkább a szakfolyóiratok monográfiájában közli eredményeit, és a stilsztika, retorika, szövegfilológia, szemantika, poétika, morfológia, valamint a szó-, motívum- és műfaj-történet módszereinek szigorúbb mércéjét alkalmazza. Persze ma még a szakfolyóiratok is jórészt olyan dolgozatokkal vannak tele, amelyek megelégszenek az irodalomtörténeti kérdésfeltevessel. Szerzőik azonban két oldalról is bírálhatók: a rokon diszciplínák szemszögéből kérdésfeltevéseik nyílt vagy rejtett álproblémáknak minősülhetnek, eredményeik pedig tudományos közhelyeknek, a nem kevésbé könyörtelen irodalomelméleti kritika pedig azt vetheti szemükre, hogy a klasszikus irodalomtörténet csak látszólag tartozik a történetírás formái közé, valójában a történelmi dimenzió kívül mozog, s egyidejűleg adós marad tárgya, a művészetekhez tartozó irodalom megkövetelte esztétikai ítélet megalapozásával.<sup>2</sup>

Ez a kritika még további magyarázatra szorul. A hagyományos irodalomtörténet úgy kerüli ki a krónikaszerű pusztá tényfelsorolás dilemmáját, hogy anyagát általános irányzatok, műfajok és „egyéb” címszavak szerint rendezi, s ezeken belül az egyes műveket kronológikus sorrendben tárgyalja. A szerzői életrajzok és életmű-méltatások véletlenszerű kitérőként bukkanak fel az „időnként egy fehér elefánt” mottója szerint. Másik lehetőség: kronológiai sorrendben követi a nagy alkotók vonulatát, „életük és műveik” sémája szerint méltatja őket; a pórul járt kisebb írók töltelékanyagként szerepelnek. Ilyen módszerrel a műfaj-fejlődés története is menthetetlenül felaprózódik. Az utóbbi módszer inkább az ókori klasszikusok kánonjának felel meg, az előbbi főleg az újabb kori irodalmakra jellemző, ahol a jelenhez közeledve egyre nagyobb nehézséget okoz a szerzők és művek már-már áttekinthetetlen tömegéből való kényyszerű válogatás.

Az ilyenfajta irodalomtárgyalás azonban, amely szentesített kánont követve egyszerűen kronológiai sorrendbe állítja az írók életművét, *nem tekinthető* – amint már Gervinus megfogalmazta – *történetnek, még történetvázznak is alig.*<sup>3</sup> Éppígy nem tekinthető történetinek az olyan műfajok szerinti bemutatás sem, amely a líra–dráma–regény öntörvényű fejlődési formáit műről-műre haladva állapítja meg, s az irodalmi fejlődés jelenségeinek magyarázata helyett pusztán általános, többnyire a történelemtől kölcsönzött elmélkedést nyújt át a korszellemről és a kor politikai tendenciáiról. Ugyanakkor ritka és egyben elítélendőnek tartott dolog, hogy az irodalomtörténész értékítéletet mondjon elmúlt korok alkotásairól; inkább hivatkozik a történetírás objektívitas-eszmé-

<sup>2</sup>Mindenekelőtt *R. Wellek*: 1936, 173–175 és uő: in: *R. Wellek – A. Warren*: *Theorie der Literatur*, Berlin, 1966, p. 229: „A legmértvadóbb irodalomtörténetek – vagy civilizációtörténetek vagy kritikai esszégyűjtemények. Az egyik típus nem a *művészet* története; a másik nem *története* a művészetnek.”

<sup>3</sup>*Georg Gottfried Gervinus*: *Schriften zur Literatur* (Berlin, 1962. p. 4., egy 1833-as recenzióban az újonnan megjelent irodalomtörténetekről): „E könyvek mindenféle érdemekkel bírnak, csak történelmiakkal alig. Kronológiailag követik a különböző költészeti műfajokat, kronológiai sorrendben rendezik az írókat akár a könyveket mások, s akár hogy is legyen, ezután jellemzik a költőket és műveiket. Az azonban nem tekinthető történetnek, még történet-vázznak is alig.

nyére: úgy kell valamit leírni, *ahogy az ténylegesen megtörtént*. Erre az esztétikai önmegtartóztatásra meg is van az ok: egy adott irodalmi mű minősége és rangja nem az életrajzi vagy történelmi keletkezési körülményektől függ, s nem is kizárólag a műfajfejlődés sorrendiségében elfoglalt helyétől, hanem a hatás, a befogadás és az utóélet nehezen megfogható kritériumaitól. S ha az objektívitas-ideálnak elkötelezett irodalomtörténész csak lezárt korszakok ábrázolására szorítkozik, saját, még lezáratlan korának irodalmi megítélését pedig átengedi az arra illetékes kritikusoknak, miközben magát a „mesterművek” jól bevált kánonjához tartja, akkor e történelmi távlattartás miatt rendszerint egy-két generációval elmarad az irodalom legújabb fejlődési szakasza mögött; korának irodalmi jelenségeivel csak passzív olvasóként találkozik, és róluk való ítéletalkotásában olyan kritika élősködőjévé válik, amelyet magában „tudománytalanak” bélyegez. Mire jó tehát ma már a történelmi szempontú irodalomtanulmányozás, amely Friedrich Schiller klasszikus meghatározását idézve a történelem iránti érdeklődésről: a *töprengő szemlélőnek* oly kevés tanulságot, a *tevékeny gyakorlati embernek* semmiféle utánzásra méltó példát, a *bölcselőnek* semmi fontos következtetést nem képes ígérni, az *olvasó* számára pedig minden egyéb, csak nem a *legnemesebb szórakozás forrása*.<sup>4</sup>

## II.

Az idézetek rendszerint arra szolgálnak, hogy a tudományos reflexiók valamely mozzanatát tekintély-érvvel támasszák alá. De emlékeztethetnek egy régi kérdésfeltevésre is, hogy megmutassák, mennyire elégtelen már a rá adott klasszikus felelet, mennyire történelemmé vált maga is, s hogy feladatunk a kérdés és a felelet megújítása. Schiller felelete az 1789. május 26-i jénai bemutatkozó beszédében saját maga által felvetett problémára *A világtörténelem tanulmányozásának céljáról és értelméről* nemcsak a német idealizmus történelemfelfogására jellemző, hanem kritikai fényt vet a tudomány történetére is: megmutatja, mekkora várákozásnak kellett megfeleljen a 19. századi irodalomtörténetírás, amikor az általános történetírással versenyezve igyekezett valóra váltani az idealista történetfilozófia hagyatékát. Ugyanakkor azt is megmutatja, miért vezetett szükségszerűen bukáshoz a történeti iskola megismerési ideálja, és bukásában miért rántotta magával az irodalomtörténetírást is. Gervinus lesz a koronatanunk; nemcsak az első tudományos irodalomtörténet származik tőle: *A németek nemzeti költészetének és irodalmának története* (1835–1842), hanem az első (és egyetlen) filológus által írt historiográfiai módszertan is.<sup>5</sup> Műve, *A történetírás módszertanának alapvonalai* elmélettel fejleszti tovább Wilhelm von Humboldt 1821. évi munkájának, *A történetíró feladatának* vezérgondolatát, s ezzel az elmélettel indokolja másutt Gervinus, mennyire fontos feladat a szépirodalom történetének megírása is. Az irodalomtörténelemből csak akkor lesz történetíró, ha tárgyának kutatása közben rábukkan arra az *alapeszmére, amely az általa*

<sup>4</sup> Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? in: Schillers Sämtliche Werke, Säkularausgabe, XIII. k. p. 3.

<sup>5</sup> Első kiadása 1837-ben Grundzüge der Historik (A történetírás módszertanának alapvonalai) in: Schriften . . . I. m. pp. 49–103.



vizsgált esetek sorát áthatja, és azokban manifesztálódik, összefüggésbe hozván e sorokat a világ eseményeivel.<sup>6</sup> Ez a vezéreszme, amely Schiller számára még általános teleológiai elvként szolgált az emberiség világtörténelmi haladásának megértéséhez, Humboldt nál már a *nemzeti egyéniség eszméjének*<sup>7</sup> különálló megnyilvánulásaiként jelentkeznek. Amikor pedig Gervinus átveszi a történelemnek ezt az *eszmei magyarázatát*, észrevétlenül a nemzeti ideológia szolgálatába állítja Humboldt *történelmi eszméjét*.<sup>8</sup> a német nemzeti irodalom történetének azt kell bemutatnia, „*hogyan indultak el a németek szabad öntudattal újra azon az úton, amelyen már a görögök is vezették az emberiséget az értelem felé, s amely a németek számára sajátosságaiknál fogva mindig is vonzó volt*”.<sup>9</sup> A felvilágosult történelemfilozófia univerzális eszméje a nemzeti sajátosságok sokszálú történetére hullik szét, hogy végül arra az irodalmi mítoszra szűküljön le, miszerint a németek lennének hivatottak a görögök valódi örökségének átvételére, – azon eszme érdekében, amelyet *csak a németek alkalmasak tisztán megvalósítani*.<sup>10</sup>

Ez a folyamat, amelyet Gervinus példáján világítottunk meg, nemcsak a 19. század szellemtörténetére jellemző. Van egy módszertani implikációja is, amely nyilvánvalóvá vált az irodalomtörténetírás és mindenféle történetírás számára abban a pillanatban, amikor az idealista történelemfilozófia teleológiai modelljét a történeti iskola lejáratta. Miután történelmietlennek bélyegezve elvetették azt a történelemfilozófiai megközelítési módot, amely az események menetét a világtörténelem valamiféle céljából, *ideális csúcspontjából* nézve próbálta felfogni,<sup>11</sup> hogyan lehetett volna megérteni és ábrázolni az egészként felfoghatatlan történelem összefüggéseit? Így lett – H. G. Gadamer szavaival – az egyetemes történelem ideálja a történelmi kutatás kínos problémájává.<sup>12</sup> Gervinus megfogalmazása szerint a történetíró *csak befejezett eseménysorokat próbálhat ábrázolni, hiszen csak akkor ítéltet, ha a végkimenetelt is ismeri*.<sup>13</sup> Nemzeti történelmek akkor számíthatnak befejezett eseménysornak, ha – politikai szempontból – átértékelték a nemzeti egyesülés beteljesült pillanatát, vagy – irodalmi szempontból – a klasszikus nemzeti irodalom csúcspontjára értek. Azonban a „végkimenetel” utáni folytatás kikerülhetetlenül újra felvetette a régi dilemmát. Végző soron a szükségből csinált erényt Gervinus, amikor saját korának poszt-klasszikus irodalmát egyszerűen a hanyatlás jeleként fogta fel – különös találkozás ez Hegel híres diagnózisával *egy művészeti korszak végétől* – s a

<sup>6</sup> Schriften . . . I. m. p. 47.

<sup>7</sup> Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers in: Werke in fünf Bänden, ed. A. Flitner és K. Giel, Darmstadt, 1960. I. p. 602.: „Így Görögország a nemzeti egyéniség se előtte se utána nem ismert eszméjét mutatja, s mivel minden létezés titka az egyéniség, az emberiség egész világtörténelmi haladása a kettő kölcsönhatásának fokától, lehetőségétől és sajátosságától függ.”

<sup>8</sup> Grundzüge der Historik §§ 27/28.

<sup>9</sup> Schriften . . . I. m. 48.

<sup>10</sup> Uo.

<sup>11</sup> Grundzüge der Historik § 26.

<sup>12</sup> Wahrheit und Methode – Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen, 1960. pp. 185–205., különösen p. 187: „A 'történeti iskola' is tudta, hogy alapjában véve nem lehet más történelem mint az egyetemes történelem, mivel az egyes csak az egészből kiindulva határozhatja meg saját külön jelentőségét. Hogyan segítsen itt magán az empirikus kutató – aki az egészet sohase érheti el –, anélkül, hogy lemondana jogáról a filozófusok a priori önkényessége javára? ”

<sup>13</sup> Grundzüge der Historik, § 32.

*céljukat veszített tehetségeknél* azt a tanácsot adta, forduljanak inkább a való világ és az állam problémái felé.<sup>14</sup>

A historizmusnak elkötelezett történetíró akkor látszott elkerülni a történelem befejezettségének és ugyanakkor folytatódásának dilemmáját, amikor csak korszakok leírására korlátozta magát, s azokat csak a „befejező jelenetig” vette figyelembe, ügyet sem vetve folytatásukra. A történelem mint korszakok ábrázolása – ez látszott a historizmus megtestesült módszertani ideáljának. Ez azóta is kísért: amikor az irodalomtörténet elégtelennek találja a nemzeti sajátosságok kifejlődését mint vezérfonalat, szívesen sorakoztat egymás után lezárt korszakokat. A *történeti írásmódnak azt az alapszabályát, amely szerint a történetírónak el kell távolodnia tárgyától ahhoz, hogy az számára teljes objektivitásában jelenhessen meg*,<sup>15</sup> úgy lehet a legkönnyebben betartani, hogy egy korszakot mint távoli, individuális értelmi egységet fogunk fel. Ha a „teljes objektivitás” azt követeli a történetírótól, hogy tekintsen el saját korának álláspontjától, akkor egy adott múltbeli korszak értékének és jelentőségének a történelem későbbi menetétől függetlenül is felismerhetőnek kell lennie. Ranke 1845-ös híres szavai adták meg e posztulátum teológiai megalapozását: *Én azonban azt állítom, hogy minden korszak közvetlenül Istené, s értéke nem eredményében, hanem pusztá létezésében, azaz önmagában van*.<sup>16</sup> Arra a régi kérdésre, hogyan értelmezzük a történelmi „haladás” fogalmát, adott ilyenfajta új válasz egy új teodícea feladatát bízva a történészre: miközben *minden korszakot önálló érvénnyel felruházva* ábrázol, Istent igazolja a haladás történetfilozófiája előtt, amely az egyes korszakokat csak a következő nemzedéket szolgáló lépcsőfokoknak tekinti, s ezzel a mindenkori utódok előnyös helyzetét, *azaz az isteni igazságtalanságot* feltételezi.<sup>17</sup> A történelemfilozófia fennmaradt problémájának megoldása csak olyan áron sikerült Rankénak, hogy elszakította a szálat a történelmi múlt és a jelen – azaz a „tulajdonképpen korszak” és „annak eredménye” – között. Amikor a historizmus elfordult a felvilágosodás történelemfilozófiájától, akkor nemcsak az egyetemes történelem teleológiai konstrukcióját áldozta fel, hanem azt a módszertani elvet is, amely Schiller szerint az egyetemes történezt és eljárás módját leginkább jellemzi: *a múlt és a jelen*

<sup>14</sup> Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen IV. k. p. VII. „Költészetünk túl van fénykorán, s ha nem akarjuk, hogy a német élet megálljon, akkor a céljuktól megfosztott tehetségeket a valódi világ és az állam felé kell fordítsuk, ahol új anyagba új szellemet önthetnek.”

<sup>15</sup> A Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen (Schriften . . . , i. m. p. 123.) Selbstanzeige részében, ahol Gervinus – akkor még a felvilágosodás historizmusának védője a romantika historizmusa ellenében – ellentmond ennek az alapszabálynak s élesen elhatárolja magát a 'mai történetírók többségének szigorúan objektív stílusától'.

<sup>16</sup> Über die Epochen der neueren Geschichte in: Geschichte und Politik – Ausgewählte Aufsätze und Meisterschriften, ed. H. Hofmann, Stuttgart, 1940. p. 141.

<sup>17</sup> „Ha azt akarjuk feltételezni (. . .), hogy a haladás csak abban áll, hogy az emberiség élete minden korszakban magasabb szintű, hogy tehát minden nemzedék tökéletesen felülmúlja az előzőt, s ezzel a legújabb, egyszersmind a legjobb, a megelőzők pedig csak az utána következők hordozói – nos, az igazságtalanság lenne Istenétől.” (uo.) – Azért beszélhetünk „új teodíceáról”, mert már a Ranke által elutasított idealista történetfilozófia – mint C. Marquand kimutatta – rejtve teodíceára tartott igényt, amikor Isten tehermentesítésére a történelmi felelősséget az emberre ruházta, s a történelmi haladást jogi folyamatként, ill. az emberi jogviszonyok haladásaként fogta fel. (vö. Idealismus und Theodizee in: Philosophisches Jahrbuch 73, 1965, pp. 33–47.)

összekapcsolását;<sup>18</sup> ezt a fontos és csak látszólag spekulatív felismerést büntetlenül nem hagyhatta figyelmen kívül a történeti iskola,<sup>19</sup> mint ahogy ezt az irodalomtörténet további fejlődése is mutatja.

A 19. századi irodalomtörténetírás teljesítménye azon állt vagy bukott, hogy mennyire volt erős az a meggyőződés, miszerint *minden ténynek láthatatlan alkotórésze*<sup>20</sup> a nemzeti sajátosság eszméje, s hogy ez az eszme a *történelem formáját*<sup>21</sup> irodalmi művek során is ábrázolhatóvá teszi. Amilyen mértékben halványult ez a meggyőződés, úgy vesztett jelentőségéből az „események szála” s került különböző megítélés alá a jelen és a múlt irodalma,<sup>22</sup> és vált problematikusá az irodalmi tények kiválogatása, meghatározása és értékelése. Elsősorban ez a krízis okozta a pozitívizmus felé fordulást. A pozitívista irodalomtörténetírás megpróbált a szükségből erényt csinálni, s megkísérelte kölcsönvenni a természettudományok egzakt módszereit. Az eredmény közismert: a tisztá oksági elvnek az irodalomtörténetre való alkalmazása csak külsődleges meghatározó jegyeket hozott felszínre, burjánzóvá dagasztotta a forráskutatást, s az irodalmi művek megkülönböztető sajátosságait a „hatások” tetszés szerint növelhető körébe utalta.

A tiltakozás nem váratott sokáig magára. A szellemtörténet kerítette hatalmába az irodalmat, az oksági történelmi magyarázattal az irracionális alkotásesztétikát szegezte szembe, és az irodalmi összefüggéseket a visszatérő örök eszmékben és motívumokban kereste.<sup>23</sup> Így sodródott bele Németország a nemzetiszocialista népi irodalomtudomány előkészítésébe és megalapozásába. Ezt a háború után új módszerek váltották fel, amelyek befejezték az ideológiától való megtisztítás folyamatát, de nem vállalták el újra az irodalomtörténetírás klasszikus feladatát. Az új eszme- és fogalomtörténetnek s a

<sup>18</sup> I. m. p. 528; vö. p. 526.. ahol Schiller az egyetemes történelemmel foglalkozó feladatát olyan eljárásaként határozza meg, amelyben a teleológiai elvet, azaz azt a célt, hogy a világtörténelem menetében a világ rendjének problémáját megtaláljuk és megoldjuk, időlegesen fel lehet függeszteni – *mivel csak a legkésőbbi időkben várható egy világtörténet az utóbbi terv szerint*. Maga az eljárás egyfajta „hatástörténetként” határozza meg a történetírást: az egyetemes történelemmel foglalkozó *a legfrissebb világhelyzetről kiindulva halad felfelé a dolgok eredetéig*, miközben azokat emeli ki a tények közül, amelyek lényeges hatással lehettek a világ mai arculatára; az így megtalált úton aztán visszafordul, s a *megjelölt tények vezérfonalát követve világtörténelemnek* nevezheti a múlt és a jelen világfelfogás viszonyát.

<sup>19</sup> Annak az elvnek, miszerint a történész, aki elmúlt korszakokat akar leírni, előbb verjen ki minden olyat a fejéből, amit a történelem későbbi menetéről tud (Fustel de Coulanges) – az irracionális „beleérzés” lett a következménye, amely nem képes számot vetni saját történelmi álláspontjának előfeltételeivel és előítéleteivel. W. Benjamin történelmi materialista alapú bírálata észrevétlenül túlmutat a materialista történelemfelfogás objektivizmusán, I. Geschichtsphilosophische Thesen (Történelemfilozófiai tézisek No. VII., in: Schriften I., Frankfurt, 1955. p. 497.

<sup>20</sup> W. von Humboldt, I. m. p. 586.

<sup>21</sup> Uo. p. 590: „A történetírónak, ha méltó akar lenni a névre, minden tényt az egész részeként kell ábrázolnia, vagy – ami ugyanaz – mindegyiken fel kell mutatnia a történelmi formát.”

<sup>22</sup> Az irodalomtörténet és az irodalmi kritika elválására jellemző G. Gröber filozófiameghatározása a Grundriß der romanischen Philologie-ben (I. k., Straßburg 1906<sup>2</sup>, p. 194): „A filológia tulajdonképpen tárgyat tehát az emberi szellem megjelenése képezi a csak közvetve érthető beszédben, s teljesítményei a múlt művészen kezelt nyelvében.”

<sup>23</sup> Lásd még W. Krauss, 1950. p. 19. és W. Benjamin, 1931. p. 453: „Ebben a mocsárban honos az iskolai esztétika szörnyetege, melynek hét feje: az alkotói készség, a beleérzés, az időtlenség, az utánérzés, az átélés, az illúzió és a műélvezet.”

Warburg-iskola nyomán felvirágzó hagyománykutatásnak egyaránt érdeklődési körén kívül esett az irodalomnak történeti mivoltában s a pragmatikus történelemhez való viszonyában történő ábrázolása; az előbbi titokban az irodalom tükrében akarta megújítani a filozófiatörténetet,<sup>24</sup> utóbbi pedig a történelem élet-gyakorlatát semlegesíti azzal, hogy a tudás súlypontját a hagyomány eredetében vagy időtlen folyamatosságában keresi, nem pedig egy adott irodalmi jelenség egyszeri létezésében.<sup>25</sup> Aki az állandó változásban a maradandót keresi, az megkíméli magát a történelmi távlatú megértés fáradalmaitól. Az antik örökség legmagasabb eszménné emelt folyamatossága úgy jelenik meg E. R. Curtius monumentális művében – amely a toposzkutató epigonok egész seregét indította útjára –, mint az alkotás és az utánpótlás, mint a nagy költészet és az egyszerű irodalom közötti, történelmileg nem bizonyított, de az irodalmi hagyományban gyökerező feszültség; Curtius szavaival: „a középszerűség elszakíthatatlan hagyományláncolata”<sup>26</sup> felett vonul az időtlen, klasszikus mesterművek sorozata, s *terra incognita*ként hagyja maga mögött a történelmet.

A történeti és az esztétikai irodalomszemlélet közötti szakadékot itt éppoly kevésbé sikerült áthidalni, mint B. Croce irodalomelméletében, a költészet és nem költészet ad abszurdumig vitt szétválasztásával. A tiszta költészet és a korhoz kötött irodalom ellentétét csak akkor sikerült feloldani, amikor az alapját képező esztétikát megkérdőjelezték, és felismerték, hogy az alkotás és az utánpótlás ellentéte csak a humanista művészeti korszak irodalmát jellemzi, de sem az újkor, sem például a középkor irodalmi jelenségeit nem képes megragadni. A pozitivisták és az idealisták iskolából vált ki az irodalomszociológia és a mű-immanens módszer; mindkettő csak még jobban elmélyítette a történelem és az irodalom közti szakadékot. Mindez a marxista és a formalista irodalomelmélet szembenállásában nyilvánul meg a legélesebben . . .

### III.

A probléma megfogalmazását az irodalomtudománynak címzett felszólításként értelmezem: foglalkozzon ismét az irodalomtörténet problémájával, amely a marxista és a formalista módszer vitájában megoldatlan maradt. Kísérletem, amellyel az irodalom és a történelem, ill. a történelmi és az esztétikai megismerés közti szakadékot próbálom áthidalni, ott kezdődhetne, ahol a két iskola megtorpant; módszereik egy alkotási, illetve ábrázolási esztétika zárt körében ragadják meg az *irodalmi tény*t, s ezzel megfosztják attól a dimenziótól, amely elidegeníthetetlenül hozzátartozik esztétikai jellegéhez és társadalmi funkciójához egyaránt: a hatás és a befogadás dimenziójától. Az olvasó, a hallgató és a néző – röviden: a közönség – rendkívül korlátozott szerepet játszik mindkét irodalomelméletben. Az ortodox marxista esztétika ugyanúgy bánik az olvasóval – ha egyáltalán figyelembe veszi –, mint a szerzővel: vagy társadalmi helyét kutatja, vagy az ábrázolt társadalmi rétegződésből próbálja ugyanezt megállapítani. A formalista iskola csak észlelő

<sup>24</sup> Vö. R. Wellek, 1965. p. 193.

<sup>25</sup> W. Krauss. 1950. p. 57. E. R. Curtius példáján mutatja ki, mennyire kötődik ez a tudományos eszménykép a George-kör gondolkodásmódjához.

<sup>26</sup> Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern, 1948. p. 404.

szubjektumként igényli az olvasót, akinek – a szöveg utasításait követve – meg kell különböztetnie a formát, vagy fel kell ismernie az eljárást. Az olvasót egy filológus elméleti felfogóképességével ruházta fel, aki a művészi eszközök ismeretében képes nyilatkozni; a marxista iskola viszont egyenesen a történelmi materializmus tudományos érdeklődésével helyezi azonos szintre az olvasó spontán tapasztalatát – mint ha az utóbbinak is alap és felépítmény kapcsolatát kellene felfednie az irodalmi műben. Azonban – Walther Bulst szavaival – *soha egyetlen szöveget sem írtak meg azért, hogy filológusok olvassák és értelmezzék filológus szemmel*, illetve, saját kiegészítésként: történetészek történetésszemmel.<sup>27</sup> Mindkét módszer elvét a célbavett olvasót – hiszen az irodalmi mű elsődlegesen hozzá szól –, s nem engedi érvényesülni ebben az eredendően neki szánt, az esztétikai s történelmi megismerés számára egyként elidegeníthetetlen szerepében. Hiszen a kritikus, aki megbíráل egy új könyvet, az író, aki művet alkot korábbi alkotások pozitív vagy negatív normáival szembeesítve, az irodalomtörténész, aki megkeresi az adott mű történelmi magyarázatát és a hagyományban elfoglalt helyét – mindannyian elsősorban olvasók, s csak másodjára lép működésbe az irodalomhoz való reflexív viszonyuk. A szerző, mű és közönség háromszögében utóbbi nem csupán passzív alkotórész vagy egyszerű reakcióláncszem, hanem maga is történelemalkotó energia. Az irodalmi mű történeti léte elképzelhetetlen olvasójának aktív részvétele nélkül, hiszen csak ezzel a közvetítéssel kerülhet bele a mű egyfajta változó tapasztalati háttérű folyamatosságba, amelyben az egyszerű befogadásnak kritikai megértés, a passzív recepciónak aktívává, s az elismert esztétikai normáknak új, őket felülmúló alkotássá válása végbemegy. Az irodalom történetisége és kommunikatív jellege feltételezi a műalkotás, a közönség és az új műalkotás dialógus- s egyben folyamatszerű új viszonyát, amelyet megragadhatunk a kérdés–felelet, probléma–megoldás viszonyaiban is. Az eddigi irodalomtudományi módszertan fő mozgásterének tekinthető alkotási és ábrázolási esztétika zárt körét ki kellene bővíteni befogadási és határesetztétikává, mert csak így találhatunk új megoldást arra a kérdésre, hogyan fogható fel irodalomtörténeti összefüggésként az irodalmi művek történeti egymásutánja.

A recepcióesztétikai perspektíva nemcsak a passzív befogadás és aktív megértés, a normaalkotó tapasztalat és az új művek között közvetít. Ha az irodalom története mögé odavetítjük a mű és a közönség folyamatosságot biztosító dialógusának háttérét, akkor állandóan látjuk esztétikai és történelmi aspektusuk ellentétét is, s ezzel újraszövődik a szál a korábbi irodalmi jelenségek és a jelen tapasztalatai között, amelyet a historizmus elszakított. Az olvasó és az irodalom viszonyának egyaránt vannak esztétikai és történelmi implikációi. Az esztétikai implikáció azt jelenti, hogy a mű előszöri befogadása is magában foglalja az esztétikai érték felmérését, mivel az olvasó mindent összehasonlít korábbi olvasmányával.<sup>28</sup> A történelmi implikáció abban mutatkozik meg, hogy az első

<sup>27</sup> Bedenken eines Philologen, in: Studium Generale 7, pp. 321–323. Az irodalmi hagyomány újszerű megközelítése, amelyet R. Guette sajátos módszerével, az esztétikai kritika és a történelmi felismerés összekapcsolásával kutatott (részben a Questions de la littérature-ben, Gent, 1960), megfelel majdnem szó szerint azonos (nem publikált) alapelvvel: „Le plus grand tort des philologues, c'est de croire que la littérature a été faite pour des philologues”. (A filológusok legnagyobb tévedése, hogy azt hiszik, az irodalmat a filológusok számára írták). Lásd még tőle: Eloge de la lecture in: Revue générale belge, 1966. jan., pp. 3. 14.

<sup>28</sup> Ez a tézis a magva az Introduction à une esthétique de la littérature című G. Picon műnek, Paris, 1953. p. 90.

olvasók élménye recepcióláncként folytatódik generációról generációra, eközben gazdagodhat is, sőt esetenként eldönti egy mű történelmi jelentőségét és esztétikai rangját is. Ebben a recepciótörténeti folyamatban – amelyből az irodalomtörténet csak olyan áron vonhatja ki magát, hogy a megértést és megítélést irányító feltételeket figyelmen kívül hagyja –, ebben a folyamatban a múlt műalkotásainak újbóli befogadásával egyidejűleg végbemegy a múlt és a jelen művészetének, az irodalom hagyományos érvényének és aktuális jelentőségének állandó közvetítése. A recepcióesztétikára alapozott irodalomtörténet rangja attól függ, mennyire képes aktívan részt venni abban a folyamatban, amelynek eredményeképpen az esztétikai tapasztalatok folyamatosan totalizálják a múltat. – Szemben a pozitivistá irodalomtörténet objektívizmusával – ez tudatos előírásrendszer megalkotását követeli meg, amely viszont – a klasszikus hagyománykutatással ellentétben – az öröklött irodalmi előírások kritikai felülvizsgálatát, netán megsemmisítését előfeltételezi. Az előírásrendszer megalkotásának és az irodalomtörténet ismételt szükségessé váló átírásának kritériumát a recepcióesztétika világosan meghatározza. Az egyes művek recepciótörténetétől az irodalom történetéhez vezető út lehetővé kell hogy tegye a művek történelmi egymásutánjának olyan látás- és ábrázolásmódját, amelyből kiviláglik az irodalomnak az a számunkra lényeges összefüggése, hogy a sorrend meghatározza jelenlegi tapasztalataink előtörténetét.<sup>29</sup> Ezek azok a premisszák, amelyeknek alapján a következő hét tézisben (IV–X.) választ igyekszem adni arra a kérdésre, hogyan kellene ma módszertanilag megindokolni és újraírni az irodalomtörténetet.

#### IV.

*Az irodalomtörténet megújítása megköveteli, hogy leromboljuk a történelmi objektívizmus előítételeit, és a hagyományos alkotási és ábrázolási esztétikát egy befogadási és határesetztikára alapozzuk. Az irodalom történetisége nem az „irodalmi tények” utólag létrehozott összefüggésén alapszik, hanem az irodalmi mű előzetes olvasói befogadásán. Ez a dialógusviszony az irodalomtörténet számára is primer adottság; az irodalomtörténész is állandóan olvasóvá változik vissza, mielőtt sort keríthetne a mű megértésére és besorolására – másként: mielőtt ítéletét az olvasók történeti sorában elfoglalt jelenlegi helyének tudatában megalapozhatná.*

Az a posztulátum, amelyet R. G. Collingwood a történelemben uralkodó objektívizmus-ideológia bírálataira felállított, még fokozottabban érvényes az irodalomtörténetre vonatkoztatva: „A történelem nem más, mint a történész gondolataiban újra lejátszott múlt.”<sup>30</sup> A történelem pozitivistá felfogása ugyanis – a távoli múltban lejátszódott eseménysor „objektív” leírása – az irodalom művészetjellegét és sajátos történetiségét egyaránt figyelmen kívül hagyja. Az irodalmi mű nem valamiféle önmagában létező tárgy,

<sup>29</sup> Hasonlóan fogalmazott *W. Benjamin* is (1931): „Nem arról van szó ugyanis, hogy az írásműveket koruk összefüggésében tárgyaljuk, hanem abban a korban, amikor keletkeztek, abban a korban, amely elismeri őket – s ez a mi korunk. Így az irodalom a történelem „organon”-ja lesz, s hogy azzá tegyük – nem pedig a történelem anyagává –, az az irodalomtörténet feladata.” (p. 456).

<sup>30</sup> *The Idea of History*, New York–Oxford, 1956. p. 228.

amely minden szemlélőnek mindig ugyanazt a látványt nyújtja,<sup>31</sup> nem emlékmű, amely monológ formájában hirdeti saját időtlenségét. Inkább partitúrához hasonlítanám, amelyből az olvasmány újabb és újabb visszhangjai hozhatók ki, amelyek kiszabadítják a szöveget a szavak anyagából, és aktuális léthez segítik; „olyan beszéd, amelynek elhangzása közben kell megteremnie az őt megérteni képes beszélgetőtársat”.<sup>32</sup> Az irodalmi mű dialógusjellege az oka annak is, hogy a filológiai tudás csak a szöveggel való folyamatos szembesítésben állandósulhat, s nem válhat merev tényhalmazzá.<sup>33</sup> A filológiai tudás mindig is interpretációra vonatkoztatott; az interpretációnak azt is célul kell kitűznie, hogy tárgyának megismerésével magát az új megértési mozzanatot jelentő megismerési folyamatot is tükrözze és leírja.

Az irodalom története esztétikai befogadási és alkotási folyamat története, amely a befogadó olvasó, a reflektáló kritikus és az újra és újra alkotó író révén jön létre, és irodalmi szövegek általuk való aktualizálását jelenti. A hagyományos irodalomtörténetekben sorakozó, beláthatatlanul szaporodó irodalmi „tények” tömege csak e folyamat üledékének gyűjteménye, csak összegyűjtött és osztályozott múlt – nem igazi, csak áltörténet. Aki az irodalomtörténet egy darabjának tekinti az ilyen irodalmi tényt, az összetéveszti a műalkotás eseményjellegét a történelmi tény hasonló jellegével. Chrétien de Troyes *Percevalja* mint irodalmi esemény nem ugyanolyan értelemben „történelmi”, mint a vele nagyjából egyidejű harmadik keresztes háború,<sup>34</sup> nem olyan „tény”, amely egy sor szituációjellegről és indítékból, egy történelmi cselekedet rekonstruálható szándékából és ennek szükségszerű és mellékes körülményeiből oksági alapon magyarázható lenne. Az a történelmi összefüggés, amelyben egy irodalmi mű megjelenik, nem valamiféle tényszerű, önmagában létező eseménysor, amely a szemlélőtől függetlenül is létezik. A *Perceval* csak olvasója számára válik irodalmi eseménnyé,

<sup>31</sup> Itt A. Nisim bírálatát követem a filológiai módszerek rejtett platónizmusára vonatkozólag, azaz hitüket az irodalmi mű időtlen szubsztenciájában s a szemlélő időtlen helyzetét: „Car l'oeuvre d'art, si elle ne peut incarner l'essence de l'art pas non plus un objet que nous puissions regarder, selon le règle cartésienne, sans y rien mettre de nous-mêmes que ce qui se peut appliquer indistinctement à tous les objets”. (Márpedig a műalkotás ha nem is testesítheti meg a művészet lényegét, nem olyan tárgy, amelyet a descartes-i szabály értelmében 'anélkül szemlélhetnénk, hogy saját magunkból egyebet, mint ami bármely tárgyra alkalmazható, belevetítsünk'. La littérature et le lecteur, Paris, 1959. p. 57. (Lásd még recenziómat in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen 197, 1960, pp. 223–225.)

<sup>32</sup> G. Picon: Introduction . . . , I. m. p. 34. Az irodalmi műalkotás dialógus jellegének ilyen felfogása megtalálható Malraux-nál (Les voix du silence) éppúgy, mint Piconnál, Wisinnél és Guiottnél, lévén ez Franciaországban élő irodalomesztétikai hagyomány, amely számomra különösen fontos; végső soron Valéry poétikájának egy híres mondatára vezethető vissza: C'est l'exécution du poème qui est le poème.

<sup>33</sup> P. Szondi: Über philologische Erkenntnis, in: Hölderlin-Studien, Frankfurt, 1967. joggal látja ebben az irodalomtudomány és a történelemtudomány közti döntő különbséget. Lásd p. 11: „Semmi-féle verskommentár vagy stíluskritikai elemzés nem tűzheti ki célul, hogy olyan leírását adjon a versnek, amelyet önmagában kell megérteni. Még a legkevésbé kritikus szellemű olvasó is megpróbálja majd összevetni a verssel, s csak akkor fogja megérteni, ha állításait visszavezeti azokhoz a felismerésekhez, amelyekből eredtek.” Hasonlóképpen: R. Guette: Eloge de la lecture, I. m.

<sup>34</sup> J. Storostra is vonatkozik (1960, p. 15), aki a történelmi és az irodalmi eseményt („A műalkotás először is . . . művészi tett, tehát éppúgy történelmi, mint az issosi csata”) rövid úton azonosítja.

aki Chrétien utolsó művét olvasva a régebbiekre is emlékezni kezd, ezekkel és egyéb ismert művek sajátosságaival veti egybe az új élményt, s így teremt meg azt a mércét, amelyhez az elkövetkezendő műveket mérheti. A politikai eseménnyel ellentétben az irodalminak nincsenek önálló és kikerülhetetlen következményei, amelyek alól a következő generációk egyike sem vonhatja ki magát. Az irodalmi esemény csak akkor képes tovább hatni, ha az utódok még mindig vagy már újra befogadják — ha vannak olvasók, akik régi művet újként olvasnak, vagy írók, akik régi művek utánzására, meghaladására vagy cáfolatára törekszenek. Az irodalom eseményszerű összefüggéseit elsősorban a kortársi és későbbi olvasók, kritikusok és szerzők irodalmi tapasztalatának elvárás horizontja közvetíti, s ezért az elvárás horizont objektíválhatóságától függ, hogy lehet-e a maga történetiségében felfogni és ábrázolni az irodalom történetét.

## V.

*Az olvasó irodalmi élményeinek elemzése csak akkor kerülheti el a pszichologizmus fenyegető csapdáját, ha egy mű befogadását és hatását az elvárásoknak abban az objektíválható vonatkozási rendszerében írja le, amely bármely mű megjelenésének történelmi pillanatában létrejön, s a műfaj korábbi ismeretéből, előző művek formájából és tematikájából, valamint a költői nyelv és a köznyelv ellentétéből épül fel.*

Ez a tézis ama I. A. Richards irodalomelméletével szemben széles körben — s különösen René Wellek által — hangoztatott kétely ellen irányul: vajon képes-e egyáltalán a hatasesztétika arra, hogy átfogja a műalkotás jelentésszféráját, s vajon az ilyen irányú kísérletek nem legjobb esetben is csupán izlésszociológiai felmérést eredményeznek. Wellek azzal érvel, hogy sem az egyéni tudatállapotot — amely pillanathoz és személyhez kötött —, sem pedig a kollektív tudati helyzetet — amelyet J. Mukařovszký tekint a műalkotás hatásának — nem lehet empirikus eszközökkel meghatározni.<sup>35</sup> Roman Jakobson a „kollektív tudati helyzetet” egy normarendszer jellegű „kollektív ideológiával” akarta helyettesíteni, amely minden irodalmi mű számára *langue*-ként létezne és a befogadó számára *parole*-ként aktualizálódna — még ha tökéletlenül és töredékesen is.<sup>36</sup> Ez az elmélet korlátok közé szorítja ugyan a hatás szubjektivitását, azt a kérdést azonban továbbra is nyitva hagyja, milyen adatokkal lehetne megragadni és normarendszerbe foglalni egy műnek egy adott közönségre gyakorolt hatását. Léteznek azonban olyan empirikus eszközök, amelyekre addig még nem gondoltak — olyan irodalmi adatok, amelyekből minden egyes műre vonatkozólag megállapítható a közönség sajátos beállítottsága, amelyből aztán az egyes olvasók pszichológiai reagálása és szubjektív megértése fakad. Mint minden pillanatnyi tapasztalathoz, az addig ismeretlen művet birtokba vevő irodalmi tapasztalathoz is hozzájárul egyfajta „előzetes tudás, amely magának a tapasztalásnak egyik mozzanata, és amely egyáltalán lehetővé teszi, hogy az új ismeretanyag fölfogható — azaz egy bizonyos tapasztalati kontextusban olvasható — legyen.”<sup>37</sup>

<sup>35</sup> R. Wellek, 1936. p. 179.

<sup>36</sup> In: Slovo a slovenost, I. 192., idézve Welleknél 1936. p. 179.

<sup>37</sup> G. Buck: Lernen und Erfahrung, Stuttgart, 1967. p. 56, aki Husserlhez csatlakozik (Erfahrung und Urteil, Tapasztalat és ítélet, különösen 8. §), a továbbiakban azonban a negatív élménynek a tapasztalati folyamatban játszott szerepéről olyan meghatározást, amely túlmutat Husserlen, s amely az esztétikai tapasztalás horizont-struktúrájára nézve nagy jelentőségű. (Vö. 111. láb.)



Még az újonnan megjelenő irodalmi mű sem jelent információs vákuumba berobbanó újdonságot, mert előrejelzésekkel, nyílt vagy rejtett jelekkel, meghitt ismertetőjegyekkel vagy rejtett utalásokkal előre felkészíti közönségét meghatározott jellegű befogadására; feléleszti korábbi olvasmányok emlékét, határozott érzelmi állapotba hozza az olvasót, s már kezdetével várankozást kelt „a közepe és a vége” iránt, majd azt később a műfaj vagy a szövegtípus meghatározott szabályai szerint fenntartja vagy megváltoztatja, más irányba tereli vagy netán ironikusan feloldja. A szövegértés pszichológiai folyamata az esztétikai megismerés elsődleges szintjén korántsem csupán szubjektív benyomások tetszőleges egymásutánját jelenti, hanem az irányított észlelés folyamatában meghatározott olyan utasítások végrehajtása, amelyek az őket létrehozó motivációk és kiváltó jelzések révén megragadhatók és szövegnyelvészeti leírhatók. Ha W. D. Stempel szavaival paradigmatisztikus izotópiának nevezzük a bármely szöveget megelőző elvárási horizontot, amely a kijelentések mennyiségi növekedésével egy immanens, szintagmatikus elvárási horizonttá alakul át, — akkor a recepció folyamatot leírhatjuk egy szemiológiai rendszerrel, amely a rendszeralkotás és a rendszerjavítás között feszül.<sup>38</sup> A folyamatos horizontalkotás és horizontváltoztatás megfelelő folyamata határozza meg az egyes szöveg és a műfaj képző szövegsor viszonyát is. Az új szöveg az olvasóban (hallgatóban) felidézi a korábbi szövegekből ismert elvárás- és játékszabályhorizontot, amelyeket aztán változtat, javít vagy csupán megismétel. A variáció és a javítás határozza meg egy műfajstruktúra játékkerét, a változtatás és reprodukció pedig a határait.<sup>39</sup> Egy szöveg interpretáló befogadása mindig előfeltételezi az esztétikai észlelés tapasztalati összefüggéseit: csak akkor tehetünk fel értelmes kérdéseket a különböző olvasók vagy olvasórétegek interpretációjának szubjektív voltáról, ha már tisztáztuk, milyen transzszubjektív megértési horizontra kell a szövegnek hatnia. Ilyenfajta irodalomtörténeti vonatkozási rendszerek olyan művek esetén objektíválhatók legjobban, amelyek kezdetként szándékosan felidéznek a műfaj-, stílus- és formakonvenciók alapján létrejött olvasói elvárási horizontot, majd azt a továbbiakban lépésről lépésre lerombolják — egyébként korántsem csupán bíráló szándékkal, hanem esetenként önálló költői hatásként. Így kelti fel például Cervantes a *Don Quijoté*-val a kedvelt régi lovagregények iránti várankozást, amelyeket aztán hősének, az utolsó lovagnak kalandjaival mélyértelműen parodizál.<sup>40</sup> Diderot a *Jacques le Fataliste* elején az olvasónak az elbeszélőhöz intézett fiktív kérdéseivel a divatos utazóregény sémát idézi fel, s vele a regényes meseszöveg és sajátos sorsszerűség (arisztotelizáló) hagyományát, hogy aztán a beígért utazó- és szerelmi regénnyel kihívóan szembeszegezze a teljességgel regényszerűtlen *történelmi valóságot*: a bizzar realitású, moralizáló betéttörténetet, s így a valószínű élet folyamatosan megcáfolja a hazug költői fikciót.<sup>41</sup> Nerval a *Chimères*-ben fel-

<sup>38</sup> W. D. Stempel: Pour une description des genres littéraires, in: Actes du XII<sup>e</sup> congrès international de linguistique Romane, Bukarest, 1968, továbbá in: Beiträge zur Textlinguistik, ed. W. D. Stempel, München, 1970.

<sup>39</sup> Szeretnék itt utalni Littérature médiévale et théorie des genres című munkámra, in: Poétique I 1970, pp. 79–101, amely kibővített formában nemsokára megjelenik a Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters I. kötetében (Heidelberg).

<sup>40</sup> H. J. Neuschäfer elemzése nyomán, Der Sinn der Parodie, in: Don Quijote Heidelberg, 1963. (Studia Romanica 5).

<sup>41</sup> R. Warning értelmezése nyomán, Tristram Shandy und Jacques le Fataliste, München, 1965. (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 4.), különösen p. 80.

idézi az ismert regényes és okkult motívumok alapanyagát, s addig kombinálja és keveri, míg előállítja belőle a mitikus világ-megváltoztatás elvárási horizontját – de csak azért, hogy megmutassa, mennyire eltávolodott a romantikus költészettől: a mitikus állapottal való azonosulás és kapcsolat – az olvasó számára is jólismert vagy átélhető – mozzanatai oly mértékben foszlanak semmivé, amilyen mértékben csődöt mond a lírai és mítosszá válási kísérlete, amilyen mértékben elhanyagolódik az elegendő információ törvénye, és ahogyan a kifejeződő homály maga is poétikai funkciót kap.<sup>42</sup>

Az elvárási horizont objektíválása azonban lehetséges a történelmileg kevésbé határozott arculatú műveknél is. Azok a sajátos elvárások ugyanis, amelyekre a szerző közönségénél számíthat, kifejezett jelzések hiánya esetén is megállapíthatóak három általánosan előfeltételezhető tényezőtől: elsőként a műfaj ismert normáiból vagy immansens poétikájából; másodsor az irodalmi környezet ismert műveihez való implicit viszonyból; harmadszor pedig a fikciónak és valóságának, a nyelv poétikai és gyakorlati funkciójának ellentétéből, mely utóbbi a reflektáló olvasó számára állandóan jelenlévő összehasonlítási lehetőség. A harmadik tényező azt is tartalmazza, hogy az olvasó észlelheti az új művet saját irodalmi várakozásának szűkebb vagy élettapasztalatának tágabb horizontjában is. A X. részben még vissza fogok térni – az irodalom és a gyakorlati élet kapcsolatának tárgyalásánál – horizont-struktúrára s a kérdés – felelet hermeneutikája segítségével történő objektíválására.

## VI.

*Egy adott műalkotás ily módon rekonstruálható elvárási horizontja lehetővé teszi, hogy egy előfeltételezett közönségre tett hatásának módjával és mértékével meghatározzuk művészi jellegét. Ha esztétikai distanciának nevezzük azt a távolságot, amely egy eleve adott elvárási horizont és egy újonnan megjelenő olyan mű között feszül, amelynek fogadtatása az ismert tapasztalatok tagadása vagy először kimondott dolgok tudatosítása révén „horizontváltást” hozhat létre, akkor azt történelmileg megfoghatóvá is tehetjük a közönség-reakciók és a kritikai ítéletek (spontán siker, elutasítás vagy megbotránkozás, szórványos egyetértés, lassú vagy elkésett megértés) skáláján.*

Az a mód, ahogyan egy irodalmi mű megjelenésének történelmi pillanatában első közönségének elvárásait beteljesíti, túlteljesíti, kielégítetlenül hagyja vagy becsapja, nyilvánvalóan kritériumot szolgáltat esztétikai értékének meghatározásához. Az elvárási horizont és a mű, azaz a már meglevő esztétikai tapasztalatok biztonsága és az új mű befogadásához szükséges „horizontváltás”<sup>43</sup> közötti távolság recepcióesztétikai szempontból meghatározza az irodalmi mű művészi jellegét: amilyen mértékben csökken az a távolság, azaz amilyen mértékben nem követeli meg a befogadó tudattól a még ismeretlen tapasztalatok horizontjára való átállást, oly mértékben közelíti meg a mű az „élvezetkeltő” vagy szórakoztató irodalom szintjét. Utóbbit úgy jellemezhetjük recepcióesztétikai

<sup>42</sup> K. H. Stürle értelmezése nyomán, Dunkelheit und Form in Gérard de Nerval's „Chimères” München, 1967. (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 5), különösen pp. 55 és 91.

<sup>43</sup> Ehhez a husserli fogalomhoz lásd még G. Buck: Lernen und Erfahrung, I. m. p. 64.

szempontból, hogy nem követel horizontváltást, sőt éppenséggel kiszolgálja az uralkodó ízlésirányzat elvárásait, kielégíti a megszokott szépségideál reprodukálására irányuló vágyat, megerősíti a megszokott érzéseket, szentesíti a vágyakat és elképzeléseket, a nem mindennapi jelenségeket szenzációként tálalva teszi élvezhetővé, s még erkölcsi problémákat is felvet, de csak azért, hogy eleve eldöntött kérdésként tanulságos formában „oldja meg” őket.<sup>44</sup> Ha viszont egy műalkotás művészi jellegét azzal az esztétikai distanciával kell néznünk, amely elválasztja első olvasóinak elvárásaitól, akkor ebből következik, hogy az a distancia, amely kezdetben örömmel, vagy idegenkedve fogadott új látásmódként tudatosul, a későbbi olvasók számára oly mértékben eltűnhet, amilyen mértékben magától értetődővé válik a mű kezdeti negatívuma, és elfogadott elvárásként helyet kap a jövő esztétikai tapasztalatok horizontjában. Ez a második típusú horizontváltás érvényes az ún. klasszikus remekművekre,<sup>45</sup> amelyeket megszokottá vált szép formájuk és látszólag problémátlan „örök értelmük” recepcióesztétikai szempontból az ellenállhatatlanul meggyőző és élvezhető művészet veszélyes közelségébe sodor, s amelyeket csak külön erőfeszítéssel vagyunk képesek a megszokástól eltérő módon olvasni s művészi jellegüket átélni. (1. X.)

Az irodalom és a közönség kapcsolata nem merül ki abban, hogy minden műnek megvan a történelmileg és szociológiailag meghatározható sajátos közönsége, s hogy minden író függ közönségének társadalmi helyzetétől, nézeteitől és ideológiájától, valamint hogy az irodalmi siker alapja az a könyv, amely „kifejezi egy csoport elvárásait, s szembesíti a csoportot saját tükörképével”.<sup>46</sup> Ez az objektivista szemlélet, amely egy irodalmi sikert a mű szándékának és egy társadalmi csoportelvárásnak egybeesésével magyaráz meg, mindig akkor hagyja cserben az irodalomszociológiát, amikor egy mű elkésett vagy tartós sikerét kell megmagyaráznia. Ezért próbálja Robert Escarpit az írói „tartósság illúzióját” egy „térbeli vagy időbeli közös alappal” magyarázni, s ez például Molière esetében a következő meglepő jóslatot eredményezi: „Molière a XX. századi

<sup>44</sup>Itt felhasználom azokat az eredményeket, amelyek a Poetik und Hermeneutik kutatócsoport III. kollokviumán a giccsről mint az esztétikum határesetéről folytatott vitából származnak (jelenleg kötetben is: Die nicht mehr schönen Künste – Grenzphänomene des Ästhetischen. ed. H. R. Jauß, München, 1968). A pusztán szórakoztató művészetet feltételező, „élvezetkereső” beállítottságra jellemző – akárcsak a giccsre –, hogy „a priori kielégíti a fogyasztói igényeket” (P. Beylin), hogy „az elvárás kielégítése válik a termék normájává” (W. Iser), hogy „a mű problémafelvetés és -megoldás hiányában is a problémamegoldás látszatát mutatja” (M. Imdahl), I. m. pp. 651–667.

<sup>45</sup>Akárcsak az epigonság, lásd még B. Tomasevszkij (in: Théorie de la littérature... ed. Todorov, lásd 63. megjegyzés, p. 306.): „L'apparition d'un génie équivalait toujours à une révolte littéraire qui détrône le canon dominant et donne le pouvoir aux procédés jusqu'alors subordonnés. (...) Les épigones répètent une combinaison usée des procédés, et d'originale et révolutionnaire qu'elle était, cette combinaison devient stéréotypée et traditionnelle. Ainsi les épigones tuent parfois pour longtemps l'aptitude des contemporains à sentir la force esthétique des exemples qu'ils imitent: ils discréditent leurs maîtres.” (A zseni megjelenése mindenkor felér egy irodalmi forradalommal, amelyben az uralkodó kánon lekerül a trónról, és addig elnyomott folyamatok kapnak erőre. (...) Az epigonok a folyamatok elkoptatott kombinációját ismételtetik, s bármily eredeti és forradalmi is volt ez egykor, általuk hagyományossá és közhelyszerűvé válik. Így aztán az epigonok néha hosszú időre kiölik kortásaikból azt a képességet, hogy az általuk utánzott példaképek esztétikai erejét érezni tudják: így megfosztják hitelüktől mestereiket.)

<sup>46</sup>R. Escarpit: Das Buch und der Leser: Entwurf einer Literatursoziologie, Köln–Opladen, 1961. első kibővített német kiadása a Sociologie de la littérature-nek, Paris, 1958. p. 116.

franciák számára még mindig fiatal, mert világa ma is él, és a francia kultúra evidenciái, nyelve ma is közös az övével, mert komédiája ma is előadható, mert iróniája ma is érthető, ám a kör szűkül, s ha majd elvész az, ami civilizációnkban még közös Molière Franciaországával, vele együtt öregszik és hal meg Molière is.”<sup>47</sup> Mintha Molière csak „korának erkölcsét” tükrözne volna, és csak ez a vélt szándéka alapozta volna meg tartós sikerét! Ahol a mű és a társadalmi csoport közötti kongruencia nem vagy már nem létezik – mint pl. egy mű idegen nyelvi közegbe történő befogadásakor –, Escarpit azzal oldja meg a kérdést, hogy közbeékeli a „mítoszt”: „... mítoszokat (. . .), melyeket a valóságtól eltávolodott utókor számára találtak ki, éppen hogy a realitásokat pótolják.”<sup>48</sup> Mintha a műnek első, társadalmilag meghatározott közönsége általi befogadása után már minden további recepció csak „eltorzított visszhang”, „szubjektív mítoszok következménye” lenne, s mintha a befogadott mű nem rendelkezne saját objektív *a priori*-val, ami a későbbi befogadás határait és lehetőségeit megszabja. Az irodalomszociológia nem fogja fel elég dialektikusan a tárgyát, ha az író, a mű és a közönség által alkotott kört ilyen egyoldalúan határozza meg.<sup>49</sup> Ez a determináció megfordítható: vannak olyan művek, amelyek megjelenésük pillanatában még nem vonatkoztathatók egy bizonyos közönségre, mert oly mértékig áttörnek az irodalmi elvárások megszokott horizontját, hogy csak lassan képesek maguknak saját közönséget toborozni.<sup>50</sup> Amikor aztán az új elvárási horizont is általános érvényre tesz szert, azon mérhető le a megváltozott esztétikai norma ereje, hogy a közönség az eddigi sikerkönyveket elavultnak kezdi érezni, és elpártol tőlük. Az irodalmi hatás elemzése csak az ilyen horizontváltozás figyelembevételével tarthat igényt az olvasó szemszögéből megalkotott irodalomtörténet rangjára,<sup>51</sup> s csak így közvetíthetnek történelmi felismeréseket a sikerkönyvek statisztikai görbéi.

Példaként felhozhatjuk az 1857-es év egyik irodalmi szenzációját: Flaubert időközben világhírűvé lett *Mme Bovary*-ja mellett akkor jelent meg barátjának, Feydeau-nak mára elfeledett *Fanny*-ja. Bár Flaubert-nek szeméremértési pert akasztottak a nyakába a *Madame Bovary* miatt, Feydeau regénye mégis háttérbe szorította: a *Fanny* egy év alatt 13 kiadást ért meg – ilyen sikert Chateaubriand *Atalája* óta nem látott Párizs. Témáját

<sup>47</sup> Uo, p. 117.

<sup>48</sup> Uo, p. 111.

<sup>49</sup> Ez a lépés szükséges ahhoz, hogy túljussunk ezen az egyoldalú determináción – mutatja ki K. H. Bender: König und Vasall: Untersuchungen zur Chanson de Geste des XII. Jahrhunderts. Heidelberg, 1967. *Studia Romanica* 13. A korai francia epika eme darabjában a feudális társadalom és az epikában ábrázolt ideál látszólagos kongruenciája olyan folyamatként ábrázolódik, amelyet a „realitás” és az „ideológia”, azaz a feudális konfliktusok történelmi konstellációi és az eposzok költői feleletei közötti állandóan növekvő távolság mozgat.

<sup>50</sup> Ezeket a szempontokat világította meg Erich Auerbach hasonlíthatatlanul igényesebb irodalomszociológiája, mégpedig a szerző és közönsége viszonyának korszakonként változó sokszínűségében. Lásd még F. Schalk méltatását in: E. Auerbach: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie. Bern–München, 1967. p. 11.

<sup>51</sup> Lásd még H. Weinrich: Für eine Literaturgeschichte des Lesers. Mercur, November 1967, – azonos szándékból fakadó kísérlet, amely – analóg módon a korábban szokásos „a beszélő nyelvészete” helyére „a hallgató nyelvészete” állító tendenciához – az olvasói perspektívának az irodalomtörténetben való módszeres figyelembevételéért száll síkra, s ezzel igen szerencsésen támogatja szándékamat. Mindenekelőtt arra is rámutat H. Weinrich, hogyan lehet kiegészíteni az irodalomszociológia empirikus módszereit az olvasó szerepének nyelvészeti és irodalmi elemzésével – mivel a szerep benne rejlik a műben.

tekintve mindkét regény egy olyan új közönség elvárásait igyekezett kielégíteni, amely – Baudelaire elemzése szerint – leszámolt a romantikával, s a szenvedély nagyságát és naivságát egyaránt megvetette;<sup>52</sup> mindkét regény triviális tárgyú: vidéki polgári környezetben lejátszódó házasságtörésről szól. Mindkét szerzőnek sikerült – a várható erotikus részleteken túlmenő – szenzációs fordulatot adni a hagyományba merevedett háromszögviszonynak. Új megvilágításba helyezték az agyonkoptatott féltékenységtémát azért, hogy felforgatták a három klasszikus szerep kapcsolatát. Feydeaunál a „harmincéves asszony” fiatal szerelmese, miután célját már elérte, féltékeny lesz a férjre, s belepusztul a kínzó helyzetbe; Flaubert-nél meglepő véget ér a vidéki orvosfeleség házasságtörő kalandorozata – amelyet Baudelaire a *dandyismus* kifinomult formájának nevez –: a regény végén a megcsalt férj, Charles Bovary nevetséges figurája kap nemes vonásokat. A korabeli hivatalos kritikákban voltak olyan hangok is, amelyek a *Fannyt* és a *Madame Bovaryt* egyaránt elítélték mint az új realista iskola termékeit, felróva nekik, hogy minden ideált elvetnek, s a II. császárság társadalmi rendjének alapvető eszméit támadják.<sup>53</sup> Az 1857-es közönség – amely Balzac halála után nem sok jót várt már a regénytől –<sup>54</sup> általunk csak néhány vonással jelzett elvárásai horintja azonban csak akkor magyarázza meg a két regény eltérő sikerét, ha megvizsgáljuk az alkalmazott elbeszélő formákat is. Valószínű, hogy Flaubert formai újítása, a „személytelen elbeszélés” (impassibilité) – amelyet Barbey d’Aurevilly hasonlata így csúfolt ki: ha elbeszélő masinát lehetne angol acélból barkácsolni, akkor az is pont úgy működne, mint Gustave Flaubert –<sup>55</sup> megbotránkozta ugyanazt a közönséget, amelyik a *Fanny* megindító történetét a vallomásregény közérthető köntösében kapta. Ez a közönség Feydeau leírásaiban látta megtestesülni divatos eszményképeit és egy hangadó társadalmi réteg meghíusult vágyait,<sup>56</sup> s gatlástala-

<sup>52</sup>In: *Madame Bovary par Gustave Flaubert: Oeuvres complètes*, Paris, 1951. p. 998: „Les dernières années de Louis-Philippe avaient vu les dernières explosions d’un esprit encore excitable par les jeux de l’imagination: mais le nouveau romancier se trouvait en face d’une société absolument usée, – pire qu’usée, – brutie et goulee, n’ayant horreur que de la fiction, et d’amour que pour la possession”. (Lajos-Fülöp uralkodásának utolsó éveire esnek utolsó fellángolásai annak a szellemnek, amelyet még érdekeltek a képzelet játéka; az új regényíró azonban már olyan társadalommal találta szemben magát, amely mélységesen haszonleső volt, önmagát túlélt és léha, s amely nem félt egyébtől mint a fikciótól, s nem örült másnak mint a birtoklásnak.)

<sup>53</sup>Vö. uo. p. 999., valamint a Bovary-per vádirata, védőbeszéde és ítélete, in: *Flaubert: Oeuvres*, éd. de la Pléiade, Paris, 1951. I. k. pp. 649–717, különösen p. 717; továbbá a *Fanny*-hoz *E. Montégut*; *Le roman intime de la littérature réaliste*, (A realista irodalom intim regénye), in: *Revue des deux mondes* 18 (1858), pp. 196–213, különösen 210. és 209.)

<sup>54</sup>Baudelaire szerint is, vö. I. m. p. 996: „(. . .) car depuis la disparition de Balzac (. . .) toute curiosité, relativement au roman, s’était apaisée et endormie.” (. . .), mert mióta Balzac nincs többé, a regény iránt minden érdeklődés megfogyatkozott és elszunnyadt.

<sup>55</sup>Ezekhez és a kortársi ítéletekhez lásd: *Die beiden Fassungen von Flauberts ‚Education sentimentale‘ (Flaubert: ‚Érzelmeik iskolájának két változata)*, in: *Heidelberger Jahrbücher* 2 (1958), pp. 96–116, különösen p. 97.

<sup>56</sup>Lásd még a kortárs kritikus F. Montégut kitűnő elemzését, aki részletesen kifejti, miért jellemzőek Feydeau regényének figurái és óhajtott világa „a Börze és a boulevard Montmartre közötti” kerületek közönségrétegére (i. m. p. 209), amely „poétikus kábulatot” igényel, benne tetszelegve „látja viszont költői köntösben saját elmúlt közönséges kalandjait és saját leendő közönséges terveit (p.210.), s amely „az anyag eszményítésének” hódol – ezen Montégut az 1858-as „álmogyár” alapanyagát érti –, „a mű minden oldaláról a bútorok, tapéták, toalettek iránti valamiféle szent, majdnem alázatos csodálat árad – mint az olcsó kölnivíz fojtó illata” (p. 201.)

nul élvezte a regény tetőpontját képező sikamlós jelenetet, amelyben Fanny (anélkül, hogy sejtene az erkélyről figyelő szerelmese jelenlétét) férjét igyekszik elcsábítani – a szerencsétlen szemtanú viselkedésével átvállalja a közönségtől az erkölcsi felháborodás gondját. Amikor aztán a kezdetben csak a műértők szűk köre által befogadott és a regényírás történetének fordulópontjaként értékelt *Madame Bovary* világsiker lett, az általa meghódított olvasóközönség szentesítette az új elvárásrendszert, s ezzel Feydeau gyenge oldalait – cikornyás stílusát, divatmajmolását, vallomás jellegű lírai kliséit – elviselhetetlennek bélyegezte, s a *Fanny*ból elfonnyadt tegnapi siker lett.

## VII.

*Ha rekonstruálunk egy korábbi elvárási horizontot, amelynek megfelelően egy múltbeli művet megalkottak és befogadtak, akkor segítségével feltehetjük azokat a kérdéseket, amelyekre az adott szöveg válaszolt; így feltárhatjuk, hogyan láthatta és foghatta fel a műveket egykorú olvasójuk. Ez a megközelítési mód helyesbíti a klasszikus vagy modernizáló műértés többnyire félreismert normáit, és feleslegessé teszi az általános korszellemre történő körülményes utalásokat; megvilágítja az adott mű egykori és mai felfogása közti hermeneutikai különbséget; tudatosítja a mű recepciójának – mindkét álláspontot magában foglaló – történetét, s ezzel megkérdőjelezi és a metafizikus filológia platonizáló dogmájának bélyegzi azt a látszólag magától értető felfogást, miszerint az irodalmi szöveg költőisége időtlenül jelen van, s objektív, egyszer s mindenkorra megfogalmazott értelme bármikor hozzáférhető az interpretátor számára.*

A recepciótörténeti módszer<sup>57</sup> nélkülözhetetlen a régmúlt irodalmának megértéséhez. Amikor a szerző és szándéka egyrészt ismeretlen, amikor a forrásokhoz és példaképekhez való viszony csak közvetve ismerhető fel, akkor úgy felelhetünk legkönnyebben a filológia kérdésére – hogyan kell „tulajdonképpen”, azaz „keletkezési idejének és szándékának” megfelelően érteni a szöveget –, ha figyelembe vesszük azoknak a műveknek kisugárzását, amelyeknek ismeretét a szerző olvasóinál kifejezetten vagy implicite feltételezhette. A *Roman de Renart* legrégebbi részeinek szerzője – az előszó bizonyossága szerint – pl. arra számít, hogy olvasói ismerik írója történetét és a *Trisztán*-regényt, a hősi eposzokat (chansons de geste) és a verses elbeszéléseket (fabliaux), s így kíváncsiak lesznek „Renart és Ysengrin báró hallatlan háborújára”, amely felül fogja múlni minden addigi olvasmányukat. Az elbeszélés folyamán aztán az összes felidézett mű és műfaj ironikus elbánásban részesül. Nyilván ebből a horizontváltásból magyarázható a

<sup>57</sup> Kevés példa van még arra a módszerre, amely nemcsak a költő sikerét, utókorra tett hatását és befolyását követi a történelmen át, hanem befogadásának feltételeit és változásait is vizsgálja. Megemlítendők: G. F. Ford: Dickens and his readers. Princeton, 1965. A. Nisim: Les oeuvres et les siècles Paris, 1960. (tárgyalt szerzők: „Vergilius, Dante és mi”, Ronsard, Corneille, Racine); E. Lämmert: Zur Wirkungsgeschichte Eichendorffs für Richard Alewyn. ed. H. Singer és B. v. Wiese, Köln–Graz, 1967. – A mű hatásától a befogadásig vezető út módszertani problémáját F. Vodicka vetette fel a legélesebben, feltéve a kérdést, hogyan változik a mű az egymás után következő esztétikai befogadásokban. Die Problematik der Rezeption von Nerudas Werk, 1941 – jelenleg in: Struktura vyvoje, Praha, 1969. lásd p. 247.

Franciaországon messze túlterjedő közönségsikere a gyorsan híressé vált műnek, amely elsőként helyezkedett szembe az addig uralkodó hősi és udvari költészettel.<sup>58</sup>

A filológiai kutatás sokáig nem ismerte fel a középkori *Reineke Fuchs* eredendően szatirikus indíttatását s vele az állati lények és az emberi természet közötti analógia ironikus-tanulságos értelmét, mégpedig azért nem, mert képtelen volt elszakadni a Jakob Grimm óta kedvelt tiszta természetpoézis és naiv állatmese romantikájától. Vagy még egy példa a modernkedő normára: Bédier óta joggal vetették szemére a francia eposzkutatásnak, hogy öntudatlanul Boileau poétikájának kritériumait alkalmazza, és a nem klasszikus irodalmat is az egyszerűség, a rész és egész összhangja, a valóságosság s ehhez hasonló jegyek alapján ítéli meg.<sup>59</sup> A történelmi objektivizmus nyilván nem óvja meg a filológiai-kritikai módszert attól, hogy az önmagát háttérbe szorító interpretátor végül mégis saját esztétikai felfogását teszi meg – bevallatlanul – normának, s a múltbeli szöveg értelmét töprengés nélkül modernizálja. Aki azt hiszi, hogy egy mű időtlen igazsága közvetlenül és a szövegbe való pusztán elmélyedés által fel fog tárulni a mintegy történelmen kívüli elemző számára – felülemelkedve elődeinek összes tévedésén és a történelmi recepción –, az figyelmen kívül hagyja a történelmi tudatot magába fogláló hatás-történelmi viszonyrendszert, tagadja azokat a „nem önkényes és nem tetszés szerinti, hanem mindennek alapját képező előfeltételeket, amelyek felfogását irányítják”, s csupán imitálja a tárgyilagosságot, „amely valójában kérdésfeltevésének jogosságától függ.”<sup>60</sup>

Igy bírálja a történelmi objektivizmust Hans Georg Gadamer, aki *Wahrheit und Methode* című művében a hatástörténet elvét – amely még a megértésben is a történelem valóságát igyekszik kimutatni –<sup>61</sup> a kérdés-felelet logikájának a történelemre való alkalmazásaként írta le. Colligwood tézisének, amely szerint „egy szöveget csak akkor érthetünk meg, ha már megértettük azt a kérdést, amire a szöveg válaszol”,<sup>62</sup> Gadamer továbbfejleszti, és kifejti, hogy a fenti értelemben rekonstruált kérdés egyre jobban elveszti eredeti horizontját, mivel a történelmi horizontot a jelen mindinkább körülfonja: „A megértés mindig az ilyen önállóan vélt horizontok összemosódásának folyamata.”<sup>63</sup> A történelmi kérdés önmagában nem állhat meg, hanem azzá a kérdéssé alakul, „mit jelent számunkra a hagyomány”.<sup>64</sup> Így megoldódnak René Wellek problémái az irodalmi ítélet apóriáját illetően, vagyis hogy „A múlt perspektívájából, a jelen álláspontjából vagy pedig a 'századok ítéletéből' állapítsa meg a filológus egy irodalmi alkotás értékét?”<sup>65</sup> A múlt tényleges mércéje esetleg olyan szigorú, hogy alkalmazása csak elszegényítene egy olyan művet, amely hatástörténete folyamán gazdag jelentéspotenciált fejtett ki; a jelen esztétikai ítélete olyan műveket emelne ki, amelyek a modern ízlésnek megfelelnek, s minden más művet igazságtalanul ítélne meg, hiszen saját korukra tett hatásuk már felismer-

<sup>58</sup> Lásd még: *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tübingen, 1959, különösen IV. A és D fejezetek.

<sup>59</sup> A. Vinaver: *A la recherche d'une poétique médiévale*, in: *Cahiers de civilisation médiévale* 2 (1959), pp. 1–16.

<sup>60</sup> H. G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1960. pp. 284–285.

<sup>61</sup> Uo. p. 283.

<sup>62</sup> Uo. p. 352.

<sup>63</sup> Uo. p. 289.

<sup>64</sup> Uo. p. 356.

<sup>65</sup> *Wellek*, 1936. p. 184; uo. pp. 20. 22.

hetetlen; végül a hatástörténet – tanulságos volta ellenére is – „ugyanolyan érvekkel támadható tekintély, mint a szerző kortársai”.<sup>66</sup> Welck szerint tehát nincs lehetőség arra, hogy kikerüljünk saját ítéletünket, arra viszont törekedhetünk, hogy a lehető legobjektívabba formáljuk; – ha követjük más tudósok példáját, és „izoláljuk tárgyunkat”,<sup>67</sup> akkor nem az apóriát oldjuk fel, hanem visszaesünk az objektivizmusba. Az irodalmi művekről a „századok alkotta ítélet” több, mint „az olvasók, kritikusok, nézők, sőt professzorok összegyűjtött véleményei”,<sup>68</sup> a műben gyökerező s a történelmi recepció fokozataiban aktualizált jelentéspotenciál fokozatos kifejtéséről van itt szó, amelyet az értelmező ítélet akkor képes feltárni, ha a hagyománnyal való találkozásnál a „horizontok egymásbaolvasztását” szigorú önellenőrzés mellett viszi véghez.

Az általam felvázolt, elképzelt recepcióesztétikai alapú irodalomtörténet csak addig esik egybe H. G. Gadamer hatástörténeti elvével, amíg szerzőnk nem akarja a klasszikusok fogalmát megtenni minden múlt–jelen közötti közvetítés prototípusává. Meghatározása: „A 'klasszikus' nem szorul rá a történelmi távolság legyőzésére, mert maga a legyőzés szakadatlan kifejezésében teljesedik ki”<sup>69</sup> kívül marad a mindenfajta történelmi hagyomány számára alapvető kérdés–felelet viszonyon. A klasszikusok esetében nem kell megkeresni azt a kérdést, amire szövegük válaszol – ha azt értjük klasszikuson, ami a „mindenkori jelennek úgy mond valamit, mintha eleve neki szánta volna”.<sup>70</sup> Szerintem az a „klasszikus”-meghatározás: klasszikus az, „amin saját maga értendő, és ami saját magát értelmezi”,<sup>71</sup> nem egyéb, mint az általam „második horizontváltásnak” nevezett jelenség eredménye; az ún. „remekmű” feltétlenül magától értetődő, s a példaképszerű hagyomány visszatekintő horizontjában elrejtje eredetileg negatív vonásait, s arra készítet bennünket, hogy a „garantált” klasszikusokkal szemben előbb visszanyerjük a „helyes kérdezőhorizontot”. A klasszikus művel szemben is kötelessége a befogadó tudatnak, hogy „a szöveg és a jelen között feszülő viszonyt” felismerje.<sup>72</sup> A Hegeltől kölcsönzött, önmagát értelmező klasszikus fogalma a kérdés–felelet történelmi viszonyának szükség-szerű felcseréléséhez vezet,<sup>73</sup> és ellentmond annak a hatástörténeti elvnek, amely szerint a megértés „nemcsak reprodukáló, hanem alkotó viszony” is.<sup>74</sup>

Az ellentmondás oka nyilván abban keresendő, hogy Gadamer a klasszikus művészetnek egy olyan fogalmához ragaszkodik, amely keletkezésének korán – a humanizmuson – túlmenően már nem alkalmas arra, hogy egy recepcióesztétika általános alapjául szolgáljon. A „mimezis” fogalmáról van itt szó, amelyet Gadamer a művészet átélésének ontológiai magyarázatában „újr felismerésként” értelmez: „A műalkotásból tulajdonképpen az érdekel bennünket és azt akarjuk megtudni, hogy mennyire igaz – tehát hogy

<sup>66</sup> Welck, 1965. p. 20.

<sup>67</sup> Uo.

<sup>68</sup> Uo.

<sup>69</sup> Wahrheit und Methode, p. 274.

<sup>70</sup> Uo.

<sup>71</sup> Uo.

<sup>72</sup> Uo. p. 290.

<sup>73</sup> Ez a megfordítás nyilvánvalóvá válik a Die Logik von Frage und Antwort c. fejezetben (pp. 351–360), lásd p. 235.

<sup>74</sup> Uo. p. 280.



mit ismerünk meg és ismerünk fel benne, s hogy saját magunkra ráismerünk-e?”<sup>75</sup> Ezt a művészetfogalmat alkalmazhatjuk a humanista korszakra, de se a megelőző középkorra, még kevésbé pedig a rá következő modernekre nem, amelyeknél a mimesis-esztétika az alapjául szolgáló metafizikával együtt („a lényeg megismerése”) elvesztette kötelező érvényét. Ezzel a korszakváltással nem ért azonban véget a művészet megismerés jellege,<sup>76</sup> amiből kiviláglik, hogy az korántsem kötődött a felismerés klasszikus funkciójához. A műalkotás olyan ismeretet is közvetíthet, amely nem illeszkedik a platóni sémába: anticipálhatja jövőbeli tapasztalatok megszerzési módját, elképzelhet még kipróbálatlan nézet- és magatartásmoделleket, vagy választ adhat újonnan feltett kérdésekre.<sup>77</sup> Az irodalmat éppen a megismerési folyamatban játszott virtuális jelentőségétől és alkotó funkciójától fosztjuk meg, ha a múlt közvetítését és a jelent akarjuk egyesíteni a *klasszika* fogalmában. Amikor a Gadamer-féle klasszikusok – Gadamer szerint – a történelmi távolság legyőzését *maguk* végzik el mintegy állandó közvetítőként, akkor a tárgyiasított hagyomány perspektívájaként elfedik előlünk azt, hogy keletkezésekor a klasszikus művészet még nem tűnt „klasszikusnak”, sőt előbb maga is új látásmódot kínált és új tapasztalatokat vetített előre, s ezek csak a történelmi távlatból – az időközben megismert dolgok újrafelismerésében – kelthetik azt a látszatot, mintha a műalkotásban időtlen igazság fejeződne ki.

A múlt nagy irodalmi alkotásainak hatását nem hasonlíthatjuk sem egy önmagát közvetítő eszményhez, sem valamiféle kisugárzáshoz: a művészet hagyománya is előfeltételezi a jelen–múlt dialógust, azaz a múltból származó műalkotás csak akkor felelhet nekünk, csak akkor lehet „mondanivalója” számunkra, ha feltettük azt a kérdést, ami visszahozza a művet a múlt távolságából. Amikor az *Igazság és módszerben* a megértést – Heidegger „léttörténéshöz” hasonlóan – úgy értelmezi, mint „bekerülést abba a hagyományozási folyamatba, amelyben a múlt és jelen állandó kölcsönhatása lejátszódik”,<sup>78</sup> akkor a „megértésben rejlő alkotó mozzanat”<sup>79</sup> szükségképpen háttérbe kell szoruljon. A következőkben éppen a folyamatos megértésnek a hagyomány bírálatát és az elfelejtést is szükségképpen magába foglaló alkotó funkciója fogja alkotni felvázolandó recepcióesztétikai irodalomtörténetünk alapjait. E vázlat háromszorosan is figyelembe veszi majd az irodalom történetiségét: diakronikusan, az irodalmi művek recepciójának összefüggésében (lásd VIII.); szinkronikusan, a kortársi irodalom vonatkozási rendszerében s a rendszerek egymásutánjában (lásd IX.); végül az immanens irodalmi fejlődés és a történelem állandó folyamatának viszonyában (lásd X.).

<sup>75</sup> Uo. p. 109.

<sup>76</sup> Vö. p. 110.

<sup>77</sup> Ez következtethető ki a formalista esztétikából is, és különösen V. Sklovszkij: „Entautomatisierung” (az automatikusságtól való megfosztás) elméletéből, vö. V. Ehrlich nyomán, I. m. p. 84: „Mivel a „megcsavart, spontán kiteljesedésében tudatosan meggátolt forma” mesterségesen akadályt emel az érzékelő szubjektum és az érzékelt tárgy közé, megtörik a szokásos kapcsolatok és automatikus reakciók lánc: ily módon képesek leszünk arra, hogy *lássuk* a dolgokat, ne csupán *újra felismerjük* őket.”

<sup>78</sup> I. m. p. 275.

<sup>79</sup> Uo. p. 280.

## VIII.

*A recepcióesztétikai elmélet nemcsak lehetővé teszi, hogy az irodalmi mű értelmét és formáját felfogásának történelmi fejlődésében tekintsük, hanem meg is követeli, hogy az egyes műveket a megfelelő „irodalmi sorba” helyezzük, s ezáltal ismerjük fel – az irodalomfelfogás összefüggéseiben – történelmi helyüket és jelentőségüket. Ez olyan folyamat a művek recepciótörténetétől az irodalom eseményszerű történetéhez vezető lépésen belül, amelyben az olvasó és a bíráló passzív befogadása átcsap az író aktív befogadásába és új alkotásba, vagy – más szemszögből – amelyben az új mű megoldja az előző által felvetett formális és erkölcsi problémákat, és egyben újakat vet fel.*

Hogyan lehetne a történelmi sorrendbe visszahelyezni s ismét „eseményként” értelmezni az egyes műveket, amelyeket a pozitivista irodalomtörténet mint időrendben determináltakat s ezáltal, „ténnyé” váltakat elsekélyesített? A formalista iskola elmélete, mint említettük, az „irodalmi fejlődés” elvével akarja ezt a problémát megoldani: az új műalkotás a megelőző vagy egyidejű többi művek környezetében jön létre, mint sikeres forma eléri az illető irodalmi korszak „csúcát”, utánozni kezdik, s így egyre jobban automatizálják, majd – újabb forma győzelmekor – kopott műfajként tengeti tovább köznapi létét az irodalomban. Ha eszerint az egyébként még alig alkalmazott program szerint<sup>80</sup> elemeznénk és íránk le egy irodalmi korszakot, akkor várhatóan olyan áttekintés jönne létre, amely a hagyományos irodalomtörténetet több szempontból is felülmúlná: az abban összefüggéstelenül egymás mellé helyezett, önmagukban lezárt, legfeljebb az általános történelem egyfajta vázlatával összefogott sorozatokat – egy adott szerző, egy iskola vagy stílusirányzat műveinek sorát, valamint a különböző műfajokhoz tartozókat – vonatkozásba hozná egymással, s *feltárná a funkciók és formák evolúciós kölcsönhatását*.<sup>81</sup> Az így kiemelkedő, egymásnak megfelelő vagy egymást felváltó művek egy olyan folyamat mozzanataiként jelennének meg, amelyet nem kellene többé célirányosan megkonstruálni, mivel az *új formák dialektikus önteremtése* révén nem szorulna semmiféle teleológiára. Továbbá: az irodalmi fejlődés saját dinamikája elkerülné a kiválasztási kritériumok dilemmáját: a lényeg itt az irodalmi mű mint az irodalmi sorozatban megjelenő új forma, s lényegtelenné válik a lesüllyedt formák, művészi eszközök és műfajok újrateremtődése, amelyek a háttérben várják, hogy a fejlődés új mozzanata újra „észlelhetővé” tegye őket.

Végül pedig az önmagát evolúciónak tekintő és a fogalom szokásos értelmezésével ellentétes mindenféle irányulást kizáró formalista irodalomtörténetben a mű történelmi és művészi jellege egybeesne: egy irodalmi jelenség „evolúciós” jelentősége és jellege – akárcsak az a kijelentés, hogy a műalkotást a többi kölcsönhatásában észleljük – döntő

<sup>80</sup>J. Tinjanov 1927-ben keletkezett cikkében *Über literarische Evolution* (I. m. pp. 37–60) ez a program világosan megtalálható. J. Striedter közlése szerint ezt a programot az irodalmi műfajok történetében felmerülő struktúraváltozási problémák tárgyalásánál csak részlegesen váltották valóra, mint pl. a *Russkaja proza c. gyűjteményes kötetben*, Leningrád 1926. (Voprosy poetiki, VIII), vagy *Tinjanovnál: Die Ode als rhetorische Gattung* (1922), jelenleg in: *Texte der russischen Formalisten II*, ed. J. Striedter, München, 1970.

<sup>81</sup>J. Tinjanov: *Über literarische Evolution*, I. m. p. 59.

ismertetőjegyként tételezi fel az újítás mozzanatát.<sup>82</sup> Természetesen az „irodalmi evolúció” formalista elmélete az egyik legjelentősebb kísérlet az irodalomtörténet megújítására. Az a felismerés, hogy a történelmi változások az irodalmon belül is rendszer formájában mennek végbe, valamint az irodalmi fejlődés funkcionálisának kísérlete, s nem utolsósorban az automatizálás elmélete – olyan eredmény, amelyet akkor is el kell ismernünk, ha a változás egyoldalú törvénnyé tétele korrekcióra is szorul. A kritika kellőképpen kimutatta már a formalista evolúciós elmélet gyengéit: a pusztán ellentétesség vagy az esztétikai variáció nem elegendő ahhoz, hogy megmagyarázza az irodalom növekedését; az irodalmi formák változásának iránya megválaszolatlan marad; az újítás önmagában még nem egyenlő a művészi jelleggel; az irodalom fejlődése és a társadalom változása közötti kapcsolatot pusztán tagadás révén nem szüntethetjük meg.<sup>83</sup> Az utóbbi kérdésre X. számú tézisem válaszol; a többiek problematikája szükségessé teszi, hogy a formalisták leíró irodalomelméletét a történelmi tapasztalat dimenziója iránt recepcióesztétikailag nyitottá tegyék – utóbbi magában kell foglalja a jelenbeli szemlélő, azaz az irodalomtörténész történelmi helyzetét is.

Az irodalmi evolúciónak olyan meghatározása, amely azt a régi és az új szüntelen harcoként vagy a formák kanonizálásának és automatizálásának váltakozásaként írja le, az irodalom történelmi jellegét leszűkíti változásainak egyikű aktualitására, és a történelmi felfogást a változások észlelésére korlátozza. Az irodalmi sor változásai azonban csak akkor állnak össze történelmi egymásutánissággá, ha a régi és az új forma ellentéte felismerhetővé teszi sajátos közvetítő szerepüket is. Ezt a közvetítő szerepet, amely a régitől az új formához vezető lépést a mű és a befogadó (közönség, kritikus, új alkotó), valamint a múltbeli esemény és az azt követő befogadás kölcsönhatásában fogja át, módszertanilag abban a formális és tartalmi problémában lehet megragadni, „amelyet minden műalkotás felvet és aztán hátrahagy az utána még lehetséges ’megoldások’ horizontjaként”.<sup>84</sup> Egy mű megváltozott struktúrájának és új művészi eszközeinek pusztán leírása nem vezet szükségszerűen vissza erre a problémára s vele a történelmi sorban játszott szerepre. Ennek meghatározásához, azaz a hátrahagyott probléma felismeréséhez – amelyre a történelmi sorban rá következő mű adja meg a választ – az interpretátor fel kell használja saját tapasztalatát is, mivel a régi és az új forma, a probléma és a megoldás múltbeli horizontja csak továbbközvetített formájában, a recipiált mű jelenlegi horizontjában ismerhető fel újra. Az „irodalmi evolúcióként” felfogott irodalomtörténet az esztétikai befogadás és alkotás történelmi folyamatát – egészen a befogadás jelenéig – feltételnek teszi meg ahhoz, hogy minden formális ellentét vagy „különbségi minőség”<sup>85</sup> közvetíthető legyen.

<sup>82</sup> „A műalkotás akkor jelenik meg pozitív értéként, ha megváltoztatja az elmúlt korszak struktúráját; s negatív érték lesz, ha azt változtatás nélkül átveszi.” (*J. Mukařovszky*, idézi R. Wellek, 1965. p. 42.)

<sup>83</sup> Lásd még *V. Ehrlich*: *Russischer Formalismus*, I. m. 284–287, *R. Wellek*, 1965. p. 42., és *J. Striedter*, *Texte der russischen Formalisten I*, München, 1969. Bevezetés X. szakasz.

<sup>84</sup> *H. Blumenberg*, in: *Poetik und Hermeneutik III*, p. 692.

<sup>85</sup> *V. Ehrlich* (I. m. p. 281) szerint a formalisták számára ez a fogalom három dolgot jelentett: „A valóságábrázolás síkján a ’különbségi minőség’ a valóságostól való ’eltérést’, azaz az alkotó jellegű deformálást jelölte; a nyelv szintjén a szokásos nyelvhasználatától való eltérést; végül az irodalmi dimánika szintjén (. . .) az uralkodó művészi norma megváltoztatását.”

A recepcióesztétikai megalapozás ezzel nemcsak elvesztett irányához segíti vissza az irodalmi evolúciót, amennyiben az irodalomtörténész helyét teszi meg a folyamat iránypontjának (de nem céljának), hanem bepillantást enged az irodalmi tapasztalatok időbeli mélységébe is, amikor az irodalmi mű aktuális és virtuális jelentése közötti változó távolságra hívja fel a figyelmet. Ez azt jelenti, hogy egy műalkotás művészi jellegét – amelynek jelentéspotenciálját a formalizmus egyetlen értékkritériumként az újító jellegre szűkíti le – korántsem lehet első megjelenésének horizontjában mindig és azonnal észlelni; arról nem is beszélve, hogy a régi és az új forma pusztán ellentétében nem lehet kimeríteni. Egy mű valóságos első befogadása és virtuális jelentései között a távolság – vagy másként kifejezve: az az ellenállás, amelybe egy új mű első közönségének elvárásai miatt ütközik – olyan mértékű lehet, hogy csak hosszú recepció folyamat végén sikerül feltárni, ami az első horizontban váratlan és hozzáférhetetlen volt. Eközben megtörténhet, hogy mindaddig nem ismerik fel egy mű virtuális jelentőségét, amíg az „irodalmi evolúció” egy újabb forma aktualizálásával el nem éri azt a horizontot, amely a félreismert régi forma megértéséhez megnyitja az utat. Például így készítette elő a talajt Mallarmé és követőinek sötét lírája a már régóta mellőzött és elfelejtett barokk költészet újrafelfedezéséhez s különösen Gongora filológiai újraértelmezéséhez és így „újjászületéséhez”. Sorolhatnánk még a példákat arra, hogyan teszi hozzáférhetővé egy új irodalmi forma az elfelejtett műalkotásokat: ide tartoznak az úgynevezett „reneszánszok” is – azért „úgynevezettek”, mert a szó jelentése az önálló visszatérés látszatát kelti, s gyakran homályban hagyja azt a tényt, hogy az irodalmi hagyomány nem hagyományozhatja önmagát; tehát az irodalmi mű csak akkor térhet vissza, ha egy új befogadókészség visszahozza a jelenbe. Ez történhet úgy, hogy a megváltozott esztétikai magatartás szándékosan fordul a múlthoz, vagy pedig úgy, hogy az irodalmi evolúció egy új mozzanata elfelejtett művekre vet váratlanul fényt, s olyasmit is megláttat bennük, amit korábban nem is kerestek.<sup>86</sup>

Az „új” tehát nemcsak *esztétikai* kategória. Nem meríthető ki az újítás, meglepetés, felülmúlás, átcsoportosítás és elidegenítés tényezőivel, amelyeknek a formalista iskola kizárólagos jelentőséget tulajdonított. Az „új” egyben *történelmi* kategória is lesz, ha az irodalom diakronikus elemzését addig a kérdésig folytatjuk tovább, hogy milyen történelmi mozzanatok teszik ténylegesen újjá az új irodalmi jelenséget, milyen mértékig érzékelhető ez az újdonság már a megjelenés történelmi pillanatában, milyen távolságot, utat vagy kerülőt követelt meg tartalmi megértése, s vajon a teljes aktualizálás mozzanata olyan erőteljes hatású volt-e, hogy megváltoztathatta a „rég” iránti látásmódot s vele együtt az irodalmi múlt előírásait.<sup>87</sup> Más összefüggésben már tárgyaltuk, hogy mindennek fényében milyen viszonyba kerül a poétikai elmélet és az alkotó esztétikai gyakorlat.<sup>88</sup>

<sup>86</sup> Az első lehetőségre jó példa Boileau és a klasszikus *contrainte*-költészet (antiromantikus) újraértékelése Gide és Valéry által, a másodikra pedig Hölderlin himnuszainak vagy Novalis jövőbeli költészet fogalmának elkésett felfedezése (utóbbihoz lásd szerzőtől in: *Romanische Forschungen* 77, 1965, pp. 174–183.)

<sup>87</sup> Így a „kis romantikus” Nerval fogadtatása óta – akinek Chimères-jei csak Mallarmé hatásával együtt keltettek feltűnést – a kanonizált „nagy romantikusok”: Lamartine, Vigny, Musset és Victor Hugo „retorikus” lírájának jó része egyre inkább háttérbe szorult.

<sup>88</sup> *Poetik und Hermeneutik II (Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion)*, ed. W. Iser, München, 1966. különösen pp. 395–418.)

Természetesen azzal még korántsem merítettük ki mindazokat a lehetőségeket, amelyek az esztétikai felfogás történelmi változásai során az alkotás és a recepció egymásbakapcsolódását jellemzik. Elsődleges célunk az volt, hogy megvilágítsuk, milyen dimenzióba vezet az irodalom diakronikus szemlélete, amely már nem hajlandó összetéveszteni az irodalmi „tények” kronologikus sorát az irodalommal mint történelmi jelenséggel.

## IX.

*A diakronikus és szinkronikus elemzés megkülönböztetésével és módszertani összekapcsolásával a nyelvtudományban elért eredmények arra készetetnek, hogy az irodalomtörténetben is megtörjük a diakronikus szemléletmód eddigi egyeduralmát. Mivel a recepciótörténeti perspektíva minden esztétikai szemléletváltozások funkcionális összefüggésekre bukkán az új művek megértése és a régiek jelentése között, az is lehetséges kell legyen, hogy a fejlődés adott mozzanataiból szinkronikus keresztmetszetet vegyünk, az egyidejűleg keletkezett művek heterogén sokszínűségét egyenlőségi, ellentétes és hierarchikus struktúrákra tagoljuk, és így feltárjuk egy történelmi pillanat irodalmának meghatározó jelentőségű vonatkozási rendszerét. Ebből ki lehetne fejleszteni egy új irodalomtörténet ábrázolási elvét, ha úgy vennénk ki a diakronikus „előbbi–utóbbi” metszeteket, hogy történelmileg kifejezzék az irodalmi struktúraváltozás korszakképző mozzanatait.*

A diakronikus szemléletmód történetírásbeli elsőbbségét alighanem Siegfried Krauer kérdőjelezte meg a leghatásosabban: *Time and History* című tanulmánya<sup>89</sup> kétségbe vonja az egyetemes történelem (General History) igényét arra, hogy az élet minden eseményét mint a kronologikus idő homogén közegében létező egységes és minden történelmi pillanatban összefüggő folyamatot jelenítse meg. Ez a történelemfelfogás – amely még mindig nem tud szabadulni Hegel „objektív szellem”-fogalmának büvköréből – szerinte feltételezi, hogy minden egyidőben történő dolog egyformán magán viseli a pillanat jelentőségét, s ezzel elhomályosítja az egyidejű dolgok tényszerű nem egyidejűségét.<sup>90</sup> Egy adott történelmi pillanat eseményeinek sokszínűsége ugyanis, amely az egye-

<sup>89</sup>In: Zeugnisse – Theodor W. Adorno zum 60. Geburtstag, Frankfurt 1963, pp. 50–64, továbbá General History and the Aesthetic Approach c. tanulmány a Poetik und Hermeneutik III.-hoz (lásd 78. megjegyzés), jelenleg in: History: The last things before the last, New York, 1969. (lásd ott 6. fej.: Ahasverus or the riddle of time, pp. 139. 163.)

<sup>90</sup>„First, in identifying history as a process in chronological time, we tacitly assume that our knowledge of the moment at which an event emerges from the flow of time will help us to account for its appearance. The date of the event is a value-laden fact. Accordingly, all events in the history of a people, a nation, or a civilisation which take place at a given moment are supposed to occur then and there for reasons bound up, somehow, with that moment.” (Először is, ha a történelmet egy kronológiai időrendben lefolyó folyamatként értelmezzük, akkor hallgatólagosan azt tételezzük fel, hogy tudásunk arról a pillanatról, amelyben az adott esemény kibukkan az idő sodrából, hozzásegít bennünket megjelenésének magyarázatához. Egy adott esemény időpontja értékes tény; egy nép, egy nemzet vagy egy kultúra történelmének minden olyan eseményéről, amely adott pillanatban történik, feltételezzük, hogy akkor és ott kellett történnie és olyan okból, ami valami módon összefügg az adott pillanattal.) (History . . . , p. 141.)

temes történelem kutatójának felfogása szerint egy egységes tartalom kifejeződése, valójában nagyon különböző időgörbék sokasága, amelyek mindegyikét saját különös történelmük (Special History) törvényszerűségei határozzák meg<sup>91</sup> – közvetlenül megmutatkozik ez a különböző művészet-„történetek”, a jog-, gazdaság- vagy politikatörténet stb. találkozási pontjainál: „Az egyes, időben körülhatárolt területek kiemelkednek az egyhangú időfolyamból. Ezért minden történelmi korszak úgy képzelhető el, mint a saját korukból különböző pillanatokban kibukkanó események összessége”.<sup>92</sup>

Most nem foglalkozunk azzal a kérdéssel, vajon ez a megállapítás eleve feltételezi-e a történelem közvetlen inkonzisztenciáját s azáltal azt is, hogy az egyetemes történelem egysége csak visszatekintve, a történetírók egységteremtő szemlélet- és ábrázolásmódja révén jön létre; továbbá azzal sem, vajon ténylegesen megvonja-e az egyetemes történelemtől – filozófiai szempontú – létjogosultságát a „történelmi ésszerűség”-ben való radikális kételkedés, amelyet Kracauer a kronologikus és morfológiai időfolyamok pluralizmusából kiindulva a történelmi általános és különös alapvető ellentétévé épített ki. Az irodalomra vonatkozólag mindenestre elmondhatjuk, hogy Kracauer nézetei az „egyidejű és nem egyidejű dolgok egymásmellettségéről”<sup>93</sup> korántsem vezetnek apóriához a történelmi megismerést, hanem éppen rámutatnak arra a szükségszerűségekre és lehetőségekre, hogy szinkronikus keresztmetszetekkel tárjuk fel az irodalmi jelenségek történelmi dimenzióját. Nézeteiből ugyanis az következik, hogy az összes egyidejű jelenségre bélyegét rányomó pillanat kronológiai fikciója éppoly kevésbé felel meg az irodalom történetiségének, mint az a morfológiai fikció, amely szerint a homogén irodalmi sorban egymás után következő jelenségek mindegyike csak belső törvényszerűségeknél engedelmeskedik. A kizárólagosan diakronikus szemléletmód bármilyen meggyőzően megmagyarázhatja is pl. a műfajtörténeti változásokat az újítás és automatizálás, a probléma és a megoldás immanens logikája szerint, csak akkor juthat el a tulajdonképpeni történelmi dimenzióhoz, ha áttöri a morfológiai kánon korlátait, ha a hatástörténetileg jelentős műveket szembeállítja a műfaj elfelejtett, konvencionális darabjaival, s ha nem hagyja figyelmen kívül az irodalmi környezethez való viszonyukat sem: ahogyan más műfajok alkotásai mellett érvényre jutottak. Az irodalom történetisége éppen a diakronia és a szinkronia metszéspontjain válik láthatóvá; következésképpen egy meghatározott történelmi pillanat irodalmi horizontjában meg kellene ragadnunk azt a szinkronikus rendszert, amelyre vonatkoztatva az akkor keletkezett irodalmi művek a nem egyidejűség diakronikus vonatkozásaiban mint aktuálisak vagy nem aktuálisak, mint divatosak vagy divatjammúltak, netán örökéletűek, mint koruk előtt járók vagy mint elkésették találtak befogadásra.<sup>94</sup> Ha ugyanis az akkor keletkezett irodalom – produkcióesztétikai szempontból –

<sup>91</sup> Ez a fogalom H. Focillon-tól ered, *The Life of Forms in Art*, New York, 1948. és G. Kublertől *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven–London, 1962.

<sup>92</sup> *Time and History*, I. m. p. 53.

<sup>93</sup> *Poetik und Hermeneutik III* (lásd 78. megj.) p. 569. A „különböző dolgok egyidejűségének” formulája, amellyel F. Sengle (1964, p. 247.) ugyanarra a jelenségre céloz, egy dimenziót elvesz a problémából, s az is kivülglük belőle, hogy Sengle szerint ez az irodalomtörténeti probléma egyszerűen megoldható a komparatista módszer és a modern interpretáció összekapcsolásával („ez tehát azt jelenti, hogy széles alapokon végzünk összehasonlító interpretációkat”, p. 249.).

<sup>94</sup> Már R. Jakobson is ezt a követelést hangoztatta 1960-ban egy előadásában, amely most a *Linguistique et poétique* című, IX. fejezetét alkotja *Essais de linguistique générale* című könyvének

széthullik a nem egyidejű dolgok heterogén sokaságára – azaz a műfajok „időbeni körülhatároltságának” különböző mozzanatai által meghatározott művekre (mint ahogy a látszólag jelen idejű csillagos ég is asztronómiailag a legkülönbözőbb korú fénypontokra válik szét) –, akkor az irodalmi jelenségek tarka egyvelege – recepcióesztétikai szempontból – az irodalmi elvárások emlékek és feltételezések közös, jelentésalkotó horizontjában egységként jelenik meg a kortárs közönség számára, amely *saját* jelenének alkotósaiként észleli és kapcsolja egymással össze ezeket a műveket.

Mivel minden szinkronikus rendszer elválaszthatatlan szerkezeti elemként kell tartalmazza saját múltját és saját jövőjét,<sup>9,5</sup> egy adott történelmi időpont irodalmi termésének szinkronikus metszete szükségszerűen implikálja a diakroniában őt megelőző és utána következő metszeteket. Ennek folyamán – akárcsak a nyelvtörténetben – állandó és változó tényezők különböztethetők meg, amelyeket a rendszer függvényeiként lokalizálhatunk, ugyanis az irodalom szintén rendelkezik egyfajta, viszonylag állandó vonatkozásokat tartalmazó grammatikával vagy szintaxissal: a hagyományos és nem kanonizált műfajok, kifejezésmódok, stílusok és retorika figurák szövedékével, amelyekkel a változó-konyabb szemantika áll szemben: ide az irodalmi témák, archetípusok, szimbólumok, metaforák tartoznak. Ezért kísérhetjük meg egy irodalomtörténeti analógia létrehozását Hans Blumenberg rendszerelképzeléséhez, amelyet a filozófiatörténet számára posztulált, a keresztény teológia és filozófia korszakváltásának és méginkább rangsor-kérdéseinek példájával magyarázott és a kérdés és a felelet történelmi logikájával indokolt: a „világmagyarázat olyan formális rendszeréről van szó (. . .), amelynek szerkezetében elhelyezhetők mindazok az átalakulások, amelyek a radikális korszakváltások között a történelem folyamat jellegét megadják”.<sup>9,6</sup> Ha majd az alkotás és befogadás folyamat jellegű viszonyának funkcionális magyarázata megsemmisíti az önmagát tovább folytató irodalmi hagyományról alkotott szubsztancialista elképzeléseket, akkor majd felismerhetővé válnak az irodalmi formák és tartalmak *változásai* mögött meghúzódó *átalakulások* a világértés irodalmi rendszerében, amelyek megfoghatóvá teszik az esztétikai felfogás folyamatában bekövetkező horizontváltást.

Mindezekből a premisszákból kidolgozható lenne egy olyan irodalomtörténet ábrázolási elve, amely sem a remekművek hagyományos vonulatát nem követi, sem az összes létező szöveg történetileg már megfogalmazhatatlan mélységeiben nem merül el. Még soha

---

(Paris, 1963), vö. p. 212: „La description synchrone envisage non seulement la production littéraire d'une époque donnée, mais aussi cette partie de la tradition littéraire qui est restée vivante ou a été ressuscitée à l'époque en question. (. . .) La poétique historique, tout comme l'histoire du langage, si elle se veut vraiment compréhensive, doit être conçue comme une superstructure, bâtie sur une série de descriptions synchroniques successives.” (A szinkronikus leírás nemcsak egy adott korszak irodalmi produkcióját ragadja meg, hanem azt az irodalmi örökséget is, amely az adott korban még élt vagy éppen akkor kelt új életre. (. . .) A költészet története – akárcsak a nyelv – csak úgy válhat valóban értővé, ha egy sor egymást követő szinkronikus leírás alapján felépített szuperstruktúráként alkotják meg.)

<sup>9,5</sup>J. Tinyanov és R. Jakobson: Probleme der Literatur- und Sprachforschung, (1928) in: Kursbuch 5 (1966) p. 75: „A rendszer története a maga részéről szintén rendszer. Itt a tiszta szinkronitás illuzórikussá válik: minden szinkron rendszernek megvan a maga múltja és jövője, s mindkettő elszakíthatatlan szerkezeti elemét alkotja.”

<sup>9,6</sup>Először az Epochenschwelle und Rezeption-ban, in: Philosophische Rundschau 6 (1958) p. 101., legutóbb in: Die Legitimität der Neuzeit, Frankfurt, 1966. vö. különösen p. 41.

ki nem próbált módon, a szinkronikus szemléletmód segítségével tudná kiválasztani ez az irodalomtörténet, mely művek elég jelentősek a figyelemre: az „irodalmi evolúció” történelmi folyamatában bekövetkezett horizontváltozást nem szükséges végigkövetni az összes diakronikus tény és leszámazási láncolat szövedékén, mert lemérhető a szinkronikus irodalmi rendszer állományának változásán, és kiolvasható a további keresztmetszetek elemzéséből is. Elvileg lehetséges lenne, hogy ilyen rendszerek történelmi egymásutánjában, a diakronia és a szinkronia tetszőleges metszéspontjainak sorozatával ábrázoljuk az irodalmat. Az irodalom történelmi dimenzióját, a tradicionalizmusban és a pozitívizmusban egyaránt elsikkadt eseményszerű folyamatosságát csak úgy nyerhetjük vissza, ha mi, irodalomtörténészek megtaláljuk azokat a metszéspontokat és kiemeljük azokat a műveket, amelyek az „irodalmi evolúció” történelemalkotó mozzanataiban és korszakhatáraiban kifejeződő folyamat jellegét megfogalmazzák. Ezt a történelmi megfogalmazást azonban nem a statisztika-emeli ki, s nem is az irodalomtörténész önkénye, hanem egyedül és kizárólag a hatástörténet, más szóval az „események következménye”, valamint mindaz, ami a jelen perspektívájából nézve megteremti az irodalom múltja és jelene közötti összefüggést.

## X.

*Az irodalomtörténet csak akkor állhat feladata magaslatán, ha nemcsak szinkronikusan és diakronikusan, rendszereinek egymásutánjában ábrázolja az irodalmi produkciót, hanem abban a sajátos viszonyban is, amely mint „különöst” az „egyetemes” történelemmel összeköti. Ez a viszony nem merül ki abban, hogy a mindenkori irodalom képet ad – tipizált, idealizált, satirikus vagy utopisztikus képet – a társadalmi létről; az irodalom társadalmi funkciója és annak eleve adott lehetőségei csak ott derülnek ki, ahol az irodalmi élmény behatol olvasójának – „életgyakorlata” által meghatározott – elvársi horizontjába, befolyásolja világfelfogását, és így visszahat társadalmi magatartására is.*

Az irodalom és a társadalom funkcionális összefüggését a hagyományos irodalom-szociológia többnyire egy olyan módszer szűk keretei között mutatja meg, amely csak látszólag cserélte fel az *imitatio naturea* klasszikus elvét azzal a meghatározással, hogy az irodalom egy megadott valóság ábrázolása; azért kényszerült aztán rá, hogy a 19. századi „realizmus”-korszakhoz kötött stílusfogalmát par excellence irodalmi kategóriává tegye. De még a jelenleg divatos irodalmi strukturalizmus is – amely gyakran kétes joggal hivatkozik Northrop Frye archetipikus kritikájára vagy Claude Lévi-Strauss strukturális antropológiájára – foglya maradt ennek az alapjában véve klasszicista ábrázolási esztétikának s vele a „tükrözés” és „tipizálás” sémáinak; miközben a strukturalista nyelv- és irodalomtudomány felfedezéseit archaikus, irodalmi mítoszba bűjtött antropológiai tényezőként értelmezi – amit gyakran csak a szövegek nyilvánvaló allegorizálásával tud elérni –,<sup>97</sup> egyrészt egy ősi társadalmi természet struktúrára szűkíti le a történelmi létet,

<sup>97</sup>Ezt igazolja akaratlanul is, de igen hatásosan C. Lévi-Strauss is azzal a kísérletével, amelynek során a R. Jakobson-féle nyelvészeti leírást Baudelaire *Les Chats* című verséről megpróbálja saját strukturalista módszerével értelmezni Vö. in: *L'Homme* 2 (1962) pp. 5–21.



másrészt az irodalmat mint az előbbieket mitikus és szimbolikus kifejezését tekinti. Nyilvánvaló, hogy ezzel az irodalom elsődlegesen társadalmi szerepe a társadalomalkotó funkciója megy veszendőbe. A strukturalista irodalomtudomány – akárcsak korábban a marxista vagy a formalista – nem kutatja, hogyan „hat vissza az irodalom a társadalomról alkotott elképzelésre, amely egyben a saját előfeltétele is”. Ezekkel a szavakkal fogalmazta meg Gerhard Hess *A társadalom képe a francia irodalomban* (1964) című előadásában az irodalomtörténet és a szociológia összekapcsolásának megoldatlan kérdését, majd kifejtette, milyen mértékben állíthatja magáról a legújabb kori francia irodalom, hogy a társadalmi lét bizonyos törvényszerűségeit elsőként tárta fel.<sup>98</sup> A hagyományos ábrázolási esztétika kereteit meghaladja az a feladat, hogy recepcióesztétikai szempontból megvilágítsa az irodalom társadalomalkotó funkcióját. Az irodalomtörténeti és a szociológiai kutatás közötti szakadékot segít áthidalni az a tény, hogy az irodalomtörténeti interpretációba általam bevezetett *elvárási horizont*<sup>99</sup> Karl Mannheim óta szerepet játszik a szociológia axiomatikájában.<sup>100</sup> Továbbá: ez a fogalom áll a középpontjában Karl L. Popper *Természeti törvények és elméleti rendszerek* című módszertani tanulmányának is, amelyben a szerző a tudomány előtti élettapasztalatokban keresi a tudományos elméletalkotás gyökereit. Popper a megfigyelés problémáját úgy fejt ki, hogy feltételezi „az elvárások horizontját”, s emiatt összehasonlításként szolgálhat ahhoz a kísérletemhez, amellyel az irodalomnak a tapasztalatszerzés általános folyamatában játszott specifikus szerepét igyekszem meghatározni, s egyben elhatárolni a társadalmi magatartás egyéb formáitól.<sup>101</sup>

Popper szerint a tudomány haladása abban hasonlít a tudomány előtti tapasztalatszerzéshez, hogy minden hipotézis és minden megfigyelés egyaránt eleve feltételez bizonyos elvárásokat, „mégpedig éppen azokat, amelyek az elvárási horizontot alkotják – s az elvárási horizont ad jelentőséget a megfigyeléseknek s emeli őket valóban a megfigyelés rangjára”.<sup>102</sup> A tudomány és az élettapasztalat számára egyaránt a „meghiúsult elvárást” a legdöntőbb mozzanat a továbbhaladás irányába: „hasonlít a vak ember élményéhez, aki beleütköztvén egy akadályba, tudomást szerez annak létéről. Feltételezésünk hamisságának bebizonyosodásával tényleges kapcsolatba kerülünk a 'valósággal'; tévedéseink cáfolata olyan pozitív élmény, amiben a valóság részesít bennünket”.<sup>103</sup> Ez a modell még nem képes ugyan a tudományos elméletalkotás folyamatának kielégítő magyarázatára,<sup>104</sup> de alátámasztja „a negatív élmény produktív jelentőségét” az élettapasztalatok szerzésé-

<sup>98</sup> Jelenleg in: *Gesellschaft – Literatur – Wissenschaft: Gesammelte Schriften 1938–1966*, ed. H. Jauß és C. Müller-Daehn, München, 1967. 1–13, különösen pp. 2. és 4.

<sup>99</sup> Előszőr in: *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tübingen, 1959. vö. pp. 153, 180, 225, 271; továbbá *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 197, pp. 223–225.

<sup>100</sup> K. Mannheim: *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus*, Darmstadt, 1958. p. 212.

<sup>101</sup> In: *Theorie und Realität*, ed. H. Albert, Tübingen, 1964. pp. 87–102.

<sup>102</sup> Uo. p. 91.

<sup>103</sup> Uo. p. 102.

<sup>104</sup> Popper példája a vak emberrel nem tesz különbséget a csak reagáló magatartás és a meghatározott feltételekkel folyó kísérletező cselekvés lehetőségei között. Ha a második lehetőség a reflektáló tudományos magatartásra jellemző – szemben a gyakorlati élet nemreflektáló viselkedésével –, akkor a kutató maga is „alkotó” lenne, tehát a „vak emberről” magasabb szintű, aki inkább költőhöz hasonlítható, mivel új elvárásokat teremt.

ben,<sup>105</sup> s főként: jobban megvilágítja az irodalomnak a társadalmi létben betöltött sajátos funkcióját. Az olvasó ugyanis azáltal van előnyösebb helyzetben, mint a (feltételezett) nem olvasó, hogy – Popper hasonlatával – nem kell előbb akadályba ütköznie ahhoz, hogy új tapasztalatot nyerjen a valóságról. Az olvasásból nyert tapasztalat segítségével megszabadul élettapasztalatának másoktól átvett formáitól, előítéleteitől és kényszerhelyzeteitől, s rákényszerül a dolgok újfajta észlelésére. Az irodalom elvárásai horizontja abban tér el a történelmi életgyakorlattól, hogy nem csupán a megszerzett tapasztalatokat őrzi meg, hanem a meg nem valósított lehetőségeket is anticipálja, a társadalmi magatartás korlátozott mozgásterét új kívánságokkal, igényekkel és célokkal bővíti, és ezzel megnyitja az utat új, jövőbeli tapasztalatokhoz.

Az emberi tapasztalás alkotó jellegű irányítását – amikor egy új forma segítségével áttoreti velünk a mindennapi észlelés automatizmusát – nemcsak művészet jellegének köszönheti az irodalom. A művészet új formáját nemcsak „más műalkotásokhoz viszonyítva és a velük való asszociációkban észleljük”. Viktor Sklovszkij e híres mondása, a formalista tanok egyik alapelve<sup>106</sup> csak a klasszikus esztétika előitélete ellen fordulva igaz, amely szerint a szépség „a forma és a tartalom harmóniája”, s így az új formának csak az a másodlagos szerep jut, hogy benne alakot öltson az adott tartalom. Az új forma azonban nemcsak azért jelenik meg, hogy a „rég, művészileg elavult formát felváltsa”; azzal is hozzásegíthet a dolgok újfajta észleléséhez, hogy az elsőként az irodalomban megjelenő tapasztalati tartalmakat mintegy előrevetíti. Az irodalom és az olvasó kapcsolata egyaránt megalósulhat az érzékelés és az etika területén: előbbin az esztétikai észlelésre, utóbbin az erkölcsi reflexióra való felszólításként.<sup>107</sup> Az új irodalmi mű befogadására és megítélésére a többi műfajok megléte és a mindennapi élet tapasztalata egyaránt hatással van; az etikára ható társadalmi funkcióját recepcióesztétikai szempontból egyaránt felfoghatjuk vagy a kérdés-és-felelet vagy a probléma-és-megoldás modalitásaiként, mivel társadalmi hatásának horizontjába ezekben a formákban lép be.

Miként lehetnek morális következményei is egy új esztétikai formának, más szóval hogyan juthat egy morális kérdés az elképzelhető legnagyobb társadalmi hatáshoz? – mindezt hatásosan példázza a *Madame Bovary* perének esete, amelyet a mű 1857-es *Revue de Paris*-beli közlése után Flaubert ellen indítottak. Az új irodalmi forma, amely az

<sup>105</sup> G. Buck: Lernen und Erfahrung, I. m. p. 70. és a továbbiakban: „(A negatív tapasztalat) nemcsak amiatt tanulságos, mert revidiáltatja velünk addigi tapasztalataink összegét, s a tárgyi jelentés javított egységébe beilleszteti az új tapasztalatot. (. . .) Nemcsak a tapasztalat tárgya tűnik fel új fényben, hanem maga a tapasztaló tudat is megváltozik. A negatív tapasztalat eredménye egyfajta önmaga tudatára ébredés: aminek pedig tudatára ébredünk, az az addigi tapasztalatok legfőbb s így soha kétségbe nem vont motívumai. A negatív tapasztalatnak így elsődlegesen önmegismerés jellege van, amelynek segítségével minőségileg új típusú tapasztalatokra leszünk alkalmasak.” Ezekből a premisszákból vezette le H. Buck egy olyan hermeneutika fogalmát, amely mint a gyakorlati élet viszonya – melyet a gyakorlati élet legmagasabb érdeke: a cselekvők önmegértése vezet – törvényesíti az ún. humán tudományok specifikus tapasztalatát a természettudományos empiriával szemben. Vö. Bildung durch Wissenschaft, in: Wissenschaft, Bildung und pädagogische Wirklichkeit, Heidenheim, 1969. p. 24.

<sup>106</sup> Lásd fenn, 55. megj.

<sup>107</sup> J. Striedter figyelmeztetett arra, hogy a Lev Tolsztoj prózájából – naplójegyzésekből és művekből – vett példákban, amelyekre Sklovszkij az elidegenedés eljárásának magyarázatakor hivatkozott, a tisztán esztétikai aspektus még keveredett ismeretelméleti és etikai szempontokkal is. „Sklovszkijt – Tolsztojjal ellentétben – elsődlegesen a művészi ‚eljárás‘ érdekli, nem pedig az etikai feltételek és hatások”. (Poetik und Hermeneutik II. lásd 122. megj. p. 288.)

„elkoptatott történet” szokatlan felfogására kényszerítette Flaubert olvasóit, a személytelen (vagy részvétlen) elbeszélismód volt, valamint a Flaubert által virtuóz módon és perspektivikus szempontból következetesen alkalmazott művészi eszköz, az ún. „átélt beszéd”. Ennek hatását legjobban egy olyan leírásrészlettel érzékeltethetjük, amelyet Pinard államügyész a lehető legerkölcstelenebbnek ítélt vádbeszédében. Az idézett rész Emma első „félrelépése” után következik a regényben, s azt írja le, milyenek látja magát a tükörben házasságtörése után az asszony: „De meglátta magát a tükörben, s bámulva nézte az arcát. Sose volt még ilyen tág, ilyen sötét a szeme, sose látszott még ilyen mélynek. Egész lénye valami megfoghatatlan fényben fürdött, és teljesen átszellemült. Egyre csak azt suttogta: 'Szeretóm van! Szeretóm' – s úgy élvezte a gondolatát, mintha csak egy második serdülőkorra ébredt volna. *Vége hát ő is megismeri a szerelem gyönyörűségeit, azt a lázas boldogságot, amelyről már-már lemondott. Olyan tündérvilágba lép, ahol csupa szenvedély, mámor és extázis minden;*”. Az államügyész úgy fogta fel az utolsó mondatokat, mintha azok az író ítéletét is tükröző objektív szavak lennének, s felháborodott a „házasságtörés dicsőítésén”, amelyet még magánál a ballépésnél is veszélyesebbnek és erkölcstelenebbnek tartott.<sup>108</sup> Az ügyész azonban tévedett, amint ezt Flaubert védője azonnal kimutatta: az inkriminált mondatok ugyanis nem az elbeszélő objektív megállapításai, amelyeknek hitelt adhatna az olvasó, hanem annak a szereplőnek szubjektív véleménye, akit a szerző éppen ezekkel a regényekből kölcsönzött érzésekkel jellemez. A művészi eszköz abban áll, hogy az ábrázolt személy többnyire belső monológját a szerző nem látja el se a direkt, se függő beszéd jegyeivel, s így az olvasónak kell eldönteni, vajon igaz kijelentésnek fogadja-e el a mondatot, vagy pedig az adott szereplőt jellemző véleményként. Emma Bovary felett valójában „létének egyszerű felmutatásával, érzéseinek megvilágításával”<sup>109</sup> hangzik el az ítélet. Ez a modern stíluselemzésből származó eredmény pontosan megegyezik Sénard védőügyvéd ellenérvével, aki szerint Emma kiábrándulása már a második napon elkezdődik: „Az erkölcsi megoldás benne rejtőzik a könyv minden sorában”<sup>110</sup> – a védő azonban még nem tudta megnevezni az adott korban tudatosan még számon nem tartott művészi eszközt. A perben világosan kiderült, milyen megdöbbentő hatásra képes Flaubert elbeszélismódjának formai újítása: a személytelen forma nemcsak arra kényszerítette az olvasót, hogy a dolgokat másként – a kor megnevezése szerint „fényképszerű pontossággal” – észlelje, hanem egyben szorongatóan bizonytalanná is tette ítéletét. Mivel az új művészi eszköz szakított a regény egyik régi hagyományával – hogy ti. a leírás az ábrázolt személyről mindig egyértelmű és elfogadott erkölcsi ítéletet mond ki –, ezért radikálisan és új módon vethette fel az élettapasztalat olyan kérdéseit, amelyek a per folyamán egészen háttérbe szorították a vád első pontját, az állítólagos romlottságot. A védőügyvéd ellentámadásba indult, és a társadalom ellen irányította azt a vádpontot, hogy a regényben nincs egyéb, mint „egy vidéki asszony házasságtörésének története”, – feltette ugyanis a kérdést, nem állna-e közelebb az

<sup>108</sup> *Flaubert: Oeuvres*, Paris, 1951. vol. I. p. 657: „ainsi, dès cette première faute, dès cette première chute, elle fait la glorification de l'adultère, sa poésie, ses voluptés. Voilà, messieurs, qui pour moi est bien plus dangereux, bien plus immoral que la chute elle-même!” (Aztán, az első hitétől, az első bukástól kezdve dicsőíti a házasságtörést, annak költészetét, gyönyöreit. Íme, uraim, ez az, amit én még magánál a bukásnál is sokkal veszélyesebbnek és erkölcstelenebbnek tartok.)

<sup>109</sup> *E. Auerbach: Dargestellte Wirklichkeiten in der abendländlichen Literatur*, Bern, 1946, p. 430.

<sup>110</sup> I. m. p. 673.

igazsághoz egy ilyen alcím: „A vidéki nevelés túlságosan is gyakori formájának története”?<sup>111</sup> Ezzel persze még nincs megválaszolva az ügyész vádbeszédének csúcspontját alkotó kérdés: „A könyv melyik szereplője ítélné el ezt az asszonyt? Következtetésem szerint egyik sem. Nem, nincs a könyvben egyetlen szereplő sem, aki elítélhetné. Ha mégis találnának benne egyetlen tisztességes személyt is vagy egyetlen olyan elvet, amelynek nevében a házasságtörés megbélyegezhető lenne – nos, akkor tévedtem.”<sup>112</sup>

Márpedig ha a regényben ábrázolt figurák egyike sem törhet pálcát Emma Bovary felett, és ha semmiféle erkölcsi elvre nem hivatkozik a szerző, amelynek nevében az asszonyt elítélhetné, akkor nemcsak a „házastársi hűség elve” válik kérdésessé, hanem vele együtt az uralkodó „közvélemény” és az alapját képező „vallásos érzület” is. Milyen fórum elé lehet még citálni a *Madame Bovaryt*, ha a társadalom addig érvényes normái: a közvélemény, vallásos érzés, közszellem, jó erkölcsök nem elegendők többé az eset megítéléséhez?<sup>113</sup> Ezek a nyitott, illetve implicit kérdések egyáltalán nem az államügyész esztétikai hozzá nem értéséről és moralizálgató nyárspolgárságáról tanúskodnak; bennük nyilatkozik meg az új művészi forma nem is sejtett hatása, amely a *Madame Bovary* olvasóiban a „dolgok új látásmódjával” megingatta korábbi, magától értetődőnek tűnő erkölcsi ítéletüket, és ismét nyitott kérdéssé változtatta a közerkölcs egyik eldöntöttnek számító felfogását. Annyiban következetes volt a bíróság a Flaubert okozta bosszúsággal kapcsolatban – hogy ti. személytelen stílusa nem adott módot a regény szerzőjének erkölstelenség miatti elítélésére –, hogy felmentette az író, de elítélte az általa állítólag képviselt irodalmi irányzatot, a valójában még számon sem tartott művészi eszközt, „tekintve, hogy se jellemrajz, se helyszínrajz ürügyén nem szabad idézni olyan személyek kicsapongó tetteit, mondásait és gesztusait, akiknek megjelenítését az író feladatának tekinti; hogy továbbá szellemi termékek és képzőművészeti alkotások esetében az ilyen megjelenítés egyfajta *realizmust eredményez, amely tagadja a szépet és a jót*, s amely a szellemet és a szemet hasonlóképpen sértő további művek létrehozásával a közszellem és a jó erkölcs állandó megbotránkoztatását eredményezi.”<sup>114</sup>

Így képes egy szokatlan esztétikai forma révén egy irodalmi mű arra, hogy áttörjön olvasói elvárásain, és feltegye nekik a kérdést, amire a vallásilag vagy államilag elismert erkölcs addig adós maradt. További példák helyett csak arra szeretnénk itt emlékeztetni, hogy már Bertold Brecht előtt is hirdették – a felvilágosodás korában – az irodalom és az elismert erkölcsi normák konkurrens viszonyát, amint ezt többek között Friedrich Schiller is vallotta a polgári színjáték feladatával kapcsolatban: „Ott kezdődik a színpad törvénye, ahol a világi törvények hatalma véget ér.”<sup>115</sup> Arra is képes az irodalmi mű – példa rá a legújabb irodalomtörténeti korszak, a mai modernség –, hogy megfordítsa a kérdés és felelet viszonyát, s a művészet közegeiben új, „homályos” valósággal szembe-ítse olvasóját, amelyet az a meglevő elvárási horizonttal már nem képes feldolgozni. A regény legújabb formája, a sokat vitatott *nouveau roman* például – Edgar Wind meg-

<sup>111</sup> Uo. p. 670.

<sup>112</sup> Uo. p. 666.

<sup>113</sup> Vö. uo.pp. 666/7.

<sup>114</sup> Uo. p. 717. (idézet az Ítélet-ből).

<sup>115</sup> Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. Jubileumi kiadás, XI. k. p. 99. Lásd még H. Koselleck: Kritik und Krise, Freiburg/München, 1959, p. 82.

fogalmazásában – olyan paradox helyzetet képviselő modern művészi formaként mutatkozik be, amelynél „a megoldás eleve adott, és a problémát kell megkeresni ahhoz, hogy a megoldást mint olyat megérthessük”.<sup>116</sup> Az olvasó itt már nem érezheti, hogy hozzá beszélnek – ellenkezőleg, be nem avatott harmadikként kénytelen egy még jelentés nélküli valósággal szembenézve megtalálni azokat a kérdéseket, amelyek majd feltájják előtte, milyen jellegű világfelfogásra és emberi kapcsolatokra irányulnak az irodalom által adott válaszok.

Mindebből következik, hogy ott keresendő a társadalmi létben az irodalom által játszott sajátos szerep, ahol utóbbi nem elégszik meg a csupán *ábrázoló* funkcióval. Ha megkeressük azokat az irodalomtörténeti mozzanatokot, amelyekben az irodalmi művek uralkodó erkölcsi tabukat döntöttek meg vagy a gyakorlati lét erkölcsi kazuisztikájára kínáltak olvasóiknak új megoldást s ezeket az összes olvasó ítélete révén a társadalom is elfogadta, akkor ezzel egy még alig feltárt kutatási terület kínálkozik az irodalomtörténész számára. Az irodalom és a történelem közötti – azaz az esztétikai és a történelmi megismerés közötti – szakadék akkor lesz áthidalható, ha az irodalomtörténet nem elégszik meg az egyetemes történelem elismérlésével a művekkel kapcsolatban, hanem felfedezi azt a tulajdonképpeni *társadalomképző* funkciót az „irodalmi evolúció” menetében, amely a többi művészetekkel és társadalmi hatalmakkal versengve azért küzdő irodalom sajátja, hogy kiszabadítsa az embert természeti, vallási és társadalmi kötöttségeiből.

Ha megéri az irodalomtörténész számára, hogy a feladat kedvéért leszámoljon eddigi történelmietlen nézeteivel, akkor ezzel azt a kérdést is megválaszolja, milyen célból és milyen joga tanulmányozzuk még mindig – vagy már megint – az irodalomtörténetet.

(Fordította: Bernáth Csilla)

(H. R. Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* – Frankfurt/Main, 1970. Suhrkamp Verlag, 250. pp. 145–206).

<sup>116</sup> Zur Systematik der künstlerischen Probleme, in: Jahrbuch für Ästhetik, 1926. p. 440. A formula alkalmazását a mai művészetre Lásd M. Imdahl: Poetik und Hermeneutik III. (78. megj.) pp. 493–505, 663/4.

## AZ IRODALOM FUNKCIÓTÖRTÉNETI SZÖVEGMODELLJE

## A. SZÖVEGREPERTOÁR

*Előfeltételek*

A szövegmodellek heurisztikus döntéseket ábrázolnak. Nem maguk a dolgok ezek, jóllehet azok megközelítései. A szöveg mint dolog sohasem mint olyan, hanem mindig csak egy bizonyos meghatározott módon adott, amely módot a szöveg megértésének elősegítésére kiválasztott vonatkozási rendszer hozza létre. Az irodalmi szöveg fiktív képződmény, és ezen rendszerint azt értjük, hogy hiányoznak belőle a szükséges valóságpredikátumok. Az irodalmi szövegek ugyanis nem empirikusan adott tárgyi világokat jelölnek, sőt, éppen arra törekednek, hogy azt ábrázolják, ami nem adott. Következésképp fikció és valóság összehasonlító egymás mellé rendelésekor olyan fogalom pár keletkezett, amely annyiban implikál heurisztikus döntést, amennyiben a valóság szempontjából mint annak poláris ellentétét kísérelték meg meghatározni a fikciót. Ennélfogva a fikciót hol létautonóm, hol létheteronóm képződménynek minősítették,<sup>1</sup> hogy a valóság tárgyi jellegétől való különbözőségét meg lehessen fogalmazni. Az efféle kísérletekből adódó problémák ismereteseek. Elkerülhetetlenné tették a vonatkozási keretre irányuló kérdést, amely a fikció és a valóság ellentétpárjához a megfelelő predikátumokat hozzárendeli. A sok ilyen irányú kísérlet azonban nem ösztönöz folytatásra. Ennélfogva az alábbi elemzésben figyelmen kívül hagyjuk azt a megismerési premisszát, amely a fikciót mint a nem-valóságot határozza meg. Ezzel egyúttal feladjuk az ontológiai érvet is, mivel a fikciót létautonómnak, ill. létheteronómnak minősíteni annyit jelent, mint fikciót és valóságot létviszonyként értelmezni. Ez azonban egy funkciótörténeti szövegmodell tárgyalásakor nem alkalmazható, mivel a fikció teljesítménye funkcióján alapul. Az ontológiai érvet funkcionálissal kell helyettesíteni. Fikció és valóság ezért többé már nem fogható fel létviszonyként, csak közlésviszonyként. Így mindenekelőtt megszűnik fikció és valóság poláris szembenállása: a fikció ahelyett, hogy a valóság pusztá ellentéte lenne, közöl velünk valamit a valóságról. Ha elhomályosul fikció és valóság ősi oppozíciója, akkor megszűnik az a nehézség is, hogy mindenképpen találni kell egy, az oppozíció tagjait átfogó vonatkoztatást, melyből a különféle predikátumok levezethetők. A fikció mint kommunikációs struktúra a valóságot egy szubjektummal kapcsolja össze, amely a fikció révén egy reális létezővel kerül érintkezésbe. Ezért az is jellemző, hogy a szubjektum alig

<sup>1</sup> Így többek között Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk* Tübingen, <sup>2</sup>1960, 261. p. és tovább. – Ennek a fejezetnek a leírása alapján a fikció fogalmára vonatkozóan nagyon hasonló nézettel találkoztam Johannes Andereg *Fiktion und Kommunikation* (Göttingen, 1973. 97. p. és 154. p. és tovább) című könyvében. Anderegg főként a „fiktív szöveg” kommunikációteljesítményével foglalkozik, különös tekintettel ennek immanens strukturáltságára, és így a tényállást más irányba fejleszti.

játszott szerepet, sőt, figyelembe sem vették minden esetben mindaddig, amíg a fikciót a valóságtól való kontrasztív különbözőségén keresztül kísérelték megragadni. Ha a fikció nem valóság, úgy nem annyira azért nem az, mert hiányoznak belőle a szükséges valóságpredikátumok, hanem inkább azért, mert a valóságot úgy képes megszervezni, hogy közölhetővé váljék, következésképp nem lehet az önmaga által megszervezett. Ha fikción kommunikációs struktúrát értünk, akkor taglalásakor a vele kapcsolatos régi kérdést másikkal kell helyettesíteni: nem azt kell tekintetbe venni, hogy mit jelent, hanem azt, hogy mit eredményez. Csakis innen közelíthető meg a fikció funkciója, mely a szubjektum és a valóság közvetítésében teljeseedik ki.

Egy funkciótörténeti szövegmodell vizsgálati tárgya erről a kiindulási alapról vizsgálható csak eredményesen. E tárgy két metszésponton nyugszik, melyek egyrészt a szöveg és a valóság, másrészt a szöveg és az olvasó között vannak. Ezeket kell leírhatóvá tenni, hogy megmutassuk, milyen mértékben lesz hatékony a fikció mint relé az olvasó szubjektum és a közölt realitás között. Tehát bennünket a szöveg pragmatikus dimenziója érdekel, mikor is pragmatikán – morrisi értelemben – a szöveg jeleinek az interpretánsra (Interpretant) tett hatása értendő. A jelek pragmatikus alkalmazása mindig azzal a viselkedéssel függ össze, amelyet a befogadóban kell keltenie: Az olyan terminusok, mint „interpretáló”, „interpretáns”, „konvenció” (a jelekre vonatkozóan), „számvetés” (mint jelfunkció), . . . mind pragmatikai terminusok, ámde a szigorúan véve szemiotikai terminusoknak, mint például „nyelv”, „jel”, „igazság” és „ismeret”, fontos pragmatikai összetevői vannak.<sup>2</sup> Ezzel arra is rámutattunk, hogy a pragmatika mint a jelek alkalmazásának egyik dimenziója nem vonatkoztatható el a szintaxistól – a jelek egymás közötti viszonyától – és a szemiotikától – a jeleknek az objektumhoz való viszonyától. Ellenkezőleg, a pragmatika többszörösen tételez szintaxist és szemantikát, és a jeleknek az interpretánsra való vonatkoztatásában implikálja őket. . .

### *A fikcionális szövegek szituációképzése*

Mindazonáltal úgy tűnik, hogy a fikcionális beszéd fenti jellemzésével még nem mondtunk el mindent az illokucionáris beszédaktus feltételeiről. A nyelvi megnyilvánulások mindig csak egyetlen szituációban mennek végbe. Ezért éppen annyira reakciók a szituatív adottságokra, mint amennyire ezek okozói. Ez a szituációkeret egyszerre hozza létre és kondicionálja a megnyilvánulást. Így azt, amit mondunk, és azt, ahogy mondjuk, az a szituációs vonatkoztatás irányítja, amiben a beszéd végbemegy. Szituáció nélküli beszéd nehezen képzelhető el a köznapi nyelvhasználatban; legjobb esetben mint zavarást regisztrálják, és ezzel újra egy feltételezett szituációvonatkozás mellé rendelik. Ez az általános helyzet még azáltal is finomodik, hogy a szituációkerettől meghatározott megnyilvánulás rendszerint egy címzethez szól. Ez a vonatkoztatás aktualizálja azokat a változókat, amelyeket a szituációkeret nyitva hagyott. Az a törekvés, hogy egy címzettet illokucionáris, ill. perlokucionáris aktus útján érjenek el, a szóválasztásban, a szintaxisban, az intencióban, valamint sok más egyéb nyelvi jelben fejeződik ki, és aztán mégegyszer a

<sup>2</sup> Charles Morris: *Writings on the General Theory of Signs. Approaches to Semiotics* 16. The Hague 1971. 46.

referenciából, a javaslatból és a kijelentésből felépülő megnyilvánulásban. Eképpen a szituáció kísérő körülményeivel együttesen erősen definiált kontextust alkot, mely kontextus a mondottakat nemcsak megnyilvánulásokká alakítja, hanem mint megnyilvánulásokat olyan dialogikus viszonyba konstituálja, amely a közlés és a befogadó kommunikációjának előfeltétele. A beszédaktus-elmélet feltárta, hogy mennyire csak a kontextus ad felvilágosítást a megnyilvánulás által vélt jelentésről, sőt, azt is feltárta, hogy mennyire csak a szituatív kontextus képes stabilizálni a megnyilvánulás által vélt jelentést.

A fikcionális beszéd, mindenekelőtt az irodalmi próza verbális struktúrájában gyakran olyan pontosan hasonlít a beszéd köznyelvi alkalmazásához, hogy alig lehet a kettőt egymástól megkülönböztetni. Következésképp Austin és Searle haszontalannak minősítették. E hasonlóságot Ingarden is fontos problémának tartotta. Szintmodelljének egyik centrális helyén ütközött ebbe a kérdésbe, ott ugyanis, ahol megkísérelte meghatározni az irodalmi művek mondatkorrelációit. Ezek a mondatok Ingarden számára döntő műveletek az irodalmi tárgyiasságok vázolásakor. A műalkotás mondatai azonban egészen olyanok voltak, mint azoknak a mondatoknak a nyelvi habitusa, amelyeknek a tárgyak, illetve az idealizált tárgyak konstituálásának leírásakor mindig egészen más funkciót kell betölteniük. Az irodalmi tárgyiasság Ingarden számára intencionálisan felvázolt tárgyiasság, ami azáltal nyeri el tárgyi jellegét, hogy a befogadó tudatában megjelenik, és ezzel felfoghatóvá válik. De hogyan teljesítse a mondat azonos nyelvi habitusa az irodalmi tárgyiasság leírásától és konstituálástól különböző tervezetét? Ingarden azért az irodalmi szövegek mondatait röviden *kvázi-ítéleteknek* nevezte, amivel a mondatok nyelvi azonosságait illető különböző alkalmazási funkcióját kívánta jelölni.<sup>3</sup> Nem csoda, hogy ezen az ismérven hajba kaptak, mint ahogy ezt a kvázi-ítélet fogalma körüli vita is mutatja.<sup>4</sup> Egy irodalmi műalkotás mondatait kvázi-ítéleteknek nevezni annyit jelent, hogy az ítéleteket hordozó mondatok nyelvi habitussal bírnak, anélkül, hogy azok lennének. Ugyanis hiányzik belőlük „a vonatkozó realitásban gyökerező értelmi tartalom intenciója”,<sup>5</sup> és ez azt jelenti, hogy nem rendelkeznek kontextussal az említett értelemben. Hogy Ingarden milyen mértékben látja itt az irodalmi műalkotásra jellemző tulajdonképpeni problémát, azt az alábbi megállapítás mutatja: „Az irodalmi műalkotás nagyszerű, misztikus teljesítményének forrása elsősorban a megállapító mondatok sajátos, általunk bizonyára nem kimerítően felkutatott kvázi-ítéletyszerű jellegében van.”<sup>6</sup>

Mivel az állításból kísérőkörülményeivel együtt hiányzik a reális szituáció-kontextus, az állítás úgy hat, mint ha az hozta volna létre szabadon, ami okozta: sőt, úgy tűnik, hogy ezzel a kiszakított kontextussal megszűnik az a jelentés is, amit tulajdonképpen az állításnak kellene közölnie. Ekkor persze misztikus hatást kelt mindenekelőtt az, hogy az ilyen beszéd, ami mindazt elvesztette, ami a beszéd köznyelvi alkalmazásának értelmet ad, nem mint értelmetlenség jelenik meg.

Ingardennek, Austinnek és Searle-nek a fikcionális beszédéről tett megállapításaiban egy a közös: a fikcionális beszéd nyelvi habitusát nem mint a beszéd köznyelvi alkalmazásának devalvációját minősítik, hanem mint annak imitációját. Jóllehet ezzel megkerülik

<sup>3</sup> Ingarden: 169. és tovább

<sup>4</sup> Vö. többek között *Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, <sup>2</sup> 1968, 25. és tovább

<sup>5</sup> Ingarden: *Das literarische Kunstwerk* 181. és tovább

<sup>6</sup> Uo. 182.



azt a problémát, hogy az irodalom nyelvét a norma és a norma megsértésének szembeállításából vizsgálják. A nyelvalkalmazásnak ez a jellege egyúttal azonban kivonja magát az alól a kényszer alól, hogy hol haszontalannak, hol misztikusnak jelölik. Az olyan nyelvalkalmazásnak, ami a köznyelvi használatot csak színleli, összehasonlításkor hasonló konzekvenciákkal kell rendelkeznie, amelyek aztán természetesen sem haszontalanok, sem misztikusak nem lehetnek. Az első esetben a színlelés visszahat a színleltre, a második esetben túllépi ezt. Ha a fikcionális beszéd képes mindkettőre – és ez pillanatnyilag nem vitatható –, akkor jellemzéséhez a köznapi nyelvalkalmazás imitációja éppúgy nem elegendő, mint kvázi-ítéletekkel való jellemzése.

A fikcionális és a köznyelvi beszéd nyelvi habitusának azonossága egy döntő ponton elhatárolódik egymástól. A fikcionális beszédből hiányzik az a situációra való vonatkoztatás, amely a magasan definiált beszédaktusmodell feltétele, ha a nyelvi cselekvésnek sikerülnie kell. Ez a nyilvánvaló hiányosság azonban nem jelenti feltétlenül a fikcionális beszéd meghíúsulását. Inkább lehet egy olyan alkalmazás differenciális kiindulása, aminek révén a fikcionális beszéd sajátossága közelebről megismerhető.

Ernst Cassirer *A szimbolikus formák filozófiája* c. művében azt írja, hogy: a fogalom jellemző „beállítása” (Einstellung) az, hogy – a direkt érzékeléstől eltérően – objektumát a távolba, egy bizonyos fajtájú ideális distanciába helyezi, hogy egyáltalán képes legyen nézőpontjába fogni. Fel kell oldania a jelenlétet (Präsenz), hogy eljusson a „képviselőhöz” (Repräsentation).<sup>7</sup> A fogalom mint a szimbólum alkalmazásának egyik esete lehetővé teszi a megismerést, méghozzá úgy, hogy az adott dolgot azzá fordítja le, ami nem ő maga. Közvetlen érzékelés éppúgy nincs, mint ahogy közvetlen megismerés sincs. Sokkal inkább szükség van a nem-adott állandó nyomára az adottban, hogy ez – mindig valamilyen szempontból – megragadható legyen. A szimbólumok ennek a nem-adottnak a nyomai, nélkülük nem közelíthetnénk meg az empirikus adatokat. „A látható fogalma azt követelné, hogy mint egész, mint egy látható kozmosztotalitás legyen konstituálható, a 'látás' (Sicht) meghatározott alapformái – amelyek bár a látható tárgyakon *kimutathatók*, mégsem *teveszthetők* össze velük semmiképpen, és nem foghatók fel mint látható *objektumok*. Az egyformaság és a másféleség, a hasonlóság vagy a nem hasonlóság, az azonosság és a különbözőség kapcsolatai nélkül a szemlélet világa nem nyerné el szilárd formáját, mert ennek a világnak ezek a kapcsolatok maguk csak annyiban alkotórészei, amennyiben *feltételei*, de nem alkotják egyetlen részét sem.”<sup>8</sup> A szimbólumok tehát éppen azáltal lesznek az adott világ megragadására szolgáló konstituáló feltételek, hogy az adott dolgoknak sem a tulajdonságait, sem a jellemzőit nem testesítik meg, mivel csakis ezzel a másféleséggel lehet birtokba venni az empirikus világot. A megragadás nem olyan tulajdonság, ami magukhoz a dolgokhoz kapcsolódik. Következésképp csak a világ arra való lefordítása, ami nem ő, alkotja láthatóságának, ill. megragadhatóságának feltételét. Ha tehát ennél fogva a szimbólumok mint amelyek a látást lehetővé teszik, függetlenek a láthatótól, akkor elvileg az is lehetséges, hogy a szimbólumok szervezésével olyan elképzeléseket hoznak létre, amelyek a nem adottat, ill. a nem-jelenlevőt teszik jelenlevővé.

A fikcionális beszéd olyan szimbólumrendszer, amelyik – Ingarden értelmezése szerint – nem gyökerezik a realitásban; Austin értelmezése szerint pedig hiányzik a

<sup>7</sup> Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen III. Darmstadt, 4 1964. 358. és tovább

<sup>8</sup> Uo. 350. és tovább

situáció-kontextusból. Tehát a szimbólumrendszerből következő „képviselő” nem vonatkozhat az empirikus objektumok előzetesen megadott voltára. Azonban mint szimbólumok szervezete rendelkezik reprezentatív funkcióval. Ha tehát ezt nem lehet egy adott dolog jelenlétére vonatkoztatni, akkor csakis magára a beszédre vonatkozhat. A fikcionális beszéd eszerint autoreflexív lenne, és a nyelvi megnyilvánulás reprezentációjaként kellene jelölni, mivel ezzel együtt bír a szimbólum alkalmazásával, de mégsem azonos az empirikus objektum vonatkozásával. Ha azonban a nyelvi megnyilvánulás reprezentációja, akkor képes azt ábrázolni, ami – a nyelvi megnyilvánulás, ill. amit a nyelvi megnyilvánulás nyújt. Ez egyrészt azt jelenti, hogy szimbólumrendszere részben a nyelvi megnyilvánulás megragadási aktusát reprezentálja, és arra mutat rá, hogy miként jöhet létre az, ami elgondolható. Másrészt azt jelenti, hogy egy illokucionáris beszédaktust reprezentál, mely beszédaktus persze nem számolhat egy adott situációkontextussal, következésképp önmagához kell visszavezetnie mindazokat az utalásokat, amelyek lehetővé teszik a megnyilvánulás befogadójának az ilyenféle szituatív kontextus létrehozását. Ha fikcionális beszéden a Cassirer által használt terminológia értelmében a beszédaktus reprezentációja értendő, akkor a fikcionális szöveg szimbólumrendszere a szimbólumalkalmazás teljesítményét reprezentálja: annak a létrehozásából áll, amit a mondottal vélték. A fikcionális beszéd autoreflexív jellege ezért a megértetés olyan feltételeit bocsátja rendelkezésre, amelyek aztán képesek egy imaginárius tárgyat létrehozni. Ez a tárgy azért imaginárius, mert nem adott, hanem a befogadó elképzelésében a szöveg szimbólumrendszere hozza létre.

Ezt a tényt a szemantikai viták során kialakult érvek támasztják alá. Ismeretes, hogy Morris a jelek alkalmazását az irodalomban és a művészetben ikonoknak, ill. ikonikus jeleknek minősítette, hogy ezzel is hangsúlyozza ezeknek a jeleknek önmagukra való vonatkoztatását. Az önmagára való vonatkoztatás azonban nem jelentheti az önmagával való megelégedettséget, ekkor ugyanis éppen az irodalomhoz és a művészethez nem közeledhetne. Ezért maga Morris javasolta, hogy az ikonokat mint a jelölt tárgy totális képviselőjét értelmezzék, és ez azt jelenti, hogy az ikonikus jelek többé már nem denotálnak, mivel – maguk a jelöltek.<sup>9</sup> Az ilyen definíció az ábrázoló művészetek számára még plauzibilisnek tűnhet, de az irodalomban szinte elháríthatatlan nehézséget jelent. Ezt csak akkor lehet kiküszöbölni, ha Morris ikon-definícióját Eco felfogásával helyettesítik be, ami messzemenően támaszkodik a megelőző érvelésre. *„Az ikonikus jel tehát a vonatkozások olyan modelljét konstituálja . . . , ami az érzékelés vonatkozásainak modelljével homológ, mely modellt a tárgy megismerésekor és a rá való emlékezéskor konstruálunk.* Ha az ikonikus jel egyáltalán közös bármilyen tulajdonsággal, úgy semmiképpen sem a tárggyal, hanem a tárgy érzékelésének modelljével. Ugyanolyan szellemi műveletek alapján konstruálható és ismerhető meg, mint amilyeneket a percepció konstruálásakor végzünk, függetlenül attól az anyagtól, amelyben ezek a vonatkozások megvalósulnak.<sup>10</sup> Ilyen értelemben tovább pontosíthatjuk a fikcionális beszéd által nyújt

<sup>9</sup>Vö. *Charles Morris*: „Esthetics and the Theory of Signs” in: *Journal of Unified Science* 8 (1939) 1321–1350. p., valamint az ehhez fűzött helyesbítéseket *Charles Morris*: *Signification and Significance* c. művében. Cambridge, Mass, 1964. 68. p. és tovább, – továbbá: *Charles Morris*: *Signs, Language and Behavior*, New York, 1965. 190. p. és tovább

<sup>10</sup>*Umberto Eco*: *Einführung in die Semiotik* (UTB 105) München, 1972. 213.

tott képviseletet. Ha az ikonikus jelek egyáltalán valamit is „lelepleznek”, úgy biztos, hogy nem az ábrázolt tárgy tulajdonságait, mivel a tárgyat ők hozzák először létre. Sokkal inkább az elképzelés és az érzékelés feltételeit képezik le, és így a jel által vélt objektum konstituálása válik lehetővé. Ha feltételezzük, hogy Eco nézetei az ikonikus jelalkalmazással kapcsolatosan helyesek, akkor a fikcionális szövegek jelrendszere arról tájékoztat, hogy a potenciális befogadó elképzelés- és érzékeléspotícióját milyen formában veszük figyelembe. A fikcionális szövegek ikonikus jelei ennél fogva olyan jelek rendszerét alkotják, amelyek nem annyira a jelek jelölésére szolgálnak, mint inkább a jelek által létrehozottaknak adnak instrukciókat.

Ha példának okáért Fielding *Tom Jones* c. regényében Allworthy kezdetben mint a tökéletes ember jelenik meg, és az író egy képmutatóval, Bilfil kapitánnyal állítja szembe, és Bilfil képmutató vallásosságának Allworthy be is dől, akkor a jelek már nem kizárólag arra szolgálnak, hogy a tökéletességet bemutassák. Inkább instrukciók az olvasó számára, hogy olyan szignifikáns alakuljon ki, ami nem a tökéletesség tulajdonságát mutatja, hanem éppen e tökéletesség alapvető hiányát: vagyis azt, hogy Allworthy nem képes különbséget tenni. A szignifikánsok tehát nem az általuk denotált tökéletességet jelölik, hanem az elképzelés azon feltételeit, amelyekről ez a tökéletesség elvárható. Ekkor mutatkozik meg az illokucionáris jelalkalmazás egyik sajátossága. Az ikonikus jelek oly mértékben töltik be funkciójukat, amilyen mértékben a jelek karaktere gyengül, hogy pusztán tényközléssé váljon, sőt, amennyire a jelek karakterét mellőzik, ahogy ezt a fenti példa is mutatja. Ugyanis az elképzelésben csak úgy lehet valamit megjeleníteni, hogy a jelek arra nézve, amit denotálnak, valamit éppen kihagynak. Ha azoknak az ikonikus jeleknek az útmutatását követik, amelyek az elképzelhetőség feltételeit jelölik, akkor ebből bizonyos konzekvenciák származnak az olvasóra nézve. A példánál maradván azt mondhatnánk: a tökéletes ember hiányzó ítéloképessége annak a dekódolását eredményezi, amit tökéletességen kell érteni. Ugyanis az olvasó által létrehozott szignifikátum maga részéről olyan szignifikánssá lesz, ami a tökéletesség tapasztalati értékét teremti meg az olvasóban, olyan értékeket, amelyek a jelölt korlátozott voltát (a tökéletes ember hiányzó ítéloképessége) tudatosítják, és az adott esetben korrigálандók. A szöveg efféle jelei által irányított transzformáció által hozza létre az olvasó az imaginárius tárgyat. Ez azt is jelenti, hogy a fikcionális szöveg számára a szubjektum elkerülhetetlen szükség-szerűség. Ugyanis a szöveg materiális adottságában pusztán csak olyan virtualitás, ami kizárólag a szubjektumban található meg aktualitását. A fikcionális szövegre nézve ebből az következik, hogy ezt elsősorban kommunikációnak kell tekinteni; az olvasást pedig alapvetően dialogikus viszonyoknak.

Úgy látszik tehát, hogy a kommunikációt és a dialógust a sikertelenség állandó veszélye átcsoportosítja. Bár a fikcionális szöveg hordoz olyan konvencióállandókat, amelyek bizonyos mértékben a szöveg és az olvasó korábbi azonosságát testesítik meg. Azonban a konvencióállandók rendszere olyan, hogy az ismeretes érvényességet messzemenően feloldja. Ugyanis a fikcionális szöveg nem az életben uralkodó norma- és orientációs rendszert képezi le, hanem inkább csak szelektál annak állandóiból, és kontingensnek mutatkozik ezzel a rendszerrel szemben kiválasztott elemek elrendezése által. Hasonló kontingenstényezők adódnak a szöveg és az olvasó viszonyában. Amennyire kevésbé ábrázolja a szöveg a realitás homológ megfelelőjét, éppen oly kevésbé áll homológ kapcsolatban lehetséges olvasója érték- és diszpozícióreperatórájával.

Mégis éppen ezek a kontingenstényezők indítják el a szöveg és az olvasó közötti interakciót. Ugyanis a kommunikációt és a dialógust a kontingens leépítése élteti; a megjósolhatatlanság szocializációs normái. Ezt azért szükséges hangsúlyozni, mert a kommunikáció sikerét gyakran úgy írják le, mintha csak valamiféle begyakorolt folyamatról lenne szó, amelynek mindig magasan definiált kulturális és szociális kódokon át kellene végbemenni. Egy probléma mindenesetre felvetődik a szöveg és az olvasó viszonyában: nincs meg a közös szituációnak az a definiáltsága, ami az állandó leépüléshez szükséges. A beszédaktuselméletből tudjuk, hogy éppen a beszédnek a szituációhoz való alkalmazása dönt sikerességéről. Szigorúan véve: a fikcionális szöveg szituációhiányos: legjobb esetben üres szituációba „szól bele”, és az olvasó amikor olvas, számára ismeretlen szituációban van, mivel az ismertség érvényessége szuszpenzálnak tűnik fel. Ez az üresség válik aztán mint hajtóenergia hatékonnyá a szöveg és az olvasó dialogikus viszonyában, tehát létrehozza a megértetés feltételeit, hogy ezzel kialakulhasson az a szituációs keret, amelyen túl szöveg és olvasó konvergenciába kerül. Ami a beszéd köznyelvi alkalmazását illeti: ennek az lenne a hátránya, hogy nem jut el a megértetésig, előnye pedig az, hogy az olvasó jobban megérti a szöveget, mint egy csak pragmatikus beszédcselekvésben. Mindenesetre a szöveg és az olvasó viszonyában másféle szituációtípus jön létre, mint az, amit a beszédaktuselmélet a nyelvi cselekvés kísérőkörülményeinek magasan definiáltságakor feltételez.

Ezt a tulajdonságot Lotmannak az irodalmi szövegek jellegéről tett megállapítása is alátámasztja: „Amellett a képesség mellett, hogy hatalmas információs tömeget koncentrálnál egy rövid szöveg 'terévé', . . . az irodalmi szövegnek . . . van még egy sajátossága: különböző olvasóknak mindig különböző információkat ad – mindenkinek olyan mértékben, ahogy meg tudja érteni; ezenkívül nyújtja még az olvasónak a nyelvet, amelynek segítségével megközelítheti a további olvasáskor a következő rész adatait. Az irodalmi szöveg úgy viselkedik, mint valamiféle élő organizmus, amely az olvasóval a visszacsatolás révén van kapcsolatban, és oktatja őt”.<sup>11</sup> Úgy beszélni a szövegről, mint élő organizmusról, amely kapcsolatban áll az olvasóval, ahhoz a végkövetkeztetéshez közelít, hogy a szöveg és az olvasó viszonya egy önmaga által irányított rendszer modelljeként fogható fel. A szöveg eszerint impulzuskeltő jelek megtestesülése, és az olvasó ezeket a jeleket fogadja be. Egyúttal azonban az olvasás folyamatában a szándékolt hatás „információjáról” olyan állandó visszajelentés megy végbe, ami által az olvasó a hatásfolyamatba helyezi elképzeléseit. Ez az előző Fielding-példából is látható. Bilfil kapitány máris becsapja Allworthyt, alig hogy összetalálkoztak. De mivel Allworthy hagyja magát becsapni, a szövegben bekövetkezik ennek az információnak a visszajelentése. Ez a következő: a nyelvileg denotált tökéletességből hiányoznak a legfontosabb attribútumok ahhoz, hogy „valóban” tökéletes legyen. Az ilyen *feed-back* kikapcsolja a megjósolhatatlanságot, ami a nyelvi jelek denotációjából adódott. Ha ezek Allworthy nevével, tulajdonságaival és *Paradise Hall*-beli lakhelyével denotálják a tökéletességet, akkor parciális tökéletlenségük könnyen megmondható előre. Ezek visszajelentéssel való kikapcsolása két dolgot jelent: 1. olyan jelölőt (Signifikat) kell alkotni, ami a jelöltet nem éppen most denotálta, hogy 2. ezzel megteremtse a megértetés feltételét, mely lehetővé teszi a szöveg által intendált tökéletesség különösségének megragadását. Azonban az olvasó által

<sup>11</sup> J. M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte (UTB 103), München, 1972. 42. és tovább

létrehozott jelölők megváltoznak az olvasás folyamatában. A példánál maradva: miután az olvasó az általa képzett szignifikánssal korigálta a szöveg nyelvi jeleit Allworthy denotált tökéletességére vonatkozóan, ennek a hős megítélésekor hibás cselekedetnek kell lennie. Az olvasó azonban nem úgy ítél, ahogy várható lenne, a látszat szerint, hanem a látszat mögött felismeri az eltakart motívumot. Ezáltal bekövetkezik ennek az „információnak” az olvasó által képzett szignifikátumba való visszajelentése, mely szignifikátumot annyira kell korigálni, amennyire Allworthy hiányzó ítélőképessége éppen nem ott nyilvánvaló, ahol az ellentétes körülmények következtében éppen egy nemes motívum válik felismerhetetlenné. Újra arról van szó, hogy egy váratlan tényezőt küszöböljenek ki, ami súlyának tekintélyes részét azáltal nyeri el, hogy egy maga az olvasó által képzett szignifikáns váratlan megjelenése.

Így stabilizálódik a szöveg és az olvasó viszonya a hatásfolyamatban, a visszajelentési effektuson túl, melyben a szöveg megjósolhatatlanságai egyenlítődnek ki. A kibernetika az efféle folyamatot „szervomechanizmusnak” nevezi, aminek az a képessége, hogy tartós hatást fejt ki változó feltételek mellett.<sup>1 2</sup> Ez a „szervomechanizmus” a szöveg és az olvasó viszonyában is hatékonyan működik, mivel a szöveg hatásfolyamata az olvasóban keltett hatások állandó visszajelentésein túl jön létre. Következésképp a szöveg és az olvasó között olyan dinamikus kapcsolat áll fenn, amely nem adott előzőleg, hanem az olvasási folyamatban mint a szöveg megértésének feltétele jelenik meg.

Ebből a tényből a szöveg és az olvasó viszonyára nézve olyan előny származik, ami kiegyensúlyozni látszik azokat a hátrányokat, amik egy előzőleg közös, pontosan definiált szituáció hiányából következnek. Ha a szöveg és az olvasó viszonya az önmaga által irányított rendszer modellje szerint funkcionál, akkor ez a viszony egy önmaga által létrehozott dinamikus szituációban megy végbe. Ez azt jelenti, hogy a visszajelentési effektusban állandóan kiegészítések következnek be a hatásfolyamatot illetően, melyek a szöveggel való szituatív és pillanatnyi megértetést tartalmazzák. A szituatív megértetések sokaságát részükről a visszajelentési effektus korigálja, hogy egy nagyobb integratív megértetési teljesítményt lehessen létrehozni. A szöveg megértése ennél fogva az olvasó által képzett szignifikánsok látens önkorrekciója által jön létre.

Ezzel előbbre lép a szöveg és az olvasó interakciójából származó és ezt egyben stabilizáló szituáció alapvető minősége. Az interakció annak a történésnek a benyomását kelti, ami a valóság paradoxonnak látszó jellegének tűnik. Paradox ez a benyomás azért, mert a fikcionális szöveg sem az előzőleg adott valóságot nem denotálja, sem lehetséges olvasójának diszpoziciorepertoárját nem képezi le. Következésképpen sem a szövegre nem vonatkozik, sem az olvasó számára előzőleg közös kulturális kódra, és ez a deficiens eset mégis képes az olvasás folyamatában a realitás benyomását kelteni. Hogy mi rejtőzik e mögött a látszólagos paradoxia mögött, azt A. N. Whiteheadnek a valóság realitás jellegével kapcsolatos megfigyelései világítják meg: „Mindent átható tény, amely a valóságosnak igazi jellegében rejlik, a dolgok átmenete, az egyikből a másikba való átlépés. Ez az átlépés nem pusztán diszkrét entitások lineáris folyamata. Bárhogyan rögzítsünk is egy entitást, mindig van egy szűkebb meghatározása annak a valaminek, amit első választásunkban előfeltételeztünk. De mindig van tágabb meghatározás is, amelybe az első választásunk

<sup>1 2</sup> Vö. *Norbert Wiener: Kybernetik Düsseldorf und Wien, 2 1963.*

önmaga fölé átmenetében beleolvad... Ezek az egységek, amelyeket eseményeknek nevezek, fölbukkanások a valami valóságába. Hogyan jellemezzük azt a valamit, ami így fölbukkan? Az 'esemény' név, amelyet az ilyen egységnek adunk ráirányítja a figyelmet az inherens átmenetiségre, összekapcsolván ezt a valódi egységgel. De ez az elvont szó nem lehet elegendő annak a jellemzésére, hogy mi önmagában egy esemény valóságának a ténye. Rövid gondolkodás ráébredhet, hogy egyetlen eszme sem lehet erre önmagában elegendő. Mert minden olyan eszmének, amely eseményben találja meg jelentőségét, valami olyant kell képviselnie, ami hozzájárul ahhoz, ami a megvalósulás önmagában véve... Az esztétikai megvalósítás összekuszálódik a megvalósulás szövetében."<sup>13</sup> Az eredmény azért a realitás paradigmája, mert nem diszkrét egységet testesít meg, hanem egy folyamatot artikulál. Egy vonatkoztatási sokféleség „gyűjtőlencséje”, mely azonnal megváltoztatja az eredményt, ahogy elnyeri alakját. Ugyanis – mint alakzat – túllépése szempontjából markírozza az elhatározásokat, és ezzel a realitást mint realizálása folyamatát artikulálja. A realizálás azonban a valóságkijelentés. Mivel a szöveg és az olvasó viszonya az olvasóban szándékolt hatás visszajelentésén túl megy végbe a hatásvizsgálatban, ez a vonatkozás mint állandó realizálások folyamata bontakozik ki. A folyamat az olvasó által létrehozott és önmaga által motivált szignifikánsan túl megy végbe. Ezáltal a történekontextus egy nyílt szituáció jellegét nyeri el, mely szituáció egyúttal mindig konkrét és változásra kész. Eközben az olvasás a szöveget mint a realizálás folyamatát bontja ki, és a szöveget mint valóságot konstituálja, mivel a valóság mindig az lehet, ami maga a valóság, miközben megtörténik.

Whitehead a valóságnak ezt a fundamentális meghatározottságát esztétikai momentumnak tartja. Ugyanis az eredményben mint a realitás diszkrét egységében az önmagával való megelégedettség elmaradhatatlan átlépése következik be. Hasonló történik az olvasó szignifikánsaival, ha ezek az olvasás során különböző kapcsolatokba kerülnek, és elkerülhetetlen változásuk az olvasót a szöveggel kapcsolatban változó szituációvonalakhoz hozza. Így az olvasó bár a realizálás útján mindig már valamilyen szituációban van a szöveggel, mégis ez a szituáció egyedül a beállítások változtatásával nyeri el konkrét vonásait, mely beállítások a szándékolt hatás visszajelentési effektusán túl oldódnak fel. Következésképp olvasáskor a szöveghez való fordulás sokfélesége alakul ki, mely mindig perspektivikus természetű. Ugyanis a szöveg egészét nem lehet egy csapásra realizálni. A perspektivikus megközelítés sajátja a korlátozottság, egyúttal azonban a perspektívában egy áttételes összefüggés árnyalódik, ami a beállítottságokat motiválja. A változó szituációvonalakon túl következképp az olvasó számára egy olyan össz-szituáció realizálódik, ami hasonlót nyújt, mint az a szituáció, amelynek a beszédaktus-elmélet értelmében a közlő és a befogadó által adott azonosságként kell adótnak lennie, mivel az alkalmasságot a beszéd befogadása és felfogása adja. Aminek a köznyelvi beszéd sikerességéhez előzetesen adótnak kell lennie, az itt hozandó létre. Következésképp az olvasó szöveghez való viszonyának a visszajelentésen túl kialakult szituációja egybeesik a szöveg felfogásával. Ez a folyamat teszi érthetővé az Eco által használt alkalmazást,<sup>14</sup> hogy ugyanis a fikcionális szöveg saját kódját inszceniálja.

<sup>13</sup> A. N. Whitehead: *Science and the Modern World*, Cambridge<sup>12</sup> 1953. 116. és tovább

<sup>14</sup> Vö. Eco, 264. és tovább

Amikor a szöveg és az olvasó csak egy szituáción túl kerül konvergenciába, akkor a fikcionális szövegre – tekintettel az ilyen szituáció hiányos előzetes adottságára – nagy teher hárul, ha a szituációképzésnek mint a megértetés előzményének kell sikerülnie. Emlékezzünk csak vissza, hogy Austin a beszédaktus cselekvési folyamatának három posztulátumát állította fel: a performatív megnyilvánulás feltételezi a közlő és a befogadó közös konvergenciáját, valamint az akceptált folyamatokat mindkét részről, és végül a résztvevők hajlandóságát, hogy részt vegyenek a beszédcselekvésben. Ha feltételezzük, hogy egy szöveg olvasása eleget tesz a készség követelményének, úgy a többi közös vonás, amely a megnyilvánulás sikeressége szempontjából szükséges, nem azonos definiáltsággal van jelen. Aminek a beszédaktus köznyelvi alkalmazásakor megelőzően adottnak kell lennie, azt a fikcionális beszédben először fel kell építeni. Következésképpen a fikcionális szövegnek hordoznia kell mindazokat az elemeket, amelyek a szöveg és az olvasó között egy szituáció konstituálását lehetővé teszik. Az Austin által megkövetelt posztulátumokat tekintetbe véve ez azt jelenti, hogy magának a fikcionális szövegnek kell „konvenciókat” és „folyamatokat” tartalmaznia, mivel nem realizálódhat stabilizált konvenciókon és begyakorolt folyamatokon kívül. Ebből következik aztán az ilyen szövegek relatíve magas strukturális egysége is, tekintettel azokra a szimbólumrakományokra, amelyeket hordoznak. Ismeretes, hogy a beszéd strukturális egysége mindig ott emelkedik, ahol a címzetre tett hatása már nem ellenőrizhető teljes egészében. Az egymással telefonáló fokozott grammatikalitása erre csak a legegyszerűbb példa. Itt a gesztus és a mimika mint a beszéd szemantikai alátámasztója kiesik, úgyhogy a beszéd sikerét csak növekvő rendszerezettség tudja biztosítani. A fikcionális szöveget tehát nem lehet sem empirikus adottságainak egyetlen denotáltságára szűkíteni, sem kiegyenlíteni lehetséges olvasójának értékeivel és elvárásaival. Amilyen kevésbé tárgyi közlés a szöveg, éppoly kevésbé igazolja olvasója diszpozícióját. Ez a negativitás a kapcsolat konstitúciós alapja. Ha a szövegnek sem az empirikus világban, sem az olvasó habitusában nincs meg az identitása, akkor az értelmet a vele járó kínálatból kell konstituálni.

Az eddig általánosságban használt beszédet tehát első lépésként a szöveg elemeiből kell differenciálni. Egy szituáció létrehozásához szükséges „konvenciókat” a következőkben repertoárnak, „akceptált folyamatoknak”, „stratégiáknak” kell nevezni, és az olvasó „résztvételét” realizációnak.

A repertoárban azért kínálkoznak a konvenciók, mert itt a szöveg egy előzőleg ismeretes dologhoz kapcsolódik. Ez az ismertség nemcsak a megelőző szövegekre vonatkozik, hanem éppúgy, ha nem még jobban, a szociális és történelmi normákra, a legtágabb értelemben vett szocio-kulturális kontextusra, amiből kinőtt a szöveg, – röviden: arra, amit a prágai strukturalisták esztétikán kívüli realitásnak neveztek.<sup>15</sup> A repertoár a szövegnek azt a részét alkotja, ahol átlépi a szöveg immanenciáját. Szövegen kívüli normák bevonása azonban nem azt jelenti, hogy leképezik őket, hanem azt, hogy valami történik velük azáltal, hogy visszatérnek a szövegen belül, miáltal egyben a kommunikáció egyik lényeges feltétele jön létre.

<sup>15</sup> Vö. ehhez *Jan Mukarovský*: Kapitel aus der Ästhetik (Edition Suhrkamp 428) Frankfurt, 1970. II. p. és tovább

A mód, ahogy a konvenciók, a normák és a tradíciók a fikcionális szöveg repertoárjában feltűnnek, igen különböző lehet. Általánosságban azt lehet mondani, hogy az ilyen repertoárelemek mindig a redukció állapotában jelennek meg. Azokat a szövegeket, melyeket a korábbi irodalom konvenciói vagy a világ szociális és történelmi normái terhelnek, nem tekinthetők már csak ezért sem az efféle állapotok pusztá reprodukcióinak, mert ezek más környezetbe kerülnek. Ebből következik, hogy a visszatérő konvenciók, valamint a társadalmi normák és tradíciók a fikcionális beszédben rendszerint fokozatosan interakciópólussá csökkennek. Kiszakadnak eredeti összefüggésükből és ezáltal más kapcsolatokra lesznek alkalmasak, anélkül, hogy teljesen elveszítenék a régi kapcsolatot, amely eredetileg jelölte őket. Sőt, ennek bizonyos mértékig jelenlétüknek kell maradnia, hogy meglegyen a szükséges háttér, amiből új alkalmazásuk kiemelkedhet. Így a repertoárelemek a szövegen belül egyben különbözők is. Összetartják a háttérelemeket, melyekből származnak. Az új környezet azonban egyúttal felszabadítja a visszatérő normák, ill. konvenciók vonatkoztatási képességét, amelyet a régi kontextusban funkciója kötött le. A repertoárelem ennél fogva sem származásával, sem alkalmazásával nem azonos kizárólagosan, és olyan mértékben tűnik elő a szöveg individuális kontúrja, amilyen mértékben egy ilyen elem elveszti identitását. A repertoártól egyáltalán nem szakítható el, mert csak abban mutatkozik meg, ami a szelektált elemekkel történik.

A repertoár meghatározottsági foka alapvető feltétele a szöveg és az olvasó közötti lehetséges azonosságnak. Ugyanis kommunikáció csak ott jöhet létre, ahol ez az azonosság adott; a repertoár azonban egyúttal csak anyaga a kommunikációnak, és ez azt jelenti, hogy kommunikáció akkor jön létre, ha a közös tulajdon nincs tökéletesen elfedve. „A művészetben szükséges újat nem lehet egyértelműen elhatárolni a ‚régitől‘. Ennél a kísérletnél fontosabbnak látszik számomra az a feladat, hogy az új viszonyát ‚ismétlés-ként‘ magyarázzam meg. Ez a viszony nem a regressziók és progressziók lineáris folyamatában konstituálódik, hanem az új és az ismétlődés közeledik benne úgy, hogy soha nem egyesülnek harmonikus identitással.”<sup>16</sup> Az ilyen harmonizálásról való lemondáskor az ismétlődésben az jut érvényre, hogy az ismert nem érdekelt abban, hogy ismert legyen, hanem hogy az ismerttel legyen valami olyan közös, ami még az ismeretelem alkalmazásából származik. Az ilyen alkalmazást a szöveg egyáltalán nem fejezheti ki, mert egy olyan, még megfoghatatlan „tudatalakzatról” van szó, amit már nem lehet a megállapodott fogalmak érvényességénél fogva lekötöni. Ezen a helyen nyeri el funkcióját az irodalom nem diszkurzív nyelve. Ebből az következik, hogy egy fikcionális szöveg repertoárja nem az adott viszonyok leképezéseként értendő. Ha egyáltalán valamit leképez, akkor a legjobb esetben is csak azokat a viszonyokat, amelyek túllépettségének állapotában vannak, és mivel az ilyen állapot nem az adott viszonyok minősége, a fikcionális szöveg helye a múlt és a jövő között van. „Jelenléte” annyiban bír a történés jellegével, amennyiben az ismert már nem vélt, és az intendált nem kialakított. Ez a dinamikus köztes helyzet juttatja érvényességre a szöveg esztétikai értékét, és pedig a Robert Kalivoda által leírt értelemben: „A tudományos esztétika döntő felfedezésének tartjuk azt a felismerést, hogy az esztétika olyan üres princípium, ami az esztétikán kívüli minőségeket

<sup>16</sup> *Herbert Marcuse: Spielräume. Aufsätze zur ästhetischen Aktion* (Edition Suhrkamp 333), Frankfurt, 1969. 80. és tovább.



szervezi.”<sup>17</sup> Az esztétikai érték mint olyan nem megfogható. Nem lehet sem a szövegből kielemezni, sem mint pozitív nagyságot leírni, mivel csak a szövegen kívüli realitás szervezatlenségében, vagyis ismert voltának megváltozásában manifesztálódik. Az esztétikai érték következőképp negatív nagyság, ami abban mutatkozik meg, amit létrehoz; a fikcionális szöveg repertoárjában ennek a strukturáló energiának a kihatásai nyilvánulnak meg.

Ha a repertoárnak olyan szelekciódöntések az alapjai, amelyek a szövegbe bizonyos szociális normákat és történelmi valóságokat, de a korábbi irodalom töredékeit is bevonják, úgy a kiválasztási folyamat természetesen nem lehet azonos minden egyes individualitásnál a vele járó szándékkal. Ugyanis a szöveg által hordozott repertoár annak a változtatásnak az ellenére is, ami elemeinek ismertségét „az ismételtesben” tudja meg, lényeges feltétele annak, hogy kialakulhasson a szöveg és az olvasó közötti szituáció. A kérdés tehát csak az, hogy léteznek-e olyan kritériumok, amelyek lehetővé teszik ezeknek – a repertoárban feltűnt – szelekciódöntéseknek tetszőleges voltát?

Ha a szöveg és a valóság viszonyának kérdésére hivatkozunk, akkor világos, hogy a szöveg nem a valóságra, hanem csak a „valóságmodellre” hivatkozhat.<sup>18</sup> A valóság tiszta kontingensként a fikcionális szöveg számára mint vonatkozási alap különül el. Az ilyen szövegek inkább olyan rendszerekre vonatkoznak, amelyekben a kontingens és a világ komplexitása redukált, és inkább a világ specifikus értelmének felépítését nyújtja.<sup>19</sup> Minden korszaknak megvan a maga értelmi rendszere, és a korszakküszöbök olyan szignifikáns változásokat jelölnek, amelyek a hierarchikus renden belül állnak, illetve az egymással konkurráló értelmi rendszerekből következnek. Jóllehet a rendszerek nem kizárólag a világ komplexitására vonatkoznak. Más rendszerek is kapcsolatban vannak környezetükkel, és ezekben a rendszerekben annak a családosi veszélynek a leépítése megy végbe, amely a kontingensadottságokból álló emberi cselekvést és az emberi létet fenyegeti.<sup>20</sup> „A szelektív kapcsolatok révén minden rendszer összeköttetésben áll környezetével, és mivel ezek a rendszerek csekély komplexitást mutatnak fel, sohasem lehet számukra az egész világ releváns . . . A rendszerek környezetét ezáltal úgy le lehet egyszerűsíteni bizonyos mértékig, és úgy lehet immobilizálni, hogy az élmények feldolgozásának bizonyos formái (a tudomásulvétel szokásai, a valóság magyarázatai, értékek) *intézményesítettek* lesznek. A rendszerek nagy számát azonos vagy megfelelő felfogásokhoz kötik, úgyhogy ezáltal a végtelenség az önmagában lehetséges viselkedési módokra redukálódik, és az elvárás komplementaritása így biztosított.”<sup>21</sup> Így minden rendszerben bekövetkezik bizonyos elvárások stabilizálása, mely elvárások normatív érvényt kapnak, és következőképp képesek arra, hogy a világgal kapcsolatos élmények feldolgozását

<sup>17</sup> Robert Kalivoda: *Der Marxismus und die moderne geistige Wirklichkeit* (Edition Suhrkamp 373), Frankfurt 1970. 29.

<sup>18</sup> Vö.: Siegfried J. Schmidt: *Texttheorie* (UTB 202), München, 1973. 45., de különösen Blumberg: „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeiten des Romans” in: *Nachahmung und Illusion* (Poetik und Hermeneutik I.) ed. H. R. Jauss, München, 1969, 9–27.

<sup>19</sup> A jelfogalom funkciójához mint komplexitásredukcióhoz vö.: Niklas Luhmann: *Soziologische Aufklärung* Opladen 1971. 73.

<sup>20</sup> Vö. ehhez Jürgen Habermas és Niklas Luhmann: *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*, Frankfurt, 1971. 32. és tovább

<sup>21</sup> Niklas Luhmann: *Zweckbegriff und Systemrationalität* (stw 12), Frankfurt 1973. 182.

rendezzék. A rendszerekben ennél fogva olyan valóságmodellek testesülnek meg, amelyeken felismerhető egy bizonyos struktúra. Ha egy rendszer értelmi felépítése a mindenkori szelekció által kerül előtérbe, úgy ez az értelem csak a nem kiválasztott lehetőségek háttére előtt stabilizálódhat. Az ilyen háttér annyiban nyeri el kontúrját, amennyiben a virtualizált és tagadott lehetőséget tovább lehet differenciálni. Ebből az következik, hogy a mindenkori rendszer értelemdomináns lehetőségei olyan horizonton képződnek le, amelyen a virtualizált és tagadott lehetőségek állnak, és amelyből az aktualizált lehetőségek kiemelkednek. A rendszerelmélet ezt a tényállást szükséges készletnek nevezi, amivel egy rendszernek a komplexitás redukciójakor rendelkeznie kell, hogy olyan készenléttel legyen felvértezve, amivel környezetének változásaira a rendszer beállításának átalakításával reagálhat. A fikcionális szöveg a maga módján ezekhez a „készletekhez” nyúl, mert létrejöttének időszakában rendszerint rendelkezik környezetének uralkodó rendszereivel. Azért kell ezekhez a készletekhez nyúlnia, mert nem támaszkodhat – úgy, mint a rendszerek – a világ kontingensére. Következésképp nem is hozhatja létre az elvárásoknak azokat az elvárásait,<sup>22</sup> amelyek a rendszer teljesítményei. Így a fikcionális szöveg a világ meghódításának jelenlevő struktúrájából táplálkozik. A rendszerekkel mindenesetre közös az a tulajdonsága, hogy értelemkonstituáló rendszer is. Ez azt jelenti, hogy felépítésében megmutatkoznak az értelemstabilizációhoz szükséges szelekciók, amelyek a választott repertoárból kiolvashatók. A fikcionális szöveg ehhez hasonlóan ismer értelemdomináns, virtualizált és tagadott lehetőségeket. Mivel azonban csak környezetének rendszerére vonatkozhat, a szöveg értelemkonstituáló műveleteinek állandóan bele kell nyúlniuk ebbe. Ezeknek a közbeavatkozásoknak a jellege nem leképező. A fikcionális szöveg szelekcióstruktúrájának más a célkitűzése, következésképpen más konzekvenciákat lehet benne felismerni. A fikcionális szöveg által nem az uralkodó értelmi rendszerek rekonstrukciója történik meg, hanem a szöveg inkább arra vonatkozik, ami az uralkodó értelemrendszerben mindenkor virtualizált, tagadott és ennél fogva abból kizárt. Ezek a szövegek azért fikcionálisak, mert nem denotálják sem a megfelelő eszmerendszert, sem annak érvényességét, célpontjuk inkább annak leképezési horizontja, illetve ennek határai. Arra a valamire vonatkoznak, amit a rendszer struktúrája nem tartalmaz, de mint ennek hatása aktualizálható.

Ebből következik a fikcionális szövegeknek az eszmerendszerekhez, ill. a valóságmodellhez való különös mellérendeltségi viszonya. A fikcionális szöveg ezeket nem képezi le és nem is deviálja, mint ahogy a visszatükrözési elmélet és a deviációs stilisztika el szeretné hitetni velünk. A fikcionális szöveg sokkal inkább ábrázolja az általa kiválasztott és repertoárjában reprezentált értelmi rendszerre való reakciót. Ezzel feloldódik az az egyértelmű perspektíva, amely a visszatükrözési elméletet és a deviációs stilisztikát egyként uralja. A szöveget az ilyen mellérendelésben már nem lehet sem egy mindig dogmatikusan fixált valóság, sem a valóság tükre, ill. a tőle való eltérés szempontjából szemlélni, hanem csak mint interakcióviszony fogható fel, mely a valóságkontextusban elementáris funkcióját nyeri el.

A leírt tényállást meg lehet világítani egy egyszerű példával. A *locke-i* eredetű empirikus filozófia az angol felvilágosodás egyik domináns rendszerét alkotja. Ez a

<sup>22</sup> Vö.: *Habermas–Luhmann*, 63.

rendszer nagyszámú szelekciós döntést tartalmaz az ember megismerési képességére vonatkozóan, amelynek azért van fokozódó jelentősége, mert az ember önmegőrzésének újkori problematikája válaszra vár. Ennek a rendszernek a dominánsa abban mutatkozik meg, hogy megkísérelte magábaolvasztani a korszak más rendszereit, és ennél fogva fölöttük álló rendszerre kívánta tenni magát. Ez mindenekelőtt a korabeli teológiára vonatkozik, ami az empirizmus megismerési premisszáit, a tudás tapasztalat általi megszerzését olyan messzemenően átvette, hogy a deizmusban és a természet teológiájában megkezdte saját szupranaturalizmusának leépítését. A teológiai eszmerendszernek ebben a mellérendelésében biztosította az empirizmus a maga számára az érvényességet ahhoz, hogy átvegyék. A rendszerek stabilitása azonban azt is feltételezi, hogy nem választanak bizonyos lehetőségeket, mégha azok reprezentatívak is. Az emberi megismerés a priori feltételeiről való lemondás szubjektíválja a tudás megszerzését. Megvan az az előnye, hogy az emberi megismerés lehetőségeit meg tudja magyarázni ebből a megközelítő tapasztalatból; de hátránya az, hogy minden olyan posztulátumot kétségbe kell vonnia, amely az ember köztes tartományait és ezzel az ember magatartását szabályozhatta volna: „Így esik meg, hogy a nagyon sokrétű ideák nevei – a legtöbb esetben ilyenek az erkölcsi szavak – két különböző emberben ritkán hordozzák ugyanazt a pontos jelentést, mert az egyik ember összetett ideája ritkán egyezik meg a másik emberével, sőt, gyakran a saját magáé is különbözik attól, ami tegnap volt, vagy amivé holnap válik.”<sup>23</sup> Ezzel napvilágra kerülnek az empirizmus rendszerének azok a határai, amelyeket mint általában mindenfajta határt, rendszerint csak neutralizálással, ill. tagadással lehet stabilizálni. Így a tapasztalat által szerzett tudás megszerzésének generalizációját hozta létre a rendszer, és ezzel együtt hiányszituációt, miközben a morál tartományát – tekintettel az érvényben levő megismerési premisszákra – legalábbis virtualizálnia kellett.

Ezen a helyen deficit keletkezik, és ezekre az eszmerendszerekre általában az jellemző, hogy az általuk létrehozott döntésekben kényszerű deficitek jönnek létre. Ez vonatkozik az irodalomra is, ahogy a 18. századi Európában rövid idő alatt elterjedt regény és dráma kemény moralizálásából is kitűnik. Ez a regény és ez a dráma mérlegre tette a korszak eszmerendszere által az emberi kapcsolatokon belül létrehozott orientációs deficitet. A regény és a dráma olyan lehetőségeket fogalmaz meg, amelyek az össz-társadalmilag uralkodó eszmerendszerek szempontjából éppenséggel nem voltak igazak, és következésképp kizárólag csak élettapasztalattal voltak beszerezhetőek. Az irodalomnak ez a funkciója tehát azt is megvilágítja, hogy miért hajlamos az ember újra és újra fikciót és valóságot oppozíciópárként felfogni, holott a dolog lényege szerint a fikció inkább arról jelent ki valamit, amit az uralkodó eszmerendszerek kirekesztenek, következésképp nem képesek behozni az általuk szervezett világba. Ha a fikció a valóság ilyen össz-összefüggéseit konstituálja, akkor annak már nem oppozíciója, hanem kommunikációja.

Ebből a tényállásból levezethető néhány olyan általános feltétel, amely a fikcionális szöveg repertoárjára nézve konstitutív. Az irodalom helye az eszmerendszerek azon határain van, amelyek a mindenkori korszakokban dominálnak. Ezért az irodalom felvilágosítást ad arról is, hogy a korszakos kontextusban a mindenkori eszmerendszerek melyike foglalja el a hierarchia mindenkori legmagasabb fokát. Mivel az irodalom arra

<sup>23</sup> *John Locke: An Essay Concerning Human Understanding III, 9 (Everyman's Library), London, 1968. 78.*

reagál, amit az eszmerendszer mindenkori történelmi tartalma hátrahagy, fontos fogódzót jelent az illető eszmerendszerek hatásának gyengeségéről alkotott képhez, és ezáltal lehetővé teszi a történelmi problémahorizont rekonstrukcióját. Ez azonban nem zárja ki, hogy az irodalom alsóbbrendű eszmerendszerekre is vonatkozhat. Ennek azonban következményei vannak mind a korabeli olvasó számára, mind pedig azok számára, akik az eszmerendszert már régóta történelmi távlatból szemlélik. Azonban már maga az, hogy ezekre a rendszerekre vonatkozhatnak, mutatja, hogy e rendszereknek abban a korban bizonyos jelentőségűeknek kellett lenniük. Ha az irodalom funkciója a rendszerek gyengeségein túl bontakozik ki, akkor az a vonatkozási rendszer, ami a fikcionális szöveget környezetévé teszi, a korszakkeretekre nézve nem lehetett tetszés szerinti.

Ha az eszmerendszerek és a fikcionális szöveg viszonyát Collingwood kérdés és felelet logikájának<sup>24</sup> témája szerint fogjuk fel, úgy azt kell mondani, hogy a fikcionális szöveg a deficitre való válasszal éppen annak a rekonstruálását teszi lehetővé, amit a rendszer manifeszt alakja nem fed\* és nem is győz le. Ugyanis a problémaáthajlás artikulációjaként a fikcionális szöveg a rendszer virtualizált és tagadott lehetőségeire vonatkozik. Miközben ebből válogat és repertoárjában ezt a választást tematizálja, rendszerint virtualizálnia, ill. tagadnia kell a domináns lehetőségeket, azaz a megfelelő rendszer realizált lehetőségeit. Ezáltal a fikcionális szöveg összetartja mind a rendszer, ill. rendszerek releváns kontúrait, mind a deficiteket is, amelyeket annyiban artikulál, amennyiben felkínálja a fikcionális megoldást. Ezt azonban mint olyat csak akkor recipiálja, ha a problémakontúr, amire vonatkozik, magában a szövegben jelenvaló. Eszerint kell értelmezni Roland Barthes kijelentését: „. . . a mű lényegileg paradox természetű, jel a történelem számára, és egyúttal ellenállás vele szemben. Ez az alapvető paradoxon irodalomtörténeteinkben többé-kevésbé világosan megmutatkozik: mindenki tisztán érzi, hogy a mű nem ragadható meg, hogy *valami más*, mint saját története, forrásainak, hatásainak, példaképeinek összegezése. Kemény, irreducibilis magot alkot az eredmények, feltételek, a kollektív mentalitások szétfolyó masszájában.”<sup>25</sup>

A fikcionális szövegnek a korszakos eszmerendszerekre vonatkozó leíró mellérendeléséből a repertoár centrális kvalifikációja következik. A szövegbe ágyazott szövegen kívüli normák és mértékek ebben a folyamatban hatékonyságukat illetően átkódolódnak. A rendszerek eszmedomináns szelekciódöntései háttérbe kerülnek, hogy a rendszerek háttéréből olyan lehetőségeket hozzanak előre, amelyeket a rendszer elutasított. Ezen alapszik a repertoár jelértéke. Ugyanis az ismert kioltott értéke a szöveg reakcióját a külvilágra vonatkoztatva hozza kifejezésre. Ez a reakció azonban mégsem vezethető le kauzálisan a szövegből kiválasztott eszmerendszerekből, mert a szöveg által létrehozott deficit magára a rendszer struktúrájára nem jellemző. A történelmi szituáció éppen azt helyezi előtérbe, amit a rendszer legyőzni próbál. Azonban az ilyen szituációk éppen olyan szelekciófeltételeket emelnek ki, amelyek a fikcionális szöveg repertoárjához tartoznak, olyan feltételek, amelyek a rendszer okozta hiányt létrehozták. Miközben a szöveg a rendszer egy deficités aspektusát világítja meg, lehetőség szerint bepillantást enged a rendszer működésébe. Ez azt jelenti, hogy felfedi azt, ami fogva tart bennünket.

<sup>24</sup> Vö.: R. G. Collingwood: *An Autobiography*. Oxford, 1967. 29. p. 107. és tovább

<sup>25</sup> Roland Barthes: *Literatur oder Geschichte* (Edition Suhrkamp 303), Frankfurt, 1969. 13.

A korszakosan uralkodó rendszerekkel ellentétben a fikcionális szövegek saját szelekciós döntéseiket nem explicite végzik el, tehát az olvasónak kell motiválnia az átkódolásnak a szövegben meglévő szelekciós döntések számára ismert érvényességét. Ennek a folyamatnak a során megy végbe a szöveg kommunikációja, amelyben az olvasó közvetítése olyan realitást eredményez, amely már nem adott ismertségének feltételeihez.

A szöveg és a rendszer kapcsolata történetileg különbözőképpen fejeződik ki, de mégis megragadható a szövegek speciálisan történeti szempontból mérlegelő teljesítménye. Néhány példa erre:

A fikcionális szöveg vonatkozhat közvetlenül egy korszakos rendszerre. Így van ez Sterne *Tristram Shandy* c. regényében, különös tekintettel a locke-i empirizmus korábban már tárgyalt jelentőségére. Ismeretes, hogy Locke az eszmetársításban az ember megismerési lehetőségeinek döntő feltételeit látja. Ugyanis ez a feltétel éppen azt a kombinációs nyereséget eredményezte, ami szükséges volt ahhoz, hogy az egyszerű, az emberi szellembe a véletlen útján került eszméket kibővíthesse, és hasznára váljék a megismerés biztosításának. Az eszmeasszociáció az empirikus rendszer eszmedomináns szelekciódöntése. A *Tristram Shandy*ben azért virtualizálódik, hogy előtérbe helyezhesse azt, amit Locke rendszerében vagy elutasítanak, vagy a homályos háttérben marad<sup>26</sup> Ugyanis az eszmék asszociációjának az alapja problematikus volt. A kedv és kedvetlenség princípiuma szerint szabályozódott, és ezt vele születettnek kellett tekinteni, mivel az eszmeasszociációt eredményezte, holott Locke éppen az a priori princípiumok veleszületettségét, mint elavulttá vált megismerési kódot vitatta. Hogy a megismerés megbízhatósága azonban mégis tisztázható legyen, az eszmeasszociációnak irányíthatónak kellett lennie, nem lehetett az emberi befolyásoltságnak alávetett. A *Tristram Shandy*ben az eszmeasszociáció olyan *idée fixe*ként tér vissza, amit az empirikus rendszer eszmedomináns szelekciódöntése kódolt át. Másképp, mint határozott berendezéssel bíró, ill. meghatározott nyelvhasználattal rendelkező habituális bennfoglaláson túli dologként Sterne számára az eszmeorientáció egyáltalán nem volt stabilizálható. A Shandy-testvérek bogarai azt az elvet testesítik meg, amely az eszméket összeköti. Ez ugyanis biztosít bizonyos stabilitást, de mégsem ez jelenti a szubjektum belső világát, ami oda vezet, hogy az egyes szubjektumok bizonyos eszmékkel mindig valami mást asszociálnak, következésképp az emberek közötti viszonyt éppen a totális előre megmondhatóság eszmeasszociációja által szolgálják ki.<sup>27</sup>

Regényében Sterne ezzel kikerüli mint eszmedominánst azt a lehetőséget, amely Locke-nál virtualizált volt, sőt ha egyáltalán le nem mondott tudatosan az emberek közötti magatartás szabályairól. Locke az egyszerű eszmék kombinációjának lehetőségét az emberi habitusra jellemző biztosítékként feltételezte. Sterne az eszmék asszociációjának habituálásakor fogja szaván Locke-ot. Amit Sterne mégis felfed ennek a megismerési normának az átkódolásakor, az ezeknek az eszmeakapcsolatoknak az állandója, ahogy

<sup>26</sup> Mivel itt általában egy szisztematikus megfontolás kifejezéséről van szó, nem vitatják Sterne-nek az empirikus rendszert illető összes megnyilvánulását. Ezek számosabbak, mint ahogy a primer aspektusra való korlátozottság az eszmeasszociációnak tanácsolja. Sterne Locke-hoz való viszonyát illetően fontos megállapítások találhatók *Rainer Warning* *Illusion und Wirklichkeit in Tristram Shandy* és *Jaques le Fataliste* c. műveiben (*Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste* 4, München 1956. 60. és tovább). Vö.: még ehhez *John Traugott* *Tristram Shandy's World*, Berkeley and Los Angeles, 1954. 3. és tovább.

<sup>27</sup> L. különösen Walter Shandy és Toby bácsi kapcsolata. *Tristram Shandy* V. 3. (Everyman's Library) London, 1956. 258. és tovább, – ahol Walter Cicero halotti énekét idézi.

azokat Walter Shandy és Toby bácsi végrehajtja. Bármily destruktív kíván lenni ez az állandó a locke-i rendszer megismerési normáját illetően, mégis nyilvánvaló lesz ez az ellentétes vonás áthatolhatatlanságának szubjektivitásában és összetéveszthetőségében. Ezzel nem csak a locke-i normákat tagadja. Sokkal inkább felfedi a Locke-nál elhallgatott referencia negativitását: vagyis a szubjektivitást, mint az eszmeasszociáció szelekció- és motívuminstanciáját. Ez azonban csak egyik oldala a *Tristram Shandy*-ben az empirikus normák átértékelésének. Ha ennek a felfedezésnek a következtében a megismerés megbízhatósága összeomlik, mert ez legjobb esetben is – bár igen problematikus formában – csak a szubjektum belső világában – látszik stabilnak, akkor a problematizált megismerési forma olyan háttérre változik, ami az olvasó figyelmét új feladatra irányítja: kezdi megerősíteni az emberek közötti viszony kidolgozását. A szubjektum által adott világmagyarázatok hóbotokká zsugorodnak. Mivel ez a tudat a regény alakjaitól idegen, az olvasó a megmutatott naivitást illetően új perspektívát kap az empirikus rendszer magyarázatának teljesítményeihez. Ezt a tudatba emelni azt jelenti, hogy felkeltik a figyelmet a regény eszmedomináns szelekciódöntései iránt. A Sterne által felfedezett szubjektivitás kiemeli az empirikus eszmeasszociáció elhallgatott referenciáit, éspedig úgy, hogy a szubjektivitásnak e rendszer megismerési állapota szerint kellene pozdorjává zúzódnia. Miközben ezt az elvárást áttörik, az átlépett empirikus rendszer háttére előtt stabilizálódik az ember még meg nem ragadott szociális természete, ami nem a megismerés által, hanem a cselekvés útján tartja meg önmagát. Így a *Tristram Shandy* repertoárjában az empirizmus centrális konceptusában bekövetkezett átkódolása a vonatkozási rendszer lehatároltságát állítja előtérbe; a kiválasztott norma kirekesztett érvényessége azt fedi fel, amit a norma már nem fedett el.

A szövegeknek nem mindig ebben a direkt formában kell környezetük domináns rendszerére vonatkozniuk, mégha a direkt vonatkozás a kiválasztott rendszer prominens helyzetét korszakos kontextusban mutatja is. Lényegében indirekt viszony mutatható ki Fielding *Tom Jones* c. regényében, ahol a szerző, kifejtett szándéka szerint, az emberi természet képét kívánta felvázolni. Ez a kép egy olyan repertoáron túl lesz világos, ami a korszak nagyon különböző rendszereiből jött létre. Így a korabeli normák sokfélesége belekerül abba a szövegbe, és mint a legfontosabb szereplők mindenkori orientációs elve mutatkozik meg. Allworthy a benevolenciától különböző latitudináris morál központi gondolatának a megtestesítője; Saure, a hős egyik nevelője a dolgok természetes elrendeztségének ellentmondó deista filozófia normájáé; Thwackum, a hős másik nevelője az emberi természet romlottságával szembeni angolszász normáé; Square, Western a *ruling passion*-tól eltérő felvilágosult antropológia alaptételéé és végül Mrs. Western az arisztokrácia természetes mértéktartásától elütő kismemesség társadalmi konvenciójáé.<sup>28</sup>

A szereplők oppozíciós egymáshoz rendelése a bemutatott normák által olyan sokoldalú szempontokat hoz létre, amelyek lehetővé teszik az olvasónak, hogy az egyik normát a másik szemszögéből mindig tematikussá tegye. Eközben egyfajta közös vonás bontakozik ki: az emberi természetet mindannyian egyetlen princípiumra redukálják, és

<sup>28</sup> Hogy miként bontakozik ki a szereplők által reprezentált normák összjátéka, és hogyan bontakozik ki ennek félben hagyása a hősök ellentétes orientáltságából, azt Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett (UTB 163) München, 1972. 86–92. és tovább c. munkámban próbáltam vázolni.

ennek megfelelően kizárják azokat a lehetőségeket, amelyeket ezzel az elvvel nem lehet összhangba hozni. Következésképp az olvasó felfigyel arra, amit a normák reprezentálnak, és arra, amit ezek a reprezentációk kizárnak. Ezt a differenciálást az olvasó annyiban végzi el maga, amennyiben a repertoár normái a kölcsönösen idegen megfigyelési horizontba hatolnak be, és lehetővé teszik, hogy problematizált lehatároltságukban jelenjenek meg. A repertoár ilyenfajta mellérendelésének horizontális szervezettsége van, és ez azt jelenti, hogy itt kombinálódnak egymással a különféle rendszerek normái, mely rendszerek a történelem nélküli világban egymástól elszakítva léteznek. A repertoár így nyeri el információ jellegét. Ugyanis a benne kiválasztott kombináció azáltal mutatkozik meg, hogy milyen rendszeren túl kapja meg az emberi természet képét. Az egyes normák csak annyiban átkódoltak, amennyiben az emberi természet nem határolható le egy konzisztens definíció princípiumára, hanem az egyes normák által elutasított lehetőségeken túl kell felfedezni őket. Ezek relatíve világosak, kizárják az ember tapasztalati valóságával együtt a mindenkori princípium közlését. Ezáltal konstituálódik a regény témája, ami éppen ennek a közlésnek a megjelenítése. Az önmegtartás már nem teljesíthető a princípiumok követésén túl, hanem csak az emberi potenciál önmegvalósításán túl, a tapasztalati valóság közepette, amelynek magyarázata mindenképpen csak a fikcióból és semmiképpen sem a rendszerek diszkurzivitásából vezethető le.

A *Tom Jones* ennél fogva nem a felvilágosodás eszmerendszerére vonatkozik, hanem arra a problémaáthajlásra, amit az uralkodó rendszerek alkottak meg. Világossá teszi ez az úrt, ami a rendszerek életszituatív változékonysága közepette tanúsított magatartás kérését nyitva hagyja. A latitudinarisztikus teológiában megfogalmazott magatartási normák olyan emberi természetet tételeznek, amivel az erkölcs prakticzálása egyként vele születt. Az ebből keletkező problémaáthajlásnak megvannak az ember világ iránti bizodalmt illető visszahatásai, mely bizodalom a regényt annyiban stabilizálja újra, amennyiben a regény lehetővé teszi olvasói számára az emberi természet arculatának feltárását, amiből azt a bizonyosságot nyerhetik, hogy az élet változó helyzeteiben alkalmasak az önkorrekcióra. Így a *Tom Jones*ba bevont repertoár azt a történelmi horizontot láttatja meg, aminek problémakontúrja a regényben adott megoldást világossá teszi.<sup>29</sup>

Magától értetődik, hogy az irodalom a történelmi kontextusban különféle funkciókat tölthet be. Ha Fielding a *Tom Jones*ban az uralkodó rendszerek problémaáthajlásaira támaszkodott, úgy Sterne a *Tristram Shandy*ben az emberi megismerés megalapozását fedezte fel az empirizmus domináns rendszerében. A meglehetősen rokon történeti kontextuson belül minden különbözőségük ellenére is azonosak abban, hogy szemben állnak az általuk választott vonatkozási rendszerrel. A történelem tehát olyan szituációk-

<sup>29</sup> Ha a XVIII. századi regény az emberek közötti viszony domináns struktúrák által létrehozott problematikáját mérlegeli, úgy ez csak akkor szükségszerű, ha az a funkció újra problémákat eredményez. A regény komplementációs hatása az emberi természet morális potenciájának kikerülését eredményezi. Következésképp ez olyan dominánusra tesz szert, hogy a természet más oldalai tökéletesen takartak lesznek. Az irodalom mérlegelése ebben az értelemben hoz létre problémaátfedéseket, melyekre úgy reagál, mint ahogy a rémregény és a preromantikus költészet. Felfedik tehát az ember sötét oldalait mint a magatartás alapját, és ezek a sötét oldalak a század első felének regényében és irodalmában a funkciót illetően nem jöhettek számításba. Feltételeznünk kell tehát a történelem kontextusaiban a funkcionális szöveg egy olyan komplex reakcióviszonyát, mely fikcionális szöveg saját történetiséggel bír a válaszaiból hátrahagyott problémákban.

ban mutatkozik meg, amelyekben a fikcionális szövegek kiegyenlítő teljesítménye maguknak az uralkodó rendszereknek adja meg állandójuk magatartásának lehetőségét. Emellett az irodalom rendszerstabilizáló alkalmazásának egyáltalán nem kell a triviális irodalom jellegzetességét magára öltenie, amelyet mindig ott alkalmaznak, ahol az irodalom egy szocio-kulturális kódex bizonyos normáinak céljából olvasóját begyakoroltatja ebbe a kódba.

Egy uralkodó rendszer szolgálatában funkcionáló irodalom a késő-középkori regényben jelentkezik. Elszigetelődés és reintegráció alkotják a kaland sémáját, mely kaland által Chrestiennek, az Artus-lovagnak a kivonulása az udvari társadalomból, valamint az ő kötöttsége ennek értékhierarchiájához mutatkozik meg. Az aventure-ben létrehozzák azt az űrt, ami a lovagi életforma társadalmi rendszere és a késő-középkor komplexszé vált világa között keletkezett. Az udvari rendszer és az élet valósága többé már nem fedi egymást. Az aventure sémája révén leszámol e helyzet elszigetelődésével és reintegrációjával, de csak azért, hogy megmutassa az udvari erények értékében, hogyan lehet költészetté alakítani az udvari társadalom rendszerét a kontingens életvalóság betörésével szemben, és a lehetséges problematizálástól hogyan lehet megóvni.<sup>30</sup> Ebben az esetben a fikció úgy funkcionál, mint egy a rendszer stabilitását fenyegető adottság mellőzése.

Ebben az a kiegyenlítő művelet mutatkozik meg, hogy miként kell ott is figyelembe venni a műveletet, ahol az irodalom az általa kiválasztott vonatkozási rendszerek normáit átkódolja. Azonban az irodalom egyik esetben sem a rendszerek érvényességi gyengeségétől nyeri el funkcióját; az egyik esetben kirekeszti az irodalmat a külvilág zavaró lehetőségeiből, a másik esetben felfedi a problémát, ill. reagál a rendszerek által létrehozott problémaáthajlásra. Ez által létrejön az olvasónak a szövegben való részvétele, mely szöveg a repertoárban készenlétben tart egy – még ha nem is elidegenített – konvencióállandót, mely lehetővé teszi a dialogikus kapcsolat kibontakozását.

Ez a részvétel azonban nemcsak a kortárs olvasóra vonatkozik, akinek környezetéből ismerősek már a repertoár normái; a történetileg később élő olvasóra is vonatkozik ez. A szöveg és az olvasó distanciája ennél fogva nem azt jelenti, hogy a szöveg elveszíti innovatív jellegét; ez csak külön formákban mutatkozik meg. Ha a szöveg az olvasó világából származik, akkor az olvasó az érvényes normáknak a repertoárban bekövetkezett átkódolása által kiemelkedik a szocio-kulturális összefüggésekből, és ezáltal e normák hatékonyságának gazdag skáláját elismeri. Ha azonban az olvasó számára az időbeli távolság következtében a repertoár normái történeti világgá válnak, mert már nem képes azon az érvényességi horizonton participálni, amiből a repertoár létrejött, akkor az

<sup>30</sup> Vö.: *Erick Köhler*, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik* (Melléklet a Zeitschrift für Romanische Philologie 97-hez), Tübingen, 1956. 66–128. Köhler ennek ellenére irodalom és realitás viszonyát mimetikus leképező viszonyoknak fogja fel, és nem mint az irodalom és az udvari rendszer interakcióját. Ennél fogva Köhler számára az udvari regény olyan tükör, ami megengedi a társadalomnak, hogy tökéletességet várjon el önmagától. Köhler érdekes megállapításai ennél fogva más tartományba tartoznak, ha relevanciájukat az udvar rendszerének szempontjából fenyegetett költészettként értelmezzük. Emellett szól az, hogy az udvari rendszer világától származó zavarásai a Renart-ciklus ellenképében sűrűsödnek össze, hogy az „állateposzban” az udvari társadalom rendszerét alkothassa meg. A zavarásokat mint ellentétes világokat tették uralkodóvá és építették le. A Renart-ciklushoz mint az udvari társadalom ellentétes képéhez l. *H. R. Jauss*: *Untersuchungen zur mittellalterlichen Tierdichtung* (Melléklet a Zeitschrift für Romanische Philologie 100-hez), Tübingen, 1959



átkódolt normák úgy kínálkoznak számára, mint erre az érvényességi horizontra való átvételek. Ezáltal újra vissza lehet nyerni azt a történeti szituációt, amire a szöveg mint reakció vonatkozott.

Az első esetben az olvasó participáló, a második esetben szemlélő magatartásáról van szó, és mindkettő magától értetődő tipizálásként értelmezendő. Az ezáltal feltételezett különbözőségek az előző Fielding-példával szemléltethetők. A kortársak számára az a magatartásprobléma áll az előtérben, amelyet a hős és a szerző látszólagos amoralitása körüli 18. századi heves viták mutatnak. Ezenközben a viszonyulás a perspektívát átfordítja az átkódolt normákról azokra az áttételes összefüggésekre, melyekből a repertoár szelektálódik. Emellett előtérbe kerülnek a normák domináns eszmerendszerei, mindenkori deficités alakjukban, mely eszmerendszerek hiányát a regény az arra adott válasszal véli feloldani, hogy milyen az emberi természet. A regény konstituált eszmetartalma mindkét esetben mindenkor más konfigurációt mutat, anélkül, hogy az egyik, ill. a másik minősíthető lenne. Ugyanis a beállítottság változását a történet időbeli múltsága és nem az olvasó önmaga által választott aktusa határozza meg. Így a visszatérő normák átkódolása hat a szövegrepertoárnak azon jellegére, ami az említett beállítottságot különböző konzekvenciákhoz vezet. A participáló beállítottságban arra jön rá, hogy a cselekvés lefolyásakor önmaga mit nem láthat meg, és a szemlélő beállítottságában lehetővé teszi annak a megragadását, ami az olvasó számára soha nem volt valóságos. Ebből két dolog következik: 1. a fikcionális szöveg lehetővé teszi olvasójának, hogy azokat a mindenkori pozíciókat transzcendálja, amelyekhez világa kötődik; 2. a fikcionális szöveg nem az adott realitás visszatükröződése, hanem annak beteljesedése egy bizonyos, mindenkor meghatározott értelemben. Ehhez Kosik azt a megjegyzést fűzte, hogy: „Minden művészi alkotás oszthatatlan egységben rendelkezik kettős jelleggel: a valóság kifejezése, de létrehozója is annak a valóságnak, ami nem a mű mellett és nem a mű előtt, hanem pontosan a műben létezik. . . ; a műalkotás nem illusztrációja a valóságról alkotott elképzeléseknek. Mint mű és mint alkotás a valóságot ábrázolja és egyidejűleg létrehozza, s ezért elválaszthatatlan a valóságtól.”<sup>31</sup>

A fikcionális szövegek repertoárja tehát nem pusztán azokból a szövegen kívüli dolgokból áll, amelyek a korszakos eszmerendszerből származnak; a szövegbe többé-kevésbé beépül az előző korok irodalma, sőt gyakran egész tradíciók. A repertoár elemei mindig a korábbi irodalom és a szövegen kívüli normák keveréke. Sőt, azt lehet mondani, hogy az ilyen keverékviszonyokon alapul az irodalmi műfajok differenciálódása. Vannak olyanok, amelyek kifejezetten olyan empirikus adottságokra vonatkoztatnak vissza, amelyek a szövegen kívüli normák növekedését idézik elő a repertoárban; ez elsősorban a regényre nézve igaz. De vannak olyanok is, amelyekben a korábbi korszakok irodalma a repertoár tárháza, mint ahogy a lírában is megfigyelhető. Ez a differencializálódás még akkor is kizárólagos, ha a keveredési viszonyok, úgy, mint a 20. század irodalmában, gyakran eklatánsan váltakoznak, úgymint a regény pl. Joyce-nál nem hordoz nagy irodalmi terhelést; és az olyan líra, mint pl. a *Beat-nemzedéké*, ezt egyenesen elutasítja, hogy a modern ipari társadalom szocio-kulturális kódjából szelektálva rendkívül különböző normák sokaságát vonja be a versbe.

<sup>31</sup> Karel Kosik: Die Dialekt des Konkreten. Frankfurt, 1967. 123.

A váltakozó utalási sűrűségben parát megtartott irodalom a szöveg repertoárjában ugyanolyan redukcióban jelenik meg, mint ahogy ezek az utalási sűrűségek az eszmerendszerek szelektált normáiról értesülnek. Mert itt sem redukcióról, hanem a megismételt funkcionalizálásáról van szó. Ha a fent vitatott értelemben igaz, hogy a fikcionális szövegek a kortársi eszmerendszerek határain állnak, hogy hatékonysági gyengéjük felfedésében feleletet adjanak arra a kérdésre, melyet a rendszerek hoztak létre, akkor az előző korok irodalmának ismétlése a repertoárban fontos következtetést von le arról, hogy miként konstituálható a szöveg által vélt válasz.

Következésképpen az irodalmi repertoár nincs híján az eszmerendszerek olyan szelektált normáinak, amelyek a fikcionális szövegbe beépültek. Az előző korok irodalmára utalás azonban nem merül ki abban, hogy egy ismert horizontot világítson meg, még ha bizonyára hat is rá; ez az utalás ezenkívül a meghatározott szövegintenciók artikulációs mintáját olyan visszatérésekben „idézi”, amelyek nemcsak vélték, hanem egyben olyan orientálást nyújtanak, melyek követése során a vélt keresendő. Hogy milyen kevéssé képzelhető el az irodalmi elemek puszta reprodukciójaként, az már abból is kiviláglik, hogy a megismételt elemek kontextusa már nincs jelen; az ismétlés nem pragmatizálja az ismételt elemet, és új környezetbe kerül. A pragmatizálástól való megfosztás meghatározza azt is, hogy a megismételt szövegelemek virtualizált és tagadott eszmelehetőségeit a mellérendelésből az ott és akkor választott eszmedomináns lehetőségekre váltásák. Ha Fielding a *Shamelében* Pamela Richardson által kifejlesztett erényességét „ismétli”, akkor virtualizálja a Richardson számára érvényes eszmerendszert, és felszabadítja a Richardsontól kizárt lehetőségeket, melyek abban mutatkoznak meg, hogy az embernek szívós-nak és kitartónak kell lennie, hogy jó áron eladhassa magát az annyira őrzött erény segítségével. Ha azonban a régi kontextust kihúzzák, és újjal helyettesítik, nem jelenti, hogy eltűnik; jelenvaló marad, még ha érvényessége ki alszik is. Ezáltal olyan virtuális háttérre változik, mely a szövegrepertoár által szervezett magyarázathoz szükséges.

A fikcionális szöveg a komplexió olyan felismerhető szintjeivel rendelkezik, melyek a szöveg és az olvasó közötti szituáció képését különféleképpen befolyásolják. A szövegen kívüli normák bevonása révén és a korábbi irodalom elemeinek ismétlése által bizonyos meghatározottsági fokokkal markirozódnak: általuk kerül a szöveg olyan horizontális helyzetbe, ami a szöveg és az olvasó dialógusának egyúttal rendelkezésre bocsátja a szituációkeretet.

Az a szükségszerűség, hogy az eszmerendszerek szelektált normái a szövegben változó sűrűséggel tevődjenek át a korábbi korok irodalmára, a szövegnek abból a funkciójából következik, hogy reakció kíván lenni. Minél komplexebb a problémaáthajlás, amire a szöveg vonatkozik, annál erősebben differenciálódik a repertoár. Ugyanis azt a történelmi szituációt kell megőrizni, amire a szöveg reagál. Tehát a repertoáron belül bekövetkezik az a növekvő differenciálás, aminek most már mindenképpen szüksége van bizonyos generalizációkra, ha nem akarja a reakció kontúrját elmosni. Ez a szükségszerűség lényeges oka annak, hogy az irodalmi tradíció elemeit be lehet vonni a mindenkori szövegbe. Meghózzák a generalizációnak azt a megkövetelt teljesítményt, ami lehetővé teszi, hogy a szövegen kívüli normák heterogén sokféleségét úgy szervezzék, hogy választásuk számára a motiváció közölhető legyen. Ha Fielding a *Tom Jonesban* a regény meséjének a románcokból és a kalandregényekből származó elemeiből konstruál, akkor az irodalmi sémák olyan szervezeti formát kínálnak, ami megengedi, hogy a hősök össze-

ütközzenek a normarendszerrel (picaresker plot), és az emberi természetnek ilyenféle összeütközésben megmutatkozó minőségeit egyben a siker biztosítékával lássák el.<sup>32</sup> Így a korábbi korok irodalmának szelektált sémáin túl a generalizálás speciális értéke is elérhető, mely érték – a szöveg válaszjellegére nézve – komplexebb viszonyokra vonatkoztatva megváltoztathatatlan.

Ez igaz ott is, ahol a szövegrepertoár – mint például az ősbib lírai műfajokban – túlnyomórészt irodalmi eredetű. Spenser *Eklogái* a jó példák erre. Egy történeti problémára való reakcióként koncipiálódtak, miközben az Angliát fenyegető veszélyekre kívánták felhívni a figyelmet, ha Erzsébet valóban kapcsolatot létesítene egy katolikus férfival. E célra Spensernek csak a relatíve erősen definiált bukolicus inventárium állt rendelkezésére, még ha számolhatott is azzal, hogy az eklóga mint műfaj az udvar közönségének valóságvonatkozást jelez. Azonban, hogy e vonatkozás különbségét megvilágítsa, Spenser nem szelektálhatta egyszerűen a társadalmilag meghatározott normákat, inkább a bukolicus toposzokkal összefüggő szegmentumokat kellett úgy átkódolnia, hogy a közönség figyelmét a kívánt irányba terelje. Azonban az efféle bukolicus toposzok megváltoztatása azt a veszélyt hordozza, hogy félreértik őket. Spenser ezért más műfajok sémáját vonta be, például a vitatkozó költeményét és a meséét, s ez lehetővé tette számára, hogy a bukolicus inventárium bizonyos átkódolt jelentéseit elhomályosítsa, hogy másokat hangsúlyozhasson. Ezzel kívánta az átkódolt toposzok szignálértékét saját közlése értelmében az udvar közönségének megszervezni.<sup>33</sup> Ebben az irodalmi repertoárelemekben jellemző kettősség jut kifejezésre. Az ismert sémák átkódolódásukkor mintegy közlési viszonyt hoznak létre, ugyanis a meghatározott sémák visszatérésével a szöveg elnyeri horizontját. Ezek azonban generalizálásként is szolgálnak, és olyannyira megstrukturálják előre az egész szövegrepertoárt, hogy a közlés megszervezhetővé válik.

A szövegen kívüli realitások szelektált normái és az irodalmi áttevődések a szövegrepertoár centrális elemeiként két különböző rendszerből származnak. Az egyik elem a korszakos eszmerendszerből, a másik az artikulációs minta azon arzenáljából, mely a korábbi irodalomban a szöveg külvilágra való reakcióját fejezte ki. A szelektált normák és a szelektált sémák nem ekvivalensek, és olykor előfordulhat, hogy eltűnik a szöveg információs foka, mivel egy ismételt szöveg idézett artikulációs mintái – melyek annak idején voltak érvényesek – még most is érvényben kellene hogy legyenek, habár a történelmi viszonyok megváltoztak. A repertoár különböző rendszereiből vett elemek rendszerint azonban éppen ismertségi fokukat illetően nem koherensek. Összeállításuk mégis jelöli, hogy egymásra kell őket vonatkoztatni, s ez még ott is találó, ahol a differenciákat markírozni kell. Ha a szelekciódöntések a szövegben feloldják az ekvivalenciába vetett bizalmat, még nem jelenti, hogy ezzel magában a szövegben megszűnik az ekvivalencia elve. A szöveg ekvivalenciarendszere inkább abban mutatkozik meg, hogy az elemek ismert voltán túl semmiféle megfelelést nem lehet többé konstituálni. Ebből két dolog következik: először a szöveget illetően, aztán az olvasót. Merleau-Ponty egyszer

<sup>32</sup> Az efféle irodalmi sémák funkciójához l. G. Birkner munkáját: *Wirkungsstrukturen des Romans im 18. und 19. Jahrhundert*.

<sup>33</sup> Közlebről tárgyaltam ezt a problémát Spensers *Arkadian*. *Fiktion und Geschichte in der englischen Renaissance* c. munkámban (Schriften und Vorträge des Petrarca-Institutes, Köln, 24), Krefeld, 1976.

azt mondta: „Jelentés akkor van, ha a világ adottságait alárendeljük a koherens deformálásnak.”<sup>34</sup> Ez történik a fikcionális szövegrepertoár különböző szövegekből megalkotott elemeivel. Ha Joyce példának okáért az *Ulysses*ben a Homérosz- és Shakespeare-áttételek tömegét a dublini hétköznapiakra alkalmazza, akkor ezzel átszakítja a realista ábrázolás zártágát, egyúttal azonban a mindennapi élet számos részletét csatolja vissza a Homérosz-áttételekhez, miáltal a múlt és a jövő viszonya többé már nem mint ideál és valóság viszonya jelenik meg. E kölcsönös projekciók útján jönnek létre a repertoár deformációi. Mi legyen egy kispolgári hétköznapi repertoárjának az irodalom által történő idegen elemekkel való feltöltésével, és mi legyen egy archetípussal, melyet a még nem strukturált századforduló címkatalógusaiból és napilapjaiból vett anyagok töltenek fel? Mindkét elem területe kölcsönösen irritálja egymást; ismertségükben nem ekvivalensek. Így csak deformációjukon túl alakul ki a szöveg ekvivalenciarendszere. Az irodalmi áttételek szétfeszítik a kispolgári hétköznapi monoton ritmusát, méghozzá számára ismeretlen mélységű idő révén, és deformálják az illúzióhoz való megváltoztathatatlan viszonyát. A realista részletek ismertté teszik, amit a történelmi távolság ideális archetípusa nem ismert, és történelmi manifesztációvá deformálják a már el nem érhető ideálját annak, ami az ember számára lehetséges.

A „koherens deformációban” a szöveg ekvivalenciatendenciája érvényesül; messze-menően azonos azzal, amit általában stílusnak nevezünk, és amit e tanulmány kezdetén esztétikai értéknek nevezünk. Esztétikai érték az, amit a szöveg nem fogalmaz meg, és ami a repertoár együttesében nem adott. Mivel valamit eredményez, nem lehet már annak a része, amire hatást gyakorol. Ez a hatás két tendenciában figyelhető meg, melyek látszólag más-más irányultságúak, de mégis konvergensek. A fikcionális szövegben az esztétikai érték határozza meg a repertoár szelekciónak; e folyamat során deformálja a kiválasztott elemek adottságát, hogy ezáltal egy szövegspecifikus ekvivalenciát mutathasson fel. Ebben az értelemben alkotja a szöveg konstitutív üreges formáját. Mint a „szöveg strukturáló energiája” ugyanígy mégis releváns a kommunikáció folyamatával. Ugyanis a repertoárban összeállított elemek általa szuszpendált ekvivalenciája azt közli, hogy a szöveg már nem felel meg lehetséges olvasója diszpozíciórepertoárjának. Az esztétikai érték ebben az értelemben a konstitúció-aktus iniciáléja.

Ezzel érintjük a szövegrepertoáron belüli szuszpendált ekvivalencia olvasóra tett hatásának kérdését. A repertoár az olvasóban csak az ismertség látszatát kelti fel, mivel a szövegben létrejött, koherens deformációk elvesztették referenciájuk visszatérő elemét, mely referencia mindenkor jelentésüket stabilizálta. Ebből két dolog következik: 1. Az ismert értékcsökkenése tudatosítja az olvasóban az éppen most értékét csökkent norma alkalmazási szituációját. 2. Az ismert értékcsökkenése olyan csúcspontot jelöl, ami az ismert emléképpé alakítja, és ez az emlékkép a szöveg ekvivalenciáját keresésekor oly mértékben orientálja, amilyen mértékben ez győz az emlékképpel szemben, ill. az emlékkép megelőzésében:

Ez a folyamat a kommunikáció általános feltételei között zajlik le, amit Moles a következőképpen ír le: „A közlő és a befogadó közötti alapvető kommunikációs folyamat abban áll, hogy a közlő egy repertoárból kiválogatja a jeleket, ezeket összeilleszti, és egy

<sup>34</sup> M. Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist* (ford.: Hans Werner Arndt), Hamburg, 1967. 84.

kommunikációs csatornán elküldi; a befogadó aztán megállapítja a befogadott jelek azokkal a jelekkel való identitását, amelyek saját repertoárjában készenlétben vannak. Ez ideák kommunikációja csak annyiban létezik, amennyiben mindkét repertoár ugyanolyan tartománnyal rendelkezik. . . . Azonban a mindig egyforma jelek tudomásulvétele oly mértékben változtatja meg a befogadó repertoárját és vezet végül a közlő repertoárjával való tökéletes egybeolvadáshoz, amilyen mértékben léteznek ez a folyamat azokon a rendszereken belül, amelyek az emberi intelligenciához hasonlóan emlékezzel és statisztikai befogadóképességgel rendelkeznek. . . . A kommunikációs aktusok összefüggésükben tehát a befogadó repertoárjára tett hatásuk révén kommunikatív jelleget vesznek fel. A közlő által leggyakrabban felkínált szemantémák általában a befogadó repertoárjához kapcsolódnak, és megváltoztatják azt. Ez a szocio-kulturális körforgás varázsa.”<sup>35</sup> Ha a szöveg repertoárelemeinek részráépülése az olvasóéval egyetemben e körforgás feltétele, akkor a fikcionális szövegben ez a nulla értékhez közelít. Ugyanis a szövegrepertoárnak csak azok az identifikálható elemei, amelyek az olvasó előtt az alkalmazási szituációból ismeretesekek, rendszerint elvesztették hatásukat. Az ismert identitásnélkülisége képezi tehát azt a kontextust, amely még fennállhat a két repertoár között. Extrém esetben a részráépülés egész addig a pontig terjedhet, hogy növekszik a szöveg szemantikai potenciálja.

A repertoártartomány ilyen parciális fedéseinek eltolhatósága megengedi, hogy a szövegek hatását illetően bizonyos kritériumokat állítsunk fel. A retorikus, a didaktikus és a propagandairódalom közönségének rendszerint az előzőleg közös rendszert kínálja repertoárjában, messzemenően intakt formában. Ez azt jelenti, hogy ezek az irodalmak átveszik az eszmerendszer vertikálisan stabilizált érvényességét is, és lemondanak a repertoárelemek azon horizontális organizációjáról, ami mindig az érvénytelenség jele. A fenti tényállás a közönséghez szóló irodalomban a farsangi játéktól egészen a szocialista realizmusig általánosságban megállapítható. Az ilyen szövegeknek az a kommunikatív szándéka, hogy újólag közvetítse a közönséghez az ismert érvényességet. Hogy a szöveg és az olvasó előzetes közösségét igazolja, kommunikációs folyamatként csak akkor van értelme, ha ezek az érvényességek a közönség világában veszélyeztetettek. Az állandók kikapcsolása céljából kell a rendszert stabilizálni. Ennélfogva az ilyen szövegek az eszmerendszerek centrális struktúráit reprodukálják, hogy érvényességük afirmációja révén ezeket megvédjék a támadásoktól. Ezek a szövegek mégis csak akkor nyerik el kommunikatív értelmüket, ha a világ szituációi teszik felismerhetővé a rendszer teljesítményének gyengéit.

Az uralkodó rendszerek érvényességi gyengéinek elszigetelése mégis ugyanazt a kiegyenlítési funkciót mutatja, amit a fikcionális szövegek ott gyakorolnak, ahol az uralkodó rendszerek érvényességi gyengeségeit felfedik. Ezeknek a funkcióknak a célkitűzése szerint mindig másként fog megmutatkozni a repertoár szelekciója. Az egyik esetben maga a rendszerkonformitás uralkodik és az olvasó repertoárállandói. A másik esetben a magas fokú elértéktelenedett érvényesség az uralkodó, tehát a felhalmozott repertoárállandók folytonosan csökkenő fedése.

<sup>35</sup> *Abraham A. Moles: Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung. Ford.: Hans Rouge. Köln, 1971. 22.*

A keveredési viszonyok skálájának ezt a pólusát képviseli Joyce. Az *Ulysses* repertoárját nemcsak a rendszerek sokaságából meríti, hanem olyan sűrűségben kínálja fel, ami az olvasónak komoly nehézségeket okoz. Ezek azonban nem annyira azoknak az elemeknek a bizalmatlanságán alapulnak, amelyeket megfelelő módon identifikálni lehet, hanem inkább a tömörségen, minek következtében a repertoár elveszíti kontúráit. Nem egyes elemeket kódolnak át hatékonyságukba; úgy látszik, már semmit sem jelentenek, mert alig lehet vonatkoztatni őket. A közlő és a befogadó repertoárjának részbeni felhalmozódása oly nagymérvű, hogy a sok felismerhetően realista és irodalmi elem szinte azt a hatást kelti, mintha a szöveg és az olvasó repertoárállandói tökéletesen eltávolodnának. Ha az ilyen fedés a null-érték felé tendál, akkor megváltozik a repertoár kommunikatív funkciója. Tehát kevesebb közlést tartalmaz arra vonatkozóan, hogy azoknak a vonatkozási rendszereknek a deficitjei, amelyekből szelektált, kiegyenlítendő. Ehelyett mint a kommunikáció médiuma reflexív lesz, és ez azt jelenti, hogy létrehozta tulajdonképpeni teljesítményét: magának a tervezetnek a tervét, tematikusan. Az *Ulysses* repertoárja ennél fogva azért látszik oly zavarónak, mert alig vagyunk képesek meglátni a sokféleség vonatkozathatóságát az ilyen különböző rendszerekből vett elemeket illetően. A szöveg azonban az egyes fejezetek stílusváltásai révén a vonatkozathatósági lehetőségek nagy számát kínálja, úgy, hogy ezek mégsem vonatkoznak újra egymásra. A repertoár kommunikatív teljesítményének reflexív válságából két dolog következik, melyek szorosan összefüggnek egymással. Az egyik az, hogy a kihagyott kapcsolat olyan hiányhelyállandót hoz létre a repertoárelemekben, amelyet csak a képzelet tölthet ki. A második esetben az egyes fejezetek más vonatkozathatóságot szuggerálnak, úgy, hogy olyan állandó képzetváltás következik be, ami tartalmának minden individualitása mellett az *Ulysses* interszubjektív kommunikációstruktúrája marad. A képzetváltás aztán konstitutív módusza lesz azoknak, amelyek az *Ulysses*ben felvázolt mindennapiságot az olvasó tapasztalatává teszik. Ugyanis a mindennapiságot mint olyant csak a belőle következő inkonzisztens folyamaton túl lehet közvetíteni.

A kommunikáció médiumának reflexív válsága azonban azt is jelenti, hogy egy kód szabályait is figyelembe vesszük. Az *Ulysses* vonatkozásában ez azt jelenti, hogy az olvasó a kötetlen részek sokaságának tekintetében olyan elvárásokat támaszt, amilyen durvaszövések, könnyen áteresztőek és szelektívek érzékelésünk és elképzelésünk folyamatai. Sokat kell mindig kihagynunk, hogy orientálódhassunk, és az *Ulysses* repertoárjának sűrűsége éppen ebben akadályoz. Továbbá, az egyes fejezetek stílusváltása a regény perspektivikus kötöttségében megmutatja, hogy az érzékelés és a képzelet mennyire csak a szempontok konstellációján túl képes működni. Ezt a perspektíva demencitása mutatja meg. Végül, a repertoár részletterhelése azt jelenti, hogy itt az érzékelés és a képzelet habituális automatizációja felmondja a szolgálatot, és ezzel együtt megszűnik az az orientálás, amit az efféle automatizációból nyerünk. Így a képzetváltakozást csak az áteresztőképességnek, a perspektívának és az automatizálásnak mint érzékelési kódunk szabályainak szuszpenzációján túl lehet mozgásba hozni. A mindennapok elképzelhetősége már nem egy kódton túl szabályozódik, hanem a médium reflexív válságával következik be, ami egyúttal az érzékelési kód funkcionálásának tudatosodását teszi lehetővé.

A szöveg és az olvasó repertoárállandójának parciális fedésén elhelyezkedő skála extrém értékei világossá teszik, hogy az olvasó részvételét a szövegben különbözőképpen

veszik igénybe. A részvétel meglehetősen csekély ott, ahol a szöveg egy előzetes közösséget messzemenően reprodukál, és meglehetősen intenzív ott, ahol az átfedés közelít a nulla értékhez. A repertoár mégis organizálja az olvasó szöveghez való viszonyát és ezzel a vonatkozási rendszereknek a repertoárjában parát megtartott problémakontúrához való viszonyát. A repertoár ezzel olyan értelmű organizációs struktúrát hoz létre, ami a szöveg olvasásakor optimál.<sup>36</sup> Ez az optimalálás független az olvasó tudásszintjétől és attól a készségtől, hogy egy tőle idegen tapasztalatra hagyatkozzon. Azonban függ a szöveg stratégiáitól, amelyek a realizálás útját mint irányítási potenciálok kijelölik. Ha az olvasó arra kényszerül, hogy felfedezze a szövegek aktualizálásakor a repertoárelemek ekvivalensrendszerét, akkor ennek értelme nem tetszés szerinti. A repertoárelemeknek magas meghatározottsági fokuk van; ekvivalenciarendszerük annyiban meghatározott, amennyiben nem megfogalmazott. Csak a felkinált struktúrák optimalálásán túl lehet elnyerni. Mivel azonban a repertoárt az érvénytelenség és az érvényesség jellemzi, mindig egy olyan utalási összefüggés jelentkezik benne, ami különböző felosztásokkal rendelkezik a domináns, a virtualizált és a tagadott értelmi lehetőségeket illetően. A struktúra optimalálása annak a rendszernek a helyreállítását célozza, amely repertoár utalási összefüggéseit a szöveg meghatározott értelmeként teszi tapasztalhatóvá. Ennek kényszerűen pragmatikus jellege van; ugyanis a szöveg szemantikai potenciáljait nem meríti ki, hanem bizonyos módon megközelíti. Ez azért nem arbitális, mert a szöveg utalási összefüggése meghatározott leépült organizációból áll, amely az eszmedomináns lehetőségektől a virtuálison át a tagadottig terjed. A pragmatikus értelmet mégis mindig csak az ilyen fokozatosság realizálja, szelektálva. De éppen ezáltal mutatkozik meg, hogy az olvasó részéről milyen döntések történnek a repertoár utalási összefüggéseiben, és hogy a szöveg az olvasóban milyen viszonyulást vált ki a vonatkozási rendszer problémakontúráját illetően.

A pragmatikus értelem alkalmazhatósági értelem, amely annyiban tölti be a fikcionális szöveg funkcióját, amennyiben ennek válaszadási jellege mozgásba lendül egy olyan komplementarizálási folyamat során, mely feltárja a vonatkozási rendszerek deficitjeit, és ki is egyenlíti. A pragmatikus értelem az olvasót meghatározott viszonyba hozza a szöveg által vélt „valósággal”. Eközben a szedimentáris tapasztalás éppen úgy átrétegződik az olvasó habitusában, mint ahogy a felkinált utalási összefüggések pragmatikus értelmezéssé alakulnak a repertoárban. A pragmatikus értelem felszabadítja az elsajátítás terét, hogy ezáltal legyen teljesíthető, amit interszjektíve előír: a deficités realitások imaginárius legyőzése.

(Fordította: Kajtár Mária)

(W. Iser: *Der Akt des Lesens*. München, 1976. W. Fink Verlag, 357. pp. 87–143).

<sup>36</sup> Struktúrán itt értendő, amit *Mukařovszky* Kapitelen a *Poetik* (Edition Suhrkamp 230, Frankfurt, 1967. 11.) c. művében vázolt. A struktúra egyik további ismertetőjegye energetikus és dinamikus jellege. A struktúra energetikája azon alapszik, hogy a közös egység elemei mindegyikének meghatározott funkciója van, ami beépül a strukturális egészbe, ill. az egészhez kötődik; a strukturális egész dinamikája azáltal adott, hogy az egyes funkcióknak és az állandóan változó saját energetikus jellegükből adódó ellentétes kapcsolatoknak van alárendelve. Az egész struktúrája ennél fogva állandó mozgásban van, – ellentétben a szummatív teljességgel, melyet a változás megsemmisít.

## TÁRSADALOM–IRODALOM–OLVASÁS

### Az irodalmi recepció elméleti megközelítésben

#### IRODALMI PRODUKCIÓ ÉS RECEPCIÓ

Kiindulópontunk az a belátás, hogy a szerző, a mű és az olvasó, azaz az irodalom írásának, elsajátításának és cseréjének folyamatai egymással kölcsönös hozzárendeltségi viszonyban állnak, és vonatkozási rendszert alkotnak. Ez a rendszer egészében és részében, valamint vonatkozásaiban diakronikusan beágyazódik az össztörténelmi folyamatba, szinkronikusan pedig a mindenkori társadalmi forma állandó és változó anyagi és ideológiai viszonyaiba. Mindez világossá teszi, miért rendelkeznek korlátozott heurisztikai lehetőségekkel az olyan irodalomtudományi módszerek, amelyek a valóságban elválaszthatatlanul összekapcsolódó elemeket izoláltan szemlélnek. Ennek az izolálásnak szükség-szerű következményeként újra és újra kidolgoztak és kidolgoznak olyan speciális esztétikákat, amelyek – a kiemelt elem szerint – *kifejezési* vagy *alkotás-esztétikaként*, *mű-, ábrázolás-, recepció-* vagy *hatásesztétikaként* lépnek fel. A produkció oldalának (az „alkotónak”, az „alkotásnak”, a műnek) abszolutizálása tendenciaszerűen vezet oda, hogy az irodalom elidegenedik az egyéni és társadalmi „felhasználástól”, autonómmá válik, s kialakul az immanens, esetenként pedig a strukturalista szemléletmód; a recepció-oldal abszolutizálása pedig kiszolgáltatja az irodalmat a befogadók ellenőrizetlen szükségleteinek, céljainak és érdekeinek, s feláldozza a piac pillanatnyi lehetőségeinek és fogyasztói követelményeinek. Az irodalomtörténeti kutatásban főleg azáltal termelődik újra az elemek izolálása, hogy szembekerül egymással a *történelmi-genetikai keletkezés-történet* és a *történelmi-funkcionális hatástörténet*, s elmosódik az összefüggés a művek *előtörténete*, *utóélete* és a mindenkori jelenre tett hatása között.

Fentiekkel ellentétben mi olyan eljárási mód kidolgozására törekszünk, amellyel megragadhatjuk azon folyamatok teljességét, amelyek a mű írása és olvasása közötti kölcsönhatásban, a szerző, a mű és az olvasó között a valóságban lejátszódnak.

#### PRODUKCIÓ ÉS RECEPCIÓ

Ilyen eljárás kidolgozásához megfelelő kiindulópontnak tűnik a termelés és fogyasztás kategóriája, amelyeknek dialektikus egymásrahatását K. Marx 1857-ben írt és először 1903-ban megjelent *Bevezetés a politikai gazdaságtan bírálatához* című művében átható logikai elemzéssel mutatta ki.<sup>1</sup> E két kategória általános és absztrakt formában fejezi ki

<sup>1</sup> A befejezetlen tanulmány először 1903-ban, a *Die Neue Zeit* c. folyóiratban jelent meg. A termelés és a fogyasztás dialektikájának jelentőségére az esztétika számára a következő szerzők



azokat a kölcsönös kapcsolatokat, amelyek az ember történelmi önmegvalósítási folyamatának szempontjából alapvető jelentőségű (termelői és fogyasztói tevékenységek között fennállnak.

Marx kifejti, hogy a termelés és fogyasztás egymással dialektikus viszonyban van.<sup>2</sup> A termelés annyiban termeli a fogyasztást, amennyiben a) megteremti a fogyasztás anyagát, a tárgyat, b) a mindig meghatározott tárgy révén megteremti a fogyasztás módját, c) létrehozza a fogyasztás iránti szükségletet, a fogyasztói ösztönt, a „fogyasztóképességet”, tehát az alanyt a tárgy számára. Marx példája erre: „A műtárgy – ugyanúgy minden más termék – műértő és a szépség élvezésére képes közönséget teremt.”

Megfordítva is igaz: a fogyasztás is termeli a termelést, mégpedig annyiban, amennyiben a) megteremti a valóságos terméket, ugyanis – ellentétben a természeti tárggyal – az emberkéz alkotta tárgy csak akkor válik termékké, ha a fogyasztásban megállja a próbát: „... a termék nem mint tárgyasult tevékenység termék, hanem csak mint tevékeny szubjektum számára való tárgy”; a fogyasztás megteremti b) az új termelés iránti szükségletet, „azt az eszmei belsőleg hajtó okát, amely annak előfeltétele”, s egyben „a termelő beruházása”: „Ha világos, hogy a termelés szolgáltatja külsőlegesen a fogyasztás tárgyát, akkor ezért éppolyan világos, hogy a fogyasztás *tételezi eszmeileg* a termelés tárgyát mint belsőleges képet, mint szükségletet, mint törekvést és mint célt.”

Abból a tényből azonban, hogy a fogyasztás is termel és a termelés is fogyaszt, nem következik a kettő azonossága. Először is: a fogyasztással szemben a termelés az „átfogó mozzanat”; másodsor pedig: a termelés és a fogyasztás közé benyomul a csere és az elosztás közege, amely meghatározza az egyén részvételét a „termékek világában”. De nincs elválasztva egymástól a kettő: „mindegyikük azáltal, hogy végbemegy, megalkotja a másikat: önmagát mint másikat. A fogyasztás viszi csak végbe a termelés aktusát, azáltal, hogy a terméket mint terméket bevégi, azáltal, hogy feloldja, önálló dologi formáját felemészti; azáltal, hogy a termelés első aktusában kifejlődött hajlamot az ismétlés szükségletével a készségig fokozza; a fogyasztás tehát nemcsak az a lezáró aktus, amely által a termék termékké, hanem az is, amely által a termelő termelővé válik. Másrészt a termelés termeli a fogyasztást, azáltal, hogy megalkotja a fogyasztás meghatározott módját, azután pedig azáltal, hogy megalkotja a fogyasztás ingerét, magát a fogyasztóképességet mint szükségletet.”

Marx és Engels már korai írásaiban használta a művészettel és a szellemi tevékenységgel kapcsolatban a termelés kifejezést. „Vallás, család, állam, jog, morál, tudomány, művészet stb. csak *különös* módjai a termelésnek, s ennek általános törvényei alá esnek.” (*Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből.*)<sup>3</sup> A *Német ideológiában*<sup>4</sup> az „eszmekeknek, képze-

mutattak rá: *Hans Koch*: Marxismus und Ästhetik Berlin, 1962. pp. 150–166.; *Leonore und Norbert Krenzlin*: Bitterfeld, einige Fragen der Literaturtheorie und 'Ole Bienkopp'. In: Weimarer Beiträge, 1964/6:872–888.; *Erwin Pracht–Werner Neubert*: Sozialistischer Realismus – Positionen, Probleme, Perspektiven. Berlin, 1970:30k.

<sup>2</sup> *Karl Marx–Friedrich Engels*: Werke, Berlin, 1956ff (a továbbiakban: MEW) Bd. 13:622–626. Magyarul: *Karl Marx–Friedrich Engels*: Művei. Bp., 1957kk (a továbbiakban: MEM) 13. köt. 157–161.

<sup>3</sup> *MEW*, Ergänzungsband 1:537. Magyarul: *Karl Marx*: Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből. Bp., 1962:69.

<sup>4</sup> *MEW*, Bd. 3:26f és 46. Magyarul: *MEM*, 3. k. 24. és 45.

teknek, a tudatnak a termelésé"-ről van szó, arról a „szellemi termelés"-ről, „ahogy az egy nép politikájának, törvényeinek, erkölcsének, vallásának, metafizikájának stb. nyelvében testet ölt". „Az emberek termelik képzeiteiket, eszméiket". Szó van még „a gondolatok termelőiről", „a szellemi termelés eszközeiről", „a gondolatok termeléséről és elosztásáról". Egy Annenkovhoz írt levelében (1846. dec. 28.) Marx rámutatott, hogy az emberek nemcsak a társadalmi viszonyokat termelik, hanem „termelik az *eszméket*, a *kategóriákat*, vagyis ugyanezen társadalmi viszonyok elvont eszmei kifejezéseit is".<sup>5</sup> A „szellemi termelés" sajátosságaira Marx később mindenekelőtt az *Értéktöbblet-elméletek* c. munkájában tért ki, ahol pl. a tudományt a „szellemi munka termékének" nevezi, a művészetet és a költészetet szellemi termelési ágaknak stb.<sup>6</sup>

Amikor Marx és Engels több helyen is szellemi tevékenységre alkalmazza a termelés és fogyasztás kategóriáit, akkor természetesen nem a gazdasági fogalmaknak a szellemi szférára való metaforikus átviteléről van szó, s még kevésbé „analógiákról és összefüggésekről a szellemi és anyagi gazdagság között",<sup>7</sup> amelyeknek felületességét Marx gúnyosan bírálta a vulgárközgazdászok módszereiről szólva. Marx újra és újra rámutatott, hogy bár léteznek összefüggések és kölcsönhatások a „szellemi és anyagi termelés között" (amennyiben „például a tőkés termelési módnak a szellemi termelés más fajtája felel meg, mint a középkori termelési módnak"), ebből csak „fanyar szépirók" vonhatják le azt a következtetést, hogy a „szellemi termékek termelése vagy a szolgáltatások termelése *anyag* termelés". Ezt az „ostobaságot" Marx azzal a megjegyzéssel kommentálta, „hogy a burzsoá még a legmagasabb rendű szellemi termelést is csak akkor ismeri el és *bocsátja meg*, ha úgy tüntetik fel és hamis okfejtéssel kimutatják róla, hogy anyagi gazdagság közvetlen termelője. (. . .) Ezek az emberek annyira rabjai burzsoá rögeszméiknek, hogy azt hiszik, megsértenék Arisztotelészt vagy Julius Caesart, ha 'travailleur improductif'-nak (nem termelő munkásoknak) neveznék őket."<sup>8</sup> Marx élesen meghúzza a határvonalat a gazdasági értelemben vett produktív és improduktív munka között, amikor az *Alapvonalak*ban megjegyzi: „Nem örültség-e, kérdezi pl. (legalábbis így valahogy) Senior úr, hogy a zongorakészítő *termelő munkás*, de a *zongorajátékos* nem, jóllehet a zongorajátékos nélkül a zongora értelmetlenség volna? De pontosan így van. A zongorakészítő újratermel *tőkét*, a zongorajátékos csak jövedelemre cseréli a munkáját. De a zongorajátékos zenét termel, és kielégíti zenei érzékünket, némiképp termeli is azt? Csakugyan azt teszi; munkája termel valamit; de azért nem *termelő munka* a *gazdasági* értelemben véve; éppúgy nem termelő, mint a bolond munkája, aki agyrémeket termel."<sup>9</sup> Hasonló szarkazmussal szól Marx erről a kérdéssel az *Értéktöbblet-elméletek*ben: „Storch szerint az orvosok egészséget termelnek (de betegséget is), a professorok és írók felvilágosodást (de obskurantizmust is), a költők, festők stb. ízlést (de ízléstelenséget is), a moralisták stb. erkölcsöket, a lelkészek istentiszteletet, az uralkodók munkája biztonságot stb. (. . .) Ugyanolyan joggal mondhatjuk, hogy a betegség orvosokat, a butaság professorokat és

<sup>5</sup>MEW, Bd. 27:459. Magyarul: MEM, m. 27. k. 435.

<sup>6</sup>MEW, Bd. 26, 1:329. és 257. Magyarul: MEM, 26, I. k. 315. és 250.

<sup>7</sup>MEW, Bd. 26, 1:258. Magyarul: MEM, 26, I. k. 251.

<sup>8</sup>MEW, Bd. 26, 1:257–259. Magyarul: MEM, 26, I. k. 251–252.

<sup>9</sup>Karl Marx: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie. Berlin, 1953:212. Magyarul: MEM, 46, I. k. 202.

írókat, az izléstelenség költőket és festőket, az erkölcstelenség moralistákat, a babona lelkészeket és az általános bizonytalanság uralkodókat termel.”<sup>10</sup>

A valóságban – hogy a művészeknél maradjunk – az írók, költők, festők stb. sem a műértést, sem a mű-nemértést nem hozzák létre, a legkevésbé pedig „az anyagi munka termékeit” azáltal, hogy netán termelésre ösztönöznek. Termelnek viszont a nem anyagi termelésen belül „sui generis” termékeket,<sup>11</sup> azaz olyan „műtárgyakat”, amelyek öltethetnek ugyan áru jelleget, és szolgálhatnak anyagi meggazdagodásra, de amelyeknek „sui generis” produktivitása csak akkor realizálódik, ha tárgyává válnak a hatásuk alá kerülő emberek szellemi fogyasztásának. Lehetséges, hogy a műtárgyak ilyen indirekt módon is – azaz a befogadón keresztül – hatással lehetnek az anyagi termelésre, pl. azáltal, hogy „egyéniségünket tetterősebbé, étlettelibbé teszik”<sup>12</sup> – mindez azonban nemcsak a művészetre jellemző. „Maga az ember a bázisa az ember anyagi termelésének, mint minden másnak, amit végez. Minden körülmény tehát, amely érinti az embert, a termelés *szubjektumát*, többé-kevésbé módosítja összes funkcióit és tevékenységeit, tehát az anyagi gazdagság, az áruk létrehozójaként végzett funkcióit és tevékenységeit is. Ebben a tekintetben valójában ki lehet mutatni, hogy az összes emberi viszonyok és funkciók bárhogy és bármiben jelentkezzenek is, befolyásolják az anyagi termelést, és többé-kevésbé meghatározó módon kihatnak rá.”<sup>13</sup>

Nem célunk tehát, hogy az anyagi és a szellemi tevékenységeknek a termelés és fogyasztás kifejezésekkel történt fogalmi összegzésével elmoszuk a különbségeket az anyagi és szellemi gazdagság, az anyagi és eszmei javak termelése és fogyasztása között. Sokkal inkább egy „értelmes elvonatkoztatásról” van szó, amelynek szükségességére Marx éppen a *Bevezetésben* mutatott rá, amikor kifejtette a termelés és fogyasztás dialektikáját: „Amikor tehát termelésről beszélünk, mindig egy meghatározott társadalmi fokon álló termelésről – társadalmi egyének termeléséről van szó. Úgy tűnhetnék tehát, hogy ahhoz, hogy egyáltalában a termelésről beszéljünk, vagy nyomon kell követnünk a történelmi fejlődési folyamatot különböző fázisaiban, vagy eleve ki kell jelentenünk, hogy egy meghatározott történelmi korszakkal foglalkozunk, tehát pl. a modern polgári termeléssel. (. . .) Ámde minden termelési korszaknak vannak bizonyos közös ismertetőjegyei, közös meghatározásai. Az *általában való termelés* – elvonatkoztatás, de értelmes elvonatkoztatás, amennyiben valóban kiemeli, rögzíti a közöset, és ezzel megtakarítja nekünk az ismétlést.”<sup>14</sup>

Ez az „értelmes elvonatkoztatás” egyaránt kénytelen figyelmen kívül hagyni úgy az anyagi és a szellemi termelés és fogyasztás közötti különbségeket és összefüggéseket,<sup>15</sup> mint az egyes „szellemi termelési ágak” közöttieket. Attól is el kell tekintsen, hogy amikor a termelésről beszél, mindig „egy meghatározott társadalmi fokon álló termelésről – társadalmi egyének termeléséről”<sup>16</sup> van szó, tehát arról a meghatározott történelmi

<sup>10</sup>MEW, Bd. 26, 1:258f. Magyarul: MEM, 26, I. k. 251.

<sup>11</sup>cf. MEW, Bd. 26, 1:259.

<sup>12</sup>Marx: Grundrisse. . .:212. Magyarul: MEM, 46, I. k. 202.

<sup>13</sup>MEW, Bd. 26, 1:260. Magyarul: MEM, 26, I. k. 253.

<sup>14</sup>MEW, Bd. 13:616f. Magyarul: MEM, 13. k. 152.

<sup>15</sup>cf. W. Rjabow: Der Gegenstand der geistigen Produktion und die Besonderheiten seiner Konsumtion. In: Kunst und Literatur, 1970/1:26–34.

<sup>16</sup>MEW, Bd. 13:616. Magyarul: MEM, 13, k. 152.

formáról, amelyben a termelés és fogyasztás mindenkor megragadható. Ahányszor az „értelmes elvonatkoztatás” kifejezést használjuk, mindig eszünkbe kell hogy jusson: „Mindamellett ez az *általános*, vagyis az összehasonlítás által különválasztott közös maga is sokszorosan tagolt, különböző meghatározásokba széjjelváló. Ebből némely dolog valamennyi korszaké, más dolog egynéhányé közösen. (Bizonyos) meghatározások közösek a legmodernebb korszakban és a legrégebben. Nélkülük nem gondolható el termelés; ámde ha a legfejlettebb nyelveknek vannak is a legfejletlenebbekkel közös törvényei és meghatározásai, éppen a különbség ettől az általánostól és közöstől az, ami a fejlődésüket teszi. Éppen külön kell választani azokat a meghatározásokat, amelyek a termelésre egyáltalában érvényesek, nehogy az egység mellett – amely már abból is folyik, hogy a szubjektum, az emberiség és az objektum, a természet ugyanaz – a lényeges különbözőségről megfeledkezzünk.”<sup>17</sup>

Ha viszont nem feledkezünk meg a „lényeges különbözőségről”, akkor látható, hogy a „művészi termelés” nem másfajta termelés, hanem csak annak „különös módja”, s mint ilyen, alá van vetve a „termelésre általában érvényes szabályoknak”, amelyeket Marx – szintén a „Bevezetés”-ben így foglalt össze: „Minden termelés a természet elsajátítása az egyén által egy meghatározott társadalmi formán belül és annak révén.”<sup>18</sup>

A *Tőke*ben így világítja meg Marx a munka fogalom segítségével ennek az „elsajátításnak” a tartalmát: „A munka mindenekelőtt olyan folyamat, amely ember és természet között megy végbe, amelyben az ember saját tetteivel közvetíti, szabályozza és ellenőrzi a természettel való anyagcseréjét. A természeti anyaggal az ember maga is mint természeti hatalom lép szembe. A testi mivoltához tartozó természeti erőket, karját és lábát, fejét és kezét mozgásba hozza, hogy a természeti anyagot saját élete szempontjából használható formában elsajátítsa. Miközben e mozgása által hat a rajta kívül álló természetre, és megváltoztatja azt, egyúttal megváltoztatja saját természetét. Kifejleszti a benne szunnyadó képességeket, és uralma alá hajtja erői játékát.”<sup>19</sup>

A művészi termelésnek e folyamat általi meghatározottságáról s abban való önálló, produktív részvételéről van szó, amikor Marx és Engels „művészettermelésről”, a „világ művészi elsajátításáról” beszél, és a termelés és fogyasztás dialektikáját – „értelmesen” elvonatkoztatva a gazdasági szférával szembeni „lényeges különbözőség”-től – érvényesnek jelenti ki a művészi tevékenység szférájára is.

## HUMANIZÁLÓ FUNKCIÓ ÉS „MŰÉRTÉS”

Marx azzal, hogy a művészi-irodalmi produkciót és recepciót beillesztette a társadalmi termelési és újratermelési folyamatba, az „ügynevezett világtörténelem” törvényébe, ami nem egyéb „mint az embernek az emberi munka által való létrehozása, mint a természetnek az ember számára való létrejövése”,<sup>20</sup> megteremtette az elméleti alapot ahhoz, hogy meghatározza e tevékenységnek önálló, szükségszerű és ezért pótolhatatlan

<sup>17</sup> *MEW*, Bd. 13:617. Magyarul: *MEM*, 13. k. 152.

<sup>18</sup> *MEW*, Bd. 13:619. Magyarul: *MEM*, 13. k. 155.

<sup>19</sup> *MEW*, Bd. 23:192. Magyarul: *MEM*, 23. k. 168.

<sup>20</sup> *MEW*, Ergänzungsband 1:546. Magyarul: *K. Marx: Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből.* Bp., 1962:77.

részvételét az emberi faj öntermelésében, a történelemben mint „az emberi társadalom keletkezési aktusában”,<sup>21</sup> az emberi természet humanizálási folyamatában.

A dialektikus-történelmi materializmus segítségével megindokolhatóvá vált, miért nincs szüksége többé a művészetnek arra, hogy – mint a marxizmus előtti materializmus állította – „a tárgyat, a valóságot, érzékiséget csak az *objektum* vagy a *szemlélet* formájában”<sup>22</sup> ragadja meg és „utánozza”; felismerhetővé vált a művészet gyakorlati-szellemi tevékenység jellege, amellyel az ember „a természeti anyagot (mint) saját élete szempontjából használható”-t felismeri és értékesítve elsajátítja, közben pedig „saját természetét” fejleszti és megváltoztatja.<sup>23</sup> Amikor Marx hangsúlyozza, hogy a „műtárgyak” „műértést” és a „szépség élvezésére képes közönséget” hoznak létre – azaz „alanyt” a művészet számára –, akkor arra utal, hogy a műalkotások – akárcsak a többi termék, amelyekben az ember „lényegi erőit” tárgyasítja – megváltoztatják az ember „természetét”, miközben létrehozzák a szubjektív emberi érzékiség gazdagságát: „csak az emberi lény tárgyilag kibontakoztatott gazdagsága által képződik 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.”<sup>24</sup>

Az emberi élvezetekre képes *érzékek* – amelyek közé a „műérzék”, a „szépséget élvezni tudás” is tartozik, valamint az általunk kiegészítésképpen hozzáfűzött sajátos *irodalmi-poétikai érzék*, amelynek kifejlődése a nyelvet eszközként használó művészetnek köszönhető – mind az emberi fejlődés hatóerejét jelentik: „Az élvezés képessége (. . .) egy egyéni adottság, termelőerő kifejlődése.”<sup>25</sup> Az ember ennek az adottságnak fejlődése révén növeli meg „valóságos vonatkozásainak gazdagságát”, amelytől „az egyén valóságos szellemi gazdagsága” függ.<sup>26</sup> Ily módon a marxista materializmus azokat a tevékenységeket, amelyek a világ esztétikai és sajátosan művészi-esztétikai valamint irodalmi-esztétikai elsajátítása s az eközben létrehozott „műtárgyak” receptív újraelsajátítása közben végrehajthatódnak, úgy értelmezi, mint produktív alkotórészeit annak az „örök” folyamatnak, amelyben az ember nemének szunnyadó képességeit kidolgozza.

Nem kell többé az embertől idegen „eszmeként”, „istenként”, „világszellemként”, tudatként értelmezni a művészetben megjelenő ideált, ahogyan azt az objektív idealizmus tette, s azt állította, hogy a művészet csak ezt megjeleníteni vagy illusztrálni képes; a művészi produkció és recepció által működtetett és létrehozott tudat a művészet saját tudata, azaz társadalmi tudatának egyik formája. „Fejünk fogalmi”, amelyek a műalkotások létrehozásánál és befogadásánál szerepet játszanak, nem egy idegen szellemi lét képmásai, hanem a „valóságos dolgokéi”,<sup>27</sup> s mint ilyenek az „anyagi dolgoknak eszmeibe való” bonyolult és ellentmondásokkal terhes átfordításai”,<sup>28</sup> aktív szellemi tevékenység produktumai, amelynek eredményei magukban foglalják „az objektív és szub-

<sup>21</sup> MEW, Ergänzungsband 1:543. Magyarul: *K. Marx: Gazdasági. . .*: 75.

<sup>22</sup> MEW, Bd. 3:5. Magyarul: *MEM*, 3. k. 7.

<sup>23</sup> MEW, Bd. 23:192. Magyarul: *MEM*, 23. k. 168.

<sup>24</sup> MEW, Ergänzungsband 1:541. Magyarul: *K. Marx: Gazdasági. . .*: 73.

<sup>25</sup> *Marx: Grundrisse. . .*:599. Magyarul: *MEM*, 46, II. k. 174.

<sup>26</sup> MEW, Bd. 3:37. Magyarul: *MEM*, 3. k. 38.

<sup>27</sup> MEW, Bd. 21:292f. Magyarul: *MEM*, 21. k. 280.

<sup>28</sup> MEW, Bd. 23:27. Magyarul: *MEM*, 23. k. 20.

jektív, a közvetlen és közvetett, az érzéki és értelmi, az általános és egyes, az absztrakt és konkrét, az empirikus és teoretikus ellenmondásos egységét”.<sup>29</sup>

A művészi produkció és recepció – ellentétben a szubjektív idealista gondolkodás válfajaiban hangoztatott nézetekkel – nemcsak a szubjektivitás pusztá aktivizálása vagy egyszerű kifejeződése, nemcsak „az érdek nélküli tetszés pusztá tárgya”.<sup>30</sup> A művészet több mint „a játék és a látszat vidám birodalma”.<sup>31</sup> benne és általa vívják meg az emberek történelmi harcaikat, osztályharcaikat; segítségével hozzák létre az eszméket s szállnak szembe létük objektív természeti és társadalmi feltételeivel. Így áttekinthetővé válik a művészi tevékenység története: törvényszerűen gyökerezik a társadalmi lét anyagi és ideológiai viszonyaiban, amelyekben minden emberi tevékenység, így a művészi is, végbemegy, s amelyek egyben e tevékenységek, így a művészi tevékenységek eredményei is.

Egyedül a dialektikus-történelmi materializmus képes arra, hogy szilárd eméleti alapról utasítsa vissza azt a racionalista igényt, miszerint egyedül a racionális, a tudomány példáját követő megismerő tevékenységet lehet úgy tekinteni, mint ami bővíti az emberi tudást; a művészet feladata pedig mindössze abban kellene álljon, hogy a racionálisan nyert ismereteket megjelenítse; továbbá arra is képes a dialektikus-történelmi materializmus, hogy kivédje azt a szenzualista vagy irracionalista módon előadott szándékot, miszerint a művészetnek meg kell elégednie a vonzalmak, érzelmek és az alsóbbrendű idegtevékenység körén belüli szereppel, s hagyja kihasználni magát az örület, az értelmetlenség vagy az esztelenség csatasorba állítására az értelem ellen. A marxista filozófia az ést visszahelyezte jogaiba a szenzualizmussal szemben és az érzékeket a racionalizmussal szemben, s ezzel lehetővé vált a művészi tevékenység specifikumának a racionalista és szenzualista-irracionalista túlkapásokkal szembeni pontosabb meghatározása. A művészi tevékenységben az ember „nemcsak a gondolkodásban, hanem az összes érzékkel”,<sup>32</sup> különleges módon igenli önmagát: „A művészet egy lapra tesz fel mindent. A művészet a legbenső, öntudatlan érzelmek legkisebb zugába is elhatol”<sup>33</sup> Az „egész embert” feltételező és az „egész emberre” apelláló művészet egyben „rendet és egységet”<sup>34</sup> is teremthet az emberi gondolkodásban és érzésvilágban. A művészi tevékenységben egyesült racionális, emocionális és etikai mozzanatok révén olyan felfedezésekhez és felismerésekhez juthatunk, amelyeket a világ elsajátításának más módszerével nem, vagy csak később lennének megszerezhetőek: olyan felfedezésekről és felismerésekről van itt szó, amelyek nemcsak tükörképet tartanak az ember elé, hanem azt is megmutatják, milyen lehetne vagy milyennek kellene lennie; olyan cselekvési, gondolkodási, érzelmi, akarati

<sup>29</sup> Philosophisches Wörterbuch (Filozófiai szótár). 6. Aufl., Bd. 1–2., Leipzig, 1969. Bd. 1:33.

<sup>30</sup> Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hrsg. v. K. Vorländer. Leipzig, o. J. 1. Tl. § 6. p. 51f.

<sup>31</sup> Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. 27. Brief. In: Schiller: Sämtliche Werke. Horenauagabe. München–Leipzig, o. J., Bd. 11:113.

<sup>32</sup> MEW, Ergänzungsband 1:541. Magyarul: Karl Marx: Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből. Bp., 1962: 73.

<sup>33</sup> Johannes R. Becher: Unsere Front. In: Sinn und Form (Berlin), Zweites Sonderheft Johannes R. Becher, p. 201.

<sup>34</sup> Johannes R. Becher: Erziehung zur Freiheit. Gedanken und Betrachtungen. Berlin und Leipzig, 1946. p. 112.

lehetőségeket kínálnak – az élet, halál, élvezet, szenvedés, beszéd, álmódás, sejtés olyan lehetőségeit –, amelyek a művészet nélkül rejtve maradnának, s amelyek tudása nélkül az emberiség nem lehetett s nem válhatott volna azzá, amivé vált.

A műtárgyak együttese kimeríthetetlen információ-, ismeret-, tapasztalat- és esztétikai vonzerőkészletet tárol; közvetlen módon benne tárgyiasul az embernek önmagához való viszonya – önmagához, mint olyan „nembeli lényhez”, amely a világgal való emberi kapcsolatot „egyéniségének összes szervei”<sup>35</sup> működtetésével alapoz meg; benne tömörül az ember történelmi önmegismerése, a fájának lényegével és kialakulásával kapcsolatos értékek, ideálok és elképzelések összessége, s mindez oly módon, hogy a késői leszármazottak is felismerhessék és élvezhessék benne lényegük mását. Ellentétben más emberi teljesítményekkel – pl. az anyagi kultúra javaival, de egyes tudományos és filozófiai felismerésekkel is –, amelyeken túllép a fejlődés, s idejétmúlttá válnak, a műalkotásoknak csak egy irántuk „művészi érzékkel” bíró „szubjektumra” van szükségük ahhoz, hogy modernek és aktuálisak maradjanak, vagy ismét azzá váljanak akkor is, ha az őket létrehozó kor már rég letűnt. Bennük rejlik a lehetőség, hogy újra és újra visszakerüljenek az emberi élet jelenébe, termékenyen befogadják a jövőt, s így állandóan növeljék annak gazdagságát – amelynek lehetséges dimenzióit Marx így fogalmazta meg: „Mi egyéb a gazdagság, mint az egyének szükségleteinek, képességeinek, élvezeteinek, termelőerőinek stb. az egyetemes cserében létrehozott egyetemessége? Mint a természeti erők – mind az úgynevezett természetnek, mind az ember saját természetének az erői – feletti emberi uralom teljes kifejlődése? Mint az ember teremtő hajlamainak abszolút kimunkálása – aminek nincs más előfeltétele, mint a megelőző történelmi fejlődés –, amely a fejlődésnek ezt a totalitását, azaz minden emberi erőnek mint olyannak *előre adott* mércével fel nem mérhető fejlődését öncéllá teszi? Mint amikor az ember nem egy meghatározottságban termeli magát újra, hanem a totalitását termeli? Nem arra törekszik, hogy olyan valami maradjon, ami lett, hanem a levés abszolút mozgásában van?”<sup>36</sup>

Amikor a dialektikus és történelmi materializmus a művészi produkció és recepció objektív funkcióját abban a történelmi folyamatban helyezte el, amelyben az ember a saját alkotói adottságait „abszolút” módon kifejleszti; amely folyamat „öncél”, és nincs egyéb „előre adott mértéke” mint az őt megelőző történelemé; amikor azonban arra is rámutatott, hogy e tevékenységeket a folyamat alapját képező törvények determinálják, akkor többek között annak a ténynek megértését segítette elő, hogy a művészeti „relatívum is tartalmaz abszolútumot”.<sup>37</sup> A művészi jelenség relativitásán átsütő abszolútum ugyanis a művészetnek „a lét abszolút mozgásában” levő osztályrészét jelenti, részét abban az ellentmondások és harcok között végbemenő történelmi fejlődésben, amelyben az ember önmaga alkotójává válik; részét abban a nemének történetét tekintve „örök” folyamatban, amelyben az ember létének objektív természeti és társadalmi feltételeit tanulmányozza, ezekről egyre mélyebb tudást és tudatot fejleszt ki s így megtanul uralkodni rajtuk, amelynek során az ember értelmi és érzéki kultúráját, valamint személyiségét kifejleszti, és megnöveli a természet és a társadalom fölötti hatalmát. A művészetnek

<sup>35</sup>MEW, Ergänzungsband 1:539. Magyarul: K. Marx: Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből Bp., 1962:71.

<sup>36</sup>Marx: Grundrisse. . .:387. Magyarul: MEM, 46, I. k. 367.

<sup>37</sup>Lenin Werke, Bd. 38:339.

a fentiekben alapuló produktív funkcióját, amelyet a világ elsajátításának, az elsajátított világ alakításának és a műalkotásokkal alakított világ újraelsajátításának kölcsönhatásában tölt be, a művészet *humanizáló funkciójának* fogalmában foglaljuk össze.

A fentiekben jelzett „abszolútum” nem másban található, mint a történelmileg konkrét művészeti folyamatok és eredményeik relativitásában. Nincs „önmagában levő” humanizáló funkció, amely kívül lenne azon az objektív társadalmi funkción, amelyet a művészet a mindenkori társadalmi-gazdasági formációban betölt, s amely kívül lenne azon az aktív szerepen, amelyet azokban a társadalmi harcokban játszik, ahol a társadalmi osztályok, rétegek és csoportok kifejlesztik ideológiájukat; s végül amely kívül lenne az előbbiekkal meghatározott osztályjellegesen. Nem a művészetnek van általában humanizáló funkciója, hanem a művészet bizonyos társadalmi feltételek és osztályviszonyok között úgy funkcionál, hogy beavatkozva az emberiség kialakulásának abszolút mozgásfolyamataiba humanizáló funkciót fejt ki. E kérdésben minden félreértés messzemenő elméleti következményekkel jár.

Ha a relatív mozzanatot abszolutizáljuk, akkor az elmélet historizáló vagy szociologizáló relativizmusba fullad, amelyből nem nyerhetők kritériumok a művészi igazság- és értékelésprobléma s vele a realizmus kérdésének megoldására.<sup>38</sup> Ha a művészi jelenségeket pusztán a „korszellemmel”, a szociális „megfeleléssel”, a társadalmi „helyzettel”, a gazdasági „tényezővel” vagy egy hamis tudatként értelmezett ideológia-fogalommal akarjuk elintézni, akkor nemcsak arra a marxi kérdésre lehetetlen válaszolni, miért okozhat örömet elmúlt korok irodalma és művészete az utánuk következő társadalmi formációknak,<sup>39</sup> hanem az ilyen eljárás – amely szükségképpen tartalmazza a művészet relatív önállóságának tagadását – minden olyan kísérletet is illuzórikussá tesz, amely elméletileg igyekszik megalapozni, hogy a művészetnek más funkciója is van, mintsem csupán egy szubsztrátum „kifejezése” legyen.

Megfordítva: ha tagadjuk a relatív mozzanatot s vele azt a felismerést, hogy a művészet és az irodalom mindig „bizonyos társadalmi fejlődési formákhoz”<sup>40</sup> kapcsolódik, akkor ha nem jutunk is művészet-autonóm vagy művészet-immanens elméletekhez, de eljuthatunk olyan történelem feletti mércékhez, amelyeket még akkor sem lehet elméletileg igazolni, ha nem antropológiai, archetipikus, ontológiai vagy egyéb metafizikai hatalmaktól származnak, hanem abszolút értékű normákhoz vagy minőségfogalmakhoz mérik a művészi folyamatokat. Ahogy a művészet fogalma nem merül ki abban, hogy egy időhöz kötött szociológiai mozzanatot illusztráljon, éppoly kevésbé szolgál arra, hogy abszolút érvényű esztétikai modelleket utánozzon újra és újra.

Fenti nézetekkel ellentétben a marxista–leninista elmélet abból az objektív tényből indul ki, hogy a művészi fejlődést is áthatja az abszolút és a relatív dialektikája. A jelen és a múlt irodalmi folyamatainak megítélésénél alapvető jelentőségű e törvényszerűség elismerése. A relatív jellegesen belül, amely az irodalmi produkció és recepció számára konkrét történelmi és társadalmi-gazdasági determináltságuk révén adott, összefüggés

<sup>38</sup> Hogy ez a relativizmus milyen következményekkel jár az irodalom- és művészettörténetírásban, *Arnold Hauser: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* c. művének példáján megmutatta Barlay László: *László Barlay: Wissenssoziologie der Kulturgeschichte*. In: *Sinn und Form*, 1972/3:632–644.

<sup>39</sup> *MEW*, Bd. 13:641. Magyarul: *MEM*, 13. k. 176.

<sup>40</sup> *MEW*, Bd. 13:641. Magyarul: *MEM*, 13. k. 176.



mutatkozik az emberi „létezővé válás” abszolút mozgásával, amelynek tartalmát az osztályok objektív történelmi helyzete határozza meg; az osztályok pedig többek között ideológiájukat is az irodalomban és az irodalom által formálják ki. Az uralomra törő tulajdonos-osztályok kényszerítő ereje, amellyel képviselőik „feladatát” „általánosan emberi feladatként”,<sup>41</sup> uralmukat pedig mint a társadalom „általános jogainak nevében”<sup>42</sup> gyakorlottat igyekeztek igazolni, szükségessé tette olyan humanista világnézetek kialakítását, amelyeknek alapját ugyan „hamis tudat”, illuzórikus gondolkodás képezte, de amelyek a relatív igazság maximumát tartalmazták koruk emberének társadalmi létéről és alakulásáról. Ezt az igazságot ne csak hirdesse, de fedezze is fel – ez volt az a kötelezettség, amelyet az irodalom legjobb és legszeniálisabb képviselői a társadalmi harcok különböző csúcspontjain újra és újra teljesítettek. Maradandó művészi felismerések születtek ezen az úton, és az emberiség fejlődésének olyan eszményképei fogalmazódtak meg, amelyeknek – függetlenül attól a tényről, hogy antagonisztikus osztály-társadalmak talaján keletkeztek – letagadhatatlan részük van az „emberiség emberré válásának abszolút mozgásában”.

Persze az is igaz, hogy „minél jobban kifejlesztik a társadalom normális érintkezési formája és ezzel az uralkodó osztály feltételei a maguk ellentétét az előrehaladott termelőerőkkel szemben, minél nagyobb lesz ennél fogva a meghasonlás magában az uralkodó osztályban, valamint közte és az uralma alatt tartott osztály között, annál igaztalanabb lesz természetesen az ezen érintkezési formának eredetileg megfelelő tudat, vagyis megszűnik az ennek megfelelő tudat lenni, annál inkább lesüllyednek ezen érintkezési viszonyok korábbi átöröklött képzetei – amelyekben a valóságos személyi érdekeket stb. stb. általánosként mondják ki – pusztán eszményítő frázisokká, tudatos illúzióvá, szándékos képmutatássá. De minél inkább meghazudtolja őket az élet, és minél kisebb az érvényük maga a tudat számára, annál határozottabban juttatják őket érvényre, annál képmutatóbb, morálisabb és szentebb lesz e normális társadalom nyelve.”<sup>43</sup>

Ez az a határ, amit az irodalom nem léphetett át, ha meg akarta őrizni a humanizáló hatás lehetőségét. Goethe élete végén még azt remélte, hogy a jövő irodalma „az emberi nem előrehaladásához”<sup>44</sup> igazodhat, s összhangban fejlődhet az általa felvázolt humanista világirodalommal: „Nyilvánvaló, hogy minden nemzet legjobb költői és szépiói már jó ideje az általános emberi felé törekednek. Minden különösen, legyen az történelmi, mitológiai, meseszerű, többé vagy kevésbé kitalált, egyre jobban fel fog tűnni és kiváglani a nemzeti és a személyi jelleg révén az általános. Mivel pedig a gyakorlati életben is ez a helyzet, s ott is minden földi durvaságon, kegyetlenségen, hamisságon, önzésen, hazugságon áttör valami hasonló, és mindenütt enyhíteni igyekeznek, ami lehet, – ezért még nem remélhetjük ugyan, hogy eljön az általános béke, de azt talán igen, hogy az elkerülhetetlen harc egyre lanyhul majd, a háború kevésbé lesz kegyetlen, és a győzelem kevésbé önhítt. Mindazt, ami erre utal és erre hat a nemzeti irodalmakban, el kell sajátítaniuk a többieknek is.”<sup>45</sup>

<sup>41</sup> *MEW*, Bd. 3:271. Magyarul: *MEM*, 3. k. 275.

<sup>42</sup> *MEW*, Bd. 1:388. Magyarul: *MEM*, 1. k. 387.

<sup>43</sup> *MEW*, Bd. 3:274. Magyarul: *MEM*, 3. k. 279.

<sup>44</sup> Goethe: *Le Tasse, drame historique en cinq actes, par Alexandre Duval*; Weimarer Ausgabe I., Bd. 42, 2:265.

<sup>45</sup> *Goethe*: *German Romance*; Weimarer Ausgabe I., Bd. 41, 2:305f.

A kapitalista fejlődés csúcspontján álló nemzetek irodalma viszont olyan világgal találta szemben magát, amelyben az „emberi nem előrehaladásával” való kapcsolat csak az ebben a világban rögzített állapotok, „idealizáló frázisok”, „tudatos illúziók”, „szándékos színlelések” és „a normális társadalom nyelvének” bírálata formájában tudott megmaradni. Ahol az alkotók a kapitalizmussal szemben nem foglaltak el – ha nem is ellenséges, – legalább bíráló álláspontot, ott ellenük fordult a kapitalizmus művészet-ellenessége: az általuk teremtett irodalom – még ha szubjektív művészi igény alapján jött is létre – „dehumanizáló” hatású lett, akár mert szándékosan szegődtek az „idealizáló frázisok” szolgálatába, akár mert készségesen terjesztik az emberi tehetetlenség tudatát a „tömegek felkelése”<sup>4 6</sup> veszélyének elhárítására.

Ugyanabban a történelmi korszakban, amelyben válságba került a polgári humanizmus, a proletariátusnak „világtörténelmi osztállyá” válásával kialakultak az objektív feltételek egy reál-humanista program – azaz egy forradalmi, a szocializmusból a kommunizmusba átvezető korszaknak megfelelő program – megfogalmazásához, nemcsak a művészi produkció, hanem a recepció vonatkozásában is. Amennyire tematikus vázlatunk keretei megengedik, további fejtegetéseinkben rátérünk arra a folyamatra, amelyben a művészet humanizáló funkciója új, konkrét történelmi meghatározottságot kapott. Olyan irodalomról volt és van itt szó, amely megmutatja az emberiségnek, hogy világa megismerhető, átlátható és uralható; megmutatja, hogyan építsék fel saját új társadalmukat; átalakítja gondolkodásukat, érzés- és akaratvilágukat, gondolkodásmódjukat és érzésvilágukat, hogy felemelje tudatukat a történelmi szükségszerűség és lehetőség szintjére, s összekösse azzal a folyamattal, amelyben a leghaladóbb osztály ezt a szükségszerűséget és lehetőséget megvalósítja; azért, hogy megszabadítsa tudatukat a hanyatló osztály ideológiai befolyásától. Olyan irodalomról van itt szó, amely megszilárdítja felfogásukat a történelmi lét és saját életük értelméről, s elmélyíti tudásukat az ember kimeríthetetlen alkotóerőiről; amely impulzusaival fokozza azt az „örömet, amelyet az emberi sorsnak a társadalom általi irányíthatósága okoz”,<sup>4 6a</sup> amely élesíti az ember konfliktuslátását, s megoldásmodelleket kínál hozzájuk; amely a „földi durvaságot, kegyetlenséget, hamisságot, önzést, hazugságot” nem elleplezni, takargatni és szépítgetni akarja, hanem felfedni és kipellengérezni; amely nem fest csalóka képet a világ és az emberiség harmonikus, ellentmondásmentes, idilli állapotáról, hanem olyan világot mutat, amely megváltoztatható, és olyan embert, aki a világ változásával maga is változik egy „egyre erőteljesebb, gyengédebb és merészebb humanitás”<sup>4 6b</sup> irányába; olyan irodalomról van itt szó, amely forradalmi humanizáló funkcióját nem utolsósorban azért is betölti, hogy hozzájárul az ember „művészeti érzékének”, „szépséget élvezni tudásának”, „irodalom-értésének” kifejlesztéséhez és a „szubjektív *emberi* érzékiség gazdagságának” fokozásához, azaz a történelmi alkotóerő fokozásához.

<sup>4 6</sup> José Ortega y Gasset: *La Rebelion de las Masas*. Madrid, 1930.

a) Brecht: *Schriften zum Theater*. Bd. 1–7. Berlin–Weimar, 1964. Bd. 7. p. 341.

b) Brecht: *Schriften zum Theater*. Bd. 7:342.

## AZ IRODALMI PRODUKCIÓNAK MINT RECEPCIÓ-ELŐÍRÁSNAK PROBLÉMÁI

Az irodalom humanizáló funkciójának megléte és foka egy sor rendkívül bonyolult, egymásra ható és egymással sokszoros kölcsönhatásban levő feltételtől függ, amelyeket két vonatkozási tengely köré rendezhetünk.

Az első tengelyt az alkotónak és művének kapcsolata jelenti, ahol eldől, hogy egy mű egyéni minősége révén képes-e egyáltalán ilyen funkció betöltésére. A műnek azt a tulajdonságát, hogy a recepciót irányítani képes, *recepcióelőírásnak* fogjuk nevezni.<sup>4 7</sup> Ezt a fogalmat értékeléstől mentesen használjuk; minden tetszés szerinti mű recepcióelőírás. Ez a kategória kifejezi, melyek azok a funkciók, amelyeket egy mű tulajdonságainál fogva potenciálisan betölthet.

Egy adott mű azonban önjerejéből nem valósíthatja meg ezeket a funkciókat; hogy egyáltalán megvalósítja-e őket, és ha igen, akkor mi módon, ezt a mű és az olvasó kapcsolata dönti el. Ahogyan nem létezik „önmagában” vett műalkotás, hanem csak minőségileg különböző művek minőségileg különböző recepcióelőírásokkal és hatáslehetőségekkel, éppígy nem létezik „önmagában” vett olvasó sem. Amit az olvasó fogalmával jelölni szoktunk, az tulajdonképpen konkrét történelmi személyek, egyének tömege, akiknek tulajdonságai döntenek arról, hogy ugyanazon mű recepcióelőírását milyen különböző módon lehet megvalósítani.

Ezek szerint két feltétele van annak, hogy egy irodalmi mű humanizáló hatást fejthessen ki: rendelkeznie kell egy recepcióelőírással, amely e funkciót lehetővé teszi, s olvasókat kell találnia, akik e funkciót megvalósítják.

A szerző és műve, valamint a mű és olvasója közötti kapcsolat olyan viszonyrendszerbe tartozik, amely mindkettőt egyenként és együttesen átfogja. A szerző és műve vonatkozásában ezt a rendszert az irodalmi *produkciónfeltételek* fogalmával, a mű és olvasója vonatkozásában az irodalmi *recepciónfeltételek* fogalmával jelöljük. A produkcionfeltételei döntenek el, milyen recepcióelőírást ad olvasójának a szerző, végül pedig a recepciónfeltételek döntenek el, hogy ezeket az olvasó hogyan realizálja.

Következésképpen kell elképzelnünk az irodalmi produkcion és recepcion valamint a szerző–mű–olvasó kapcsolatokat: a szerző magalkotja művét, ez könyv formájában bejárja a körforgás és a csere szféráját, hogy aztán a befogadásban (recepcionban) az egyéni elsajátítás, az olvasói élvezet tárgyává váljon; az irodalmi kommunikációnak az irodalmi produkcion, a szerző, a mű alkotja kiindulópontját, s a recepcion, az olvasó a végpontját.

Marx szerint a termelés és fogyasztás közti viszonyról alkotott elképzélések valóban kifejezik a kettő közötti kapcsolatot – csak nem egészen plasztikusan fejezik ki;<sup>4 8</sup> kiderül ugyan belőle, hogy a recepciont a produkcion indítja el, hogy a szerző az olvasó számára alkot, és hogy a művek hatnak az olvasókra. Nem derül ki viszont – és ebből a

<sup>4 7</sup> A „recepcionmodell” kifejezést, amelyet Mejlach a mi „recepcióelőírásunk” értelmében használ, nem találjuk szerencsésnek, mert azt a képzetet kelti, hogy az olvasónak nincs más dolga, mint a modell lemásolása. A „recepcion-típus” fogalmának „recepcion-feltétel” értelmében történő használata ellen is vannak kifogásaink, mert a befogadó és a recepcion folyamatok pszichológiai tipizálása nem egyeztethető össze azzal a történelmi sokrétűséggel, amelyben megjelennek. (Meilach: Die Kunstszepzation – Forschungsaspekte und Untersuchungsmethoden – A mű-recepcion – kutatási szempontok és vizsgálati módszerek – in: Kunst und Literatur, 2/1971. p. 141.)

<sup>4 8</sup> MEW, Bd. 13:620–621.

perspektívából nem is derülhet ki –, hogy az irodalmi produkció nemcsak a recepció folyamatot indítja el, hanem utóbbi vissza is hat rá; hogy az olvasók nemcsak elfogadnak bizonyos műveket, hanem meg is követelik őket; hogy nemcsak a szerző toborozza saját közönségét, hanem a publikum is megteremti saját szerzőit; hogy nemcsak a művek hatnak az olvasóra, hanem utóbbiak is a művek keletkezésére – azaz hogy a recepció nem végpont, hanem egyben az új produkció kiindulópontja is.

Persze nem tehetjük mélyebbekké a „kézenfekvő elképzeléseket” azáltal, hogy további hasonlókat állítunk velük szembe. Abból a tényből, hogy nem csupán a szerzők hozzák létre az irodalomtörténetet, csak az Engels által találoán „metafizikusnak”<sup>49</sup> nevezettek – akik számára ok és okozat merev ellentétben áll egymással – képesek azt a következtetést levonni, hogy egyedül az olvasók alkotják az irodalomtörténetet.<sup>50</sup> A recepcióhoz való viszonyban az irodalmi produkció marad a döntő mozzanat – ez már abból a tényből is kiderül, hogy szerző nélkül nincs mű, nincs tárgy a recepció számára. A recepció elméletét csak a befogadás tárgyaiból kiindulva lehet kifejleszteni, és – mivel ezek a tárgyak nemcsak egyszerűen vannak, hanem produkció eredményei – e tárgyak produkciójából kell kiindulni. Mivel pedig maga a recepció is feltétele a produkciónak, ez a kiindulás módszertanilag csak akkor válik eredményessé, ha a produkciót a rá ható recepció részaránya szempontjából vizsgáljuk.

A produkció elsődlegessége következik abból a már említett tényből is, hogy a produkció nemcsak a recepció tárgyát teremti meg, hanem a recepció szükségességét is a tárgy számára, s a „műérzék”, a „szépség élvezetének képessége” formájában a recepcióra való szubjektív képességet is. Ahogyan „zeneértő fület” is csak a zene képes létrehozni, amelyben a tárgy elsajátítása zenei módon történik, éppúgy *irodalmi érzéket* is csak az irodalom teremthet, amelyben a tárgy elsajátítása irodalmi úton megy végbe. Ezt persze nem szabad úgy érteni, mintha csupán az irodalom recepciója által alakulna ki ez az érzék az emberben; az irodalom csak megteremti hozzá az alapvető feltételt: „Aki meg akarja érteni a költőt, annak a költő birodalmába kell mennie.”<sup>51</sup> Az ilyen irányú szükséglet más szellemi és kulturális szükségletekkel együtt fejlődik ki, amelyeket az alapvető esztétikai szükségletek fogalmában<sup>52</sup> összegezhethetünk, s amelyeknek kielégítése adja az új irodalmi produkció „eszmei belső hajtóerejét”.

Továbbá: a művek nemcsak a recepció-szükséglet kielégítéséhez szolgáltatnak anyagot, s a recepcióhoz képességet, hanem annak módját is meghatározzák. Minden műnek belső konzisztenciája, sajátos struktúrája, egyénisége és egy sor ismertetőjegye van, amelyek megszabják a recepció folyamatok módját, a lehetséges hatásokat és a mű értékelését is. A recepció-előírás minősége végső soron meglétének összes genetikai (történelmi-társadalmi, nyelvi, irodalmi, életrajzi, egyéni) feltételétől függ. E feltételeknek a műelemzéssel és az esztétikai interpretációval összefüggésben történő rekonstrukciója

<sup>49</sup> MEW, Bd. 20:20.

<sup>50</sup> Vö. *Harald Weinrich*; Für eine Literaturgeschichte des Lesers. In: Merkur (München), 11/1967, p. 1027–1038. A cikk által kiváltott vitához lásd *Hans-Heinrich Baumann*: Über französischen Strukturalismus – In: Sprache im technischen Zeitalter, Nr. 30. (April–Juni 1969), p. 157–183.

<sup>51</sup> *Goethe*; Westöstlicher Diwan: WA I. Bd. 7. p. 1.

<sup>52</sup> *Dietrich Sommer–Achim Walter*; Versuch über den gesellschaftlichen Charakter ästhetischer Bedürfnisse – Tanulmány az esztétikai szükségletek társadalmi jellegéről – In: Weimarer Beiträge, 11;1971, p. 24.

alkotja a történelmi-genetikai kutatás feladatát. Fejtegetéseink keretei csak arra nyújtanak lehetőséget, hogy a recepcióelőírások közötti minőségi különbségek keletkezését általános szempontból írjuk le.

Abból indulunk ki, hogy a műalkotás olyan tevékenység eredménye, amelyben a szerző szükségszerűen kapcsolatba lép *a) a valósággal, b) a leendő közönséggel és c) az irodalmi folyamattal.* Ezt persze nem úgy kell érteni, mintha ezek a kapcsolatok az alkotás folyamata alatt időbeli egymásutánban keletkeznének. Éppen az jellemzi az alkotás folyamatát, hogy e kapcsolatok szétválaszthatatlanul összefonódnak benne. Másrészt egyes kapcsolatok különös hangsúlyt kaphatnak, s ez visszahat a recepció minőségére. Annyi bizonyos, hogy e kapcsolatok egymáshoz rendelésének módja döntő jelentőségű arra a recepció-előírássra vonatkozólag, amelyet a mű „magával visz” a recepcióba. Éppen ezért – bár a mű egységét összhatásuk alkotja – egymástól különválasztva kell szemlél-nünk őket, hogy érzékeltethessük, milyen funkciót töltenek be a recepció-előírás struktú-rálásánál. Amikor a következőkben ezeket a kapcsolatokat különböző terjedelemben tárgyaljuk, nem értékítéletet akarunk kifejezésre juttatni; a különböző mértékű hangsú-lyozás inkább ,recepcióelméleti és hatáseztétikai témamegközelítésünkéből adódik. A „szerző” és a „közönség” fogalmakat konkrét történelmi írók és olvasók absztrakciója-ként használjuk, s minden olyan tetszés szerinti írói tevékenység logikus előfeltételét jelöljük vele, amelynek eredménye írott szövegű műalkotás. A „valóság” az „objektív valóság” vagy az „objektív realitás” helyett áll – ezek olyan fogalmak, amelyek „a filozófia alapkérdése által meghatározott keretben az emberi tudaton kívüli és attól függetlenül létező, de általa visszatükrözött anyagi világot” jelölik.<sup>53</sup> A szerző és a valóság, a szerző és a közönség, a szerző és az irodalmi folyamat kapcsolata konkrétan mindig egy történelmileg meghatározott valóságban jön létre, amely magán hordozza a mindenkori uralkodó társadalmi formáció s a hozzá tartozó konkrét történelmi, anyagi és ideológiai-társadalmi viszonyok jegyeit, amelyek e kapcsolatoknak konkrét történelmi tartalmat kölcsönöznek.

## AZ ALKOTÓ ÉS A VALÓSÁG

Ebben a kapcsolatban az irodalmi alkotási folyamat tárgyi meghatározottsága és képmásviszonya vetődik fel problémaként, s váltott ki sok vitát a marxista esztétikában. Az a minden materialista művészetelmélet számára alapvető elv jelenti a kiindulópontot, hogy a művészetben megjelenő eszmei „nem más, mint az emberi fejben áttett és lefordított anyagi”,<sup>54</sup> s hogy a műalkotások létrehozásánál szerepet játszó „fejünk fogalmi” „a valóságos dolgok képmásai”,<sup>55</sup> hogy a műalkotásokat létrehozó emberek érzésekkel, észlelésekkel, elképzelésekkel, fogalmakkal, eszmékkal, ítéletekkel, elméletek-vel stb. dolgoznak, amik nem egyebek, mint „az anyaginak eszmeire való bonyolult, ellentmondásos lefordításai”,<sup>56</sup> hogy tehát a műalkotások nem a semmiből (ex nihilo)

<sup>53</sup> Philosophisches Wörterbuch, Bd. 2. p. 802.

<sup>54</sup> MEW, Bd. 23. p. 27. Magyarul: MEM, 23:20.

<sup>55</sup> MEW, Bd. 21. p. 292. Magyarul: MEM, 21:280.

<sup>56</sup> Philosophisches Wörterbuch, Bd. 1. p. 31.

teremtődnek, hanem olyan teljesítmények, amelyek az ember gyakorlati tevékenysége alapján kifejlődött képességből származnak; ez a képesség eszmeileg visszatükrözi a külvilágot, eszmeileg operál az így keletkezett képmásokkal, s egy új objektumban tárgyasítja őket. A marxista–leninista ismeretelmélet számára nincs ellentét a visszatükrözés és a szellemileg alkotó emberi tevékenység között. Ellentétben a dialektika előtti materializmussal, amely a tárgyat, a valóságot, érzékiséget csak az *objektum vagy a szemlélet* formájában fogja fel; nem pedig mint *érzéki-emberi tevékenységet, gyakorlatot*; nem „szubjektívan”, és ellentétben az idealizmussal, amely bár a „tevékeny oldalt” kifejezi, mégis csupán „elvontan” és anélkül, hogy a „valóságos, érzéki tevékenységet” ismerné,<sup>57</sup> a dialektikus materializmus a visszatükrözést olyan folyamatként fogja fel, amelyet a tárgy (a leképezett) objektíven determinál, amelynek eredménye, a képmás viszont mindig azokon a szubjektív feltételeken keresztül közvetítődik, amelyek között a „leképező” (a meghatározott történelmi fejlődési fokon levő társadalmi ember) mint a leképezés szubjektuma tevékenykedik. Így semmi okunk arra, hogy a leképezési folyamatban részt vevő emberi aktivitást megpróbáljuk megmenteni „a szabad alkotás” idealista-teológiai fogalmának segítségével.<sup>58</sup> Még az „aktív” jelző csatolása is felesleges a „visszatükrözés” főnévhez.<sup>59</sup> A visszatükrözés marxista–leninista fogalmában benne rejlik, hogy sem puszta szemlélődésről, sem a külvilág „benyomásainak” egyszeri befogadásáról nincs szó, hanem az ember társadalmi gyakorlata által közvetített szellemi tevékenységről.<sup>60</sup> Bármennyire alapvető is a marxista művészetelmélet számára a materialista alapelvűből való kiindulás, amely szerint a műalkotásokban megjelenő tudattartalmak visszatükrözött létezők, s így a műalkotások maguk is hordoznak egy rajtuk kívüli létezőt – mégis helyesen hangsúlyozzák az újabb marxista munkák, hogy a filozófia alapkérdésének figyelmen kívül hagyásával „nem sokat ér az a megállapítás, hogy a művészet „a” valóságot tükrözi vissza.”<sup>61</sup> Valóban, ez a megállapítás nyitva hagyja a művészet tárgyának és a művészi megközelítési mód különösségének, valamint a művészi tevékenység speciális funkciójának kérdését.

Egészen a 60-as évekig a marxista esztétika figyelmét különösen az a probléma kötötte le, milyen formában jelenik meg a valóság a művészetben, és milyen különösséggel bír a művészi visszatükrözésnek nem a tárgya és a funkciója, hanem a formája. Modellnek a tudományos megismerést választották. A Belinszkij közvetítésével Hegeltől átvett és közben természetesen leegyszerűsített tétel az volt, hogy a művészet azt ábrázolja képekkel, amit a tudomány megragad a fogalmakkal; hogy a művészi visszatükrözés nem

<sup>57</sup> *MEW*, Bd. 3. p. 5. Magyarul: *MEM*, 3:7.

<sup>58</sup> Mint pl. *Roger Garaudy*: *D'un réalisme sans rivage*. Paris, 1963, p. 124; *Garaudy*: *Marxisme au 20ème siècle* – Paris, 1966. p. 201. Ezekhez a nézetekhez, amelyek Garaudy nagy „pálfordulása” óta minden írását átítatják, vö. a revizionizmussal való kapcsolatukat: *Ilona Bauer–Anita Liepert*: *Sirengesang eines Renegaten oder „Die große Wende” Garaudys*. Berlin, 1971, különösen p. 75–89.

<sup>59</sup> Vö. *A. Sís*: *Das Wesen der Kunst und ihre Erforschung* – In: *Kunst und Literatur*, 4/1972, p. 344.

<sup>60</sup> Vö. *Philosophisches Wörterbuch*, Bd. 1. p. 31–35., az „Abbild” és az „Abbildtheorie”-szócikkek.

<sup>61</sup> *Koch*: *Marxismus und Ästhetik*, p. 171.

tárgyában, csupán formájában különbözik a „valóság tudományos visszatükrözésétől”.<sup>62</sup> Szovjet tudósok szerint az így feltett formai kérdéseknek a 30-as évek óta érezhető fontos szerepe mindenekelőtt abban rejlik, hogy szükség volt a művészet sajátosságainak megfogalmazására a vulgárszociológiai egyszerűsítések miatt, amelyek azelőtt a művészetelméletre és művészi gyakorlatra nem kis befolyással bírtak.<sup>63</sup> A vulgárszociológiai felfogások – amelyekben Plehanov ekvivalenciaelméletének nyomai voltak találhatóak,<sup>64</sup> s amelyek bizonyos mértékig a „jobboldali” formalizmus „baloldali” ellenpárját jelentették – alapvető nézete a művészet és az osztályideológia egy szintre helyezése volt. Ennek a félreértésnek több elméleti tévedés volt a mélyén: az egyéni és a társadalmi tudat, valamint a társadalmi lét viszonyának mechanikus értelmezése; az „aktív konceptív ideológusok”<sup>65</sup> és a kizsákmányoló osztályok gazdaságilag privilegizált tagjainak érdekei között lehetséges ellentmondás félreismerése; a „gazdasági tényező” és a tudat között meglevő kapcsolatnak oksági függőségi viszonyra történt redukálása; a társadalmi viszonyok és az emberi tevékenység szétválasztása; a kizsákmányoló osztályok tudatának hamis tudat értelmében vett ideológiaként történt felfogása<sup>66</sup> stb. Ezeknek a tévedéseknek átvitele a művészetelméletre azt eredményezte, hogy nemcsak az a kérdés maradt megválaszolatlanul, hogyan viszonyuljon a szocialista társadalom a múlt művészetéhez, de gátolta egy olyan művészetelmélet megteremtését is, amely megfelelné a vezető társadalmi osztállyá lett munkásosztály világtörténelmi szerepének. Mivel a munkásosztály ideológiáját elválasztották a történelmi helyzetére és történelmi feladataira vonatkozó helyes tudattól – amely pedig magját alkotja –, s a tudománytalanított ideológia terjesztését a „proletárművészet” feladatává tették, egyszeriben megoldhatatlan problémának bizonyult az a kérdés, mi lesz a művészet sorsa, ha a szocialista társadalom kialakulási folyamatában az antagonisztikus osztályok közeledni kezdenek egymáshoz, majd pedig a kommunizmus felépítésének még fejlettebb fokán teljesen meg is szűnnek. Ha a művészet csak az osztályideológia „kifejeződése”, akkor a történelmi fejlődésnek abban a szakaszában, amelyben osztályok s következőképpen osztályideológiák már nincsenek, a művészet pusztá létezése is kétségessé válhat.

<sup>62</sup> Uő. p. 135–137. Újabbán: A. Sis: Hegel und die künstlerische Erkenntnis. In: Kunst und Literatur, 8/1972. p. 863–867.

<sup>63</sup> Vö. J. Rjurikov: Persönlichkeit – Kunst – Wissenschaft – In: Kunst und Literatur, 6/1964, p. 553–577; főleg pedig: Jurij Davidov: Ästhetik und Soziologie. In: Kunst und Literatur, 7/1968. p. 699–713. Davidov megkísérli korszakokra felosztani a szovjetunióbeli esztétikai gondolkodás történetét. A cikk előtanulmányának tekinthető a szovjet esztétikai viták történelmi-kritikai ábrázolásához. Ezenkívül: Mojszej S. Kagan: Die Dialektik des Ästhetischen – In: Kunst und Literatur, 10/1964, p. 1012–1029. Mojszej S. Kagan: Die Dialektik der Kunst – In: Kunst und Literatur, 7/1965, p. 561–677; Mojszej S. Kagan: Vorlesungen zur marxistischen–leninistischen Ästhetik – Berlin 1969, p. 251–277. Kagan könyvéről lásd Heinz Plavius recenzióját (Kunst und Literatur, 11/1969, p. 1158–1163); B. Runin: Die Logik der Wissenschaft und die Logik der Kunst – In: Kunst und Literatur, 10/1969, p. 1059–1075.

<sup>64</sup> „Mint a materialista világnézet híve azt mondom, hogy a kritikus legfontosabb feladata, hogy egy adott műalkotás eszméjét a művészet nyelvéről lefordítsa a szociológia nyelvére, abból a célból, hogy megtaláljuk az adott irodalmi jelenség szociológiai megfelelőjét”. (Plehanov: Kunst und Literatur, Berlin, 1955. p. 219.)

<sup>65</sup> MEW, Bd. 3:46. Magyarul: MEM, 3:46.

<sup>66</sup> Az ideológia fogalmához lásd Erich Hahn tanulmányát: Marxismus und Ideologie. In: DZfPh, 10/1964, p. 1171–1190.

Szükségszerű volt tehát, hogy a lenini kultúraelmélet és kultúrforradalom<sup>67</sup> értelmében vett szocialista művészet programját nemcsak a formalizmus autonómiaigényével szemben kellett megvédeni, hanem a szociologizáló vulgarizálással szemben is. Ez a program, amelyet szocialista realizmusnak nevezünk, a művészi gyakorlat tekintetében a szocialista művészek alkotásaira támaszkodott, művészetelmélet tekintetében pedig a művészetnek mint társadalmi tudatformának elismerésére (formalizmus-ellenesség), amelyet azonban nem szabad pusztán ideológiaként szembeszegezni a tudományos tudattal (szociologizmus-ellenesség), amelynek – akárcsak a tudománynak – megismerési funkciója van. A művészet ezzel elméletileg megszabadult attól a szépséghibától, hogy csak eszköz volt az ideológia napi jelszavainak propagálására – pl. a „persuasiv” (rábeszélő) retorika értelmében. Ezzel megteremtődtek ahhoz a feltételek, hogy a Marx, Engels és Lenin által megszabott szinten folytassák az esztétikai vitákat, hogy megmásíthatatlanul kijelöljék a művészet szerepét a kapitalizmus utáni időkre, s hogy az esztétika és a művészet területén is érvényesítsék azt a lenini megállapítást, miszerint „semmi olyan nincs a marxizmusban, ami egy önmagába forduló, megcsontosodott tan formájában a „szektássághoz” hasonlítana, olyan tanként, ami a világ civilizációs fejlődésétől *távol* keletkezett”, sőt éppen abban áll Marx zsenialitása, „hogy megválaszolta azokat a kérdéseket, amelyeket az emberiség haladó gondolkodású része már korábban feltett.”<sup>68</sup>

Időközben kiderült, hogy a formalista és vulgárszociológiai áramlatoknak a 30-as és 40-es években történt sikeres visszaszorítása nem zárja ki automatikusan, hogy másképpen ne érthessék félre a művészet sajátosságait. Olyan aránytalanul nagy szerephez jutott ugyanis a művészet egyébként jogosan érvényre juttatott gnoszeológiai funkciója, hogy másik oldalról vált kérdéssé a művészet önértéke: a tudomány oldaláról, lévén a gnoszeológiai funkció speciálisan a tudomány sajátja. Az az erőltetett tézis, miszerint a művészet megismerő funkcióval bír, nemcsak ott mutatja elméleti gyengeségeit, hogy egyáltalán ilyen funkciót tulajdonít a művészetnek, hanem inkább ott, hogy ezt a funkciót a tudományos modell mintájára határozták meg: amit a tudomány már megismert, azt a művészet mégegyszer megjeleníti.

A gnoszeológiai elmélet egyoldalúságát – amelynek uralmában Lukács György tekintélyes szerepet játszott – az 50-es évek végén ért bírálatok emlékeztettek arra, hogy a leképezés és a visszatükrözés fogalma átfogóbb, mint a tudományos megismerésé és a tudományos visszatükrözésé; hogy a megismerő tudat az objektív valóságot nemcsak racionálisan, hanem eszmei-érzéki formában is – pl. észlelésként, elképzelésként, érzelemként stb. – visszatükrözi; hogy a világ Marx által jellemzett különböző szellemi elsajátítási módjai – mint pl. a tudomány és a művészet – egymással nem hierarchikus, hanem korrelatív viszonyban vannak, s így egymásra nem vezethetők vissza, illetve egymásból nem vezethetők le, hanem egymást kölcsönösen kiegészítik,<sup>69</sup> hogy a tudományos megismerés sem jelent abszolút értéket, hanem akárcsak a művészi megismerés, a világ

<sup>67</sup> Lásd: *Manfred Naumann: Zum Begriff des Erbes in der Kulturtheorie Lenins* – In: *Revolution und Literatur*. Szerk. *Werner Mittenzwei és Reinhard Weisbach*. Leipzig, 1971. p. 377–409.

<sup>68</sup> *Lenin*. Werke, Bd. 19. p. 3.

<sup>69</sup> Lásd *Wolfgang Heise: Zu einigen Grundfragen der marxistischen Ästhetik* – In: *DZfPh*, 1/1957, p. 50–81; *Horst Redeker: Abbildung und Aktion, Versuch über die Dialektik des Realismus* – Halle, 1966. Erwin Pracht erről: „Az is megengedhetetlen, hogy – amint ez még sajnos gyakran előfordul – jogosan kiemelik a művészet megismerő funkcióját, ezt azonban mindjárt alárendelik a tudományos megismerésnek, azaz utóbbit tekintik a művészi megismerés modelljének . . . Nyilvánvaló,



emberi célú, minden oldalú elsajátításának folyamatába tartozik bele, valamint beletartozik az emberi tudatosodás társadalmi folyamatába, „az emberré válás abszolút mozgásába” is.

A történelmi materializmus alaptörvényeinek fokozottabb figyelembevételével a marxista esztétika vitáiban megnyílt a lehetőség arra, hogy a művészetnek a világsajátítás egyéb formáival szembeni önállóságát teljes sokszínűségében kibontakoztassák. Mindenekelőtt a művészet pragmatikus aspektusa került előtérbe, anélkül, hogy visszaestek volna a 20-as évek szociologizmusának színvonalára, s előtérbe kerültek azoknak a kommunikatív kapcsolatoknak addig elhanyagolt sajátosságai, amelyek a művészetben és a művészet által léteznek.<sup>70</sup> Ezzel egyben ahhoz is megvolt az indíték, hogy újra átgondolják a művészetek többszörös funkcionálisának és kölcsönhatásának problémáját.<sup>71</sup> A korábnál nagyobb hangot kapott az a követelés, hogy fokozottabb figyelmet szenteljenek a szintaktikus-művészi nyelvi aspektusok kutatásának.<sup>72</sup> Mindenekelőtt az vált lehetségessé, hogy a művészetnek a valósághoz fűződő kapcsolata – azaz leképező effektusa – a kutatásánál a hangsúlyt a tudományos és a művészi visszatükrözés formális megkülönböztetéséről áthelyezzék a művészet sajátos tárgyi mivoltára, s így új megvilágításban lássák azokat a kritériumokat, amelyeket a művészet megismerés-, igazság- és hatástartalmának meghatározásánál alkalmazni kell. Az eredményt úgy lehetne összefoglalni, hogy a művészeti tevékenység tárgya nem csupán az objektív valóság, illetve az objektív realitás, hanem – Goethe szavaival – az emberre vonatkoztatott valóság.<sup>73</sup>

Ennek a jelentését szeretnénk konkretizálni, s ezért a következőkben nem beszélünk többet általában a művészetről, hanem kérdésfeltevésünket újra leszűkítjük tárgyunkra, az irodalomra.<sup>74</sup>

---

hogy a világ tudományos és művészi megismerése éppen azért nem vezethető vissza egymásra és nem vezethető le egymásból, mert kölcsönösen kiegészítik egymást.” *Erwin Pracht: Sozialistischer Realismus und Leninsche Abbildtheorie* – In: *DZfPh*, 6/1971, p. 770.

<sup>70</sup>Vö. *Erwin Pracht–Manfred Naumann–Robert Weimann–Dietrich Mülhberg–Günter Mayer–Norbert Krenzlin–Karin Kaminski: Zur Theorie des sozialistischen Realismus. Realer Humanismus, ästhetische Wertung und Sprache der Kunst* – In: *Weimarer Beiträge*, 4/1967, p. 536–575; *Klaus Jarmatz: Literatursoziologische Aspekte der Realismustheorie* – In: *Einheit*, 12/1966, p. 1616–1625.

<sup>71</sup>*Robert Weimann: Wechselwirkung der Künste als historische und methodologische Aufgabe* – In: *Wechselwirkung der Künste. (Wissenschaftl. Arbeitstagung – tudományos ülés) Berlin, 1970. p. 25–33. (Deutsche Akademie der Künste. Arbeitshefte Nr. 4.) Karin Hirdina–Norbert Krenzlin–Waltraut Schröder–Wolfgang Thierse: Ensembleentwicklung der Künste und kulturelle Entwicklung der Arbeiterklasse.* – In: *Weimarer Beiträge*, 5/1972, p. 29–60.

<sup>72</sup>*Norbert Krenzlin: Für die Erforschung der formellen Seite in der Schönen Literatur* – In: *DZfPh*, 9/1964, p. 111–1127; *Günter Mayer: Zur Dialektik des musikalischen Materials* – In: *DZfPh*, 11/1966, p. 1367–1388; *Günter Mayer: Semiotik und Sprachgefüge der Kunst* – In: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 2/1967, p. 112–121.

<sup>73</sup>*Goethe: Maximen und Reflexionen; WA I. Bd. 48, p. 203. Vö. Koch: Marxismus und Ästhetik*, p. 219–291.

<sup>74</sup>Ebben szerepet játszik az a meg gondolás, hogy lehetőleg kerülni kellene az irodalom sajátosságainak más műfajokra való elsietett átvitelét – pedig ebbe a hibába sajnos a marxista esztéták gyakran beleesnek. Az ilyen eljárások nem segítették a marxista esztétika és művészetelmélet fejlődését. Az újabb vizsgálatokban joggal hangsúlyozzák a művészetek együttes-jellegét, s méltatják minden műfaj sajátos hozzájárulását az emberiség további fejlődéséhez. Azonban éppen az egyes műfajoknak a művészet együttesen belüli funkcióját úgy tudjuk pontosan meghatározni, hogy mindegyikük specifikumát már tárgyiasságából kiindulva eleve közelebbről meghatározzuk.

A világ irodalmi elsajátításának sajátos tárgyi lehetőségei abból adódnak, hogy – nyelvi jellege miatt – nem közvetett alakban jelenik meg benne a tudat, mint az eltérő közegű többi művészetben (zenében, festményekben, szobrokban stb.), hanem abban az egyetlen olyan alakban, amelyben a tudat közvetlenül van jelen: nyelvi alakban. „A gondolat közvetlen valósága a nyelv.”<sup>75</sup>

A világ irodalmi elsajátításának nyelvi jellegéből következő közvetlen tudattartalom tárgyát eleve univerzálissá és a többi tudatformák iránt különösen fogékonnyá teszi. Az irodalom tárgyává válhat minden olyan természeti és társadalmi jelenség, amely áthatol a tudaton, s azzá válhat maga a tudat is, a gondolatok, a nyelv; azzá válhat a természet, a tetszés szerinti tárgyak, események és folyamatok bármelyike, azzá válhatnak az ideológiai és anyagi társadalmi viszonyok, az emberek közötti kapcsolatok, az emberi cselekvés és tevékenység összes formája: a munka, a játék, a tanulás, az emberi gondolkodás, nyelv, világnézet, ideológia, vallás, mítosz, filozófiai és tudományos felismerések, politikai beállítottság, az ideálok, szükségletek, érdekek, képességek, érzések és észlelések, emlékezőtehetség, emlékképek, álmok, a képzelőerő, az érzések, az akarat, vérmérséklet, jellem – minden anyagi (objektív) és szellemi-pszichikai (szubjektív) valóság, beleértve a múlttól és jövőről alkotott képeket is; mindez tárgyává válhat az irodalomnak, ha kifejezhető nyelvi eszközökkel. Ha a nyelv okozza azt, hogy az irodalmi művek recepcióelőírásai közös meghatározottságokkal bírnak pl. a zeneművek recepcióelőírásaival szemben, s ezeket *nyelvtől függő recepcióelőírásoknak* nevezhetjük, akkor az irodalmi műfajoknak és műnemeknek nevezett struktúrák olyan hatasesztetikai stratégiák birtokában vannak (= *műnemtől függő recepcióelőírás*), amelyekben a világ nyelvi közegű és eszközű művészi elsajátításának tárgyi lehetőségeiből adódó különböző funkciók egyesülnek. A műfajok és műnemek nem tartalom nélküli formulák, hanem történelmileg keletkezett s éppen ezért változtatható, megszüntethető (pl. a verses eposz) és kiegészíthető (pl. hangjáték, tévéjáték) konkretizálásai a világ nyelvhez kötött művészi elsajátítása tárgyi és funkcionális lehetőségeinek. Wolfgang Heise példákkal illusztrálva így fogalmazza meg ugyanezt: „A drámai forma – akárcsak az epika – már absztrakt módon is tükröz bizonyos létösszefüggéseket. Mindkettő ezen összefüggések drámai megformálásának és költői elbeszélésének történelmi gyakorlatában keletkezett, s egymástól különböző és fel nem cserélhető teljesítményt nyújtanak a drámai illetve az epikai ‚világ’ mindenkori megformálásával. E formák nem cserélhetők fel egymással, mert már általános, absztrakt formájú tartalmuk van.”<sup>76</sup> A költészet korai formáiból (varázs- és jóslatszövegek, áldás-, ima- és ráolvasásformulák, munka- és táncdalok, harci énekek és színjátékok stb.) még közvetlenül kiolvasható a tárgyi-tartalmi és funkcionális meghatározottság. De még a fejlettebb műfajok tárgyi meghatározottságai (az olyan drámai és narratív, dialektikus és lírai prózaformákra gondolunk itt, mint a levél, az emlékirat, az esszé, az aforizma, a beszéd, útleírás, gúnyirat stb.) is annyira különböztek, hogy csak elég későn, a felvilágosodás korában, támadt az a gondolat, hogy fogalmilag egyesítsék s irodalomnak nevezzék őket.

Nem véletlen, hogy éppen a felvilágosodás ismerte fel az állandót és közöset az irodalmi műfajok sokféleségében. Ez a fordulat legszorosabban összefügg a történelmi

<sup>75</sup>MEW, Bd. 3:432. Magyarul: MEM, 3:441.

<sup>76</sup>Heise: Zu einigen Grundfragen der marxistischen Ästhetik – In: DZfPh, 1/1957, p. 5–81. vö. a 69) lábjegyzet.

gondolkodás kialakulásával, amely lehetővé tette, hogy az irodalmat a folyamat jellegű történelmi létben elhelyezzék, s ezzel olyan vonatkozási pontot nyerjenek, amelynek segítségével absztrahálhatták a közös lényegét az irodalom funkcionális lehetőségeiből. Az említett vonatkozási pont az irodalomnak az emberré válás „előrehaladásában” betöltött szerepe. Olyan irodalomfogalom kialakulását készítették elő,<sup>77</sup> amely célkitűzésként foglalja magában az irodalmi tevékenység humanizáló funkcióját. Ennek specifikumát abban ismerték fel, hogy az „írók” (écrivains) és a „literátorok” „felvilágosítják” az embereket azzal, hogy feltárják az emberré válás történelmi törvényszerűségeit, s teljes szélességükben és mélységükben felméri a nyelvi és az irodalmi struktúraformák által nyújtott lehetőségeket, s ezzel egészen addig a határig terjesztik az ember valóságát, ahol már láthatóvá válik a valóságban rejlő lehetőség, s a tudat megváltoztató erejű társadalmi gyakorlatba csap át.

A felvilágosodás történelmi gondolkodása és a történelemfilozófia Herdertől Hegelig tisztában volt vele, hogy az irodalom tárgyi meghatározottsága a történelmi törvényszerűségektől függ, de ezt a tudást a történelmi materializmus helyezte egzakt tudományos alapokra azzal, hogy kimondta: a társadalom fejlődési folyamata – a szűkebb értelemben vett történelem – olyan folyamatként jelenik meg, amelyet a természet fejlődéstörvényeihez hasonlóan objektív törvények irányítanak, s amelyet ezért anyagnak kell tekinteni. Ezzel először jelent meg „egy tudományos szociológia” lehetősége, „mert kizárólag a társadalmi viszonyoknak a termelési viszonyokra való visszavezetése, valamint utóbbiaknak a mindenkor termelőerők állapotára való visszavezetése adta meg a szilárd alapot ahhoz, hogy a társadalmi formációk fejlődését természettörténeti folyamatként ábrázoljuk”.<sup>78</sup>

Amikor a történelmi materializmus abból indul ki, hogy a történelemben és a természetben egyaránt léteznek általános, lényegi és szükségszerű összefüggések, amelyek törvényszerűségeiben öltönek testet, akkor ez még nem jelenti a természeti és a társadalmi törvények hatásmódjának azonosságát: „A társadalom történetében (. . .) emberek cselekszenek, csupa tudattal rendelkező, megfontolással vagy szenvedéllyel cselekvő, meghatározott célokra törő ember; semmi sem történik tudatos szándék, akarat, cél nélkül.”<sup>79</sup> Ahogyan kerülni kell, hogy a „társadalmat’ megint mint elvonatkoztatást rögzítsük az egyénnel szemben”,<sup>80</sup> éppúgy helytelen önállónak tekinteni a történelmet, a társadalmi viszonyokat, a társadalmi létet azokkal a tettekkel szemben, amelyekkel az egyének a történelmet csinálják és a társadalmi viszonyokat, a társadalmi létet megalkotják: „A történelem semmit sem tesz, *nincs* roppant gazdagsága’, *nem* vív harcokat! Ellenkezőleg, az ember, a valóságos, eleven ember az, aki mindenben tesz, rendelkezik és harcol; nem a ‘történelem’ az, amely az embert eszközül használja fel a *maga* (mintha a történelem valamilyen külön személy volna) céljainak keresztülvitelére, hanem a történelem *nem* *egyéb*, mint a maga céljait követő ember tevékenysége.”<sup>81</sup>

<sup>77</sup> Martin Fontius: Literaturkritik im Zeitalter der Kritik – In: Französische Aufklärung, bürgerliche Emanzipation. Literatur und Bewußtseinsbildung. – (Nyomtatásban levő kollektív munka Winfried Schröder vezetésével).

<sup>78</sup> Lenin, Werke. Bd. 1, p. 131.

<sup>79</sup> MEW, Bd. 21:296. Magyarul: MEM, 21:284.

<sup>80</sup> MEW, Ergänzungsband 1:538. – K. Marx: Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből. Bp., 1960:70.

<sup>81</sup> MEW, Bd. 2:98. Magyarul: MEM, 2:91.

Marx és Engels a *Német ideológiában* rámutatott minden történelmi jelenség alapfeltételére, arra az „első történelmi tette”, amelyet a „történelmet csinálni akaró embernek végre kell hajtania: az anyagi élet megtermelésére („Évés és ivás, lakás, ruházat és még egy és más szükségesség”); a meglévő szükségletek kielégítése révén újak, mindig újak létrehozására; a szaporodásra („A férfi és nő, szülők és gyerekek közötti viszony, a család”). Ehhez járul még, hogy az ezeket a történelmi tetteket végrehajtó emberek egymással társadalmi viszonyokba lépnek, és „a más emberekkel való érintkezés szükségletéből, kénytelenségből kifolyólag kifejlesztik a tudatot mint társadalmi terméket, és a tudattal egyidejűleg a nyelvet.”<sup>82</sup> Az emberiség történetének anyagi fejlődési folyamata, amely objektívan és törvényszerűen, a termelési viszonyok alapján, a termelőerők kölcsönhatásában fejlődik ki, gyakorlatilag a fenti „alapvető tényen” alapuló „történelmi tettek” végtelen során keresztül valósul meg. Lenin szavaival: minden történelem „a kétségkívül cselekvő személyek cselekedeteinek összessége”.<sup>83</sup> Engels ezt úgy fogalmazta meg, hogy a történelem „sok egyes akarat összeütközéséből” alakul ki, „s ezek mindegyikét megint egy csomó életfeltétel teszi azzá, ami”.

Abból a tényből, hogy „az egyes akaratok – amelyeknek mindegyike azt akarja, amire testi felépítése és külső, végső soron gazdasági körülmények (vagy saját személyes körülményei, vagy általános személyi körülményei) hajtják – nem azt érik el, amit akarnak, hanem összesítő átlagban, közös eredőben olvadnak össze, ebből mégsem szabad arra következtetni, hogy a nullával egyenlőnek vehetők. Ellenkezőleg, mindegyikük hozzájárul az eredőhöz, és ennyiben benne is foglaltatik.”<sup>84</sup>

Ennek az alapvető történelmi-materialista törvényszerűségnek segítségével közelebből meghatározhatjuk azt a tételt, hogy az irodalom tárgya az emberre vonatkoztatott történelmi és természeti valóság. A történelmi folyamat – az „eredmény” –, amelyet a tudományos absztrakció természettörténelmi folyamatként ábrázol, olyasmin alapszik, amit nem lehet semmibe venni; s éppen ez az, amit a művészi-irodalmi észlelési és ábrázolási folyamat leképez: a „céljait követő ember tevékenységét”, azokat a konfliktusokat, amelyek a tudattal rendelkező, megfontoltan és szenvedéllyel cselekvő, meghatározott célokra törő, a társadalmi törvényeket megvalósító emberek egyéni akarata között keletkeznek, az ember pszichikai-szellemi benső életét, amelyben a természeti külvilág és az ember által teremtett történelmi külvilág egyaránt feldolgozódik; ábrázolja „egyéniességének összes szervét”, amelyeknek működtetésével az ember a világhoz fűződő viszonyát megalapozza, a privát, a szubjektív, egyéni, benső dolgokat, amelyek kölcsönhatásban állnak a nyilvános, objektív, társadalmi külső dolgokkal; ábrázolja a Lenin által más összefüggésben idézett „konkrét szubjektum létét (= az ember élete)”<sup>85</sup> a maga természeti, társadalmi és egyéni kapcsolatainak és anyagi, szellemi, pszichikai viszonyainak sokszínűségében, élményeinek, gondolatainak, elképzeléseinek, képzelgéseinek, érdekeinek, szükségleteinek, céljainak és ösztöneinek változatosságában – a cselekvő, gondolkodó, beszélő, érző és akarattal bíró ember révén kialakuló emberiségtörténet gyakorlatát.

Az irodalomban a történelem alakítása és alakulása tükröződik. Éppen ezért nem kell kívülről közelíteni a történelmet az irodalomhoz; az irodalomban feldolgozott törté-

<sup>82</sup> MEW, Bd. 3:28–31. Magyarul: MEM, 3:29–31.

<sup>83</sup> Lenin, Werke, Bd. 1:152.

<sup>84</sup> MEW, Bd. 37:464. Magyarul: MEM, 37:454.

<sup>85</sup> Lenin, Werke, Bd. 38:192.

nelemben a történelem már kétszeresen jelen van: az irodalomban mint egészben konkretizálódik és individualizálódik az az „eredő”, amely a társadalmi és egyéni életfolyamatokban érvényesül, s ezzel egyidejűleg absztrahálódnak és általános érvényűvé válnak benne azok a konkrét és individuális életfolyamatok, amelyekből a társadalmi életfolyamat és a történelmi „eredő” felépül. Az egyénítés, általánosítás, tipizálás, rövidítés, sűrítés, szimbolizálás, allegorizálás, parabolizálás, érzékelhetővé tétel, modellálás, konkretizálás és absztrahálás ebből a szempontból nem jelent egyebet, mint olyan eljárások sorát, amelyeknek segítségével megvalósul az irodalom tárgyi lehetőségeinek sokasága – amelyek egyébként mind egyben koncentrálódnak: a történelem humanizálásában; a „konkrét szubjektum” tudatába átkerült történelem „kívülről” belülré kerül, s a „konkrét szubjektum” humanizálásával, benső életének irodalmi felhasználásával ez a benső lét „kívülré”, a történelem külvilágába kerül.

Az irodalomban az emberre vonatkoztatott valóság jelenik meg (ami csak azt jelentheti, hogy a történelemre vonatkoztatott valóság, hiszen nincsen ember a történelmen kívül), s így a valóságra vonatkoztatott ember jelenik meg, azaz ismét csak a történelemre vonatkoztatott ember, hiszen a történelmi valóságon kívül az ember nem képes az objektív realitás elsajátítására. Egyidejűleg azzal, hogy az irodalom tartalmazza saját tárgyát, tartalmazza a tárgyát elsajátító szubjektumot is.

A dialektikus determinizmus s egyben az irodalmat alkotó egyén így felvetett problémája a marxista–leninista személyiségelmélet és személyiségtörténet speciális esetét jelenti,<sup>86</sup> amire azonban itt éppoly kevésbé térhetünk ki, mint a művészi észlelési folyamat pszichológiai sajátosságaira. Utóbbinak csak következő ismertetőjegyeire szeretnénk utalni: értelmi, érzelmi és szemléltető elemekkel való kölcsönös átítatódás; a „tárgyi mivolt” megismerésének, átélésének és értékelésének egysége a tudományos felismerések és információk, filozófiai, világnézeti, politikai, etikai, esztétikai meggyőződések, beállítottságok és eszmények alapján; intuitív és inspirációs mozzanatok (beleértve a tudat alatti reakciókat és hangulatokat); a személyiség intellektuális, etikai és érzéki kultúrája összességének befolyása. A művészi észlelési folyamat a fenti alapokon értékeli esztétikai, etikai és politikai-ideológiai szempontból a tárgyi világot, s jeleníti meg azt szép vagy csúnya, komikus vagy tragikus, hősi vagy banális, emelkedett vagy közönséges, jó vagy rossz, megörzendő és javítható vagy elítélendő és pusztuló formájában. Így különféle magatartásokra indít, amelyeket az elkötelezettség vagy distancia, pártosság, állásfoglalás vagy semlegesség, elkötelezettség-nélküliség, odaadás vagy menekülés, konformizmus vagy nonkonformizmus, irónia, szarkazmus stb. jellemezhet. Az észlelési folyamatot jellemző tudatos és tudat alatti, kognitív, érzelmi, axiológiai, akarati s esetleg irracionális mozzanatok összességének közvetítésével létrejön egy – végső soron történelmi-társadalmi, osztályhoz között, de a relatív személyes „a priori” által módosított – belső külvilág-modell,<sup>87</sup>

<sup>86</sup> Vö. Igor Kon: *Soziologie der Persönlichkeit* – Berlin, 1971; Lucien Sève: *Marxisme et théorie de la personnalité* – Paris, 1972, németül *Marxismus und Theorie der Persönlichkeit*. Berlin, 1972.

<sup>87</sup> Szergej L. Rubinstein: *Sein und Bewußtsein. Die Stellung des Psychischen im allgemeinen Zusammenhang der Erscheinungen in der materialen Welt* – 4. kiadás, Berlin 1966. p. 206. Vö. még Hans Hiebsch–Manfred Worweg: *Einführung in die marxistische Sozialpsychologie* – Berlin, 1967, p. 48–52; Hans Hiebsch: *Sozialpsychologische Grundlagen der Persönlichkeitsformung* – 4. kiadás, Berlin, 1969, p. 50–59.

amelynek jellege a szerző tehetségével, adottságával, zsenijével együtt megadja az illető mű egyéni mivoltát az általános irodalmi jellegen belül.

Az emberre vonatkoztatott társadalmi és természeti valóság ábrázolása azonban még mást is jelent – ábrázolást az emberre vonatkoztatás *céljából*. Az irodalmi mű megformálása mint a világ nyelvi eszközökkel objektivált ábrázolása integráló mozzanatként tartalmazza a „címzettre” való vonatkozást is.

## SZERZŐ ÉS CÍMZETT

Ez a viszony kifejezi, hogy az irodalom termelése olyan folyamat, ami szükségszerűségként foglalja magában az olvasóra való vonatkoztatást, mégpedig függetlenül attól, vajon ezt a szerző szubjektíven elismeri-e vagy sem. Mivel ezt a vonatkozást ritkán vizsgálják, de gyakran félreértik, másrészt mivel minden határesetet felvetésnek középpontjában ez áll, szükséges közelebbről megvizsgálnunk.

Ehhez megteremtettük az alapokat *a)* a szerző–valóság viszony leszögezésével, amely magában foglalja a *b)* szerző–olvasó viszonyt is. Az *a)* viszony azt a tengelyt jelenti, amely az olvasóhoz való viszonytal szemben fölérendeltségi helyzetben van, éppúgy, mint a *c)* szerző–irodalmi folyamat viszonyával szemben is. Mivel pedig az olvasóhoz való viszonyt *a)* magában foglalja, ezért hatással is van rá, valamint a többi viszonyok szerkezetére is. Mielőtt közelebbről megindokolnánk ezeket az állításokat, szükség van néhány, az olvasót és a címzettet illető fogalom pontosítására. Az „olvasó” fogalmát a legkülönbözőbb tartalmak jelölésére használják: jelenti azt a valóságos személyt, aki olvas, jelenti a szerzőben esetleges olvasójáról kialakult képet, valamint azt a fikatív személyt, aki olvasó néven sok műalkotás struktúraelemét alkotja. Az első esetben az „olvasó” kifejezést szociológiai, a másodikban pszichológiai, ill. ideológiai, a harmadikban esztétikai kategóriaként használják, tehát szükség van a terminológiai megkülönböztetésre is. Ezért *olvasó* vagy *befogadó* névvel illetjük azt a valóságos személyt, aki olvas; a szerzőnek az olvasóról, a közönségről alkotott képét viszont *címzettnek*, végül az olvasó esztétikai tárgyiasítását a műalkotásban „*olvasónak*” nevezzük. Nyilvánvaló, hogy az írás aktusában szerepet játszó „feltételezett”<sup>88</sup> olvasó csak eszmeileg létezik, s a szerző tudatában vagy tudatalattijában a legkülönbözőbb alakokat öltheti. Lehet konkrét személy képmása, pl. ha a költő versében kedveséről énekel, vagy ha gúnyiratot ír valaki ellen, parodizál vagy persziflál valakit. De az olvasó lehet maga a nemzet, a nép, egy társadalmi osztály, réteg, csoport is stb.; lehet az utókor vagy egy ismeretlen, aki majd – a szerző reményei szerint – művét egyszer olvasni fogja. Rögtön kiviláglik az olvasó és a címzett közti különbség, amikor még ma is olvasott régebbi művekről van szó: ilyenkor az olvasóról alkotott képet és a valóságos olvasókat évszázadok választhatják el egymástól. Sőt, azonos történelmi korban belül sem szükségszerű a címzett és a tényleges olvasó azonossága. A szerzőnek nincs közvetlen befolyása arra, hogy ki fogja műveit olvasni; a műben viszont immanensen benne rejlik – a címzett közvetítésével – az olvasóhoz való viszony.

<sup>88</sup>Ezt a kifejezést használja *Meilach*: Die Kunstrezeption – Forschungsaspekte und Untersuchungsmethoden. In: Kunst und Literatur, 2/1971, p. 141.

Fenti tényállás igazságát azonban újra és újra kétségbe vonták azzal a tétellel, hogy az irodalmi műalkotás nem egyéb, mint az ihlet, a zseni, az „alkotó” belső élményvilágának „kifejeződése”; s a mű létrejöttében a közönség nem játszik szerepet. Annyit elismertek ugyan, hogy meghatározott fajta irodalom meghatározott címzetteknek szól, mint pl. a gyermek- és az ifjúsági irodalom vagy a szórakoztató irodalom, az „igazi” irodalom méltósága azonban nem engedheti meg, hogy az írás folyamata közben tudomásul vegye a címzett létezését.

Az irodalmi termelési folyamat fenti interpretációjához vezető okok szorosan összefüggnek a kapitalizmusban kritikussá vált irodalom és közönség, ill. szerző és olvasó viszonyokkal, az irodalom humanizáló funkciójának krízisével, az irodalom kettéválásával a „beavatottak”, illetve a „tömegek” számára írt alkotásokra, a szórakoztató irodalom tömeghatásával s ugyanakkor széles olvasórétegeknek a művészi igényű irodalomtól való eltávolodásával, összefüggenek az irodalmi piac kapitalizálódásával és az irodalom manipulációs célokra való felhasználásával. Ebből a szempontból olyan kísérletként értékelhetjük a „kifejezés”-elméletet, amely az írói alkotómunkát megpróbálja elhatárolni azoknak a tevékenységétől, akik az írást „anyagi eszközzé alacsonyítják le.” „Az író”, jegyzi meg egyszer Marx, „semmiképpen sem tekinti munkáit *eszközöknek*. Ezek *öncélok*, ezek olyannyira nem eszközök neki és másoknak, hogy ha kell, az ő létezésüknek a *maga* létezését feláldozza.” Marx hozzáfűzi, „hogy a költő lesüllyed a maga szférájából, mihelyt a költészet eszközzé válik számára.”<sup>89</sup> Kétségtelen, hogy az alkotási folyamat monologikus értelmezésénél szerepet játszott az írásnak mint öncélnak a kommercializálódás elleni védelmezése. Mint ahogy azonban a Heine által olyan erélyesen követelt „készpénzhonorárium”<sup>90</sup> sem számít megvesztegetésnek, éppoly kevésbé bizonyítja a címzett hiányát egyes szerzők attól való vonakodása, hogy az olvasót írás közben számításba vegyék.

Persze képtelenség lenne tagadni, hogy azokban az írókban, akik munkájukat nem alacsonyítják le üzletté és a gyors siker elérésének eszközévé, vagy akik nem a napi divatnak hódolnak opportunista módon, s nem is epigonként másolnak valakit, azokban kifejezési kényszer dolgozik, s munkájukat belső elkötelezettségből végzik. „A bensőnk-ből fakad az írás, természetünk, jellemünk és sajátos képességeink alapján. . .”<sup>91</sup> mondta Anna Seghers, s e szavaknak súlya van. A belső elkötelezettséggel bíró művésznek írnia *kell*. Mint minden olyan munkában, „amelyet kizárólag az ember végez”, az írói munkafolyamat végén is olyan eredmény áll, „amely megkezdésekor a munkás elképzelésében, tehát eszmeileg már megvolt.”<sup>92</sup> Ha ezt a képzeletet az írói munkára vonatkoztatva irodalmi-művészi eszmének nevezzük, akkor ennek az eszmének műalkotássá alakítása olyan folyamat, amely saját logikával bír; magában foglalja azt a kényszert, hogy a szereplők cselekedeteit, gondolkodását és érzéseit az adott módon s ne másképpen alakítsuk, s a művet a későbbi fogadtatásra való tekintet nélkül az adott módon s ne másképpen fejezzük be. „Ha az alkotóművész saját művét a benne foglalt mérték szerint ítéli meg, nincs többé választási lehetősége. Egy műalkotás értéke annál magasabbra

<sup>89</sup> MEW, Bd. 1:71. Magyarul: MEM, 1:70.

<sup>90</sup> Heinrich Heine: Säkularausgabe, Berlin und Paris, 1970. Bd. 5. p. 120–127.

<sup>91</sup> Anna Seghers: Die Aufgaben des Schriftstellers heute – In: NDL, 12/1966, p. 3.

<sup>92</sup> MEW, Bd. 23:192.

emelkedik, minél jobban kiszorítja az ‚akart‘ hatást a ‚kényszerűség‘, azaz minél jobban elhalványul az önkényesség és tetszésszerintiség látszata, s helyébe a motívumok szükség-szerű rendszere lép. Az alkotót már az anyag és a téma kiválasztásánál belső vonzalma irányítja. Aztán az anyag már saját törvényei szerint fejlődik tovább, s elsősor az útjában levő akadályokat. Törvényszerűek és szükségesek a hagyományos műfajok is – akár felhasználják őket, akár nem –, s ilyen a formai tradíciók általi kötöttség, s a figura-alkotás és a megformálás belső következetességének fontossága is. A művész itt nem választhat szabadon. Csak akkor fog rájönni, hogy helyes úton jár, amikor kiderül, hogy nem lehet másképpen, mint ahogy tett. Szükségszerűen hatnak az ábrázolt változások és történések is; a legmagasabb művészet jele, amikor ellenállhatatlan szükségszerűséget érzünk meg bennük.”<sup>93</sup>

Ezek a mondatok természetesen nem abszolút érvényűek; vannak művek, amelyek annak ellenére magas művészi értékűek, hogy szerzőjük több változatukat is elkészítette: pl. Goethe *Stellája*, Brecht *Koldusoperája* (gondoljunk itt a mű alapanyagára), Becher számos verse. Az alkotói folyamatra sok esetben közvetlen befolyást gyakorolnak az olvasók – barátok, kollégák, megbízók, lektorok, kiadók, szakértők, tanácsadók, felolvasások hallgatósága formájában. Az első kiadásra érkező visszhangok sokszor változtatásokat eszközöltetnek a következő kiadásokban. Sok mű megalkotásában vesznek így részt *társ szerzők* – nevezük így azokat a konkrét történelmi személyeket, akik többé-kevésbé közvetlenül befolyásolják az alkotói folyamatot, s a mű megjelenése előtt vagy után változtatásokat okoznak. Az ilyen közreműködés tudományos rekonstrukciójánál a mű kéziratbeli vagy kinyomtatott változatain kívül főleg az önéletrajzi bizonyítékokat – levelezést stb. – használják fel forrásként. Előfordulhat, hogy a mű alapötlete is másoktól származik, s esetleg az alkotás folyamán finomodik vagy konkretizálódik a szerzőtársak közreműködése révén. Az ilyen tanácsok azonban mindig csak a mű jobb megvalósításához segíthetnek hozzá. Ha már megvan a mű alapötlete, akkor a komoly művész kényszerhelyzetbe kerül, s csak úgy szabadulhat, hogy vagy lemond a megvalósításról, vagy feladja a már megkezdett alkotást, vagy pedig befejezi művét.

Tehát minden művészi igényű írói tevékenység kezdetét a belső kifejezési kényszer motiválja. Mégis, misztifikáció az az elmélet, amely szerint a művészi kifejeződés monológ természetű. Az írásnak nem az író akaratlagos döntése kölcsönöz kommunikáció jellegét. Bármilyen jelentőségű is az írás az író számára („átkozottul komoly dolog, igen intenzív erőfeszítés”,<sup>94</sup> önmegvalósítás, önmegismerés, a lét beteljesítése, öröm, szórakozás, hobby stb.), mindenképpen olyan tevékenység, amely célja – a mű megalkotása – révén kommunikatív viszony létesítésére irányuló strukturával bír.

Mindezekre a szerzők látható bizonyítékokat szolgáltatnak azzal, hogy műveiket publikálják. Nem szabad azonban összetéveszteni a mű publikációját a kézirat eladásával, lévén utóbbi a művön kívüli mozzanat. A mű publikálása viszont beletartozik a mű öncélúságába. A publikálás abban a pillanatban kezdődik, amint a kéziratot vagy annak részleteit először felolvassák vagy valakinek olvasásra átadják. Ha az írás aktusa monológ természetű lenne, akkor eredményének nyilvánosságra hozatala érthetetlen gesztusnak

<sup>93</sup> Werner Krauss: Grundprobleme der Literaturwissenschaft. – Reinbek bei Hamburg, 1968. p. 89.

<sup>94</sup> Marx: Grundrisse, p. 505. Magyarul: MEM, 46:86.



tűnne. Természetesen, van kivétel az alól a szabály alól, hogy a szerzők többnyire publikálni szokták műveiket: gondoljunk Franz Kafkára, aki diszkrétan rejtegette kéziratát környezetétől. Vannak külső és belső körülmények, amelyek lehetetlenné teszik egy adott mű megjelentetését; az írói hagyatékban vagy íróasztalokban fellelhető kiadatlan kéziratok azonban nemcsak arra utalnak, hogy szerzőjüknek nem sikerült megjelentetni őket, vagy hogy valamiféle okból (pszichológiai, esztétikai, politikai stb.) nem akarta kiszolgáltatni magát a kortárs olvasóknak, hanem arra is, hogy nem tudta magát rászánni kézírata megsemmisítésére s ezzel a lemondásra az esetleges jövőző olvasókról.

Az írás aktusába a közönség oly mértékig beletartozik, hogy a kézirat akkor is eljut hozzá, ha a szerző erre írás közben nem is gondol. Samuel Pepys halála után kiadott naplója bombasiker lett, pedig tényleg csak saját magának írta;<sup>95</sup> Stendhal könyörgött naplójának leendő felfedezőjéhez, hogy el ne olvassa azt – de akkor miért nem semmisítette meg? Mert már írás közben maga elé képzelte leendő olvasóját – saját magát: „Arra szántam ezt a naplót, hogy kigyógyítson nevetséges tulajdonságaimból, amikor majd 1820-ban újra végigolvasom.”<sup>96</sup> Ilyen esetekben a szerző egyben eljártssa a címzett szerepét is. Időközben szokássá vált olyan naplók kiadása is, amelyek első pillantásra úgy tűnnek, mintha kizárólag személyes célokra készültek volna. Ugyanakkor az is előfordul, hogy naplókat, leveleket eleve és tudatosan a leendő közönségnek szánnak – gondoljunk csak Becher *Naplójára* vagy Hesse leveleire.<sup>97</sup>

A nyilvánosság ilyen egyértelmű vállalása minden kétértelműségétől megfosztja azt az állítást, hogy a művek önkifejezés jellegűek; egy intim szöveg is levélhez válik hasonlósággal abban a pillanatban, hogy irodalomként publikálják. Erre is érvényes, amit Brecht a *Carrar asszony fegyverei* című darabjával kapcsolatban mondott: „Csak olyan emberek számára tudok írni, akik érdeklődést keltenek bennem; alkotásaim így levél szerepét töltik be.”<sup>98</sup> A teológia teremtésemélete alól felszabadult polgári írók is elismerik Michel Butorral: „Mindenkinek azért ír, hogy olvassák. Én mindig úgy írok, hogy valaki majd elolvassa – ha más nem, én magam. A közönség már az írás pusztán műveletében jelen van.”<sup>99</sup> Werner Krauss szavaival: „A nyelvi műalkotást – a szóhoz, mondathoz, levélhez hasonlóan – nem bele a vakvilágba és nem is az utókor számára írják, hanem egy konkrét címzetre számítva. A költészet megértésre vágyik.”<sup>100</sup> Az írás olyan „céltudatos, címzetre irányuló folyamat, amely meghatározott közönségre irányul, s azt az irodalmi alkotás részesévé, sőt cinkosává akarja tenni. Egyetlen irodalmi mű sem keletkezett önmagától és önmagáért, hanem mindig egy meghatározott embercsoportnak – olvasónak vagy hallgatónak – szánt üzenetként jön létre. . . . Az irodalom nem nyelvi preparátumok gyűjteménye, sem a lelki kifejezési vágy beteljesülésének mintakollekciója, hanem a

<sup>95</sup> Robert Escarpit: *Sociologie de la littérature*, Paris, 1958. p. 98.

<sup>96</sup> Stendhal: *Oeuvres intimes – Bibliothèque de la Pléiade*. Paris, é. n. p. 1033.

<sup>97</sup> Johannes R. Becher: *Auf andere Art so große Hoffnung. Tagebuch 1950. Eintragungen 1951*. Berlin und Weimar, 1969. (Gesammelte Werke. Hrsg. vom Johannes R. Becher – Archiv der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Bd. 12).

<sup>98</sup> Brecht: *Schriften zur Literatur und Kunst*. Bd. 1–2. Berlin und Weimar, 1966, Bd. 1. p. 307.

<sup>99</sup> Michel Butor: *Répertoire II*. Paris (1964), p. 127.

<sup>100</sup> Werner Krauss: *Studien und Aufsätze* – Berlin, 1959, p. 66.

mindenkori létproblematika különböző megformálásai közötti értelmes összefüggés; e megformálások pedig közlés jellegűek, s üzenetként várnak megfejtőikre.”<sup>101</sup>

A mű *mondanivalója* abban rejlik, amit ábrázol, s ez egyben az embereknek szóló *üzenete* is. A mű nem különválasztva tartalmaz egyrészt ábrázolást (szerző és valóság), másrészt üzenetet (szerző és címzett), hanem a kettőt egyidejűleg tartalmazza, ill. közvetíti. A tárgyi világ ábrázolása határesetétikailag strukturált az irodalmi művekben; a határesetétikai irányultság nem véletlenszerű, hanem lényegi alkotórészként van jelen az alkotási folyamatban. Persze súlyos következményekkel járó téves következtetés lenne ebből azt levonni, hogy a valósághoz való viszony véletlenszerű. A hatást és a kommunikációt tartalmilag az irodalom objektív humanizáló funkciójának kell meghatározni. Hatást bármiféle irodalom elérhet; az irodalom által létrehozható kommunikáció a legkülönbözőbb célokat szolgálhatja. Már az ókorban felfigyeltek a kötött és a kötetlen beszéd ambivalenciájára. Így ír erről Gorgiasz, a retorika athéni megalapozója: „A beszédnek nagy hatalma van: a legkisebb s legjelentéktelenebb szervekkel a legcsodálatosabb hatásokra képes: elűzi a félelmet és a bánatot, örömet szerez és részvétet kelt. . . Az én szememben az egész költészet kötött formájú beszéd, s annak is nevezem; bárki hallgatja is, hol aggóató rémületbe esik, hol könnyekig elérzékenyül, hol pedig fájdalmas vágyakozás keríti hatalmába, s idegen személyek és viszonyok szerencséje és szerencsétlensége lelkében a beszéd közvetítésével érzéseket kelt . . . ugyanígy okoz hallgatóságának a beszéd hol gyászt, hol örömet, hol félelmet, hol bizakodást; hol pedig megmérgezi és elvarázsolja a lelket, s rosszra és gonoszra csábítja”.<sup>102</sup> Ebben a naiv megfogalmazásban az jut kifejezésre, hogy az irodalom hátrányosan is ki tudja használni nyelvi jellege által szerzett közvetlen gondolati valóságát. Az a gondolat, amely a nyelvben közvetlenül realizálódik, és anyagi mivoltában hatni kezd, nemcsak elszakadhat a „való világtól”, s így bizonyos mértékig és önkéntelenül hamissá válhat, ahogy Marx megjegyzi,<sup>103</sup> hanem arra is képes, hogy jobb meggyőződése ellenére a „rosszra csábítás” szolgálatába álljon, az igazság meghamisítását szolgálja, vagy az igazság megcsorbításával a haszonlesést, a rábeszélést, a frázisokat és a hazugságot.

A nyelvnek ezek az eleve adott lehetőségei még csak fokozódnak, ha esztétikai-irodalmi célokra használják őket. A történelem során keletkezett irodalmi-esztétikai eszközök, amelyek a tárgyilag meghatározott funkciólehetőségek konkretizálásával szerzett tapasztalatokat általános formában tartalmazzák, a fenti összefüggésben vett bármely felhasználási módot megengedik, s nem lehet őket „jókra” és „rosszakra” elkülöníteni. Az a döntő, kinek az irányítása alá kerülnek, s ki milyen szándékkal használja fel őket, ki milyen *hatás szándékával* aktualizálja a bennük rejlő hatáslehetőségeket. Ez érvényes az irodalmi alkotóeszközökre is (pl. a figurák, a mese, a konfliktusok, dialógusok, tér- és idődimenziók felépítéséhez vagy az epikai elbeszélő, ill. a lírai én szemszögének kialakításához használt eszközök); érvényes az irodalmi technikákra (kompozíció, vesszor- és strófafelépítés, rím, ritmus, szórend stb.), s érvényes végül a nyelvi kifejezőeszközökre és a beszédfordulatokra, amelyeket a legkülönbözőbb célokból – hangzásbeli hatásért vagy a szokatlanság, csodálkozás, megdöbbenés, furcsaság, vicces-

<sup>101</sup> Krauss: Grundprobleme der Literaturwissenschaft. p. 39.

<sup>102</sup> Ästhetik der Antike – Az ókor esztétikája. Hrsg. von Joachim Krüger. Berlin und Weimar, 1964, p. 23.

<sup>103</sup> Vö. MEW, Bd. 3:432.

ség, idegenség, újszerűség, megbotránkoztatás, szuggesztivitás, rejtélyesség, homály stb. hatását kiváltandó – alkalmaznak. Ezt az eszközkészletet egy hatásesztétikai potenciálhoz hasonlíthatnánk, amelyből a szerzők a tevékenységükhöz kapcsolódó szándékok természete szerint merítenek.

A szerzők hatásszándékának és a művek hatáslehetőségeinek ambivalenciája miatt e kérdés elméleti felvetése óta az képezi a fő problémát, hogy megtalálják-e potenciál alkalmazásának objektív kritériumait. A Horatius-féle kissé lapidáris megfogalmazásban rejlő ősi tapasztalat, miszerint a költészet „használni” (prodesse) és „gyönyörködtetni” (delectare) egyaránt képes,<sup>104</sup> egyre újabb pontosításokat igényelt. Ilyen pontosításokat tartalmaznak a hatásesztétikai programok, a költészet és a költők lényegéről és funkciójáról szóló tanok, valamint a „poétikák” utasításai. Mögöttük természetesen mindig azok a társadalmi megbízatások rejlenek, amelyeket az osztályok és rétegek társadalmi érdeküknek megfelelően az irodalomnak adnak. A hatásesztétikai funkcióprogramokban évszázadokon át az volt és maradt a közös, hogy tárgyyszerűen kötődtek az „igazsághoz”, amit az irodalomnak kellett volna megtalálni és kimondani; nem elég, ha az irodalom egyszerűen csak hat, hanem ennek – a tartalmilag akárhogy is interpretált – igazságnak az értelmében kell hatnia.

Platón – jelenleg mellőzhető okokból – vonakodott attól, hogy elismerje a költészet ilyenfajta funkcióját: szerinte azok a dolgok, amelyeket a művészet utánozhat, csupán utánzatai azoknak az eszméknek, amelyek az istenségben szunnyadva minden létező ősképei. A művészet így csak másodkézből dolgozhat: utánozza az egyedül valóságos ősképek utánzatait. A valódi létezőtől ily módon három fokozattal távolabbi műalkotások ezért sem valamit tartalmazni, sem felismerni nem képesek.<sup>105</sup> Ennek a szükségszerű igazsághiánynak az a következménye, hogy a művészet nem hathat az értelemre, hanem csupán az érzelmekre, amelyeket éppen az előbbinek kell kordában tartania: „Továbbá azt is fogjuk mondani, hogy az utánzó költő minden egyes lélekbe rossz magot ültet el, amikor a lélek ésszerűtlen felének kedvez – pont annak, amelyik még a nagy és a kicsi között sem tud különbséget tenni, mert ugyanazt a dolgot hol nagynek, hol kicsinek tartja –, s árnyékképeket szállít neki, amelyek messze vannak a valóságtól.”<sup>106</sup> A költői utánzás „azt táplálja és öntözi, amit inkább sorvasztani kellene, s hagyja bennünk uralkodni azt, ami felett nekünk kellene uralkodnunk, ha jobbak és boldogabbak akarunk lenni, nem pedig rosszabbak és nyomorultabbak”.<sup>107</sup> E tézisek művészetellenes látszatuk ellenére is létrehoznak egy olyan vonatkozási pontot, amely a legkülönbözőbb filozófiai körítésekkel egészen az újkorig megőrizte érvényét: az irodalom igazságfelismerő képességéről van szó, amely az emberek feletti hatalmának megítéléséhez ad kritériumot.

Arisztotelész *Poétikája* ilyen szempontból is korszakalkotó. Azzal, hogy elhatárolta a költészetet a retorikától és a történetírástól, lehetővé tette a költészet sajátos emberi vonatkozásainak jobb megragadását. Amikor a költészet szavakkal „utánozza” az emberi történéseket, megmutatja az egyesben rejlő általánost és a valóságban lappangó lehetsé-

<sup>104</sup> Ästhetik der Antike, p. 354.

<sup>105</sup> Uo. p. 127.

<sup>106</sup> Uo. p. 145.

<sup>107</sup> Uo. p. 147.

gest. Az így feltárt igazság új viszonyba kényszeríti önmagával az embert. Elvként megmaradt az irodalom „megtisztító hatásának” tárgyi feltételekből való levezetése, bármennyire is különbözött esetenként e feltételek meghatározása. A középkor keresztény-skolasztikus gondolkodásában a platóni felfogás abban a nézetben élt tovább, hogy a költészet „infima scientia” (csalfa tudomány: Aquinói Szent Tamás), mert alapeszméi csak halvány hasonmásai Isten teremtő eszméinek (Szent Ágoston), s bizonyos mértékig csak „quasi-eszmék” (Aquinói Szent Tamás), csak halvány visszfényével az isteni szellemenben őrzött „tulajdonképpen” eszméknek, s így – Isten szavával összehasonlítva – csak korlátozott hatalmuk lehet az emberek felett.<sup>108</sup> Az újkori költészetelméletek – még Arisztotelész *Poétikájának* ismerete nélkül – a fenti módon indokolták a költészet pozitív hatását az emberre, azt a képességét, hogy szembesíteni tudja az embert a saját magáról szóló igazsággal. Dante szembehelyezkedett a skolasztikus filozófiával, amikor elismerte a költészet megismerő funkcióját.<sup>109</sup> A költészetnek a „liber naturae et mundi”-val („a természet és a világ könyve”) való kapcsolata<sup>110</sup> – amelyet a költőknek azért kell olvasni, hogy a valóság üzenetét átadhassák az embereknek (arisztotelészi hagyomány) –, továbbá a költészetnek a költővel való kapcsolata – aki „alkotó hajlamának” révén maga is képmása a természet alkotó erejének, s az általa teremtett „művilágnak” „belső igazsága” van – ez a két kapcsolat, amelyeket Goethe dialektikus összefonódásban ábrázolt, kínálta azokat az érveket, amelyek a reneszánsztól a felvilágosodásig és klasszikáig rányomták bélyegüket a legkülönbözőbb hatásesztétikai programokra, s amelyeknek nevében elháríthaták azokat a kísérleteket, amelyek a költészet megismerő funkcióját tagadni próbálták. Amint felfedezték, hogy az ember a történelmi alany, ő a történelem csinálója, már meg is alapozhatták ezzel – a felvilágosodásban – az irodalmi hatás- és funkcióprogramot, amely megváltozott formában tovább él a polgári társadalom kritikai-realista irodalmában, s megszüntetve megtartott mozzanatként jelen van a szocialista irodalom és művészet programjában is.

A teljesen kifejlett kapitalista társadalom viszonyai között azonban problematikusá vált az irodalmi hatáspotenciál felhasználása mindazokban az esetekben, ahol nem őrződött meg vagy nem keletkezhetett újra egy objektív, az emberi „felvilágosodáshoz”, az „emberiség előrehaladásához”, a társadalmi harcokhoz igazodó irodalmi hatás- és funkcióprogram. A következőkben e válság néhány tünetét fogjuk felsorolni.

Az irodalom elválása a tárgyi vonatkozásoktól és a megismerő funkciótól ott jár a legpusztítóbb következményekkel, ahol a polgári társadalom az irodalmi produkció hatásesztétikai programjává teszi az „idealizáló frázisok”, a „tudatos illúziók”, a „szándékos képmutatás”, a „képmutató, moralizáló és vallásos nyelvezet” terjesztését: ez pedig a polgári tömegirodalom, amely az olvasók szórakozásvágyát kihasználva – s kihasználva vágyukat a gondúzásra, illúziókra és épületes tanulságokra – üzleti és manipulációs célokat követ. Aszerint, hogy a „néphez” akar-e elsősorban szólni, vagy a „művelt polgárhoz” és kispolgárhoz, esetleg egyes rétegekhez: parasztsághoz, értelmiséghez stb.,

<sup>108</sup> Hans H. Glunz: *Die Literaturästhetik des europäischen Mittelalters* – 2. kiad. Frankfurt/M. 1963, p. 13. és 401; Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 2. kiad. Bern, 1954, p. 224.

<sup>109</sup> Uo. p. 376.

<sup>110</sup> Uo. vö. p. 323–329.

különböző és tisztán célszerűségi szempontokhoz igazodó stratégiákat dolgoz ki, s ezekben az a közös, hogy a művészeti-irodalmi és a nyelvi eszközöket kizárólag retorikai célokra használja fel. A megismerő funkciót olyan értékkepzetek propagálása miatt tagadják meg, amelyek hasznosak a polgári társadalom stabilizálásához vagy legalábbis nem vonják azt kétségbe. Az ilyen szerzők többségére jellemző a saját személyiség, az „én” kikapcsolása az alkotási folyamatból, ami a szerzőnek munkájától való elidegenedését jelzi, s így közvetlen tünete annak a folyamatnak, amelyben a kapitalista áruterelés törvényszerűségei és elidegenítési mechanizmusa leigázza az irodalmat, s az irodalmi alkotókat a tőke bérmunkásaivá teszi, a művészi munkát absztrakt munkává, az irodalmi művet pedig alkotójától elidegenedett termékévé változtatja. Az ilyen irodalom eleve megveti olvasóját, s ez éppen abban a feltétel nélküli ségben jut kifejezésre, amellyel a fogyasztói szükségleteknek aláveti magát és teljesíti az olvasók elvárását; épp azáltal kezeli tárgyként olvasóját, hogy látszólag az irodalmi produkciós folyamat alanyává teszi. A valóságban persze e folyamatnak nem az olvasó az alanya (hiszen ellenkező esetben figyelembe vennék történelmi szubjektumként létező érdekeit), hanem az uralkodó osztály, amelynek partikuláris érdekei a hatásezstétikai programot is meghatározzák. Az ilyen irodalom objektumként kezeli az olvasót, akit ezzel a programmal „le kell bilincselni” s ezáltal megakadályozni abban, hogy önmagával feszült és kritikus viszonyba, önellentmondásba kerüljön, ami pedig a személyiségfejlődésnek és a saját helyzetéről és érdekeiről kialakuló helyes tudatnak mint megismerő folyamatnak az előfeltétele lenne. Ez az irodalom így nemcsak „lebilincseli” az olvasót, hanem a szó legigazibb értelmében szellemi bilincsekbe is veri. Az alkalmazott hatásezstétikai stratégia jelenti azt a retorikai eszközt, amellyel az olvasót „bűvkörbe” vonják és szabadságát korlátozva olyan véleményt fogadtatnak el vele saját magáról és társadalmi létéről, ami objektív érdekeinek ellentmond. Az így csillapított olvasási szomjrról mondta Marx: „Az éhség éhség, de az az éhség, amely késsel és villával fogyasztott főtt hússal elégül ki, más éhség, mint az, amely a nyers húst kéz, köröm és fog segítségével falja fel.”<sup>111</sup>

Másik válságjelnek azt tekintjük, hogy a szerző a címzett elől saját énjébe húzódik vissza. A szerző helyzetének (Rousseau és a romantika által meghirdetett) szubjektíválódását az a tendencia kíséri, hogy ne a „világ könyvét” olvassák, hanem – Proust szavaival – „saját lelkük könyvét”,<sup>112</sup> s azonosítsák az irodalom tárgyi lehetőségeit a személyes életproblematika kifejezésével; fogják fel az írást mint az önmegértetés, az önmegvalósítás, az önazonosság megtalálásának eszközét, s a szubjektív hitelességre és az őszinteségre való hivatkozással vonják kétségbe az érvényben levő normákat és értékeket saját érték-szempontjaik, értéktagadásuk vagy a művészet esztétikai önértékének nevében. A művészeti-irodalmi alkotási folyamathoz szükséges önkifejezési vonatkozás itt önállósítja magát a tárgyi-megismerő vonatkozás rovására, bár utóbbit sem kapcsolja ki teljesen: megmarad „kifejezett” tárgynak az én, a szubjektivitás. Éppen azáltal, hogy feltárulkozik az „én”, a mű egyedülálló módon ad hírt az én helyzetéről és közérzetéről, s így emberi vonatkozásának egyik valóságos eleméről; üzenetet közvetít valakiről és valakitől, aki kapcsolatban van a valósággal, s így átadhatja benyomásait az olvasónak. Eközben háttérbe szorul a

<sup>111</sup> MEW, Bd. 13:624. Magyarul: MEM, 13:159.

<sup>112</sup> Marcel Proust: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit – Frankfurt/M 1964, Bd. 13. p. 286.

címzetre vonatkozás és a hatásezstétikai tudat; olyan olvasóra vár, aki olvasás közben – akárcsak a szerző – önmagát „olvassa ki” a könyvből.

Proust azt állította, hogy műveinek írásakor sohasem gondolt leendő olvasóira: „Hiszen ők szerintem nem az én olvasóim lesznek, hanem önmaguké, mivel könyvem is csak olyasmi lehet, . . . ami az önmagukban olvasás lehetőségét nyújtja nekik.”<sup>113</sup> A kommunikatív lehetőségek ezzel lecsökkennek, de még mindig *látható* marad a recepció-előírás, mivel a megértés elé gördített mesterséges akadályok sem az önkifejezés etoszával, sem a mű céljával – hogy hasonló lelkek megértsék egymást – nem egyeztethető össze.

Szorosan ehhez kapcsolódik egy különösen aktuális jelenség, amely a polgári országokban a legkülönbözőbb okokból elismerésre talált hatásezstétikai és recepcióelméleti rendszerek többségének irodalmi-gyakorlati alapját adja. Azokról a fogásokról van itt szó, amelyek a tárgyi kapcsolatok elvesztéséből azt a következtetést vonják le, hogy a tárgy nélküli irodalmi produkció az egyetlen, ami megfelel a „modernség” követelményének. Ebből az alapállásból nemcsak a szocialista és a polgári realista irodalom kerül a konzervatívizmus gyanújába, hanem még az is, amely az énábrázolás mellett tárgyi vonatkozást is mutat. Utóbbival ellentétben – ahol a szerző kénytelen keresni a dolgok értelmét, s a nyelvet a tárgyi világ értelmének feltáráshoz szükséges eszköznek kénytelen tekinteni – itt egy többé meg nem adható és meg nem található értelem feltételezésével írnak – a számukra elhomályosodó világ nem közöl többé jelentéseket. A nyelv, amely a társadalmi lét, illetve a szubjektum és a társadalmi lét közötti kapcsolat megvilágításának eszköze, funkciótlaná válik az átláthatatlanná vált valósággal szemben. A szóhasználat elválik a szemantikai funkciótól, a nyelv nem jelöl többé semmit, és nem utal jelentéssel többé semmire – se tárgyra, amit megjelölve ábrázolna, se szubjektumra, ami jelentést teremtve kifejeződne benne, se pedig egy másik szubjektumra, egy beszélgetőtársra, akinek továbbadhatná az értelmezett és megjelölt dolgokat. A nyelv az immanencia állapotába kerül, hermetikusan elzáródik minden elől, ami nem ő maga. A szerzők önértelmezésében a nyelvnek megismerő funkciójától való megfosztása és az így megtisztított nyelvnek a költeményekben és regényekben való alkalmazása úgy jelenik meg, mint a valódi, „tiszta”, azaz valóságvonatkozásaitól és címzettjétől megfosztott irodalom előfeltétele.

E felfogás egyik társadalmi és pszichológiai gyökerét abban a romantika óta többször megfogalmazott szándékban ismerhetjük fel, amely arra irányul, hogy kivonja az irodalmat a burzsoázia utilitarista felhasználási köréből – arról a burzsoáziáról van itt szó, amelynek nyárspolgári ízlése szolgált a l'art pour l'art elmélet igazolására, s amelyen a kritika az egész 19. század folyamán a tollát köszörülte. A fiatal Mallarménál ez az impulzus érezhető még, amikor a művészetet fenyegető „vulgarizálódás” ellen az „âmes d'élite” („kiválasztott lelkek”) s a „poète ouvrier” („költőmunkás”) ellen az „artiste de race” („vérbeli művész”) mozgósítását követelte.<sup>114</sup> A késői Mallarménál egyébként az ilyen funkcionális motivációk háttérbe szorulnak. A szerző és olvasó közti szakadék akkorára nőtt, hogy még a „kiválasztott lelkek” is elvesztették címzett voltukat. A műalkotás olyan önmagába zárt képződménnyé változott, amely „nem követeli meg az olvasó közeledését”,<sup>115</sup> s csupán azt igéri neki, hogy „tetszés szerint ringatózhat”<sup>116</sup>

<sup>113</sup> Uo. p. 497.

<sup>114</sup> *Mallarmé: Oeuvres complètes – Bibliothèque de la Pléiade*. Paris, é. n. p. 259.

<sup>115</sup> Uo. p. 372.

<sup>116</sup> *Hugo Freidrich: Die Struktur der modernen Lyrik – Hamburg, 1956, p. 92.*

hanghullámain. A szemantikai kínálat nyitottsága nem is sejtett élvezeteket helyez kilátásba: „Ha megnevezzük a tárgyat, akkor elrontjuk a vers élvezetének háromnegyedét, hiszen az élvezet a találgatásban van; *sugallni* a tárgyat – ez az álom.”<sup>117</sup> Már eleve kudarcra ítélték azok a kísérletek, amelyek újra és újra megpróbálják meghatározni a mű mondanivalóját: a mű által feladott rejtvény nem megoldást kíván, hanem csak a találgatás végtelen folyamatát.

A *megfejtethetlen* recepcióelőírás csak látszólag követeli meg azt az erőfeszítést, hogy titkára rájőjjünk. A forma mögött nem is kell keresni semmit; Paul Valéry szerint a költői beszédben egyedül és kizárólag a „szavak és a formák” nevezhetők „valóságosnak”.<sup>118</sup> Ebben az összefüggésben igen találóan beszélt Valéry „matérialisme verbal”-ról (verbális materializmus), ahol a szavak megszabadultak a jelentés terhétől. Itt légius térre találna Marx bírálata a nyelvtől elválasztott gondolat idealizmusáról: „A ‚szellemre’ eleve ránehezedik az az átok, hogy ‚meg van terhelve’ anyaggal, amely itt megmozgatott légrétegek, hangok, egyszóval a nyelv formájában lép fel.”<sup>119</sup> A nyelv-immanens poétikában és poézisben ez az anyag a tudattal szemben önálló birodalmat alapított. A nyelv, amelyet kezdettől fogva sújtott a tudathoz „tapadás” átka, megszabadult e tehertől; többé nem kell „leszállni” a nyelvtől a gondolatig, sem pedig a gondolatától a való világig. A költészet előnyt kovácsolt a maga számára Platón bírálatából, miszerint a költészet három fokozatnyi távolságban van a valóságtól; ezt a győzelmet azonban – a „matérialisme verbal” győzelmét az „idéáliste verbal” felett – azzal kellett megfizetni, hogy a nyelv elvált a gondolkodástól, és mindkettő elvált a valóságtól.

A nyelv költői használata elválaszthatatlanul összefügg a nyelvi vonatkozás hangsúlyozásával – tévedés lenne nem méltányolni azokat a teljesítményeket, amelyeket az immanens költészet azért hozott létre, hogy megőrizze annak tudatát, miszerint a nyelv poétikai alkalmazásának értelme nem a polgári tömegirodalom „idéáliste verbal”-jában van, amely egyértelműen a valóságot hamisan reprodukáló gondolatok rögzítésére szolgál, kliséket és frázisokat használva, amelyek – Marx szavaival – „e normális társaság nyelvét alkotják.” Így az irodalom nyilvánvalóan az önfeladás veszélyébe került. Az is nyilvánvalóvá vált, hogy a formalizálás mint eszköz alkalmatlan arra, hogy az irodalomnak és az irodalmi formáknak tartalom és forma nélküli (de nem következménymentes) fecsegéssé alakulása ellen küzdjön. Ellenkezőleg: a divattá fajult hermetikus költészetnek is az a végzete, hogy tartalom és forma nélküli fecsegéssé fajuljon. Ha a természetes nyelv nyelvtani, mondattani és szemantikai szerkezetének szétrombolásával megszűnik a „ráutaló aspektus”, akkor megszűnés fenyegeti a mű irodalmi jellegét is; ha a nyelv költőivé tétele öncéllá válik, akkor nemcsak a nyelv szűnik meg, hanem a költészet is. Hans Blumenberg – aki korántsem ellensége a „moderneknak” – találóan írja le a nyelvet fenyegető veszélyt: hogyan „változik át a legbanálisabb csengés-bongássá, durva hang- és betűmintává”, s hogyan kerül ezzel az önmegszüntetés közelébe. Példának a költészet és a zene viszonyának vezérmotívumát használja: „A 19. század közepe óta a költészet és a költők önmeghatározási kísérletei felett állandó eszmeként és bűvöletként lebeg a zene

<sup>117</sup> *Mallarmé: Oeuvres complètes*, p. 869.

<sup>118</sup> Az idézet forrása *Hans Blumenberg: Sprachsituation und immanente Poetik* – In: *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium Köln, September 1964.* Hrsg. von *Wolfgang Iser*. München, 1966, p. 152.

<sup>119</sup> *MEW*, Bd. 3:30. Magyarul: *MEM*, 3:31.

abszolút voltának képzete: nem olyan zenéről van itt szó, ami közegként tereli magáról valami másra a figyelmet, hanem ami maga igényli ezt a figyelmet; Husserl kifejezésével: ami nem ‚tematikus mutató’, hanem ‚tematikus végcél’. A zene ideális mivolta azért jelent ilyen nagy kísértést, mert túl könnyen elfelejtethető a képzelet analógiaértéke, és a költői szónak pusztá hangzássá alakulása könnyen – de vétesen – érthető úgy, mint a fenti előírás tartalma, holott a költői szó megmarad szónak, és nem oldódik fel egyenesen a hangban, mert nem lépi túl a szemantikai funkció feladásának azt a határát, ami a többértelműséget a jelentés nélküli értelmetlenségtől elválasztja. A teljes homály a ‚homályos’ költészet költészet mivoltának végét is jelentené.”<sup>120</sup>

E kilátások ellenére is sikerült olyan hatasesztetikai stratégiákat elhelyezni a többértelműség és az értelmetlenség közti résben, amelyek az olvasói tudat megvilágítására, sőt a progresszivitásra tartottak igényt. Amikor Valéry kijelentette: „Verseimnek az az értelme, amit adnak nekik” – akkor olyan szabadságot adott az olvasónak, ami épp a szöveg hermetikus többértelműségéből származott. Innen már csak egy lépést kell tenni ahhoz, hogy a manipuláció modell-eseteként értelmezzék azt a kényszert, aminek az olvasó egy szemantikailag rögzített recepcióelőírás követésénél alá van vetve. Ebben a perspektívában a bizonytalan szemantikai recepcióelőírásnak az az előnye van, hogy az olvasóból esztétikai érzelmeket vált ki, amelyek megszabadítják a mindennapi észlelések automatizmusától.

Legelőször az orosz formalistáknál jelentkeztek ilyen meggondolások. Viktor Sklovszkij *A művészet mint eljárás* című 1916-ban megjelent tanulmányában arról ír, hogy az irodalmi nyelvnek a szokásos nyelvi normától való eltérése olyan újdonságérzést kelt a befogadóban, ami áttöri a mindennapi észlelés „automatizmusát”. Így azok a szövegek számíthatnak költőinek, amelyek esztétikailag észlelhetők, azaz a recepciókor felkeltett újdonsághatásuk a szöveg nyelvi anyagának strukturáltságából származik: „Ha megvizsgáljuk a költői nyelv hang- és szóanyagát, valamint a szavak elrendezéséből és a szavakból összeillesztett értelmi struktúrák jellegét, akkor a művészi mivoltnak mindenütt ugyanazt az ismertetőjegyét találjuk: hogy szándékosan alkották az automatizmustól megszabadított észlelés számára, s hogy az alkotó célja éppen e művészi jelleg megláttatása. Ezt ‚mesterségesen’ úgy irányítja, hogy útjába állítja az észlelésnek, s azt a lehető legnagyobb erő és kitarítás elérésére készíti. . .”<sup>120a</sup> Sklovszkij szerint azoknak a szövegeknek lehet ilyen esztétikai hatásuk, amelyeket a „megnehezített forma eljárásával”<sup>120b</sup> hoznak létre. A „matérialisme verbal” tézise így fogalmazódik meg Roman Jakobsonnál a húszas években: „A költészet különleges ismertetőjegye abban van, hogy a szavakat szavakként észlelteti, nem pedig egy megjelölt tárgy vagy érzelmi kitörés helyettesítőjeként, s hogy ezáltal a szavak és elrendezésük, jelentésük, külső-belső formájuk önálló súlyt és önálló értéket kap.”<sup>120c</sup> Borisz Tomasevszkij hasonlóan definiálta a költői nyelvet: „Olyan nyelvi rendszer, amelyben háttérbe szorul a kommunikációs funkció, és a szószervezetek önálló értékhez jutnak.”<sup>120d</sup> Jurij Tinyanovnál ez olvasható: „Az irodalom olyan nyelvi konstrukció, amit konstrukcióként kell felfogni. . .”<sup>120e</sup>

<sup>120</sup> *Blumenberg*: Sprachsituation . . . p. 151. a) *Viktor Sklovszkij*: Die Kunst als Verfahren – In: *Texte der russischen Formalisten*. Hrsg. von *Jurij Striedter*. Bd. 1. München, 1969. p. 31. b) Uo. p. 15. c) *Roman Jakobson*: Novejszaja russzkaja poezija. Prága, 1921. p. 10. Idézet forrása: *Viktor Ehrlich*: Russischer Formalismus. München, 1964. p. 202. d) *Borisz Tomasevszkij*: Teorija literaturi. Moszkva–Leningrád, 1925, p. 8. (oroszul). Idézet: *Ehrlich* I. m. p. 202. e) *Jurij Tinyanov*: Das literarische Faktum – In: *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1. p. 407–409.



Az orosz formalisták követői olyan általánosításokat vontak le ezekből az elvekből, miszerint egy mű hatásesztétikai ereje egyenes arányban áll nyelvi formájának és a szokásos nyelvi formának különbségével: minél nagyobb az eltérés, annál hatásosabb a mű. Leegyszerűsítették azokat az alapjában véve helyes felismeréseket, hogy a nyelvi eszközöknek az esztétikai hatásban központi jelentőségük van; hogy a nyelv esztétikai felhasználás esetén nem merül ki a jelölő-ráutaló funkcióban; hogy a nyelvi normától és a nyelvi konvencióktól való eltérések fokozott esztétikai észlelési folyamatokat válthatnak ki – röviden, hogy a nyelvet költőileg kell használni, ha azt akarjuk, hogy *esztétikailag* fogadják be a művet, nem pedig tetszés szerinti egyéb szöveggént. Mindezek a korántsem új, hanem a költészet kezdete óta észlelt és gyakorolt tapasztalatok abba a nézetbe egyszerűsödtek le, hogy csupán a nyelv „banális” vagy „eredeti” használata dönti el nemcsak a mű hatását, de esztétikai értékének meghatározásához is ez adja a kritériumokat.

Joggal utasították vissza azt az igényt, hogy „a művészet és a valóság viszonyának figyelmen kívül hagyásával, a műalkotás tartalma és formája közötti viszony valamint a műalkotáson belüli rendszer-kapcsolatok figyelmen kívül hagyásával érvényes ítéleteket lehessen alkotni az értékről és az esztétikai hatásról”.<sup>121</sup> Az irodalom hatását olyan effektusokra leszűkítő elmélet, mint amilyeneket egy nyelvi preparátum szokatlansága miatti meglepetés, csodálkozás, megdöbbenés vált ki, hamis irodalmi törvényszerűségnek akar kinevezni egy abnormális helyzetet. Annyira visszaszorult itt már az a tudat, hogy a megismerő funkcióról való lemondás hiány marad, s hogy ezt a hiányt a poétikai lényeknek kizárólag a nyelvi anyagra és a formális eszközökre való áthelyezésével csak ideiglenesen sikerült pótolni, hogy már egyáltalán nem érzik, mennyire tragikussá vált ezáltal az irodalom helyzete. Erényt csináltak abból a szükségből, hogy a tárgyi világ emberi vonatkozásai elzárkóztak a művészi-irodalmi megismerés és értelmezés elől. Csak olyan szöveg lehet így „irodalmi” azaz tartozhat az irodalomhoz, amelyik a fenti értelmű megismerésre és értelmezésre nem törekszik.

Ilyen körülmények között idejétmúltnak tűnik Sartre 1947-es javaslata az író és olvasó között megszakadt kapcsolat helyreállítására: miközben továbbra is elismerte az író jogát arra, hogy a „nyelvtől mint eszköztől” visszavonuljon,<sup>122</sup> a prózaíróktól, különösen a regényíróktól megkövetelte a társadalmi elkötelezettséget, s ennek hatásesztétikai következményei voltak. „A háború előtti francia regény világában a szerző az abszolút nyugalmat jelentő ‚gamma’-ponton állt; figurái mozgatásához szilárd vonatkozási pontokkal rendelkezett. Mi viszont egy evolúciós rendszer kellős közepén találtuk magunkat, s csak viszonylagos mozgásokat sikerült felismernünk. Elődeink azt hitték, kívül vannak a történelmen, s egyetlen szárnycsapással felértek a csúcra, ahonnan aztán megítélték a dolgokat. Bennünket a viszonyok belekényszerítettek saját korunkba – hogyan is láthatuk volna át korunkat a maga teljességében, mikor magunk is benne küzdöttünk? Benne lévén a dolgok *közepében*, csak szituáció-regényeket tudtunk elképzelni, *szituáció*-regényeket belső elbeszélő és mindentudó tanúk nélkül. Röviden: ha be akartunk számolni korszakunkról, akkor át kellett térjünk a regénytechnika newtoni mechanikájáról az

<sup>121</sup> Wolfgang Spiewok: Zur ästhetischen Funktion der Sprache – In: Weimarer Beiträge, 4/1972. p. 101.

<sup>122</sup> Jean-Paul Sartre: Was ist Literatur? – Hamburg (1958), p. 14.

általánosított relativitásra, s könyveinket fél-világos, fél-sötét tudathordozókkal kellett benépesítenünk. . . Végül mindenütt kételkedést, várakozást és bizonytalanság-érzetet kellett hátrahagynunk, s igyekeztünk rávenni az olvasót, hogy sejtéseit maga is megfogalmazza; azt az érzést kellett felkeltenünk benne, hogy a cselekményről és a személyekről alkotott nézete csak egy a sok közül – se irányítanunk nem volt szabad, se pedig saját érzéseinket nem sejtethettük vele.”<sup>1 2 3</sup>

Ezek a mondatok igen pontosan leírják azt az utat, amely a valóságbeli „szilárd vonatkozási pontok” elvesztésétől oda vezet, hogy az író lemond az olvasó művön belüli „irányításáról”. Ebben a helyzetben nem lehetett mást tenni, mint „nagylelkű egyezményt” kötni az olvasóval, amely mindkét fél abszolút szabadságának kölcsönös elismerésén alapult. Következésképpen Sartre-nak ez a felfogása az olvasóról: „teljes szabadság, teljes alkotói hatalom, feltétel nélküli aktivitás”.<sup>1 2 4</sup> Idealista és utópisztikus volt az a hatásezetitikai program, ami a recepció aktusát a „szabadság gyakorlásaként”,<sup>1 2 5</sup> a „szabadság pillanataként” akarta felfogni – olyan pillanatként, amelyben az olvasó „kivonhatja magát az elidegenítés és elnyomás” hatalma alól.”<sup>1 2 6</sup> Mindenesetre az rejlett a szerző és az olvasó rég megszegett „szerződésének” mélyén, hogy nem akarták az irodalmat olyan játéknak tekinteni, amelyben a szerző létrehozhat egy tetszés szerinti szöveg-apparátust, s az olvasó ennek tetszés szerinti értelmet kölcsönözhet.

Amikor már nem számított többé hiányosságnak a „szilárd vonatkozási pontok” és az olvasó „irányításának” hiánya, akkor sor kerülhetett a defenzívából az offenzívába lépésre: az olyan irodalmi termelés, amely nem termel tartalmakat, nem termel formákat sem – ezzel a kijelentéssel az irodalom egyidejűleg megszabadult az elitnek szóló formalizmus vádjától, azaz a reakciósság bélyegétől éppúgy mint a l’art pour l’art-nak elkötelezettség szemrehányásától. Azt a tényt, hogy a szerző nem hajlandó értelmezett világot mutatni olvasójának, lehetett forradalmi tettként is értékelni: minél kevesebbre kötelez a szöveg szemantikai előírása, annál nagyobb az olvasó recepciós szabadsága. A címzett-hiányt kikiáltották az irodalmi kommunikáció ideális formájának, a hatás-szándék hiányát pedig hatásezetitikai programnak. A polgári és szocialista realisták „szilárd kiindulási pontjait” pedig – a címzettet, akihez szavukat intézik, s a recepcióhoz adott irányítást – az olvasó manipulációjának tüneteként lehetett magyarázni: a szöveg szemantikai kötetlenségét az irodalom politikai elkötelezettségeként lehetett így interpretálni.

Az igazság viszont az, hogy amikor a homályos recepcióelőírással rendelkező műveknél az olvasót olyan rejtvény megfejtésére akarják rávenni, amelyet a szerző sem szándékozott megfejteni, s amikor ezt a kitalálósdi-játékot összetévesztik a kreatív vagy legalábbis nem manipulált gondolkozásra neveléssel, akkor ezt mindennek el lehet nevezni, csak forradalmi tettnek nem. A forradalmár író számára az „írni” ige – ellentétben Roland Barthes-tal<sup>1 2 7</sup> nem tárgyatlan, hanem tárgyias. A forradalmár író realista módon ír, ez pedig egyelőre azt jelenti, hogy nemcsak ír, hanem „valamit” ír; a valóságban gyökerező „szilárd vonatkozási pontok”-ra támaszkodva fedezi fel a valóságot. Nem csak

<sup>1 2 3</sup> Uo. p. 190.

<sup>1 2 4</sup> Uo. p. 43.

<sup>1 2 5</sup> Sartre: *Que peut la littérature?* – Paris, 1965, p. 121.

<sup>1 2 6</sup> Uo. p. 127.

<sup>2 7</sup> Idézi Jean Ricardou, uo. p. 56.

azt akarja elérni, hogy az olvasás azzal, hogy az olvasót „a dolgok újfajta észlelésére kényszeríti”,<sup>128</sup> egyben megszabadítsa „az adaptációktól, előítéletektől és kényszerhelyzetektől”; azt is szeretné, hogy rákényszerítse a dolgok helyes szemléletére. Nem csupán az „elvárási horizontokat” akarja becsapni, s a mindennapi észlelés automatizmusait megtörni, az embert „természeti, vallási és társadalmi kötelekeitől” megszabadítani,<sup>129</sup> hanem arra is törekszik, hogy az illuzionista elvárások szétrombolásával cselekvésre készítse az olvasót, s megszabadítva képzelte kötelekeitől megtanítsa a valódi kötelekek feletti uralomra. Brecht szavaival: „nemcsak azt akarja, hogy egyszerűen ‚másként’ lássanak, hanem hogy egy pontosan meghatározott módon lássanak, amely más, de nemcsak más, mint ama másik mód, hanem helyes, vagyis a dolgoknak megfelelő. Mesterei akarnak lenni a dolgoknak a politikában és a művészetben egyaránt, nemcsak egyszerűen ‚mesterek’.”<sup>130</sup>

Amit Brecht a tárgy nélküli festőknek mondott, egyben a „tárgy nélküli” íróknak is szólt: „Feltéve, hogy valaki jön, és azt mondja: ‚Mester vagyok.’ Vajon nem kérdezném meg mindenki: ‚Minek a mestere?’ És hallok már, amint ezt mondanátok: ‚Festéktubusainkkal és ceruzáinkkal csak a dolgok színeit és vonalait tudjuk visszaadni, semmi egyebet.’ Ez úgy hangzik, mintha szerény emberek, becsületes emberek volnátok, akiktől távol áll minden tettetés. Ám ez jobban hangzik, mint amilyen a valóságban. Ezernyi példa mutatja, hogy a festéktubusokkal és ceruzákkal sokkal többet lehet mondani, elárulni, tanítani a dolgokról, mint csupán a szín- és vonalszerűt. Breughel is csak festékekkel és ceruzával dolgozott, ő is a dolgok vonalait és színeit adja vissza, de nemcsak ezt. Az érzetek, amelyeket kelt, az általa ábrázolt dolgokhoz való viszonyából erednek, s ezért ezek meghatározott érzetek, amelyek a képei nézőinek az általa ábrázolt tárgyakhoz való viszonyát megváltoztatják. És ne mondjátok ezt sem: ‚Sok jó van a művészetben, amit a maga korában nem értettek meg.’ Ebből még nem következik az, hogy mindennek jónak kell lennie, amit nem értenek meg a saját korában.”<sup>131</sup>

A realista íróknak nem egyszerűen csak az a szándéka, hogy ilyen vagy olyan hatást érjen el műveivel, s hogy esetleges esztétikai hatásokat és asszociációkat váltson ki az olvasóból, netán megdöbbenjen; ő azért szünteti meg a „magától értetődőséget”, hogy „érthetőséggé” változtassa.<sup>132</sup> Ő is felhasználja az „elidegenítés” módszerét, de nem azért, hogy az ábrázolt dolgot az „elidegenítés” állapotában hagyja, hanem hogy az ismert dologból felismert dolgot csináljon.<sup>133</sup> Szándéka, hogy olyan műveket alkosson, amelyek „nemcsak többé-kevésbé tompa impulzusokat adnak, hanem a világot, az emberi világot hozzáférhetővé teszik az érző és gondolkodó ember számára”<sup>134</sup> s így a valóságot megismerhetővé s ezáltal uralhatóvá változtatják. A realista író a választott hatásesztétikai stratégiát is ennek a célnak rendeli alá; ez a stratégia állhat a beleézés, elidegenítés, távolságtartás, azonosulás, didaktika és szuggeszció jegyében, lehet belőle „fegyver” vagy

<sup>128</sup> Hans Robert Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation* – Frankfurt/M, 1970. p. 202.

<sup>129</sup> Uo. p. 207.

<sup>130</sup> Brecht: *Schriften zur Literatur und Kunst*, Bd. 1. p. 329.

<sup>131</sup> Uo. p. 189.

<sup>132</sup> Brecht: *Schriften zum Theater*, Bd. 5. p. 319.

<sup>133</sup> Vö. Brecht: *Schriften zum Theater*, Bd. 3. p. 31.

<sup>134</sup> Uo. Bd. 3. p. 103.

„varázs-fuvola”,<sup>135</sup> célba veheti a tudatot, a tudaton kívülit, a tudatalattit; dolgozhat a dokumentáció, a fantasztikum, a mese, a parabola, szimbólum, allegória eszközeivel; felkelthet csodálkozást, kíváncsiságot, megdöbbenést, elidegenedést, sőt szokatlan, sokkoló hatásokat is. Döntő azonban mindig a tartalom marad, amelyet érvényre kell juttatni. A realista írásmód az alkalmazott hatásesztétikai eszközök szempontjából sem pusztán formai kérdés. Igaznak bizonyult, amit Brecht a harmincas évek végén azokról a kritikusokról mondott – konkrétan főleg Lukács Györgyről –, akik a realizmust meghatározott formára akarták korlátozni: „Az ilyen kritikusok azt a gyanút keltik bennem, hogy egyáltalán nem minél realiztikusabb leírásokat akarnak, vagyis olyan leírásokat, amelyek megfelelnek a valóságnak, hanem, hogy a fejük eleve tele van teljesen meghatározott elbeszélő és leíró formákkal, s azt szeretnék, ha ezekhez igazítanák a valóságot. Nem azt a kérdést teszik fel maguknak, hogy a leírásban a valóságot látják-e viszont, hanem hogy egy bizonyos leíró módszert-e. A szüntelenül változó világ leírása mindig új ábrázoló eszközöket követel. Ezek eredményességét a mindenkori tárgyhoz viszonyítva kell megítélni, nem pedig önmagukban, tárgyuktól elválasztva, a régi eszközökkel összehasonlítva. Az irodalmat nem az irodalomból, hanem a világból kiindulva kell megítélni, például abból a darabka világból, amelyet feldolgoz.”<sup>136</sup> Ezt az itt érvényre juttatott elvet Brecht a következő tézisben foglalta össze: „Kritikusainknak tanulmányozniuk kell a harc körülményeit, és azokból kell esztétikájukat kialakítani. Másképp semmi hasznunk az esztétikájukból: mi ugyanis harcban állunk.”<sup>137</sup>

Ezekben a mondatokban egy bonyolult összefüggést sikerült kissé túl egyszerűen megfogalmazni, helyes viszont a benne kifejezésre jutó formalizmus-elleni tendencia. Valóban, „a szocialista realizmus számára . . . másodlagos, milyen formaképző eszközöket vagy kompozíciós előírásokat vesz figyelembe. A világot helyesen vagy torzán visszatükrözni a belső monológ és az irodalmi montázs, az arisztotelészi dramaturgia és a nem-arisztotelészi egyaránt képes. . . Ha a szocialista realizmust egyoldalúan leszűkítenénk egy meghatározott forma-elképzelésre, akkor ezzel csak korlátoznánk, nem pedig tágítanánk lehetőségeit, termékenység helyett meddőséggel sújtanánk, méghozzá nemcsak esztétikai – kompozíciós és formális – szempontból, hanem ideológiai és politikai szempontból is. A formai kérdéseket csak a szocializmusért folytatott harcunk feltételeinek figyelembevételével lehet megnyugtatóan megoldani.”<sup>138</sup> A formai kérdéseket nem formalista, hanem realista módon kell kezelni.

„Vessünk el minden formait, ami gátol abban, hogy a társadalmi okság mélyére hatoljunk; ide minden formai dologgal, ami hozzásegít bennünket ahhoz, hogy a társadalmi okság mélyére hatoljunk.”<sup>139</sup> Ezt a „formai dolgot” azonban tényleg alkalmazni kell – nemcsak azért, hogy eleget tegyünk a poétikai szabályoknak és esztétikai előírásoknak,

<sup>135</sup> *Johannes R. Becher: Macht der Poesie* – In: *Sinn und Form, Zweites Sonderheft Johannes R. Becher*. p. 14.

<sup>136</sup> *Brecht: Schriften zur Literatur und Kunst Bd. 2*. p. 188. Vö. a Lukács és Brecht közötti viszonyról: *Werner Mittenzwei: Über die Brecht-Lukács-Debatte* – In: *Sinn und Form*, 1/1967, p. 235–269; *Mittenzwei: Brechts Verhältnis zur Tradition* – Berlin, 1972. p. 52. és 67.

<sup>137</sup> *Brecht: Schriften zur Literatur und Kunst, Bd. 2*. p. 139., p. 277.

<sup>138</sup> *Dietrich Mühlberg-Erwin Pracht: Die moderne Epoche und die Theorie des sozialistischen Realismus* – In: *DZfPh, Sonderheft 1967*, p. 161.

<sup>139</sup> *Brecht: Schriften zur Literatur. . . Bd. 2*. p. 13.

hanem azért is, hogy mai világunk bekerüljön a művekbe s felhasználhatóvá váljon az emberi gyakorlat számára.

A realista, de különösen a szocialista-realista író számára ezen túlmenően az „írni” ige nemcsak tárgyeshozz tartozó főnevet vonz, hanem más ragozó főneveket is. Brecht erre is utalt: „Csak hogy az igazságot nem lehet csupán egyszerűen megírni; mindenképpen kell valaki, *akinek* írjuk, aki tud is vele valamit kezdeni. Az igazság megismerése az írónál és az olvasónál közös folyamat. Hogy jót mondjunk, jól kell hallanunk és jót kell hallanunk. Az igazságot számítással kell kimondani, és számítással kell meghallgatni. És nekünk, íróknak lényeges, hogy kinek mondjuk, és hogy ki mondja nekünk.”<sup>140</sup>

A realista hatás szándéka magában foglalja azt is, hogy az író minden szempontból realista módon viselkedik, tehát „olvasóival” szemben is: „Figyelembe veszi olvasóinak társadalmi helyzetét, osztályhovatartozását, a művészettel kapcsolatban elfoglalt álláspontját, aktuális törekvéseit.”<sup>141</sup> Nemcsak megírja az igazságot, hanem „társadalmilag aktíválni (lendületbe hozni)” is akarja vele az olvasót, az igazság diadalra segítése érdekében.

Ennek előfeltétele, hogy az olvasót már a recepcióelőírás megvalósítása, azaz olvasás közben lendületbe hozzuk, azaz esztétikailag aktíváljuk. Ennek jelentését N. Fortunatov magyarázta meg Tolsztoj hatásesztétikájának segítségével.<sup>142</sup> A *Háború és béke* c. regényhez végzett előtanulmányokon mutatja be, miből állt ez a technika: „... minden olyasmit el kell hagyni a szövegből, ami az olvasóban azt a benyomást kelthetné, hogy a szerző erővel magyarázni akarja a hősök jellemét és cselekedeteit, hogy gyámkodni akar az olvasó gondolkodása és érzései felett. Pl. Tolsztoj „gondosan kihúzott szövegből minden olyan fordulatot, ami valamiképpen úgy tűnt volna, hogy a szerző leírással próbálja magyarázni a cselekvő személy jellemét, vagy hogy közvetlen „tanulást” igyekezne szájába rágni az olvasónak.” A mindent-megmagyarázás szándékáról való lemondással „Tolsztoj arra akarja indítani az olvasót, hogy aktívan részt vegyen a gondolkodásban. Önként korlátozza szerzői jogait és lehetőséget ad az olvasónak, hogy a hősökkel való minden egyes találkozásnál felfedezze rajtuk azokat az új és életszerű apró jellemvonásokat, amelyek a szeme láttára, lassan alakultak ki. Megszabadítja az olvasó fantáziáját a túlzott részletek béklyóitól, s így az olvasó szembeállíthatja egymással a tényeket, kapcsolatokat létesíthet közöttük, s kitalálhatja keletkezésük okait. Az ilyen kivételes pillanatokban a könyv lebilincselő hatására az olvasó bizonyos mértékig a művész „alkotótársává” válik.” Fortunatov utal még arra, hogy Gorkij, Alexander Tolsztoj és Solohov is hasonló hatásesztétikai technikával dolgoztak, majd így foglalja össze: „A cselekmény feladata, hogy mindazt megmagyarázza az olvasónak, ami a szerzői leírásokban unalmasnak és erőtlennek hatna – ez a vezérelve Tolsztojnak. Feljogosítja az olvasót, hogy az irodalmi mű recepciójakor keletkezett elképzeléseivel „kiegészítse” a szerzőt. Az olvasóban azáltal, hogy a művészi képet tudatában kiegészíti, s eközben saját igazságszeretetére hallgat, kialakul az az érzés, hogy az ábrázolt dolgok életszerűek; az az érzés, hogy – Gorkij szavaival – szeretnénk megérinteni mindazt, amit a művész elénk tárt. Tolsztoj figyelembe veszi a művészi recepció sajátosságait, s lehetőséget ad olvasójának arra, hogy a

<sup>140</sup> Uo. Bd. 1. p. 276.

<sup>141</sup> Uo. Bd. 2. p. 128.

<sup>142</sup> N. Fortunatov: Künstlerischer Schaffensprozeß und Leser-Rezeption – In: Kunst und Literatur, 1/1971. p. 26–44. (A következő idézetek ebből a cikkből valók.)

szerző leírásait átfordítsa saját képzeletének nyelvére. Az olvasó így nem csupán az író gondolatmenetét követi, hanem saját élményeire és tapasztalataira támaszkodva olyan képzettársításokat és elképzeléseket idéz fel, amelyeket emlékezőtehetsége szállít; egyidejűleg követi a művészt is e keresgélésben, s a szerző gondolatai előre megszabják gondolatának logikáját; bár az a benyomása, hogy minden, amit befogad, saját érzése és életfelfogása.” Ezzel az idézettel nem az a célunk, hogy Tolsztoj hatásesztétikai technikáját modell rangjára emeljük. Sajnos, igen kevésbé vizsgálták még a szocialista írók hatásesztétikai technikáját.<sup>143</sup> Ami Fortunatov tanulmányában számunkra elsősorban érdekes, az az elméleti végkövetkeztetés, amit ebben a mondatban foglal össze: ezzel a technikával az „olvasói öntudat ‚szabadságának és függőségének’ dialektikája” indul mozgásba. Ez a megfogalmazás nagyon jól mutatja, mit értünk hatásesztétikai technikán: ez a technika arra irányul – lévén a szerzőnek határozott körvonalú hatás-szándéka, hogy biztosítsa az olvasó szövegen belüli tájékozódását; mivel azonban a hatás-szándék az olvasó aktivizálását is magában foglalja, így egyben arra is feljogosítja, hogy a realizálásnál aktívan közreműködjön. Fortunatov ebben az összefüggésben Lenin idézi, aki így jellemezte Feuerbach következő mondatát: „találó!”: „A szellemes írásmód többek között abban áll, hogy az olvasóban is feltételezi a szellem meglétét; hogy nem mond ki mindent, hogy magával az olvasóval mondatja ki azokat a vonatkozásokat, feltételeket és megszorításokat, amelyek között az adott mondat egyedül érvényes és elgondolható.”<sup>144</sup> A realista írásmód „szellemes”, mert bár érthető, de az olvasót mégis szellemi erőfeszítésre készíti. Nem kullog az olvasó „után” – amiért Lenin Demjan Bedny-t bírálta –, hanem „előtte” jár.<sup>145</sup> Brecht értelemben vett „használható” ábrázolásokat produkál, amelyekben nem egyszerűen értelem van, hanem olyan értelem, amit az olvasónak kell kibontania.<sup>146</sup> A világnézetileg meghatározott pártos hatás-szándék esztétikai megfogalmazásának eszközeként a realista írásmód alá van rendelve a valóság irodalmi elsajátításának mint célnak. Ezt a célt az irodalmi gyakorlat a humanizáló funkcióból nyeri.

## SZERZŐ ÉS IRODALMI FOLYAMAT

Fenti kapcsolat azt fejezi ki, hogy a szerző *a)* a valósághoz és *b)* a címzethez való viszonyoknak a műbe történő beépítésekor kapcsolat-rendszert teremt saját maga és a kortársi meg a régi irodalom, valamint saját maga és a többi írók között. Abszolút

<sup>143</sup> Ha mellékesen is, de figyelembe veszi ezt a szempontot Hermann Kähler tanulmánya Becherről, Kurt Batté Anna Seghersről, Anneliese Großeé Arnold Zweigről, s főleg Werner Mittenzwei tanulmánya Brechtről és Friedrich Wolfról a köv. kötetben: Positionen. Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie in der DDR. – Hrsg. von Werner Mittenzwei, Leipzig, 1969.

<sup>144</sup> Lenin, Werke, Bd. 38. p. 61.

<sup>145</sup> W. I. Lenin: Über Kultur und Kunst. Berlin, 1960. p. 633. Vö. még: Brecht: Schriften zum Theater. Bd. 2. p. 190. Gyakran hangsúlyozták, hogy a közérthetőség még nem kritériuma a szocialista-realista irodalomnak, sőt esetleg a szocialista olvasó lebecsülése rejlik mögötte: A. Rumjancev, Über die Parteilichkeit der schöpferischen Arbeit der sowjetischen Intelligenz. – In: Sonntag (Berlin), 39/1965, p. 10; Alexander Mjasznyikov: Sozialistischer Realismus und Literaturtheorie. In: Sinn und Form, 3/1967, p. 669–716, különösen 710–712; Mihail Krapcsenko: Probleme der modernen Ästhetik – In: Sinn und Form, 5/1970. p. 1160–1163; Pracht: Sozialistischer Realismus und Leninsche Abbildtheorie, In: DZfPh, 6/1971, p. 769.

<sup>146</sup> Vö. Brecht; Schriften zum Theater, Bd. 2. p. 288.

értelemben véve egyetlen mű sem eredeti; minden mű a többi művekkel és a többi szerzőkkel folytatott vitának is az eredménye. A művek közötti összefüggés képezi az általunk *irodalmi folyamatnak* nevezett jelenség központi tengelyét. A szerző viszonya e folyamathoz azonos a nézőével; az irodalmi folyamathoz való receptív viszonya közvetíti azt a részt, amit a régi irodalom az új irodalomban elfoglal. Különösen ez a tény mutatja, hogy az irodalomtörténetnek viszonylag önálló okozati összefüggés-jellege van és relatív önállósággal bír.

Ennek okait Engels azzal az utalással jelezte, hogy „a politikai, jogi, filozófiai, vallási, irodalmi, művészi stb. fejlődés” ugyan „*végső soron*” függ a gazdasági alap változó viszonyaitól, azonban az alap ezeken a területeken semmit se teremt „a novo”, hanem a meglevő anyag, „az örökölt, gondolatok” megváltoztatásának és továbbfejlesztésének módját” határozza meg, mindazét, „amit az elődöktől kaptunk”,<sup>147</sup> de azt is többnyire csak közvetve, mivel főleg a felépítmény-jelenségek kölcsönhatásai befolyásolják a fejlődést az egyes szellemi termelési ágakon belül.<sup>148</sup>

Az „örökölt gondolatok” és a „meglevő anyag” az irodalom szempontjából jelenti az irodalmi folyamat által hagyományozott, irodalmi irányzatok, áramlatok, iskolák és korszakok által összefogott, szerzőik egyénisége által kitüntetett műveket s azok megformált tartalmát és tartalmilag kitöltött formáját; jelenti a világról és az emberekről alkotott kép bennük megvalósított világnézeti-esztétikai koncepcióit; az irodalmi módszereket, értékelési módokat, műfajokat, műnemeket, hatásesztétikai eszközöket, a művekben felhalmozott anyagot, témákat, motívumokat; az irodalmi forma-elemeket, technikákat és nyelvi kifejezési eszközöket; végül pedig az irodalmi folyamat képét visszaadó elméleteket és poétikákat, az irodalmi-esztétikai rendszereket, az interpretációkat és irodalomtörténeteket.

Problémákat vet fel az a tény, hogy minden műnek irodalomtörténeti előfeltételei vannak — ezekre a problémákra azonban kérdésfeltevésünk szűk keretei között nem tudunk kitérni. Ilyen problémát jelentenek az irodalmi folyamat belső törvényszerűségei valamint az irodalomnak az ideológiai és végső soron az anyagi-társadalmi viszonyok általi meghatározottsága közti kölcsönhatás; „*az anyagi termelés fejlődésének egyenlőtlen viszonya pl. a művészethez,*”<sup>149</sup> művészi haladás és irodalmi folyamat,<sup>150</sup> az irodalmi műfajok és műnemek történetisége, az egyszer létrejött irodalmi formaalkotási eszközök, nyelvi kifejezőeszközök és technikák konvencionálisága; az idézet, paródia, travesztia funkciója, epigon-irodalom stb. Azokat a kérdéseket sem tudjuk itt közelebről érinteni, amelyek az „örökölt gondolatok” és a „meglevő anyag” írók által történő elsajátítását,

<sup>147</sup>MEW, Bd. 39:206 valamint Bd. 37:493.

<sup>148</sup>Vö. Werner Krauss: Studien zur deutschen und französischen Aufklärung. Berlin, 1963. p. 73.: „Egy olyan kísérlet, ami egy irodalmi korszak egész lefolyását a gazdasági alapviszonyok állandó befolyásával akarná magyarázni, nemcsak az irodalomtörténet értelmét kérdőjelezné meg, hanem megsemmisítené az irodalom mint bensőleg összefüggő alkotói terület létét. Így az irodalom csupán pusztá reflexek szervesen egymásutánja lenne. Az a vulgármaterialista igyekezet, hogy az irodalmat a szociológiába olvasszák bele, éppúgy képtelen megragadni az irodalmi jelenségek valódi lényegét mint a szellemi alkotás szuverenitását hirdető idealista nézetek.”

<sup>149</sup>MEW, Bd. 13:640. Magyarul: MEM, 13:174.

<sup>150</sup>Vö. Klaus Jarmatz–Ingrid Beyer: Die Triebkräfte des künstlerischen Fortschritts in der sozialistischen Gesellschaft. In: Weimarer Beiträge, 9/1970, p. 42–82.

továbbfejlesztését, megszüntetését, feldolgozását, megváltoztatását, ill. elutasítását illetik. Különösen vonatkozik ez arra a kölcsönhatásra, amely az irodalmi folyamat által *hagyományként*<sup>151</sup> a szerzőhöz juttatott potenciál és aközött az *újdomság* között van, amit a szerző ehhez maga hozzász. Csak arra szeretnénk utalni, hogy a kapitalista elidegenedési mechanizmus irodalmi újratermelése korlátozza vagy lehetetlenné teszi az irodalmi folyamatban keletkezett potenciálhoz való produktív viszonyt is. Epigonszerű hagyománytisztelést, abszolút szakítás a hagyománnyal, önkényes át-, le- és felértékelés, haladó hagyományok tönkretétele, regresszív hagyományok alkotása, a realista örökség megtagadása – ezek a főbb tendenciái annak az eklektikus módnak, ahogyan ez az irodalom a múlt irodalmi örökségét kezeli.

A szocialista irodalmi gyakorlatban és elméletben a haladó hagyományok folytatására fektetett súly nem jelenti azt, hogy a kortársi irodalom értékelésének kritériumait az irodalmi folyamatból lehetne levezetni. Még a hagyományokkal való modernista szakítás bírálata sem igazodhat csupán az irodalomtörténet által megszabott mértékhez; mértékét a szerző és a valóság, ill. a szerző és a címzett viszonyában találja meg, s ez nem formális, irodalom-immanens mérték, hanem tartalmi és funkcionális. A vita nem akörül folyik, hogy egyes formákat megőrizzünk vagy megvédjünk csupán azért, mert régiiek, másokat pedig elveszünk csupán azért mert újak. A vita a tartalmak körül folyik, amelyeket – Anna Seghers szavaival – csak „egy új realitás felfedezésével”<sup>152</sup> nyerhetünk el. A „régiek tanulmányozását – amit már Goethe is követelt”<sup>153</sup> – „értelmesen” kell folytatni; célja, hogy az ember saját korát mint valóságos világot megítélhesse és kapcsolatba kerüljön vele. Ebben a folyamatban nincsen utánzás, és nincsen „felelevenítés, csak elevenné-tétel”.<sup>154</sup> Így a szerzők receptív tevékenysége új termelés eszközévé válik és egyben az irodalmi folyamat produktív eszközévé.<sup>155</sup>

## A MŰ MEGVALÓSÍTÁSA A „TEVÉKENY SZUBJEKTUM” RÉVÉN

Problémafelvetésünk logikájában eljutottunk addig a pontig, hogy meglevőnek tekinthetjük az irodalmi művet mint recepció-előírást; keletkezéstörténetét tehát lezárjuk. A mű magán viseli mindazokat a genetikai feltételeket, amelyek a szerzőnek a valósághoz, a „címetthez” és az irodalmi folyamathoz való viszonyából adódnak. Úgy tekintettük az olvasót, mint aki részben közvetlenül (mintegy szerző-társként, az alkotói

<sup>151</sup> Vö.: *Manfred Naumann–Karlheinz Barck–Eberhard Dieckmann–Rosemarie Lenzer–Dieter Schlenstedt*: Die Funktion der Erbeaneignung bei der Entwicklung der sozialistischen Literatur. In: *Weimarer Beiträge*, 9/1970, p. 10. 41; *Robert Weimann–Werner Bahner–Hans Kaufmann–Reimar Müller–Rainer Rosenberg–Hans-Günther Thalheim–Reinhard Weisbach*: Zur Tradition des Realismus und Humanismus. In: *Weimarer Beiträge*, 10/1970, p. 31–119; *Robert Weimann*: Literaturgeschichte und Mythologie. Berlin und Weimar, 1971. p. 47–128.

<sup>152</sup> Vö. *Erwin Pracht*: Sozialistischer Realismus und ästhetische Maßstäbe. In: *DZfPh*, 1/1966, p. 17.

<sup>153</sup> *Goethe*: Gespräche mit Eckermann. Hrsg. von *H. H. Houben*. 23. Auflage, Leipzig, 1948. p. 135. (1826. jan. 29.)

<sup>154</sup> *Becher*; Auf andere Art. . . In: *Becher*: Gesammelte Werke, Bd. 12. p. 411.

<sup>155</sup> Vö. *Johannes R. Becher*: Aus der Welt des Gedichts. In: *Sinn und Form*. Zweites Sonderheft *Johannes R. Becher*. p. 236.



folyamatra ható személyként), főleg azonban közvetve (a „címzetthez” fűződő kapcsolat révén) részt vett a mű létrehozásában. A mű mint a valóság emberi vonatkozásairól szóló közlés (mű és valóság viszonya, ábrázolási viszony) egyidejűleg üzenet is az olvasónak (mű és címzett viszonya); kapcsolatban áll más művekkel; irodalmi jellege van (mű és irodalmi folyamat viszonya) és magán viseli alkotójának egyéniségét (mű és szerző viszonya). Az irodalmi mű mint termék, amely egyéni és megismételhetetlen sajátosságait keletkezésének történelmi-társadalmi, irodalomtörténeti feltételeiből nyeri, hatásesztétikai szempontból az olvasóra, a recepcióra, hatásra, funkciók gyakorlására struktúrált. Recepció-előírás-ként arra irányul, hogy magától szabályozza az olvasóval való kapcsolatot, s meghatározza a recepció módját és hatását.

De éppen mivel a mű a recepcióra irányul, mindaddig nem számít igazán befejezettnek, amíg az elkészüléstől el nem jut oda, hogy recepció tárgyává váljon. Nem csak arról van szó, hogy olvasóknak szánták már eleve, hanem arról is, hogy szüksége van olvasóra ahhoz, hogy igazi mű legyen belőle. Az irodalmi produkció és a recepció közti intervallum feltételei között ér véget az alkotási folyamat, mégpedig az írott mű formájában, amely alkotójától és keletkezési aktusától függetlenül létezik. Az az élő szellemi munka, amelyet belefektetnek az irodalmi-művészeti alkotói folyamatokba, nem a „semmitben” végződik és nem is a tárgy „puszta szubjektíválásában”, hiszen a keletkezett műalkotás alakjában ez a munka ismét tárgyként tételezi magát; „a tevékenység formájából a tárgyat a nyugalom formájában rögzítik, materializálják”.<sup>156</sup> Az irodalmi-művészeti tevékenység írott szövegű műalkotásában mint termékben a mű keletkezése átalakul a mű „létévé”; a tevékenységből „tárgyasított tevékenység” lett. Az ilyen állapotban levő műre érvényesek azok a meghatározások, amelyek az emberi tevékenységre általában érvényesek – ellentétben a puszta természeti tárgyakkal –: létezhetnek a „lehetőség szerint” és a „valóság szerint”. Mivel a termelés arra irányul, hogy ne csak egyszerűen „természeti anyagokat” sajátítson el, hanem hogy ezt az ember számára használható formában tegye, ezért a termék beválik, „igazi” termék lesz belőle „nem mint a tárgyasult tevékenység. . . , hanem csak mint a tevékeny szubjektum számára való tárgy”. Mint „tárgyasult tevékenység” a termék csak „lehetőség szerint” termék. A „valóság szerinti” termék csak akkor lesz belőle, ha a „tevékeny szubjektum” tárgyává válik, azaz a fogyasztásban. Csak itt kapja meg a „végső finish”, csak itt fejeződik be tökéletesen.<sup>157</sup>

Abban az intervallumban, amely a keletkezéstörténettel, azaz a „tevékeny szubjektum” általi irodalmi-esztétikai létrehozattal és e szubjektumtól való elválással kezdődik és mindig azzal végződik, hogy a mű a „tevékeny szubjektum” recepciójának tárgyává válik, s ezzel megkezdí hatástörténetét – ebben az intervallumban az irodalmi mű csak „lehetőség szerinti” léttel rendelkezik.<sup>158</sup> Amíg a mű a recepció közben nem kerül vissza abba a

<sup>156</sup> Marx: Grundrisse, p. 208. Magyarul: MEM, 46:197.

<sup>157</sup> MEW; Bd. 13:623. Magyarul: MEM: 13:158.

<sup>158</sup> A szovjet kutatásban ez újra és újra kifejezésre jut. Pl. Kagannál: „Minden műalkotást azért hoznak létre, hogy az emberek értelmére és érzelmeire hasson. Ezen a hatáson kívül tekintve minden szobor csak kő, fa vagy fém-tömeg, aminek meghatározott formát adtak; minden festmény csak egy darab vászon, amire egy tárgy színes ábrázolását vetették” (Kagen; Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, p. 20). Másutt: „Sok helyes és okos dolgot leírunk és elmondunk a művészet nagy nevelőerejéről, s arról a képességéről, hogy hozzájárulhat a harmonikusan fejlett személyiség kialakulásához. . . , de valamilyen okból mindig elfelejtjük, hogy a művészet csak akkor fejt ki nevelő hatását,

társadalmi és egyéni tudatba, amelyből tárgyiasított formában kilépett, addig léte befejezetlen, nincs kész és csak potenciális létező. Pontosan így kell érteni Goethének azt a megjegyzését, hogy csak „betűből és szóból” álló művet kell az embernek visszahívnia „a szellem és a szív életébe”<sup>159</sup> ahhoz, hogy hatni kezdjen. Az őket létrehozó „tevékeny szubjektumtól” való elválás után a művek csak akkor válnak igazi művekké, ha a recepcióban ismét „tevékeny szubjektumokkal” kerülnek kapcsolatba.

Nem szabad metaforikusan érteni az olvasók „tevékeny”, aktív jelzőjét: a szerző *produkcioesztétikai* aktivitásának – amely egy *határesetztétikai* komponenst is tartalmaz – az olvasó *receptioesztétikai* aktivitása felel meg.<sup>160</sup> Az olvasás fogalmában az emberi tevékenységek ösztömegeből kiemelkedik egyetlen egy. Mint minden más tevékenységet, az olvasást is struktúrája szerint elsősorban az a tárgy határozza meg, amelyre irányul, esetünkben tehát az irodalmi mű, amelynek irodalmi tárgy léte az őt elsajátító tevékenységet is különlegessé emeli. Más helyen fogjuk részletesen tárgyalni a műnek különös-termék-jellegét, a műét, ami recepció-előírás-ként, szöveg formájában kerül az olvasó kezébe és tárgyi meghatározottsághoz juttatja a recepció tevékenységet. Itt csak arra szeretnénk utalni, hogy az olvasó mindig csak azon lehetőség határain belül realizálhat egy művet, amelyet a mű „előírása” kijelölt. Az olvasónak a művel kapcsolatos szabadsága a mű tárgyi tulajdonságaiban határokba ütközik. Ezt pozitív és negatív módon egyaránt lehet bizonyítani: egyes művek tárgyi tulajdonságaik alapján kényszerítik az olvasót, hogy újra és újra szembekerüljön velük; megint mások pedig – s ezek vannak többségben – ugyanezen okból azt érik el, hogy az olvasó bizonyos idő múlva nem fogadja el őket többé recepció-tárgyként. A mű az olvasóban kivált egy lassú közeledést vagy a pozitív

*ha az emberek recipiálják a műalkotásokat* – elolvassák a regényeket, megnézik a filmeket és a színdarabokat. . .” (Kagan; Kunst und Zuschauer. In: Kunst und Literatur, 4/1971, p. 358.) Mejlach kifejti: „A műalkotás, pontosabban a műalkotás élete akkor kezdődik, amikor tényezőjévé válik a társadalmi ember tudatának, ha kapcsolatba kerül az ember nézeteivel és esztétikai kritériumaival. Az a regény, amelyik nem válik az olvasó tudatának elemévé, nem egyéb, mint könyvkötészeti termék, amelyben semmi üzenet nincs. A meg-nem-nézett film csak egy celluloid-csík, a meg-nem-hallgatott szonáta csak hangjegyek sorozata.” (Meilach: Die Kunstrezeption. . . In: Kunst und Literatur, 2/1971, p. 151.) A képzőművészeti alkotásokra vonatkozólag W. Glazucsev véleménye (Probleme der gesellschaftlichen Rezeption der monumentalen Kunst. In: Kunst und Literatur, 6/1971, p. 644): „Ha egy mű 'láthatatlan' (múzeumi raktárban van, vagy elveszett, vagy csak a művész tudatában létezik), akkor 'Ding an sich' – magánvaló – marad, halott marad, bármily nagyok legyenek is művészi kvalitásai”.

<sup>159</sup> Goethe: Brief an Zelter. 1824. aug. 24. WA IV. Bd. 38. p. 228.

<sup>160</sup> Vö.: Mejlach; Die Kunstrezeption. . . p. 142–147. A néző „nem késztermékek passzív fogyasztója”. (Mjasnyikov: Sozialistischer Realismus und Literaturtheorie. – Sozialista realizmus és irodalomelmélet. In: Sinn und Form, 3/1967, p. 681.). Az olyan elméletek bírálatához, amelyek a recepció folyamatot a recipiáló részéről passzív folyamatként határozzák meg: Szokolov: Perspektiven der heutigen ästhetischen Wissenschaft. In: Kunst und Literatur, 8/1967, p. 819–830. Ebben az összefüggésben Szokolov meggyőző érveket alkalmaz főleg N. Vlaszov felfogásával szemben; Vlaszov: Verteidigung der Ästhetik. In: Kunst und Literatur, 8/1967, p. 812–818. Kublanov számára is „az alkotásban való részvétel” nemcsak passzív elsajátítást jelent annak, amit a művész alkotott, hanem a fantázia aktív működtetését. . .” (Kublanov: Ästhetik und Psychologie. In: Kunst und Literatur, 1/1970, p. 41.). Borisz Szucskov véleménye szerint „a szubjektum sohasem csak passzív befogadója az esztétikai jelenségeknek”. (Szucskov: Leninismus und Literatur. In: Sinn und Form, 2/1970. p. 430.) Mojszej S. Kagan: Künstlerische Wahrnehmung und Kunstkritik. In: Kunst und Literatur, 2/1972, p. 129–131.

vagy a negatív megítélés irányába. August Lafontaine regényeit pl. ma már senki se olvassa, pedig a maguk korában nagy népszerűségnek örvendtek – Balzac ezzel szemben ma is bestseller. Közhely lenne tovább folytatni ezt a listát. Szigorúan véve tulajdonképpen sohase végleges az ítélet; egy évszázadig „papírsírban” nyugvó mű hirtelen új életre kelhet, mint pl. az 1713-ban megjelent Robert Chasles-regény, *A kiváló francia nők*, amelyik századunk 50-es éveit óta hosszú feledés után újra felkeltette a közvélemény érdeklődését.<sup>161</sup> Persze, az ilyen váratlanul felbukkanó esélyek sem függetlenek a mű tárgyi milyenségétől.

Épp a legutóbbi példa utal arra is, hogy a tárgy nem mechanikusan érvényesül a recepciós tevékenységben. Bármilyen legyen is egy mű minőségi meghatározottsága mint recepció-előírás, a mű akkor is csak a „tevékeny szubjektum” – a befogadó – közvetítésével képes hatni. Ezt sem kell külön bebizonyítani. Egy mű értékét az olvasók még akkor is különbözőképpen indokolják, ha magában az érték kérdésében megegyeznek. Ugyanazt a művet nemcsak az utókor, hanem megjelenésének kora, kortársai is recipiálják; még ugyanaz az olvasó is másként fogadja a művet a különböző újraolvasások alkalmával. Ebből az következik, hogy a recepciós tevékenység egyidejűleg tételezi a művet és az olvasót, s e viszonynak a mű az objektív, az olvasó a szubjektív (bár végső soron szintén objektíven tételezett) oldala. Ha eltekintünk a történelmi-társadalmi, életrajzi-egyéni és speciálisan irodalomtörténeti közvetítésektől, amelyek a recepciós folyamat *előzményét*<sup>162</sup> meghatározzák, a mű és az olvasó közötti aktuális viszonyon belüli folyamatokat, valamint az *utóéletet*, azaz az olvasás következményeit, akkor a mű által meghatározott és az olvasó által meghatározott oldal közötti kölcsönhatást az elsajátítás általános dialektikájának speciális eseteként jellemezhetjük: a mű elsajátítása közben az olvasó át is alakítja azt a maga számára, miközben életre kelti a műben „szunnyadó lehetőségeket” (= megvalósítja az előírást), egyben fennhatósága alá is veti őket. De az is igaz, hogy amikor a saját maga számára átalakítja a művet, maga is megváltozik; amikor megvalósítja a mű lehetőségeit, egyben saját szubjektumának lehetőségeit is kitágítja; miközben az olvasó befogadja és megvalósítja a művet, egyben a hatása alá is kerül. A recepcióesztétikai tevékenység olyan folyamat, ami ilyen ellentétes tények egységében megy végbe. Amikor a nyelv nem jelöli egyértelműen a recepció és a hatás fogalmi közti határokat, mindkét fogalommal megőriz valamit az olvasás közben keletkező viszony kétoldalúságából. A recepció fogalma az olvasóból kiindulva keletkezett, s azt fejezi ki, hogy az olvasó neki adományozott tárgyként fogadja a művet. A hatás fogalma viszont a mű oldalát hangsúlyozza: recepció közben a mű is „elfogadja” az olvasót és hat rá. A mű az aktíván ható; az olvasás közben és után az olvasóban keletkezett folyamatok a passzív hatások. Ugyanakkor az olvasó is „elvesz” és a művek a „birtokbavettek”. Miközben az olvasó a recepciós viszony szubjektumává válik, egyidejűleg objektuma lesz egy hatásösszefüggésnek, és fordítva: miközben a művek hatást gyakorolnak az olvasókra, az olvasók birtokába is kerülnek. Az olvasók egyszerre aktívak és receptívek; tevékenységük tárgyai a művek, amelyek e tevékenységet egyben vezetik is (a recepció-előírás közvetítésével). Tehát nem ok-okozati összefüggés van itt, amelyben a mű lenne az ok és az olvasón belüli folyama-

<sup>161</sup> Robert Chasles: *Les illustres Françaises*. 1–2. k. Paris, 1967.

<sup>162</sup> Ezt a Lukács György által az „Esz­tétikában” bevezetett fogalmat leíró értelemben használjuk, anélkül, hogy tartalmi meghatározottságait is átvennénk.

tok az okozat vagy fordítva: amelyben a művek okozata az olvasóban levő októl függene. Valójában a kölcsönhatás különleges formájáról van szó, amelynek két tagja kölcsönösen áthatja egymást.

Kettejük között a közvetítést az értékelő viszony végzi, amely a mű és olvasó között a recepció közben szükségszerűen kialakul. A mű maga követeli meg ezt a viszonyt, mivel az őt létrehozó esztétikai tevékenységet a tárgyhöz való értékelő viszony strukturálja. A recepció-előírás felhívást tartalmaz az olvasóhoz, s arra készíti, hogy a művet személyiségének teljességére, egész racionális és érzelmi élettevékenységére, tudatára, tudatalattijára, egész pszichikumára vonatkoztassa. Az olvasó kénytelen reagálni erre a felhívásra; miközben magára mint szubjektív oldalra vonatkoztatja a művet, a mű (mint objektív oldal) hat rá. Az olvasó esztétikai, érzelmi és intellektuális élvezetet talál a műben, amikor általa csillapítja olvasási szükségletét és irodalmi érdeklődését kielégíti; eszközévé válik a megismerésnek, tudásbővítésnek és információnak, az élet támaszává válik, az önmagára találás, önmegvalósítás és ön-igenlés eszköze lesz; eszköze a szórakozásnak, gondülésnek, játéknak, okulásnak és vigasznak; eszközévé a szerző megismerésének irodalomesztétikai és irodalomtörténeti ismeretek bővítése céljából; segít behatolni a költői nyelv szépségeibe, az irodalom technikájába és törvényszerűségeibe. Miközben így a művek az olvasó eszközévé és tárgyává válnak, egyikdejjel az olvasó is kiteszi magát hatásuknak.

E két oldal különbözőképpen lehet egymáshoz rendelve a recepció folyamatban. A mű annyira közel kerülhet az olvasóhoz, hogy messzemenően lecsökken a szubjektív összetevő: a mű „elragadja”, „lebilincseli” olvasóját, aki a mű élvezete közben kritikai távlat nélkül kerül hatása alá. Az ilyenkor automatikusan fellépő pozitív hatást – ha egyáltalán megfogalmazzák – ilyenféle írásbeli vagy szóbeli szövegek tartalmazzák: „A regény tetszett nekem, izgalmas, érdekes, megható stb. volt.” Másrészt, a recepció folyamatot jellemezheti a műnek az olvasótól való eltávolodása is. Ez a „távolságtartó” olvasás nem csökkenti szükségszerűen a műévezetést, ellenkezőleg, igen mély lehet, ha az érdeklődés magára a műre, annak esztétikai strukturájára, nyelvére stb. irányul; így csak fokozódhat a hatás. Az ilyen olvasást – ami pl. verseknél többnyire feltételezhető – gyakran töprengés szakítja félbe, behatolás a mű mélyébe, figyelemösszpontosítás az olvasónak szóló üzenetre. Ilyenkor megalapozottabb lesz az értékelés is: a művet irodalomtörténeti folyamatokra, világnézeti-esztétikai felfogásokra vonatkoztatja. Ennek az olvasási módnak megromlása akkor következik be, ha a mű olyan távolra kerül az olvasótól, hogy az lemond az élvezetről. Goethe így írt erről: „Háromféle olvasó van: az első típusú ítélet nélkül élvez, a harmadik típusú élvezet nélkül ítél, s a középső, amelyik élvezve ítél és ítélve élvez: ő az, aki tulajdonképpen újraalkotja a művet.”<sup>163</sup> Johannes R. Becher ezt fűzte hozzá: „az első típusú olvasó, aki ítélet nélkül élvez, megfosztja magát a teljes élvezettől, ami éppenséggel az ítélkező élvezetben rejlik; a harmadik típusú olvasó, aki élvezet nélkül ítél, ítélőképességéből veszít, mivel a teljes ítélethez a műévezetést hozzá tartozik.”<sup>164</sup>

<sup>163</sup> Goethe: Brief an J. F. Rochlitz. 1819. jun. 13. WA IV, Bd. 31, p. 178.

<sup>164</sup> J. R. Becher: Poetische Konfession. Berlin, 1959, p. 119.

Valóban, egy irodalmi mű recepciója nem lehet olyan tudás megszerzése, ami az élménytől elkülönül; az ilyen recepció inkább csak különleges esetnek számít, az olvasáson belüli különös absztrakció eredménye, ami a mű elméleti szempontú megítélésénél fordul elő. A nem elméletileg specializált olvasás olyan komplex folyamat, ami éppenséggel magába foglalja az élményt. Erre az élményre is érvényes az általános élményről szóló vélemény: „Semmi kétség, hogy ami számunkra a közvetlen élményben adott, az semmi más módon nem lehet adott. Egy mégoly életteli leírás sem adna olyan képet egy vaknak a világ ezerszínűségéről, vagy egy süketnek a hangok zenéjéről, amit közvetlen észlelés útján szerezhetne. Nincs az a pszichológiai tanulmány, ami pótolni tudná az ember számára a szeretetet, harci szellemet és az alkotás örömét, ha ő maga nem érzi át mindezt.”<sup>165</sup> – Az olvasót közvetett hatások is érhetik az irodalmi művek felől. Az ember máshonnan is szerezhet információkat irodalmi művekről, nemcsak saját magától: pl. mások olvasmányélményeiből. Persze, a saját ismeretet semmiféle recenzió, könyvismertetés, irodalomtörténet nem pótolhatja. A műről és annak genetikai és funkcionális összefüggéseiről szerzett másodlagos ismeretek segíthetik és többé-kevésbé színeztetik is az egyéni recepciót – de nem helyettesíthetik. Az a sajátos, különleges dolog, amit az irodalom nyújtani képes, csak az egyénnek az egyes művekkel való személyes érintkezése révén szerezhető meg. A megismerést és az élményt csak absztrakt módon lehet megkülönböztetni: „A konkrét, élő személyiség tudatát mindig beburkolja a dinamikus, nem teljesen tudatos élmény, ami egy többé-kevésbé világos, változó és bizonytalan körvonalú bevonatot képez, amelyből a tudat kiemelkedik ugyan, de elszakadni tőle nem képes. Minden tudati aktust kísér egy többé-kevésbé tompa visszhang, amely a kevéssé tudatosult élményekben keletkezik, mint ahogy megfordítva a tudatban is gyakran visszhangra talál a nem teljesen tudatosult élmények bizonytalan, de igen intenzív játéka.”<sup>166</sup>

Az olvasás közben lejátszódó komplex pszichikai folyamatok, különböző jellegűek lehetnek a receptív tevékenység tárgyát képező dolog minősége szerint, valamint maga a receptív tevékenység szerint is, amelyet a „tevékeny szubjektum” a konkrét anyagi és ideológiai társadalmi viszonyok között véghezvisz. A konkrét egyéni mű-recepció mindig sok közvetítő tényezővel lejátszódó társadalmi folyamat.

A megtermelt művek már átestek a társadalmi elsajátítás több formáján, mielőtt az olvasó kezébe jutnának: társadalmi intézmények választották ki őket recepció-tárgynak, tették hozzáférhetővé s a legtöbb esetben már értékelést is végeztek róluk. Közvetítő intézmény szerepét játsszák a kiadóhivatalok, könyvkereskedések, könyvtárak, valamint az irodalmi kritika, az irodalmi propaganda, az iskolai irodalomoktatás, az irodalomtudomány, s az összes többi intézmény, amelyek a megtermelt művek és az olvasók között anyagi vagy eszmei közvetítőként fellépnek. Így tehát az olvasó nem „önmagában vett” irodalommal vagy művekkel lép kapcsolatba, amikor olvasni kezd; inkább arról van szó, hogy a megtermelt művek potenciáljából egyeseket ideológiai, esztétikai, gazdasági és egyéb szempontok alapján a társadalmi intézmények kiválogatnak, támogatnak, értékelnek s amelyeknek az olvasókhoz vezető útját a legkülönbözőbb intézkedésekkel (reklám, borítólappal, kritika, kommentár, nyilvános vita, felolvasás, irodalmi díjak, a szerzők nép-

<sup>165</sup> *Szergej L. Rubinstein: Grundlagen der allgemeinen Psychologie. 6. kiad. Berlin, 1968. p. 17.*

<sup>166</sup> *Uo. p. 21.*

szerűsítése stb.) még külön is segítik. Az olvasó egyben társadalmi viszonyt is létesít azzal az egyéni elhatározásával, hogy a válogatott művek közül egy bizonyosat kiválaszt.

A megteremtelt művek és az olvasók közötti távolság áthidalásánál döntő szerepet játszanak a *társadalmi recepció módok*. Ezzel a fogalommal jelöljük azt a tényállást, hogy azoknak az objektív társadalmi funkcióknak megfelelően, amelyeket egy adott társadalmi formáción belül az irodalomnak az anyagi és ideológiai viszonyok közvetítenek, meghatározott gondolkodási módok, értéknormák alakulnak ki a régi és az új irodalommal szemben. Ezeket úgy kell felfogni, mint a társadalomnak, osztályainak, csoportjainak, rétegeinek az irodalommal kapcsolatos problémákra vonatkozó tudatának konkrét megjelenéseit: arról alkotott elképzelések ezek, hogy pl. mi az irodalom, mi volt az irodalom, minek kell lennie, mit érhet el, mit kellene elérnie; hogyan kell egyáltalán értékelni, interpretálni, érteni a műveket, szerzőket, áramlatokat, iskolákat, egész irodalmi korszakokat, az irodalomtörténetet; milyen műveket és szerzőket kell olvasni és milyeneket nem; elképzelések ezek azoknak az irodalmi termelésben és recepcióban megadott lehetőségeknek a realizálási normáiról, amelyek a társadalmi kommunikáció és tudatformálás sajátos módjára vonatkoznak. A társadalmi recepció módok nyelvi megszilárdításában mindenki részt vesz, aki ideológiai területen tevékenykedik, főleg azonban az irodalomtudósok, irodalomkritikusok, irodalomtanárok. Publikációikkal, tanfolyamaikkal, előadásaikkal hozzájárulnak, hogy az olvasó felfogása kialakuljon az irodalomtörténetről, a művek és szerzők jelentőségéről, az irodalom, a művész, a mű, az olvasó funkciójáról; ez a felfogás aztán az egyéni recepció folyamatok előtt, alatt és után többé-kevésbé erős szabályozóként működik. A társadalmi recepció módok keletkezéséről és hatásáról még kevés tanulmány született; lehetséges és szükséges irányukról pl. Franz Mehring beszélt a *Lessing-legendában*. Az uralkodó polgári „legendák”, azaz Lessingnek és korának recepció módjai ellenében Mehring megalapozta a történelmi-materialista recepció módot, ami a korszak irodalmának társadalmi recepcióját a marxista munkásmozgalom és később a szocialista társadalom révén tartósan befolyásolta. Lukács György szerzett még nagy érdemeket a klasszikus német irodalom újfajta recepciójának kifejlesztésével. Paul Rilla pontosan ragadta meg a polgári recepció módok jellemző vonásait, amikor ezt írta: „Ennek a vége pedig a Goethéről kialakult mitikus kép lett: az olvasó semmiféle történelmi töprengésnek és gondolkodásnak nem kellett átadja magát, mivel azt a megnyugtató kinyilatkoztatást hallhatta, hogy a zseni felül áll a történelmi feltételeken éppúgy, mint mindenfajta gondolati megközelítésen.”<sup>167</sup> E könyv második fejezetében a polgári recepció módok további formáiról lesz még szó.

Általában elmondhatjuk, hogy a művek – attól függően, milyen régen keletkeztek – több-kevesebb társadalmi recepciómódon átszűrődnek, s csak azután válnak az egyéni recepció tárgyává. A művek létrejötte és az egyéni recepció folyamatok kezdete közötti intervallumban tevékenykedő közvetítő szervek révén a recepcióelőírással egyidejűleg utalás történik arra is, hogy milyen recepció és hatásfolyamatok játszódnak le a recepció-előírás megvalósítása alatt és után. Ezek a szabályozók olyan erők lehetnek, hogy bizonyos művek, sőt egész irodalmi korszakok recepcióját akadályozzák meg, vagy úgy irányítják, hogy hatásuk az előírás minőségével ellentétes funkcionális feladatot töltsön be. Ez magyarázza meg annak az elméletnek részgazság voltát, miszerint humanista

<sup>167</sup> Paul Rilla: Goethe in der Literaturgeschichte. Berlin, 1950. p. 6.

receptiós előírások is képesek hozzájárulni az imperialista társadalmi rendszer stabilizálásához. Itt azonban tényleg csak részgazságról van szó; a társadalmi receptiós módok utasításait ugyanis egyáltalán nem szokták szigorúan követni. Az egyének nincsenek mechanikus függőségi viszonyban az irodalmi kommunikáció uralkodó viszonyaival. A társadalmi receptiós feltételek – kezdve a rendelkezésre álló művek kínálatával, egyes művek vagy egyáltalán az irodalom megismerésére ható impulzusokkal, egészen a receptiós redményekről való társadalmi eszmecseréig – mindezek az egyének, csoportok, osztályok számára mindig meghatározott történelmi formában jelentkeznek. Itt csak utalni szeretnénk az egyének dialektikus determináltságára „a társadalomban mint az ember tevékenységét és fejlődését átfogó vonatkozási rendszerben”.<sup>168</sup> Ha feltételezzük az olvasásra való képességet, akkor a társadalmi-történelmi lét és tudat általi dialektikus meghatározottságának keretein belül az olvasás előzményeit az olvasó vonatkozásában világnézete és ideológiája határozza meg, továbbá osztályhoz, réteghez vagy csoporthoz való tartozása; anyagi helyzete (jövedelme, szabadideje, lakás-, munka- és általános viszonyai), műveltsége, tudása, kulturális szintje, esztétikai igénye; kora, esetleg neme, s nem utoljára a többi művészetekhez való viszonyulása – főleg persze a már recipiált irodalommal való kapcsolata. Minden egyéni mű-receptiónak vannak egyéb receptiós előzményei. Az irodalommal való ismeretség a személyiségfejlődés olyan korai stádiumában kezdődik – a költői jellegű történetek, mesék, versek stb. hallgatásával –, hogy a közben megszerzett képesség, a költői művek megértése szinte az ember „természetes” tulajdonságának tűnik. Valójában olyan társadalmi-kulturális képességekről van itt szó, amelyeket életünk egész folyamán gazdagítunk. A társadalmi képességek, az irodalommal való kapcsolat szabályai szubjektív okokból törést szenvednek, amikor az egyén a konkrét társadalmi-történelmi és egyéni helyzetének megfelelően sajátítja el az irodalmat. Itt mutatkoznak meg az egyéni differenciálódás mindenkor különleges fajtái, amelyek szintén meghatározzák az irodalom- és mű-elsajátítást; a személyiség-állandók „mint a főleg társadalmilag meghatározott viselkedési normák és regulatívák *tanulás* által történt elsajátításai, alkalmazásai és megszilárdításai . . . , ahol ezen állandók születéstől fogva adott alapjait minden egyéni változatosságukban figyelembe kell venni”.<sup>169</sup> Erre a sokrétegű, társadalmilag és egyénileg meghatározott alapra épül rá az olvasók meghatározott olvasási motivációja, olvasási igénye, olvasmányok iránti érdeklődése,<sup>170</sup> az „irodalmi érzék”<sup>171</sup> bizonyos minősége, meghatározott elvárások, igények és beállítottságok az irodalommal szemben, amelyek összességükben nemcsak a társadalmilag közvetített irodalomból való választást befolyásolják döntően, hanem azokat a bonyolult hatási és értékelési folyamatokat is, amelyek a receptió-előírás megvalósítása alatt és után végbemennek. Eközben azt is figyelembe kell veyük, hogy az olvasó többé-kevésbé véletlen személyes helyzete is befolyásolja az olvasás lefolyását és eredményét. A szubjektív helyzetek olyan sokszínűek

<sup>168</sup> *Hiebsch*: Sozialpsychologische Grundlagen der Persönlichkeitsformung. p. 60.

<sup>169</sup> Philosophisches Wörterbuch, Bd. 2. p. 893.

<sup>170</sup> Vö.: *Achim Walter*: Sozial bedingte Lesemotivationen. In: Weimarer Beiträge. 11/1970, p. 124–144; *Dietrich Löffler*: Zur Spezifik literarischer Interessen. In: Weimarer Beiträge, 10/1972, p. 70–94.

<sup>171</sup> Vö.: *Christa Herber*: Erziehung zu Kunstsinn und Kunstverständnis. In: Weimarer Beiträge, 12/1972, p. 68–85.

lehetnek mint maga az élet, s a recepció folyamatokat további változatokkal bővítik. Az olvasó a művel való kapcsolatába beleviszi szinte minden – változó és szituációktól is függő – tapasztalatát: „. . . mindent, amit valaha is megtudott és átélt, összes ideálját, gondolatát, törekvését, röviden: az összes információt, amit bioszociális lényként tudati és tudatalatti szférájában magában hord.”<sup>172</sup>

A recepcióban nyert tapasztalatok, ismeretek, élvezett olvasott művek – minden eredménye a recepció-előírások és végrehajtásuk történelmi-társadalmi, életrajzi-egyéni okokból többszörösen „megtört” feltételei közti kölcsönhatásnak többé-kevésbé általánosan, mélyen, tartósan kihat az olvasó észlelésének, érzéseinek és gondolkodásának milyenségére, valamint magatartás- és gondolkodásmódjára. Így az irodalom által közvetített tapasztalatok „interiorizációjáról”<sup>173</sup> beszélhetünk. Problémát jelent az így szerzett hatások messzemenően nem tudatos volta; nem a személyiség bensejében végbemenő interiorizációs folyamatról van itt szó. Hatása az, hogy a cselekvést és a magatartás megerősíti vagy megváltoztatja, s ugyanígy hat a nézetekre és a társadalmi aktivitásra – éppen ezáltal terjed át hatása a társadalomra, s lesz az egyéni hatásból társadalmi hatás, nyer az irodalom társadalomformáló erőt. Az viszont csak kivételes esetekben lehetséges, hogy az irodalom ilyen hatását egy adott mű hatása szempontjából vagy általában az olvasóra tett hatás szempontjából kimutassuk; sokrétű egyéb társadalmi hatás, befolyás, impulzus részét alkotja, s ezeknek összességétől csak ritkán lehet elkülöníteni és a kutatás számára hozzáférhetővé tenni.

Viszont tetten érhető az ilyen hatások ott, ahol nem „némán” feldolgozódva élnek tovább a gondolkodásban és cselekvésben, hanem kifejezetten meghatározzák és leírják őket – azokban a szóbeli vagy írott szövegekben, amelyek a saját vagy mások olvasmányairól tett megfigyeléseket tartalmazzák. Az irodalom vagy az egyes művek hatásáról, értékeléséről, recepciójáról tett, nyelvi rögzített kijelentések (beszélgetés, hozzászólás, olvasói levél, recenzió formájában, egyáltalán az irodalomról szóló irodalom és mindenfajta dokumentum formájában tett idevonatkozó megnyilvánulás) igazolják az irodalom

<sup>172</sup> B. Runin: Sehnsucht nach einer Kunstmetrie. In: Kunst und Literatur, 7/1970, p. 748. Vö. még Mejlach véleményével: A recepciót „az olvasó, néző vagy hallgató személyiségének egész sor sajátossága határozza meg. A műalkotás tartalmát a befogadó állandóan összeveti saját élettapasztalatával, s összeköti mindazokkal az asszociációkkal, amelyek az érzékelő szubjektum sajátjai; tehát függ a társadalmi környezettől és a mindenkori helyzettől is, amelyben az érzékelés aktusa végbemegy.” (Mejlach; Die Kunstrezeption. . . p. 145.). Kagan: „Ugyanazt a műalkotást minden személyiség a maga módján fogja fel, éli át, magyarázza és értelmezi – élettapasztalatainak, művészi képzettségének, ízlésének, temperatúrájának, hajlamainak, érdeklődésének, műveltségének és ideáljainak sajátosságai szerint.” (Mojszej S. Kagan; Kunst und Persönlichkeit. In: Kunst und Literatur, 5/1968. p. 442).

<sup>173</sup> Ezt a fogalmat a marxista szociálpszichológia szerinti értelemben használjuk. Vö.: Hiesch: Sozialpsychologische Grundlagen. . . p. 58. „A társadalmi hagyományozás mechanizmusa az emberi lény egyik alapvető attribútumán, a munkán alapszik. A speciális emberi tevékenység révén egy adott generáció (és minden megelőző generáció) tapasztalata anyagi és szellemi termékekben tárgyasul. Az ember társadalmi tevékenységének ezek a tárgyasult eredményei jelennek meg a serdülő (de a felnőtt) előtt is, kezdetben mint külső eseménystruktúrák, amelyekhez tevékenységét, magatartását igazítani kénytelen. A velük való aktív kapcsolat révén integrálja őket, s belső lelki vonatkozási rendszereké szilárdítja.” Hans-Dieter Schmidt szerint (Allgemeine Entwicklungspsychologie. Berlin, 1970.) – aki erre is támaszkodik, de méginkább szovjet pszichológusok véleményére – a szellemi cselekedetek fenti folyamat szerinti felépítése alaposan megvizsgált terület, amit viszont nem lehet elmondani a többi adottság – pl. az etikai viselkedésnormák – elsajátításáról (p. 346).



társadalmi és egyéni hatását, és a szerzőhöz történt visszacsatolás esetén termékenyen befolyásolhatják az irodalmi folyamat további útját. Az ilyen szövegek megfogalmazása olyan olvasói alktivitást jelent, amely irodalom-produkáló funkciót tölt be. A recepció-aktus ilyenfajta bizonyítékai adott esetben megváltoztathatják a szerző elképzeléséről, s így közvetett módon „belső hajtóerőként” működhetnek az új irodalmi terelés szempontjából. E tényből szükségszerűen adódó követelmény, hogy felismerjük a recepció és az olvasó irodalmi hajtó-erő voltát, s hogy ebből levonjuk az irodalomtörténeti kutatás számára a metodológiai következtetéseket. Ott is keletkeznek bizonyítható hatás- és recepció-folyamatok, ahol (a szerző és az irodalmi folyamat közti kapcsolat szempontjából) kapcsolat teremődik korábbi művek, bizonyos irodalmi hagyományok egyes elemeivel és struktúráival, hogy aztán ezek termékenyítőleg hathassanak az új irodalmi alkotói folyamatra. Ez is világosan utal a hatásra: azok a tapasztalatok, amelyeket a szerző bizonyos művek recepciójánál szerzett, terelési tapasztalatként átkerülnek saját módszertani és téma-gyűjteményébe.

Az előbb említett lehetséges visszacsatolás – a recepció-eredményeké az új irodalmi terelési folyamat előzményébe – arra utal, hogy nem lehet egymástól függetlenül végezni a *történelmi funkcionális irodalomkutatást*,<sup>174</sup> amelynek speciális tárgya az irodalmi recepció- és hatás-vizsgálat, a *történelmi-genetikus* irodalomkutatástól. A létrehozott irodalom, amelynek funkcióit a történelmi-funkcionális kutatás vizsgálja, így elemévé lesz az új irodalom keletkezési feltételeinek. Bizonyos mértékben ugyanez érvényes a *szociológiai hatáskutatásra*,<sup>175</sup> amely különleges módszereket dolgoz ki az élő olvasók megkérdezésére recepció-folyamatok és eredményeik vizsgálata céljából.

Az ezen a területen folyó marxista kutatások abból a felismerésből indulnak ki, hogy egyrészt a mű és olvasója közti kapcsolat alkotja az irodalom társadalmi-történeti, egyéni és sajátosan irodalom-termelői hatását, másrészt hogy egy adott mű és adott olvasó találkozása előzményeiben, lefolyásában és utóéletében olyan sok variációt mutat, hogy ezekből csak nehezen lehet általánosítható következtetéseket levonni. Az egyéni mű-recepció egyidejűleg kiinduló- és végpontja egy sor társadalmi-történeti, egyéni-biografikus és speciálisan irodalomtörténeti eseménynek és folyamatnak, valamint társadalmi, pszichológiai és esztétikai természetű közvetítésnek és kölcsönhatásnak, s így minden arra irányuló kísérlet, hogy belőle általános törvényszerűségekhez jussunk el, legyőzhetetlen nehézségeket rejt magában. Az egyéni mű-recepció csak látszólag jelenti azt a legegyszerűbb viszonyt, amely az irodalom társadalmi elsajátítását közvetíti. Bármennyire konkrétnek tűnik is, mivel valóságos feltételét jelenti a recepció-előírás megvalósításának, valójában nagyszámú és sokféle meghatározottságból eredő absztrakció; az irodalom társadalmi elsajátításának megjelenési formája. Az irodalom társadalmi elsajátítása pedig ismét az

<sup>174</sup> Mihail Hrapcsenko: Die Zeit und das Leben literarischer Werke. In: Kunst und Literatur, 1/1973, p. 3–25.

<sup>175</sup> Dietrich Sommer–Dietrich Löffler: Soziologische Probleme der literarischen Wirkungsforschung. In: Weimarer Beiträge, 8/1970, p. 51–76; Elisabeth Simons; Ästhetische Wirkungsforschung und sozialistische Realismustheorie. In: Einheit, 9/1968, p. 1171; Walter Hohmann; Es geht um die Erforschung der literarischen Wirkung. In: Der Bibliothekar. Zeitschrift für das Bibliothekswesen. 19. Jg. p. 505–515.

irodalom-termelés, közvetítés és funkció összefüggésébe tartozik a társadalmilag és osztályszempontokból meghatározott *irodalmi viszonyok* között, amelyek a társadalmi és történelmi össz-reláció részeit alkotják. Ebből az össz-relációból kiindulva azok a viszonyok is konkretizálhatók, amelyeket a „tevékeny szubjektum” akkor létesít, amikor receptív tevékenységével megvalósítja és produktívá teszi az irodalmi művekben rejlő értékeket.

(Fordította: Bernáth Csilla)

(M. Naumann, D. Schlenstedt u.a.: *Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*. Berlin–Weimar, 1975. Aufbau–Verlag, 583. pp. 17–96).

## ESZTÉTIKAI TAPASZTALAT ÉS IRODALMI HERMENEUTIKA

## Előszó

Mit jelent az esztétikai észlelés, hogyan jelentkezett a művészet története folyamán, mi a jelentősége a mai művészetelmélet számára — ezek a kérdések sokáig kívül maradtak az esztétika és az irodalmi hermeneutika fő érdeklődési körén. Az esztétika önálló tudománnyá emelése előtt éppúgy háttérbe szorultak; mint utána, mert a művészetelméleti gondolkodás elsődleges problémáit a ráhagyományozott platóni ontológia és a szépség metafizikája képezték. A művészet és a természet polaritása, a szépségnek a jóság és igazság fogalmaihoz való hozzárendelése, a forma és a tartalom, a megjelenítés és a jelentés egybemosása, az utánzás és az alkotás viszonya — ezek voltak a művészetfilozófiai gondolkodás élvonalának hagyományos problémái. Még korunk művészetfilozófiájában is érvényesül a gyakran be sem vallott platóni örökség: mindig a művészet által kifejezésre jutó igazságot részesítik előnyben a művészet átélésével szemben, ahol az esztétikai tevékenység mint emberi megnyilvánulás jelenik meg. Így még mindig messzemenően feltáratlan területnek számít az újólag figyelmünk középpontjába kell kerüljön az esztétikai gyakorlat kérdése, amely alkotó, befogadó és kommunikatív tevékenység formájában minden megnyilvánult művészet alapját képezi.

Fentieket igazolja a kérdés tárgyalásának hagyományos helye: a művészet hatásáról többnyire a retorikában esik szó, időlegesen szerepelt az egyházatyák művészetellenes polémiájában, alkalomadtán az erkölcsfilozófia érzelem-tanában, később az ízlépszichológiában, majd a művészetpszichológiában, újabban pedig leggyakrabban az úgynevezett tömegkommunikációs-eszköz tanban emlegetik. A filozófiai hagyományban a nagy kivételt az ókorban Arisztotelész *Poétikája*, az újkorban pedig Kant *Az ítélőerő kritikája* képezi, azonban sem a katarzis arisztotelészi tanából, sem pedig az esztétikai hatások Kant általi transzcendentális megvilágításából nem keletkezett átfogó és hagyományalkotó elmélet az esztétikai tapasztalatról. Az akadályt Goethe fogalmazta meg híres ítéletével, amiben a hatás kérdését mint művészettől idegent elutasította. Így aztán szubjektivizmussal vádolták Kant esztétikáját is, s az esztétikai tapasztalatra vonatkozó elméletalkotási kezdeményezését — amely a szépséget a reflektáló ítélőerők összhangjára vezette vissza — a 19. században háttérbe szorította Hegel hatásosabb esztétikája, amely a szépséget az eszme érzéki megjelenéseként határozta meg, s ezzel utat mutatott a történelemfilozófiai művészetelméleteknek.

Ettől kezdve az esztétika a művészet ábrázoló funkciójára irányult, s a művészetek történetét a művek és a szerzők történeteként fogta fel. A művészetnek a mindennapi élet világához kapcsolódó funkciói közül csak a létrehozó funkciót vették figyelembe, a befogadó funkciót már alig, s a kommunikatív funkciót szinte egyáltalán nem. A historiz-

mus óta a tudományos művészetkutatás fáradhatatlanul felvilágosít bennünket a művek és interpretációik hagyományáról, objektív és szubjektív keletkezéstörténetükről – így aztán ma könnyebben rekonstruálhatjuk egy adott műalkotásnak a saját korában elfoglalt helyét, forrásokhoz és elődökhöz viszonyított eredetiségét, s még ideológiai funkcióját is, mintsem azoknak a tapasztalatát, akik produktív, receptív és kommunikatív tevékenységükkel azt a történelmi és társadalmi gyakorlatot fejtették ki cselekvő módon, amelyről az irodalom- és művésztörténetek nekünk csak a tárgyiasult végeredményt közvetítik.

Jelen kötetünk célkitűzése magában foglalja egy sor kérdés felvetését: az esztétikai gyakorlat s ennek a *poiesis*, *aisthesis* és a *katharsis* (a poetológiai hagyomány alapján így neveztem el a produktív, receptív és a kommunikatív tevékenységet) alapfunkcióiban való történelmi megnyilvánulásának kérdését; az esztétikai élvezeteknek mint a fenti három funkcióra jellemző alapvető beállítottságának kérdését; végül az esztétikai tapasztalat és a mindennapi élet világának egyéb érzéki szférái között húzódó határvonalak kérdését. Könyvem azoknak a gondolatoknak kidolgozását tartalmazza, amelyeket először a *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, 1972. című munkámban vetettem fel, majd kibővített formában vitára bocsátottam a VI. *Poétikai és hermeneutikai* kollokviumon.<sup>1</sup> Ezt követi majd egy fél-kötet, amelyben az irodalmi hermeneutika feladatát már nem a megértés és megmagyarázás további elméletében keresem, hanem inkább az alkalmazásban, azaz a múltbeli és a jelenlegi művészet-megismerés közvetítésében. Középpontjában az a probléma áll, hogyan lehet módszertanilag ellenőrizhető módon megállapítani a jelenlegi és a múltbeli esztétikai tapasztalatok horizontjainak szétválását illetve egybemosódását úgy, hogy közben a kérdés-felelet viszonyt alkalmazzuk hermeneutikai eszközként s egyidejűleg kimutatjuk róla, hogy az irodalmi folyamatokban a probléma és a megoldás következményes viszonyaként szerepel.

Az esztétikai tapasztalat területéről szóló, itt bemutatott tanulmányokban az irodalomtudós szükségszerűen eléri kompetenciájának határait; – bár a tanulmányok más művészetek történetéből származó bizonyítékokat is felsorakoztatnak és filozófiatörténet valamint a fogalomtörténet eredményeire is támaszkodnak, nem leplezhetik, hogy szerzőjük ismereteit nagyrészt és eleve a középkori, illetve újabbkori német és francia irodalom tanulmányozásából merítette, s hermeneutikai reflexióját az irodalmi interpretáció gyakorlatában alakította ki. Azonban az *esztétikai tapasztalat és az irodalmi hermeneutika* címbeli összekapcsolása azt is kifejezésre szeretné juttatni, hogy a művészetrel való kapcsolatból szerzett tapasztalat nem a szaktudós privilégiuma és a reagálás e tapasztalat feltételeire nem lehet a filozófiai vagy a teológiai hermeneutika ezoterikus ügye – így talán sikerül feleslegessé tenni a dilettantizmus miatti szokásos mentegetőzést az elkerülhetetlen határ-túllépéseknél.

A könyv két részre osztásának indoka magában a tárgyban rejlik: az a fenomenológiai megkülönböztetés, ami a megértés és a felismerés, ill. a primér tapasztalat és azon reflexió tevékenység között van, amellyel a tudat tapasztalatának jelentését és mibenlétét vizsgálja, úgy jelenik meg a szövegek és az esztétikai tárgyak befogadásánál, mint a befogadás és az értelmezés megkülönböztetése. Az esztétikai tapasztalat nem a mű jelentésének felismerésével és értelmezésével kezdődik, még kevésbé a szerzői szándék rekonstruálásával. A műalkotás elsődleges észlelése azt jelenti, hogy készek vagyunk

<sup>1</sup> *Negativität und Identifikation – Versuch einer Theorie der ästhetischen Erfahrung*, 1972, megj. 1975.

esztétikai hatásának befogadására, hogy élvezve értjük és értve élvezük. Az olyan értelmezés, ami ezt az elsődleges esztétikai észlelést kihagyja, nem egyéb, mint egy olyan filológus ön-túlbecsülése, aki annak a tévedésnek áldozata, hogy a szöveg nem az olvasónak, hanem egyenesen az interpretáló filológusnak készült. Ebből következik az irodalmi hermeneutika kettős feladata: el kell módszertanilag különítse e két recepció-módot, azaz egyrészt fel kell tárnia azt az aktuális folyamatot, amelyben a szöveg hatása és jelentése konkretizálódik a mai olvasó számára, másrészt pedig rekonstruálnia kell azt a történelmi folyamatot, amelyben a szöveget a különböző korok emberei különböző módokon befogadták és értelmezték. Aplikációnak vagy alkalmazásnak nevezzük tehát azt a követelményt, hogy egy adott műalkotás mai hatását fogadtatásának előtörténetéhez mérjük, s a hatás és a befogadás két fokozatából alkossuk meg esztétikai ítéletünket.

Ha fenti probléma tárgyalásokat újra felbukkannának olyan kérdések, amelyeket 1967-es konstanzi bemutatkozó előadásomban már feltettem a bölcsész-tárgyak válságával kapcsolatos állásfoglalásomban, nos, jól tudom, hogy recepció-elméletem akkori kezdeteit ma már nem lehet egyszerűen folytatni és kiterjeszteni. Az elmúlt tíz évben nemcsak a tudományos és az egyetemi helyzet változott meg érezhetően, hanem a művészet társadalmi funkciója és ezzel korunk esztétikai észlelése is. Az egyetemi reform évtizede erőteljesen bevonta a konstanzi tudósokat abba a folyamatba, amelyet általánosan egy három szinten véghezvitt összefüggő reform jellemezett: az egyetemnek mint intézménynek demokratizálása; a történelmi szemléletű képzés átalakítása pályára irányuló képzéssé; végül a szakok önmagukról alkotott tudományelméleti képének revíziója. E reform fellendülése, helybentopogása majd hanyatlása<sup>2</sup> adta meg a könyv megírásának hátterét – tehát egy olyan helyzet, ami nem segítette elő összefüggő elmélet kidolgozását. Nem is lehet ilyen igénnyel fellépni e kötet tanulmányaival szemben. A korábbi írásokat (I. B, C, D, E) úgy kell felfogni, mint az elejükre illesztett I. A rész kiegészítéseit; utóbbit nagyrészt csak 1976/77-ben dolgoztam ki s magában foglalja jelenlegi eredményeimet.<sup>3</sup>

A szakok önmagukról alkotott tudományelméleti képének revíziójában a Konstanzba meghívott filológusok saját ügyükben vettek részt: megalkották az első német irodalmi tudományos szekciót, valamint a recepció- és hatásesztétikára kezdték fordítani figyelmüket – *Literaturgeschichte als Provokation*, 1967 c. tanulmányom és Wolfgang Iser *Appelstruktur der Texte*, 1970. vezették be ezt a folyamatot. Visszatekintve meg kell mondanom, hogy a kihívás nem annyira a filológia tiszteletre méltó hagyományainak támadását jelentette, mint inkább az apológia váratlan formáját. A strukturalista nyelvészet világméretű sikere és a strukturalista antropológia győzelme idején minden régi társadalomtudományban a történelmi felfogás paradigmáitól való eltávolodás indult meg, s én ebben a helyzetben nem a történelem figyelmen kívül hagyásában láttam az új irodalomtörténet kialakításának lehetőségét, hanem éppen az addig elhanyagolt, a művészet lényegéhez tartozó és megítélését jellemző történetiség figyelembevételében. Az

<sup>2</sup> Gebremste Reform – Ein Kapitel deutscher Hochschulgeschichte. Universität Konstanz 1966 bis 1978. Szerk, H. R. Jauß és H. Nesselhauf, Konstanz, 1977.

<sup>3</sup> Zur Frage der 'Struktureinheit' älterer und moderner Lyrik (1960-ban már publikálva) egészíti ki az A 7 fejezetet; az Interaktionsmuster der Identifikation mit dem Helden. (1975) és Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden (1976) egészítik ki az A 7 fejezetet (Katharsis), La douceur du foyer (1978) az A 8 fejezetet. (Zur Abgrenzung der ästhetischen Erfahrung von anderen Funktionen in der Lebenswelt.)

irodalom-tanulmányozás megújításához nem a minden részletre kiterjedő leírás, a zárt jel-rendszerek és formalista leíró-modellek csodaszerére volt szükség, hanem olyan történetiségre, ami megfelel a termelés és befogadás, a szerző-mű-közönség dinamikus kapcsolatának, miközben eszközként a kérdés-felelet elvére épülő hermeneutikát alkalmazza. Csak így lehetett kivezetni az irodalomtudományt abból a zsákutcából, amibe a pozitívizmusba fulladt irodalomtörténet, az öncéljait vagy az „écriture” (írás) metafizikáját szolgáló interpretáció és az összehasonlítást öncélúvá tevő komparatiztika juttatta.

Az utána következő időkben a recepcióelméletnek az ún. konstanzi iskolán túlmutató, váratlan sikere volt: találkozott azzal a lappangó érdeklődéssel, amelyet a 60-as években a bölcsész-képzés hagyományos előírásainak általános elégtelensége táplált<sup>4</sup> és még jobban felszított a „polgári tudományos szemlélet” ellen tiltakozó diákmozgalmak bíráló hangja.<sup>5</sup> A recepcióelmélet hamarosan az ideológia-bírálat és a hermeneutika közti vita keresztüztüzebe került; mindenekelőtt azonban fellobbantotta a kutatói érdeklődést, ami aztán számos recepciótörténeti és irodalomszociológiai tanulmány s empirikus recepció-elemzés megírását eredményezte. Ez a paradigma-váltás nem utolsósorban azért is volt sikeres, mert nem csupán Németországban jelentkezett. A recepció hermeneutikai elsőbbségéből kiinduló, az irodalom és a művészet újszerű historikumára vonatkozó kutatásait megelőzte az orosz formalizmust továbbfejlesztő prágai strukturalizmus. Időközben az orosz formalisták még ismeretlen eredményei egy konstanzi kutatócsoport kiadása és ismertetése révén a nyugati kutatók számára is hozzáférhetővé váltak.<sup>6</sup> Jan Mukařovský művészet-szemléletelmélete és Felix Vodicka konkretizáció-elmélete már elvégezte a szinkronitász-diakronitász és a rendszer és a folyamat összeegyeztethetlensége dogmájának hatálytalanítását, amikor Nyugaton is feladatul tűzték ki, hogy folyamatként képzeljék el a struktúrát és bevezessék a szubjektumot az önelégült nyelvészet birodalmába. Franciaországban Paul Ricoeur már kimutatta, hogy a demisztifikálás hermeneutikájának és az értelem visszanyerése hermeneutikájának közösek a gyökerei, amikor Németországban a Habermas – Gadamer közötti vitában még egymás ellen játszották ki az ideológiabírálatot és a hermeneutikát. Végül aztán a „két ellenséges szomszédvár” együttesen és döntő módon járult hozzá, hogy az ún. egységes tudomány objektívizmusával és logikai empirizmusával szemben ismét érvényre jusson az emberi világ-tapasztalás nyelvi volta s ezzel az értelmi megragadás feltétele: a kommunikáció.

Szükségtelen itt vissztérnem annak a két Németország közötti vitának történetére, ami a „polgári” és a „materialista” irodalomelmélet táborai között a recepcióelmélet alapjairól és alkalmazásáról folyt. Ezt a vitát különbözőképpen értelmezték már, magam is bőven tárgyalom jelen kötetemben.<sup>6</sup> Részemről lezártnak tekintem az „idealista” és a

<sup>4</sup> Lásd. *M. Fuhrmann*: *Alte Sprachen in der Krise?* Stuttgart, 1976. aki itt és másutt is megokolta a klasszikus műveltségi kánon újjáértékelését és latinszakos szempontból javaslatokat dolgozott ki a recepcióelméletnek az irodalmi műveltség új paradigmáiba való átültetésére.

<sup>5</sup> Lásd *Striedter* (1976) és a szövegantológiákat, valamint a bevezetéseket *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa* szerk. *J. Striedter* (1969), Bd. II: *Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache* szerk. *W.-D. Stempel* (1872), továbbá *F. Vodicka*: *Die Struktur der literarischen Entwicklung* szerk. *J. Striedter* (1976) és *M. Cervenka*: *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werkes* szerk. *M.-D. Stempel* München, 1977.

<sup>6</sup> *M. Mandelkow* (1970), *P. U. Hohendahl* (1974), *G. Labrousse* (1974), *M. Naumann* (1973) és *R. Warning* (1975), továbbá könyvemben II G.

„materialista” álláspontok vitáját az irodalomelmélet, az esztétika és a hermeneutika területén, miután a vita tisztázta a kölcsönös szemrehányásokat – a materialista elmélet idealista implikációit és a „polgári-idealista” elmélet materialista óhajait,<sup>7</sup> s miután jelenleg mindkét tábor nem-dogmatikus képviselői előtt ugyanaz a feladat áll: alkalmazniuk kell a recepcióelméletet az újfajta irodalom- és művészettörténetre.

Az Irodalomtörténet mint kihívás c. munkámat ért bírálatokból kirajzolódik a benne kifejtett álláspont továbbvitelének koncepciója: egy adott történelmi kor olvasójának vagy „olvasótársadalmának” tapasztalatait elemezve a szöveg–olvasó viszony két oldalát – a szöveg által meghatározott *hatást* és a címzett által meghatározott *befogadást* – mint az értelem konkretizálásának két mozzanatát két horizontként kell megkülönböztetni, megállapítani és közvetíteni: az egyik az irodalmon belüli, a mű által implicált horizont, a másik a mindennapi élet világához, egy adott társadalom olvasójához tartozik. Célunk ezzel az, hogy felismerjük, milyen elvárások és tapasztalatok játszanak egymásba, s hogy vajon megjelenik-e valamelyikben az új jelentés mozzanata. Közülük az irodalmon belüli elvárási horizont kirajzolása könnyebb, mivel levezethető magából a szövegből; a társadalmi elvárás viszont csak a történelmi mindennapi élet világának kontextusában tematizált. Nem várhatunk itt minden megoldást az osztályra és rétegre jellemző olvasói magatartás elemzésétől, s nem kereshetjük a gazdasági viszonyok, rejtett hatalmi érdekek legpontosabb kifejezését a manapság annyira divatos szórakoztató- és ponyvairodalomban, valamint a társadalmon kívüli rétegek irodalmában – mindaddig, amíg nem tisztázuk egyrészt a recepció folyamatok pszichológiáját, másrészt az esztétikai tapasztalatnak egy adott történelmi „mindennapi-élet” cselekvésstruktúrájának rendszerében játszott szerepét.

Két fejezetet szenteltem annak a problémának, hogyan lehet megragadni az irodalmi recepció és kommunikáció érzelmi folyamatát az esztétikai beállítottság figyelembevételével. Ezek: a B. fejezet, amely a hőssel való azonosulás interakció-sémáját próbálja meghatározni, s a C. fejezet, amely azt kutatja, miért derülünk a komikus hőson. Továbbá azt szeretném megmutatni, hogyan lehet átlátni egy irodalmi kommunikációs rendszer közegében egy adott történelmi „mindennapi-élet” világának felépítését, és hogyan lehet „in actu” leírni az esztétikai funkciót: mindezzel az E. fejezetben kísérleteztem az 1857-es év lírájának keresztmetszetét elemezve. Elemzésem a tudományszociológia alkalmazásai kísérletéből nőtt ki, s végső soron azt igazolja, hogy esztétikai és társadalmi funkció szempontjából a triviális irodalmat se lehet meghatározni a „fővonulathoz” való viszonyítása nélkül.

Még nem tekintjük át teljes terjedelmében az esztétikai gyakorlatot azzal, ha azonos értékűnek vesszük a produktív és receptív esztétikai tevékenységet a termelés és fogyasztás dialektikájával s figyelmen kívül hagyjuk az esztétikai tapasztalat harmadik, közvetítő mozzanatát: a kommunikatív tevékenységet.<sup>8</sup> Ez a közvetítő mozzanat Karl Marx *Beveze-*

<sup>7</sup> Lásd *Schlaffer* (1974), aminek reprezentatív címe: *Erweiterung der materialistischen Literaturtheorie durch Bestimmung ihrer Grenzen*, valamint *W. Iser* és *H. R. Jaub* válaszai (Warning, 1973) Naumann-ra vonatkozólag (1973.)

<sup>8</sup> Így *Naumann* (1973) p. 18. – Újabbban Naumann is bevonta az elosztás szféráját a termelés-befogadás dialektikájába, de leszűkítette a körforgás mozzanatára, történetileg pedig a polgári irodalom társadalmiasítási folyamatára, úgyhogy még itt is az interakció (a „csere” mint kommunikatív cselekvés) áll az új marxista irodalomelmélet helyén.

és a politikai gazdaságtan bírálatához c. művének körforgás-modelljéből sem hiányzik, amelyre az új marxista recepció-elmélet is támaszkodott a visszatükrözés-modellen való túllépésekor.<sup>9</sup> Náluk a *termelés* és *fogyasztás* között egy harmadik, *elosztásra* és *cserére* tagolódó mozzanat közvetít, amely lényegében az interakciót jelenti, azonban a kommunikatív cselekvést megragadását jellemző módon csak a gazdasági értelemben tárgyiasított viszonyok korcs formájában engedélyezi, a kommunikáció interszubjektivitását pedig csak az egyén és a társadalom absztrakt szembeállításában.

Így tehát a marxi körforgás-modell csak akkor szolgáltatathatna alapot az esztétikai gyakorlat új elméletéhez, ha kiegészítenék az interakció újjáértékelt formájával. Ellenkező esetben rá is vonatkozna Jürgen Habermas bírálat a marxista társadalomelmélet súlyos következményekkel járó egyoldalúságáról, aminek következtében a gyakorlatot egyenlőnek tekinti a technikával, sőt tulajdonképpen „nem a munka és az interakció összefüggését magyarázza, hanem 'társadalmi gyakorlat' címén egyiket a másikra redukálja, ugyanis a kommunikatív cselekvést eszközzel végrehajtott cselekvésre vezeti vissza”.<sup>10</sup> Ha egyetértünk ezzel a bírálattal, akkor nem kell kizárólag az uralomtól mentes kommunikáció ideáljára alapítani abbéli reményünket, hogy egyszer létrejön egy új társadalmi gyakorlat, amely a kommunikatív cselekvést az eszközökkel való cselekvés elé helyezi s így a technika, a kommunikáció és a világkép hármis viszonyát ismét egyensúlyba hozza. Ez a remény megalapozottabbnak tűnik majd, ha már ott is megmértük az emberi cselekvés három funkciójának teljesítményét, ahol az esztétikai cselekvésben a technika mint *poiesis*, a kommunikáció mint *katharsis* és a világkép mint *aisthesis* fogható fel – azaz a művészet átélésében, ami az egymást követő uralmi viszonyok történetén keresztül mindig az emberi cselekvés autonómiáját hirdeti.

Mivel az esztétikai tapasztalásnak még nincs hitelesített története, s így idevágó forrásgyűjtemény se áll rendelkezésünkre,<sup>11</sup> minden vállalkozás – így az általunk elkezdett is – fokozottabban rászorul a társtudományok eredményeire, s nem ritkán kénytelen átvenni vagy újraértelmezni azok felfedezéseit és értékeléseit. Tehát egyáltalán nem szándékozom azt a látszatot kelteni, mintha kizárólag saját kutatásaimra és felfedezéseimre támaszkodva birtokában lennék annak a hagyománynak, amely történelmi és fogalomtörténeti perspektíváim révén megjelenik. Igyekeztem tehát felhívni a figyelmet azokra a részletekre, amelyeket – saját kompetencia hiányában – mások kutatásaiból merítettem. Ha ilyen esetekben előfordult volna, hogy mások eredményeit úgy ismerttettem vagy idéztem, hogy nem tértem ki szándékaik kielégítő méltatására – nos azért az ily módon „kisajátított” szerzőktől utólagosan általános bűnbocsánatot kérek.

E határterületeken keletkezett munkákra már csak azért is szükséges utalnom, mert együttesen olyan elméleti és történelmi alapot szolgáltatottak, amelyről az esztétikai tapasztalás

<sup>9</sup> „A termelésben objektíválódik a személy, a fogyasztásban szubjektíválódik a dolog; az elosztásban a társadalom általános, uralkodó meghatározások formájában átveszi a közvetítést termelés és fogyasztás között; a cserében ez a közvetítés az egyén véletlen meghatározottsága révén megy végbe.” (MEM 13. k. p. 156.)

<sup>10</sup> „Arbeit und Interaktion” Habermasnál (1968) p. 45; ezeket a gondolatokat felújította és továbbfolytatta a Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus c. írásában, Frankfurt, 1976, főleg p. 160.

<sup>11</sup> Még mindig *Borinski* (1914) a legbővebb forrás, bár egészen az antik örökség továbbélésére irányul, s ezért állandó újjáértelmezésre szorul.



talat területének további kutatása indulhat ki. Interdiszciplináris szempontokból az egész kutatási területet állandóan bevonják a *Poétikai és hermeneutikai* kutatócsoport témáiba és vitáiba; az általuk kiadott sorozat 1964–1976 között megjelent I.–VII. kötetének köszönhetően a leggazdagabb előtanulmány-anyagot. Hans Blumenberg *Der Prozeß der theoretischen Neugierde*, 1973. c. műve azzal gazdagítja az esztétikai tapasztalat történelmét, hogy rávilágít az elmélet és esztétika ókori kapcsolatára és az újkor elején történt szétválásukra. Ernst Bloch *Das Prinzip Hoffnung*, 1959. az esztétikai tapasztalatot a „kiderülés” kategóriáival ragadja meg, s ezzel kibővíti Freud egyoldalú eszményalkotás-elméletét. Jean Starobinski a *L’Oeil vivant*, I: 1961, II: 1970. c. művében fogalomtörténeti és orvostudomány-történeti szempontból dolgozta fel a képzelet kérdését és a mélyhermeneutikai értelmezés paradigmáival tette felhasználhatóvá. Jean–Paul Sartre *Qu’est-ce que la littérature?*, 1948. c. munkájával utat tört az olvasó rehabilitálása számára, s az írás és olvasás dialektikájának máig is érvényes elméletét alkotta meg. *L’Imaginaire*, 1940. c. fenomenológiai tanulmánya megkülönbözteti a képzetalkotó tudat termékeit az észleléstől. Ehhez kapcsolódik számomra Mikel Dufrennes *Phénoménologie de l’expérience esthétique*, 1967, ami a kontemplatív aktus s „érzelmi apriorijainak” transzcendentális elemzését tűzte ki célul, több művészeti ág figyelembevételével. Wolfgang Iser *Der Akt des Lesens*, 1976, a recepcióelmélet mellé az esztétikai hatás elméletét állítja fel, ami az olvasói feldolgozási folyamatoktól elvezet az olvasott dolog értelmének megragadásáig és a fikciót kommunikáció-struktúráként írja le. Jurij M. Lotman *Die Struktur literarischer Texte*, 1972. esztétikailag is kompetens szemiotika, ami a szöveg fogalmát kiterjeszti a „többlatinformációra” és a „modellalkotó rendszerre”. Alfred Schütz és Thomas Luckmann *Strukturen der Lebenswelt*, 1975. c. munkája nélkülözhetetlen alapot ad az esztétikainak az emberi cselekvés többi érzéki szférájától való elhatárolásához. Odo Marquand a *Poetik und Hermeneutik* különböző kötetekben (III., VII. és VIII.) az esztétikumot kompenzatív teljesítményeiből történetileg és rendszerezve határozta meg, s tőle indul ki a modern művészetnek az újkori „telosz-vesztéssel” ellentétes irányú újrainterpretálása. Dieter Wellershof *Auflösung des Kunstbegriffs*, 1976. c. munkája az esztétika mai jelenségeinek és határ-eltolódásainak legújabb elemzése – tárgyalása azonban túlmutatna fejtegetéseim időbeli keretén. – Készséggel elismerem, hogy ez az áttekintés saját tapasztalatom kánon-alkotását tükrözi, s hogy bizonyos nevek hiányoznak belőle. Feleslegesnek tartottam azonban, hogy vitába bocsátkozzam olyan nézetek képviselőivel, akik vagy nyíltan műalkotás-esztétikát írnak, vagy akik az esztétikai tapasztalat kommunikatív teljesítményével egyáltalán nem foglalkoznak. Ide tartoznak az ún. párizsi szemiotika vagy a *Tel Quel*-csoport elméletei, amelyeket Sartre azzal a közismert és máig sem cáfolt bírálattal illetett, hogy abszolutizálják a művet mint *Írást* (Ecriture), nem vesznek tudomást az olvasóról s elfelejtik, hogy az irodalom tulajdonképpen kommunikáció.<sup>12</sup> Továbbá: mivel az esztétikai tapasztalat teljesítményeinek meghatározásánál nyíltan a történelmi-hermeneutikai megközelítési mód mellett köteleztem el magam, nem éreztem szükségesnek, hogy felújítsam a strukturalista nyelvészettel, poetikával és kommuniká-

<sup>12</sup> J.–P. Faye-jel, J. Ricardou-val folytatott nyilvános vitában 1964. dec. 9-én hangzott el; publikálva *Que peut la littérature?* a *L’inédit* c. sorozatban Paris, 1965. p. 107–127. – A 3. fejezetben még visszatérek Roland Barthes-ra, aki a *Le Plaisir du texte* c. 1973-as munkájában újra felfedezte a magányos, filológiai élvezetbe merülő olvasót.

ció-elmélettel folytatott vitákat; hadd döntsenek mindkét tábor eredményei arról, hogy mit tettek hozzá – egyébként nagyon is összeegyeztethető – módszereikkel az irodalmi kommunikáció problémáinak megoldásához, és hogy miben egészítik ki egymást.

Természetesen sokszor nem derül ki világosan, mit is köszönhetek azoknak a szerzőknek, akiket e munkám során többé-kevésbé elődjeimként tisztelhettem: elméleteiket szükségszerűen le kellett rövidítenem arra az álláspontra, amelyből kiindulva továbbfolytathattam a probléma kifejtését. A műalkotás-esztétikától való elfordulást a 30-as években John Dewey *Art as Experience*, 1934. és Jan Mukařovszi *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten*, 1936. című műveikkel vezették be. Dewey az esztétikai tapasztalatot úgy határozta meg, mint minden beteljesült tapasztalat inhereus „minőségét”, Mukařovszki pedig mint az esztétikai funkció „üres”, azaz áttetszőségi elvét, ami minden egyéb tevékenységet meg képes ragadni és dinamizálni. Nyitva maradtak az esztétikai hozzáállás szubjektív feltételeinek és az esztétikai tapasztalatnak a mindennapi élet világa többi érzéki szférájától való elhatárolásának kérdései, s így lehetőséget adtak a további kérdésfeltevésekre. Ugyancsak a 30-as években jelent meg Walter Benjamin tanulmánya a Műalkotásról (1936) és Herbert Marcuse a kultúra igenlő jellegéről szóló bírálata (*Der affirmative Charakter der Kultur*, 1937), s ezzel megindult a vita az autonóm művészet fogalmának megszüntetéséről. Benjamin az esztétikai tapasztalatot az „aura” fogalmából határozta meg, s a műalkotás demitizálásának következményeit elemezve előrevetítette Malraux téziseit a képzeletbeli múzeumról (*Musée imaginaire*, 1951);<sup>13</sup> a technizált művészetet azzal a forradalmi lehetőséggel ruházta fel, hogy a tömegeket egy politikai-esztétikai gyakorlat alanyaivá teheti. Marcuse a polgári kor idealista kultúráját ültette a vádlottak padjára: azzal gyanúsította a korábbi esztétikai tapasztalatot, hogy a fennálló rendet támogatja; a jobb rend iránti reményét „az ideáltól való megszabadulásra” alapozta, a szépség érzéki észlelésének felszabadítása útján. Marcuse az esztétikai tapasztalatban – ami nála majdnem teljesen az ideológiai bírálatnak esik áldozatul – később maga is a „szabadság döntő dilemmáját” látta és a „művészet felforgató erejű igazságából” a „szabadság ígéretes lehetőségét” vezette le.<sup>14</sup> Ezzel viszont az is feladatunkká válik, hogy a művészetnek ezt a felforgató, s minden erőszak nélkül „minden osztálytartalom túlmutató” potenciálját a művészet tapasztalásának történetéből vezessük le, sőt – gondolva Benjamin történet-teológiájára a „megmentő bírálatról” – ne csupán a bírálat és a jóslat egybeesésének „valódi pillanataitól” várjuk a múlt megmentését, hanem az ember gyakorlati, egészen soha el nem nyomható esztétikai tevékenységének folyamatosságától is.

E tanulmány megírásának közvetlen indítékát Hans-Georg Gadamer filozófiai hermeneutikája (*Wahrheit und Methode*, 1960) és Theodor W. Adorno posztumusz esztétikai elmélete (*Ästhetische Theorie*, 1970) adta. Vállalkozásom elképzelhetetlen lett volna anélkül a vitathatatlan metodikai előfeltétel nélkül, amit Gadamer elmélete a hermeneutikai tapasztalatról, annak az emberi legfőbb fogalmak történetéből való magyarázata nyújtott, valamint anélkül az elve nélkül, miszerint a hatástörténetben keresendő minden történeti megértés kulcsa, s végül hogy tisztázta a „horizont-egybeesés” folyamatá-

<sup>13</sup>A *Les Voix du silence* (Paris, 1951) c. műben semmiféle utalás sincs Benjaminsól történt esetleges átvételre.

<sup>14</sup>In: *Konterrevolution und Revolte* (1972), p. 82, 104, 116.

nak ellenőrizhetőségét. Vitathatónak tűnik viszont számomra a Gadamer-i „múlt-mentés” a klasszikusok segítségével, mely utóbbiakat az „eminens szövegben” az egyéb hagyományokkal szemben „az eredet fölénye és az eredet szabadsága” tüntet ki.<sup>15</sup> De hogyan lehet összeegyeztetni a klasszikus műalkotás ilyen értelmű „eredet-fölényét” az értelem fokozatos konkretizálódásával, továbbá hogyan lehet összeegyeztetni az eredeti kérdés „azonos értelmét” – „ami mindig is az eredeti kor és a jelen közti távolságot közvetítette”<sup>16</sup> – a megértés produktív jellegével a hermeneutikai alkalmazás folyamán? Úgy érzem, hivatkozhatom Gadamerrel szemben magára Gadamerre, amikor követve alkalmazási elvét azt tekintem az irodalmi hermeneutika feladatának, hogy folyamatként fogja fel a szöveg és a jelen közti feszültséget, amelyben a szerző, az olvasó és az új szerző közti dialógus az időbeli távolságot a kérdés-felelet váltakozásával, az eredeti válasz – jelenlegi kérdés – új megoldás fokozatain keresztül dolgozza fel, s a szöveg értelmét mindig másképpen – s ezzel egyre teljesebben – konkretizálja.

Gadamer elméletének második, számomra vitásnak tűnő pontja az „esztétikai tudat absztrakciójának” bírálata.<sup>17</sup> Bár ez a bírálat a 19. századi esztétikai képzettség hanyatlási jeleire vonatkozik, nem tisztázza a kultikus („esztétikai különbség-nemtevés”) és az imaginárius múzeum („esztétikai megkülönböztetés”) történelmi pólusai között mozgó esztétikai tapasztalat eredményeit.<sup>18</sup> Adorno Esztétikai elméletében ezek a teljesítmények s velük együtt az autonóm művészetet megelőző egész esztétikai gyakorlat áldozatul esik az állítás-tagadás dialektikájának: azon a helytelen gyakorlaton belül, amely a manipulált szükségletek kielégítésének büvkörében igyekszik minden esztétikai tapasztalatot fogyasztói magatartássá lealacsonyítani, egyedül a monadikus műalkotás negatív kisugárzása s ennek magányos, minden esztétikai élvezetről lemondó szemlélője képes ellenállni az általános kápráztatás talmi fényének. Adorno negativitás-esztétikáját szolgálta a 60-as évek avantgarde irodalmának és művészetének legátfogóbb elméletét és legszilárdabb igazolását; kimerítő bírálatot szenteltem neki (2. fej.), mivel Adordónak köszönhetem azt a kihívást, amitől indítatva megkísértem átvenni a hitelét veszített esztétikai tapasztalat védelmezőjének szokatlan szerepét. Röviden szeretném még itt kifejtetni védelmező szándékomból eredő állásfoglalásomat a jelen helyzetre vonatkoztatva.

A mai művészet „árujellegének” kritikátlan emlegetése elfedi azt a tényt, hogy még a „kultúra-ipar” termékei is sui generis olyan áruk maradnak, amelyeket a használati érték és a többlet-érték kategóriáival éppoly kevésbé lehet maradandó művészet-jellegükben megragadni, mint ahogy körforgásukat sem lehet a kereslet-kínálat fogalmaiba belekényszeríteni.<sup>19</sup> Az esztétikai szükségletet csak bizonyos határig lehet manipulálni, mivel a művészet termelése és újratermelése még az ipari társadalom feltételei között sem képes determinálni a befogadást: a művészet befogadása ugyanis nem passzív fogyasztás, hanem

<sup>15</sup> A Wahrheit und Methode utószavában, 3. kiad. Tübingen, 1973. p. 239–540.

<sup>16</sup> Uo. és (1960), p. 280. utalással a „Das hermeneutische Problem der Anwendung” c. fejezetre. (p. 260).

<sup>17</sup> Gadamer (1960), p. 84.

<sup>18</sup> Uo. p. 81.

<sup>19</sup> Itt utalunk Hannelore Schläffer alapos elemzésére a Kritik eines Klischees: 'Das Kunstwerk als Ware' c. munkában Schläffer (1974) p. 265–287.

helyeslésre és elutasításra ráutalt esztétikai tevékenység,<sup>20</sup> amely a piackutatáson alapuló tervezésnek messze felette áll. Hannelore Schlaffer, aki a „műalkotás mint árucikk” című sikeres klisé legtalálható bírálata adta, rávilágított, hogyan csap át furcsa módon az az ideológiai kínálat jellegű esztétika egy alapjában véve konzervatív kultúrpezzsimizmusba: mintegy menekülésként a jelenlegi esztétikai gyakorlatnak vált totális „káprázat” elől – be sem vallott módon – az aurával rendelkező műalkotás s ennek magányos szemlélése válik ismét az elveszett eredetiség esztétikai mértékévé, minek következtében a materialista bírálat végül visszazuhan ugyanannak a „polgári esztétikának” idealista művészetfelfogásába, ami ellen hadba indult.<sup>21</sup>

Adorno elmélete a kultúra-ipar fogásairól s „ellen-felvilágosítást” eredményező összehatásáról<sup>22</sup> más táborokban is azzá az előítéletté kövült, hogy az egyre csökkenő létszámú művelt elit kultúrája reménytelenül visszavonulóban van a növekvő fogyasztó-tömegek kultúra-iparával szemben. Pedig a jelenlegi helyzetet egyáltalán nem jellemző helyesen a csak reflektálható avantgarde művészet és a csak fogyasztható tömegkommunikációs termékek ellentéte. Még nincs eldöntve, vajon az esztétikum határainak a poétikai és esztétikai tevékenység még nem is sejtett lehetőségei általi kitérítése szükségszerűen áldozatul kell-e eszen a „felvilágosítás dialektikájának”, valamint hogy elkerülhetetlenül „igenlő” fogyasztói magatartássá kell-e elfajuljon a jelen és a múlt művészetének esztétikai tapasztalata azáltal, hogy a tömegkommunikációs eszközök révén nemcsak a művelt felsőbb rétegekhez, hanem addig soha el nem ért „címzettekhez” is eljut? Ezzel legalább annyit szembeszegezhetünk, amit Brecht mondott a filmművészet hatásáról: „Abban, hogy a film – még a legművészibb is – áru, mindenki egyetért. . . . E tény miatt majdnem kivétel nélkül mindenki panaszkodik. A jelek szerint senki sem tudja elképzelni, hogy a forgalombahozatalnak ez a módja előnyös lehetne egy műalkotásnak.”<sup>23</sup>

Mivel járulhat hozzá saját lehetőségei és hagyományai révén az esztétika elmélete – ami a szemiotika, az információelmélet és a szövegnyelvészet kedveltebb módszereivel szemben nyilvánvalóan háttérbe szorul – annak a problémának megoldásához, vajon elkerülhetetlen végzete-e korunk művészetének, hogy minden kommunikatív esztétikai tapasztalat pusztán ideológiai funkcióba csap át, amint ezt annyiszor megjósolták? Adorno Esztétikai elmélete erre csak ezt a puritán választ tudta adni: „A magát a gyakorlattól megtartóztató művészet a társadalmi gyakorlat sémájává válik.”<sup>24</sup> A művészet által így az alkotóra s a befogadóra egyaránt rákényszerített aszkézis feladata az lenne, hogy kiszabadítsa az egyén gyámság alá helyezett tudatát a bírált fogyasztói gyakorlatból. A tiszta negativitás eme receptjében – ami pl. a *Tel Quel*-csoport materialis-

<sup>20</sup> A „manipuláció” fogalmának kétértelműségéhez és a retorika tisztázásához az elkerülhetetlenül kényszerítő véleményalakítás vádjá alól lásd H. – G. Gadamer, Apel (1971), p. 304.

<sup>21</sup> Schlaffer (1974) p. 282. vonatkozással H. H. Holzra: Vom Kunstwerk zur Ware (A műalkotástól az áruig), Neuwied<sup>2</sup> 1972.

<sup>22</sup> Resumé über Kulturindustrie, Adorno (1967). p. 60–70.

<sup>23</sup> Bertolt Brecht: Irodalomról és művészetről, Bp. 1970. Kossuth.

<sup>24</sup> Adorno (1970), p. 339.

ta esztétikája számára a bölcsesség netovábbját képviseli<sup>25</sup> – nehéz felfedezni azt a módot, amivel megoldható lenne a társadalmi gyakorlat új sémájába való átmenet. Az a tétel, miszerint az autonóm műalkotás áll a legkibékíthetlenebb ellentétben a társadalmi uralommal, az újra felfedezett *Part pour Part* elvével együtt továbbörökíti azt a gyakorlat-csökkenést is, ami egyenes következménye volt a művészetnek a 19. században kivított autonómiájának s vele a „magasrendű” (cél nélküli) és „alacsonyrendű” (hasznos) művészetekre történt szétválasztásának.<sup>26</sup> Ha a kultúra-ipar ellenfelvilágosodásával szembe akarunk szegezni egy új esztétikai tapasztalat általi felvilágosodást, akkor nem engedhetjük meg, hogy a negativitás esztétikája tovább tagadja a művészet kommunikatív jellegét; ki kell jutnia a tagadás-állítás „vagy-vagy” alternatívájából, s meg kell kísérelnie, hogy felhasználja az avantgarde művészet normaromboló formáit az esztétikai tapasztalat újabb normáinak megalkotásához.

Az esztétikai tapasztalat történetéből legalább három jó okot tudunk felsorolni annak a tételnek alátámasztására, hogy az esztétikai tapasztalat normaalkotó funkciójának ma sem kell lesüllyednie elkerülhetetlen módon ideológiai alkalmazkodássá és a fennálló viszonyok pusztá helyeslésévé. Bármilyen károsnak is tűnik az ideológia-bíráló puristák szemében a művészet helyzete az új tömegkommunikációs eszközök uralmának és átláthatatlan manipulációjának korában, azért a múltban is mindig akadtak példák a művészet szolgálai függőségére s a manapság jószolt hanyatlás sokkal közelebbi veszélyére. Példának felhozhatjuk először is a képes ábrázolás tilalmát, ami az egyházi uralom alatt periodikusan visszatérve nem kevésbé veszélyeztette az esztétikai gyakorlatot, mint mai tömegkommunikációs eszközeink kép-áradata. S az esztétikai gyakorlat minden művészet-ellenes fázisból megújulva került ki, vagy a tilalmak megkerülése, a kánon újraértelmezése, vagy pedig új kifejezésmódok bevezetése révén. Mindezekről szó lesz még az A/4 fejezetben. A második példa: az esztétikai tapasztalat eme alapvetően rebellis volta mutatkozik meg abban az általa gyakran követelt és nehezen elnyomható szabadságában, hogy ott tegyen fel kellemetlen kérdéseket, vagy legalábbis fikciók mögé bújtatva sugallja őket, ahol csak az engedélyezett kérdések és a kötelező válaszok rendszere van hivatva megerősíteni és igazolni egy adott világmagyarázat uralmi pozícióját. A kérdés-felelet eme transzgresszív funkciója éppúgy megtalálható a fikció-irodalom kerülőútjain, mint az irodalmi folyamatok főútvonalát képező mítosz-befogadásban, ami – mint pl. Am-

<sup>25</sup> Franciaországban paradigmátikus hatott Louis Althusser panideológiai elmélete, amely szerint minden társadalmi cselekvés ellenálthatatlanul az állam ideológiai apparátusának hatalmába kerül, s a képzeletbeliséget mint legfőbb eszközt az ideológia arra használja fel, hogy konkrét egyéneket tudtuk nélkül függő alanyokká változtasson. (Franciául itt szójáték van a *sujet* kettős értelmével: 'alany', ill. 'alattvaló'.) Mivel az „esztétikai érdeklődés termelése” ezután csak az ideológiai kód újratermelésére szolgálhat, ajánlatos addig szüneteltetni az esztétikai tapasztalatot, amíg az osztályharc révén újra létre nem jön a szabad művészet. *Althusser* *Idéologie et appareils idéologiques d'état* (In: *La Pensée* 1970. jún. 1–36) c. művéből ezt a következtetést vonta le a leghatározottabban *Charles Grivel* az 1870–1880-as évtized regénytermésének nagyszabású elemzésében, v. ö. *Production de l'intéret romanesque. Unétat du texte*. Den Haag/Paris, 1973.

<sup>26</sup> Adornóval szemben, aki a *Résumé über Kulturindustrie*-ban (1960, p. 60.) nyilván szem elől tévesztette, hogy a magasrendű és az alacsonyrendű művészet területét korántsem választották el már évezredekkel ezelőtt, hanem gyakorlati szerepében egészen a szépművészetek önállóságának kezdetéig egyet alkottak.

phitryon története —<sup>27</sup> képes messze lekörözni mindenféle „eredet-főlényt”, s az emancipáció eszközeként még a filozófiai gondolkodással is versenyre kelhet.

Harmadik példa: arra a kérdésre, hogyan tagadhatja a művészet a meglévőt úgy, hogy egyidejűleg normaalkotó is legyen, másképpen kifejezve: hogyan adjon normákat a gyakorlati tevékenységnek anélkül, hogy rákényszerítene azokat, tehát hogy kötelező érvényük csak a befogadó szubjektumok egyetértéséből keletkezzen — erre a kérdésre a választ a 18. sz. egyik minden kétségen felül álló felvilágosult elméje adja meg: Kant. Az ízlésről szóló ítéletében ezt írja: „Az ízlésítélet maga nem *posztulálja* mindenki egyetértését (hiszen azt csak egy logikailag általános ítélet teheti, mivel ez okokra tud hivatkozni), ez csak felteszi mindenki hozzájárulását, mint a szabály egy esetét, amelynek tekintetében nem fogalmaktól, hanem mások hozzájárulásától várja el a megerősítést.”<sup>28</sup> Tehát az esztétikai gyakorlat nemcsak a termelés oldaláról tűnik „a szabadság útján létrejövő teremtnék” (§ 43), hanem a befogadás oldaláról nézve is „a szabadság útján befogadottnak.” Amennyiben az esztétikai ítélőerő mind az érdek nélküli, semmiféle szükséglet által nem kényszerített ítélet mintapéldáját is adhatja (§ 5), mind pedig a nyitott, fogalmak és szabályok által eleve nem megkötött egyetértés (§ 8) mintapéldáját, az esztétikai magatartás a gyakorlati cselekvés számára is közvetlen jelentőséghez jut. Ez az a „példaszerűség”, amit Kant a pusztá *utánzási mechanizmustól* mint *követői* magatartást választ el, s ami közvetítő szerepet játszik az elmélet és a gyakorlati ész, a szabály és az eset logikai általánossága és az erkölcsi törvény apriori érvényessége között, s ami így hídhat képes verni az esztétikum és a moralitás között.<sup>29</sup> Ami az esztétikai ítélet hiányának tűnhetne: hogy csak *példaszerűen* s nem logikailag lehet szükségszerű, különleges érdemének tekinthető: mivel az esztétikai ítélet mások hozzájárulására van utalva, lehetővé teszi egyben a norma kialakításában való részvételt s így a társadalmi jelleget. Kant a szükségszerűen *pluralisztikus* ízlésítéletben (§ 29) látta egyszersmind miújdannak „ítélőképességét, amely által még az érzésünket is közölhetjük mindenki mással” (§ 41), s a szépség empirikus érdekét — ha mellékesen is — visszavezette Rousseau *Társadalmi szerződésére*, egy elgondolkoztató analógiával. Az esztétikai ítélet, ami mindenkitől megköveteli, hogy tekintettel legyen általános közlésre, igen fontos igényt elégít ki: esztétikai szempontból végrehajtja az eredeti társadalmi szerződés bizonyos részét: „Mindenkinek elvárja és meg is követeli mindenkitől az általános közlésre való figyelmet, mint ami egy olyan őseredeti szerződésből ered, amelyet az emberiség maga diktált.” (§ 41)

(Fordította: Bernáth Csilla)

(H. R. Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Bd. I. Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung. München, 1977. W. Fink Verlag, 382. 7–23. lap*)

<sup>27</sup> Lásd cikkemet a Poetik und Hermeneutik VII. k., később itt a II. k.

<sup>28</sup> *Immanuel Kant: Az ítélőerő kritikája.* Ford. Hermann István. Bp. 1968. Akadémiai Kiadó.

<sup>29</sup> Uo. § 32. Itt *Günter Buck* (1967) interpretációját követem, p. 181.

## A NÉMET KUTATÁS IDŐSZERŰSÉGE

A „konstanzi-iskola”<sup>1</sup> legrepresentatívabb tagjainak közleményeit összegyűjtve a *Poétique* e száma bemutatja a német kutatások jelenlegi állapotát a „befogadás-esztétika” területén. Ezt azért teszi, hogy megismertesse a francia nyelvű közönséget az iskola fontos munkájával, amelyhez nyelvi okok miatt nehéz hozzáférni és amelyről azt kell hinnünk, egészen közletről érinti a francia kutatást egy olyan időpontban, amikor az azt átszelő erővonalak (a *szubjektum* és a kijelentés figyelembe vétele túl a nyelvi jegyeken, az érdeklődés megelevenedése a műfaj-elmélet és a szövegközi játék iránt, erőteljes visszatérés a történelemhez, elfogultság az angolszász analitikus filozófiával szemben, rohamos érdeklődés a nyelvi aktusok iránt, a poétika visszajövele megtagadva jakobsoni fázisát és megtérve, anélkül, hogy visszatérne a pragmatikussághoz) – a címzett és az befogadás-olvasás tudomásul vétele felé futnak össze.

Az olvasónak ez az előtérbe kerülése<sup>2</sup> és az ebből adódó kérdések Franciaországban még viszonylag új keletűek, ehhez a strukturalista zár feltörése és egy új elméleti paradigma felbukkanása (a „szöveg transzcendenciája”, G. Genette) kellett, hogy lehetővé váljék az újraértékelés, amely elyszerűen elutasította a saussuri nyelv/beszéd dichtomiára alapozott szöveg-modellt. Hogy ez a modell komoly hátrányt jelentett a francia kutatásban, ezt túlságosan is bizonyítják az elmulasztott alkalmak és a felgyülemlett késés; miközben a francia kutatás a pragmatikus strukturalizmus kalodájában küszködött, az ebből a szempontból történelmibb német kutatás, mely jobban védve volt a nyelvészeti vonatkozások fékező funkciója ellen, előre tudott lépni és megvetette egy igen koherens „befogadás-esztétika” alapjait.

Ennek létrehozása – mint tudjuk – Hans Robert Jauss érdeme, aki az 1967. évi híres székfoglaló előadása<sup>3</sup> óta hirdeti a programot és meghatározza a kockázatot. Még ha

<sup>1</sup> A „befogadás-esztétika” melegágya az az egyetem volt, ahol H. R. Jauss és W. Iser tanít – innét ered ez az elnevezés. Jelenleg a „Konstanzer Schule” több tagját is szétküldte már más német egyetemekre.

<sup>2</sup> Ezt az előtérbe kerülést bizonyítja a jelen számon kívül (amely ennek egyik jele és eszköze akar lenni) a *Le Plaisir du texte* (= A szöveg öröme) R. Barthes tollából (Seuil kiadás 1973.), Ph. Hamon kutatásai az „olvashatóság”-ról (Lásd a *Poétique* 16. és 31. számát és a *Littérature* 14. számát). Az olvasás retorikája (= *Rhétorique de la lecture*) M. Charles tollából (Seuil kiad. „*Poétique*” gyűjt. 1977.), a H. R. Jauss pragmatikus írásainak francia fordítása (*Pour une esthétique de la réception* = A befogadás esztétikájáról. Gallimard, „*Bibl. des Idées*” 1978.), egy Cerisy-ben tartott kollokvium „az olvasás időszzerű problémáiról” (= *Problèmes actuels de la lecture*) 1979. július és a *Revue des Sciences Humaines* egy közel publikálható száma az „olvasás hatásairól”.

<sup>3</sup> *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány kihívása), megj. a *Pour une esthétique de la réception* (A befogadás esztétikájáért)

a legsematikusabban járnánk is el: a kiindulópontok bemutatása, a fővonalak felvázolása, a központi fogalmak megvilágítása, valamint a Rezeptionsästhetik fokozatos kiterjesztésének leírása jóval túllépné ezen ismertetés kereteit.<sup>4</sup> Még inkább le kell mondanunk arról, hogy akárcsak nagy vonalakban jelezzük, mi volt a mások hozzájárulása, mert ez nem csupán kiegészítésnek<sup>5</sup> tekinthető az elmélet kidolgozásához, amelyből nem doktrína, vagy „rendszer” született, hanem sokkal inkább egy *mozgalom* – éspedig olyan mozgalom, amelynek dinamizmusa<sup>6</sup> – H. R. Jauss és W. Iser irányításával – már két kutató nemzedékre terjedt ki<sup>7</sup> és hosszú idő óta terjeszkedik már külföldön is.

Ami a konstanzi teoretikusok által végzett munkában szembeszökő, az az átfogott terület terjedelmén túlmenően a határozott és merész stílus az előnyomulásban, noha ennek pályája sohasem tér el a kiinduló állásfoglalástól. Ha a közlemények egyidejű jellege, amelyekkel az olvasó meg fog ismerkedni, nem teszi is lehetővé, hogy megállapítsa a teljes konformitást a mai törekvések és az egykori célkitűzések között, de az a benyomása támad majd, hogy itt szorosan összehangolt taktikáról és stratégiáról van szó és erős egyetértésről, amely azonban nem zárja ki az egyéni különbségeket.

Hogy felvázoljuk azt az általános topográfiát, amelyben ezeket a tanulmányokat olvasni kell, elég, ha azt tételezzük, hogy az irodalmi tény működése egymással kölcsönhatásban lévő négy fokozatban jön létre (Lásd az alábbi sémát) és hogy egy befogadássalmelet legfőbb feladata a fokozatok adekvát illeszkedésében áll a (3)-hoz.

c. kötetben, p. 21–48. Említsük meg, hogy 1967-ben Harald Weinrich maga is kidolgozta „az olvasó irodalomtörténetének” programját (Literatur für Leser, Stuttgart, Kohlhammer, 1971.) és hogy ugyanakkor Barthes diagnosztikája találkozott Jausséval és Weinrichével (Lásd a L. Décaunes által idézett interjút: Clefs pour la lecture (Kulcsok az olvasáshoz) Seghers, 1976. 138. p.).

<sup>4</sup> A sajnálatot, hogy erről itt le kell mondanunk, csökkenti az, hogy Jauss főbb írásai mostantól fogva hozzáférhetőek a francia nyelvű közönség számára (Lásd a 3. jegyzetet) és a mi előadásunk csak megismételheti Jean Starobinski kitűnő bevezetését, amelyre felhívjuk az olvasó figyelmét.

<sup>5</sup> Nem szabad alábecsülnünk például Wolfgang Iser hozzájárulását ehhez a vállalkozáshoz: Jauss előadásának kiegészítéseként székfoglaló előadásában Iser a „szövegek felhívó struktúrájáról” (1968) (*Die Appellstruktur der Texte*, Konstanz, Universitätsverlag, 1971.) kidolgozta a szöveg ama nem szubsztancialista modelljét, amelyet Jauss programja feltételezett (az irodalmi szöveg alapvető meghatározatlanságának és „vákuumjainak” (= Leerstellen) elméletbe foglalása, amelyek egymagukban mozgósíthatják az olvasó képzelő tevékenységét). Ebben az előadásban alapvető tételeket állított fel a „befogadás-esztétikához”. Utolsó munkája (Der Akt des Lesens = Az olvasás aktusa, München, Fink, UTB. 1976) továbbfejleszti és elmélyíti nézeteit és jelenleg a legjobb tanulmány az olvasásról, mint műveletről. Az előzményekre vonatkozóan az irányvonalak ismertetésére és a „befogadás-esztétiká”-nak perspektívába állítására nézve hivatkozunk a „reader Rezeptionsästhetik”-re (Warning R. kiadás. München, Fink, UTB. 1975.) Ennek a könyvnek előszavát Warning Rainer írta és benne kitűnően állítja elének a jelen számban taglalt problémákat.

<sup>6</sup> A dinamizmust, többek között, tanúsítják azok a jelentős kötetek, amelyeket évről évre publikál a „Poetik und Hermeneutik”-csoport.

<sup>7</sup> A másodikkal kapcsolatban említsük meg Karlheinz Stierle, Rainer Warning, Wolf-Dieter Stempel és Hans Ulrich Gumbrecht nevét, a harmadikkal pedig megismerkedünk, ha elolvassuk a Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik (H. D. Weber kiad. Stuttgart, Klett–Cotta, 1978) c. gyűjteményt. Az irodalomtörténet iránti érdeklődés egyformán áthatja és lelkesíti e három nemzedék kutatásait, de megkülönböztetik őket módszertani vonatkozások és a választott tárgyak: a gadameri hermeneutika termékenyítette meg Jaussot, a husserli fenomenológia (J. Ingarden) Isert. A középső generációt a szemiotikához és a pragmatikához való (de nem kizárólagos) kapcsolódás jellemzi az irodalom és tudás-szociológia (Wissens-sociologie) és a nem irodalmi kommunikáció (tömegkommunikáció, reklám) iránt érdeklődik a fiatal nemzedék.



Ha ebből a megjegyzésből az következik, hogy egy konzekvens befogadás-elméletnek eszményi esetben célul kellene kitűznie valamennyi szóbanforgó viszony illeszkedését, valamint mindazon problémák elemzését, amelyeket e viszonyok együttesen vagy külön-külön felvetnek (például: a (2)–(3) és (4)–(3) viszonyok magukban foglalják a befogadás normativitásának kérdését és a „jó” olvasás ismérveit), magától értetődik, hogy ez nem egyetlen ember feladata, és hogy értékesen lehet az általános viszonyításokon munkálkodni akkor is, ha a vizsgálatot egyetlen viszonyra, vagy néhány viszonyra korlátozzuk, – amit a dolog természeténél fogva e szám minden cikke így tesz.

(2) szöveg	(1) a produkció alanya és folyamata
(3) a befogadás alanya és folyamata	(4) történelmi kontextus, tudattalan

Ha az olvasó a legkevésbé is hasznát veszi a fenti sémának, mint olyan rácsnak ahol helyére tehető minden közlemény, meghatározható a hozzászólások területe és megjelölhetők – felfedett metszési pontok révén azok a helyek, amelyekre a kutatás nyomatékot helyez, akkor megfigyelheti: a „befogadás-esztétika” napjainkban afelé tendál, hogy a (3)–(2) és (4)–(3) viszonyokat szemelje ki magának (a befogadó gyakorlat társadalmi jelentőségének kérdése, az olvasó mint ideológiai és pszichoanalitikai alany állapota) és már nem csupán a (3)–(2) és a (2)–(3) viszonyokra néz. A *Rezeption* és a *Wirkung* közti viszony, *explicit* olvasó és *implicit* olvasó, ahol a (4)-et csak hiányosan vették tekintetbe, amelyekkel kezdeti stádiumában elsődlegesen foglalkozott. Az is kiderül, hogy több tanulmány összpontosítja a figyelmét a műfaj és a fikcionalitás problémáira. Ez a kettős érdeklődés nem véletlen: míg a költött szöveg (texte de fiction) mint feltehetően „üres” és „parazita” nyelvi aktus (Searle) a legradikálisabb módon teszi fel, amely az irodalom társadalmi kihatásának kérdését, a műfaj mint intézményesített nyelvi aktus kivételezett tanulmány tárgyaként jelenik meg abban az értelemben, hogy a séma minden viszonyát érinti és így lehetővé teszi az elemzés megnyitását, majd szorosabbra fűzését azáltal, hogy egycsapásra behelyezi a szöveg, – a befogadás és az általános történelem metszéspontjába (abban az értelemben, hogy ez utóbbi műfajok rendszere fölé emelkedik). Ezzel szemben észre fogja venni az olvasó, hogy a (3)–(1) viszonyt, amelyből a kijelentés az interlokáció vagy dialogizmus problémái erednek, egyetlen közlemény sem érinti közvetlenül: vajon ennek számításba vétele, valamint az általa feltett kérdések jelentik-e a német „befogadás-esztétika” számára a következő elkerülhetetlenül esedékes tartozást (?), de bármint gondolkodjunk is e perspektívák felől, a most olvasásra kerülő szám idejében érkezik. Hogy mi lesz a kihatása a francia kutatásra, az attól függ, hogy milyen fogadtatásban részesül. A *Poétique* után a *Revue des sciences humaines* 1980-as 1. számát is a recepció-esztétikának szentelte. Benne érdekes interjú Jauss-szal.

(Fordította: G. Gaál Zsuzsanna)

(Lucien Dällenbach: *Actualité de la recherche allemande. Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires. 39, septembre 1979. Seuil, pp. 258–260.*)

## AZ OLVASÓ SZEREPE FIELDING „JOSEPH ANDREWS” ÉS „TOM JONES” CÍMŰ REGÉNYEIBEN

Amikor Fielding igényt támaszt arra, hogy regényeit „new province of writing” –<sup>1</sup> (új irodalmi tartománynak) tekintsék, akkor felmerül a kérdés, hogy ezt a példa nélkül álló dolgot voltaképpen hogyan is kell értenünk. Köztudott, hogy az innovációk, mint olyanok megfoghatatlanok; észrevételükre csak akkor adódik lehetőség, ha ismert háttér előtt jelennek meg. Ha az új a megszokottól elkülönül, akkor olyan különbség támad, amely már pusztán azért is tele van feszültséggel, mert hiányzik belőle a bizalom biztossága csakúgy mint annak a félreérthetetlen megnevezése, hogy valójában mi is az új. Mert ez az ismert nézetek megváltozásában jut érvényre és gyakran azok revízióját követeli meg. Mint szerző Fielding ezt a revíziót bajosan fogalmazhatja meg, mivel ő az újat akarta nyújtani és nem a régi pusztá revízióját.

Ahhoz, hogy az új mint téma megtárgyalásra kerüljön, kooperálnunk kell azzal, aki számára ez új, tehát a regény esetében az olvasóval való együttműködés céljából az olvasó számára kell hozzáférhetővé tenni. Nem csoda, hogy Fielding regényében, mint általában a XVIII. századi regényben lépten-nyomon találkozunk az olvasó megszólításával, s ezeket a nyilvánvalóan szándékolt aposztrofálásokat messzemenően retorikai funkciókra kívánták korlátozni. Ez a tendencia megmutatkozik John Prestonnak éppen most megjelent könyvében, amely elsőnek ábrázolta az olvasó szerepének problémáját a XVIII. századi regényben:

„I make no attempt to provide a 'rhetoric of reading', though no doubt this would be worth doing. Rather I trust that the rhetorical principles in question will provide a unifying point of view for these four novels (*Moll Flanders*, *Clarissa*, *Tom Jones* and *Tristram Shandy*), and yet not seem unduly arbitrary or restrictive. And I should be glad to feel that such an approach might prompt other more radical enquiries into the nature of the reader's role in fiction.”

(Nem kísérlem meg, hogy egy 'olvasási retorikát' nyújtsak, bár érdemes volna. Inkább bízom abban, hogy a kérdéses retorikai elvek egységes szempontot szolgáltatnak erre a négy regényre vonatkozólag: *Moll Flanders*, *Clarissa*, *Tom Jones* és *Tristram Shandy*, és mégsem fognak túlzottan önkényesnek és leszűkítettnek tűnni. És nagyon örülnék, ha azt tapasztalnám, hogy ez a fajta megközelítés másokat radikálisabb vizsgálatokra ösztönözne az olvasó regénybeli szerepének természetére vonatkozólag.)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Henry Fielding*: Tom Jones. II, 1 Bukarest, 1971. Kriterion, 56.

<sup>2</sup> *John Preston*: The Created Self. The Reader's Role in Eighteenth Century Fiction, London, 1970. 3.

A radikálisabb rákérdezésre való felszólítás vezeti majd az alábbi megnyilatkozásokat és pedig nem utolsósorban azért, mert a szerep, amelyet a fieldingi regény az olvasónak tulajdonít, nem merül ki a meggyőzésre való felhívásokban. Így e regények olvasójának az olvasás során bizonyos átalakulást kell tapasztalnia – valami olyasféle értelemben, ahogy azt W. Booth a képzelet szülte prózáról írta:

„The author creates, in short, an image of himself and another image of his reader; he makes his reader, as he makes his second self, and the most successful reading is one in which the created selves, author and reader, can find complete agreement, –”

(A szerző, röviden szólva, egy képet teremt önmagáról, egy másikat pedig olvasójáról; úgy formálja olvasóját mint második énjét és a legsikeresebb az az olvasmány, amelyben a megteremtett alakok, szerző és olvasó, teljes egyezésre jutnak.–)<sup>3</sup>

Így minden bizonnyal az olvasónak a szerző által alkotott képbe való átalakulása nem pusztán retorikán keresztül valósul meg. Az olvasótól az író sokkal inkább tevékenységet kíván meg, amely – ha retorikai jelzésekkel előirányítottan is – valamit mozgásba hoz, ami már nem vezethető vissza a retorikára. Mert ennek a sikeréhez egy cél világosan megfogalmazására van szükség s ezt kell majd a meggyőzésnek követnie.

Abban, amit Fielding olvasóinak feltámi akar, az új inkább egy ígéret, és csak akkor képes a szükséges elvárásokat támasztani tevékenysége iránt, ha megfogalmazása elsősorban nem egyértelmű. Sokkal inkább arról van szó, hogy azt, ami az újban lényeges, az olvasmányban tegye hozzáférhetővé és ez a tevékenység lényeges feltétele annak, hogy a kommunikáció egyáltalában létrejöjjön. Ehhez szükségesek kétségkívül retorikai jelzések, de ezek csak a különféle műveleteket irányítják, amelyek során az olvasó a szöveg lényegét elrendezi és egy, az olvasótól megkövetelt részvétel már nem azonos azzal a vezérlőmechanizmussal, amelyet a retorika hoz létre. Northrop Frye idéz egyszer egy Jakob Böhme-vel vitatkozó írást, amelyben ennek a konstitúció-aktusnak a feltételei jól meg vannak határozva:

„It has been said of Boehme that his books are like a picnic to which the author brings the words and the reader the meaning. The remark may have been intended as a sneer at Boehme, but it is an exact description of all works of literary art without exception.”

(Böhméről mondják, hogy az ő könyveit piknikhez lehet hasonlítani, ahol a szerző hozza a szavakat, az olvasó pedig a jelentést. A megjegyzés alkalmasint gúnyolódó szándékú Böhmével szemben, de pontos leírása kivétel nélkül mindenfajta irodalmi műnek.)<sup>4</sup>

A XVIII. század regényírói teljes tudatossággal vállalták ezt a közös játékot az olvasóval. Így jegyezte meg már Richardson – természetesen még csak levelezésben és nem magában a regényszövegben –, hogy a mesének az olvasó számára kell tennivalót hagynia.<sup>5</sup> Laurence Sterne aztán a *Tristram Shandy*-ben ezt a regényírás számára szükséges módszert ugyanazzal a félreérthetlenséggel mutatja be, amellyel a fikció elveit, ahogyan azokat a XVIII. század első felének regényében alkalmazták, feltárta. A *Tristram Shandy* második kötetében így ír:

<sup>3</sup> Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1963. 138.

<sup>4</sup> Northrop Frye: *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*. Princeton, 1967. 427.

<sup>5</sup> Vö. Samuel Richardson: *Selected Letters*. Szerk: J. Carroll. Oxford, 1964, 296.

„ . . . no author, who understands the just boundaries of decorum and goodbreeding, would presume to think all: The truest respect which you can pay to the reader's understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself. For my own part, I am eternally paying him compliments of this kind, and do all that lies in my power to keep his imagination as busy as my own.”

(. . . egyetlen, az illetudás és jólneveltség határait ismerő szerző sem állíthatja, hogy mindenre gondol: a legigazabb mód, amellyel az olvasó iránti tiszteleted kifejezésre juttatható, az, hogy testvériesen megfelezel vele mindent és engeded, hogy a tiédhez hasonlóan működjék az ő képzelőereje is. Ami engem illet, én állandóan élek az udvariaskodás eme nemével és megteszek mindent, ami módomban áll, hogy úgy megoldoztassam a képzeletét, akárcsak a magamét.)<sup>6</sup>

Az olvasó részvétele egyáltalában nem bontakozhatnék ki, ha mindent elébe tálalnánk. És ez mégis azt jelenti, hogy a kialakított szöveg utalásokon és sugallásokon át az általa ki nem mondottat, de minden bizonnyal elgondoltat körvonalazza. Mert csak itt jut jogához az olvasó képzelőereje: a megírt szöveg utasításokkal látja el, hogy elképzelje azt, amit ő maga elhallgat.

Fielding is gyakorta beszél a részvételre való felszólításról, amelyet az olvasó felé meg kell tenni, hogy tanuljon meg önerejéből eljutni ahhoz a célhoz, ahová a regény vezetni szeretné. Világos utalás található a *Tom Jones*ban az olvasótól megkövetelt aktivitásra:

„Bestir thyself therefore on this occasion . . . for thou art highly mistaken if thou dost imagine that we intended, when we began this great work, to leave thy sagacity nothing to do; or that, without sometimes exercising this talent, thou wilt be able to travel through our pages with any pleasure of profit to thyself.”<sup>7</sup>

(Hát ügyeskedj egy kissé ezúttal . . . Nagyon tévedsz, ha azt képzeld: én azzal a szándékkal kezdtem bele ebbe a nagy munkába, hogy semmi dolgot se adjak az eszednek, vagy hogy élvezettel és haszonnal utazhatod végig a lapokat, ha közben-közben nem gyakorlod szellemi képességeidet.)<sup>7</sup>

Ez a Fielding regényére jellemző, olvasójának éles elméjűségére apelláló felhívás azt célozza, hogy felébressze benne a megkülönböztetések iránti érzéket. Ezért aztán az olvasó szinte szenvedéllyel keresi, várja a kínálkozó különbözőségeket, mert ezek teszik lehetővé, hogy képességeit kipróbálja. Mindez azonkívül még hasznot is ígér, mert az éles elméjűség gyakorlása révén tanulási folyamatot indít meg, amelynek folyamán az ítélőképesség differenciálódni képes, Ezzel egy olvasó-szerepnek a körvonalai kibontakoznak és ez a szerep a folytonos állásfoglalások során valamint az afölötti elmélkedésben kiteljesedik. Ha az olvasót a regény ilyen helyzetbe juttatja, ez azt jelenti, hogy ő a szöveg jelzéseivel már előre kialakított reakcióin keresztül kibontja a regény értelmét, vagy helyesebben, hogy a regény értelme csak ezekben a reakciókban teljesül ki, mivel az író nem adja azt meg expressis verbis.

<sup>6</sup> Laurence Sterne: *Tristram Shandy*. II, 11. London, 1956. Everyman's Library, 79.

<sup>7</sup> Tom Jones. XI, 9. 99.

## II.

Az olvasó szerepét az előbbiekből minden bizonnyal durván körvonalaztuk, következék most a kidolgozás tekintetbe véve a *Joseph Andrewst* és a *Tom Jonest*, hogy az olvasótól elvárt tevékenységet a regény mindenkori értelmi felépítését tekintve megvilágíthassuk. Már a *Joseph Andrews* első mondatában arról beszél a szerző, hogy a „mere English reader” (egyszerű angol olvasó<sup>8</sup>-nak) minden bizonnyal más elképzelései és egészen biztosan más elvárásai vannak a most előtte álló olvasmánnyal kapcsolatban. Hiszen olvasási ízlését az eposz, a tragédia és a komédia formálta, és ezeknek elveit emlékezetébe fogja idézni, hogy a szerző vállalkozását elkülöníthesse tőlük. Noha Fielding bizonyosan úgy vélte, hogy a regény összevegyítése az antik irodalom hagyomány szentelte genusaival megnesemesíti majd prózai elbeszéléseit, mégis félreismerhetetlen marad a tendencia, hogy az ő antik minták szerint mint „comic epic poem in prose” klasszifikált műveit<sup>9</sup> egy egész kimerítő felsoroláson keresztül éppen ezen mintáktól való eltérést ismeresse. Következésképpen a „classical reader”<sup>10</sup> éppen a „parodies or burlesque imitation”<sup>11</sup> -ban leli majd örömét, amelyek ellentétként vagy karikírozó másolatként mindig a virtuális mintaképeket idézik fel, melyeket az író megváltoztatni szándékozott.

Ami itt történik, az mindenekelőtt a művészettörténeti elemzéseknél Gombrich által bevezetett séma és korrektúra fogalom párral ragadható meg.<sup>12</sup> Fielding emlékeztet az irodalmi műfajok egy ismert repertoárjára, hogy az ismerős kánonra való célzásokkal bizonyos eljárásokat ébresszen, amelyektől az ő regénye éppen most kezd eltérni. Ebben az értelemben a kiemelt különbségek megteremtik az olvasói várakozás irányításának első feltételét.

Ha Fielding előszavában még szól is regényei és a klasszikus minták közötti különbségekről, később, a könyv olvasása közben egyre inkább eltűnnek az ilyen magyarázó utalások. Ez mindjárt megmutatkozik az első regényelméleti esszében, amelyben hasonlóképpen egy ismert program tér vissza. Itt mégis nem annyira a régebbi, mint inkább a kortársi irodalom az, ami mint összehasonlítási alap kerül bele a regénybe. Noha Fielding még utal az antik és középkori példákra,<sup>13</sup> mégis az előtérben már Colley Cibber önéletrajza és Richardson *Pamélája* áll, amelyek egészen Fielding szándéka szerint csakúgy mint az ő regényében, szintén életleírást adnak.<sup>14</sup> De most már nincs arról szó, hogy Fielding vállalkozása a mintáktól, amelyekre hivatkozott, különbözni szeretne. Sokkal inkább hangsúlyozza annak a műnek a példaszerűségét, amelyet, úgy tűnik, Fielding *Joseph Andrews*-ával buzgón követ, és ez megtörténik tekintet nélkül arra, hogy az egyik életrajz fiktív, a másik meg valódi, habár ennek a fejezetnek ironikus jelzései mutatják, hogy a valódi életleírásban sok a fikció és a fiktívben sok, a valódi életre szabott, példaszerűség rejlik.

<sup>8</sup> *Henry Fielding: Joseph Andrews. A szerző előszava.* Budapest, 1965. Magyar Helikon, 7.

<sup>9</sup> Uo. 8.

<sup>10</sup> Uo. 8.

<sup>11</sup> Uo. 8.

<sup>12</sup> *Vö. E. H. Gombrich: Art and Illusion.* London, 1962. 99.

<sup>13</sup> *Vö. Joseph Andrews. I, 1. 19.*

<sup>14</sup> *Vö. Uo. 20.*

<sup>15</sup> Uo.

Ha az előszó bevezető része még a különbségeket jelölte meg az idézett repertoárra vonatkozóan, úgy most a hasonlóságot domborítja ki, hogy az olvasóval azokat a különbözőségeket felfedeztesse, amelyek az ironikus jelzéseken keresztül még akkor is érthetőek maradnak,<sup>16</sup> ha már nem vagyunk is otthonosan ismerősök az illető 'példaképekkel' mint a kortársi olvasók voltak. A *Joseph Andrewst* tehát nem kell sem a Cibber-féle önéletrajz értelmében vett hősi öndicsőítésként, sem a Richardson regénye szerinti világi sikerre vezérlő morális vademecumként olvasni. Itt is sémák helyreigazítása folyik, de a korrek-túrát magát nem nevezik meg. Következésképpen üres tér keletkezik s pontosan ez ad helyet annak, hogy az olvasó saját nézete a regényben készen tartott repertoárral kapcsolatba lépjen.

Ezek az üres helyek jelzésként szólítanak fel a fokozott figyelemre; hatásuk azon alapszik, hogy előre tartalmazzanak valamit, amin a dolog fordul. Az előszóval ellentétben, amely a különbségeket a szóban forgó repertoárhoz viszonyítva domborítja ki, itt az olvasóra a kiegészítés feladata vár, hogy a *Joseph Andrews* ironikusan hangoztatott egyformasága és a témába bevont repertoár közötti különbségeket saját maga fedezze fel. Az olvasótól elvárt felfedezés ugyan viszonylag egyszerűnek tűnik. Az irónia mint stílusjelenség közli, hogy a megfogalmazott szöveg az ellenkezőjét jelenti annak, amit mond; ez az egyszerűség azonban bonyolultabbá válik, ha érdeklődni kezdünk, milyennek is kellene lennie valójában Richardson *Pamélája* és Cibber *Önéletrajza* ellentettjének.<sup>1</sup> Semmi esetre sem fog azonban szemünkbe ötni, hogy az ironikus célzások már nem csupán az elmondottak pusztá fordítottjaként foghatók fel.

Az irónia itt sokkal inkább a regényben készenlétben tartott repertoárt tagadja, abból a célból, hogy az ismert tagadásával jelentse, hogy most valamit közölni kell, amelyről ezideig még nem volt kielégítő elképzelés. A tagadás mutatja, hogy ezt az elképzelést – ahogy egy életleírásból, amely szükségszerűen magántermészetű, általános mintaszerűség vezethető le – és az életrajzokból, amelyek ilyen igény kielégítésére alkalmasnak látszanak, egyáltalán nem lehet megkapni. Ennek megfelelően a tagadás kezdeményező erőként hat arra, hogy az olvasó eféle elképzelést a megszokott mintán kívül keressen, ez pedig azt jelenti, hogy a szakítás az olvasó elvárásaival, amelyeket a repertoár még egyszer külön felidézett, az előfeltétele annak, hogy az olvasó képzelete ösztönzést nyerjen.

A *Joseph Andrews* repertoárjához azonban nemcsak a célzásokban jelenlévő irodalmi minták tartoznak, hanem a kortársi képzeletvilágból merített különféle normák is. Ezeknek a normáknak a regénybe való áthelyezése annak megváltoztatását idézi elő, mivel itt másképp rendeződnek, mint ahogyan az a kor „kollektív tudatában” lévő adottságaiknak megfelel.<sup>17</sup> A kor normáinak ez az esztétikai megszervezése nem marad következmény nélkül az olvasó számára. Ez megmutatkozik Abraham Adamsnak, a regény volta-képpeni hőségének a bemutatásánál. A Fielding által eldarált erénykatalógus közelítőleg magában foglalja szinte az összes olyan tulajdonságot, amely a tökéletes emberi ideál tartozékának tekinthető. És éppen ezeknek a birtoklása teszi teljesen alkalmatlanná

<sup>16</sup> Uo.

<sup>17</sup> A norma fogalmát itt és a tanulmány más helyein is úgy kell érteni, ahogy azt *Jan Mukahovský*: *Kapitel aus der Ästhetik* (Suhrkamp kiadás) Frankfurt, 1970. 44. definiálta. A „kollektív tudat”-hoz, mint minden bizonnyal még definíciót igénylő segélykifejezéshez vö. uo. 30.

Adams-ot a világban való szereplésre, mint ahogy azt Fielding felsorolása kapcsán külön meg is jegyzik.<sup>18</sup>

Az erénykatalógust már nem keresztény-platói gyökerének nézőpontjából, hanem a világ szemlélete szerint kell szemlélni. A perspektívának ez az ugrásszerű megváltozása következtében úgy tűnik, hogy az erények érvényüket veszítik; hatásuk olyan mintha csak a múlthoz tartoznának, mert a jelenben való viselkedést már nem képesek kellőképpen irányítani. Azt jelenti ez most már, hogy erkölcsstelen magatartást kell meghirdetni mint a világhoz jobban illőt, vagy pedig a perspektíva-váltás mint a kortársi normák esztétikai organizációja nem sokkal inkább azt jelenti-e, hogy most van igazán szó arról, hogy a norma és a világ közötti viszonyra rátaláljunk? De akkor a norma és a világ csak egy kapcsolat pólusai volnának, amelynek kidolgozása csak annyiban hátrálna az olvasóra, amennyiben a neki ismerős elképzelések – a kortársi normák és a világ helyzete – szüntelenül tagadják egymást. Az erények csak a világ háttéréből szemlélve, és ez viszont csak az erények kontrasztjában érzékelhető. Amennyiben ezek kölcsönösen zavarják egymást, felmerül a kérdés, hogyan kell motiválni kapcsolatukat, hogy ezt a zavarást megszüntethessük. A motívumok azonban nem ismereteseek, ők alkotják a szövegben az üres helyeket és így egy motívációs játékeret nyitnak, amely az olvasó számára lehetővé teszi az egymást állandóan tagadó pólusok összekötését, amíg csak értelme nem lesz a dolognak.

Ebben gyökerезik az első bepillantás az olvasónak a regény által mozgásba hozott aktivitásába. A szövegbe bevont repertoár – származzon az akár az irodalmi hagyományból, a korszak képzeletvilágából vagy a társadalmi valóságból – megvonja a regény horizontját. A szövegben az ismerős tér vissza, de miközben megismétlődik, nem marad ugyanaz. Mert az újra felbukkanás nem a meghitt, az ismert tulajdonsága, úgy, hogy a visszatérésben az ismételt szükségszerűen másnak tűnik. A repertoár elemei megváltoznak, vonatkozási területe elszakad, érvénye gyakran tagadásba vált. De ha a repertoár megszabta horizont fokozatosan árnyalt tagadásban mutatkozik, ez azt jelenti, hogy intenciója – vagy talán inkább azt kellene mondanunk: az, ami benne pozitív – azon a horizonton kívül fekszik, amelynek rekonstruálásáról az olvasási folyamatban szó van. A repertoárban ekképp előre konstruált aktivitást ezért a következőkben a szöveg realizációjaként fogjuk jelölni, amely egyúttal felöleli az olvasótól megkövetelt teljesítményt.

Hogy mennyire szem előtt tartotta Fielding az olvasói szerepnek ezt az aspektusát, az az előszó megjegyzéseitől egészen a regényelméleti esszék utalásáig nyomon követhető. Miután, regényét az ismert mintáktól elhatárolta, így folytatja:

„Having thus distinguished Joseph Andrews from the productions of romance writers on the one hand and burlesque writers on the other, and given a few very short hints (for I intended no more) of this species of writing, which I have affirmed to be hitherto unattempted in our language; I shall leave to my good-natured reader to apply my piece to my observations.”

(Miután a *Joseph Andrewst* ekként megkülönböztettem egyrészt a regényes történetek szerzőinek, másrészt a burleszk-íróknak a termékeitől, és néhány igen rövid utalást tettem (s nem is akartam többet) ez írásfajtára, melyről azt állítottam, hogy nyelvünkön

<sup>18</sup> Vö. *Joseph Andrews*. I, 3. 26.

eddigelé senki sem próbálkozott vele, most már a nyájas olvasóra bízom, hogy egybevesse műveimet a megjegyzéseimmel.)<sup>19</sup>

Az olvasó megkapja a feladatot, hogy a neki adott utasításokat a szerző által elmesélt regény cselekményére alkalmazza; az alkalmazást magát már nem közli a szöveg. Messzemenően egybevág az a realizációval; az alkalmazási tartományt eközben az előszó-ban vázolja fel az író. Fielding ígéretet tesz az olvasónak, hogy hozzáférhetővé teszi számára a nevelés forrásait, amelyek – szándéka szerint – az affektálás és az álszentség leleplezéséből fakadnak.<sup>20</sup> Nem az affektálás és álszentség bemutatása tehát a regény célja, hanem neveltségüknek a felfedezése, amely mindig akkor következik be, ha azon a hamis látszaton átlátnak, amellyel a társadalmi bűnök álcázzák magukat.

Ilyen felfedés azonban nem merül ki a pusztá leleplezésben. Ezért Fielding csak arra az utalásra szorítkozik, hogy az átlátott színlelések nevelés tárgyai lesznek, anélkül, hogy ezzel azt is mondaná, hogy a neveltség már a helyes viselkedést is megmutatja. Valamiféle fölénynél többet ez a reakció nem jelent és felmerül a kérdés, hogy mire támaszkodik valójában a fölény, amely nevetésben jut kifejezésre. Legjobb esetben a helyes magatartásba való bepillantás van potenciálisan jelen, amivel nincsen még kizárva, hogy a bemutatott fölény félreértésen is nyugodhat. Az olvasónak így nemcsak a hamis látszaton kell átlátnia, hanem erősebb mértékben fel kell fedeznie a helyes magatartás előfeltételeit, nehogy a bűnök neveltségében felvilágító fölényesség a maga részéről hamis látszattá váljék. Ebben a folyamatban a nevelésnek egy figyelemre méltó funkcióváltozása mutatkozik meg, megszűnik az alacsonyabb néposztályok társadalmi stigmája lenni és kezdeményező lépéssé válik az olvasó elmékedése számára, hogy a leleplezett tettetésben virtuálisan benne rejöl erkölcsi tanulságot kézzelfoghatóvá tegye. Hogy egy ilyen tudatosulási művelet működésbe léphessen, nem szabad a regény által követett cél-elképzelésnek az elbeszélés tárgyává lennie. Mert csak az el-nem-beszéltnek – tehát a helyes magatartásnak – a rekonstrukciója teszi valóssá ezt az olvasó számára.

Hogyan kell ezt a realitást megállapítani, arra Fielding utolsó elméleti esszéjében (III., 1), amely a *Joseph Andrews* közepe táján van, célzott. Szeretné, ha regényét tükörnek tekintenék, amelyben az olvasók önmagukat újra felfedezik ezekben az alakokban, akiket látszólag fölényesen kinevettek. Szándéka azért az volt, hogy:

„... not to expose one pitiful wretch to the small and contemptible circle of his acquaintance; but to hold the glass to thousands in their closets, that they may contemplate their deformity, and endeavour to reduce it, and thus by suffering private mortification may avoid public shame.”

(nem valamelyik százalmas nyomorultat akarja leleplezni kicsiny és hitvány ismeret-ségi köre előtt, hanem legeldugottabb szobácskájukban akarja ezrek elé odatartani a tükört, hogy megláthassák torz vonásaikat és kisimitásukra törekedhessenek, s így a magányukban elszenvedett sérelem árán kerüljék el a nyilvános szégyent.)<sup>21</sup>

Ha a tükörbe vetett pillantás az olvasónak lehetőséget nyújt önmaga megjavítására, akkor kézzelfogható az a szerep, amelyet itt neki szántak. Ha helyesen él a lehetőséggel, az azt jelenti, hogy mérlegre teszi önmagát, megfigyeli olyan oldalait, amelyekről eddig

<sup>19</sup> Uo. Szerző előszava. 14.

<sup>20</sup> Vö. uo. 12.

<sup>21</sup> Uo. 238.



mit sem tudott vagy – ami még rosszabb – amelyekről mit sem akart tudni, hogy végül is felismerje: a helyes magatartás csak a megszokott legyőzéséből adódik. Ez azonban annyit tesz: a helyes magatartás egyelőre csak potenciális ellenirányú mozgásként képes az ember mindennapi helyzet-magatartásával szemben megjelenni; jelenléte a szokásos reakciók zavarásában nyilvánul meg. Ezért tulajdonít Fielding regényalakjainak szinte mechanikusan lejátszódó, semmiképpen sem megrázó reakciókat, hogy az olvasóra állandóan ráerőszakolja a kérdést, hogyan kell az alakok magatartását másképpen motiválni, hogy azok reakciósémáik gyakran fatális egyformaságától megszabadulhassanak.

A szöveg azonban elhagyja ezeket a motivációkat, noha egyáltalán nem nehéz ezekre rátalálni. Ezeket az üres helyeket tölti ki az olvasó, amikor képzeletét megdolgoztatja. Ha a szöveg arra csábítja, hogy tekintetbe véve az elbeszélő szituációt a helyes magatartás motivációját elképzelje magának, akkor az olvasó tudatossá teszi magában a szükséges kiigazítást, ami mint ilyen nem maradhat hatás nélkül saját egyéni tudatára. Ha rábírnák a szöveg üres helyei az olvasót arra, hogy a helyes magatartás motivációját maga fedezze fel, úgy az abból nyert elképzelések olyan belátásra vezetnek, amelyeket bajosan tud az olvasó saját magatartásbeli szokásaitól elkülöníteni. Ellenkezőleg, az olvasó felfedezései körülármalyák mindazt, amit eddig magától értetődőnek talált azzal – így reméli Fielding – az elmaradhatatlan következménnyel, hogy egyszerre olyannak látja önmagát, amilyen a valóságban. Így arról van szó, hogy az olvasót a neki elgondolt szerepre ráhangolja az író, s ezzel megteremtse számára az önnevelés lehetőségét.

### III.

Amennyiben e célkitűzésnek siker jut osztályrészeül, akkor a kívánt átalakulást nem szabad az olvasó tetszésére bízni, inkább irányítani kell őt a szöveg utasításainak megfelelően anélkül persze, hogy olyan érzések fogják el, mintha a szerző pórázon akarná őt vezetni. De ha az olvasó a szerző elgondolása szerinti tevékenykedésbe fog, akkor megvan a lehetősége, hogy a neki szánt szerepet magára öltse. Effajta tevékenység irányításához azonban szükség van bizonyos stratégiára. Ilyen például a repertoárral kapcsolatban már tárgyalt tagadás. Ezzel tagadhatók azok a remények, amelyek az olvasóban egy ismert repertoárra tett célzásokból fakadnak; ez az elvárás továbbá világossá teszi, hogy most a felidézett példaképek és minták kiterjesztésének – de már nem ezek feltételeként – kell bekövetkeznie. Ezek csupán a szöveg múltbeli horizontját alkotják, és ami most történik, azt többé nem csupán tételezni, hanem realizálni kell.

A tagadás ezzel a realizáció tényleges hajtóerejének bizonyul, amely mint a szöveg eszmei alakjának előhívása az olvasón keresztül történik meg. Inicialja az elképzelési aktusokat, amelyeken át az olvasó azt a virtuális területet aktualizálja, amely a szöveg múlt-horizontjától az értelmi elrendeződésig terjed. Ebből ered egyben az a benyomás, hogy az olvasás során az elbeszélő történetet gyakran mint megtörténtet átéljük.

Ez a tapasztalás feltételezi, hogy az elbeszélő történet és az olvasó között legalább ideiglenesen eltűnik a távolság, hogy a kiváltságos helyzetű néző cselekvő személylété válhasson. Erre a gyakorlatra jellemző stratégia mindjárt a regény elején található, amikor Joseph úrnőjének s az úrnő szolgálójának szerelmi követeléseit eltűrni kényszerül. Lady Booby szolgálóját, akit már nagy nehezen rábírt arra, hogy ágyára telepedjék, mindenféle

gyengédségre bátorítja, amelyektől a szemérmes Joseph végül is, erényességére való hivatkozással visszaretten. A „Putifámé” megdöbbenésének leírása helyett Fielding a „krízis” csúcspontján így folytatja:

„You have heard, reader, poets talk of the statue of Surprise; you have heard likewise, or else you have heard very little, how Surprise made one of the sons of Croesus speak, though he was dumb. You have seen the faces, in the eighteen-penny gallery, when, through the trap-door, to soft or no music, Mr. Bridgewater, Mr. William Mills, or some other of ghostly appearance, hath ascended, with a face all pale with powder, and a shirt all bloody with ribbons; – but from none of these, nor from Phidias or Praxiteles, if they should return to life – no, not from the inimitable pencil of my friend Hogarth, could you receive such an idea of surprise as would have entered in at your eyes had they beheld the Lady Booby when those last words issued out from the lips of Joseph. ‘Your virtue!’ said the lady, recovering after a silence of two minutes; ‘I shall never survive it.’ ”

(Hallottad, úgy-e, olvasóm, szólani a költőket a Meglepetés szobráról; azt is hallottad – vagy, ha nem, hát azt kell mondanom, igazán keveset hallottál –, hogy a Meglepetés miként nyitotta szóra Krózus egyik (egyébíránt néma) fiának ajkát. Láttad az arcokat a kakasülön, amikor a sülyesztőből halk zeneszó mellett vagy anélkül, egyszerre csak előtűnt Mr. Bridgewater, Mr. William Mills vagy valamelyik más kísérteties jelenség, kinek arca rizsportól halovány, s inge szalagokkal teleaggatva. De sem ezek látásából, sem Pheidiasz vagy Praxitelész művészetéből (ha feltámadnának), de még az én Hogarth barátom utánozhatatlan ecsetje révén sem tudnál a Meglepetésről olyan fogalmat alkotni magadnak, mint hogyha láttad volna Lady Boobyt, amidőn e néhány szó elhagyta Joseph ajkát.

– A te erényességed! – szólt a hölgy, midőn két percnyi csend után magához tért. – Nohát! Ezt én nem élem túl!)<sup>22</sup>

Mivel az elbeszélés mellőzi a reakció bemutatását, üres helyzet áll elő, amelyet az olvasónak kell az adott útmutatásokat figyelembe véve kitöltenie. Ezek két szempontból tanulságosak. Általuk válik felismerhetővé mindenekelőtt a regény számára feltételezett olvasóközönség bizonyos társadalmi differenciálódása. Visszatér a megkülönböztetés a „mere English reader” (egyszerű angol olvasó) és a „classical reader” (klasszikus műveltségű olvasó) között, amellyel már az *Előszó*-ban találkozunk. Az előbbi felcsigázhatja fantáziáját azzal, hogy felidézi magában ismert kortárs színészek háttorzongató meghökentés-effektusait, az utóbbi ellenben képzeletét klasszikus reminiscenciákkal élénkíti fel. Ezek a helyek világossá teszik, hogy Fielding nem csak egy differenciált közönséget tartott a szeme előtt, hanem arra törekedett, hogy átlépje a műveltségbeli határokat, mert regénye emberi diszpozíciókat akart felfedni, amelyek a mindenkori állapotbeli hovatartozandóságából már nem voltak leszármaztathatók.

Am a lehetséges olvasótípusok eme differenciáltsága adott esetben háttérmotívuma lehet azoknak az utasításoknak, amelyeket az olvasó kapott arra nézve, hogyan képzelhetné el Lady Booby megdöbbenését. Az utasítások egy sor „sematizált nézet”-ből<sup>23</sup> állnak, amelyek váltakozó szempontból ugyanarra az eseményre irányulnak. Szóródási

<sup>22</sup> Uo. I, 8. 48.

<sup>23</sup> Vö. *Roman Ingarden*: Das literarische Kunstwerk. Tübingen, 1960. 270.

területük oly nagy, hogy mint „képek” pontosan felismerhetők, azaz a itt megválasztott ábrázolás-mód mint olyan, oly messziről észrevehető, hogy az ábrázolttal – itt pontosabban azt kellene mondanunk, hogy azzal, ami az ábrázolásból kimarad – nem esik egybe. Amikor Fielding lemond arról, hogy a „sematizált nézet”-et a szándék szerinti tényállással fedésbe hozza, evokálja a megdöbbenés ábrázolhatatlanságát és ezáltal megérteti az olvasóval, hogy ő neki kell alkotni magának képet arról, amit az adott képek már nem tudnak megragadni.

Lady Booby megdöbbenésének elhagyott ábrázolása, bemutathatatlanságának megjelenítése kétszeresen körvonalazza az üres helyzetet. Az elbeszélés megszakad és játéktevényt nyit az olvasó részvételének. A „sematizáló képek” irányítják ezután a képzelőerőt. Mivel pedig ez az irányítás nem megszoritásként működik, következik elégtelen voltának beismerése. Ezzel az olvasó képzelő képessége felszabadul s tetszés szerint „kiszínezheti” a jelenetet. Egy bizonyos kép helyett a fantázia sokkal inkább indítást kap és élénk tevékenységbe fog. Igen, ez az elevenség csak azért tud kialakulni, mert semmiféle szabatos kép nem szab neki határokat. Ez az oka, hogy ebben a pillanatban az alak az olvasóban hirtelen életre kel. Így lesznek az elbeszélés megfelelően körvonalazott üres terei feltételei annak, hogy az olvasó a figurák és a jelenetek életteliségét önmaga hozza létre.

Ha az olvasó ezeknél a mozzanatoknál a regényalakok valódi viselkedését maga elé képzelem, ez nem történik előre megfontolt szándék nélkül. Két nézőpont érdemi megfigyeléményt ebben az összefüggésben. Ha az elkövetkező jelenetben a „sematizált képek” Lady Booby megfigyelendő reakciójára tekintettel eléggé rövidre fogottak is, mégis felmerül a kérdés, vajon meglehetősen pontos utasítások a képzelő erő tartalmi irányítása szempontjából teljesen irrelevánsak-e. Klasszikus reminiscenciák összecsúsznak kortársi háttorzongató hatásemlekekkel: a klasszikus célzások Lady Booby rémültségét patetikussá teszik, a kortársiak pedig komikussá, ha éppen nem triviálissá. A pátoznak a komikussal való vegyítése eredményezi a hamis látszat szétrobbanását, amely mögé Lady Booby megpróbálta kéjsóvárgását elrejtteni. Ebből adódik a leleplezés lehetősége és ez annál intenzívebben kihasználható, minél több elevenséget teremt maga az olvasó ezekben a jelenetekben.

Hasonló irány felé mutat a második nézőpont. Fielding a Lady Boobyval való jelenet elé egy egészen hasonlót helyezett, amelyben Joseph Slipslop (Litylotty) szerelmi ömlengéseinek volt kitéve, és akárcsak az úrnővel kapcsolatban, a szolgáló esetében is csupán utasításokat kap az olvasó, hogy „kiszínezzék” magának a „támadások”at, amelyeket az író nem beszélt el.<sup>24</sup> Fielding, miközben átsiklik mindkét jeleneten, természetesen figyelmezteti olvasóját:

„We hope, therefore, a judicious reader will give himself some pains to observe, what we have so greatly laboured to describe, the different operations of this passion of love in the gentle and cultivated mind of the Lady Booby, from those which it effected in the less polished and coarser disposition of Mrs. Slipslop.”

(Reméljük tehát, hogy a judiciummal rendelkező olvasó kellő erőfeszítéseket tesz majd annak észlelésére, aminek leírására mi annyi gondot fordítottunk, hogy tudniillik a szerelmi szenvedély mily különböző reakciókat váltott ki egyrészt Lady Booby szelid és

<sup>24</sup> Vö. Joseph Andrews. I, 6. 39.

művelt lelkületéből, másrészt Litylotty asszony kevésbé kifinomult, nyersebb egyéniségéből.)<sup>25</sup>

Fielding feltételezi a különbséget, amely szerint minden társadalmi helyzetben másképp nyilvánul meg a szerelmi szenvedély. Lady Boobyval való jelenet ezért olyan előjelekkel indul, mintha az arisztokrata nő szenvedélyét másképp kellene elképzelnünk mint egy szolgálót. Ilyen elvárási sémának összeomlása annál hatásosabb, minél intenzívebben vesz részt az olvasó érdeklődése a posztulált különbség elosztatásában; leghelyesebb tehát az egész jelenet összeállítását az olvasóra bízni, hogy az ily módon létrehozott életszerűség az olvasó saját véleményének kiélezésében csúcsosodjék ki.

Az itt bemutatott, az olvasóra bízott rendezői munkáról Fielding a *Joseph Andrews*-ban különféleképpen nyilatkozott. Az általa követett szándékot illetően két megjegyzése érdemel figyelmet. Második regényelméleti esszéjében arról beszél, hogy könyvének olvasása vándorláshoz hasonlít, amelynek során a szerzőnek a regényben elszórt reflexiói pihenőhelyként értendők az olvasó számára, amelyek alkalmat nyújtanak neki, hogy az eddig tapasztaltakat átgondolja. Mivel ezek a fejezetek az elbeszélést megszakítják, következetesen „vacant pages”<sup>26</sup> (üres oldalak)-nak nevezi őket Fielding. Az „üres oldalak” tehát lehetőséget nyújtanak arra, hogy a közönség a regényben addig lejátszódott történeten elgondolkodjék. Azonkívül reflexióra ösztönöznek, mert megjelölik azokat a pontokat, amelyeknél az olvasó a cselekménybe beleavatkozhat; miközben az olvasó a kimaradt kapcsolatokat mérlegeli, megteremti a szöveg értelmi konfigurációinak előfeltételeit. Az üres helyek lehetővé teszik számára, hogy ő maga motiválja a történet fontos láncszemeit és ezek a motivációk a feltételei annak, hogy az olvasó egyáltalán gondolatban átélheti a történetet. Az ilyen tapasztalás az olvasmányban alakformázásként történik és nagyon tanulságos, hogy ehhez is adott Fielding a *Joseph Andrews*-ban utasítást.

Amikor Adams a regény vége felé vízbefulladtnak vélt fiát ismét karjaiban tartja, és az öröm túláradásában a mértékletesség és önuralom erényeit feledi, amelyeket egyébként állandóan prédikált, Fielding a következő megjegyzéssel áll főhőse mellé:

„No, reader; he felt the ebullition, the overflows of a full, honest, open heart, toward the person who had conferred a real obligation, and of which, if thou canst not conceive an idea within, I will not vainly endeavour to assist thee.”

(Nem, kedves olvasóm! Adams a becsületes, jó és nyílt szívnek a túláradó háláját érezte, olyanvalaki iránt, aki igazán nagy jótettet vitt véghez, s ha erről a háláról nem tudsz magadtól fogalmat alkotni, én ugyan hiába igyekeznék a segítségedre lenni.)<sup>27</sup>

Ha ezt a regényt vizsgáljuk az olvasó szerepének szempontjából, azt találjuk, ennek konkrét tartalma az, hogy az olvasó az eseményeken keresztül egy olyan alakot formáljon meg, aki nem a látszat szerint ítél, hanem éppen a mögé tekinteni képes, hogy végül is keresztül tudja ezt a látszatot tömi. Ezzel egyúttal utalás történik arra is, hogy ennek az alaknak a megformálásával egyáltalán milyen módon hozza napvilágra az olvasó a történet értelmét.

Ez a folyamat legjobban Adams lelkész alakjában és a világgal történt összeütközésében szemlélhető. Ha a Lady Booby-féle példa már megmutatta, hogyan kell aktivizálni

<sup>25</sup> Uo. I, 7. 40.

<sup>26</sup> Uo. II, 1. 109.

<sup>27</sup> Uo. IV, 8. 400.

az olvasót, hogy az efféle jelenetben az életközelség érzése támadjon, úgy erre a benyomásra még erősebb mértékben van szükség ott, ahol a történet értelmét kell megvilágítani.

Adams lelkész eleven volta mindenekelőtt azokból a meglepetésekből származik, amelyeket ő az olvasónak készít. Már a neve is, Adams Abraham jelzi jellemének ellentmondásos oldalait.<sup>28</sup> Hitének rendíthetlensége, amelyről a bibliai Ábrahám volt nevezetes, érvényes a tiszteletes egész meggyőződésére, és mégis ezeket bizonyos pillanatokban a benne lakozó Ádám keresztülhúzza. Ezek az ellentétben álló sémák kölcsönösen befolyásolják, gyakran visszaszorítják egymást, olyannyira, hogy az alak sem Ábrahámnak, sem Ádámnak nem fogható fel; úgy tűnik, állandóan függetleníti magát azok jellegzetes tulajdonságaitól. A visszaszorított sémák azonban az individuális kifejtés elemi feltételeit alkotják,<sup>29</sup> amely a sémák vonatkozásában karikatúrui elemet, az olvasóban pedig valami váratlant tartalmaz. A karikatúrák virtuális képet idéznek fel azzal a szándékkal, hogy változást jelezzenek az olvasó számára. Így Ábrahám felszólításnak engedelmessé, rendíthetlenségébe Ádám embersége és Ádámnak a világgal szembeni magatartásába Ábrahám absztrakt eltökéltsége illeszkedik bele. A sémáknak ez az összeütközése különleges keveredési viszonyokat hoz létre, amelyeknek – esetről esetre – váltakozó árnyalatai a karakter individuális kifejezését domborítják ki, melyre mi annyiban reagálunk spontán, amennyiben az egymást tagadó sémák háttérül szolgálnak arra, hogy a szereplő egyéni kifejezését mint váratlant egyáltalában megragadhassuk. Csak a váratlan útján nyer a karakter életet és ez oly módon közli velünk önmagát, hogy reakcióink útján megkíséreljük megérteni.

Így hát két egymással szemben futó prespektívából tekintünk Adams tiszteletesre. És valahányszor ezek összeütköznek, mindig felvillan elpusztíthatatlan elvensége, melynek megjelenésében nem vagyunk érdektelenek, mert a benyomást nem egy, a szöveg adta leírásból nyerjük, hanem azon szükségszerűséből, hogy gyakran mindkét perspektívát egyidejűleg kell szemlélnünk.

Ez az elevenség azonban nem öncélú, inkább odaláncolja az olvasót ahhoz a történethez, amelynek értelmét neki kell kibontakoztatnia. A főalak nincs tudatában saját kétpólusosságának. Ebből következmények fakadnak a regény cselekményét illetően. Adams lelkész mit sem tud arról, hogy ő milyen, a világgal való legkülönfélébb konfrontációiban mindig spontán módon, és pedig nem mindig a helyzetnek megfelelően reagál. Az olvasó ellenben a 'képben van', ő nemcsak az alak kétpólusosságáról tud. Ő a szerző számos utalása révén tudja, hogy Adams idealista tulajdonságai mennyire alkalmatlanok arra, hogy a világ dolgaiban boldoguljon. De mit kezd az olvasó ezzel az ismerettel? A regény epizódjai gyakran képességeit kipróbáló vizsgálatná növik ki magukat. A hős szemén keresztül ugyanúgy néz a világra, mint ahogyan a tapasztalati helyzetek optikájában a hős neki minduntalan megjelenik. Ebből ellentétes képek adódnak, melyeket összességükben általában negatív jellegűeknek talál. Adams szemléletéből az emberek világbeli magatartása alattomosnak, makacsnak és alávalónak tűnik, a világ szemléletéből nézve Adams együgyű, korlátolt és naív. Bármi látszik is fontosnak az emberek életében, csaknem teljesen eltűnik a mindenkor uralkodó perspektíva kizárólagosságában. Ez a benyomás még azzal erősödik az olvasóban, hogy amint az alakokkal találkozik, semmifé-

<sup>28</sup> Vö. *Ian Watt*: *The Naming of Characters in Defoe, Richardson and Fielding* 361.

<sup>29</sup> Vö. itt is *Gomrich*. 279, ill. különösen 302.

le tudatosságot nem lel arra vonatkozólag, hogy a világ okossága gyakran teljesen szegénytelennek, a tökéletesség pedig olykor nagyon ügyetlennek tekinthető.

Így a regény elmesélt cselekménye kifejezetten negatív vonásokat visel magán, amelyek nem azt célozzák, hogy a világ galádságát és az erény balgaságát igazolják. Ez már csupán abból is következik, hogy a nagyfokú egyértelműség, amellyel a negatívnak rajzolt történés-pólusok rendelkeznek, kényszerűen a pólusokkal együtt körvonalazza azt, amit azok kihagytak. A le nem írt események kontúrja az olvasmányban tárul fel az olvasó előtt, aki most kezdi kibontani a szöveg virtuális dimenzióját. Virtuális ez a dimenzió annyiban, amennyiben a leírt szövegben semmit sem találunk róla; a szöveg dimenziója annyiban, amennyiben benne a pólusok kiegyenlítésére, ha nem is egész konvergenciájukra kerül sor. E pólusok a regény cselekményében mindig újra összeütköznek, hogy kölcsönösen tagadják egymást. Így a virtuális dimenzió mindenekelőtt a szöveg megkövetelte alakformálás, amelyben az ellentétben álló helyzeteket konzisztenciába hozzák; ez azután a szöveg értelmi megtestesülése lesz, amelyben az átformált jelentés kézzelfoghatóvá válik és végül ez az a pont, ahol a szöveg az olvasóban megtörténik.

Itt az első pillantásra az értelmi testet öltés látszólag semmiféle nehézséget sem okoz az olvasónak; mégis a főalaknak a világhoz való polarizált hozzárendelése túlságosan világosan megmutatja, mi hiányzik állandóan Adams erkölcsi magatartásából és az embereknek a világgal szembeni magatartásából. Adamsnak meg kellene tanulnia, hogy jobban belehelyezkedjék a világba, a világban levő embereknek pedig rá kellene jönniük arra, hogy az erkölcs nem ürügy a bűnös szenvedélyek megszépítésére. Az olvasó elvárja a mindenkori magatartásnak a helyzethez mért alkalmatlanságát. A kölcsönös kiegészítésnek ez a látszólagos szimmetriája azonban a regény cselekménye folyamán elcsúszik, és elkezd a virtuális dimenziót dramatizálni. Ha rendíthetetlen erényei akadályozzák is Adamset abban, hogy a helyzetekbe belebocsátkozzák, ezzel még nem mondjuk azt, hogy egy folytonos, minden adódó körülményre kiterjedő mérlegelés jelentené a keresett virtuális kiegyenlítést. Mert mindama alakok, amelyek minden új helyzethez alkalmazkodnak, lelplezik önmagukat, hogy nincs a világról alkotott szilárd felfogásuk.<sup>30</sup> Noha így a virtuális dimenzióban kiegyenlítődik a szövegben kiélezett helyzetek ellentétes volta, ez mégsem történik a kölcsönös kiegészítés értelmében – mert ez azt jelentené, hogy a rendíthetetlenséget az állhatatlansággal és a ravaszságot az erénnyel békítenénk össze – hanem olyan konvergencia értelmében, amely túllép mindkét póluson. Ez a konvergencia abban áll, hogy most az olvasó afölött rendelkezik, ami ebben a polarításban megmutatott figurákból egyformán hiányzik, de amire egyformán szükség volna: bepillantás abba, hogy mik is ők valójában. A bepillantás megszerzése megfelel a Fielding által követett szándéknak, mert csupán ez teszi lehetővé az emberi magatartás ferdeségének a leleplezését.

Ha az olvasás menete a szöveg virtuális dimenzióinak kialakításával összeesik, akkor az a látszat keletkezhet, mintha az olvasónak, miközben feloldja a legkülönfélébb ellentéteket, az alakok fölötti fokozatos uralom jutna osztályrészül. Ha ez valóban megtörténék, ekkor a regény többé nem válhatná a Fielding szándéka szerinti tükörré, amely az olvasónak saját helytelenségeit veri vissza, és még az is lehetetlenné válnék, hogy képes legyen önmagába nézni, mert ez csak a saját fogyatékoságának felismerésében, nem pedig

<sup>30</sup> Ezt a folyamatot *Irvin Ehrenpreis* találóan analizálta „Fielding’s Use of Fiction: The Autonomy of Joseph Andrews” című munkájában Lady Booby példája kapcsán. 236.

a saját fölényének megerősítésében lehetséges. Következésképpen a regény stratégiájának olyannak kell lennie, hogy az olvasó a virtuális dimenzió aktualizálása során úgy érezze, hogy szorosban belebonyolódik abba, amit kiolvas a regényből. Csak ezen keresztül nyeri el az olvasási folyamat drámaiságát, amely azért szükséges, hogy a regény által szándékolt viselkedést ne az alakok mintázzák meg, hanem az olvasóban menjen végbe.

Ez olyan stratégiát kíván meg, amelynek különféle célirányúnak kell lennie, hogy az olvasót lehetőleg minden oldalról érdekeltté tegye. Amellett éppenséggel a fölény érzetét is biztosítani kell számára. Az író ezért arra törekszik, hogy az olvasót olyan többlettudással is fölruházza, amely alakjainak nem áll rendelkezésére, hogy ezzel az olvasó bepillantását az eseményekbe még fokozhassa. Két okból szükséges az olvasót előnyös helyzetbe hozni. Ha arról van szó, hogy a neki szánt szerepet szellemileg elsajátítsa, akkor az olvasmány időtartamára meg kell őt szabadítani saját valójától. A legegyszerűbb módon azzal csábíthatja az író az olvasót arra, hogy részt vegyen az elmesélt történetben, ha biztosítja számára az áttekintést az események fölött. Ez a kivételezettség azonban drámai jelentőségét csak egy fokozatos, sőt gyakran váratlan elvonással nyeri el. Egész sor helyzet van, amely ezt a hatást kiváltja. Kompozíciójuk elve azon az egyszerű tényen alapszik, hogy Adams olyan helyzetekbe kerül, amelyeket nem képes átlátni. Ezt halljuk róla még a történet végén is, amikor Peter Pounce-szal, Lady Booby intézőjével találkozik: „. . . Peter was an hypocrite, a sort of people whom Mr. Adams never saw through.” (Péter képmutató volt, vagyis olyan emberfajta, amelyen Adams sosem látott keresztül).<sup>31</sup> Éppenséggel az az alak tehát, aki a legnagyobb mértékben őszinte, híjával van a regény intenciójának, amelyet Fielding az előszóban meghirdetett, s ez a színelélesen való átlátás.

Adamsnek ez a fogyatéksága, amelyre az író külön felhívja figyelmünket, végighúzódik a regény epizódjain olyan félreérthetetlen módon, hogy egyértelmű kapcsolat alakul ki az olvasó és a történet morális reprezentánisa között. Az olvasó, úgy tűnik összehasonlíthatatlanul jobban meg tudja ítélni azokat a helyzeteket, amelyekbe Adams kerül, mint amennyire ez a meggyőződése szerint cselekvő papnak valaha is sikerülhet; következésképpen az olvasó fölénye növekedni kezd. Ám az Adams által követett, az adott helyzethez nem illő viselkedésnek felismerése kétélű dolog, mert ez a világokosának a helyzetébe juttatja az olvasót, és azokhoz a jellemekekhez közelíti, akik számára Adams azért neveléses alak, mert mindennemű érzéke hiányzik a gyakorlatiasan ügyes életvitelhez. Így az olvasó váratlanul azon alakok oldalán találja magát, akiknek önhittségét elsősorban kell átlátnia, akiknek szemszögéből aligha volna szabad megítélni Adams tiszteletet.

Következésképpen az olvasónak osztályrészül jutott bepillantás ambivalens. A világokosa látószögével nem azonosíthatja magát, mert ez azt jelentené, hogy ismét feláldozza azokat a meglátásokat, amelyeket kiváltképpen az Adams magatartásával előidézett leplezésből nyert. Ha azonban magát Adamset látja igen okosnak a helyzetek egész során át, amelyek, noha látja azokat, nem képesek őt irányítani, akkor az olvasó két szék közt a pad alatt találja magát; fölénye problémává változik. Szükség van a problémák ilyenén torlódására ahhoz, hogy az olvasó kényszerüljön a történet általa előidézett értelmi elrendeződését bogozgatni; csak ha ez már megtörtént, képes a regény hatása az olvasóban kiteljesedni.

<sup>31</sup> Joseph Andrews, III, 12. 212.

Ha Adams viselkedése az olvasó előtt sokszorosan naivnak tűnik, akkor ez Adamset negatív helyzetbe kényszeríti és felmerül a kérdés, vajon az olvasó képes-e azt a negatívumot, amelyet ő maga idézett elő, érvényteleníteni. Mert a reakcióknak megérett időszériűtlenségére az alap mégis csak Adams morális rettenhetetlenségében van, ebbe ütközik azonban az olvasó mindama helyzetekben, amelyekben a főhős helytelen eljárásának belátása számára nyilvánvalóvá válik. Az erkölcs vajon a hibás magatartás feltétele, vagy az olvasó csak most fedezi fel, milyen kevésbé morálisan orientált az ő bepillantása, jóllehet mégis tudni véli, hogy az oportunitás nem lehet annak mércéje? Ilyen pillanatokban hiányzik számára a tájékozódás, amellyel Adams minden belső bizonytalanság nélkül rendelkezik; az olvasó kiesik fölényéből és a történések értelmi konfigurációja drámai vonásokat nyer. Mert most keletkezik a regény erkölcsi konfliktusa magában az olvasóban – amelytől az alakok és összjátékuk, nem utolsósorban a sok gondviselészerű véletlenen keresztül, messzemenően (teher)mentesülnek.

A megoldás csak a virtuális erkölcs konkretizálásában nyugodhat. Ezt a szöveg stratégiája annyiban rajzolja elő, amennyiben az olvasónak osztályrészül jutott betekintés őt a nagyokosok társadalmától elválasztja és képessé teszi arra, hogy Adams fölött vélt fölényében megítélje, hogy csak a belőle hiányzó morális határozottság lehetne egyáltalában az alapja ennek a belátásnak. Így eredményezi az olvasó fölényes helyzete azt, hogy a dolgokat maga bonyolítsa. Ha a világokosoknál különbnek érzi magát, mert ismeri őket, akkor Adamsre vetett pillantásában voltaképpen önmagát ismeri meg, mert a megfelelő helyzetekben ő sem úgy reagálna, mint Adams, hanem másképpen. Ha azonban nem magát, hanem Adamset akarja kiismerni, hogy saját fölényét biztosítsa, akkor azok nézetét osztja, akiket állandóan leleplez. Ha a nagyokosokból hiányzik a morál, a moralistákból pedig a magatartásukra való reflexió, akkor a negatív pólusok egyúttal az értelmi elrendeződés virtuális eszménységére mutatnak rá, amely az olvasót már azért is kényszeríti, hogy hozzámérje magát, mert ez belátásának terméke, amely alá nem szabad visszaesnie. Miközben az olvasó a virtuális gyűjtőpontokat felfedezi és alakhoz köti, megformálja a szöveg irratlan értelmét. Ez a folyamat egyúttal életre kelti az olvasó még testet nem öltött megfejtő képességét, amelyre most a szövegnek szüksége van ahhoz, hogy a megformulázandó értelmet az olvasó tapasztalatává tegye.

„A Book is a machine to think with” (a könyv gondolkodásra szolgáló gép)<sup>32</sup> mondta egyszer I. A. Richards, és úgy tűnik, hogy Fielding *Joseph Andrews*a felvilágosodás egyik első regénye, amelyikre ez a jellemzés ráillik. Az olvasónak a szövegben bennerejlő szerepe világossá teszi, hogy a regény többé már nem merül ki példaszzerű előképek ábrázolásában, amelyek a még Richardson által szándékolt értelemben mintegy követésre szólítottak fel; a szöveg sokkal inkább a belátás eszközének kínálkozik, mely lehetővé teszi, hogy az olvasó az olvasás folyamán megszerezhető felfedezéseken keresztül tegyen szert megbízható tájékozottságra. A regény ilyen felfogása mellett szól a könyvnek és az életnek a *Joseph Andrews*ban testet öltött viszonya.

Egész sornyi helyzet adódik, ahol Adams a kirottabb ellentéteket és azok sürgőssé vált tisztázását könyvekre – mindenekelőtt Homéroszra<sup>33</sup> és Aiszkhüloszra – való hivatkozással a legkomolyabban elintézni véli. Mert az ő számára a könyv és a világ egybeesik;

<sup>32</sup> I. A. Richards: *Principles of Literary Criticism*. London, 1960. 1924. 1.

<sup>33</sup> Vö. többek között Joseph Andrews. II, 17. 229.



őbenne még uralkodik az a hagyomány szentelte nézet, hogy a világ egy könyv és következésképpen a könyvben a világ jelentése jelenvaló. Adams számára magától értetődő, hogy az irodalom mint a természet utánzása a helyes magatartás egész tárházát megtestesíti<sup>34</sup> és ezért az emberek valódi tapasztalatai mindig csak ehhez a mintaképhez mérendők, amely mögött állandóan lemaradnak. Az irodalom értékét ebben a formában meghatározni azonban egyet jelent egy ábrándképekben élt étellel, amely a megtapasztalt helyzetek valódi értékrendbe helyezését egyenesen megakadályozza. A világ már régen kinőtte azt a jelentéskeretet, amelybe őt a könyvvel való azonosítás régen helyezte. Ha azonban a könyv megszűnik a világ jelentésének kódexe lenni, akkor meg kell változnia funkciójának. Ezért formálja hőstét Fielding mindig ott félreismerhetetlenül komikus figurának, ahol Adams az élet valós problémáit irodalmiakra szűkíti le abban a hitben, hogy így meg tudja majd oldani őket.

Kivételes helyzetekben mindenesetre Adams, úgy tűnik, önként elválik mintaképétől, mint ezt az a jelenet is mutatja, amelyben szeretett Aiszkhüloszát tűzbe vágja. Ehhez egy más összefüggésben egyszer Mark Spilka megjegyezte:

„Here Adams has literally stripped off an affectation while revealing his natural goodness – the book is a symbol, that is, of his pedantry, of his excessive reliance upon literature as a guide to life, and this is what is tossed aside during the emergency. Later on, when the book is fished out of the fire, it has been reduced to its simple sheepskin covering – which is Fielding’s way of reminding us that the contents of the book are superficial, at least in the face of harsh experience.”

(Itt Adams betű szerint levet egy színlelt érzelmet, miközben elárulja természetes jószágát – a könyv szimbólum, pedánságának szimbóluma, az irodalomban mint az élet útmutatójában való túlzó bizodalmanak szimbóluma, és ez az amit félretaszít a szerencsétlenség során. Később, amikor a könyvet kihalásszák a tűzből, ez egyszerű birkabőr fedelére zsugorodott össze – Fielding így emlékeztet minket arra, hogy a könyv tartalma felszínes, legalább is a kemény élettapasztalat mellett.)<sup>35</sup>

Ebben a spontán cselekvésben nyilatkozik meg a könyv és az élet össze nem illősége, amelyről Adams még mit sem tud, bár kivételes esetekben már aszerint jár el. Az olvasóban azonban a régi egyenlőség tagadása tudatosává válik, ami már a könyv új funkciójára mutat rá.

A regény, ahelyett, hogy az egész világot ábrázolná, utakat mintáz a világ megközelítésére és ehhez szüksége van olvasója számára egy bizonyos optikára, aminek segítségével a könyvön keresztül megtanulja a világot látni, hogy arra magát megfelelően beállíthassa. Ha a világ túlnőtte a könyv kereteit, akkor a könyv nem képes többé a példaképek érvényességét hirdetni, hanem a világhoz reprezentatív kapukat kell nyitnia, amelyeket az olvasó használhat. Ezen alapszik a fieldingi regény didaktikus szándéka, amire szükség van az empirikusan differenciáltabb világ miatt. Hogy az ember ezt a világot ellenőrizhetővé tegye, megfelelő magatartásra van szükség, s ennek megszerzését nyújtja a regény a beállítások és azokon keresztül lehetséges felfedezéseken keresztül. De ha a helyes magatartást a szöveg már nem ábrázolja, hanem az olvasónak mint lehetséges, esetleg szükséges felfedezést felajánlja, akkor ez azt jelenti, hogy az értelem többé nincs tárgya-

<sup>34</sup> Vö. Uo. II, 9. a 170. és 248.

<sup>35</sup> *Mark Spilka*: M, Comic Resolution in Fielding’s Joseph Andrews c. kötetben 94.

san adva, hanem magának az olvasónak kell azt kialakítania. Ez a tényállás a könyv és világ időközben múlttá vált azonosításán keresztül emelkedik ki. Ameddig az egyenlőség érvényes volt a könyv mintaszerűségével, megszövegezte az értelmet, amelyen az olvasónak elmélkednie kellett; most azonban, amikor az értelmet meg kell konstruálni, a regény kibontakoztatja pozícióit árnyalt negációban, amely a várható törésponton keresztül az olvasó reflexióit oly mértékben mozgósítja, hogy a regényben jelenvaló negatívum eltörlése bekövetkezhet. Ebben a folyamatban történik meg a regény értelmének a megformálása.

Történetileg szólva, Richardson és Fielding között talán a legfontosabb különbség éppen abban áll, hogy a *Pamelában* a regény jelentését világosan az olvasó elé tárta az író, míg a *Joseph Andrewsban* félreérthetetlenül elhallgatta előtte.

#### IV.

Ha az olvasó megformázza a regény értelmét, akkor ellenőrző tényezőkre van szükség, amelyek megakadályozzák, hogy a rendelkezésre álló aktualizáló játéktér önkényesen kiterjeszthető legyen. Ezt az ellenőrző funkciót látja el a szerző-olvasó beszélgetés, amely Fieldingnél olyan mértékben válik árnyaltabbá, amilyen mértékben az elmesélt történet bonyolultsága nő. A *Tom Jonesban* kétségkívül ez a helyzet. A közönséggel folytatott képzelte párbeszéd nem ír elő ugyan megítélési mértéket az olvasónak, mégis állandóan vezérfonalat nyújt az események szemléléséhez. Az olvasó megkapja a realizáció feltételeinek kereteit, amelyek nemcsak regényelméleti esszékre korlátozódnak, hanem gyakran megfigyelési utasításokként adódnak magában a cselekményben. Ez az egész jelzésrendszer az olvasó nyílt kormányzásaként jellemezhető: az a rendeltetése, hogy a burkolt vezérlést a teljes működésre serkentsen. A *Tom Jones* összetettsége tematikájából ered, az emberi természet ábrázolásából, amelynek kibontakozásában a tettetesen való átlátás – szóval a *Joseph Andrews* témája – még egy aspektust testesít meg; az átlátás helyett itt felismerésről van szó. Ezt John Preston a *Tom Jones* meséjével kapcsolatosan megmagyarázta:

„The plot of *Tom Jones*, then, may be best understood in terms of the way it is read. Its structure is the structure of successive responses to the novel. It exists in the reader's attention rather than in the written sequences. This means that its effect is epistemological rather than moral. It helps us to see how we acquire our knowledge of human experience; it is a clarification of the processes of understanding.”

(*Tom Jones* cselekményét tehát legjobban azon módon lehet megérteni, ahogy olvassák. Struktúrája folytonos reagálás struktúrája. Inkább az olvasó figyelmében létezik mint az írott mondatokban. Ez azt jelenti, hogy hatása inkább ismeretelméleti mint erkölcsi. Azt mutatja meg nekünk, hogyan szerezzük az emberi tapasztalatról ismereteinket: a megértés folyamatának tisztázása ez.)<sup>36</sup>

Ha az effajta ismeret tisztázása összeesik az emberi természetbe való bepillantással, felmerül a kérdés, hogyan lehet az olvasó számára ezt lehetővé tenni?

<sup>36</sup> Preston, 114.

A következőkben annak az elvnek a kibontakoztatását tárgyaljuk, amely a *Tom Jones*ban az olvasó szerepét érinti. Az érdeklődés kiváltképpen arra irányul, hogyan tartható meg az emberi természet ábrázolásától okozott komplexitás az értelmi elrendezésben, egyúttal azonban hogyan tud ez átalakulni a szöveg stratégiájával kontrollált alakzattá.

Erre mindenekelőtt az olvasóval elképzelt párbeszéd ad némi felvilágosítást. Amikor Fielding megvilágítja nagyszámú regényelméleti értekezésének indokait, egy központi elvet nevez meg, amely regényét strukturálja:

„And here we shall of necessity be led to open a new vein of knowledge, which if it hath been discovered, hath not, to our remembrance, been wrought on by any ancient or modern writer. This vein is no other than that of contrast, which runs through all the works of the creation, and may probably have a large share in constituting in us the idea of all beauty, as well natural as artificial: for what demonstrates the beauty and excellence of anything but its reverse? Thus the beauty of day, and that of summer, is set off by the horrors of night and winter. And, I believe, if it was possible for a man to have seen only the two former, he would have a very imperfect idea of their beauty.”

(És itt az ismeret új kincsesbányáját kell feltárnunk, melyet ha fel is fedezett, emlékezetünk szerint nem aknázott ki sem ókori, sem modern szerző. Nem egyéb ez a kincsesbánya, mint az az ellentét, amely a Teremtés valamennyi jelenségében megnyilvánul, s igen valószínűnek látszik, hogy nagy része van mind a természeti, mind a művészeti szépről alkotott valamennyi fogalmunk kialakításában. Valóban mi is bizonyíthatná jobban bárminék a szépségét vagy kiválóságát, mint ugyanannak a fordítottja? Így például a nappalnak vagy a nyárnak a szépségét az éjszaka és a tél borzalmi emelik ki. Ha lehetséges volna az, hogy valaki csak a nappalt és a nyarat ismerje, annak, azt, hiszem, igen tökéletlen fogalma lenne szépségükről.)<sup>3 7</sup>

Hogy milyen fontosnak tartotta Fielding az ellentétek elvét, kiolvasható abból az igényéből, hogy elsőként alkalmazta azt a gyakorlatban. Ha ez csak egy merész önértékelés lenne is, mégis az olvasó számára legalább is azt jelenti, hogy a kontrasztrelációval kezében tartja a történet kulcsát. Talán rátalálunk végül mindama okokra is, amelyek a Fielding féle igényeket valamennyire alátámasztják.

A vázolt ellentét-elv fontos eligazításokat tartalmaz a *Tom Jones* olvasójának szánt szerepről. Ha egy jelenség megfelelő közvetítésére csak egy kontraszt szolgál ez azt jelenti, hogy az olvasónak kell áthidalnia a kontrasztreláció által létrejött különbségeit, s így kiválóan bekapcsolódik a szándékolt jelenség megértéséhez szükséges elképzelést kialakító folyamatba. A Fielding-féle visszafordító kontraszt világossá teszi, hogy egy idea, egy norma vagy egy esemény csak akkor képes az olvasó képzeletében teljességgel kialakulni, ha előáll az ellentétes helyzet, amelyben a szándékolt jelenség és negatívja többé-kevésbé egyszerre jelennek meg. A visszafordító kontraszt tehát kihozza azt, ami, ha csak a jelenség pusztá helyzetét tekintjük, még elrejtve van, úgy hogy csak a negatív, a valósággal ellentétben álló karakterén keresztül engedi látni azt, amit a jelenség illetve az eszme valójában tartalmaz, miközben árnyalja azt, amit kizár. Kölcsönhatások jönnek így létre, s a szembenállásból támadt különbség dinamikussá válik. Ez a dinamika azonban nem magában a szövegben bontakozik ki, amely csak a szembenállás elrendezését szervezi,

<sup>3 7</sup> Tom Jones. V, 1. 185.

hanem az olvasó képzeletében, ahol annak a jelenségnek a képe keletkezik, amelyet a megfordítható kontraszt idéz elő. Ez a kép nem vág egybe teljesen a szembenálló két rész egyikével sem: sokkal inkább azt az üres helyet<sup>38</sup> foglalja el, amely a szembenálló helyzetek között keletkezik, és ezzel valamit jelenlévővé tesz, ami a szövegben nincs kimondottan adva: a szándékolt jelenség felfogását. Így egy jelenség negatív oldala kétszeres működést fejt ki: szembenállást hív ki, és a keletkező különbség révén megteremtí a jelenség megragadásának legfontosabb feltételét. Fielding ebben az eljárásban joggal látta a tudás megközelítésének meghatározó útját.

A kontraszt-elv azonban nemcsak a megértést teszi lehetővé. Ezen túlmenően ez az olvasó irányításának fontos stratégiáját is megtestesíti, amely a megértést messzemenően biztosítani tudja olyan értelemben, ahogy azt a szerző elgondolta. Ellentétpárok a szándékolt jelenség viszonylag tisztán körülhatárolt felfogását tudják létrehozni, ez pedig azt jelenti, hogy a szerző képes ennek a felfogásnak kialakítását a kontrasztviszonyokon keresztül megfelelően ellenőrizni. Ezen felül a kontrasztív oppozíció élesíti a megfigyelést, ami azután pontosabb, ha nem éppen gondolkodóbb, elmélyültebb olvasásra vezet. Mert ezen keresztül az olvasás folyamán sok összehasonlító értékelésre kerül sor, amelyek nem egyedül a jelenségeknek negatívjuktól való elszakítására vonatkoznak, hanem még az olvasó emlékezetében megőrzött képekre is, amelyeken keresztül az előző kontrasztrelációk kiegyenlítést nyernek és amelyek most kontrasztív háttérrel nyújtanak az olvasási folyamat során állandóan keletkező kép számára. Ezen az eljáráson keresztül bontakozik ki a regény virtuális dimenziója,<sup>39</sup> amely ösztönzést kap a kontrasztív ellentéteken át és egyúttal már annyira előre megszerkesztett, hogy az olvasó az egész előtt lebegő szándékot a maga valóságában látni tudja.

A *Tom Jones* kontrasztrelációi tehát egyáltalában nem monoton jellegűek: eléggé differenciáltak ahhoz, hogy az emberi természetnek hasonlóképpen differenciált képét hozza létre az olvasó fantáziájában. Mindazonáltal egyet meg kell gondolnunk: az ellentét-elv elsődlegesen a regény stratégiája, de nem magának az emberi természetnek a tevékenysége, amely minden kontrasztív sokféleség mellett virtuális konvergenciaponttal rendelkezik. A megfordító kontraszt a regény legkülönbébb síkjában figyelhető meg, legerőteljesebben a mese síkján, különösen differenciáltan az alakok összjátékában.

Az emberi természetet, így véli Fielding a regény kezdetén, ellentétektől árnyalt háttér elé kell állítani:

„ . . . we shall represent human nature at first to the keen appetite of our reader in that more plain and simple manner in which it is found in the country, and shall hereafter hash and ragoo it with all the high French and Italian seasoning of affectation and vice which courts and cities afford. By these means, we doubt not but our reader may be rendered desirous to read on for ever.”

(Mi hasonlóképpen, számítva az olvasó kezdeti farkasétvágyára, az emberi természet eleinte a maga egyszerűbb, köznapiabb alakjában mutatjuk be, azaz olyannak, amilyenek vidéken ismerjük; később viszont igazi inyenc finomvagdalékokat készítünk belőle a színlelés és bűn minden ritka olasz és francia fűszerével, szóval bemutatjuk úgy, ahogyan a

<sup>38</sup> Az üres helyek funkciójához az értelmi konstitúcióra vö. *Wolfgang Iser: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa.* Konstanz. 1971.

<sup>39</sup> E fogalmat vö. Uo. 24.

városokban és az udvaroknál táruel élénk. Ilyen módszerrel bizonyára ébren tudjuk majd tartani az olvasó szellemi étvágyát.)<sup>40</sup>

Az emberi természetnek társadalmi kontrasztok feszültségében való bemutatása kétféle jelenthet: mindenekelőtt egy társadalmilag differenciált közönségre való hivatkozást, amelyben a jártasság megkülönböztethető fokai uralkodnak a város és a vidék ellentétes társadalmi szembenállására tekintettel. Ismét megmutatkozik – mint már a *Joseph Andrews*ban – hogy Fielding olvasóinak állásfoglalását osztályjellegű orientáción keresztül kísérli meg megragadni, hogy azután az emberi természet ábrázolásával átlépje ezeket. Mert ez a regény folyamán a mindenkori háttér előtt mindig másnak látszik, úgy hogy csak a megfordító kontraszt hozza az elrejtett oldalakat is napvilágra, amelyek az olvasót kényszerítőleg arra ösztönzik, hogy az emberi természet azonosságát felfedezni kívánja. Ezért, így véli Fielding, az olvasó mindig tovább akar majd olvasni. Itt azonban nyomban jelentkezik egy séma, amely a történet kontrasztját strukturálja.<sup>41</sup> Ha az emberi természet mindenekelőtt a vidéki élet háttére előtt jelenik meg, akkor az olvasó az olyan aspektusok egész sorát, kapja, amelyek a városi életbe áthelyezve egyszerre láthatatlanná válnak, ha ugyan nem irtják ki őket maradék nélkül. Ezzel azonban az olvasó eszmei tájékozódással rendelkezik, amely kétféle dolgot tesz lehetővé számára. Mindenekelőtt az emberi természetet mérlegre tudja tenni a látszat ellenére, amely a városi élet következménye, s ezáltal azoknak a körülményeknek a kiélezett megfigyelésére szoktatja az író, amelyek az emberi életről már nyert kép elferdítését okozzák. Most azután felfedezi nemcsak a virtuális értéket az ember romlottnak tűnő természetében, amelyet a hős alakjában szemlélhet, hanem megéri ezen túl a feltételeket, amelyek ezekért az elferdülésekért felelősek.

Az olvasó cselekvő részvételének biztosítása céljából az író a mese bizonyos szakaszaiba erősítőket épített be. Ezek közé tartozik a *Man of the Hill* (a Hegyi Ember) története, akire eredetileg a hősével rokon magatartás volt jellemző, amely azután bizonyos tapasztalatok hatására teljes mizantropiává változott, úgy hogy a hegy embere már csak az emberi természet rosszóságában képes hinni.<sup>42</sup> Ilyen, a regény-folyamatba illesztett történet a cervantesi örökség egy darabkája, amely itt hasonló szerepet tölt be mint a Don Quijotében: beillesztett történetek ellentettjére fordítják a főcselekmény szándékát, hogy ezen keresztül az olvasó tekintetét félreérthetetlenül a központi témára irányítsák. Ha a *Man of the Hill* az emberi természetet semmi módon föl nem emelhető aljas állapotra szűkíti le, úgy a hős éppen ebben a pillanatban mint „utmost diversity”-t (a lehető legnagyobb tarkaságot)<sup>43</sup> ragadja meg azt. Minél inkább szétágaznak a helyzetek, hogy az ellentétességet jelezzék, annál felismerhetlenebbül tartja fogva az olvasót a szándék, hogy ő maga összehozza, kibékítse azokat. A kontraszt túlzott élessége a pólusok megváltoztatását követeli meg, ezek feloldódnak az emberi természetről alkotott

<sup>40</sup> Tom Jones, I, 1. 13.

<sup>41</sup> Ezt a nézőpontot R. S. Crane: *The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones* c. munkájában (69. old.) szem előtt tartotta, amikor a regény cselekményének különféle ellentmondásait, amelyek újra meg újra feloldódnak, a következőképpen foglalja össze: „. . . we may say that the plot of Tom Jones has a pervasively comic form” (Mondhatjuk, hogy a Tom Jones cselekményének erősen komikus formája van)

<sup>42</sup> Vö. Tom Jones. VIII, 15. 464.

<sup>43</sup> Uo.

oly felfogásban, mely szerint a természetben az egy sajátosságra való redukálás éppoly kevésbé lehet uralkodó mint az ellenőrizhetetlen sokféleség. Ha a Man of the Hill beillesztett története untat, ahogy ezt már sok Fielding-olvasó állította, úgy ennek az olvasóhoz közelfekvő végkövetkeztetés túlzottan érthető volta az oka.

Másképpen áll a dolog a mese azon kontrasztjaival, amelyekben a pólusok nem széthúzóttak, hanem egymásba tolódóak. Erre a regény végén egy sor példát találhatunk, a legtalálóbbat éppen ott, ahol a Lady Bellastonnal való légyott során végérvényesen fenyeget a hős bukása. Ám mielőtt Tom a rosszat sejtető meghívásnak eleget tenne, egy fejezetet iktat be az író,<sup>44</sup> amely Tomot azzal a highwayman-nel hozza össze, akinek egyszer megmentette az életét. Következésképpen az olvasó a hősnek egyetlen, alig menthető ballépését egy még kritikus helyzetben sem túlcsoorduló jósnak a szemellenzőjén keresztül látja. Az egymásra vetített kontrasztnak fékező hatása van, amely problematikussá teszi a most következő események látszatát, hogy tekintetünket élesebbé tegyék azon körülmények meglátására, amelyek kidomborítják azt, ami az emberi természetben rejtve marad, amíg az olvasó a hőst együttérző érdeklődéssel kíséri: s ez pontosan a feddhetetlenségben rejlő kockázat. Mert az emberi természet tökéletlen lenne, ha etikai követelmények vonatkozásában tökéletes volna.

Így az olvasónak nem egyszerűen egy történetet mesélnek el: sokkal inkább állandóan figyelni és következtetni kényszerül. Fielding ezért mindjárt kezdetben megjegyzi, hogy történetét nem ágaztatta terjedelmesen sokfelé, hanem jelentős eseményeken át ragadta meg, hogy ezzel az olvasó az elbeszélésben bekövetkező szüneteket elmélyült gondolkodásra használja fel:

„. . . that by these means we prevent him from throwing away his time, in reading without either pleasure or emolument, we give him, at all such seasons, an opportunity of employing that wonderful sagacity, of which he is master, by filling up these vacant spaces of time with his own conjectures.”

(Így ugyanis elejét vesszük annak, hogy az olvasó olyasmit olvasson, amit nem élvez, épülésére nem szolgál, s csak az idejét pazarolná vele. Alkalmat adunk neki továbbá arra, hogy ragyogó szellemi képességeit kifejthesse, hiszen a saját elképzelése szerint töltheti ki az üresen hagyott időszakokat.)<sup>45</sup>

A szöveg üres helyei az olvasónak felajánlott gondolkodási szünetek. Lehetővé válik számára oly módon elmélyülni a történésbe, hogy annak értelmét képes legyen megállapítani. Az alakok összjátékából látni lehet, mennyire szükségesnek tűnik ez a cselekvés. Az olvasónak adott két azonos irányú utasítás jelzi az előtte álló nehézségeket. Az író hosszan kitérve az olvasók nem átgondolt állásfoglalásaira, megjegyzi: „. . . life most exactly resembles the stage, since it is often the same person who represents the villain and the hero.” (Ebből a szempontból hasonlít ugyanis az élet leginkább a színpadhoz, hiszen gyakran ugyanaz a színész játssza a hőst és a gazembert.)<sup>46</sup> Ezt a megállapítást már csak variálja egy másik összefüggésben, amikor ezt mondja:

„For though the facts themselves may appear, yet so different will be the motives, circumstances, and consequences, when a man tells his own story, and when his enemy tells it, that we scarce can recognize the facts to be one and the same.”

<sup>44</sup> Vö. uo. XIII, 10. 213.

<sup>45</sup> Uo. III, 1. 92.

<sup>46</sup> Uo. VII, 1. 307.

(Ha valaki a saját históriáját mondja el, vagy ha ugyanezt az ellensége szájából halljuk, ez két különböző dolog. A tények lehetnek ugyanazok, de az indítók, a körülmények és a következmények nagyon megváltoznak a kétféle előadásban. Szinte fel sem ismeri az ember, hogy ugyanazokról a tényekről van szó.)<sup>47</sup>

Ha ez így áll, akkor az élelméjűség, amelyet Fielding rendíthetetlenül feltételez az olvasóban, sem a tudósított tények pusztá adottságaira, sem az érintett személyek ellentmondásos cselekedeteire nem vonatkozhat, sokkal inkább ezek mögé kell nyúlnia. Ha ez megtörténik, akkor maga az olvasó létrehozza a visszafordítás kontrasztját. Mert a megtapasztalt ellentét felidéri ama emlékeket, amelyekből a megdöbbentő tények csak úgy, mint a váratlan cselekmények kiemelkednek. Ezzel egy kiegyenlítődési művelet veszi kezdetét, amely egy konvergenciapontra irányul, s ez lehetővé teszi, hogy az író meglepetéseket és ellentmondásokat motiváljon. Ha az olvasó felfedezi az ellentétesség által elhagyott, ámde csak rajta keresztül érvényre jutó motivációt, akkor nem csak deformációjának okait ismeri fel, hanem a torzulásban egy megfelelően árnyalt negatív formát fog értékelni, amely lehetővé teszi számára, hogy az eredetileg magában foglalt, de a helyzet által elrejtett motívumot saját formájának megfelelően életre keltse. Ennek a tényállásnak nem alábecsülendő jelentősége van az olvasónak a hőssel való kapcsolatára. Minél inkább feltárja az olvasó a rejtett cselekménymotívumokat, annál nagyobb lesz rokonszenve a hős iránt, és ez már amiatt is szükséges, mert benne az emberi természet in actu kerül bemutatásra. Ebből következik az olvasónak szánt megfigyelő szerep, hogy ezzel a motívum és a cselekmény között megfelelő szűválasztó képességére tegyen szert.<sup>48</sup>

Ezt a gondolatot támogatja a kortársi normák gazdag repertoárja, amelyet az író a regénybe bevont és amely a legfontosabb alakoknak mindenkor tájékozódási elveként bemutatásra kerül. Ezek az elvek általában többé-kevésbé kifejezett ellentétekként jelennek meg. Ez áll Alworthyre (benevolence: jóindulat), Squire Westernhez (ruling passion: uralkodó szenvedély) való viszonyában, csakúgy mint a két pedagógusra (Square: the eternal fitness of things: – a dolgok örök célszerűsége); Thwackum: the human mind as sink of iniquity (a bűnbeesett emberi lélek), egymás közötti és Alworthyhez fűződő kapcsolatukra. De a regény más területei is ellentétekben kerülnek bemutatásra, így például a szerelem. Sorba véve a női alakokat: Sophia (mint a természetes vonzalom tökélye), Molly Seagrin (elcsábíthatóság) és Lady Bellaston (mint megvetendő). Ilyen minta után még más ellentétkapcsolatok is adódnak; ám ezek sokféleségükben csak a háttérret alkotják a hős megkülönböztetésére, amely feszültséggé transzformálódik. Ezt azután a Tom–Blifil viszony még egyszer kontrasztív módon interpretálja: Blifil

<sup>47</sup> Uo. VIII, 5. 402.

<sup>48</sup> Erre a tényállásra Fielding maga mutat rá a Tom Jones-ban (III, 1. 93.):

„Now in the conjectures here proposed, some of the most excellent faculties of the mind may be employed to much advantage, since it is a more useful capacity to be able to foretel the actions of men, in any circumstances, from their characters, than to judge of their characters from their actions. The former, I own, requires the greater penetration; but may be accomplished by true sagacity with no less certainty than the latter.

(Ha viszont a javasolt módon találgatásokba bocsátkozunk, legjobb szellemi képességeinket vetjük latba, és ennek nagy haszna van. Sokkal többre megyünk ugyanis azzal, ha mások jelleméből mindenkor következtetni tudunk, cselekedetükre, mintha fordítva, cselekedetükről ítéljük meg jellemüket. Az előbbihez – ezt beismerem – élesebb ész kell ugyan, de valóban éles elméjű ember ezt éppolyan jól elsajátíthatja mint az előbbi.)

engedelmeskedik nevelői normáinak és korrumpálódik, Tom ellenkezőleg, megsérti azokat és gyarapodik emberségben.

A regény komplexitása mindig újra elimerést arat, ez a tulajdonsága mindenekelőtt abban bizonyul be, hogy a hős a repertoárban képviselt normák igen különféle horizontjaiba kerül bele. Az ebből adódó helyzetek rendszerint lényegi különbséget mutatnak: a hős viselkedését nem lehet normák szerint mérni, amikor ezek az emberi természet tárgyiasított aspektusaira zsugorodnak össze. De ez csupán az olvasó észrevétele, mert a regény szövegében ilyen „szintézisekre” csak a legkritább esetben kerül valóban sor. A diszkrepanciák kiegyenlítődéssé felé törekednek és ez rámutat arra, hogy az ellentétes helyzetek szemmel láthatóan nem maradhatnak egyidejűleg az olvasó tekintete előtt; ez sokkal inkább a mindenkori helyzet síkjai között csapong. Ilyen átcsapás kitérő természetesen abból, hogy a síkok cseréje során az elhagyott sík nem tűnik el. Virtuálissá válik és következésképpen mint üres hely jelentkezik, amelybe a Fielding által aposztrofált olvasói „conjectures” (feltevések) vonulnak be, hogy a tematikailag megmaradt pozíciót meg lehessen érteni. Ez a szövegstruktúra irányítja az olvasó különféle képpen megkövetelt figyelmét, sőt gyakran azt a látszatot kelti, mintha az olvasó a síkok átugrása során szemlélődésének perspektíváit saját maga szabályozza.

Ha a hős vét a bemutatott normák ellen – ami rendkívül gyakran megesik – akkor alternatív megítélések adódnak az abból eredő helyzetre. A norma vagy az emberi természet drasztikus korlátozásának tűnik – akkor a hős alkotja a szemlélet virtuális síkját –, vagy a norma megszegése segít felismerni mi az, ami az emberi természetből annak kiteljesedéséhez még hiányzik – akkor a norma válik virtuális nézőponttá.

Ebből a stratégiából származnak azok a következtetési módok, amelyeken keresztül az emberi természetet az olvasó számára közvetíteni kell. Azon alakok számára, akik egy szabályt képviselnek – és ez érvényes Allworthyre, Squire Western-re valamint Square-re és Thwackum-ra – az emberi természet egyetlen elvére zsugorodik, ezért aztán más lehetőségek, amelyek ezzel az elvvel nem hajlandók összhangban lenni, kényszerűen negatív értelmet nyernek. Ez illik magára Allworthyre is,<sup>49</sup> akinek allegorikus neve erkölcsi tisztességet jelez, ami a maga egyoldalúságában persze belátását, sőt sokszor ítéletét is jelentékeny módon zavarja. Ez azonban azt jelenti, hogy az emberi természetnek a redukció folytán negatív értelmet kapott lehetőségei magára az elvre visszautnának, és azt korlátozottságával arányosan problematikussá teszik. A többi lehetőségnek a mindenkori normán keresztül történő tagadásából az emberi természet egy virtuális differenciálódása következik, s ez azután abban a mértékben körvonalazódik, amennyiben a normát az emberi természet korlátozó meghatározójaként felismerhetővé teszi. A negáció itt megmutatja ama parancsoló és figyelmeztető tendenciáját, amelyet Kenneth Burke ismertetőjelenként tulajdonított neki,<sup>50</sup> mivel az olvasó figyelmét az emberi természetnek arra a spektrumára összpontosítja, amely a bemutatott egyetlen szabályban megmaradt virtuálisnak.

Ha most azonban az emberi természetnek egy olyan szemléletét nyertük, amely ellenkezik az uralkodó szabályokkal, akkor ennek nem lehet semmiféle irányadó jellege.

<sup>49</sup> Vö. *Michael Irwin*: Henry Fielding. The Tentative Realist. Oxford, 1967. 137. Ő ebben konkrét funkciókat vezet le az olvasó irányítására.

<sup>50</sup> *Kenneth Burke*: Language as Symbolic Action. Berkeley and Los Angeles, 1966. 423.



Mert ennek ugyanaz az eltárgyasodás lenne a következménye, amelyet voltaképpen az érvényes szabályok burkolt tagadásával kerülni kell. Az ábrázolás stratégiája szempontjából ez azt jelenti, hogy Fielding nem hirdetheti egyszerűen egy bizonyos értékről, hogy az az emberi természet elveszíthetetlen jellemzője, mert akkor annak az igenlő ábrázolásban éppoly redukciós jelleggel kellene hatnia, mint a fokozatosan csökkentett tagadásban bemutatott szabályoknak. Fielding feltételez ugyan egy értéket – a jó szív értékét – mégis ez csak bizonyos törésekkel válik képzelhetővé. A szabályokat véve figyelembe a hős jó szíve inkább a romlottság látszatát kelti, mert csak a szabályok megsértése útján tud érvényre jutni.<sup>51</sup> Ezen túlmenően a jó mag még egyszer megtörik különféle körülmények között, amelyekben a hős belekerül. Most azután tapasztalati helyzetek döntenek afölött, melyik formában nyilvánulhat meg egyáltalában ez az érték. Az ilyen helyzetekben jelenlévő korlátozások nem engedik meg, hogy az érték mint olyan jelenjék meg, hanem sokkal inkább a situációtól feltételezett deformációkban, úgy hogy virtuális alakjának valódi képét csak sok torzított megnyilvánuláson keresztül lehet kikövetkeztetni.

Ezt az eljárást figyelemmel követve válik érthetővé a *Tom Jones*nak az emberi természet közvetítésére szolgáló fontos stratégiája. A mellékalakokat tekintve a mindenkor megtestesített norma megszorításként hat, amelynek segítségével legyezőként szétárulnak az emberi természet tagadott lehetőségei; a hőst véve figyelembe mind a szabályok, mind a megtapasztalt körülmények megszorításként működnek, amelyek a jó magot csak a megnyilvánulásaiban tapasztalt torzulások fátyolán keresztül teszik felismerhetővé. Ebből adódik az emberi természet világosan differenciált negatív formája, amelyet az olvasó virtualitásából ki fog „szabadítani”.

Ha az emberi természetnek realizálásához szükség van a Fielding által oly gyakran emlegetett élelméjűsége, ez azt jelenti, hogy szituatív és prespektivikus megjelenését motivációja alapján át kell világítani, hogy a virtuálisnak maradó motívum felfedezésében a helyzetet értékelni, korrigálni és a belőlük eredő ítéleten keresztül az emberi természet helyzeti fölényét annak ismérveként érvényre juttatni lehessen. Amit a hősnek még csak meg kell tanulnia: prudence és circumspection (esszesség és óvatosság),<sup>52</sup> azt Fielding gyakorlatának tárgyává teszi, amelyhez szüksége van az olvasó élelméjűségére. Ebben egyesül akkor a regény esztétikai és didaktikai szemlélete: az olvasónak felfedezésre és következtetésre nyújtott lehetőség alkotja az esztétikai élvezet központi feltételét: árnde az olvasó képességeinek működtetését az író nem öncélúnak szánta, sokkal inkább ítélőképességének kialakítását kívánta elősegíteni.

Nem csoda, hogy Fielding olvasóinak a kritikus pontokon az ügyvéd szerepét szánja „as I am convinced most of my readers will be much abler advocates for poor Jones” (meggyőződésem, hogy legtöbb olvasóm megfelelőbb ügyvéd szegény Jones számára)<sup>53</sup> és ezt a szerepét meg is kapja az olvasó éppen a két pedagógus ellenében, akik Tom magatartását állandóan saját téves ítéletükön keresztül bírálják. Ennek a jogi metaforá-

<sup>51</sup> A *Tom Jones*-ban III, 2. 94. oldalon ez hangzik el. „. . . it was the universal opinion of all Mr Allworthy's family that he was certainly born to be hanged.” (Allworthy úr családjában általános volt a vélemény, hogy okvetlenül akasztófán végzi a fiú.)

<sup>52</sup> Vö. többek között uo. III, 7. 116. és XVIII, utolsó fejezet 491.

<sup>53</sup> Uo. III, 9. 119 (ez téves a 8. végén van! Ford.)

nak<sup>54</sup> visszatérő használata aláhúzza a regényt meghatározó tendenciát: az olvasót rávenni arra, hogy mérlegelt ítéletét megformálja. Mert csak így válik lehetségessé az, hogy az emberi természetnek a *Tom Jones*ban nyújtott számos rész-szeletképét egy perspektivikus modellben egyesítsük. Az ember individuális sokféleségét, amely az érvényes szabályok tagadásán keresztül alakul ki, nem lehet többé már normák alá való rendelés útján közvetíteni. Az olvasó következőképpen kénytelen esetről esetre véleményt alkotni róla, mert csak ilyen ítéletek láncolatán át képes a differenciált elképzelést kialakítani az ember természetéről. Az emberi természet helyzetekben való megjelenése követeli meg az olvasótól a „helyzetekben való gondolkodást”, ezen keresztül egyben a korszak egy történeti visszaverődése is érvényre jut: a tapasztalati valóságnak a XVIII. században bekövetkezett felértékelése a normatív rendszerek egyetemes kinyilatkoztatási igényével szemben.

Az olvasónak a regényben feltételezett szerepét úgy kell érteni, mint a lehetséges hatás feltételét; semmi esetre sem határozza meg a reakciókat, hanem készen tart egy keretet a választható döntések számára, amelyek – amennyiben az olvasó rájuk talál – a realizáció egyéni lejátszási módjaihoz vezetnek, mint azt Fielding regényeinek recepció-története tanúsítja.<sup>55</sup> Fielding egy bizonyos mértékig tudatában volt annak, hogy a realizációnak ez a játéktere az uralkodó szerző – olvasó párbeszéd ellenére éppúgy mint a szerepek implicit kijelölése végül is talán nem lesz teljesen ellenőrizhető. Ezért alkalomadtán szól az olvasó kételyeiről,<sup>56</sup> amelyek miatt szándékai kibontakozásukban akadályba ütköznek. Ezen túl meg volt győződve arról, hogy regényével az olvasónak olyan meglátásokat nyújt, amelyek attól mindenekelőtt saját tapasztalatai alapján idegenek maradtak volna:

„For though every good author will confine himself within the bounds of probability, it is by no means necessary that his characters, or his incidents, should be trite, common, or vulgar; such as happen in every street, or in every house, or which may be met with in the home articles of a newspaper. Nor must he be imhibited from showing many persons and things, which may possibly have never fallen within the knowledge of great part of his readers. If the writer strictly observes the rules above-mentioned, he hath discharged his part; and is then intitled to some faith from his reader, who is indeed guilty of critical infidelity if he disbelieves him.”

(Minden jó író maradjon meg tehát a valószínűség határai közt. Ez azonban semmi esetre sem jelenti azt, hogy elcsépelet, hétköznapi vagy közönséges figurákat és eseményeket teremtse, olyanokat, amelyek minden utcáson és minden háznál előfordulnak, vagy amilyeneket a hírlapok együgyű cikkeiben találni. Azt sem tilthatjuk meg neki, hogy emberekről és dolgokról sok mindent megírjon, aminek a legtöbb olvasó tán még hírét sem hallotta. A fent említett szabályok szigorú megtartásával az író megtette a magáét, és

<sup>54</sup> Vö. különösen a lelkiismeret leírását mint Lord High Chancellor (Lordkancellár) és az „ítélkezést” amely a regény központi morális ítélkező fórumaként szerepel: Uo. IV, 6. 144.

<sup>55</sup> Vö. *F. T. Balnchar*: Fielding the Novelist. A Study in Historical Criticism. New Haven, 1926. és *Heinz Ronte*: Richardson und Fielding. Geschichte ihres Ruhms (Köllner Anglistische Arbeiten 25) Leipzig, 1935. (Nachdruck 1966)

<sup>56</sup> Vö. *Tom Jones* VIII, 1. 381.

joggal elvárhatja, hogy az olvasó higgyen neki némileg, mert ha nem, akkor a kritikus hitetlenség bűnébe esik.)<sup>57</sup>

Ha a recepciótörténetben ez a „critical infidelity” (kritikus hitetlenség) megtörténik, akkor mindig a regénynek az olvasó diszpozícióira való redukálása következik be, holott az olvasó szerepét a regényben – a kínálatból fakadó szükségszerű szelekciók ellenére – arra szánták, hogy az olvasó a történetben jelenlevővé váljék és következésképpen diszpozícióit az olvasás tartamára múltjához tartozóknak tekintse.

(Fordította: Sz. Zehery Éva)

(W. Iser: *Henry Fielding und der englische Roman des 18. Jahrhunderts*. Darmstadt, 1972. *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, pp. 282–318.)

<sup>57</sup> Uo. 386. Preston 198. megjegyzi Fieldingnek az olvasóról való elképzelésével kapcsolatban: „Thus the reader, who only matters to Fielding in so far as he is a reader, is being defined by what the book will demand of him.” (Így az olvasót, aki Fielding számára csak addig érdekes amíg olvasó, azzal definiálja, amit a könyve követel meg tőle.)

# SZEMLE

SZABÓ ISTVÁN

## SZEMANTIKA, SZÖVEG, KOMMUNIKÁCIÓ

(Nyelvészeti módszerek alkalmazhatóságáról a műelemzésben)

0. A nyelvtudomány tárgya a nyelv a maga rendkívüli bonyolultságában. A szépirodalomnak pedig eszköze, létformája a nyelv. Természetszerű hát, hogy a nyelvtudomány és az irodalomtudomány egymásraultaltságban éljen, fejlődjék. Korunk nyelvtudománya, amely a nyelvnek számos ismeretlen törvényszerűségét fedte fel és foglalta szabályokba, különösen sok szemponttal, módszerrel gazdagíthatja az irodalomtudományt. Ezért olvastuk Terestyéni Tamás (1978) e tárgyú cikkét a sokat ígérő cím felfokozta érdeklődéssel. A tanulmány azonban jó néhány ponton vitatható és kiegészítésre szorul. A kérdéshez és magához a cikkhez az alábbiakban szölok hozzá – elsősorban nyelvészeti nézőpontból.

1. A szóban forgó cikk nyelvészeti – főként jelentéstani – kérdéseket tárgyaló része (280–4) röviden foglalkozik az interpretatív és a generatív szemantika néhány kérdésével, majd néhány rövid (nagyon általános) megállapítást olvashatunk arról, hogyan alkalmazhatók a – nézetem szerint eléggé hiányosan – bemutatott nyelvészeti kategóriák (elemi jelentésösszetevők vagy markerek, a szemantikai mélyeset, az előfeltevés stb.) valamely elbeszélő (szépirodalmi?) szöveg elemzésében. Végül azt olvashatjuk (284), hogy az esetgrammatika és a preszuppozíciós elmélet nem zárja ki egymást, hanem a szerző által bemutatott sorrendben (esetgrammatika, előfeltevéselmélet) egymásra épül. Az állítás bben a formában, azt hiszem, nem sokat mond sem nyelvésznek, sem irodalmárnak. Az előfeltevés a szemantikai jegyekkel (markerekkel) való feltételezett (de vitatott) kapcsolaton keresztül összefügghet a mélyesettel (valamely szó lehetséges helyét a mélyesetrendszerben szemantikai jegyei határozzák meg), de ezek annyira teoretikus nyelvészeti kérdések, hogy nagyon kétséges: hogyan tudná őket az irodalomtudomány felhasználni a maga tárgyának mélyebb megismerésében. Azt sem hiszem, hogy a preszuppozíciós vizsgálat a szerző által ismertetett formában közelebb vinne bennünket valamely irodalmi mű megértéséhez; a szerző által újként ajánlott szempont régóta ismeretes, és a mindennapi következtetésekben, a „természetes logikában”<sup>2</sup> is lépten-nyomon alkalmazzuk. Az előfeltevéselmélet mindazonáltal nagyon mély jelentéstani-logikai rétegekbe hatol, és a nyelvészeti stilsztika is alkalmazhatja. Lentebb erre még kitérek (3/d).

Nézzük meg közelebbről: hogyan alkalmazhatók egyes mai nyelvészeti kategóriák valamely – szépirodalmi vagy más – szöveg elemzésében.

2.1. A komponenciális szemantika gondolatrendszerének csak egyik – bár nagyon lényeges – tétele az, miszerint a nyelv adott szavának jelentése elemi összetevőkre bontható. A Katz és Fodor (1964) által létrehozott, de nem előzmények nélküli,<sup>1</sup> interpretatív szemantikának nevezett irányzat vezette be a szemantikai jegyek és megkülönböztető fogalmát, az összetevők szerinti jelentéselemzést.<sup>2</sup> Az irodalomtudomány azonban nem sokat kezdhet az olyan – láttuk; a logikából adaptált, ott régóta ismert – alapfogalmakkal, mint a szemantikai markerek, vagy Katzék sokat ismételt példáinak

<sup>1</sup> A nyelvészeti jelentés és elemibb öszetevőinek (a markereknek vagy szemantikai jegyeknek) logikai megfelelője: a fogalom tartalma és ismertetőjegyei. A Katz–Fodor-féle szemantika voltaképpen logicizált jelentéstani.

<sup>2</sup> Innen származik az elnevezés: komponenciális szemantika; ez azonban nem egységes irányzat: az interpretatív szemantika mellett a generatív szemantika is a komponenciális jelentéselemzést követi – az előbbinél sokkal atomizáltabb összetevőkre bontja a jelentést –, a moszkvai szemantikai iskola, a stratifikációs nyelvelmélet úgyszintén, de egyéb kérdésekben ezek az iskolák más-más állásponton vannak.

újra való bemutatásával.<sup>3</sup> (I. m. 280). Az interpretatív szemantikusok módszerének valamely szépirodalmi (vagy egyéb) szöveg elemzésére való alkalmasságát bemutatandó fel kell vázolnunk az elméletet – dióhéjban és nagyon leegyszerűsítve – s meg kell ismerkednünk annak egyéb fogalmaival is.

2.2. Katz komponenciális (interpretatív) szemantikája a Chomsky-féle generatív grammatika kiegészítéseként jött létre: a korai formájában jelentéseméletet nem tartalmazó generatív nyelvtant akarták teljes rendszerre kiépíteni. A teljesebb elmélet elég közérthető elemzését adja pl. Petőfi S. János (1967), ezért itt csak a kérdés szempontjából leglényegesebb dolgokra szorítkozom.

A jelentésösszetevők (egy-egy szó adott jelentése mindig több összetevő vagy jegy – marker – összege) közül egy – az, amely alapján a jelölt dolog valamely nagyobb osztályba sorolható – meghatározza az adott szónak más szókkal való jelentéstani – és egyben szintaktikai – kapcsolhatóságát. Példánkban ('aggregény') e jegy az (+ ember lény); a 'golyóstoll' főnév jelentésének fő összetevője ezzel szemben (+ élettelen tárgy).

A főnevek (N) mellett az igék (V) jelentésstruktúrájában is van egy (vagy több) jegy, amely a jelentéstani-szintaktikai kapcsolhatóságot (kompatibilitást) meghatározza. E jegy jelölése a nyelvészeti szakirodalomban: <(± M)>, (ahol M = marker), tehát pl. 'mosolyog' mellett <(± emberi lény)> azt jelöli, hogy ezen V csak (+ emberi lény) jegyű N-nel szintagmatizálódhat mint alany és állítmány (+ adott dolognak az adott jegy általi pozitív, – az adott jegy általi negatív jellemzését fejezi ki). Interpretatív szemantikai szóhasználat: az adott szó adott jelentésének egy (általában a fő-) jegye korlátozza a vele szintagmatizálható szók körét, ill. diszém vagy poliszém szók esetén azt, hogy a több jelentés közül mely(ek) jelenhet(nek) meg a nagyobb egység (szókapcsolat, mondat) jelentésösszegében; más szavakkal: ezen jegy szelektáló funkciót lát el a szókapcsolásban (szelekciós korlátozás). Ha e szabályt megsértjük, jelentéstaniilag anomális, deviáns – vagyis értelmetlen – szósort kapunk:

(1) 'Az aggregény golfozott'

(2) + 'A nyakkendőű golfozott'

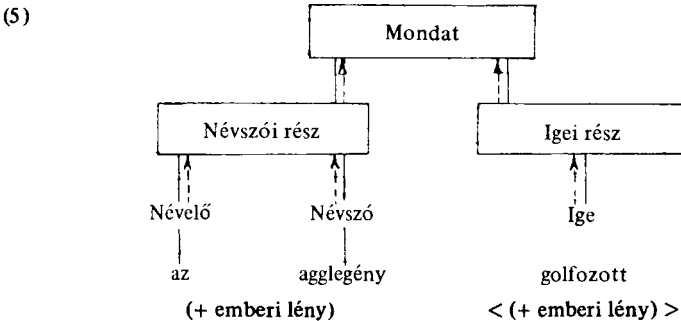
(a mondat, szókapcsolat előtti + = az adott szólánc aszemantikus), (1)-t a kompatibilitási szabályok betartásával alkottuk, (2)-ben e szabályt megsértettük. Azonos szabály irányítja a poliszém szót tartalmazó szólánc értelmezését is: a szintagmatizált szóknak vagy minden jelentése kompatibilis a másik szó(k) jelentésével (jelentéseivel), vagy nem. Az utóbbi esetben valamely jelentések összeférhetetlen szemantikai jegyük (jegyeik) folytán „kiszűrjük” a szókapcsolat vagy mondat szintű jelentésösszegekből egymás adott jelentését ((4)):

(3) 'Ede lefényképezte a darut'

(4) 'A munkások összeszerelték a darut'

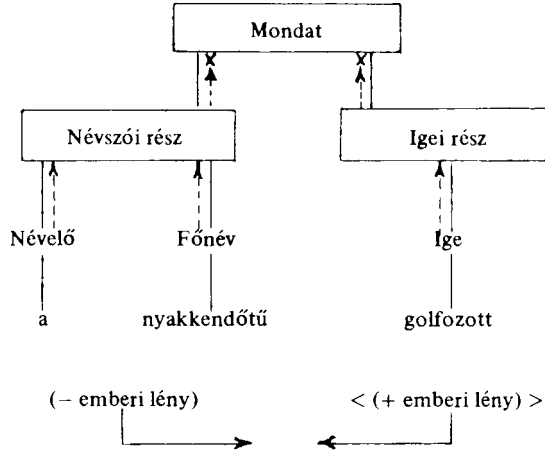
(3) V-je minden (+ fizikai tárgy) jegyű N-nel kompatibilis, (4) csak (+ élettelen tárgy (szerkezet, gyártmány)) jegyűekkel, innen (3) többvolvasúsága (több jelentése) és (4) egyolvasatúsága. A szelekciós korlátozás voltaképpen egy másik eljárás vagy szabály alkalmazásának valamely fázisában lép működésbe. Ez az ún. projekciós eljárás, amely a szintagmatizált szók jelentése(i) egyesítésének (amalgamozásának) lépésről lépésre lebontott folyamatát jelenti.

Ezt (5) és (6) árajzban érzékeltetjük:



<sup>3</sup> Katz rendszerét számos bíráló érte – vö. pl. Bolinger (1965) – és sok ponton módosították. Ezeket nem ismertetem, csak a rendszernek a természetes nyelv bizonyos jelenségei elemzésére való alkalmasságát mutatom be, s ezzel messze el is térek Katzék eredeti koncepciójától.

(6)



A jelentésegysítés letről felfelé halad (ezt jelölik a felfelé mutató nyilak), és a jelentések a legfelső csomópontban összegeződnek a kompatibilis szók esetén; (6)-ban azonban a V és az N ellentétes jelentéselemei folytán nem kompatibilis; jelentésük egyesítését a mondat szintjén a szelekciós korlátozó szabály megakadályozza (x jel erre utal; a hegyükkel egymásnak fordított nyilak az ellentétes jegyek ütközését fejezik ki), ami gyakorlatilag abban nyilvánul meg, hogy az adott szólancot jelentéstanilag olvasatnélkülinek, értelmetlennek ítéljük.<sup>4</sup>

2.3. A természetes nyelvben azonban másként néz ki a dolog. *A szóképek és egyes alakzatok*: a metafora (annak válfajai: a konkretizáló ('a válás fájdalom'), az animisztikus és humanizáló ('a haragos ég'), a szinesztéziás metafora ('örökzöld dallam'), a metonímia, a szinekdoché, az oxymoron, a paradoxon a *denotatív jelentésükben inkompatibilis szók szintagmatizálódása útján jönnek létre*:

- (7) a) 'A tigris egész nap szitkozódott'
- b) 'A várost ezer szurony ostromolta'
- c) 'A felnőtt csecsemő nem tudott magáról gondoskodni'
- d) 'A szeretet: gyűlölet'

A deviáns szókapcsolás ellenére a természetes nyelvben (7) mondatai értelmezhetők: (7a), (7b), jól ismert metafora, ill. metonímia; (7c) oxymoron, ahol 'felnőtt csecsemő, így értelmezhető: ügyetlen, magatehetetlen, szellemi fejlődésben visszamaradt; (7d), amely paradoxon, ugyancsak értelmezhető, pl. így: a szeretet időnként gyűlölet váltja fel, a szeretet – mint minden jelenség – átcsaphat saját ellentétbe.

A költői képnek lényegében ugyanez a jelentéstani, szintaktikai háttere. Tekintsük (8)-t:

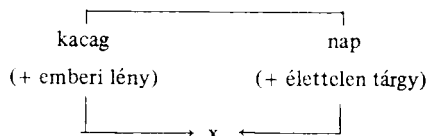
- (8) a) Éneklek a tavaszt, a fényt,
  - b) bimbózó ifjú zöld reményt;
  - c) a vérem játékos gyerek,
  - d) s a nap elém hajol
- és rám kacag, milyen ravasz.

(József Attila: Tavaszi ének)

Az 1. sor kivételével a versrészlet minden sora tartalmaz a szók denotatív jelentése szempontjából anomális szókapcsolást: 'bimbózó' szelekciós jegye <(+ növény)>, 'ifjú' szóé <(+ emberi lény)> 'zöld'-é <(+ fizikai tárgy)>, 'remény' ezzel szemben (+ elvont fogalom): 'vér' és 'gyerek' alany – állítmány formában való kapcsolása ugyancsak deviancia; 'hajol', 'kacag', 'panasz' és 'nap' úgyszintén. Idegen kategóriák (szemantikai jegyek) egymással való ütközését, nem kapcsolhatóságát röviden így

<sup>4</sup> A fent vázolt interpretációs eljárás a hallgató általi beszédértelmezést írja le. Nyilvánvaló: a beszélő nem úgy jár el, hogy először mechanikusan létrehoz valamilyen szólancot, majd azt lépésről lépésre értelmezi. A deviáns mondat alkotásáról lentebb még szó lesz.

fejezem ki:  $\rightarrow X \leftarrow$ , tehát pl. 'a nap kacag' jelentéstényeinek kölcsönviszonyát a következőképpen ábrázolhatjuk:



Az interpretatív szemantikai elv szerint tehát nemcsak a köznapi deviancia ((7)), hanem a formális jelentéstani szabályokat be nem tartó költői szöveg is kizárja az értelmezhetőséget. Azonban e sorokban épp az idegen kategóriák ütköztetése révén alkotott a költő szuggesztív erejű szóképeket: (9 a,b)-ben pl. megszemélyesítést, tárgyiasítást és szinesztéziát egyidejűleg. *A denotatív szinten nem értelmezhető szólánc értelmezése tehát végbemegy a képletesség, a konnotáció szintjén.*

Az interpretatív szemantikusok kizárták vizsgálódásuk köréből a denotáción túli jelentéstényeket, ami formális nyelvészeti módszerük egyenes következménye. Ugyanis a (7), (8) példázta<sup>1</sup> tények alkotáslélektani, nyelvészeti szempontok egyidejű alkalmazását igénylik.

2.4. A szóképkötés mögött bonyolult tudati-pszichikai folyamatokat a pszichológia segítheti megértenünk.

A szókép legáltalánosabb alapja a külső vagy belső hasonlóság, a párhuzam, az analógia (metaforák); a tér- vagy időbeli kapcsolat, a rész-egész viszony (metonímia, szinekdoché). (7a) megalkotásánál – a jelentésátvitel elsődleges aktusában – a tigris és a támadó hajlamú ember között meglevő analógia, hasonlóság tudata hozta létre a szóképet. A költői kép – nagyobb áttételessége, sűrítettsége, a mögötte levő szabadabb asszociációk mellett is – a köznapi szóképpel lényegében azonos módon születik. A 'remény' szó és a denotatív síkon tőle idegen kategóriák ('bimbózik', 'ifjú', 'zöld') jelzős szerkezetben való egyesítése alkalmasint a következő asszociációs folyamatok alapján történt: a növényzet tavasszal bimbózik, virágzik  $\rightarrow$  'bimbózó tavasz' (metonímia); a tavasz az életfolytonosság különböző megnyilvánulásainak, a megújulásnak az évszaka, amelyhez az ember sokfajta reménye fűződik  $\rightarrow$  ifjú zöld remény (megszemélyesítés, szinesztézia).

A pszichikai tények – gondolati, képi asszociációk – ma már eléggé ismert szerepét a nyelvi képkötésben az újgrammatikusok – H. Osthoff, K. Brugmann, H. Paul, Gombocz Zoltán (1926) – ismerték fel és építették erre pszichologista nyelvészeti irányzatukat. A szókép lényegének – beleértve alkotását és értelmezését – teljesebb megértéséhez azonban komplex megközelítés és a jelentésemélet újabb eredményeinek figyelembevétele szükséges. E megközelítés alapján választ kaphatunk pl. arra a kérdésre: szükségszerű velejárója-e a verbális képnek az anomális, deviáns szókapcsolás. Lentebb erre próbálunk válaszolni.

2.5. A hangnyelv alapvetően konvencionális jelek rendszere: a jel és a jelölt között általában nincs motivált kapcsolat. Alapvetően és általában, nem teljesen. A természetes nyelv ui. nemcsak szimbolikus (konvencionális) jelölésre, hanem ikonikus ábrázolásra is képes. Ennek egyik módja a hangutánzás, hangfestés. Mind a köznapi, mind a költői nyelv bőségesen él vele. Vö. Fónagy Iván (1966; 1978), Kiss Jenő (1974).

A másik eszköz a szókép, mindenekelőtt a metafora, amely a köznapi nyelvben is fontos jelentésfunkciókat lát el mind konnotatív szinten mint ábrázoló- kifejező, emotív-expresszív eszköz, mind pedig a denotáció területén a nyelv jelállományának, jelentésrendszerének állandó gazdagításával (a szinonímia, a polisztémia kialakulása, exmetaforák: pl. a hullámozó felület elsimul,  $\rightarrow$  az ügy elsimul, stb.); a költői nyelv ábrázoló – kifejező – megjelenítő erejének pedig örök forrása a szókép.

Arisztotelész metafora-meghatározása ma is használható; elmélete, mely szerint a metafora a stílus díszítőeleme, aligha tartható. A metafora nem járulékos elem, hanem a nyelv nélkülözhetetlen kifejezőeszköze. Vö. Marcus B. Hester (1967). Az alapvetően konvencionális jeleket használó hangnyelv a metafora által és benne lépi túl önmaga korlátait, ui. a szókép: ikonszerű ábrázolás. Mivel pedig az irodalmi ábrázolásnak a képiség nélkülözhetetlen eleme, ez egyszerűen azt is jelenti, hogy az irodalom ikonikus jelrendszer, bár maga az irodalmi alkotás nem egyszerűen jel – amint ezt





kategóriákat jelölő, szintagmatizált szók (élő – élettelen, ember – tárgy, tárgy – elvont fogalom stb.) ellentétes jelentéstartalma olyan két pólus, amelyek között sajátos feszültség jön létre; ez átvevődik a befogadó (dekódoló) tudatba és ott mintegy felfokozódik azáltal, hogy a tudatot a különböző dolgok, a fogalmiság és a képiség közti állandó síkváltásra készíti. Vö. Hankiss Elemér (1970: 118–128, 145–8). (A példák száma végtelen; (8)-ra utalok vissza helykímélés végett.) E részletkérdést lezárando még annyit, hogy a deviáns szókapcsolatok gyakorisága, a deviancia foka (a képzettársítás motiváltságának mértéke) szerint összehasonlíthatunk, osztályozhatunk különböző korstílusokat, irányzatokat (- izmusokat). Vö. Leech (1969: 33), Genette (1974: 293–5), Cohen (1966).<sup>7</sup>

3. Néhány egyéb kérdésről Terestyéni cikke kapcsán.

a) A tárgyas ige jelentésének lebontása elemi összetevőkre ('kiszabadít': szabaddá válást okoz) a generatív szemantikában vált általánossá a generatív grammatikusokkal való – eléggé elvont – polémiában. Nem látom, hogyan lehetne a szerző (I. m. 280) által bemutatott eljárást ('kiszabadít' = CAUS: szabadnak lenni) valamely irodalmi mű elemzésében felhasználni.

b) A 'jó', 'rossz' szók valóban tartalmaznak egy implicit funkciójegyet ('a kés jó' = 'a kés vágásra jó', 'a ceruzahegyező rossz' = 'rosszul hegyez' stb.) I. m. 281. De mit kezdhet ezzel a megállapítással az irodalmár? Ha viszont rámutatunk, hogy e tény kiaknázzható pl. komikus hatás keltésére, mint (10)-ben:

(10) 'A radex és a gépíró jó'

és ha tudatosul bennünk, hogy e hatás nyelvészeti-logikai háttere ez: a junkció egy párhuzamosító mechanizmust indít el a tudatban (mivel a radex élettelen tárgy és gépelésnél használjuk, ez a tény a mellérendelt szónak olyan értelmezését sugallja, mintha az is egyszerű használati tárgyat jelölne az adott cselekvésben), akkor mondunk valami általános érvényűt a nyelvészeti stilisztika számára is.

c) A szerző által (282) az esetgrammatikáról mondtak alkalmazhatósága is kétséges. Igaz, hogy 'Az ostor és a kocsis veri a lovat'-féle mondat esetgrammatikai deviancia, de 1. ezt intuitíve is tudjuk, 2. ilyen mondat aligha fordul elő szépirodalmi szövegben. Azonban (11) is esetgrammatikai jelenség.

(11) 'A kellemes társaság és a jó bor tartotta Tas éjfélig a kocsmában'

A két egynemű alany (társaság, bor) mondatbeli funkciója – mélyesete – nem ugyanaz: 'társaság' agentívusban (az élő és tudatosan cselekvő lény esete), 'bor' talán indítóoknak, tényforrásnak (source) nevezhető esetben van; a két alany kapcsolásával a bor mintegy az emberrel egyenrangú tényezővé lép elő (11)-ben, tehát nyelvészeti eljárással értünk el bizonyos stílári hatást (amelyet talán a stilisztika tudna pontosan megnevezni). Az esetgrammatika kritikai elemzését I. Nilsen (1972), Liefrink (1973).

d) Az előfeltevés vagy preszuppozíció a köznapi érvelésben, a természetes logikában is lépten-nyomon előforduló kategória. Elméleti kidolgozása Kiefer Ferenc (1976) nevéhez fűződik. Terestyéni megállapításai (I. m. 283–4) itt is kiegészítésre szorulnak. Az előfeltevés lehet az ironia forrása, mint (12a)-ban, lehet rejtett innuendő, pl. (12b), de sokféle egyéb implicit tartalom, diplomatikus célzás is kifejezhető vele ((12c, d)):<sup>8</sup>

(12a) a) 'Ede meggyógyult, pedig beteg sem volt' (→ Ede szimulált)

b) 'Mikor hagyta abba Tas az ivást?' (→ Tas ivott)

c) 'Ida rosszabbul énekel, mint Kata' (→ Kata rosszul énekel)

d) 'Jakab még jobb nyelvész, mint Ödön' (→ Ödön jó nyelvész)

Irodalmi szövegek vizsgálata dönthetné el, hogy mely szerzők milyen mértékben élnek e jelentéstani eszközzel.

e) Néhány egyéb jelentéstani fogalomról. 1. Az az állítás (276), hogy a jelentést 3 aspektusból közelíthetjük meg, a dolgokat erősen leegyszerűsíti. A nyelvtudomány a szerző által felsoroltaktól (denotatív, referenciális, konnotatív jelentés) jóval több jelentésfajt tart számon. Károly Sándor (1970) pl. hatot, Ahmanova (1966: 162–4) harmincnál többet. Ezek között az irodalomtudomány számára is

<sup>7</sup> Cohen a fenti kritériumok szerinti vizsgálódásai alapján kimutatta, hogy a költészetben az ún. impertinencia (= inkompatibilis szókapcsolás) növekvő tendenciája figyelhető meg: a klasszicizmus francia költőinek műveiben 3,6%, a romantika korszakának verseiben 23,6%, a szimbolista versekben 46,3% az impertinens (összeférhetetlen) szókapcsolások száma.

különösen fontos a pragmatikus jelentés, amelynek egyik típusa az érzelmi attitűd kifejeződése (mint jelentés), hisz a szépirodalmi mű nemcsak ábrázol, kifejez, hanem érzelmi értékelést is közvetít; igenlést vagy elutasítást, haragot vagy szeretetet sugall, állásfoglalásra készítet. (A pragmatikus jelentés és a fentebb részletesen elemzett képiség között persze szoros összefüggés van – amely tény az újgrammatikusok óta szintén jól ismert –: 'vipera' pl. emberi lényre vonatkoztatva nagyon felfokozott érzelem közvetítésére képes szemben a fogalom denotatív megnevezésével, amely közömbös érzelmi töltésű.) 2. A denotáció és a referencia közti azon különbségtétel, mely szerint az utóbbi „a mondatokat a nyelven kívüli történésekkel, tényekkel köti össze”, sem egészen fogadható el. (I. m. 276) A denotáció a jel és a tárgy közti viszonyra utal; a referencia a jel és a fogalom közti viszonyra, ill. itt a jel és a jeltárgy közti kapcsolatot a fogalom közvetíti. (Valójában a nyelvi jel és a jelölt tárgy között nem lehet közvetlen kapcsolat, hisz jelről csak a jelet használó ember vonatkozásában beszélhetünk.) Továbbá: a jel nem a nyelven kívüli tárgyi valósággal van referenciális kapcsolatban, hanem a fogalmakkal, más szóval: a jelnek az adott fogalom a referense, tehát a jelnek akkor is van jelentése, ha logikailag üres fogalmat jelöl. Ez lényeges dolog: az irodalmi alkotások többsége fikatív történetekről, személyekről szól (amelyek, akik persze valamilyen formában a valóságot tükrözik-tipizálják), mégsem mondhatjuk, hogy nincs referensük. (Maga a nyelv és annak elemei, szabályai is lehetnek a referensei a jelnek: a nyelvnek öneszközeivel való leírása voltaképpen önreferencia.)

f) Terestyéni kommunikációelméleti fejtegetései (276–9) példák híján alig követhetők. Ráadásul a szerző egyetlen bibliográfiai utalással sem orientálja az érdeklődő olvasót. Mégis ha a cikk nyelvészeti vonatkozású részeinek fenti kiegészítésével sikerült egy-két szemponttal hozzájárulnunk a szövegelemzés módszereinek gyarapításához, talán hasznos munkát végeztünk – mindketten.

## IRODALOM

- Ахманова, О. С.*: Словарь лингвистических терминов. Издательство Советская Энциклопедия, Москва, 1966.
- Bolinger, D.*: The Atomization of Meaning. *Language*, 1965/41,4. 555–573.
- Cóhen, J.*: Structure du langage poétique. Paris, Flammarion, 1966.
- Fónagy Iván*: A beszéd kettős kódolása. Ált. Ny. T. 1966/IV. 69–76.
- Fónagy Iván*: Nyelvek a nyelvben. Ált. Ny. T. 1978/XII. 61–105.
- Genette, G.*: Költői nyelv a nyelv költészettana. Ford. Vajda András. Helikon, 1974/XX. 3–4. 290–308.
- Gombocz Zoltán*: A magyar történeti nyelvtan vázlata. 4. rész. Jelentéstan. Pécs, Danubia, 1926.
- Grice, H. P.*: Logic and Conversation. In *Syntax and Semantics*, vol. 3. Szerk. P. Cole, J. L. Morgan. New York, Acad. Pr., 1975, 41–60.
- Hankiss Elemér*: Az irodalmi kifejezésformák lélektana. Bp., Akadémiai Kiadó, 1970.
- Katz, J. J.–Fodor, J. A.*: The Structure of a Semantic Theory. In: *The Structure of Language*. Szerk. J. J. Katz, J. A. Fodor. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, Inc. 1964, 479–518.
- Kiefer Ferenc*: Az előfeltevések elmélete. Doktori értekezés. Bp., MTA, 1976. Kézirat
- Kiss Jenő*: Gondolatok az onomatopoezis kutatásáról néhány finnugor nyelvben. *Nyelvtudományi Közlemények*, 1974/76. 1–2. 1–22.
- Köpeczi Béla*: Jel, értelem, irodalom. *Filológiai Közlöny*, 1974/XX. 3–4. 283–294.
- Leech, G. N.*: A Linguistic Guide to English Poetry. London. Longmans, 1969.
- Liefrink, F.*: *Semantico–Syntax*. London, Longman Group Ltd, 1973.
- Marcus B. Hester*: *The Meaning of Poetic Metaphor*. The Hague, Paris, Mouton & Co., 1967.
- Nilsen, D. L. T.*: *Toward a Semantic Specification of Deep Case*. The Hague, Paris, Mouton, 1972.
- Petőfi S. János*: *Modern nyelvészet*. Bp., TIT, 1967.
- Terestyéni Tamás*: Szemantikai szövegelemző módszerek kommunikációs tartalmak vizsgálatában. Helikon, 1978/XXIV. 3. 276–284.

**Robert L. Caserio: Plot, Story, and the Novel (From Dickens and Poe to the Modern Period)** Princeton, New Jersey, 1979. Princeton University Press, 304.

„Amikor a regényírók és olvasók elvesztik érdeklődésüket a cselekmény (plot) és történet (story) iránt – írja R. Caserio –, úgy tűnik, hogy a cselekvés céljában és erkölcsi értékében is elvesztik hitüket.” Hivatkozik Arisztotelészre, aki az élet alapvető szükségletének a cselekvést tartotta. R. Caserio Dickens és Poe korától vizsgálja a cselekmény és történet egybefonódását.

Természetesen, ha valaki a cselekményesség kritériumát tekinti kiindulási alapnak, akkor Dickens és James tekintélyes helyet foglalnak el tanulmányában. Az angol és amerikai irodalomból vett példákkal próbálja magyarázni azt az ellenkezést, ami a XIX. század eleje óta a cselekménnyel, az elbeszéléssel, magának a cselekvésnek ábrázolásával szemben egyre növekedett. Dickens, Poe, Eliot, Melville, James, Conrad, Lawrence, Joyce és Woolf regényeinél a close reading módszerét követve történeti dimenzióit adja a regény fejlődésében beállt változásoknak. Lényegesnek tartom azt, hogy rámutat arra, hogy a cselekmény és történet szót meghatározásakor a XIX. század regényírói és a köznapie értelemben is szinonimaként használták. A későbbiekben ezeknek a terminusoknak külön meghatározására törekszik, bemutatva és értékelve a lényegesebb kritikai véleményeket.

A szerző szerint a regényirodalom problémája az élet problémája. Ezért a cselekmény és történet, és az elbeszélő műfaj mellett érvel, mivel az erkölcsi és szellemi értékek kifejezésében, ezek ábrázolásán keresztül magát a tényleges életet fejezik ki. Az élet és a regény pl. Dickensnél és Jamesnél megszabadul a bizonytalanságtól, kvie-

tizmustól és az összefüggéstelenségtől azáltal, hogy a cselekmény és történet lényege az alkotóképesség, irányzatosság, összefüggések ábrázolása kerül előtérbe műveikben.

Az elméleti fejezetek után Dickens és Poe műveiben vizsgálja a „sorsfordulatok” szerepét a cselekményben, ábrázolási módszereik különbségének bemutatásán keresztül.

A következő fejezetekben a cselekvést közvetítő „változások” és „újdonságok” helyét jelöli meg Dickens és George Eliot történeteiben.

R. Caserio a múlt század végi amerikai regénynek, a változásoknak – elsősorban Melville regényeiben – szentel egy fejezetet.

A legérdekesebb rész, amelyben a cselekvés szinonimáival – a tevékenységgel, az akaratlansággal és a céllal (irányzatossággal) (agency, will, purpose) foglalkozik. Dickens regényeiben a cselekmény teleológiai. Bármennyire is különböző jelenségeket és irányokat fog össze, bármilyen játékos lehetőségek irányába is fejleszt, ez a terjeszkedés meghatározott és a befejezést, mint telost kell tekintenünk, amely megmagyaráz minden bizonytalanságot, elrendez minden korábbi részletet és szereplőt, szándékoltnak tüntet fel minden előre nem látott eseményt. A befejezés teljesen érthetővé teszi a korábban történeteket. A múlt század vége felé az írók memoárjaikban tagadni kezdték mindettől való függőségüket.

A Henry Jamesről írott fejezetben a kép, dráma, történet és cselekmény terminusok meghatározását adja, elsősorban az író saját szavaival az Egy hölgy arcképe (The Portrait of a Lady) című regényéhez írott előszava alapján. Kimutatja, hogy mit értett James képen és cselekményen, írói pályája során melyiket becsülte többre, mikor tekintette egymás szinonimáinak azokat.

Az utolsó részben Conrad, Joyce, Lawrence, Woolf és Faulkner hat művén keresztül a modern regény műfaji sajátosságait mutatja be, ráirányítva a

Folyóiratunk cikkeiről az American Bibliographical Centre Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készítt.

figyelmet az átalakulásra, de ugyanakkor arra is, hogy történet, cselekvés ábrázolása nélkül az élet nem ragadható meg.

A kötetet gazdag bibliográfia egészíti ki.

Borsos Zsuzsanna

Gunter Grimm: *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie* München, 1977. Wilhelm Fink Verlag, 446. (UNI-Taschenbücher 691.)

A szerző a társadalomtörténetileg megalapozott befogadástörténet híve. A hermeneutikára irányuló befogadás-esztétikától elhatárolja magát. Könyvének első része, amely teoretikusan megalapozza a szociálhistorikus befogadástörténetet, néhány kommunikáció- és befogadás-elméleti alapfogalom leírása után, mint az „akív olvasó”, illetve befogadó, aki a hozzá közvetített „üzenetet” maga feje szerint dolgozza fel, valamint a „para-szociális interakció” szerző és olvasó között, amely nem konkrét szociális kommunikáció, hanem más síkon, egy „mintha” síkon (Als-Ob-Ebene) játszódik le, majd a hatástörténet és a befogadás-történet különbségének bemutatása után a következő tételek kifejtésére tér: „A szöveg és a szöveg funkciója a befogadás-aktusban,” „Befogadás és interpretáció,” „A történeti befogadás és a befogadó alany,” „A történeti konkretizációk elemzésének premisszái,” „A befogadás-elemzés tartalmi és formális kategóriái,” „A befogadás-történet módszerei;” végül e módszerek néhány sajátos alkalmazási területét mutatja be. A fő hangsúly mindig annak a funkciónak a meghatározásán van, amelyet a szöveg és az olvasó a befogadás-elemzésben betölt.

A hermeneutikus befogadás-kutatás célja az, hogy a művet magyarázva „super-konkretizációt”, „szintetikus interpretációt” hozzon létre, amely egyaránt magában foglalja a mű mai és korábbi interpretációit és így figyelmét a műre koncentrálna; a társadalomtörténetileg orientált befogadás-történet viszont elsősorban a befogadó szubjektumot vizsgálja a maga társadalmi tevékenységében. E szerint a műnek való megfelelés („mű-adekvátság”) kategóriájának a vizsgálatban ki kell egészülnie a befogadók szubjektív megértés-horizontjával; a döntő ez utóbbi és így a szerző eredeti szándéka nem lehet mértéke a történeti befogadás folyamán változó szöveg-magyarázatoknak. Mivel a „konkretizációkat”, azaz a befogadónak a műre vonatkozó írásos megállapításai (pl. kritikák, naplók) adják a befogadás-történetíró munkájának elsődleges anyagát, a befo-

gadástörténet központjában a befogadás és a konkretizációk elemzése áll.

A könyv második része négy elemzést tartalmaz: mi tagadás, ezek mulatságosabbak is, tanulságosabbak is a kissé „felszrófolt” elméletnél. Lessing *Emília Galottijának* kortársi fogadtatása szép példája a szerző szándéka és a fogadtatás közti különbségnek. A kortársak közül senki sem vette észre, hogy Lessing a német kisfejedelmi önkény ellen írt: egyre csak az antik Virginia-tragédia modern formában öltöztetéséről beszéltek. Csak a francia forradalom után változott meg a vélemény a tragédia tulajdonképpeni mondanivalójáról. A második elemzés „az esslingeni lány” mondájával foglalkozik mint a „produktív befogadás” egy érdekes esetével: a történeti magból terebélyes cselekmény és több költői feldolgozás bontakozik ki. Gerhart Hauptmann mosolyogtatóan külsődleges Goethe-imitációja a harmadik példa-elemzés; a negyedik pedig nem olyan konkrét, mint az előbbiek, hanem az író félreértésének lehetőségeit és az olvasó irányíthatóságának határait vizsgálja.

A könyvet gazdag jegyzetanyag, kitűnő bibliográfia és jól használható regiszter egészíti ki.

Vajda György Mihály

Bennison Gray: *The Phenomenon of Literature* The Hague – Paris, 1975. Mouton, xiii + 594.

Elszomorító, ha olyan hírneves kiadók, mint a Mouton, ilyen színvonalatlan monstrosokkal szolgálnak olvasóiknak. Kezdjük viszont megszokni Bennison Gray címeinek fennhéjzását (*Style: The problem and its solution* és *The Grammatical Foundations of Rhetoric*), szövegeinek terjengősségét és semmitmondását.

Gray mintha a legrosszabb magyar hagyományokhoz kapcsolódna: a kortárs szakirodalmat nem olvassa, legalábbis nem hivatkozik rá; ex cathedra kijelentéseit sem saját gondolatmenetével, sem a másokéra való utalással nem támasztja alá; az alapvető tudományelméleti követelményeket sem tartja tiszteletben, így módszereit soha nem ellenőrzi, kategóriarendszerében teljes a zűrzavar, fogalmait nem definiálja, definíciói pedig a legelemibb próbákat nem állják. Summázva: Gray művének semmi köze sincs kora tudományosságához.

Olyannyira nincs, hogy értelmetlen is lenne ilyen mércével végigvizsgálni a könyvet. A figyelmes olvasó mind a 600 (!) oldalon kínos kérdéseket segezhet az elméletnek; s ráadásul nem is arról van szó, hogy szerzőnk egy, az elfogadottak-

tól vagy a tudomány jelenlegi állásától eltérő, de különben koherens eszmerendszert képvisel, hanem arról, hogy a grayi teória már az ellentmondásmentesség primitív feltételének sem tesz eleget, s hogy pillérei – közhelyszámbamenően – ingatagok. Így a kiindulás sem lehet helyes: Gray szemelláthatóan úgy véli, hogy az irodalom meghatározása a történetiségtől függetlenül, a pragmatikus aspektus kizárásával, pusztán a szövegnek mint fikciónak a figyelembevételével is lehetséges. A definíció a könyv szervező eleme; ennek jegyében dobátik ki már a 67. oldalon az *Atokföldje* (Eliot), a *Kubla Khan* (Coleridge) és *A Menny és Pokol házassága* (Blake) az irodalom léghajójából. „Az irodalmi mű egy esemény percről percre történő, verifikálhatatlan kijelentése” – így a meghatározás. Világos belőle, hogy a történelem és a befogadás a kidolgozásból ki kell, hogy maradjon; és az is evidens, hogy Graynek nehéz lesz a lírát beszorítania a definíció keretei közé. Szerencsére a szerző legalább saját definícióján nem tesz erőszakot: a lírával gyakorlatilag nem is foglalkozik, ahol pedig mégis, ott a szerző-beszélő különbséget felszámoló drámai monológgal azonosítja. (S nagy kérdés, hogy a szerző lehet-e egyáltalán azonos a beszélővel.) Vagy: kivonatolja a lírai mű „sztoriját” (ilyet mindig talál), s ezt a cselekmény-réteget könnyedén beilleszti már a meghatározás keretébe.

Már-már megnyugodnánk abban, hogy a pragmatikus vonatkozások kirekesztődnek; a szintaktikai szemponttal (az irodalomnak mint sajátos szerkezetű szövegnek a vizsgálatával) meg már leszámol az első fejezet. Várnánk hát, hogy Gray megvilágítja: hogyan ábrázol az irodalom, mi az irodalmi „jel” és a valóság viszonya, hogyan alapozódik meg e viszony sajátos módosulásaiban a műnemek-műfajok rendszere? Azaz: hogyan látja a szerző a művészetet a szemantika oldaláról? Csakhogy ezekre a kérdésekre sem érkezik válasz. Homályban marad, hogy mi is az a fikció; hogyan vonatkozik és miféle „tényekre” az irodalmi szöveg; mi is az a percről percre történő ábrázolás, mi az a verifikáció, koherencia stb. E kategóriákat még csak körül sem írja Gray, pedig elméletének sarkkövei.

A negyedik fejezetben értesülünk arról, hogy melyek lennének az irodalom „formái”. Az irodalmi művek halmazának két részhalmazát szerzőnk szerint a „közvetlen” és a „közvetett” formájú műveké; az előzőben találjuk a „monológot” és a „dialogust” az utóbbiban a „sorozatot” (ahol két vagy több különböző narráció tartozik az eseményhez) valamint a „történetet” és a „for-

gatókönyvet” (script). A feltoluló kérdések közül a legkisebbek, hogy a dialógus és a „forgatókönyv” között hol a határ (hiszen az utóbbi pusztán a „rendezői utasításokkal” több az előzónél); hogy miért zárja ki Gray az előadást az irodalom vizsgálatából, ha egyszer a szóbeli irodalmat oly magától értetődően belefoglalja; hogy miért nem monológ pl. a *Háború és béke* (mert beszélője annak is van). És a „meghatározható tér-idő-esemény” miképpen lehetne „az irodalom *sine qua non*-ja”, ha nyilvánvaló (számunkra legalábbis), hogy magában a műben semmiféle tér-idő-esemény nem zajlik (legföljebb a műben ábrázolt világban)?

Könyvének négy fő fejezetét (Az irodalom formái, A narráció elemei, A narráció szerkezete és Az irodalom értelmezése) a szerző elegendőnek tartja ahhoz, hogy „az irodalom tanulmányozásához módszerek egy *organon*ját alkossák”. A tiszteletre méltó terjedelem ellenére túlzottnak tartjuk ezt az önértékelést. A narráció elemeiről például csak annyit tudunk meg, hogy lehet a narráció személye első (résztevő/nem résztvevő) és harmadik, ideje múlt, jelen, jövő és tartós-huzamos. A narráció szerkezetével kapcsolatban az ismétlés is külön alfejezetet kap; de a verbális (= szó szerinti?) ismétlést a szerző azzal a félmondattal tolja félre, hogy a fejezet a szerkezetéről szól (mintha a szó szerinti ismétlés – ha egyáltalán létezik ilyen – nem szerkezeti sajátosság volna, mintha a szavaknak maguknak a szerkezettel semmi összefüggésük nem lenne). Ráadásul a fejezet végére a logikusnak szánt rendszer is tökéletesen káoszszá válik: a narráció szerkezeti közül a külön tárgyalt ismétlés az „egységesítés” alfajává változik; az „integráció” és az ismétlés kombinálódhatnak, az egységesítés és a „szembeállítás” kombinációjáról viszont nem esik szó stb. Az irodalom értelmezéséről szóló fejezetet meg jobb elfelejteni. Mert ha még valóban nehéz is a jelentés fogalmát valahogyan körülírni, tisztázni, azért azt elvárná az olvasó, hogy a „jelentéstelenség” váljon világossá; különösen ha ezt (meg a „koherencia” hiányát) lépten-nyomon negatív minősítés gyanánt olvassa. S elvárná, hogy a mű jelentését ne azonosítsa Gray könnyedén a mű „témájával” (446. o.).

Imponáló a sok száz tételt számláló irodalomjegyzék: Gray valóban hatalmas mennyiségű szép-irodalmat nézett át. Ám a könyv a szinopszist, a sztorit tekinti „elemzése” alapjául, a szöveget magát tökéletesen kihagyja a számításból. (Persze tudjuk: Gray szerint a „stílus” üres kategória.) A műnek talán legérdekesebb része az utolsó két

oldal, ahol a nem-irodalmat sorolja fel szerzőnk. (Nem a szakirodalmat, hiszen azon alig lenne mit felsorolni.) A tételek között ott találjuk Donne *Megszentelését*, Swift *Szerény javaslatát* és Joyce *Finnegans Wake*jét.

Kálmán C. György

Buda Béla: *Az empátia – a beleélés lélektana* Budapest, 1978. Gondolat, 334.

Minden ontológia természetesen és szükség-szerűen indul ki a lélektanból, hisz a filozófiának ez az ágazata az egyént, az egyénnek a többi egyénhez és a világhoz való viszonyát tanulmányozza elvileg és gyakorlatilag; az egyén karakterológiai, fejlődési, neveltetési, társadalmi stb. meghatározottságait igyekszik körvonalazni, hogy belőlük megfelelő következtetéseket vonhasson le. Különösen érvényes ez a fenomenológiai és az egzisztenciális irányzatokra, amelynek eredményei manapság nehezen mellőzhetőek a humán tudományok területén. A szellemi szférában most egy olyan dinamikus mozgásnak, kölcsönös gondolati megtermékenyülésnek vagyunk tanúi és részesei, amelyik a filozófiái általánosítás felől nézve biztosítja a rész és az egész kölcsönhatását, a lehetséges szintézis mind jobb megközelítését. Ez akkor is érvényes, ha megváltoztatjuk nézőpontunkat, s a pszichológiát vesszük kiindulásul. Kellő áttekintés birtokában a kutatónak képesnek kell lennie arra, hogy az egyes szaktudományokból kiindulva megmutassa vizsgálódásaink általánosítható voltát más területeken. Az empátiának szentelt figyelemre méltó könyvében ez utóbbira tett Buda Béla izgalmas és eredményes kísérletet, melynek jelentőségét két további – egy tudománytörténeti és egy ideológiai – érv támasztja alá.

A tudomány fejlődésének törvénye, hogy eredményei a korábbiakra épüljenek, majd maguk is feltételeivé váljanak az előrehaladásnak. Ismeretes a huszadik századi filozófiai gondolkodás kapcsolódása a természettudományos világkép forradalmi átalakulásához, a relativitás elméletéhez, az új kozmogóniához, az atomelméletéhez, vagyis – a mi szempontunkból nézve – a statisztikai törvényszerűségekkel szemben a részecskék „egyéni” viselkedésének tanulmányozásához. Szükségszerű, hogy a humán területeken is érvényesüljön – a történetiség jegyében – a személyiség szerepe és fontossága, szemben és párhuzamosan az egzakt, személytelen, külsődleges kutatás konstansokra, struktúrákra figyelő, szinkron-

nak felfogott módszereivel. A szerző ennek a történeti igénynek próbált nyilvánvalóan és helyesen eleget tenni.

Mindez kelvően végiggondolt ideológiai megfontolások érvényesítését is implikálja. Arról van szó, hogy a jelenkori polgári filozófia, lélektan stb. elvi individuumbizonyosságával szemben tételeznünk kell egy alapvetően közösségi meghatározottságú filozófiát, amelynek rendszerében ki kell bontakoztatni, integrálni kell a személyiség ontológiai vizsgálatából adódó eredményeket. A szerző okfejtése ebben a vonatkozásban is fontos megállapításokat tartalmaz, és sok területen – például a művészi alkotás problémakörében – továbbgondolkodásra késztet.

Lássuk ezek után a könyv fő tételeit, módszerét, szerkezetét és alkalmazási területeit.

Buda Béla empátia-konceptiójának megalapozásához több előfeltevés szükségeltetik, amelyek közül – a teljesség igénye nélkül – a következőket említjük. Először is tételezendő a társadalmi létben és az időbeliségben szituált individuumban, akinek személyisége és a viselkedését vezérlő énje nem azonos kiterjedésű: az előbbi több az utóbbinál, s jellegének, működésének feltárlásához metakommunikációra van szükség, vagyis az egyénnek az egzakt, logikai szférán, a „digitális” kódok megfejtésén túlmutató analógiás tevékenységére, akár önmaga, akár mások megértéséről van szó. Ez az individuumban, mint társadalmi lény, eleve kommunikál, vagyis szükségképpen üzenetek áramlása közepette alakítja ki önmagára, embertársaira vagy a társadalomra vonatkozó nézeteit. E tevékenység tudományos tanulmányozásának területe a pszichológia, amelynek módszereit, eredményeit árnyalják az egyéb megismerési területekről (pszichoterápia, lélekelemzés, szociológia, pedagógia, művészetek stb.) származó szempontok. A tudományelméleti tisztázás, a fogalmakkal való operálás (a logikai osztály kategóriája szükségképpen magasabb szinten van, mint a belé tartozó fogalmak bármelyike), az induktív és deduktív módszer alkalmazása ugyancsak fontos szerepet játszik a szerző konceptiójának kimunkálásában. Ehhez kapcsolódik a tudományos eredmények – már említett – időbeli egymásra épülésének tétele, amelyből az következik, hogy a pozitívizmus, a fenomenológia, a freudizmus stb. vívmányainak ismeretében lehetőség nyílik a mi korunk megkövetelte szintézis létrehozására.

Az empátia tulajdonképp a lelki jelenségek megnyilvánulásainak és vizsgálatának a korábbi fejlődés által lehetővé vált új, modern módja, mely

egyszerre tartalmaz egzakt-rationális és érzelmi-iracionális elemeket. Nem részjelenség vagy módszer, hanem önálló entitás a lélektan területén. A személyiség olyatén képessége, „amelynek segítségével a másik emberrel való kommunikációs kapcsolat során bele tudja élni magát a másik lelkiállapotába. Ennek a beleélésnek nyomán meg tud érezni és érteni a másikban olyan emóciókat, indítékokat és törekvéseket, amelyeket az szavakban, direkt módon nem fejez ki, és amelyek a társas érintkezés szituációjából nem következnek törvényszerűen. A megértés és megértés fő eszköze az, hogy az empátia révén a saját személyiségben felidéződnek a másik érzelmei és különféle feszültségei. Ezt úgy is ki lehet fejezni, hogy a személyiség beleéli, mintegy a másikba vetíti önmagát” (55. o.). Lényegi eleme az illetéknépp felfogott empátiának a párhuzamosan vagy utólagosan végrehajtott tudatosítás, fogalmi tisztázás és összefüggéselátás.

A kifejtés során a szerző egyszerre alkalmazza a diakron és szinkron elemzés módszerét. Az előszóban és az első fejezetben részletezi mindazokat a feltételeket, amelyek lehetővé és szükség-szerűvé tették az empátia létrejöttét a modern lélektanban; a következő két fejezetben a fogalmi meghatározás és körülírás munkáját végzi el, kifejti az empátia és a modern kommunikációelmélet kapcsolódásait, melyek közt megkülönböztetett figyelemre tarthat számot a metakommunikációra vonatkozó gondolatmenet. Ezután ismét visszatér a történetiség érvényesítéséhez (4. fejezet), s a személyiségfejlődés különböző fázisaiban vizsgálja témáját. Az elméleti rész befejezéséül (5–6. fejezet) az empátia belső és külső meghatározottságait, vagyis személyiséglélektani feltételeit, illetve társadalmi vonatkozásait elemzi a szerző. A könyv második része (7–15. fejezet) az empátia alkalmazási és érvényesülési területeit veszi sorra (formális emberi kapcsolatok; vezetés; pedagógia és gyermeknevelés; orvoslás, pszichológiai munka; pszichoterápia és pszichopatológia; művészetek), s végül az empátia vizsgálatának és fejlesztésének technikai módszereiről (mérés, tesztek) szól.

A monográfia jellegéből következően a szerző – a könyv második részében – megmarad a problémafelvetés, informálás szintjén; az egyes területekre vonatkozó, mélyre hatoló elemzés sokkal nagyobb terjedelmet igényelne. Az is tudomásul veendő tény, hogy bibliográfiája – néhány cím kivételével – német és angol műveket tartalmaz.

Nyilvánvaló, hogy azoknak, akik kutatásaikban alkalmazzák az empátia elvi és gyakorlati

konzekvenciáit, a jövőben alapos vizsgálatokat kell folytatniuk az egyes szakterületeken. Például az empátia és a művészetek kapcsolatainak témakörében – messze túllépve az empátia formális, félig-meddig intézményesített (sajtó, rádió, televízió, társadalmi szokások és divatok által befolyásolt) megnyilvánulási lehetőségeinek elemzésén – izgalmas feladat lehet a személyiség jelentőségének vizsgálata akár az alkotói tevékenység, akár a mű, akár az olvasó, vagyis a mindenkori receptor szemszögéből, a konkrét (mű)elemzés komplex alkalmazásával egybekötve.

Nagy Géza

Littérature de la Renaissance à la lumière des recherches soviétiques et hongroises – Sous la direction de N. I. Balachov, T. Klaniczay, A. D. Mikhailov. *Studia humanitatis* 3. Budapest, 1978. Akadémiai Kiadó, 486.

Az MTA Irodalomtudományi Intézetének Reneszánsz-kutató Osztálya néhány évvel ezelőtt *Studia humanitatis* címmel új tudományos kiadványsorozatot indított el azzal a céllal, hogy a magyar reneszánsz-kutatás eredményeit és európai összefüggéseit idegen nyelvű kötetekben is publikálja s ezáltal a külföldi szakemberek számára is hozzáférhetővé tegye. A Corvina-nyomtatványtár anyagát bemutató angol nyelvű és a magyar reneszánsz itáliai kapcsolatait elemző olasz tanulmánykötet után harmadikként a Moszkvai Gorkij Világirodalmi Intézettel közösen készített, francia nyelvű tanulmánygyűjtemény kiadására került sor, főként azzal a szándékkal, hogy a szakterület európai kutatói minél szélesebb körben megismerhessék a szovjet és magyar kutatás álláspontját. A vaskos kötet a reneszánszot, mint az emberiség kultúrájának egy kiemelkedő fontosságú szakaszát elemzi, s igyekszik minden olyan jelenségre kiterjeszteni figyelmét, amely lényeges elemmel gazdagította e korszak civilizációját. Az elemzések középpontjában természetesen a dél- és nyugat-európai jelenségek állnak, de más régiók vizsgálata (Kelet-Európa, Ázsia) is helyet kap a dolgozatokban. A könyv megjelenésének aktualitását és az iránta megnyilvánuló érdeklődést csak fokozza, hogy a világirodalom történetének több szintézise is előkészületben van, s a reneszánszhoz hasonlóan kulcsfontosságú fogalmak és korszakok megítélése ennek munkálatait, koncepciójának kialakítását negymértékben befolyásolhatja.

A 16 tanulmányt a szerkesztők négy témakör szerint csoportosították.

A reneszánsz fogalmáról elsőként N. I. Balasov szól, s a kifejezést a lehető legtágabb értelemben használva fejti ki felfogását. Eszerint úgy kell a reneszánsz fogalmát kialakítani, hogy annak körébe ne csak az európai vagy éppen a nyugat-európai jelenségek férjenek bele, hanem a XIII–XVI. századnak azok a kulturális, ideológiai és esztétikai irányzatai is, amelyek Ázsiában (Indiában, Kínában, Japánban stb.) és Kelet-Európában (Oroszország, Balkán, pravoszláv kultúrkör) tűntek fel, s ha nem is a nyugat-európaival azonos, de azzal sok tekintetben rokonítható vonásokat mutatnak fel. A következő tanulmányban Klaniczay Tibor (A reneszánsz korszakolása és értelmezése) ennél a felfogásnál szűkebbre fogja, és árnyaltabban értelmezi a reneszánsz kategóriáját, s a társadalom szerkezetj változásait alapul véve, a középkor végi európai polgárság nagyrányú előretörését tekinti a reneszánsz civilizáció alapjának. Az európai társadalom fejlődésében a XIV. századtól szembetűnőek a polgári aspirációk, ezért e koncepció értelmében a reneszánsz az európai kultúra XIV–XVI. századi szakaszának történelmileg és társadalmilag meghatározott komplex műveltségi formája, s csakis e három évszázadra kiterjeszhető periódusa. Sok tekintetben hasonló módon tárja elénk A. D. Mihajlov fejtegetése (A reneszánsz és az átmenet korszakai) a korszak jellemző vonásait, de más-ként látja a korszakolás kérdését. Szerinte az emberi civilizáció három nagy korszaka (az antikvitás, a középkor és a modern kor) fejlődésrendjében átmeneti szakaszok találhatóak s ilyennek látja a középkor és újkor között a reneszánszt, sajátosságait pedig (pl. az irodalmi formák rendkívül gyors fejlődését és megújulását) ebből az átmeneti jellegből tartja levezethetőnek. Végül R. M. Szamarin egészíti ki a reneszánsz általános kérdéseiről adott képet a korszak realista tendenciáiról szóló eszmefuttatásával. Szerinte a korabeli realista ábrázolásnak három fejlődési szakasza különíthető el: a Boccaccio és Chaucer nevével fémjelzett korai, a XV. századi középső és a XVI. század első felében fellépő (főként német és francia) szatirikus ábrázolások által képviselt végső szakasz.

A tanulmányok második csoportja a középkorból a reneszánszba történő átmenetet vizsgálja. Kardos Tibor a két korszak határmezsgyéjén álló Dante világképét veszi tüzetes elemzés alá, A. D. Mihajlov pedig az ún. „prerenaissance” problémájával foglalkozik. Az utóbbi vizsgálatból

kiderül, hogy a sokat vitatott kifejezést a Karoling-kor művelődésére érti, majd a XIII. századot, a nagy rendszerezések és szintetizálási kísérletek (Aquinoi Tamás) korszakát, a gótika virágkorát jelöli vele. E csoportban olvasható még X. M. Muratova professzornő gazdag anyagra támaszkodó írása, amely az „imitatio naturae” középkori (Aquinoi Tamás, Bonaventura stb.), ill. reneszánsz felfogását (Alberti, Leonardo) veti össze. Az imitáció kérdéseit nemrég magyar szakemberek is vizsgálták (Mezey L. és Bán I.), Muratova sok tekintetben hozzájuk hasonló álláspontra jutott.

A kezdetek után a reneszánsz virágzó szakaszát teszi vizsgálat tárgyává a tanulmányok következő csoportja. R. J. Klodovszki *Studia humanitatis* címen Angelo Poliziano költészetének reneszánsz vonásait elemzi, ráirányítva a figyelmet a folklórral való kapcsolatára is. Ezt követi Bán Imre értekezése, amely Ariosto *Orlando furiosóját*, mint a reneszánsz irodalmi stílusának mintapéldányát mutatja be. A reneszánsz itáliai mintadarabjai után Varjas Béla a XVI. századi kelet-európai műfajok kérdésével foglalkozik, így a kötet egészében nagyon lényeges szerepet tölt be, hisz szinte egyedül ő irányítja rá a figyelmet az oly sokszor háttérbe szoruló közép- és kelet-európai régióra, többek között a magyar reneszánsz széppróza értékes alkotásaira.

Végül a reneszánsz hanyatlásának és válságának tünetei kerülnek sorra. Szenczi Miklós az angol reneszánsz fázisait mutatja be, s áttekinti a korszakolási lehetőségeket és kísérleteket. Klaniczay Tibor a manierizmus esztétikai elveit elemzi, széles ívű tanulmányban kísérve végig a XVI. század végén Itáliában folyó művészetelméleti vitákat. A Patrizi, Lomazzo és Bruno teóriájában tetőpontra jutó manierista szemlélet árnyalt bemutatása egyben felelet is a kötet más írásaiban felmerülő kérdésekre, a reneszánsz és barokk közti átmenet problémájára. J. B. Vipper a francia irodalom elmélyült ismeretében, gazdag anyag alapján jut arra a következtetésre, hogy Franciaországban az 1570–80 közötti évtized irodalma reneszánsz, manierista és barokk tendenciákat egyaránt magába sűrít, így kulcsfontosságúnak tekinthető s egyben a reneszánsz végpontját is jelenti.

Mint vázlatos ismertetésünkben is kiderül, a kötet írásai távolról sem képviselnek azonos álláspontot a reneszánsz kérdéseit illetően. A célkitűzés és szándék azonossága azonban érezhető: minden szerző a művelődéstörténet e kiemelkedő szakaszának legáltalánosabb jellemzőit kutatja, s az



irodalmon túlmutató problémákra is választ keres. Több szerző is érinti például az Európán kívüli irodalmakat, ezeknek az európaiakkal mutatókozó analógiáira irányítja a figyelmet. A nagy fontosságú kérdés további komparatistikai vizsgálódásokat igényel, ezúttal csupán annyit jegyzünk meg: a kutatás jelenlegi állása szerint egyre inkább tért hódít, és mind több érv szól amellett, hogy kultúrköröket és irodalmi zónákat különítsünk el, s a szellemi élet, ideológia, filozófia és művészet sajátosságait ezeken belül vizsgáljuk. Ezt az elvet követi a készülő magyar világirodalomtörténet is, hisz a kétségkívül meglévő formai sajátosságok ellenére is szembevetendő az európai és ázsiai irodalmak társadalmi alapjában és háttérben mutatkozó lényegi eltérése.

Hasonlóképpen továbbgondolkodásra ösztönöznek azok a tanulmányok, amelyek a középkor, reneszánsz, manierizmus és barokk fogalmait értelmezik, nemegyszer az utóbbi évtizedek európai szakirodalmától eltérő módon (pl. a prereneszánsz terminológiáját illetően Mihajlov és Lihacsov, a reneszánsz realizmusát illetően pedig Szamarin szóhasználata). E fogalmak meghatározására irányuló törekvés, az eddigi definíciók polemikus körüljárása vagy épp az azokat árnyaló szempontok felvetése szinte minden tanulmányban új eredményt hoz, s még akkor is nagy haszonnal jár, amikor nem születik végleges és minden szempontból kielégítő végeredmény. A felszínre hozott ellentmondások, a néhol csupán terminológiai, máshol tartalmi különbözőségek összességükben nem kétséges, hogy a reneszánsz kutatását jelentősen előre fogják lendíteni, mert a továbblépés csakis az eltérő felfogások szembesítése és megvitatása révén lehetséges. Ehhez a tanulmánykötet kitűnő alapot szolgáltat, s problémáérzékenységével, nem egy esetben pedig maradandó eredményeket közkinccsá tevő írásaival kiemelkedő állomás az európai reneszánsz-kutatás útján.

*Bitskey István*

Мущенко–Скобелев–Кройчик: Поэтика Сказа Воронеж, 1978. 287.

A narratív stílusváltozatok értékelésközvetítő aktivitása a korokra jellemző közlésmódok viszonyainak érzékeny függvénye. A szerzőhármastanulmánykötete a „szkaz” (elbeszéltetés) fogalmában sűrített jelenségek poetikai vizsgálatáról keletkezett szovjet elméleti irodalmat rendszerezti és értelmezi.

A kérdéskörrel ismerkedni akarót a közel félezernyi utalás, hivatkozás szinte a teljes eddigi szakirodalommal ellátja, s a vállalkozás értéke éppen ez a lényegfelvillantó tájékoztatás. Az orosz, szovjet epika történetéből készített metaszemben egy történeti poetikai szempont érvényessége igazolódik: hogyan változott az idegen szóra, a beszélt nyelvre, a demokratizáló alak- és történésrepresentációra történő szerzői beállítódás és stílzáló szándék az egyes társadalmi-politikai korszakállapotok hatására, hogyan lett egyre jogosabb résztvevője az ábrázolt világnak a népi hős, hogyan lett az irodalmi megjelenítés objektuma a népiség, a tömeghős, az alulról ábrázolt társadalmiság.

Az első fejezet a historikus-elméleti viszonyokat tisztázza: „A szak már a XIX. században jelentős fejlődésen ment keresztül, irodalomtudományi tanulmányozása azonban csak a XX. században kezdődött el igazán.” Az elhangzott szó, a beszélt nyelv társadalmi jelentésközvetítő játéka iránti érdeklődés a századforduló és a forradalom idején megnövekszik, s Ejhenbaum, Tinyanov, Vinogradov, Sklovszkij, Bahtyin munkáiban elméleti vonatkozásokban megalapozódik és feldúsul. A hatvanas évek közepétől elméleti áramlattá egységesülő érdeklődéshullám szorosan tapad a megalapozó elődök tételeire, s azokat mintegy rehabilitálja, verifikálja – részletgazdagabbá teszi.

Az értelmezés és továbbfejlesztés erővonalai világosan kirajzolódnak: Ejhenbaum a szóbeliségre történő stílzáló beállítódást glorifikálta, Vinogradov a szerző-elbeszélő-hős kommunikatív viszonyait tartja meghatározóbbnak, Bahtyin a narratív távolság fogalmát – „csuzsaja recs” –, emeli a domináns rangjára, Tinyanov a szerző és az elbeszélő értékorientációjának kifejeződése alapján különböztet meg egyirányú és nem egyirányú „szkaz” narrációt.

Az irodalomfogalmú és nyelvi-stilisztikai megközelítés a ma elméletirői hullámában is szétválasztható: Koszevnyikova, Bocsarov, Ribakov, Troickij, Korman, Belaja, Gacsev, Kuznyecov, Szkobelev, Dragomireckaja, Levin és mások írásaiban a valóságmodelláló, funkcionális narráció elve mérkőzik a nyelv elégtelenség-élményéből táplálkozó jelentésképző aspektusokkal, az értékítélet kifejezésre juttatásának változataival.

A bevezető fejezet után gondolati törést eredményez, hogy a szerzők a történeti fejlődés üteméhez igazítják az elméleti okfejtést. A konkrét irodalmi példaanyagon történő bizonyítás kétségtelenül argumentáló erejű, ugyanakkor elméleti

visszatéréseket, ismételt kimondásokat tesz szükségessé.

A perszifikált narráció-változatok historikus sorát Puskinnal nyitják a szerzők. Az elbeszélő és az alkotó viszonya a műben a műhöz az epikus távolságteremtés árnyalt játékát teremti meg, s akkor jön létre a szkaz-forma, midőn az elbeszélői orientációban a befogadó-hallgató jelenléte is kimutatható.

Az irodalom demokratizálódásának XIX. század eleji nagy hullámában az „alacsonyabb” műfajokhoz és elbeszélő formákhoz fordulás Gogol elbeszélő művészetének egyik jellemző sajátossága. Az elbeszélő és a „tisztelet olvasó” kapcsolatának gogoli játékában az elbeszélő a kollektív tapasztalat, a „mi” verifikáló erejére támaszkodik, s egyetlen funkciót teljesít: elbeszéli a történetet a közösség nevében. Gogol a folklór-orientált szkázból elsősorban az elbeszélői gondolkodás- és látásmódot veszi át, s ez határozza meg a gogoli fantasztyikum jellegét is. Gogol két irányban szét is feszíti a szkaz kereteit: a dialógusok beiktatásával részben dramtizálja, teatralizálja, részben pedig az írott nyelvi stílusú elbeszélés módszeres eljárásait alkalmazza.

A szerzői tekintélyelvű szó közvetlen olvasóra ható energiáinak megerősödésével az orosz epikában a szkaz háttérbe szorul, s majd csak Leszkovval tér vissza a népszerűsége, s még később a funkcionalitása.

A húszas évek szovjet irodalmában a nagy lendületű prózakísérletek egyik változatát a szkaz továbbgazdagodása jelenti. A korszak átmenetiség-élményében az életformák és értékrendek historikus íve és egymásra torlódása a paraszti világban a legnagyobb. A történelemalakító hős megszólaltatásának feladata egy időre a tekintélyelvű szerzői szót háttérbe szorítja. Solohov, Nyeverov, Babel, Vsz. Ivanov, Pilnyak műveiben a stílus, a narrációs forma aktív szociális értékközvetítő szerepűvé lép elő. Az „idegen szó”-ban rejlő nézőpont, látásmód érvényre juttatása, gyakran ornamentális jellegűvé fokozott telítettsége a nagy társadalmi átrendeződés folyamatát mint folyamatot rögzíti. A hős önmeghatározó törekvései és a szerzői megítélés együttléte a szkazban gyakorlati a szerzői szó alkalmazkodó harmadik személynévű válásával (uszecsonnij szkaz) meggyébe, s értéktételek megegyező vagy eltérő jellege révén jön létre az egyirányú (odnonpravlennij) vagy az eltérő irányú (raznonpravlennij) szkaz.

A könyv záró fejezete megállapodik a polgári szemléletvilág maradványait erkölcsrajzos hevülettel ostromozó komikus szkaz elemző bemutatá-

sán. Elsősorban Zosczenko novelláinak anyagán bizonyítja, hogy a komikus szkazban a narrációt a motiválás egyéb módjaival szemben alapvetően az elbeszélői értéktételek logikája határozza meg.

A mai szovjet prózában, Belov, Suksin, Ajtmatov művészetében a tekintélyelvű szerzői szóval szemben újraélelőkül szkazról a tanulmányírók csak említést tesznek.

A könyv a szkaz szerepének nyomkövetésében következetesen érvényesíti a historikus-funkcionális szemléletet, s valóban a címben jelzett feladatot végzi el: a szkaz poétikáját térképezi fel.

*Jagusztin László*

**Pöldmäe, Jaak: Eesti värsiõpetus Monograafia Tallin, 1978. „Eesti Raamat,” 287.**

A megbízhatóságáról, hallatlan szorgalommal összegyűjtött (és immár sok évtizede statisztikai rendszerekbe illesztett) adatbőségéről, a szovjet elméleti kutatások közvetlen felhasználásáról sőt továbbfejlesztéséről világszerte jól ismert észt verstan irodalom első nagy összefoglalása e kötet, amelynek címében mindkét fél büszke kihívás, hiszen ez az első teljességre törekvő észt verstan, egyszersmind az első monográfikus áttekintés egy finnugor nép verseléséről. (Ide értem a magyart is, alább részletezendő okokból.)

A munka 1967-ben egyetemi előadásokkal indult, majd a szerző disszertációja következett a modern észt verseléséről, amelyért egy csapásra a tudományok doktora fokozatot érdemelt ki, majd 1969 és 1974 között írta meg jelen munkáját, amely igen ökonomikus, olykor lakonikus. A rövid bevezető technikai jellegű, majd hét „fejezet” következik, decimális beosztással, viszonylag kicsi a jegyzetapparátus, vagy száz tételes válogatott bibliográfia is van a kötet végén. A szerző bemutatási módszere axiomatikus, megállapításait mintegy anyagon is közli, de nem illusztrálja, vagyis egy-egy példája nem a részletjelenségekre utal, hanem a törvényszerűséget hivatott képviselni. Csak az észt formákat mutatja be, ezeket viszont logikai teljességgel közli.

Az első fejezet az észt verselés kutatásának a történetét adja, ez is röviden, irányzatokban és korszakokban összefoglalva. A második a vers és a próza megkülönböztetésével foglalkozik (ezt voltaképpen a szó szerkezetenél nagyobb egységek szintjén próbálja megragadni). A harmadik a vers-

sor és az „átvitel” jelenségeit sorolja fel, vagyis a folyamatos szöveg metrikai szakaszokra tagolásával foglalkozik. E témakörből mi csak az *enjam-bement* kérdését szoktuk külön is tárgyalni, pedig a szláv metrikakutatás (pl. Taranovski és mások) már utaltak arra, hogy ez a kérdéscsoport érdekesebb, tágabb, bonyolultabb is. A negyedik fejezet a versnyelv fonetikai és fonológiai sajátosságait említi. Leginkább a nyomaték és a kvantitatív metrika alapját adó fonetikai megkülönböztetések szerepelnek itt. A szerző csak utal néhány fonotaktikai és a szavak fonetikai vonásait megváltoztató jelenségre. Ez a fejezet csak az alapelveket, illetve az alapjelenségeket említi, nem ad részletes rendszerezést.

Voltaképpen három nagy fejezetben olvashatjuk a verstan zömét. Az ötödik fejezet címe „Metrika,” a hatodiké „Strófica,” a hetediké pedig „Fónika.” Együttesen a kötetnek több mint kétharmadát teszik ki ezek, és bennük olvasható a szerző rendszeres verstana. Mivel ennek bemutatásához az észti verselés egészére ki kellene térni (sőt, bizonyos észti fonetikai jelenségek csak a nyomtatott szövegből a nem anyanyelvű olvasó számára rejtve is maradnak), inkább csak a legfőbb elgondolások bemutatására szorítkozhatunk.

A metrika a versrendszerek bemutatásából áll. Itt Lotz János hajdanai elgondolásai adják a legrégibb felismerhető előforrást, ám az egyes rendszerek leírásakor inkább a szovjet kutatók, Gaszparov, Kolmogorov és mások elgondolásait követi a szerző, természetesen a maga módján továbbfejlesztve. A metrikai rendszer fogalma az általánost adja, a szovjet statisztikai elgondolások azt írták le, hogyan lesz a sokféle eltérés végén mégis általános metrikai benyomások. Példmáé ehhez most három újabb fogalmat is társít: a metrumkonstans – metrumdomináns – metrumtendencia névvel jellemzi a metrum és ritmus statisztikai irányultságának különböző fokozatait. A hat fő észti versrendszert egyébként a *Filológiai Közöny* 21 (1975) 4., 424–428. lapjain magyarul is közölt rövid tanulmányából már ismerjük.

A strófica magától értendő témakörrel foglalkozik, legfeljebb az a módszeresség a tanulságos, ahogy a szerző általában fogalmazza meg az egyes strófatípusok jellemzőit. A strófikus, heterostrófikus, a tirádaszerű és tirádikus formák, a zsoltárszerű, az álstrófikus formák bemutatása után az ismert („kanonizált”) strófák leírása következik. Ezek között nálunk nem szokott a *rondó* és a *rondell* megkülönböztetése, a „megfordított” és a

„belső” szonettre nem tudnék magyar példát idézni, és palindrom-verset sem, noha itt az észti példa is csinálmány lehet.

A fónika név különböző jellegű jelenségek gyűjtőneve. Ide sorolja a kezdőrimet (nálunk megszokott, csak töredékesen jó neve *alliteráció*), az eufonikus sorozatokat, az anagrammát, a hangutánzást, a hangszimbolikát, a hangvezérmotívumokat, a költői etimológiát (*figura etymologica*), néhány hasonló formát, ezenkívül részletesebben a rím különféle fajtáit. Mindezekről rövid leírást találunk.

A kötet zárószava néhány mondatos. Amint a beszámolóból is kiderül, az egyes jelenségeknek nincs nemzetközi, összehasonlító vagy történeti áttekintése. Az észti verselés statisztikai áttekintését részben már elvégezte a szerző, a történeti vizsgálat pedig – noha több évszázadra terjedhetne ki –, még várat magára. E kötet azonban máris több, mint gyakorlati rendszerezés: módszerességében mintául szolgálhat más verstanok felépítéséhez, talán néhány következtetésének megállapításához is.

*Voigt Vilmos*

Europäische Heldendichtung. Hrsg. von Klaus von See Darmstadt, 1978. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 463. (Wege der Forschung, Bd. 500.)

A Wege der Forschung-könyvsorozat a töle megszokott magas színvonalú jubileumi kiadvánnyal ünnepelte meg, hogy elérkezett az 500. kötethez. Az irodalom- és művelődéstörténeti kutatás kitűnően tudja hasznosítani ennek a sorozatnak egyes darabjait, akár egy korstílust (barokk, klasszicizmus, romantika), akár egy irányzatot vagy áramlatot, akár egy részdiszciplínát mutat be az adott könyv. Lényegében minden kötetnek azonos a felépítése. Alapos bevezető tanulmány exponálja a probléma tudománytörténeti hátterét, fogalmi megközelítésének nehézségeit és a kutatás jelenlegi állását, majd ezt követik, részben időrendi sorrendben, részben tematikai elosztásban, az utóbbi évtizedek legismertebb kutatóinak a tanulmányozásra leginkább érdemes dolgozatai. Olykor egymással teljesen ellentétes nézetek férnek meg a kötet lapjain, egyik dolgozat a másikat cáfolja vagy egészíti ki, és így a könyv egésze többnyire a valóban neuralgikus pontokra képes rámutatni. Nincs másképpen a jelenleg kezükben levő könyvvel sem. A szerkesz-

tó bevezető tanulmánya a Heldendichtung (hősköltészet) meghatározására, műfaji változatainak körülírására tesz kísérletet, miközben polemikus alapállásból tekint végig a hősköltészet-kutatás néhány nagyon fontos állomásán. A következőkben adott a felosztás: a „nemzeti” hősköltészetek szerint sorjáznak a tanulmányok kilenc fejezetben: indogermán, görög, római, germán, francia, spanyok, szerb-horvát, orosz és végül kelta hősköltészetet elemző írásokat olvashatunk, és a kötetet regiszter teszi könnyebben kezelhetővé. A szerzői névsoron végigtekintve, megállapíthatjuk, hogy a szerkesztő valóban a kérdés legjobb szakértőinek értekezéseit, könyvrészleteit gyűjtötte össze. A második megállapítás az ilyenféle kötetek jellegzetességére utal: alig akad két olyan szemelvény, amelynek álláspontja azonos vagy legalábbis hasonló lenne. De ez így helyes, a kiindulópontok és a tárgykörök különbözők, így a kutatási módszerek sem lehetnek azonosak. Azt már inkább nehezményezzük, hogy a szerkesztő szemmel láthatólag nem tud mit kezdeni V. Zsirnuszskij könyvrészletével, és ezt a szerb-horvát hősköltészeti fejezetbe illeszti, holott kifejezetten komparatistikai jellegű Zsirnuszskij könyve, és nem marad meg az „európai” hősköltészet területén, hanem vizsgálódási körébe vonja az „ázsiai” népek hősköltészetét is. Azt sem egészen értjük, hogy miért csupán német kutató dolgozatát közli az orosz hősköltészeiről és az Igor-énekről (pl. miért nem adja közre Lichacsov egy tanulmányrészletét?). A „szláv” irodalomtudományt és folklórt Zsirnuszskijon kívül csupán M. Murko 1909-es németül megjelent tanulmányrészlete képviseli. Ez hiba, mint ahogy az is felróható, hogy a finnugor hősköltészeiről sem látszik a kötet tudomást venni. S általában: a magyar kutatás szinte egyetlen kötetben sem jutott szóhoz (a barokk-kötetben olvastuk Angyal Endre egy tanulmányát), de ez eredményeink jobb propagálásának kérdését is fölveti.

A kötet azonban így is rendkívüli módon ösztönözheti a magyar kutatást. Nemcsak a Kölcsy Ferenc és Arany János által fölített kérdések (ti. volt-e naiv eposzuk?) továbbgondolására; még csak nem is középkori krónikáink esetleges „hősköltészeti” elemeinek bemutatására, vagy a Nibelung-ének és a hun-monda összefüggéseinek (genetikus kapcsolatainak?) taglalására; hanem a magyar népköltészet epikus elemeinek célszerűbb összevetésére az európai hősköltészet egyes darabjaival. De ezen túl, a módszertani tanulság kedvéért is fordulhatunk ehhez a kötethez. A nyelvészeti, a mentalitás-történeti, a szociológiai

és más megközelítési módok kritikus szemlélete módszereink finomítását, eredményesebbé tételét segítheti.

*Fried István*

Reinhold R. Grimm: *Paradisus coelestis – paradisus terrestris. Zur Auslegungsgeschichte des Paradieses im Abendland bis um 1200.* München, 1977. Wilhelm Fink Verlag, 192. *Medium Aevum. Philologische Studien* 33.

A Biblia első része, a Teremtés könyve, mint tudjuk, kétféleképpen beszél el a teremtést. Az első változat a hat napos teremtéstörténet (hexameron); ebben nincs szó a paradicsomról, az Édenről. A második változat a teremtést rövidebben adja elő, beszél viszont többek között az Édenkertről, annak fájáról (külön az élet fájáról meg a jó és rossz tudásának a fájáról), a négy paradicsomi folyóról, az Éden forrásáról (*fons* a Vulgáta szerint, az új katolikus fordítás „párat” mond), az ember paradicsomi állapotáról, bűnbeeséséről, az Édenből való kiűzetéséről és arról, hogy Isten kerubokat és tüzes kardot helyezett oda az élet fájának őrizetére.

Történeti valóságot tartalmaznak ezek az elbeszélések, vagy képletes leírást? Ez a dilemma foglalkoztatta már az időszámításunk kezdete körül élt alexandriai Philónt, aki zsidó hitét szerette volna egybehangolni a platóni filozófiával, és ez a kérdés vetődött fel újra meg újra a keresztény szentírásmagyarázók (exegéták) előtt, kezdve a legkorábbiaktól egészen napjainkig.

Az exegézis persze a Biblia egészére vonatkozik, és milliónyi problémával birkózik. Grimm könyve azonban csupán a második teremtés-változatnak ama főbb pontjaival foglalkozik, amelyeket mi is elősoroltunk. Az exegézis két ágát kíséri figyelemmel: a betű szerinti magyarázatot (amelyik tényként fogadja el a teremtéstörténet leírásait, és azok konkrét föld- és természetrajzi vonatkozásait igyekszik fölárni), valamint az allegorézist (amelyik sokszor igen merész azonosítási rendszert dolgozott ki, az emberi lélekben, az erényekben, az egyházban stb. keresván meg a paradicsomkert-leírás egyes mozzanatainak a megfelelőit). Ez utóbbi írásmagyarázat a már említett *Philónra* vezethető vissza, és legkorábbi, egyik legmarkánsabb keresztény kori alakja Keleten *Órigenész* volt. Ellenfelei közül *Eusztathiosszal* és *Epiphaniiosszal* foglalkozik a könyv, mint a betű szerinti magyarázat görög úttörőivel.

Nyugaton a philóni vonal első jelentős receptorát *Ambrosiusban* kell látnunk, az antiochiai iskola nézeteinek, a betű szerinti exegézisnek az egész középkorra nézve mértékadó kidolgozója pedig *Augustinus* volt. Rendkívül tanulságos figyelemmel kísérni, hogy eszmei fejlődésével párhuzamosan mint változott meg az Édenre vonatkozó felfogása a betű szerinti magyarázatot elvető *De Genesi contra Manichaeos*-tól egészen a betű szerinti exegézis summájáig, a *De Genesi ad litteram*-ig. Augustinus hatalmas életművét – mely a két irányzatot végül is harmonikusan összeötvözte – az utána következő exegéták már nem kerülhették meg.

Grimm ezután a késői patrisztika jelentős alakjainak exegetikai munkáiból gyűjti össze az említett motívumokra vonatkozó nézeteket, *Eucherius*, *Hieronymus*, *Gregorius Magnus*, *Isidorus* meg a IV. század második felében keletkezett ún. Ambrosiaster rövid ismertetése során. A következő fejezet a patrisztika exegetikai nézeteinek kora-középkori recepcióját elemzi, *Beda Venerabilis*, az ír exegézis névtelen alkotásai (*De ordine creaturarum*, *Pauca problemsmata de enigmatibus ex tomis canonicis*, *Commemoratio Geneseos*), valamint a karoling kor írói, *Torinói Claudius*, *Hrabanus Maurus*, *Luxeuil-i Angelomus*, *Auxerre-i Remigius*, *Alkuin* és *Wicbodus* munkái alapján. Külön fejezetet szentel a IX. század – és az egész korai középkor – legeredőbb teológusának, *Johannes Scotusnak*, aki görög nyelvismerete révén bőven merített a keleti atyák írásából, és mérsékelten szembeállt Augustinusnak és egyáltalán a betű szerinti magyarázat híveinek a nézeteivel.

A X. fejezet kiterés jellegű: a négy paradigmás folyóra vonatkozó különféle magyarázó elveket és eredményeket ismerteti.

A XII. században, a társadalmi és politikai fejlődés következtében, jelentős differenciálódást mutatott a szellemi élet is. Különvált egymástól, és külön célokat követett egyfelől az ún. monasztikus exegézis – amennyiben a szerzetesség új eszményeinek megfelelően továbbfejlesztette az allegorizáló írásmagyarázatot –, másfelől az iskolák – amennyiben elsősorban az ismeretek összefoglalására törekedtek. Az első irányzat fő képviselői *Ricardus Pratellensis*, *Nogent-i Guibertus*, *Clairvaux-i Bernát*, *Bonavalle-i Ernaldus* és *St. Victor-i Gottfried*, a másodiké *Honorius Augustodunensis*, *Segni-i Bruno*, *Deutz-i Rupert*, *St. Victor-i Hugo*, a chartres-i iskola, *Arras-i Clarenbaldus*, *Petrus Abaelardus*, *Amiens-i Hugo* és *Petrus Comestor*. – Az utolsó fejezetben Grimm

összegzi vizsgálatait, és felvázolja az Éden-értelmezés történetének fordulópontjait Philontól a XII. század végéig.

A szerző hatalmas anyagot tárt fel, munkája mégis viszonylag könnyen áttekinthető. Helyenként nem sikerült elkerülnie a vázlatosságot; ezt részben az magyarázza, hogy az elemzett művek egy része töredékesen maradt ránk, illetőleg csak részleteik vannak publikálva. Interpretációs tévedésen egy alkalommal kaptuk rajta, amikor *St. Victor-i Hugo* eme világos mondatait: „quidam affirmant totam terram futuram paradisum, si homo non peccasset . . . Nos vero . . . non asserimus nisi quod sancti communiter asserunt, scilicet paradisum esse quendam locum determinatum in parte terrae” (*egyesek azt erősítgetik, hogy az egész Föld Paradicsommá lett volna, ha nem vétkezett volna az ember . . . Mi viszont . . . csak azt állítjuk, amit a szentek egyetértőleg állítanak, hogy ti. a Paradicsom a Föld egy részén található körülhatárolt hely*) – úgy magyarázza, hogy „azt a meglepő következtetést vonja le, miszerint eredetileg az egész Föld Paradicsom volt”. Reméljük, 12 évszázad sok-sok exegetikai művének elemzése során több pontatlanságot nem követett el.

Boronkai Iván

Fidel Rädle: *Studien zu Smaragd von Saint-Mihiel* München, 1974. Wilhelm Fink Verlag, 252. *Medium Aevum*. Philologische Studien. Band 29.

Smaragdus, a Maas melletti Saint-Mihiel apátja a VIII–IX. századi szellemi megújulás nagyjai – Alkuin, Beda Venerabilis vagy Hrabanus Maurus – mellett másodrendű író, művei mégis rendkívül fontos szerepet játszottak a karoling kori megújulásban. Az irodalomtörténet azonban hosszú ideig bizonytalanságban volt mind a szerző személyét, mind műveit illetően. E néven ugyanis négy szerzőt tartottak számon már igen korai időktől fogva, és a mi Smaragdusunknak tulajdonított művek listája is meglehetősen tág határok között bővült-szűkült.

F. Rädle igen alapos monográfiája azt tűzi ki célul, hogy mind a két lényeges kérdésre végleges választ keressen. Tegyük mindjárt hozzá, hogy tárgyi-tartalmi, elsősorban pedig nyelvi-stiláris bizonyítékainak erejével – úgy érezzük – sikerült is a végleges megoldást megtalálnia.

Ami a személyeket illeti, Rädle bizonyítékai alapján Smaragdus lüneburgi apátot, valamint a hasonló nevű trieri szerzetest törölnünk kell a

számon tartott szerzők közül. Ami pedig az aniane-i Ardót, a kolostoralapító Benedek apát életrajzíróját illeti, csak a helyi kolostori hagyomány azonosította kortársával, a nála sokkal híresebb Smaragdusszal.

Hiteles művei közül Rädle vizsgálatai szerint ki kell vennünk a *Monitorium* címen ismert prózai királytükört és ennek verses feldolgozását. Ami a prózai változatot illeti, mind stílusában, mind nyelvtanában elüt Smaragdus műveitől, így elkülönítése nem jelent különösebb nehézséget. A verses feldolgozás esetében egy olyan mozzanat bizonyít Smaragdus szerzősége ellen, amelyet korábban épp mellette hoztak föl: az, hogy négy sora megegyezik az egyik kétségtelenül hiteles művének egy részletével, egy abban található idézettel. Márpedig példa nélkül való eset lenne a IX. században, ha egy szerző szöveg szerint hivatkoznék valamely korábbi művére. A végeredmény: a verses *Intelmek* anoním szerzőjű alkotás; paleográfiai, de elsősorban tartalmi ismertetőjegyek alapján több mint valószínű hispaniai eredete. (Mellesleg – de nem mellékesen: ama föltételezésekkel szemben, hogy Smaragdus ír származású lett volna, Rädle a művek nyelvi, tartalmi és formai sajátosságai alapján bizonyítottan látja szerzőnk hispaniai vagy dél-galliai származását.)

A fent említett s néhány más nem hiteles mű kiszűrése után a Smaragdus-oeuvre a következő darabokból áll: 1. *Donatus-kommentár* (érdekessége, hogy a Biblia nyelvét teszi meg normául); 2. *De processione sancti spiritus*; 3. *Via regia* (királytükör); 4. *Diadema monachorum*; 5. *Expositio in regulam sancti Benedicti*; 6. *Expositio libri comitis* és végül 7. egy még nem publikált zoltár-kommentár.

Rädle Smaragdus valamennyi művét – az 5. kivételével – a szükséges mértékben elemzi, a két utolsó exegetikai munkának azonban külön bőszeges teret szentel. A zoltár-kommentárral kapcsolatosan (97–112. o.) különösen fontos az a megfigyelése, hogy a magyarázandó szöveg alapján véve a gallikán verzió, amelyet azonban sűrűn tarkítanak a római verzió variánsai. Feltűnően sokat foglalkozott Smaragdus szövegkritikával; ez azzal függhet össze, hogy a mű megírása időben egybe esett a gallikán verzió hivatalos rangra emelésével. Az a tény pedig, hogy Smaragdus megőrizte fő forrásainak (elsősorban Cassiodorus zoltár-kommentárjának, valamint Augustinus, Hieronymus és Gregorius Magnus műveinek) polemikus-dogmatikus életét, az ő korában kavargó adoptianista hitvitáknak tudható be, noha erre az eseményre kifejezetten sehol sem utal.

Még terjedelmesebb és alaposabb ismertetést és elemzést kap (113–194. o.) az *Expositio libri comitis* – egy, az egyházi év összes vasárnapjának és ünnepének miseolvasmányait és evangéliumi perikopáit magyarázó mű. A korábbi, hasonló rendeltetésű munkákkal szemben ennek az az újdonsága, hogy az olvasmányokat is végigveszi, és hogy következetesen rámutat az olvasmányok és evangéliumok összhangjára, konkordanciájára. További eltérés az, hogy míg az előző perikopa-magyarázatok homília-szerűen, tehát prédikáció formájában voltak megszerkesztve, addig Smaragdus expositiója a vonatkozó patrisztikus kori és későbbi szerzők – köztük a kortárs Alkuin és Theodulf – munkáinak, de mindenkélt Beda Venerabilis könyveinek szó szerint „összeollózása”, kompilációja. Rädle módszeres és alapos elemzése részletesen megismertet a mű közvetlen és közvetett forrásaival; ezek között külön figyelmet érdemelnek az ír exegetikai munkák és az egyébként alig ismert Pelagius-féle kommentár. (A 203–233. oldalakon levő függelék teljes terjedelmében sorakoztatja fel az ő- és újszövetségi perikopákat és forrásaikat, és röviden tisztázza viszonyukat.)

Fidel Rädle munkája kiemelkedő helyet foglal el a *Medium Aevum* sorozatban. Világossága, alaposága és tömörsége a szolid tudós munka példaképe.

Boronkai Iván

Marquis de Bombelles: *Journal Tome I. 1780–1784. Texte établi, présenté et annoté par Jean Grassion et Frans Durif Genève, 1978. Droz, 402.*

A Droz Kiadó „Histoire des idées et critique littéraire” sorozatában most megjelent „naplófolyam” – kiadásának első kötete több szempontból is figyelmet érdemel. Egy olyan rendkívüli megörökítési vágyból fakadt, kéziratban maradt életmű első ízbeni kiadására kerül ugyanis sor, amely már csak monstruózus terjedelme következtében is meglep és lenyűgöz. A 41 éven át rendszeresen vezetett napló 97 kéziratos kötetben található és összesen 28 000 lapra terjed. (S ebben természetesen nincs benne a szerző ugyancsak nagy bőségű levelezése és irományai, amelyek szintén tízezres számokkal jelölhetők.) Nem különben kitűnik e naplótömeg a tartalmi s formai jegyek folytán, a megörökített történelmi korszak köz- és magánéletének zsúfolt gazdagságú

megjelenítése által. Feltárulnak – a naplóíró sajátos látásmódját követve – egyfelől a XVII–XVIII. század fordulójának franciaországi s európai eseményei, az „ancien régime” utolsó szakasza, a forradalom évei, a császárság kora és a restauráció kezdetei: másfelől a magánember nagy és egészen apró, mindennapos cselekedetei, kedves vagy kínos élményei. Nyilvánvaló, hogy az emlékirások szélesebb műfaji családjának beható vizsgálatához itt szinte teljes tárházat találhatunk. Mindazok az irodalmi, műfaj történeti kérdések, amelyek a naplók összefüggésében felvetődhetnek, ebben a grandiózus műben, mint bőséges példatárban kitűnően tanulmányozhatók.

A naplóíró, Marquis de Bombelles (1744–1822) a kor jellegzetes alakja: a királyi udvar politikai és társasági köréhez közelálló, művelt, nagyra törő arisztokrata, aki magas katonai, diplomáciai, politikai és egyházi funkciókat töltött be. Osztályhelyzete és forradalomtól viharos kora – érthetően – szerfelett zaklatott és fordulatos életpályát jelölt ki számára. Így mint emlékiró, téma-hiányról soha nem panaszkodhatott. Magyar szempontból az a figyelemre méltó, hogy politikai, diplomáciai tevékenysége, valamint érdeklődése és ismeretei sok ágon a közép-európai viszonylatokhoz kötik. Mint udvari ember, mint regensburgi, bécsi, velencei ügyvivő és követ igen közel kerül a Habsburg-politika közép-, kelet- és dél-európai problémáihoz, s nem utolsósorban jól ismeri a magyarországi kihatásokat is. (Jellemző a Bombelles család „formátumára”, hogy naplóírónk egyik fia Napóleon „özvegyének”, Mária Lujzának lesz a férje; egy másik fia pedig az ifjú Ferenc József nevelője, majd titkos tanácsosa lesz.)

A naplóban kifejeződő egyértelmű royalista felfogás annyiban nyújt érdekes adalékokat, hogy Bombelles megszállottja az olvasásnak, az irodalomnak, a színháznak s általában kora kultúrájának. Rendre beszámol ilyen irányú élményeiről, s így szembetűnő módon követhető, hogy például Molière, Voltaire, Rousseau vagy Chateaubriand nézetei miként illeszkednek felfogásába, illetőleg a felvilágosodás szelleme miként ütközik sajátos szemléletével. Az önkifejezés magasabb írói igénye is munkál a szerzőben, s ilyenkor úgy tűnik, mintha a naplóírás feledtetné merev kööttségeinek nyúgeit. Valósággal menekül az írás-hoz, elmulasztathatatlan napi teendője, hogy naplójában „beszélgessen” önmaga egyedi világáról.

A most közrebocsátott első kötet az 1780–1784 közötti évek naplóanyagát adja jól megfontolt válogatási elvek szerint. E kötetben talán még a magánélet eseményei állnak előtér-

ben, és az előadásmódot a „szuperintim” megközelítés és feltárás jellemzi. De a magánéletből egyre inkább kifelé is fordulnak témái: minden emberi aktivitás érdekli; a tudomány, az agrár és ipari gazdálkodás újdonságai, a hazai és külföldi utazások tapasztalatai stb. . . . Ugyanakkor mindezek mélyen beleágyazódnak XVI. Lajos és Marie-Antoinette morbid korának forradalomhoz közelítő világába. Franciaország, Párizs, Versailles és Európa nagy városainak politikai közhangulata egyaránt pártatlan megjelenítést kap. Nem a magas politika hivatalos eseményei kerülnek itt első sorban terítékre, de sokkal inkább az emberi viszonylatok és életbeli kicsengéseik. Például miként lendülnek harcba a feleségek, nővérek, anyák, miként szövődnek a liaisonok egy-egy politikával álcázott magánérdekért.

E jelenségek közepette a kortársakat megörökítő naplóíró szubjektíve reagál az eseményekre, az elébe kerülő jellemekre. Gyűlöl és szeret, s keresi a kiutat a szinte kibogozhatatlan labirintusból. Eredeti látásmódja felülemeli a szimpla naplóírási eljárásról, s távolról sem mutatkozik száraz, adatokat rögzítő, krónikás jegyzetelőnek. Sőt, bárha napokra tördelt egységek formájában is, de van munkája egészében valami koncepciózus, közelebből emlékiratra, önéletírásra emlékeztető szélesebb írói látókör és ábrázoló érzékenység. Mindig szigorúan szabályozott mederben halad, tiszta világos stílussal, és semmi jele nem mutatkozik holmi írás-mánia torzulásának.

A szubjektív látásmód nem hamisítja meg a történelmi tényeket oly mértékben, hogy a realitástól elrugaskodnának. Így a történelmi kutatásokhoz is hasznos művet kapunk annál is inkább, mivel azt a mentalitásbeli többletet nyújtja, amivel az eseménytörténet még nem mindig számol. Ilyen értelemben kiváltképpen érdekesek lehetnek számunkra a Mária Terézia uralkodásának utolsó éveire, valamint a II. József politikai elképzeléseire vonatkozó kitérők és utalások.

Sajátságos magyar vonatkozás, hogy a napló-ból sokoldalú képet kapunk a Rákóczi-emigráció Franciaországban élő leszármazottjainak sorsáról, életéről. Naplóírónk ugyanis a Bercsényi-huszárok francia regimentjében szolgált tíz évig, s erről mindig nagy büszkeséggel emlékezik. Innét eredően közeli, bizalmas baráti kapcsolatba került Bercsényi Miklós kuruc főtábornok fiával Bercsényi Lászlóval, Franciaország marsalljával, továbbá unokájával Ferencsel, s teljes háznépükkel is. Ismeri múltjukat, tetteiket, érdemeiket, hibáikat. Nem egy pletykás históriát is előad róluk, de egészében nagy megbecsüléssel nyilatkozik felőlük.

Fontossága van a kiadásnak textológiai szempontból is. A sajtó alá rendezők imponáló racionalizmussal és modern tudományos eljárással bírnak meg eme irdatlan kézirat-tömeg kritikai kiadásával. Az igényes olvasó számára is pontos és világosan áttekinthető szöveget adnak anélkül, hogy túlmagyarázták, agyonjegyzetelték volna. A jelen 400 lapos könyvből 320 oldal a szöveg (lapalji jegyzetekkel), 30 lap a bevezető, s mindössze 50 a jól tájékoztató apparátus. A bevezető mértéktartóan tárgyilagos.

A válogatás arányosnak tűnik, a nem közölt részek tartalmáról is tájékoztat a függelékben. Ha a most közreadott négy év anyaga tett ki egy kötetet, úgy látszik, hogy egy legalább tíz kötetes válogatott kiadás valósulhat így meg. Más kérdés, hogy a magyar szempontból kiváltképpen érdekes részeket a jelen válogatáson túlmenően is kívánatos volna teljes egészében megismerni. – Az első kötet jó adottságai nyomán úgy látjuk, hogy mind egyetemes, mind speciális irodalmi s történelmi összefüggésben, sok hasznosítható új adalékot ígérnek a további, mihamarabbra várt kötetek.

Gyenis Vilmos

**W. J. T. Mitchell: Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Art Princeton, 1978.** Princeton University Press. 232. + 112 illusztráció

William Blake a világirodalom egyik nagy rejtélyes, misztikus, különc költője – ennek megfelelő a művészetének szentelt szakmunkák száma. Mégsem mondhatjuk azt, hogy életművének értelmezése lezárult volna, sőt, jószerével még el sem kezdődött. Folyik a szakmai vita „besorolása” körül, kinevezik romantikusnak, preromantikusként és magányos, egyedi zseninek. Nemcsak művei összességének tekintetében nincs egységes kritikai álláspont, de az egyes versek, különösen késői, nagy profetikus víziói is gyakran képezik vita tárgyát. Blake valóban furcsa, magányos zseni volt, autodidakta. Bizonyos fokig naiv művésznek is tekinthető, bár művészetében a tudatosan feldolgozott kulturális hagyomány – a Biblia világa, a reneszánsz ikonográfiája és a barokk dinamizmusa – is nagy szerepet játszott. Tovább bonyolítja a Blake-problematikát, hogy nemcsak írt, de képzőművészettel is foglalkozott (eredeti foglalkozására nézve metszetkészítő könyvillusztrátor volt), méghozzá irodalmi tevékenységével

szoros összefüggésben: maganyomtatta írásait saját metszeteivel egészítette ki, amelyek nemcsak illusztrációként szolgáltak a költeményekhez, de szervesen továbbépítették azok mondanivalóját.

Blake képzőművészetét még senki sem vizsgálta irodalmi műveinek kontextusában úgy, hogy a rajzokat-metszeteket ne a könyvekhez készült szemléltető ábráknak tekintse. Mitchell munkája feltétlenül úttörő ezen a téren, az első olyan nagy terjedelmű, rendszeres szakmunka, amely Blake kompozíciós-művészetét a művész saját esztétikáját rekonstruálva, mint önálló egészet elemzi, továbbblépve azon a nézeten, amely a Blake-könyveket az emblémagyűjtemények késői példájának tartja.

Mitchell munkája két nagyobb részre tagozódik. Két elméleti jellegű fejezetet három elemző fejezet követ, sorra véve Blake három jelentős illusztrált kötetét. Ez utóbbi fejezetekben a szerző egyszerű feldolgozási módszert választ: először a Blake-szövegek kompozíciós elveit vizsgálja, majd az ugyanezekben a kötetekben elhelyezett képzőművészeti alkotásokat. Ezzel eléri, hogy a metszetek önálló műalkotásként kerülnek tárgyalásra, ám módszere mégis vitatható. A képek szorosan hozzátartoznak a szöveghez, s ha nem is alárendelt illusztrációk szerepét játsszák, mindenesetre a versek tartalmának kibontását, gazdagítását szolgálják. Elemzésük hát aligha választható el a versektől. Ugyanakkor gyakorlati szempontból elfogadható Mitchell védekezése: bonyolult versekről és bonyolult képekről párhuzamosan beszélni olyan, mint két beszélgetésben egyszerre részt venni. Ez próbára tenné az író és az olvasót egyaránt.

A fent említett szerkesztési szépséghibától eltekintve a könyv kitűnő szakmunka, s egyben élvezetes stílusú, izgalmas olvasmány is. Az izgalmasságot már maga a téma garantálja. Mitchell így látja ezt: „Blake műve mintegy különleges kísérleti laboratóriumként is szolgálhat számunkra, amelyben vizsgálhatjuk a poétikus és a képi, a nyelvi és a vizuális, az időbeni és a térbeni jelenségek egymásrahatását.” Éppen e laboratóriumjelleg miatt a két elméleti fejezet rendkívül fontos, és nemcsak a szorosan vett Blake-kutatók számára. Hála Mitchell korszerű szemléletének és széles látókörének, az irodalommal és a művészetekkel kapcsolatos diszciplínák számos szakembere hasznosíthatja e tanulmányt az esztétikától az ikonográfiával foglalkozókon keresztül a szemiotikusokig.

Az első fejezet Blake kompozíciós művészetének általános kérdéseivel, a vizuális és verbális



struktúrák dialektikájával foglalkozik. A művészet- és az irodalomtörténet eredményeit együttesen segítségül hívva megvizsgálja a műfaj történetét, s pontosan kimutatja mennyit köszönhet Blake a tradíciónak, az illuminált kódexek, az emblémakönyvek és a vízió-jellegű proféciagyűtemények hagyományának. Az elemzés ennél is fontosabb része azonban, amikor elkülöníti a szerzőt a fentebb említett hagyománytól, pontosan regisztrálva az átváltozást, ahogyan a korábban illusztratív feladatot ellátó vizuális képek víziókká önállósulnak Blake művészetében. Mitchell azt bizonyítja, hogy Blake különbözött mind a hagyományos *ut pictura poesis* felfogástól, amely szerint a költészet és a festészet „testvérművészet”, s úgy viszonyulnak egymáshoz, mint lélek és test mind annak XVIII. századi változatától, amely a két művészetet megkísérelte egymáshoz közelíteni, azon az alapon, hogy mindkettő a természetet imitálja (klasszicizmus). Blake megtartotta az irodalom és a képzőművészet dualizmusát, de úgy, hogy valamilyen dialektikus egységbe ötvözte őket, méghozzá inkább az ellentétekből, mint a hasonlóságból vagy az egymást kiegészítő természetükből kovácsolt egységbe. Ily módon magyarázza Mitchell Blake művészetének egységét, s ezt írja le pontosan a második elméleti fejezetben, amely Blake stílusával foglalkozik. Feltárja műveinek kapcsolatát a reneszánsz testábrázolásával, a középkori ikonográfiával és a manierista vonalvezetéssel, de a hangsúlyt megint csak Blake művészetének önállóságára helyezi, amikor például olyan kérdéseket vizsgál, hogy mi célból helyez Blake egy Michelangelót idéző meztelen testet egy gótikus térbe? Mitchell elméleti felkészültsége igen sokrétű. A művészettörténetek közül többek között Anthony Blunt, E. H. Gombrich és Ervin Panofsky műveit használja, de tájékozott a filozófiában, s a jel tudományban is, amint ezt Susanna Langer, vagy Roland Barthes téziseinek alkotó felhasználása bizonyítja.

Mitchell végül is Blake művészetét ellentétes elemek drámai, dialektikus megvalósításaként interpretálja, határozottan elkülönítve azt a XVIII. századi klasszicizmustól, ugyanakkor attól is tartózkodik, hogy ezt a rendhagyó életművet a romantika irányzatához kapcsolja. Sőt, angolszász hagyományokhoz híven, gondosan elkerüli bármelyik korstílus említését is.

A könyvet 112 reprodukció teszi teljessé, szakmai felhasználását pedig a mintaszerű jegyzet- és mutató-apparátus könnyíti meg.

*Stőnyi György Endre*

**Fülöp Géza: A magyar olvasóközönség a felvilágosodás idején és a reformkorban Budapest, 1978. Akadémiai Kiadó, 290.**

A szerző a XVIII. század utolsó harmadától tudatos közönség-szervező tevékenység révén kialakult magyar olvasóközönség nagyságának, társadalmi tagozódásának és olvasási kultúrájának vizsgálatát tűzte ki célul. Fülöp Géza munkája összhangban áll azokkal a megújult külföldi kutatásokkal, amelyek egyre nagyobb figyelmet fordítanak az irodalomszociológia e termékeny ágának tanulmányozására. Készültek eddig is részlettanulmányok és önálló feldolgozások a hazai olvasóközönség történetének mindmáig kevésbé vizsgált témaköréből, de ilyen átfogó s összefoglaló igényű, új egyéni eredményekre támaszkodó áttekintés még nem jelent meg. Az egész problematika összefügg a nemzeti kultúra kiformálódásával, de a könyv és olvasó témája összekötő kapocs az egyetemes művelődéstörténet láncolatában is.

A könyv alapanyagául az új közönség-szervezés intézményes formáinak korabeli nyomtatott és kéziratos forrásainak adatfeltárása szolgál, beleértve az írói magánkönyvtárak állományát is. Nemcsak a világirodalom magyarra fordított értékeinek szaporodása szembetűnő, hanem az egyes nemzeti nyelvű kiadványok számának növekedése, különösen a német és a francia, kisebb mértékben az angol, kevés olasz és spanyol nyelvű könyv megléte, s néhány keleti nyelveken megjelent könyv is. A szerző rámutat az európai irodalomnak – a cenzúra ellenére – történő terjedésére, új ízlést, modern társadalmi s politikai eszméket terjesztő, s tudományos ismereteket népszerűsítő művek olvasásának fokozódására. Hangsúlyozza a német nyelv közvetítő szerepét elsősorban angol, de francia és spanyol művek esetében is. Itt érdemelt volna említést a közvetítésnek még kevésbé föltárt területe, hogy a közép- s kelet-európai szláv (délsláv, cseh, orosz, lengyel stb.) irodalmak megismerése is ezzel a folyamattal következett be, főleg német és francia nyelvű tolmácsolással, a magyar romantika évtizedeiben.

A könyv- és olvasási kultúra fejlődése elsősorban s radikálisan Nyugat-Európa polgári vagy polgárosuló államaiban ment végbe. „A polgárosodás azonban – emeli ki a szerző – a kelet- és közép-európai országok könyv- és olvasási kultúrájának is egyik jellemző vonása a XVIII. század végén és a XIX. század első felében.” Mivel az európai s magyar művelődéstörténeti összefüggések a közép- és kelet-európai fejlődési jellegzetes-

ségek szférájába tartoznak, ennek a helyes elvi megállapításnak bővebb kifejtése indokolt lett volna. S mert a nemzeti művelődés új programja, az olvasói ízlésváltozás s a kibontakozó új irodalmi élet összhangban áll a hazai s európai társadalmi és kulturális átalakulással, a könyv „európai kitekintés”-re szánt fejezete, amely a XVIII. század végétől végbemenő európai társadalmi és művelődéstörténeti váltakozásokról adott képet a téma jellegét szem előtt tartva, kissé gazdagabb is lehetne.

Nem térünk ki ezúttal a magyar olvasóközönség és hazai közönségviszonyok differenciált bemutatásának, mennyiségi és minőségi elemzésének, fejlődéstörténeti képeknek más tanulságaira; Fülöp Géza évtizedes kutatási eredményei, az összehasonlító kutatások művelődéstörténeti hátterére is fényt vető vizsgálódásai, tényeken alapuló megállapításai az irodalomtörténet adósságtörlesztő munkájához tartoznak.

Hopp Lajos

Thilo von Bremen: *Lord Byron als Erfolgsautor. Leser und Literaturmarkt im frühen 19. Jahrhundert* Wiesbaden, 1978. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 205.

Byron. *Naplók, levelek.* Bp., 1978. Európa Könyvkiadó, 538., Válogatta Péter Ágnes, a jegyzeteket Tótfalusi István állította össze.

Mindkét kötet címében viseli Byron nevét. A magyar könyv hőse valóban az angol költő, akinek naplójából és leveleiből kapunk válogatást. A német tanulmányban az író és kora csak illusztrációs anyag, amelyen a szerző irodalomszociológiai, ill. recepció-elméleti kutatásainak eredményeit igazolja.

A nyugat-berlini Thilo von Bremen röviden vázolja előszavában módszerét, említi mestereit és szól szándékáról, a téma szigorú időbeli körülhatárolásáról. Érdeklődése előterében a korai XIX. század angol olvasója és irodalmi piaca áll. A költő művének és életének elsősorban a szociológiai vonatkozásait keresi, Byronnak és közönségének kapcsolata, az irodalmi életben mindaddig ismeretlen és sokáig páratlan sikere, műveinek óriási példányszáma, az olvasók hangos követeléseit kielégítő, egyre-másra megjelenő újabb és újabb kiadásai, valamint az író egyénisége is kitűnő alkalmat nyújt az irodalom-szociológusnak arra, hogy az irodalmi élet és „az olvasó iroda-

lomtörténetének” megírására irányuló kutatásainak középpontjául válassza. A felsoroltak mellett még egy külső, bár nem elhanyagolható körülmény is vonzóvá tette ezt a kort a szerző számára. Az utóbbi években egymásután láttak napvilágot a Byron nevével jelezhető évtizedek kritikáit összefogó tanulmánykötetek, szövegkiadások (pl. a *Penguin Critical Anthologies*, a *The Critical Heritage Series*, a *Romantic Bards and British Reviewers* (ed. J. O. Hayden: London, 1971) vagy a D. H. Reiman kiadásában közrebocsátott *The Romantics Reviewed* című 9 kötetes monumentális vállalkozás (New York, 1972.)).

A szerző az előzmények között az angol Amy Cruse és a német L. L. Schücking nevét emeli ki. Irodalomszociológiai vizsgálódásaikkal már a húszas-harmincas években is szép eredményeket értek el, annak ellenére, hogy megmaradtak az olvasóközönség fejlődésének történeti leírásánál. Jóval messzebbre jutott R. Escarpit (*Sociologie de la littérature*, Paris, 1958.), valamint napjainkban a „konstanzi iskola”, élén H. R. Jausz-szal, aki – von Bremen szerint is – sikeresen egyeztetette a történeti iskola és a formalisták erőnyeit és eredményeit.

Von Bremen ez alkalommal kizárólag Byron korabeli népszerűségének vizsgálatára szorítkozik. A tárgyalt korszak 1807-tel, az első jelentősebb munkák megjelenésével indul és 1832-vel záródik, amikor az olvasó kézbe vehette az első hitelesnek tekinthető Moore-féle 17 kötetes kiadást (*The Works of Lord Byron, with his Letters and Journals and his Life* by Thomas Moore, London, 1832–1833.) Az 1832 utáni Byron-képpel von Bremen már nem foglalkozik, bár tudja, hogy az utóélet tanulmányozása segíthetné a kortársi kritika és a fogadtatás hiteles megvilágítását. A szerző elhatárolja magát a „szellemtörténeti” témától is így pl. a byronizmus kutatásától. Bár érdeklődése előterében az olvasó és az irodalmi piac, valamint a költő és az olvasó viszonya áll, arról azonban nem mondhatott le, hogy figyelembe vegye a „Gentleman-Poet” személyiségének sajátos, a közönségre nagy hatással levő, divatot teremtő vonásait.

Az irodalmi sikert három tényező határozza meg, írja von Bremen: a mű, az olvasó és a közvetítők. Negyedikként, amennyiben a mű szerzője ismert, maga az író. Ezt a négy tényezőt, amelyek kölcsönösen és egymástól függetlenül is hathatnak egymásra, elemzi a kötet, mégpedig együtt, egymással való kapcsolatukban.

E felfogásnak megfelelően a könyv négy nagy részre tagolódik:

*Az olvasó viszonya az íróhoz.* (A Byron-olvasó differenciált, társadalmi megoszlás szerinti vizsgálata, vásárlói magatartásának és Byronnal kapcsolatos állásfoglalásának leírása, valamint a sikert bizonyító kiadás- és példányszámok értékelése.)

*Az író viszonya a közönséghez.* (Byron, az író jellemzése, elméleti megnyilatkozásainak rövid sommázása, valamint a közönségről alkotott véleménye.)

*Irodalmi tényezők.* (A szellemi környezet, a Byron-féle műfajok hagyománya, a kor újságjai, ideológiája, Byron politikai magatartásának kifejeződése műveiben és személyes megnyilatkozásaiban, stb. A byroni hős, a verstechnika, az általa választott műfajok.)

*Gazdasági tényezők.* (Az utolsó és leghosszabb rész a XIX. század első évtizedeinek angol közönségét, a sajtót és jelentőségét vizsgálja, valamint a kiadó szerepét elemzi, részletesen, számszerűen dokumentálva a honoráriumtól kezdve a könyvárakig a korabeli angol könyvkiadást és forgalmazást.)

A szerző imponálóan gazdag anyagismerettel rendelkezik, szerencsésen válogatta ki azokat a síkokat és szempontokat, amelyek a legjellemzőbbek az író és a mű befogadásának szempontjából. Nagy teret szentel a korabeli kritikai visszhangnak, külön-külön szól az egyes sajtóorgánumok bírálatairól, ismertetve szerepüket és helyüket a kor irodalmi életében.

A kötet nagy erénye a szigorúan és következetesen felállított és betartott normarendszer, az itt elmaradhatatlan „skatulyázás”, amely segítette a szerzőt, hogy megmaradjon a választott kerete között. Az író és műve recepcióját sokoldalú megközelítésben mutatta meg, példázva a befogadás-esztétika egyik lehetséges modelljét, e modell alkalmazhatóságát – és korlátait. Az olvasónak gyakran támad hiányérzete, a sok apró fejezet és alfejezet, a számtalan „fiók” és „skatulya” – bármilyen következetesen végigvitt gondolatmenet mellett is – már-már elfedi a lényegét, s éppen az egyén és a kor, kapcsolatuk, nem utolsó sorban pedig von Bremen koncepciójának kifejtése sikad el az önmagukban bármilyen fontos részeket között. A kötet szigorúan módszertani aspektusból tekintve kiváló kísérlet, amely dokumentálja a szerző nagy anyagismeretét, kitűnő rendszerező képességét. Ennek ellenére jelen formájában inkább csak egyfajta vázlat, előtanulmány, amely jó alapot ad ahhoz, hogy egy későbbi, bővített alakjában a kor, az alkotó Byron és a monográfus egyénisége a maga teljességében érvényesülhessen.

Az Európa Kiadó kötetét örömmel vették kézbe mindazok, akik az angol költő, a korabeli Anglia, az európai romantika, stb. iránt érdeklődnek. A kötet élén, mintegy másfélszáz oldalon a naplónak egykori kiadói által jócskán megcsontított a „kényes” részeket törölt szövegét kapjuk, 11 év terméséből. Ezekben, már műfajukból következően is, szabadon érvényesül a byroni életmű legfőbb sajátossága, az őszinteség és az erő. A naplónál jóval nagyobb helyet, 328 lapot, foglalnak el a levelek. Az első levelet a tízéves gyermek írta, az utolsót röviddel halála előtt a görög szabadságharc ünnepelelt hőse. A levelek – a naplókhoz hasonlóan – egy a tetszelgést, érzelmeinek, gondolatainak kendőzését nem kedvelő, önmagával merészen szembe néző, kora angol társadalmának konvencióin felülemelkedett „Gentleman-Poet” dokumentumai életéről, terveiről, politikai vélekedéséről, anyagi helyzetéről. A közölt napló- és levélanyag színes és gazdag lelki életet, érdekes kort ábrázol; mindezt alapos és a részletekre is kiterjedő jegyzetanyag teszi használhatóvá. A tájékoztatás azonban hiányzik arról, hogy a válogatót mi vagy milyen szempontok vezették munkájában. Megadja a műveket, amelyekből válogatott, arról azonban hallgat, hogy miért éppen ezt a 150 levelet emelte ki a három-ezerből, amely Byron halála után fentmaradt.

Az olvasó kíváncsi, mégpedig joggal és fel nem róhatóan, hogy mit kapott és miért azt, s mi az, ami fennakadt a válogatás rostáján. Ez az elmaradt és hiányolt tájékoztatás megnövelte volna az egyébként is gazdag kötet értékét. A fordítás és a jegyzetanyag igényes, lelkiismeretes munkára vall.

*T. Erdélyi Ilona*

Szávai János: *Az önéletírás.* Budapest, 1978. Gondolat, 234.

Széchenyi István: *Napló. Válogatta, szerkesztette, a fordítást ellenőrizte, a jegyzeteket és a szerkesztői utószót írta Oltványi Ambrus. Az előszó Sötér István munkája. A Naplót fordította Jékely Zoltán és Győrffy Miklós* Budapest, 1978. Gondolat, 1534.

Az első személyű elbeszélő tényirodalom-mint Szávai az itt tárgyalt műfajokat közös néven említi – iránti érdeklődés felszínre hozta a memoár, az önéletrajz, a napló, stb. elméleti kérdéseit, e kérdések tisztázásának, hovatarozás, helyük, értékük, stb. meghatározásának igényét. E

munka elvégzésénél több megközelítési mód, több szempont kínálta magát: a szociológiai, pszichológiai, történeti, stb. és az irodalomtörténeti. Szávai a felsorolt műformákat az irodalom felől, az irodalom szempontjait érvényesítve tárgyalja, az önéletrírást állítva a középpontba. Az egyes műfajokat irodalomtörténetként vizsgálja, de segítségül hívja a szociológiai elemzést, elsősorban ott, ahol az anyag ezt megköveteli. Az önéletrajznál és a naplónál pl. nagyobb figyelmet fordít az alkotó, a mű, az olvasó és a társadalom közti kapcsolat, e hatás- és kölcsönhatás-rendszer bemutatására.

A szerzőanyag rendszerezésének első lépéseként Szávai felvázolja a történeti *előzményeket*. Itt, az I. fejezetben a történetiség dominál. Ágoston *Vallomásaitól* kezdve időrendben halad Tolsztojig, Gorkijig. A hatalmas első személyű elbeszélő tényirodalomból – lemondva a teljesség igényéről – csak azokat a műveket választja ki, amelyeket esztétikai értékük, a bennük rejlő elméleti kérdésfeltevések lehetősége miatt egy-egy korra meghatározóknak tart. A II. fejezet, az *Önéletrajz és valóságosság*, a regényt és az önéletrajzot, e két közelálló, egymástól mégis sokban különböző műfajt veti össze. A kötet szép részlete, amely az önéletrajz korlátait és lehetőségeit kutatja. Az önéletrajz, a naplóhoz hasonlóan, számos korlátot ismer, mégis alkalmas kora kifejezésére, más művészileg értékes alkotáshoz hasonlóan, azokkal egyenértékűen. Az önéletrajz – és a napló – nem adhat körképet koráról, de megtudja ragadni kora legfontosabb tendenciáit, vagyis: „totalitása intenzív totalitás”. Önálló prózai műfaj, melynek nemcsak nagyszerű múltja, hanem jelene – mint azt a hazai könyvpiac is igazolja –, és biztató jövője van.

Leíró jellegű az *Önéletrajz szerkezete* (III. c. fejezet, amely a formai sajátosságokat, a szerkezet kialakulását, a nézőpontok ismertetését tartalmazza. Itt kerül sor az önéletrajzban szereplő leírások, kommentárok, előre utaló elemek, stb. taglására.

Az *Önéletrajz jelene* (IV.) adja a legszebb elemzéseket, az önvalloások tükrében kirajzolódó emberi arcképeket, művészi portrékat, mint amilyenek pl. Gide-é, Kassáké, Malraux-é vagy Sartre-é.

Szavai vállalkozása, e hatalmas irodalmi anyag felférése és rendszerezési kísérlete úttörő munka, épp ezért nem végezhette el a műfaj minden kérdésének megnyugtató tisztázását, bár az általa kidolgozott rendszer jó kiindulási alapul szolgálhat. A megfelelő előtanulmányok, e témakörrel

foglalkozó szakirodalom hiányában Szávainak meg kellett elégednie néhol általánosabb, inkább csak a problémákat jelző megállapításokkal. Szávai – éppen a már említett előtanulmányok hiánya miatt – nem térhetett ki néhány fontos hazai, elsősorban régebbi századok önéletrírására, valamint a világirodalom kevésbé köztudatban levő, e műfaj tárgyalásánál azonban nem mellőzhető darabjára.

Az *önéletrírás* fontos, úttörő jelentőségű mű, amely továbbgondolkodásra készítet, egyben felhívás és biztatás, hogy mások is mondják el véleményüket, fejtsék ki nézeteiket, az itt nem említettéssel kiegészítve, más-más irodalmakból merítve példákat.

A napló műfaji meghatározásának nehézségeit, amelyekről az előbb ismertetett kötet, *Az önéletrírás* szólott, éppen az a *Napló* illusztrálja, amely a szó szoros értelmében véve nem íróé, nem írói ambícióval készült, félszemmel a közönségre tekintő alkotás, mégis egyenértékű számos jelentős írói vallomással.

Széchenyi István *Naplója* kiadásának, a Gondolat Kiadó merész és nagyszabású vállalkozásának minden előzetes várakozást felülmúló sikere mutatja az olvasók érdeklődését a tényirodalom iránt. Az 1978-as év egyik legjelentősebb kiadói eseménye volt a „legnagyobb magyar” naplójegyzeteinek megjelenése. Széchenyi István életének és személyiségének megragadó dokumentumai, e német és francia nyelven írott naplók – amelyekbe csak itt-ott vegyül egy-egy magyar mondat –, már régóta ismeretesek voltak, de jobbra csak a történészek, a korszak kutatói mélyedtek el bennük. Ez az első alkalom, hogy ilyen teljességben – a naplók mintegy kétharmada – és magyar nyelven jutott el a szélesebb olvasóközönséghez a Tudományos Akadémia megalapítójának önvalloása, kíméletlen ábrázolása mindannak, ami az alatt a 46 év alatt foglalkoztatta elméjét, gyötörte lelkét, amikor – hosszabb-rövidebb megszakításokkal – gondolatait, vívódásait leírta. Az első naplójegyzet 1814-ből való, az utolsó bejegyzést halála előtt hat nappal, 1860. április 1-én írta.

Ezekben a környezetete előtt gondosan rejtegetett füzetekben őszintén, önmagával szigorúan szembenézve tárta fel vívódásait, megmutatva egy romantikus, meggyötört és háborgó lélek mélységeit, vallomásait családjáról, jellemzéseit barátairól és ellenségeiről. E másfél ezer oldalon követhető az a fejlődés, amely az elkapatott, a nagyvilági életbe belefásult, megcsömörlött embert országépítővé, a számára sokáig csak nyers tömegnek,

barbárnak tartott magyar népért fáradó vezetővé tette.

Széchenyi *Naplója* méltán vált az elmúlt két esztendő egyik nagy sikerévé. Sőtér István bevezető tanulmánya, Széchenyi belső vívódásainak, a kornak és a kortársaknak, a magán- és a közéletnek, e kettő különös összefonódásának érzékeny, a kort, az alkotói lelki alkatot finom beleérzéssel megjelenítő írása sok segítséget ad azoknak, akik a múlt század öt évtizedét kevéssé ismerik. Oltványi Ambrus mintaszerű válogatása, sajtó alá rendezése, jegyzetelése és fordítók bravúros mestermunkája együtt tették e kötetet könyvkiadásunk nagy értékévé.

T. I.

**Walkó György:** *Az ismeretlen Goethe Budapest, 1978.* Magvető Könyvkiadó, 393.

**Az ifjú Werther gyötrelmei Göthéből.** Fordította K. S. S. K. Sajtó alá rendezte Belia György. Az utószót Wéber Antal írta. Illusztrálta Kovács Tamás Budapest, 1975. Magyar Helikon, a Dürer Nyomda betűivel, 156.

„Az ismeretlen Goethe”! A címválasztás provokál, tagadásra vagy legalábbis kételkedésre készítet. Indokolt-e olyan könyv élén, amelynek hőse több mint kétszáz éve írók és kritikusok, irodalom- és művelődéstörténészek érdeklődésének homlokterében áll, aki életében és halála után egyaránt foglalkoztatta zeneszerzők és képzőművészek fantáziáját, s a kinek csak egy művéről, a *Faust*ról, amit „azóta kommentár vagy bármi más címen írtak . . . , féltő, hogy befogná egyhosszában még az egyenlítő jó részét is.” (351.) Az idézett szavakból is látható, hogy a szerző tisztában volt a nehézségekkel és buktatókkal. Célját a szokatlan című előszó (*Casa del poeta*) végén jelöli meg: napjaink Goethe-képének, ill. egy lehetséges variánsának, azaz a benne élő Goethe-képmásnak a megrajzolása. Műfaja az esszé. A kötet húsz, időrendben haladó fejezetre épül. Az esszéfűzér mindegyik darabjának, az egyes fejezeteknek frappáns címe és a mondandó lényegére utaló Goethe-idézete, a jól megválasztott mottó már felcsigázza az érdeklődést. (Az unalmat egyébként is sikerült száműzni a könyvből.)

A kép előterében Goethe alakja áll, a háttér a „német nyomorúság” és Weimar, a „Musenhof”, ahol a költő több mint fél évszázadon át élt. Az első fejezet – *Új dimenziók* – összefoglalja a frankfurti, strassburgi, lipcei évek eseményeit,

hogy előkészítse a tulajdonképpeni indítást, a weimari megérkezést. Ezek az évek, a „belső tombolás”, a keserves tapasztalatok ismertették fel a 26 éves költővel, aki háta megett tudta már a *Werther* nem mindennapi sikerét, hogy válaszút előtt áll: saját ura marad és vállalja a veszélyeket, a próbatételeket, amelyek barátait, a Sturm und Drang-beli társakat sok keserves vargabetűre kényszerítették, vagy elfogadja a weimari meghívást, a vele járó nyugalmat, de a függőséget is. Az 1775-ös weimari választást Walkó azzal magyarázza, hogy felvázolja a német viszonyok adta alternatívát, Weimart, ill. a Sturm und Drang kivételesen sokat ígérő, Goethével együtt indult tehetségeinek hányattatását, Lenz elméjének elborulását, Klinger kényszerű oroszországi emigrációját. Lenz és Klinger arcképei, miként a kötet számos kortársi miniatűrje nemcsak elfeledett embereket idéznek fel, történelmi levegőt árasztanak, hanem illusztrálják a Goethe-i döntések okait is. A „Musenhof” tagjainak, pl. a herceg és az udvartartás nagyjainak portréit elegendők ahhoz, hogy megértessék az író menekülését Olaszországba. Amikor betelt az eleinte még élvezett helyzettel, a körülrajongott kedvenc és a totukfaktum miniszter szerepével, kiábrándult a játékból és rádőbbsent, hogy milyen silány az a színpad, amelyen játszott, milyen hitványak a nézők, s hogy mindez veszélyezteti a legfontosabbat, az alkotás lehetőségét, nem maradt más, csak a szökés.

A kötet pillérei az önéletrajzi ihletésű írások, valamint a Goethe-filológia által jól kiaknázott *Werther* és *Faust* mellett a francia forradalom, a napoleoni háborúk okozta megrázkodtatások nyomában keletkezett *A mese, A természetes leány, A polgártábornok és Az izgatottak*, az életmű kevéssé ismert darabjai. Árnyalt elemzésük megmutatja Goethe felfogását a mozgásba lendült Európa nagy történelmi és társadalmi kérdéseiről, így pl. – mai szóhasználattal – a konzervatívizmusról és liberalizmusról. Az író látta, érzekelte a történelmi sorsforduló jelentőségét, az ancien régime és a törpeállamok uralkodóinak erkölcsi rothadását, megremült azonban a végső következtetések levonásáról. A polgári jegyeket viselő „rendigény” visszariasztotta a háborúk és társadalmi átalakulások nyomában járó, szükségszerűen fellépő kavardástól és szenvedéstől. Goethének mégis – mint Walkó meggyőzően bizonyítja – nagy árat kellett fizetnie: az egyre nagyobb különállást, az elszigetelődést és elmagányosodást.

Sok tanulsággal szolgál Goethe és Schiller barátságának méltatása. A kettejük közötti barát-

ság, amely a köztudatban idillizált és eszményített, valójában szívós harc volt. Ez a kudarok és győzelmek között, mindkét félen sebet ejtő, egymást örök készenlétben, szellemi készütségben tartó párviadal formálta ki azonban a német klasszikát. A két író közötti együttműködést és kapcsolatot Walkó az irodalomtörténeti tények árnyalt újra értékelése mellett elsősorban a lélekrajzzal, az egyéniség ábrázolással hitelesített új vonásokkal gazdagítja.

A fejezetek tagolása, felépítése, valamint a korviszonyok, a kortársak ábrázolása, a lélekrajz és a műelemzés mindvégig megőrzött egyensúlya biztos forma- és arányérzékéről tanúskodik. Hasonlóan szerencsés az esszé-műfaj és a filológia egyeztetése, a felhasznált irodalom a magyarázatok fejezetek szerinti csoportosítása a kötet végén. Hiányoljuk azonban a húsz fejezetből az évszámokat. A szerzőnek, éppen mert könyvét nem zújk szakmai közönségnek szánta, bőkezűbben kellett volna bánnia az egyes életrajzi tények, események időpontjának megjelölésével. Néhány évszám feltűnése nem zavarta volna meg a folyamatosságot, nem ment volna az olvashatóságra rovására sem, megkímélte volna azonban az olvasókat a hátralapozástól, (*Időrendi tábla*) ami sok esetben megtörte a gondolatmenetet.

Walkó György az európai és a kelet-európai válságokat átélő és átélő érzékenységgel közelített Goethe talányos alakjához. A Goethe-i kettősség, valamint a „belső tombolás” és a kompromisszumra hajlás mindvégig kísérte a költő életét. Az egyéniségben rejlő ellentétek hol sikerült, hol pedig kudarccal járó egyeztetési kísérleteit a kötet szerzője a Goethe-psziché és a mű teljes ismeretében mély empátiával ábrázolja. Nem mond ítéletet az emberről, jellemzi és bemutatja, magyarázza a jelenségeket, igyekszik megvilágítani az okokat. Goethét természeti fenoménként látja, és hű leírását adja. Ítéleteit a művekre tartogatja. Címválasztásából, szándékából következően az életmű többé-kevésbé homályban maradt darabjait világítja meg, az arc eddig árnyékolt vonásait rajzolja ki erősebben. A teljesség igényénél fontosabbnak tartotta a kép egységét.

„Az ismeretlen Goethe” címválasztással provokált olvasó végülis úgy érezte, hogy a szerző beváltotta ígéretét: újszerű és árnyalt képmást rajzolt a költőről, a „miniszter szolgárol”. A nálunk alig vagy kevésbé ismert, szép illusztrációs anyag nagy értéke a kötetnek, mert kiegészítette a képet, megadta a hátteret.

A *Werther* első magyar nyelven megjelent fordításának, az 1823-as „gyötrelmek”-nek kiadása

tiszteletreméltó vállalkozás. A szép kivitelű kötet értéke elsősorban dokumentatív, a kor hangulatát idézi, de mutatja azt az utat is, amelyet irodalmunk két évtized alatt megtett 1843-ig, Petőfi fellépéséig. Kissolymosi Simó Károly nehezen bírközött meg a számára idegen világot és életérzést kifejező művel, mégis fordításirodalmunk történetének egyik kiemelkedő darabját köszönhetjük neki. Wéber Antal utószava jó eligazítást ad a fordítóról és a korról, Kovács Tamás hangulatos, finom illusztrációi jól érzékeltetik a német szentimentalizmus irodalmának lehelletfinom és finomkodó világát. Belia György szöveggondozásának elismeréssel adózhatunk.

T. Erdélyi Ilona

**Katalog dokumentów Archiwum Archidiecezjalnego we Wrocławiu. Red Urban Wincenty Róma, 1970, Edizioni Hosianum, 653.**

A római Hosianum kiadó megjelentette a „Wrocławui (Boroszló; Breslau) Érseki Levéltár” dokumentumainak katalógusát, Urbán Wincenty wrocławui püspök gondozásában. A katalógus 3355 db. pozíciót tartalmaz, felöleli az elmúlt évtized Sziléziára vonatkozó egyházi jellegű dokumentum-anyagát. Az első levél 1155 április 23-án kelt Rómában, IV. Hadriánus pápa levele a boroszlói egyházmegyéhez, a püspökség javadalmainak megerősítéséről. A kötet bevezetőjében a kiadó jellemzi a középeurópai művelődéstörténeti szempontból becses gyűjtemény jellegét.

A kötetben mintegy félszáz magyar vonatkozású dokumentum található. Az első magyar vonatkozású dokumentum 1474 szept. 29-én kelt Boroszlóban, német nyelvű levél, amelyben Corvin Mátyás, Magyarország királya megerősíti Konrád wolowi és sycowi herceg adományát (Kąty nevű város) a boroszlói püspökségnek. A Mátyás király uralkodásával és személyével kapcsolatos 15 levél latin és német nyelvű, kettő közülük Budán kelt. E levelek az erőskezű Mátyás király egyházpolitikáját tükrözik. Sűrűn tartalmaznak anyagi javakkal kapcsolatos témákat, szólnak külföldi viszályokról, felsorolják a tékozlók vétkeit s büntetésüket is kilátásba helyezik, a király néhány egyházi birtokot képező város és falu jövedelmét is lefoglalja a kincstárnak. A magyar vonatkozású dokumentumok közül 7 darab II. Ulászló magyar és cseh király leveleit tartalmazza. Ezen levelek hangvétele illedelmes és kérő jellegű, ellentétben Mátyás király leveleivel. Pl.

kitűnik több ízben is, hogy az adók nem érkeztek be a királyi kincstárba, vagy megbékélésre szólítja fel a sziléziai hercegeket, de nem fenyegeti őket büntetéssel. Kiemelendő, hogy 37 db okmány vonatkozik az 1493–1520-ig tartó időszakra, s ezen dokumentumok legnagyobb része Thurzó János boroszlói püspök levele, vagy hozzá írt levél. A levelekből kitűnik a püspök humanista szelleme és a korai egyházfejedelmeket jellemző életmódja. Pl. köszönő levelet ír adományozóknak, kik aranyserleggel, képekkel, értékes könyvekkel ajándékozzák meg. A magyar vonatkozású dokumentumok sorát egy 1520 aug. 4-én Boroszlóban kelt levél zárja, mely a püspök halálát tudatja.

Ezen rövid s bár késői ismertetéssel a korszakkal foglalkozók figyelmébe szeretnénk ajánlani e nevezetes levéltár talán máig nem kellően ismert magyar és más vonatkozású anyagát. Egyébként mint ismeretes, Kodály Psalms Hungaricus c. oratóriumának hiteles szövege ennek a levéltárnak hungaricájából került ki.

#### *Reketyés Mária*

Helga Grubitzsch: *Materialien zur Kritik des Feuilleton-Romans. „Die Geheimnisse von Paris”* von Eugène Sue Wiesbaden, 1977. Athenion, 291.

A brémai egyetem tanára egy elfeledett irodalmi mű védelmében lép az olvasók elé kritikagyűjteményével. Elítéli az ún. „triviális”, „szórakoztató” vagy „lektúrirodalom” a priori lebecsülését és elsősorban korabeli sikerének nagysága, valamint szociológiai dokumentumértéke alapján nagyobb figyelmet és megbecsülést kér Eugène Sue *Les mystères de Paris* c. tárcaregénye (feuilleton-roman) számára. Bevezetőjében számos adat felsorolásával illusztrálja a korabeli sikert, a fiatal Hugóra, George Sandra, Dumasra, sőt Dosztojevskijre gyakorolt hatást; kitér a megjelenést követő vitákra, csoportosítván a véleményeket, melyek a regény által felvetett szociális-morális-esztétikai problémák körül csaptak össze. Grubitzsch tömören, gyakorlatilag minden *lényegbevágó* megállapítást kiemelve ütközteti a nézeteket, hozzáfűzve saját történelmi-irodalmi kutatásainak adatait. Joggal bírálja a polgári irodalomtörténetírást, amely nem „szalonképes” tematikája miatt egyszerűen nem vesz tudomást sem a műről, sem az egykori lelkes fogadtatásról.

Szúrjuk közbe teljesen vázlatosan, mi is ez a számos naiv elemet hordozó téma? Rudolf, német fejedelem filantróp eszméitől vezéreltve

álruhában alászáll a párizsi Cité züllött alvilágába, hogy felfedezze a szennyben a jót és megjutalmazza, valamint jogos büntetéssel sújtja a gonoszt. Nyomor, bűn, prostitúció bugyrain áttörve oszt igazságot, néha kifogásolhatóan (egy bűnözőt megvakít, hogy az magába szálljon, egy másikat spiclivé nevel, azonkívül a lelkeket önmargoló keresztényi megbánásnak és súlyos lelki vezeklésnek szolgáltatja ki), de töretlen jószándékkal.

A vélemények megoszlanak. Az arisztokrata kritikák (Nettement, Sainte-Beuve) tiltakoznak a „fényes” polgári társadalom árnyoldalainak akkoriban valóban újnak és merésznek számító megmutatása ellen, erkölcstelennek bélyegezve Suet; a szocialisták (Laverdant, Faure, Zimmermann) lelkesen üdvözlik, „mély és energikus társadalomkritikát” (Laverdant) látva benne. Az esztétikai megítélés zömmel kedvezőtlen. Néhány kivételtől eltekintve megannyi bírálat éri a szélsőséges, sablonos, élettelen jellemeket (leszámítva egy-egy sikerült epizódszereplőt), a zavaros, kusza kompozíciót és a cselekmény részben banális, részben abszolút naiv vonásait.

A kritikák sorából kiemelkedik két írás. Karl Marx a *Szent család* két fejezetében élesen, gyilkos iróniával támadja azokat az ifjú hegelianusokat, akik spekulatív filozófiai rendszerük igazolásul citálják a Sue-regény különböző helyeit, Rudolfot a „kritikai kritika” igazságosztó, az átlag-tömeg fölé emelkedő apostolának kiáltva ki. Egyúttal nem kíméli Sue naivitását, altruista idealizmusát sem, rámutatva moralizáló hajlamának valójában mélyen polgári, semmiféle lényegi anti-kapitalista kritikával kapcsolatba nem hozható voltára.

Hasonló szellemű, bár jóval enyhébb Visszarion Belinszkij ítélete. Noha tehetségtelen írónak és polgári-reformista politikusnak tartja Suet, választ keres a regény népszerűségének kérdésére. Úgy véli, az író megvilágítja bűnözés és nyomor összefüggését; a „rémregény”-izgalmak, tehát az olvasmányosság mellett ezzel magyarázható a rendkívüli siker. (Helga Grubitzsch maga is rokonszenvez ezzel a gondolattal.)

Összegezve megállapíthatjuk: Helga Grubitzschnak lényegében azt sikerült dokumentálnia – saját észrevételei és mindenekelőtt Belinszkij találó bíráta segítségével –, milyen tényezők okozhatták a Párizs rejtelmei korabeli népszerűségét. A magyarázat tehát elsősorban az informatív jellegben keresendő, noha a mű mélyebb társadalmi összefüggések kibontásával nem szolgált. Ez az irodalomszociológiai-történeti megkö-

zeltés a válogatás fő érdeme. Ami magát a regényt illeti, a lényeges kritikák tanúbizonysága szerint még a jó lektúriródalmon belüli helyének létjogosultsága sem tűnik megalapozottnak, bármennyire tiszteljük is Sue subjektív szándékát és Grubitzschnik műve és személyisége iránti elismerését. Egyben a kötet egyetlen vitatható pontja, hogy Helga Grubitzsch egyéni ítélete a Párizs rejtelseiről nem mentes olyan elfogultságtól, amely arra indítja, hogy a kiemelteknél lényegesen kevésbé értékes bírálatok naiv-rajongó megállapításainak tágabb teret adjon. Mindazonáltal könyvének logikus, érdekes fejtegetéseket („szórakoztató” és „művészi” irodalom, kapitalista tömegtermelés és irodalom viszonya, az irodalom árújellege stb. . . .) és néhány kiváló, „szűk” tárgyánál szélesebb jelentőséggel bíró kritikát köszönhetünk.

Csak zárójelben jegyzem meg végül: Grubitzschéhoz hasonló, elfogultabb, helyenként vitatható és ellentmondásoktól sem mentes Csehi Gyula egyébként igen érdekes tanulmánya – *Párizs rejtelsei a „Szent család”-ban* –, amely Jean-Louis Bory nyomán (*Eugène Sue. Dandy mais socialiste*) szintén „rehabilitálni” kívánja az író. E két utóbbi mű említése nélkül nem lenne teljes a *Párizs rejtelseivel* foglalkozó irodalom.

Loránd Gábor

Karl Hotz: Heinrich Heine. Wirkungsgeschichte als Wirkungskritik. Materialien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Heines Stuttgart, 1975. Ernst Klett Vlg. 176.

Henrich Heine életművét, Karl Hotz újszerű s igen érdekes megvilágításban mutatja be: a költő jelentősebb műveit a születésük idejétől napjainkig vezető úton mintegy végigkíséri, s azokkal nem önmagukban, hanem hatásuk, fogadtatásuk tükrében foglalkozik. Karl Hotz tehát monográfia vagy műelemzések helyett meghatározott szempontok szerinti szöveggyűjteményt állított össze a rendkívül gazdag Heine-irodalomból. Az egyes interpretációkat a könnyebb tájékozódás kedvéért bevezetésekkel, magyarázatokkal látta el. Karl Hotz koncepciója tehát nem annyira elemző-kritikai, mint inkább történeti, pontosabban hatás-történeti jellegű. Felfogása értelmében az irodalmi mű létrejöttékor elszakad, függetlenné válik szerzőjétől, önálló létet nyer, s hatásában, recepció-történetében bontakozik ki.

A szerző ezt a felfogást vallja a „Heine-jelenség” esetében is. Szöveggyűjteményével azt kíván-

ja kideríteni, hogyan jött létre korunk – korántsem egységes – Heine-képe, s hogyan értelmezték a költőt az elmúlt másfél évszázadban. A Heinét helyesen interpretáló vagy félreértő, hamis színben feltüntető esztétikai, irodalomtörténeti, stilisztikai tanulmányokat időrendi sorrendben helyezte el a kötetben. A Heine-recepció történetét három fő szakaszra tagolja, s e szakaszokat „kommunikációs szinteknek” nevezi. A Heine-fogadtatás e hármas felépítését a következő fázisok adják:

1. A költő élete
2. A költő műveinek hatása halálától 1945-ig
3. Heine fogadtatása az NDK-ban és az NSZK-ban a II. világháború után.

A Heine-recepció első szakaszát tehát a költő kora adja. Ezen belül Karl Hotz különbséget tesz „irodalmon belüli” és nem irodalmi, kritikai hatás között. A válogatásban a szerző az „irodalmon belüli” fogadtatást elsősorban a híres Heine–Börne vitával és a Heine–Herwegh összetűzés verses dokumentumaival szemlélteti. A Heine munkásságával kapcsolatos irodalomkritikai megnyilvánulásokat szintén ismert nevek – Friedrich Hebbel és Joseph von Eichendorff – képviselik a könyvben. Hebbel pl. a könyvben szereplő tanulmányában a *Dalok* könyvével foglalkozik, Eichendorff pedig Heinének a romantikával való kapcsolatát vizsgálja. Eichendorff munkája rendkívül tanulságos olvasmány, örvendetes, hogy helyet kapott a kötetben: a berlini romantikus iskola nagy alakja, az *Egy naplopó életéből* c. elbeszélés alkotója ebben az írásában találóan jellemzi Heinének a romantikához fűződő, felemás, ironizáló viszonyát, de ezért a felfogásáért a költőt még elmarasztalja! Eichendorff és Hebbel mellett azonban csak kevesen kaptak helyet Karl Hotz válogatásában Heine jelentősebb kortársai közül: Heine, Marx és Engels kapcsolatát pl. a szerző eredeti dokumentumok helyett sajnos csak egy másodlagos forrással, Peter Demetz: *Marx, Engels und Heine* c., nem mindenben meggyőző tanulmányával illusztrálja.

A Heine-hatástörténet második szakaszába a költő halálát követő mintegy 100 év tartozik. *Ez az időszak kulcsfontosságú annak megértésében:* miért nem foglalhatja el Heinrich Heine az őt megillető helyet a német irodalmi közvéleményben, miért nem adóznak neki annyi elismeréssel, mint Goethének és Schillernek? A könyv szerzője, Karl Hotz egyik bevezető magyarázatában arra hívja fel a figyelmet, hogy Heinét nemcsak a náci korban igyekeztek kompromittálni, hanem befekéttetését már közvetlenül halála után, a múlt



században megkezdtek. Karl Hotz teljes tárgyilagossággal, dokumentumszerű hűséggel számol be a Heine ellen indított nacionalista rágalomhadjáratról: kötetében felveszi pl. Wolfgang Menzel: *Die tiefste Korruption der deutschen Dichtung* c., 1889-ből származó tendenciózus, fajelméleti alapon álló írását. Más, hasonló jellegű kiadványok mellett a hírhedt Josef Nadler *Der heimtöselose Jude* c. irománya is szerepel a kötetben. Felmerülhet a kérdés az olvasóban: szükség van-e arra, hogy elfelejtett vagy feledésre ítélt nacionalisták Heine-ellenes munkáinak akár 20 oldalt is szenteljenek? Hiszen e terjedelmes, de minőségében jelentéktelen tanulmányok egyike sem tartalmaz mást, mint tudománytalan antiszemita kirohanásokat! E munkák elolvasása azonban nemcsak a 20. sz. első felére kialakult hivatalos Heine-kép megértését, de a német sovinizmus gyökereinek vizsgálatát is megkönnyíti. Karl Hotz könyve ezért kitűnő munka: eredeti témáján, a Heine-recepció történetén túljutva általánosabb politikai és történelmi összefüggésekre is rámutat.

Természetesen az 1945 előtti Heine-irodalom sem csak sovinizsra vagy nemzetiszocialista megnyilvánulásokról állt. A könyvben így helyet kaptak többek között Thomas Mann, Hofmannsthal, Majakovszkij, Karl Kraus tanulmányai és Lukács György 1935-ből való munkája (*Heinrich Heine als nationaler Dichter*).

A II. világháború végével, ill. a két Németország megalapításával beköszöntött korszak jelenti a harmadik fázist a Heine-fogadtatás, ill. hatástörténetben. A szerző a válogatás e részében is kitűnően érzékelteti a Heine-kép sokszínűségét; azt ti., hogy hányféleképpen értelmezik ma is a költő-politikus életművét és a vezetésével kialakult irodalmi-politikai iskolát, az Ifjú Németországot. Az 1965-ben kirobbant vita a düsseldorfi egyetem elnevezéséről (esetleges Heinrich Heine-Universitát) vagy az 1972-es, szintén Düsseldorfban rendezett Heine-konferencia, valamint más, szintén a közelmúltban lejátszódott események új és új alkalmat szolgáltatnak az esztétikai és politikai állásfoglalásra. Mindezeket a szerző tárgyilagos hűséggel és precizitással dokumentálja.

A *Receptions- und Wirkungsgeschichte* gondosan szerkesztett, sokoldalú, jól sikerült válogatás. Karl Hotz munkáját nemcsak Heinrich Heine olvasóinak, hanem a német és az európai irodalom iránt érdeklődőknek is ajánlhatjuk.

Gombocz István

Elaine Showalter: *A Literature of Their Own (British Women Novelists from Brontë to Lessing)* Princeton, New Jersey, 1977. Princeton University Press, 378.

Összefoglaló munkát vehet kezébe az olvasó, amelyben egy megbízható vezetővel fedezheti fel újra vagy ismerheti meg a regényírónők tevékenységét Angliában 1800-tól napjainkig.

Ezideig ez a terület sivatag volt – írja a szerző, amelyet négy oldalról az Austen csúcs, a Brontë szikla, az Eliot hegylánc és a Woolf hegyek határoltak. A híres regényírónőkön kívül számos kisebb író nő életét és munkásságát is bemutatja, akiket kihagytak az antológiákból, kézikönyvekből és elméleti írásokból.

A cím utalás arra, hogy a nőknek minden korban megvolt a saját irodalmuk, ez a másodlagos kultúra létezett a saját problémáival együtt. A kevésbé jelentős író nők voltak azok a láncszemek, akik az egyik generációt a következőhöz kapcsolták. Eddig ezeket az összefüggéseket nemigen tárták fel, az író nők életének, társadalmi, gazdasági és jogi helyzetük változtatásának kapcsolatáról a megbízható adatokban sem bővelkedtünk – fejt ki Elaine Showalter. Az információk hiányossága is előidézte a kritika előítéletét. A 60-as évektől, a nők felszabadító mozgalmának erősödésétől számítva az érdeklődés ismét a nőirodalom felé fordult, pszichológusok, szociológusok és művészettörténészek tettek interdiszciplináris erőfeszítéseket arra, hogy a nők politikai, társadalmi és kulturális tapasztalatait rekonstruálják. Számos kritikus bizonyos ismétlődő sablonok, témák, problémák megjelenését látja generációról generációra. Elaine Showalter ebben a könyvében arra tesz erőfeszítéseket, hogy a Brontë testvérek generációjától napjainkig feltárja a csak egy korszakra jellemző és az összekapcsoló jegyeket.

Három fejlődési fokozatot állít fel, amelyek időben különíthetők el, de ugyanakkor megtalálhatók egy író életpályáján belül is: a *feminine*, *feminist* és *female* időszakot. Az első a férfi álnév használatának megjelenésétől, az 1840-es évektől, George Eliot 1880-ban bekövetkezett haláláig tart. A második 1880-tól 1920-ig, vagyis a választójog megszerzésének időszaka, a harmadik pedig 1920-tól napjainkig, bár 1960 körül a tudatosság korszakába léptünk.

Az elkövetkező fejezetekben a szerző ezeknek az időszakoknak részletes elemzését nyújtja. A

XIX. századi regényírókat az alábbi felosztásban tárgyalja:

1. Az aranykor (1800–20 között születtek): Brontë testvérek, Mrs. Gaskell, Elizabeth Barrett Browning, Harriet Martineau és George Eliot stb.

2. 1820 és 1840 között születtek: Charlotte Yonge, Dinah Mulock Crik, Margaret Oliphant, Elizabeth Lynn Linton.

3. 1840–1860 között születtek, a szenzáció-regények és a gyerekkönyvek szerzőit sorolja ide.

Ez a felosztás tulajdonképpen az első időszaknak felel meg. A viktoriánus nők nem voltak hozzászokva ahhoz, hogy hivatást válasszanak, asszonyvultuk önmagában volt hivatásuk. A nők számára a munka a másokért való tevékenységet jelentette. A munka az önmegvalósítás értelmében szembenállt a nőideál alárendelt szerepével. Regényeikben a hősnők teljes, független élet utáni vágyakozását aláássza, bünteti vagy helyettesíti a házasság.

A regény elnyomott helyzete arra kényszeríti íróikat, hogy új, burkolt módra jeljenek, azon célból, hogy kellő drámaisággal ábrázolhassák a lelki életet. A keletkezett művek tömörek, szimbolikusak és mélyek voltak. A tiltakozó próza – ahogy Elaine Showalter nevezi –, amelyhez az 1840–50-es évek társadalmi, az 1860–70-es évek problémafelvető és az 1870-es évek szenzáció-regényei tartoznak a házasság, a nők gazdasági elnyomása elleni lázadását képviselték.

Jane Austentől George Eliotig korlátai ellenére a regény a realizmus irányába fejlődött.

Az új generáció megjelenésével a feministák az önkifejezés számos korlátozását támadták, amely gyakran messze vezetete őket a realizmustól; túlegyszerűsítéshez, érzelmességhez és fantáziához. Változásokat követeltek a társadalmi és politikai életben. A feministák összetartottak, klubokat hoztak létre, szövetségesek utáni vágyuk a szűzmozgalmakban érte el tetőpontját. A feminista írók nem voltak jelentős művészek. A századfordulóra műveik szűzfrazsett propagandává váltak. Annyiban jelentettek fontos állomást, hogy nagyon körülhatárolható, független nőirodalmat hoztak létre, új témákat dolgoztak fel.

1918-ban a nők választójogot kaptak. Az első világháború alatt sok férfi író meghalt, a nők felelősséget éreztek arra, hogy elfoglalják helyüket. Az utolsó viktoriánus generáció a female, az önmegvalósítás időszakába lépett. Elutasítva a férfi társadalmat egyre inkább a belső világ ábrázolására irányuló szeparatista irodalmat hoztak létre, társadalmi helyett pszichológiai összponto-

sítással. Kedvenc szimbólumuk a bezárt, titkos szoba (a room of one's own) képviselte a külön világot, a menedéket a férfiakkal és a felnőtt szexualitással szemben.

Dorothy Richardson, Katherine Mansfield és Virginia Woolf új ízlést teremtettek, amely a világot a nemek által polarizált misztikus helynek tartotta. A kétneműség (androgyn) menekülést jelentett a testtel való szembesítés elől. Virginia Woolf halála után az irodalmat a passzivitás jellemezte. A negyedik szakaszban, 1960-tól új, dinamikus időszakába lépett (Iris Murdoch, Muriel Spark, Doris Lessing). Elaine Showalter arra a következtetésre jut, hogy a nőirodalom-megkülönböztetés elméletileg eltűnhet, de nem jöhet létre társadalmi egyenlőség nélkül.

A széles tablóból a szerző írókat és hőseiket, a hősök koronkénti változását mutatja be. Hangsúlyozottan kiemeli, hogy a témák, ábrázolásmód, a problémák felvetése milyen nagymértékben áll összhangban a nők társadalomban betöltött helyzetének változásával. Elsősorban Charlotte Brontë, George Eliot és Virginia Woolf pályáját elemzi részletesebben. A könyv végén gazdag életrajzi bibliográfia utal a csak megemlített írókra.

Borsos Zsuzsanna

Phyllis Rose: *A Life of Virginia Woolf* New York, 1978. Oxford University Press, 298.

Phyllis Rose életrajzi tekintetben Quentin Bell kétkötetes, *Virginia Woolf: A Biography* (London, 1972, The Hogarth Press) című munkájának saját előítélet szerint elvégzett kivonatát nyújtja. Bell jónévvű művészettörténész, egyetemi tanár, Virginia Woolf unokaöccse. Nagynénjének általa írt életrajza már többször is megjelent, fűzött formában, sőt nemcsak angolul. Sikere teljesen érthető, hiszen olyan nyomtatásban még nem ismert anyagok alapján készült, amelyek kizárólag a szerző számára hozzáférhetőek. Phyllis Rose egyetlen adattal nem rendelkezik, amely ne szerepelne Quentin Bell művében. Minden ismeretét másodkézből veszi.

Menthető lenne ez a hiányosság, ha cserébe eredeti vagy legalábbis jól kidolgozott értelmezéseket kapnánk a művekről. Ezt két tényező teszi lehetővé: a szerző iskolázatlansága az irodalomtudományban, a szövegek megközelítéskor használt módszer rendkívüli kezdetlegessége és az előítélet, amely szerint Woolf műveinek értéke egyenes arányban áll azzal, milyen mértékben szolgálják közvetlenül a feminizmus ügyét.

Nem Rose az első tanulmányíró, ki a feminizmus szempontjai alapján tárgyalja Woolf műveit, de ő az első, ki azért értékeli az angol írónőt, mivel tagja volt a feminista mozgalomnak. A különbség több, mint árnyalatnyi. Herbert Narder: *Feminism and Art. A Study of Virginia Woolf* (Chicago and London, 1968. The University of Chicago Press) című könyvét a róla írt bírálatunkban (Helikon, 1969. 485. l.) azért neveztük közép szerűnek, mivel szerzője annak alapján vélte a *The Years* című regényt Woolf fő művének, mivel a regény jelrendszerével a leghatékonyabban fejezti ki feminista világgépet. Rose lényegében átveszi elődje szempontjait, de ítélete végletesebb: a *Three Guineas* című röpiratot tekintti „a harmincas évek legjobb művének” (218. l.), többre becsüli ezt a végtelenül egyetlen s hosszadalmas szöveget, mint a *The Waves* című regényt. Tévedés ne essék: elképzelhetőnek tartjuk, hogy valaki szakítson azzal az értékrenddel, amelyet elemző könyvek sora indokolt. Azt kifogásoljuk, hogy Rose nem érvel, pusztán kijelent: „A *The Waves* című regényt sokan bámulják és kevesen szeretik, bár csodálói hajlamosak az ékesszólásra” (209. l.). Csakis felelőtlenséggel magyarázható e kinyilatkoztatás, hiszen semmiféle indoklás nem követi. Hiába várjuk annak bizonyítását, hogy e regénynek művészi fogyatékoságai vannak.

Az is nyilvánvaló, hogy Rose a Woolf műveire vonatkozó szakirodalmat elemi szinten sem ismeri. Eddig éppen a *The Waves* elemzését végezték el a legsikeresebben. Az esztétika nemzetközi hírnévű művelője, Irma Rantavaara egész könyvet szentelt e regénynek (*Virginia Woolf's The Waves* Helsinki, 1960.), és azt a föltevést igyekezett bizonyítani, mely szerint a *The Waves* szerzőjének fő műve. Joga van bárkinek kétségbe vonni ezt az ítéletet, de csakis akkor, ha ellenérveket hoz föl, Rose nem vitatkozik mások véleményével, hiszen nem is tud róluk, még a Woolf életére vonatkozó vagy az angol nyelvű munkákat is hézagosan ismeri.

Ebben a könyvben Woolf munkássága pusztán ürügyként szolgál arra, hogy a szerző feminista röpiratot adjon olvasója kezébe.

Phyllis Rose szerfőlött kezdetleges fogalmat alkotott magának az irodalmi műalkotás mibenlétéről. Fogalomhasználatában nem ismer árnyalatokat: a *Jacob's Room* és a *To the Lighthouse* különbsége szerinte abban áll, hogy „a korábbi műben formai, a későbbiben tartalmi a mozgató erő” (107. l.). A műalkotás szerkezetéről formált elképzeléseit igénytelenségben csak történelem-felfogása múlja felül. Tájékozatlanságot árul el,

amidőn az életrajz mellékszereplőiről úgy rajzol arcképet, hogy nem vesz tudomást közéleti tevékenységükről, politikai szerepükről és nyomtatásban olvasható műveikről.

Phyllis Rose nem ismer rész-igazságot, következőképp hiányzik belőle a történeti érzék. Könyve semmiféle képet nem ad a korról, amelyben Virginia Woolf működött. Életrajzíró esetében az aligha bocsánatos bűn. Mi több, Woolf eszmetörténeti helyére is egyetlen egy utalás található: „Ha évtizedekkel később írt volna, magatartását egzisztenciálisnak mondhatnók” (129. l.). Ez a mondat szemléletesen példázza az egész könyv felszínességét. Ismeretes, hogy az egzisztencializmus nem Woolf föllépése után alakult ki. Az is magától értetődik, hogy a történeti meghatározottság semmiképpen nem azonos időbeli egymásutánissággal. Végül az is valószínű, hogy csak távolibb párhuzam vonható az egzisztencializmus és Woolf világgépe között. E néhány ellenvetés bizonyítására nincs szükség, mivel föltehetően már így is túlzottan komolyan vettük az idézett megállapítást, hiszen a könyv szerzője ezúttal is következetes volt önmagához: beérte ötlettel s nem folyamodott kifejtéshez.

Ismét egy könyv Virginia Woolfról: röviden így jellemezhetjük a világnyelveken megjelenő monográfia-iparnak ezt a termékét. Tény, hogy a Woolf munkásságát tárgyaló könyvek túlnyomó többségét ez a tömegtermelés hívta életre, Rose munkája azonban még a saját szempontrendszerrel nélkülöző, lapos feldolgozások zöménél is alacsonyabb színvonalú.

Szegedy-Maszák Mihály

Kiss Endre: A „k. u. k. világrendő” halála – Bécsben Budapest, 1978. Magvető, 210. (Gyorsuló idő).

Történelemtudományunk által megkezdett és az irodalomtörténet által folytatott (vö. Helikon, 1976/2–3.), ma már több diszciplínára kiterjedő Monarchia-kutatásból nem kíván kimaradni a kultúr- és eszmetörténet sem. E kutatási irányzat alapvető publikációja volt Mátrai Lászlónak a „Gyorsuló idő” sorozatban 1977-ben megjelent *Alapját vesztett felépítmény* c. könyve. Mátrai szuverén biztonsággal mozogva a nagy művelődés-történeti anyagban, látszólagos könnyedséggel mutogatott rá fontos közös tendenciákra, összefüggésekre, párhuzamokra. Nem ment ugyan részletekbe, nem elemzett, de arra mindvégig vigyázott, hogy a tények talaján maradjon, azaz ne ragadják

magukkal elképzelései, ne azokhoz keressen illusztrációt. Érdeklődéssel vártuk ezek után, hogyan közelíti meg a rokon témát Kiss Endrénének ugyanazon sorozatban egy évvel később megjelent kötete.

Kiss könyvének kiinduló gondolata – részletes kifejtésére bizonyosan lesz még módja – az, hogy a Monarchia utolsó évtizedeit megelőző korszak uralkodó ideológiai áramlatai az ellenreformációs barokk, a jozefinizmus és a kettőnek „szinte ’szintézise’”, a leibnizi-herbarti rendszer. A három irányzat együttes továbbélését hivatott dokumentálni *A „második” felvilágosodás* c. fejezet. Utána következik annak megállapítása, hogy *Az „új” szülőhelye: az utolsó korszak*, majd bemutatja *Az „impresszionista” felszín* gondolkodóit, Altenberget, Bahrt és Weiningert. Weinigernél csatlakoztatja ezt az irányzatot egy újabbhoz, amit „kéttenyezős modell”-nek nevez. Ide sorolja Gumpłowiczot, Chamberlainet, Pribramot és Freudot. Majd pedig a leibnizi-herbarti rendszer megújítóként említi Kafkát, Brochot és Wittgensteint, meghaladójaként Lukács Györgyöt. Végül a gondolati modelleket félretéve egy témakör, a nyelv két fő kritikusat, Mauthnert és Kraust veszi szemügyre. Valamennyi gondolkodóról – különböző terjedelmű és mélységű – kis esszét kerékít.

Kiss Endre a címnek megfelelően természetesen Bécsre koncentrálna, de ha úgy adódik, nemcsak Prágát, hanem Budapestet is bevonja vizsgálódásaiba: Lukácssal külön fejezetben foglalkozik, Leibnitz kapcsán a magyar filozófiatörténet kérdéseire is reflektál, *A „második” felvilágosodás* c. fejezetben párhuzamot von Musil *Törless iskolaévei* és Kosztolányi *Aranysárkány* c. műve között. Jóllehet a két mű keletkezési ideje (1906 ill. 1925) között nem elhanyagolható történelmi változásokra került sor, az összehasonlítás részletes kifejtését érdeklődéssel olvassánk egy irodalomtörténeti közleményben is. Kiss bátran általánosít. Előfordul ugyan, hogy a „rövidre zárás” túlságosan is kínálkozó lehetőségétől maga is visszahőköl (124), de sokszor tapint rá jól esetleg a szakirodalom által sem megoldott lényeges momentumokra.

Egyetlen (a Karl Krausról szóló) fejezeten vizsgáljuk meg konkrétan is Kiss Endre könyvének lehetőségeit és módszerét. Zárófejezetének címűl is a krausi *Kísérleti állomás* gondolatát veszi, és rámutat, hogy Kraus „igazi ’fenomén’ Bécs utolsó korszakában”, (hogy fő műve, melynek csak Musil *Tulajdonságok nélküli ember* lehet a párja, „tükre (...) az akkori Bécs koz-

moszának” és „egyike a monarchia-kutatás legfontosabb forrásainak” – mégis úgy véli, hogy a kutatás által túlbecsült szerzőről van szó. Helyesen állapítja meg, hogy Kraus a „természetesség nevében támad Bécs utolsó korszakára” épp ezért nem teljesen világos, miért szabadkozik öt oldalal később így: „Kraus ’pozitív’ világnézetének meghatározása (...) nem egyszerű”, s különösen miért nem meri besorolni a „kéttenyezős gondolkodók” közé ezt a csak rosszat és csak jót elismerő szatirikust. Jól teszi, hogy utal Kürnberger és Kraus közti közismert – már Karl Kraus által is hangoztatott – folyamatosságra, még ha nem részletezi is a szükséges mértékben a lényegét, kettejük újságbeli reagálásokba sűrített erőteljes kórkritikáját. Frappánsan fogalmaz, amikor ezt mondja: „Mindenoldalú kultúr- és társadalomkritikájának célpontja, közege és fegyvere volt a nyelv.” Egy másik – talán túlzottan sommás – megállapítása viszont mintha épp ezt a kijelentést próbálná korlátozni. Nem lehet elhallgatni, hogy a szerző időnként túl szabadon bánik a kétségtelen tényekkel. Tudunk kell, hogy Ferenc Józsefet haláláig jószíverrel nem támadta Kraus – utána, igaz, annál élesebben, hogy Schober rendőrfőnökkel valóban sokat foglalkozott, de nem a Monarchiában, hanem a 20-as évek végén, nem tartjuk lényegesnek a *Fackel* néhány Nestroy- és Raimund-idézetét, nem állíthatjuk Kraus lapjának ismeretében, hogy az idézetek fontos részeit *kurzíválta*, és bizonyára csak elírás folytán került a kéziratba, hogy Kraus „weingeri motívumok alapján nógyűlölő”, lévén hogy ennek épp az ellenkezője igaz. Kedves színfoltként zárja a Kraus-fejezetet az a néhány aforizma, amelyet a krausi leleplező idézési mód bemutatása helyett közöl Kiss, jóllehet mind a hat a legelső – kissé még kiforratlan – Kraus-aforizmak közül való és sajnos a szerző nyelvszemléletére nem igen jellemző.

Inspiratív, elgondolkoztató könyv Kiss Endre munkája, amely tovább serkenetheti a kutatókat a Monarchia kínálta bonyolult kérdéskör egzakt feltárására és növeli a közérdeklődést a kor iránt.

Szabó János

Thomas Mann und Ungarn. Essays, Dokumente, Bibliographie. Hrg. von Antal Mádl und Judit Györi Budapest, 1977. Akadémiai Kiadó, 693.

Thomas Mann a húszas években lett – és maradt máig – a legtöbbet olvasott külföldi író Magyarországon. Egészen pontosan: a *Varázshegy*

megjelenése után. Népszerűségének társadalmi, irodalmi, emocionális okairól, hatásáról szólni: egyet jelent a magyar irodalom vagy inkább a magyar társadalom problémáiról való gondolkodással a két világháború közötti időszakban.

A könyvben közölt szám 600 000 magyar Thomas Mann-kötetről régen elavult; ma már közel jár a két millióhoz. Sajnos, mindjárt az első mondatoknál meg kell említeni, ennek a kitűnő, a tudományos kutatás és a kulturális reprezentáció igényeit egyaránt kielégítő gyűjteménynek fájdalmas vagy inkább kínos hiányát: a hazai abszurd nyomdai átfutási időt méltányolva is aligha indokolható, hogy az 1977 őszi megjelent mű csak 1970-ig tartalmaz adatokat. Kár, hogy nem sikerült valamilyen megoldást találni: legalább a legfontosabb tényeket és statisztikai adatokat közölje a kötet 1975-ig, amikor az író születésének századik évfordulóján a külföldi és itthoni megemlékezések alkalmat adtak a mikrofilológiai buzgalmon és az olykor provinciális szellemi alázaton túllépő, a témát művelődéstörténeti érvénnyel összegező gondolatokra is.

A nemzetközi szakirodalomban ritkaság egy nemzeti kultúra és egy nagy író kölcsönös kapcsolatát dokumentáló, a dokumentumokat kézbe adó, olyan arányú vállalkozás, mint ez a Győri Judit és Mádl Antal gyűjtötte-szerkesztette, nagy formátumú hétszáz oldalas kötet.

Tudományosnak mondható módszerek kidolgozása még a kezdet kezdetén tart, hogy a történeti irodalomszociológia a hagyományos irodalomtörténeti megállapításokon túljutó eredménnyel tudja elemezni, mérni és összegezni egy írói személyiség, a művek és egy nemzeti kultúra találkozásának szerepét. Nálunk így is régóta iskolai tananyag, hogy a magyar irodalom, a magyar kultúra egy egész nemzedékének szemében volt ez a német író jelképpé vált személyiség. Kerényi Károly nem túlzott, amikor a *Varázshegy*et „egy nemzedék kultúrájának alapélményeként” emlegette. Karinthy, Márai, Bálint György hasonló véleménye ennek a megállapításnak társadalmi kereteit is jelzi. A kor két legnagyobb magyar költője, József Attila és Babits Mihály is egyetértő módon beszél az „ordas eszmék” útját elálló íróról és a magatartásából, műveiből áradó fényről („amelytől világlik agyunk”, amint József Attila írta a *Thomas Mann* üdvözlésében). Babitsnak a Nyugatban 1937 februárjában közölt töprengése az egész magyar polgári értelmiséget izgató és lenyűgöző kérdést fogalmazza meg: „Mi teszi harcossá ezt a tiszta művészt, aki mindig

csak szemlélődő volt és nem cselekvő? . . . Mi teszi . . . a magányost önmagában is haddá és se-regek kényszerű ellenfelévé? ”

Először az akkori baloldali polgári értelmiség elitje ismer Thomas Mann problémáiban a maga problémáira, figyel fel politikai gondolataira, és fogadja műveit, századunk legjelentősebb irodalmi alkotásaiként. Népszerűségének, gondolatainak társadalmi bázisa a harmincas évek közepétől már jóval szélesebb; gyakorlatilag az egész magyar baloldallal lehet azonosítani.

Mit tehet a filológia ilyen történeti-eszmei előzmények, a lényeges mondanivalók evidenciája után? Összegyűjti és kommentálja a dokumentumokat. Győri Judit és Mádl Antal szorgalmas gyűjtő, értékelő munkájának eredménye nemcsak a külföldi Thomas Mann-kutatók számára dokumentálja meggyőző mennyiségű és minőségű egykorú szöveganyag azokat a tényeket, amelyeket magyar kutatóktól némi szkepszissel szoktak hallgatni. Vitathatatlan a dokumentumok általános európai eszmetörténeti jelentősége is, például a humanizmus fogalmának, szerepének változását tükröző folyamat egy nemzeti kultúra közegében; a passzív, érték-őrző humanizmus átalakulása az antifasiszta küzdelmek sodrában a harcot vállaló, az irracionizmus, az embertelenség erőit leleplező humanizmussá.

A könyv koncepciója nagyjából azonos arányt biztosít Thomas Mann hat budapesti látogatásának, a látogatásokat kísérő hatalmas sajtóvisszhangnak, magyarok személyes kapcsolatainak az íróval – és a művek kritikái, tudományos visszhangjának.

Az előbbi téma első jelentősebb mozzanata az író látogatása 1913-ban, amelynek a sajtó-előkészítésében Ady nevét is lehet olvasni, és amelyet később Kosztolányi írt meg. A művek kritikái visszhangjában az első név Neményi Erzsébeté (egyébként valószínűleg ő volt Thomas Mann első fordítója is), egy nagyon fiatalon meghalt tehetséges újságíróné és Lukács Györgyé, aki először 1909-ben, a Nyugatban írt Thomas Mannról, a *Királyi fenségről*. Két jelentős magyar író nevét lehet olvasni már az első recenziók között. Nagy Lajos – ugyancsak a Nyugatban, 1913-ban – ír rövidségében is mély és érvényes, lelkes elemzést a *Tonio Kröger*ről. Bródy Sándortól távol áll a *Halál Velencében* nyomasztó légköre, nem hiszi el a regény pszichológiáját sem, bár meglehetősen áruklodó, hogy korábban azt panasolja: több példányban vették meg itthon a *Buddenbrook házat*, mint tíz magyar író műveit összesen. (Alig-

ha indokolt, hogy az említett négy írás közül kettőt az „Essays”, kettőt a „Dokumente” részben közölnek a szerkesztők.)

Bármilyen vastag a kötet, a lehetséges dokumentumoknak csak egy részét lehetett közölni. A téma más kutatói természetesen hiányolhatják egyik-másik írást, fölöslegesnek tarthatnak néhányat az itt közöltek közül, de aligha vitathatják a szerkesztők anyagismeretét és céltudatos munkájuk imponáló eredményét. Kár, hogy a jegyzetek írásánál, a bevezető tanulmányban és a kísérő szövegekben előforduló – főképp magyar – nevekről nem közöltek többet. Külföldi kutatóktól aligha lehet várni a magyar lexikonok, kézikönyvek ismeretét.

A terjedelmes bevezető tanulmány három kérdés csoportot vizsgál: a „Találkozások” főképp Thomas Mann budapesti előadásait állítja be a kor irodalmi-történeti összefüggéseibe. Ebben a részben módosítani kell a szerzők egyik megállapítását. A 22. oldalon esik szó Thomas Mann 1936-os látogatásáról, mikor a Comité International pour la Coopération Intellectuelle ülésén tartott előadást. Téves az a megállapítás, hogy Thomas Mann itteni előadásában jelenik meg a *harcos* humanizmus fogalma, tehát kialakulására nyilvánvalóan nem lehetett befolyása a magyar politikai ellenzéknek, vagy (a 31. oldalon) a Hatványék házában uralkodó progresszív légkörnek. (Ezt az utóbbi időben többször, máshol is lehetett olvasni, – és a helyesbítésnek elsősorban nem filológiai jelentősége van.) Több mint egy esztendővel korábban, 1935 áprilisában, ugyanennek a szervezetnek a nizzai ülésén fogalmazta meg az író először új nézeteit abban az előadásában, amelyet az ülésre küldött, ott felolvastatott (személyesen nem tudott elmenni), és amely később az *Európa, vigyázz* címet kapta (Thomas Mann: *Politische Schriften und Reden*. Frankfurt a. M., 1968. II. Bd. 324. l.). Elvont és rezignált elmélkedések után a huszadik század szegyeneként szól az irracionális népszerűsítéséről, majd az előadás végén hangsúlyozza a „militanter Humanizmus” szükségét a szabadságra és a kultúrára törő erők ellenében. Más tények alapján is arra lehet következtetni, hogy 1935 tavasza hozta meg a lényeges fordulatot az író politikai nézeteiben.

A bevezető második része a magyar irodalom Thomas Mann-képének alakulását írja le hatvan éven át, a külföldi kutatók számára hozzáférhetővé teszi a figyelmet érdemlő eredményeket hozó magyar Thomas Mann-irodalom jó néhány darabját. Kár, hogy a szerkesztők nem kísérelték

meg a hazai Thomas Mann-tanulmányok problematikájának szembesítését a külföldivel.

A bevezető és az egész mű leginkább vitatható része a magyar motívumokat keresi Thomas Mann műveiben. A szerkesztők rokonszenves igyekezete azonban végül is arról győz meg, hogy Thomas Mann-nak nem voltak megfelelő ismeretei Magyarországról, bár itteni látogatásai során kitűnő érzékkel tájékozódott az ország társadalmi viszonyainak egy-két jellegzetes vonásáról, továbbá az uralkodó osztály színvonalát illetően. Az író műveiben előforduló „magyar motívumok” inkább kuriózum-jellegűek, olykor a nyugati közvéleményben elterjedt sémák: A szerkesztők itt-ott túlzásokba is esnek, amikor például a Félix Krullban szereplő, Rózsa nevű frankfurti magyar kokottot furcsa közelségbe hozzák a budapesti humanizmus-vitával.

Külön dicséret és elismerés illeti az 1764 tért tartalmazó bibliográfiát. Beszédesebb adattár, amelyből 736 adat Thomas Mann-mű megjelenését regisztrálja, a többi a szekunder irodalom.

Egy problémát azonban meg lehet említeni a bibliográfiával kapcsolatban: nem tekinthető-e egyre inkább indokolatlannak, hogy a tudományos igényű bibliográfiák sem vesznek tudomást a rádió és a televízió, nyilvánvalóan sokkal nagyobb hatósugarú tevékenységéről?

Pók Lajos

Christopher Caudwell: *Romantika és realizmus*. Fordította Falvai Mihály és Szabó Mária Nóra. Válogatta és az utószót írta Szili József Budapest, 1979. Gondolat, 241.

Caudwell tanulmánykötete reprezentatív változás az angol marxista esztéta és filozófus irodalomtörténeti és művészetelméleti dolgozataiból. Caudwell 1934 végén, a tőkés gazdasági világváltság utóvulkanikus korszakában, a fasizmus megismosodásának veszélyes periódusában, a spanyol polgárháború és a II. világháború előrevetített árnyékában ismerkedett meg behatóbban a marxizmus klasszikusainak munkáival. E művek megváltoztatták, megedzették és feljárták gondolkodását, megejtették képzeletét. Mintha előre érezte volna, hogy nem sok ideje van hátra, viharos gyorsasággal és pazar termékenységgel vette papírra 1935-ben és 36-ban esztétikai munkáit: líraelméleti alapvetését, az *Illúzió és valóságot*, két tanulmánykötetnek, a *Tanulmányok egy haldokló kultúráról* és a *További tanul-*

*mányok egy haldokló kultúráról* darabjait, s a *Romantika és realizmus* eszme-futtatásait. 1937 februárjában halt hősi halált a spanyol polgárháborúban, Madrid védelmében, áig harmincévesen.

A magyar nyelvű tanulmánykötetet Samuel Hynes előszava és Szili József utószava fogja keretbe. Hynes rokonszenvel húzza meg Caudwell magasba emelkedő, befejezetlen pályáivét, s elemzi a 30-as évek angol baloldali írónemzedékéhez, Audenhez, Spenderhez, Isherwoodhoz, Orwellhez, Day-Lewishoz és Greene-hez fűződő kapcsolatát, jelöli ki helyét ez időszak marxista kritikussai (Philip Henderson, Alick West, Ralph Fox) mellett és felett. Szili József Caudwell művészetelméletének jelentőségét méltatja s viszonyítja Lukács esztétikai munkásságának kései eredményeihez.

A kötet törzsanyagát négy Caudwell-tanulmány teszi ki. Az első, a *Romantika és realizmus*, alcíme szerint „tanulmány az angol polgári irodalomról”. Caudwell elsősorban az angol költészet és epika történelmi és művészi sorsfordulóit követi nyomon, a régebbi századokban vázlatosabban, a modern időkben részletesebben, a marxista tükrözési elmélet eredeti alkalmazásával. Fejtegetései az *Illúzió és valóság* líratörténeti szakaszával futnak párhuzamosan, de szélesebb sávon. Figyelme nem egyes művekre irányul, egy-egy alkotó sem sokáig köti le; igazában történeti tendenciák elméleti értelmezése érdekli; észrevehetően teoretikus téziseinek történeti súlypróbáját végzi el. Kítűnő megfigyelései vannak az Erzsébet-korról, a shakespeare-i dráma és a browningi drámai monológ viszonyáról. szellemesen állítja szembe Marlowe és Meredith individualizmusát, írja át *Az őnző* című Meredith-művet Marlowe modorában az író beleélőképességével és az elméletirő kíváncsiságával. Ma is érvényes portrét ad Kiplingről, finom fülle hallja meg Hardy bonyolult metrikus formáiban az évszázados hagyományokkal rendelkező wessexi többszólamú karéneklés felhangjait. Különböző szellemi területek között talál figyelemre méltó hasonlóságot, amikor a modern regény és fizika világképének ismeretelméleti realitvizmusát rokonítja. Lendületesen érvel annak bizonyítására, hogy a megfigyelő kirekesztése nem objektívebbé, hanem szubjektívebbé teszi a regényt, s hogy az árufetizmus összefügg a l'art pour l'art szemlélettel, sőt a kötött versforma felbomlásával is.

Vitatkozó heve koronként követhetetlen szélsőségekbe is hajtja. Burns sorából („A csillogó rang nem arany: az ember az, azért is”) egy közvetlen gondolatköttessel és egy metaforának

szó szerinti értelmezésével arra következtet, hogy „a rang tehát nem garancia az értékre a kispolgár szemében. Az arany fémjele viszont az”. Helyesen ismeri fel a forradalom és a költészet benső kapcsolatát, de túlon túl sarkítja észrevételét, amikor a lírát a forradalmi időszak, a regényt pedig a konzervatív beilleszkedés megnyilatkozási formájának tekinti. Shaw társadalmi szatírájának kutatói aligha érthetnek egyet azzal a megállapítással, hogy Meredith, mint Shaw, „nem a társadalmat figurázta ki, hanem önmagát”.

A *szépség* című dolgozat, mely eredetileg a *További tanulmányok egy haldokló kultúráról* c. kötetben látott napvilágot, alcíme szerint „tanulmány a burzsoá esztétikáról”. Caudwell meggyőző és eredeti érvekkel bírálja a szépség tartományának mechanikus materialista és idealista körüljárását, és bizonyítja a szépség társadalmi meghatározottságát: „amikor a társadalmilag ismert dolgok érzelmi elemei társadalmi elrendezést mutatnak, ezek a dolgok szépek”. Az állatok nem gyönyörködnek sem a virágokban, sem a csillagokban. A természeti szépről adott jellemzése Lukács Györgyét előlegezi; amint Lukács is azt tartja *Az esztétikum sajátosságában*, hogy mennél inkább közbeékelődik a civilizáció az egyén és a természet közé, annál fejlettebb a természet iránti érzékenység, úgy Caudwell is, azt vallja, hogy „a természeti szépséget a leggazdagabban és a legbonyolultabban a civilizált emberek érzékelik, nem pedig a primitív népek”.

Ugyanakkor Caudwell szépség-elemzéséből felfogásmódjának bizonyos korlátai is kiütőköznek. Nem tartható álláspont, hogy a festményeknek, filmeknek, regényeknek – mint a költészetnek és a zenének – „nincs más céljuk, mint az érzelmi elrendezés”: a művészet emberközpontúsága ennél tágasabb területre sugárzik ki. Nem szerencsés megfogalmazás az a kitétel sem, hogy „A tudomány a környezetet kondicionálja az ösztönöknek megfelelően, s eközben meg is változtatja”: a társadalmasult én nem azonos az ösztönnel.

A *D. H. Lawrence* című analízis „tanulmány a burzsoá művészeiről”. Első ízben a *Tanulmányok egy haldokló kultúráról* c. kötetben jelent meg. Caudwell találóan és éles elméjűen bírálja Lawrence-et, amiért „a tudatnélküliséget az érzéssel, a tudatot az intellektussal azonosította”, s Lawrence álláspontját azzal helyesbíti, hogy mivel a modern életviszonyok elsorvasztják az érzést, ki kell szélesítenünk tudatunk érzelmi alapjait. Zsákutcának tartja a primitív periódusokba történő visszahátrálást, és dialektikus kölcsönhatásban mutatja be érzés és gondolat viszonyát.

A *Romantika és realizmus* értekezéseinek sorát a T. E. Lawrence-dolgozat zárja le, mely szintén a *Tanulmányok egy haldokló kultúráról c.* gyűjteményben kapott helyet, s mely Caudwell megjelölése szerint „tanulmány a hősiességről”. Hozzátehetjük: T. E. Lawrence arabiai kalandja és kalandozása kapcsán kitűnő tanulmány arról, milyen társadalmi és lélektani feltételek közül nő ki a sarlatán és a világtörténelmi hős.

Caudwell magyarul most közzé tett tanulmányai gazdagon árnyalják azt a képét, amelyet a hazai olvasó az *Illúzió és valóság* alapján az angol marxista esztétáról kialakíthatott. A válogatás (Szili József munkája) szerencsés kézzel gyűjtötte egybe azokat a Caudwell-dolgozatokat, amelyek elméleti szempontból a legérdekesebbek. A *Romantika és realizmus* nem pusztán jó könyv: tetszéses elemzés, máig világító gondolatokkal.

Egri Péter

Tristram Potter Coffin and Hennig Cohen eds.: *The Parade of Heroes: Legendary Figures in American Lore* Garden City, N. Y. 1978. Doubleday, 630 + XXXVIII l.

A szerkesztők immár harmadik válogatásukkal jelentkeznék. A *Folklore in America* (1966) az amerikai folklór egészéről kívánt a népi legendáktól a népi játékokig és hiedelmekig áttekintést adni. A *Folklore from the Working Folk of America* (1973) pedig csak az amerikai társadalom egy – bár a legjelentősebb – folklórtermelő rétegének hagyományából nyújt válogatást. *The Parade of Heroes* azonban kilép a szűkebb értelemben vett folklór területéről és feltérképezi a rendkívül összetett hatásokból és igényekből táplálkozó népies, tömegkultúra jellegű hagyomány (popular lore) területét, valamint ez utóbbi és a szorosán vett folklór közötti sok árnyalatú átmenetet. A szerkesztők főként amerikai folklorisztikai folyóiratokból és gyűjteményekből; valamint archív forrásokból állították össze az amerikai népi hagyományban megőrzött, néha elhanyagolt, néha gondosan ápolt, sőt, bizonyos szükségleteknek megfelelően átfaragott vagy egyszerűen ügyesen kitalált hősök színes parádéját.

A kötet három fő részre tagolódik. Az elsőben olyan hősök szerepelnek, akik a világ teremtésében, útmutató törvényeinek, erkölcsi normáinak megalkotásában közreműködtek. Ők elsősorban az európai eredetű kultúrkörökön kívül születtek, hisz az európai hagyomány teremtéssel kapcsolato-

tos keresztény hiedelmei kerültek elsősorban az Újvilágba. Ezért ebben a részben az indián, néger és a sajátos amerikai jellegzetességekkel bíró mormon folklórból vett példák dominálnak.

A második részben az amerikai élet múltjának és jelenének hétköznapijaiból előtűnő, az egyes regionális, foglalkozási vagy etnikai szubkultúrák gazdag talajában gyökerező figurák sorakoznak. Az a funkciójuk, hogy ezen szubkultúrák identitását, összetartozás-tudatát erősítsék, fenntartsák. E három kategória között jelentős átfedések vannak, pl. Big Max történetes néger, de a hagyomány bányász mivoltához kötődik, ugyanígy Bone Mizell ír, de figurájának jellegzetességeit a régió, a floridai milió határozza meg. Az etnikumhoz kötődő hősök többnyire az óhazai hagyományban gyökereznek és eredeti vagy többékevésbé módosult jellemvonásaikkal élnek tovább. *King Mat's Riddle* például az amerikai magyarok között és környezetükben gyűjtött legenda; amely tökéletesen megfelel a Magyarországon legerjedtebb változatnak.

A harmadik rész jól tükrözi a szerkesztők azon törekvését, hogy kerüljék a hősök, legendák szigorúbb tudományos osztályozását, mert áttekinthetelenség, illetve többszörös átfedés lenne az eredmény. Ezért az első két fő részbe nem illő, illetve a nem szűk értelemben vett folklór hősöket itt sorakoztatják fel. A válogatás egyik erénye éppen ebben rejlik: megfelelő helyet kapnak az írói fantázia által „továbbfejlesztett”, vagy különböző forrásokból „szintetizált” hősök is, akik a *mass media* tudatos felkarolása útján Amerika-szerte népszerűvé váltak, ugyanakkor valóságos tudati elemekké válva sok tekintetben betöltik a szerves népi hagyományban élő hősök szerepét. Mint a szerkesztők bevezetőjükben rámutatnak, Amerika önálló népi hagyományainak gazdagodását, meggyökeresedését a történetileg rövid idő mellett a *mass media* is gátolta azzal, hogy fantasztikus méretekben szolgáltatta a mesterséges póthősöket. Ilyen népszerű hős többek között Joe Magarac, – hogy magyar vonatkozású példákat emeljünk ki –, az acélember, aki saját magát az acélba olvasztva megjavítja és eladhatóbbá teszi a pennsylvaniai kohókban gyártott acélt. Igaz, hasonló motívumok az amerikai magyar népdalokban és költeményekben is fellelhetők, de maga Joe Magarac mint *folk hero* nem található meg a környék folklórában, csupán a mesterségesen termelt tömegkultúra-jellegű hagyományban (popular lore).

Erénye a válogatásnak a hőstípusok változatosága, sokszínűsége istenektől és félistenektől a



gyarló és hatalmaskodó emberek eszén túljárni képes megszemélyesített állatfiguráig. A szépirodalom szubsztátumaként is működő hagyomány e gazdag példatára az amerikai irodalom iránt érdeklődő számára is értékes olvasmány.

Gellén József

Manfred Naumann: Prosa in Frankreich. Studien zum Roman im 19. und 20. Jahrhundert Berlin, 1978. Akademie Verlag, 305.

„Talán nem éppen haladás, de mindenesetre bizonyos, hogy a jelenlegi korszak inkább a személyi igazolványszám virágkora.”

Naumann professzor, az NDK Tudományos Akadémiája tagja, a neves romanista művének záró fejezetében találjuk ezt az Alain Robbe-Grillet-től vett idézetet (az író a polgári individualizmus virágzásának idejéhez viszonyítja saját, elszemélytelenedett-eldologiasodott korát), amely akár összegzője is lehetne annak a tendenciának, melynek bemutatására a szerző vállalkozott. Előszavában jelzi, hogy végigkíséri a francia regény fejlődését a restauráció korától a nouveau roman-ig, hogy néhány reprezentatív példán mutassa be az egyén önmegvalósítási lehetőségének csökkenését a társadalmi elidegenedéssel párhuzamosan.

A példák kiválasztása sikeres. A szerző kiindulópontnak Stendhal életművében elemzi a „ci-toyen-tudat” megnyilvánulását, ami lehetővé teszi a kritikai realizmus néhány lényeges pontjának megfogalmazását is: a felvilágosodás és a klasszicizmus koncepciójával ellentétben úgy bírálja a jelent, hogy nem kísérel meg perspektivikus, új társadalmi modellt felvázolni; a pozitívizmustól és naturalizmustól az különbözteti meg, hogy az eltárgyasulást nem tekinti még abszolút veszélynek, a romantikától pedig lényegileg az választja el, hogy nem terheli retrográd múlthoz kötöttség és szubjektivistá illuzionizmus. Stendhalban mindenekelőtt azt a fejlődést értékeli, hogy nem ragadt meg a „mal du siècle”-regények (Chateaubriand, Constant stb. . . .) korlátozott dimenzióinál, hanem „a legproduktívabb és legadekvátabb módon” – tehát kora tendenciáinak elemző feltárásával – alkotott. Naumann *Vörös és fekete*-elemzése (mint kötetében a legtöbb műelemzés) alapos, a legapróbb (fontos) tény sem kerül el a figyelmét, hatásosan ütközteti a különféle e tárgyban alkotott véleményeket – és szuverénül fejt ki a sajátját, a szó szoros értelmében vitára ösztönzően.

A folytatásban a flauberti regény leíró, „tudósító” írásmódjának szentel külön figyelmet a szerző, majd a l’art pour l’art sajátosságainak korrekt összefoglalását adja. A modern francia regényhez az átmenetet Marcel Proust munkásságában jelöli meg. Prousttal kétségkívül új állomásra érkezett a francia regény. Új állomás ez mindegyelőtt az egyén „feloldódásának” útján. A romantikus irodalom még széles mozgásteret biztosít hőseinek. A realista Balzac Vautrinja is még egyenesen gigászi, Rastignacja jelentős személyiség, sorsok, életek, karrierak alakítója. Frédéric Moreau (*Érzelmek iskolája*) már csökkent akaratú, erőtlén valaki, a Bovaryné Homis-ja pedig egyenesen visszataszító karikatúra, végül a Rougon–Macquart-család számos tagja debil, korcs lény. Az említett írók sorába lényegileg beállítható Proust persze új utakon, másképpen fogalmazza meg világképét. Két pólus, a *let* és az *álom*, a vízió között keres utat; ezt a múlt emlékezés útján történő rekonstrukciójával, így a valaha legyőzhetetlen realitásnak „a lélek uralma alá hajtásával” véli megoldani. Konstruktív, valóságot ez az emlékezés sem hívhat életre, így is „szétesik minden lény”. Naumann mégis újat, mást lát abban a motívumban, hogy a záró fejezetben Marcel *alkotni* akar: hozzáfog zátonyra kerülése történetének *megfrásához*.

Naumann gondolatmenete az „új regény” kitűnő elemzésével ad kerék egészet. Már a fejezet alcíme is lényegre utal: „A polgári regényhős ön-felszámolása.” Konkrét regénypéldák alapján bizonyítja a szerző, hogy a kontúr, név, történet nélküli hősökkel, a kronológia, motiváció, társadalmi környezet teljes hiányával – úgy tűnik – a felvázolt, szükségserű fejlődésment végállomáshoz közeledünk, pontosabban jócskán előrejutottunk benne. Itt csupán azt kifogásolhatjuk, hogy az egyes írók összehasonlításakor (pl. A. Robbe-Grillet–Michel Butor-összevetés) a meglevő módszer- és nézetkülönbségek mélyen nem mutat rá elég egyértelműen a lényegi filozófiai azonosságokra.

Szándékosan kerül az ismertetés végére a Naumann-mű legizgalmasabb kérdése: a szerző vitája Lukács György realizmus-felfogásával. Naumann szerint ez a felfogás merev – miután a realista alkotásokat szigorúan egy Balzacból le-párolt realizmus-modellen méri, ami „lehetetlené teszi az irodalmi folyamatok tényleges komplexitásának és ellentmondásosságának megragadását”. A Stendhal és Balzac-elemzésekben, a típusalkotás, az intenzív totalitás és a realizmus diadalának kérdésében éles véleménykülönb-

ségekkel találkozunk. A probléma, izgalmas voltánál és aktualitásánál fogva érdeklődésre tarthat számot, és egy recenzióknál nagyobb volumenű elemzés tárgyát képezheti.

*Loránd Gábor*

**Ludwig Richter: Slowakische Literatur. Entwicklungstrends vom Vormärz bis zur Gegenwart** Berlin, 1979. Akademie Verlag, 272.

Nem szlovák irodalomtörténettel ajándékozta meg a szláv irodalmak iránt érdeklődő német olvasót a jeles német szlovakista, műfordító, Ludwig Richter, hanem olyan monografikus feldolgozással, amelyet maga problémaközpontúnak nevez, és amely egy irodalom fejlődésének néhány fő vonalát rekonstruálja, részletesebb írói portréábrázolások nélkül. Tehát hiba lenne, ha Richter könyvét az akadémiai szlovák irodalomtörténettel, a Szovjetunióban kiadott Isztorija szlovackoj literaturüval vagy akár Sziklay László 1962-es szintézisével vetnénk össze. Richter lemond a szlovák régmúlt irodalmának feldolgozásáról, nem érinti a felvilágosodás korszakának irodalmát sem; hogy annál több teret szentelhesen a XX. század irodalmi irányainak, különösen az 1945 utáni irodalmi fejlődésnek. Ha szabályos irodalomtörténetet látunk Richter művében, akkor felróhatnánk neki, hogy az arányok nem megfelelőek, azaz az első fejezetre (amelyben ilyen alcímek olvashatók: Az irodalom mint egy elnyomott nemzet szervezete. A március előtti kor irodalmának nemzeti-konstitutív mozzanatai, A nemzeti-utilitarisztikus mozzanat az 1848/49 utáni irodalomban, A nemzeti-megőrző mozzanat a realizmus és a modern irodalmában stb.) alig több mint 50 lap jutott, míg a továbbiak már az 1917/18 utáni irodalmat tárgyalják. Viszont ha Richter alapvető szempontját tartjuk szem előtt, akkor bizonyos fokig érthetővé válik ez az aránytalanság. A maga részéről az osztályharcosan elkötelezett irodalom kialakulását követi nyomon, azt figyeli, hogy még az egyoldalúan nemzeti vonatkozású irodalomban is miféle erők készítették az írókat és az irodalom szervezőit arra: vegyék észre a társadalmi erők mozgását. Írói pályák kudarcait, eredményeit ebből a szemszögből értékeli. S bár ez néhány, valóban osztályharcosan elkötelezett író helyesebb és pontosabb megítéléséhez vezet, a magunk részéről a kifejezettebben és a szorosabb értelemben vett művészi-irodalmi szempontokat a Richter tárgyalásmódjánál jobban vettük volna figyelembe. Emellett, ha csupán a legfontosabbnak vélt

vonalat kísérjük végig, az eredőtől a végpontig, akkor a fejlődés vonalába nem illő, rendhagyó egyéniségekre kevés hely jut, vagy egyáltalában nem jut hely, esetleg az életműnek csak olyan vonatkozásaira hull fény, amely beleilleszhető az olykor önkényesen meghúzott fő vonalba. Ez történt – sajnálatos módon – Janko Král'-jal.

Igazságtalanok lennének azonban, ha Richter könyvének vitatható mozzanatait emelnénk ki, és nem hívnánk föl a figyelmet adatgazdagságára, egyértelmű és világos vonalvezetésére, az önmagában logikus szerkesztésre és egyes – kiemelkedően jó, bármennyire szűkszavú – íróportrékra. Különösen a legújabb irodalom tárgyalásában veszi Richter annak hasznát, hogy nem egy szerzőnek avatott fordítója. Ritka manapság az a biztonság, amellyel Richter eligazodik az 1945 utáni szlovák irodalom áramlatai között.

A kötet igen jól dokumentált, a jegyzetek nemcsak a másodlagos források felhasználását árulják el, hanem a primer irodalom alapos tanulmányozását is. Függeléként a szlovák irodalomnak az NDK-ban 1949 és 1979 között megjelent fordításait adja, a bibliográfia analitikus jellegű, és így igen jól használható.

Richter feltehetőleg kézikönyvnek szánta művét; olyan önálló meglátásokat tartalmazó áttekintésnek, amely lényegesen közelebb hozza a szlovák irodalmat a német olvasóhoz.

*Fried István*

**Radó György: A Szovjetunió uráli és türk népeinek irodalma Magyarországon** Budapest, 1976. Akadémiai Kiadó, 237. (Modern Filológiai Füzetek 24.)

A magyarokkal rokon vagy a történelmük során velük kapcsolatba került, a mai Szovjetunió területén élő népek irodalmáról, nyelvéről, néprajzáról, folklórjáról már a XVIII. század vége óta értékes híradások, leírások születtek a magyar tudósok tollából. Különösen az észt és más finnugor népek kultúrájára vonatkozó kutatásokból vették ki részüket. A ma olvasója e kutatás eredményeit ezideig csak nehezen hozzáférhető, s rendkívül szétszórt adatokból rekonstruálhatja, mivel összefoglaló, szintetikus jellegű, a nagyközönség számára is jól érthető munka még nem született e tárgykörben. Radó György vállalkozott arra, hogy a könyve címében szereplő irodalmak magyar fogadtatásáról, fordításairól és a fordítások ismertetéseiről lehetőleg teljes képet adjon. Munkájában arra törekedett, hogy összegyűjtött adatait elemezze és értékelje. Meg-

kísérelte, hogy az egyes népek irodalmi termékeinek különböző fordításait műfordítói szemmel vesse egybe. Radó számottevő bibliográfiai apparátussal dolgozik, minden apró mozzanatot számba vesz. Könyvének gyengéje azonban a helyenként egyhangú előadásmód. Sokszor ismétli önmagát, pl. Vámbéryről, Bán Aladárról stb. nem kell minduntalan, minden egyes fejezetben megállapítani, hogy milyen nagy tudós, illetve kiváló műfordító volt. Továbbá egyes esetekben úgy tűnik, hogy Radó minden lényegtelen adatot bele akart munkájába zsúfolni. Számtalan helyen él zsurnalisztikus eszközökkel. A sok, olykor jelentéktelen recenziót inkább csak lábjegyzetbe kellett volna tenni, nem pedig hosszasan ismertetni.

*Soós István*

**William Morris: Kunde von Nirgendwo. Eine Utopie der vollendeten kommunistischen Gesellschaft und Kultur aus dem Jahre 1890. dumont Kunst-taschenbücher. Mit einem Vorwort von Wilhelm Liebknecht. Neu herausgegeben von Gerd Selle Verlag M. DuMont-Schauberg, 1974. Köln, 234.**

William Morris, a kézművesség művészi ihletű megújító – s a Jugendstil mozgalom angliai megelőzője, előkészítője. Kortársi tanúja a XIX.

század hatalmas iparosodásának s mindezzel együtt a munkás egyénisége elvesztésének. Morris ideája és ideálja az alkotó munkás, aki nemcsak csavar a gépezetben, de érti is az összefüggéseket a munkafolyamatok között, és így megőzi a munka ősi kreatív-teremtő indulatát. Az előszót író Liebknecht, aki az élő szocialista mozgalom felől látta Morris munkáját – és becsülte is! – kicsit ironikusan írja, „Nirgendwo, das Land der Wünsche, der Träume, der Ideale, der Zukunft. Das Land der Zukunft – die kommende Zeit. The good time coming – die gute kommende Zeit des gegenwarstmüden Arbeiters”.

Am Liebknecht is tudta, hogy Morris utópisztikus regényében reális társadalmi igények fogalmazódtak meg. Ahogy a klasszikusok, ha olykor megmosolyogták is az utópistákat, mindig figyeltek az utópia burkában jelentkező társadalmi valóságra, úgy Morris könyve is ebből a szempontból figyelemre mélrő: ahogy a megvalósult ipari forradalom mindennapjai fölött mond ítéletet. S a Helikon olvasóit ezentúl pedig azért is érdekelheti ez az utópisztikus könyv, mert szerzője egyike a XIX. század nagy művészeti újítóinak, aki munkásságával előkészítette – de már meg nem érte – a fin du siècle, a „belle époque” idejét.

*Varga József*

### *Helyreigazítás*

Az 1979/4 szám 554. oldalán megjelent *Jovan Jerković: Jezik Jakova Ignjatovića* c. művéről írott recenzióból a magyar- és nemzetközi szavak morfológiai beilleszkedéséről, valamint a tükörfordításokról közölt nyelvi elemzésem adatai kimaradtak. Ezek nélkül az ismertetés csonka, s az ismertetett mű értékei sem tűnnek szembe kellőképpen. Mivel a Szerkesztőség által kihagyott részek pótlására nincs lehetőség, felhívom az érdeklődők figyelmét ismertetésem teljes német nyelvű változatára: *Studia Slavica XXIV* (1978) 391–393.

*Nyomárkay István*

## IN MEMORIAM

### KAREL KREJČÍ (1904–1979)

A gyászjelentés, amelyet mindnyájunknak fájdalmat okozó távozásáról a Csehszlovák Tudományos Akadémia, a Károly Egyetem Bölcsészka és a CSTA Cseh és Világirodalmi Intézete adott ki, részletesen felsorolja összes volt tisztségét, címeit, kitüntetéseit: mindazt, amivel imponálóan gazdag, fáradhatatlan munkásságáért az élete folyamán megjutalmazták. Talán csak egyetlenegy adat hiányzik e partecéduláról: az, hogy egy ideig az ALLC vezetőségi tagja volt. Pedig nagyon fontos, lényeges adat ez: két, a szó szoros értelmében vett szakmáján, a bohémisztikán és a polonisztikán kívül olyan széles körű világirodalmi tájékozottságáról tanúskodott, amilyennel csak nagyon kevés elődje és kortársa dicsekedhet . . .

A műveiről készült bibliográfia több mint 700 önálló munkájának címét tartalmazza. Tegyük ehhez hozzá: az önmagában véve is impozáns, mégiscsak száraz adat mögött szerény egyéniségének és az irodalomtörténész soha nem lankadó szorgalmának érdekes kettőssége rejlik. Mint az európai viszonylatban is nagyírú cseh pozitívizmus neveltje, mindnyájunkat megszégyenítő módon tisztelte a tényeket; ugyanakkor – korunk minden irodalomtudományi irányzatát jól ismerve – szenvedélyesen kutatta és találta meg az összefüggéseket, mégpedig nemcsak egy-egy nemzeti irodalom belül, hanem a nemzetközi jelenségek szembesítésével is. Karel Krejčí nemzedékének egyik legjelentősebb komparatistája volt.

Bohemistaként kezdte, csakhamar áttért a polonisztika művelésére is. *Polská literatura ve věrech revoluce* (A lengyel irodalom a forradalom viharában, 1934) című, egész fiatalon megírt könyvétől kezdve Długosznak, a krónikásnak tevékenységét ismertető műveiig, a felvilágosodás, a XIX. s a XX. századi irodalmat elemző tanulmányaiig számos művet írt a lengyel irodalomról; éveken át volt a polonisztika professzora a Károly Egyetemen, s e munkásságát korunk egyik legtökéletesebbnek mondható, adatgazdagságával, áttekinthetőségével és az arányok gondos megőrzésével kitűnő *Dějiny polské literatury* (A lengyel irodalom története, 1953) című *Geschichte der polnischen Literatur* címen németül is megjelent (1958) vaskos kézikönyve tetőzte be.

Mint említettük, nem állt meg egy irodalomnak, illetőleg két irodalom kapcsolatainak a vizsgálatánál. Már elég korán hozzáfogott, hogy kutatásainak eredményei szélesebb látókört nyújtsanak. Számos magyar kutatónak jelentett tartós élményt az a tanulmánya, amely klasszicizmus és szentimentalizmus szimbiozist vizsgálja a felvilágosodás korának szláv költészetében. *Heroikomika v básnictví Slovanů* (Heroikomika a szlávok költészetében, 1964) című hatalmas, csaknem 600 lapos műve már széles, össz-európai kontextusba ágyazza bele a problémát, a román Ion Budai-Deleanu *Ţiganiadóját*, a mi költőink közül Gvadányit, Csokonait, Petőfit és Aranyt is felhossa – ha csak röviden is – a szlávok irodalmából vett példák rokonjelenségeiként. Mindnyájan nagyon sokat tanultunk tőle és a szláv nyelvű irodalmaknak a többi kelet-európai irodalomtól való elkülönítése miatt baráti vitát, párbeszédet folytattunk vele. Feladta-e ennek következtében a szlávoknak főleg a XIX. századi elődeitől örökölt egységbe vonását? Nem. De a mindig igaz emberségért, a népek megértéséért a maga halkszavú, de soha meg nem alkuvó, kemény egyéniségével következetesen küzdő Karel Krejčí végül is számos igen értékes tanulmányt írt a magyar kulturális és irodalmi múlt jelenségeiről. Hetvenedik születésnapja alkalmából munkásságának e részét külön cikkben foglaltuk össze\*, ezért itt most röviden csak azt a célkitűzését

\*Legutóbb a *Visszhangok* című tanulmánykötetünkben (Bratislava, 1977) jelent meg.

emeljük ki, amellyel a magyar művelődéstörténet néhány jelenségének elemzéséhez fogott. Reményi Ede csak úgy volt hajlandó megismételni második prágai hangversenyén Berlioz: Rákóczi-indulóját, ha minden jelenlevő a helyszínen hozzájárul a prágai Cseh Nemzeti Színház építéséhez. Arany *Toldi-trilógiája* néhány motívumának forrásait vizsgálva nemcsak lengyel eredetüknek lehetőségét veti fel (Dlugosz), hanem cáfolhatatlanul mutat rá arra is, hogy a cseh, akit Toldi legyőz a Nyulak Szigetén, nem Arany nemzeti ellenszenvéről tanúskodik, a legyőzött ellenfél rabló, s nem az egész nemzet megtestesítője. Az, ahogyan a Faustból, Krasickiból s a felvilágosodás egyéb műveiből kiindulva egészen Macharig végigkíséri az emberiség, az ember sorsáról szóló költemények hosszú sorát, rámutatva, hogy e fejlődésben *Az ember tragédiája* jelenti a csúcspontot, már egészen világosan tanúskodik róla: – Krejčí, a nagy tudású és tudását egészen élete végéig gyarapító filológus az egyetemes humánus nevében népeink közeledésének, megértésének is szenvedélyes harcosa volt. Mint haladó cseh hazafi, ezért tudta megérteni és értékelni a mi progresszív nemzeti törekvéseinket, örömeinket és fájdalmainkat is.

Büszkék vagyunk rá, hogy bármit kértünk is tőle folyóiratunk számára, azonnal elküldte kéziratát. Legutóbb a Habsburg-Monarchia széthullásának kulturális előzményeiről írt. Érdekes volt olvasni, hogy látta az 1867 és 1918 között eltelt időszak fejleményeit egy cseh tudós.

Tudós volt, de ugyanakkor szépíró, vagy legalábbis magas művészi stílusú író is. *Praha legend a skutečnosti* című könyvének *Prága legendái* című, 1976-ban szép fotókkal illusztrált, album-alakban megjelent magyar változatát mindenkinek ismernie kell, aki megszerette a csehek „élő múzeum” fővárosát.

Emlékét kegyelettel őrizzük mindaddig, amíg lesz értelme a különböző nyelvet beszélő népek között a megbékélésért, együttműködésért vívott harcnak.

*Sziklay László*

## Geschichtsschreiber des Ostens

Verlag Styria, Graz, Wien, Köln

A Styria Kiadó Ausztriában nyomtatott *Geschichtsschreiber des Ostens* művelődéstörténeti érdekű sorozata több ágra oszlik. Az első s eddig legterjedelmesebb a *Byzantinische Geschichtsschreiber* több mint tíz megjelent kötettel. A bizánci alsorozat Konstantinápoly utolsó napjaival (Georgios Sphrantzes) indult, s az athéni történetíróval, Európa a XV. században bizánci szemmel (Laonikos Chalkokondyles), továbbá a hiteles szemtanú beszámolójával, a normannok Thessalonikában (Eustathios) és bizánci diplomaták s keleti barbárok (Konstantinos Porphyrogenetos) kötettel folytatódott. Kekaumenos, a krónikás Theophanes, Leon Diakonos, Johannes Kaminiates munkái mellett Niketas Choniates négy könyve is helyet kapott, legutóbb a 11. kötetben császári tettek és emberi sorsok szónoki beszédek tükrében témájú. – *A z Osmanische Geschichtsschreiber* alsorozat a Porta ceremóniamesterének történeti érdekességű, Kara Musztafa Bécs alatt leírásával kezdődött; a sorban Eviliya Celebi, az aranyalma birodalmában, Dervis Ahmed a pásztorságtól a Fényes Portáig, Barbarianus Graecus III a török császárok élete és tettei, Ebû Sehl Nu'man Efendi molla és diplomata írásai következnek; két kötettel is szerepel a temesvári Osman Aga, az egyik a gyaurok fogságában, a másik pedig pasák és generálisok között tárgyú könyve. Az északados török uralom felidézője Hasan Aga, a háború és győzelem Magyarországon. Arcképszerű irodalmi emlék, a jámbor Bayazid szultán (Chronik des Oruc und Anonymus Hanivaldanus) a legutóbbi 9. kötet témája. – Hasonlóképpen gazdag tematikájú a *Slavische Geschichtsschreiber* összefoglaló alsorozat is. Ennek első kötete Róma és Bizánc között (Mährisch–Pannonische Viten – Klemensvita – Laurentiuschronik). A szerb középkor anyaga két kötetet tölt meg (Stefan Nemanja nach den Viten des hl. Sava und Stefan; Danilo II. und sein Schüler: die Königsbiographien). A huszita író és reformátor tragikus életrajzát eleveníti meg a Hus Konstanzában (Peter von Mladonowitz). Egy orosz krónika a forrása Moszkva fölemelkedése kétrészes történetének; a kazáni cárság históriája kazáni krónikástól való; török krónika az ősforrása egy janicsár emlékiratainak. Jan Chryzostrom Pasek a jeles emlékiró a szerzője a Lengyelország arany szabadságáról szóló kötetnek. A nemrég megjelent 10. kötet szintén lengyel vonatkozású, Gallus Anonymus krónikája Lengyelország kezdetéről.

Külön alsorozat indult a nyelvileg egyedülálló magyar források közlésére; természetesen szerényebb az előző nagysorozatoknál, de a kezdeményezés önmagában is rendkívül értékesnek mondható. Az *Ungarns Geschichtsschreiber* első kötete, *Die heiligen Könige*, a magyar legenda- s krónika irodalom emlékeiből közül válogatást, az István-, Gellért-, László-legenda és a Magyar Krónika anyagából. A második kötet, Mikes Kelemen, *Briefe aus der Türkei* c. szemelvényes kiadása. A bevezetés, fordítás, jegyzetek és a kísérő tanulmány többek munkája: Ausgewählt und eingeleitet von Gyula Zathureczky, übersetzt von Sybille Baronin Manteuffel-Szöge, kommentiert von Thomas von Bogyay, mit einem literaturgeschichtlichen Beitrag von Antal Szerb. Az 1978-ban kiadott 271 lapos Mikes-kötet, a *Törökországi Levelek* válogatott német fordítása, a magyar legendairódom kötetével együtt, megbecsülendő és biztató bemutatkozása a Thomas von Bogyay által gonddal szerkesztett *Ungarns Geschichtsschreiber* sorozatnak.

Hopp Lajos

## 5° CONGRESSO INTERNAZIONALE SULL' ILLUMINISMO

(Pisa, Palazzo della Sapienza, 1979. augusztus)

A „Société Internationale d'Etude du XVIII<sup>e</sup> siècle” ötödik kongresszusára Pisában került sor. Shackleton elnöklete alatt és M. Matusci titkár, a pisai egyetemi Francia nyelvi és irodalmi Intézet professzora vendéglátó rendezésében. A négy éve New Havenben a Yale University szervezésében lezajlott negyedik Kongresszus óta megnövekedett a XVIII. századi kutatások nemzetközi társaságához csatlakozott nemzeti társaságok száma, az amerikai, angol, ausztrál, belga és francia mellé három újabb társaság, a kanadai, német (Deutsche Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts) és a magyar (Société hongroise d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle) csatlakozott. A májusi római találkozón megalakult Società italiana di studi sul secolo XVIII csatlakozására éppen a kongresszus alatt került sor. A szervezeti keretek tágulása a nemzetközi XVIII. századi, felvilágosodáskori kutatások fellendüléséről és az együttműködési szándék fokozódásáról tanúskodik.

Ennek jegyében zajlott le az ötödik kongresszus, amelynek anyagából később egy külön számot adunk, lefolyásáról is részletesen beszámolunk. Ezúttal plenáris ülések témáira utalunk, amelyek a Verdi színházban félezer főt jóval meghaladó hallgatóság előtt hangzottak el. Az elnöki megnyitó R. Shackleton tartotta: *Les Lumières et l'artisan* címmel. F. Venturi bevezető előadása, *Dall'Est all'Ovest: la prima crisi dell'Antico Regime (1768–1776)* áttekintő történeti jellegű volt. A második plenáris ülésen hangzott el J. Ehrard: *De Meilcour à Adolphe ou la suite des Egarements* c. elemzése, valamint L. G. Crocker, *Hidden Affinities: Nietzsche and Rousseau* c. előadása. Az Aula Magna Nuova egy külön esti ülés színhelye volt. R. Hall londoni professzor tartott érdeklődést keltő előadást, *Galilée et les Lumières* tematikával. A fenti előadások közül néhányat folyóiratunkban is közölni fogunk.

A kiemelt fő előadások témájához túl szorosan nem kapcsolódó szekcióülések keretében több száz kiselőadás vitájára került sor 18 szekció keretében. A témakör népszerűségétől és az előadók számától függően egyes szekciók több vitaülést is tartottak az állandó szekcióelnök vezetése alatt. Egész vitasorozat bontakozott ki például A. Soboul elnökletével a harmadik (*Les „philosophes” et la politique*) szekcióban, külön kiemelve a témakör és a francia forradalom összefüggéseit. A kiselőadások azonban kevésbé kutatták a „filozófusok” és a korabeli politika viszonyát, inkább az utópiákkal kapcsolatban vizsgálták őket. A magyar résztvevők közül ebben a szekcióban ketten (Köpeczi B., Hopp L.) adtak elő. A J. Proust elnökletével folyó tizedik (*Les mentalités collectives*) szekcióban szerepelt Biró F., a J. Verduyssen elnöklete alatt folyó tizenegyedikben (*Les courants religieux*) Bene E. A tizenkettedik (*Anthropologie et linguistique*) szekciót G. Gusdorf vezette, ebben is volt hazai előadó, Szathmári I. A tizenötödik (*Poésie et poétique*) népes szekció elnöke J. Roudaut volt, amelyben Pál J. és Sárközy P. adott elő. A tizenharmadik (*Représentation et situation de la femme dans la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle*) szekció népszerű témakörének vitaüléseit P. Hoffmann vezette, amit számos női felszólaló sérelmezett, mivel ezt a tisztet alkalmas női szekcióelnök is betölthette volna, itt Gyenis V. tartott kiselőadást. Az első (*Les Lumières: problèmes de périodisation*) és a kilencedik (*La crise des institutions et les réformes*) szekció programjába fölvetett két kiselőadás szerzői (Kosáry D. és Balázs E.) nem tudtak megjelenni. A fenti témakörökkel jelezni szerettük volna a szekcióüléseken folyó viták sokszínűségét, amelyekről érdemben folyóiratunk kongresszusi számában tájékoztatunk. A közgyűlés a Társaság új elnökéül René Pomeaut választotta; a következő kongresszus színhelyéül Bruxellest fogadta el.

Hopp Lajos

## AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOM NEMZETKÖZI TÁRSASÁGÁNAK IX. KONGRESSZUSA

Innsbruck, 1979. augusztus 20–24.

Az AILC (Association Internationale de la Littérature Comparée) 1979. évi kongresszusával folyóiratunk 1981-es évfolyama részletesebben foglalkozik, ezért csak röviden ismertetjük a megvita-  
tásra kerülő témákat, a legfontosabb előadásokat.

A megnyitó ülésen elsőként Roland Mortier (Brüsszel), az AILC Budapesten megválasztott és Innsbruckban leköszönő elnöke *Az összehasonlító irodalom egy százada: eredmények és perspektívák* címmel tartotta előadását. René Wellek (Yale, USA) *Irodalom, fikció és irodalmiság* címen a legutóbbi évek irodalomelméleti vitáit foglalta össze, és sürgette a terminológiai tisztázást.

Horst Rüdiger (Bonn) két egymással összefonódó, sok félreértésre alkalmat adó irodalomesztétikai és kritikai fogalom: a „klasszika” és a „klasszicizmus” jelentéséről értekezett. A három előadás elhangzása után adták át Tirol tartomány vezetői és a rendezők R. Welleknek és H. Rüdigernek, a komparaszitika két kimagasló egyéniségének a magas osztrák kormánykitüntetését.

A kongresszus előadásai négy témakörhöz kapcsolódtak, négy szekcióban folytak. A négy kérdéskör a következőképpen oszlott meg:

I. *Irodalmi kommunikáció és recepció* (elnök: Hans Robert Jauss – Konstanz, és Manfred Naumann – Berlin, NDK)

II. *Az irodalom klasszikus modelljei* (Warren Anderson – Amherst, USA és Walter Dietze – Weimar)

III. *Az irodalom és társművészetek* (Ulrich Weisstein – Bloomington, USA és Steven P. Scher – Hanover, USA)

IV. *A regény fejlődése* (Eva Kushner – Montreal és Köpeczi Béla).

A négy szekció mellett hét kisebb munkacsoportban folytak tanácskozások az ázsiai, az afrikai, az észak-afrikai, ill. közel-keleti irodalom köréből, valamint az összehasonlító irodalom és az oktatás kapcsolataról, az irodalmi fordítás elméletéről. Itt került szóba az összehasonlító folyóiratok értékelése.

A kongresszus kiemelt, szekcióktól és munkacsoportoktól független előadásában Herbert Seidler (Bécs) két összehasonlító folyóiratot, ill. azoknak két, a kongresszusra készült különszámát mutatta be. A „Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft” „Sondernummer”-je *Komparatistik in Österreich* címmel képet ad az ausztriai összehasonlító irodalomtudomány legújabb eredményeiről és újabb módszereiről. A Helikon Világirodalmi Figyelő különszáma – *Literatur und Literaturgeschichte in Österreich* az osztrák irodalom kialakulásával foglalkozott, és a magyar–osztrák irodalmi kapcsolatok másfélszázados történetéből válogatva egyes fontos korszakok, fordulók vagy jelentős alkotók összehasonlító módszerű elemzését végezte el. (A Helikon német nyelvű különszáma a két ország Tudományos Akadémiájának közös vállalkozásaként készült, az Akadémiai Kiadó és a Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften kiadásában jelent meg.)

A legnagyobb érdeklődés az I. szekció munkáját kísérte. H. R. Jauss (Bonn) (*A befogadás esztétikája és az irodalmi kommunikáció*) és M. Naumann (Berlin, NDK) (*Az irodalmi recepciótanulmányok elméleti aspektusai – mint történeti és társadalmi tények*) előadásait nagy vita követte. Folyóiratunk 1980 1–2. száma a recepció-elmélettel foglalkozik.

Kiseb érdeklődés kísérte a II. és a III. szekció üléseit.

A IV. témakör három fő előadása a *Regény és kommunikáció* (Eva Kushner, Montreal), *Regény, társadalmi változás, tömegkultúra* (Köpeczi Béla) és a *Modern francia regény ábrázolási stratégiáinak fejlődése* (Jean Ricardou, Párizs) volt. A „regény és a tömegkultúrák” témájú előadások és hozzászólások ugyancsak nagy érdeklődést váltottak ki.

Az AILC fő tudományos vállalkozásának, *Az európai irodalmak összehasonlító történetének* komoly eredményeit könyvelhette el a plenáris ülésen, amely ezzel a nemzetközi munkával foglalkozott. Bejelentették, hogy négy kötet kézírata van a budapesti Akadémiai Kiadónál, amely egy francia kiadóval együttműködve jelenteti meg a sorozatot, ez a XVIII–XIX. század fordulójának európai költészetével és a XX. századi avantgarde irodalommal foglalkozik. A vállalkozás titkársága, amely a munkát koordinálja, továbbra is a MTA Irodalomtudományi Intézetében működik.

A kongresszus záróakkordjaként következett a tisztségviselők újraválasztása. Mortier professzort Eva Kushner kanadai professzor követte az elnöki székben. A következő kongresszus színhelyéül New York-ot jelölték ki 1982-re. Miként az elnöki, az alelnöki és a vezetőségben betöltött tisztségek mandátuma is lejárt. Az 1979–1982 közötti évekre Klaniczay Tibort és Vajda György Mihályt választották magyar részről a vezetőség tagjai közé.

Az AILC népes, több száz komparatistát vendégül látó innsbrucki kongresszusa alkalmat adott arra, hogy a jelenlevők tájékozódjanak egymás munkájáról, a legújabb szakmai eredményekről.

Az AILC IX. kongresszusa lehetővé tette azt is, hogy a hazai komparatistikai műhelyekben folyó munkákról a nemzetközi tudományosság is tájékozódjék.

(-e-a-)



## TARTALOM

Recepciókutatás és befogadásesztétika . . . . .	1
Szemponatok a recepció esztétikához. Bevezető ( <i>Vajda György Mihály</i> ) . . . . .	4

### TANULMÁNYOK

<i>Hans Robert Jauss</i> : Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja ( <i>fordította: Bernáth Csilla</i> ) . . . . .	8
<i>Wolfgang Iser</i> : Az irodalom funkciótörténeti szövegmodellje ( <i>fordította: Kajtár Mária</i> ) . . . . .	40
<i>Manfred Naumann</i> : Társadalom–irodalom–olvasás. Az irodalmi recepció elméleti megközelítésben ( <i>fordította: Bernáth Csilla</i> ) . . . . .	66
<i>Hans Robert Jauss</i> : Esztétikai tapasztalat és irodalmi hermeneutika. Előszó ( <i>fordította: Bernáth Csilla</i> ) . . . . .	117
<i>Lucien Dällenbach</i> : A német kutatás időszerűsége ( <i>fordította: G. Gadl Zsuzsanna</i> ) . . . . .	129

### MŰHELY

<i>Wolfgang Iser</i> : Az olvasó szerepe Fielding „Joseph Andrews” és „Tom Jones” című regényeiben ( <i>fordította: Sz. Zehery Éva</i> ) . . . . .	132
--	-----

### SZEMLE

<i>Szabó István</i> : Szemantika, szöveg, kommunikáció . . . . .	158
--	-----

### KÖNYVEK

<i>Robert L. Caserio</i> : Plot, Story, and the Novel (From Dickens and Poe to the Modern Period) ( <i>Borsos Zsuzsanna</i> ) . . . .	165
<i>Gunter Grimm</i> : Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie ( <i>Vajda György Mihály</i> ) . . . . .	166
<i>Bennison Gray</i> : The Phenomenon of Literature ( <i>Kálmán C. György</i> ) . . . . .	166
<i>Buda Béla</i> : Az empátia – a beleélés lélektana ( <i>Nagy Géza</i> ) . . . . .	168

Littérature de la Renaissance à la lumière des recherches soviétiques et hongroises. Sous la direction de N. I. Balachov, T. Klaniczay, A. D. Mikhailov ( <i>Bitskey István</i> ) . . . . .	169
Мущенко Скобелев кроичик поэтика сказа ( <i>Jagusztin L.</i> ) . . . . .	171
<i>Põldmäe, J.</i> : Eesti värsiõpetus ( <i>Voigt Vilmos</i> ) . . . . .	172
Europäische Heldendichtung. Hrsg von Klaus See ( <i>Fried István</i> ) . . . . .	173
R. R. Grimm: Paradisus coelestis – paradisus terrestris ( <i>Boronkay Iván</i> ) . . . . .	174
<i>Fidel Rädle</i> : Studien zu Smaragd von Saint-Mihiel ( <i>Boronkay Iván</i> ) . . . . .	175
<i>Marquis de Bombelles</i> : Journal I. ( <i>Gyenis Vilmos</i> ) . . . . .	176
W. J. T. Mitchell: Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Art ( <i>Szőnyi György Endre</i> ) . . . . .	178
<i>Fülöp Géza</i> : A magyar olvasóközönség a felvilágosodás idején és a reformkorban ( <i>Hopp Lajos</i> ) . . . . .	179
<i>Thilo von Bremen</i> : Lord Byron als Erfolgsautor. Leser und Literaturmarkt im frühen 19. Jahrhundert – Byron. Naplók, levelek ( <i>T. Erdélyi Ilona</i> ) . . . . .	180
<i>Szávai János</i> : Az önéletírás – <i>Széchenyi István</i> : Napló ( <i>T.I.</i> ) . . . . .	181
<i>Walkó György</i> : Az ismeretlen Goethe – ( <i>Az ifjú Werther gyötrelmei Göthéből</i> ). Fordította K.S.S.K. ( <i>T. Erdélyi Ilona</i> ) . . . . .	183
Katalog dokumentów Archiwum Archidiecezjalnego we Wrocławiu. Red. Urban Wincenty ( <i>Reketyés Mária</i> ) . . . . .	184
<i>Helga Grubitzsch</i> : Materialien zur Kritik des Feuilleton-Romans ( <i>Loránd Gábor</i> ) . . . . .	185
<i>Karl Hotz</i> : Heinrich Heine ( <i>Gombocz István</i> ) . . . . .	186
<i>Alaine Showalter</i> : A Litterature of their Own ( <i>Borsos Zsuzsa</i> ) . . . . .	187
<i>Phyllis Rose</i> : A Life of Virginia Woolf ( <i>Szegedy-Maszák Mihály</i> ) . . . . .	188
<i>Kiss Endre</i> : A „k.u.k. világrend” halála – Bécsben ( <i>Szabó János</i> ) . . . . .	189
<i>Thomas Mann und Ungarn</i> . Hrsg. von Antal Mádl und Judit Györi ( <i>Pók Lajos</i> ) . . . . .	190
<i>Christopher Caudwell</i> : Romantika és realizmus ( <i>Egri Péter</i> ) . . . . .	192
<i>Tristram Potter Coffin and Hennig Cohen</i> , eds.: The Parade of Heroes ( <i>Gellén József</i> ) . . . . .	194
<i>M. Naumann</i> : Prosa in Frankreich ( <i>Loránd Gábor</i> ) . . . . .	195
<i>Ludwig Richter</i> : Slowakische Literatur ( <i>Fried István</i> ) . . . . .	196
<i>Radó György</i> : A Szovjetunió urali és türk népeinek irodalma Magyarországon ( <i>Soós István</i> ) . . . . .	196
<i>William Morris</i> : Kunde von Nirgendwo ( <i>Varga József</i> ) . . . . .	197

#### IN MEMORIAM

Karel Krejčí ( <i>Sziklay László</i> ) . . . . .	198
--	-----

#### KRÓNIKA

Geschichtsschreiber des Ostens ( <i>Hopp Lajos</i> ) . . . . .	200
5 <sup>o</sup> Congresso Internazionale sull'Illuminismo ( <i>Hopp Lajos</i> ) . . . . .	200
Az Összehasonlító Irodalom Nemzetközi Társaságának IX. kongresszusa (-e -a) . . . . .	201

## SOMMAIRE

Points de vue de l'esthétique de la réception. Introduction ( <i>György M. Vajda</i> ) . . . . .	
---	--

### ÉTUDES

<i>H. R. Jauss</i> : Histoire de la littérature comme provocation de la science littéraire ( <i>trad. par Cs. Bernáth</i> ) . . . . .	8
<i>W. Iser</i> : Le modèle textuel de l'histoire de la fonction de la littérature ( <i>trad. par M. Kajtár</i> ) . . . . .	40
<i>M. Naumann</i> : Société–littérature–lecture. Approche théorique de la réception littéraire ( <i>trad. par Cs. Bernáth</i> ) . . . . .	66
<i>H. R. Jauss</i> : Expérience esthétique et hermeneutique littéraire. Préface ( <i>trad. par Cs. Bernáth</i> ) . . . . .	117
<i>L. Dällenbach</i> : Actualité de la recherche allemande ( <i>trad. par Zs. G. Gaál</i> ) . . . . .	129

### ATELIER

<i>W. Iser</i> : Le rôle du lecteur dans les romans "Joseph Andrews" et "Tom Jones" de Fielding ( <i>trad. par Éva Sz. Zehery</i> ) . . . . .	132
---	-----

### REVUE

<i>I. Szabó</i> : Sémantique, texte, communication . . . . .	158
--	-----

### LIVRES

### IN MEMORIAM

\* \* \*

### CHRONIQUE

## СОДЕРЖАНИЕ

### ИЗУЧЕНИЕ РЕЦЕПЦИИ И ЭСТЕТИКА ВОСПРИЯТИЯ

Предварительные замечания к эстетике восприятия (*Дьердь Михай Вайда*) . . . . .

### ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>Г. Р. Яусс</i> : История литературы как провокация против литературоведения ( <i>Перевод: Чилла Бернат</i> ) . . . . .	8
<i>В. Изер</i> : Текстовая модель литературы в историко-функциональном аспекте ( <i>Перевод: Мария Кайтар</i> ) . . . . .	40
<i>М. Науманн</i> : Общество – литература – чтение. Литературная рецепция в теоретическом приближении ( <i>Перевод: Чилла Бернат</i> ) . . . . .	66
<i>Г. Р. Яусс</i> : Эстетический опыт и литературная герменевтика. Предисловие ( <i>Перевод: Чилла Бернат</i> ) . . . . .	117
<i>Л. Делленбах</i> : Своевременность исследований ученых ФРГ ( <i>Перевод: Жужа Г. Гаал</i> ) . . . . .	129

### ЛАБОРАТОРИЯ

<i>В. Изер</i> : Роль читателя в романах Г. Филдинга „Джозеф Эндрюс“ и „История Тома Джонса – найденыша“ ( <i>Перевод: Ева Зехери С.</i> ) . . . . .	132
--	-----

### ОБЗОР

<i>Иштван Сабо</i> : Семантика, текст, коммуникация . . . . .	158
---	-----

### КНИГИ

### IN MEMORIAM

### ХРОНИКА

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Marton Andor

A kézirat nyomdába érkezett: 1980. II. 20. – Terjedelem: 18,2 (A/5 ív)  
80.8016 Akadémiai Nyomda, Budapest – Felelős vezető: Bernát György

— HAZAR —  
TUDOMENYI AKADEMIA  
BONYI TÁRS.

### **Terjeszti a Magyar Posta**

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (PKHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással PKHI 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető: az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 72,— Ft

1 szám ára: 18,— Ft

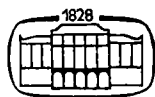
Indexszám: 25 380

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat,  
H-1389 Budapest, Pf. 149.

**Ára: 36,— Ft**

**Előfizetés egy évre: 72,— Ft**

**INDEX: 25 380**  
**ISSN 0017-999X**



**AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST**



307.204

✱

# helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

*A tartalomból:*

Orosz szimbolizmus

✱

Tanulmányok

✱

Dokumentumok

✱

Kitékintés

✱

Könyvek

1980 | 3-4

# HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK  
FOLYÓIRATA

## Szerkesztő bizottság

BODNÁR GYÖRGY  
BONYHAI GÁBOR  
T. ERDÉLYI ILONA  
HOPP LAJOS  
KÖPECZI BÉLA  
H. LUKÁCS BOBBÁLA  
MIKLÓS PÁL  
SZIKLAY LÁSZLÓ  
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY  
VARGA LÁSZLÓ

## Főszerkesztő

KÖPECZI BÉLA

## Felelős szerkesztő

HOPP LAJOS

## Szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

## Szerkesztőség

1118 Budapest XI., Ménesi út 11–13.

Tel.: 665–934 és 664–819

Szerkesztőségi órák: szerdán 10–12

óra között

Titkár: Sz. ZEHÉRY ÉVA

Belső munkatársak: GRÁNICZ ISTVÁN és

KISS Gy. CSABA

1980/3–4. XXVI. évfolyam  
Megjelenik évente négy füzetben

## Comité de Rédaction

GYÖRGY BODNÁR  
GÁBOR BONYHAI  
ILONA T. ERDÉLYI  
LAJOS HOPP  
BÉLA KÖPECZI  
BOBBÁLA H. LUKÁCS  
PÁL MIKLÓS  
LÁSZLÓ SZIKLAY  
GYÖRGY MIHÁLY VAJDA  
LÁSZLÓ VARGA

## Directeur de la Revue

BÉLA KÖPECZI

## Rédacteur en chef

LAJOS HOPP

## Rédacteur

ILONA T. ERDÉLYI

## Secrétariat de la Rédaction

1118 Budapest XI., Ménesi út 11–13.

# HELIKON

REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE  
DE L'INSTITUT D'ÉTUDES  
LITTÉRAIRES  
DE L'ACADÉMIE HONGROISE  
DES SCIENCES

1980/3–4. XXVI. année  
Revue trimestrielle

## AZ OROSZ SZIMBOLIZMUS

Jelen számunkat az orosz szimbolizmus problémakörének szenteljük, abban a reményben, hogy sikerül egy kevésbé ismert területre felhívni a figyelmet. Egyúttal ily módon kívánjuk leróni tiszteletünket a XX. századi kultúra két nagy alakja – Andrej Belij és Alekszandr Blok – születésének 100. évfordulója alkalmából.

Érdeklődésünk a századforduló iránt nem a mostanában divatos nosztaigia-hullámból fakad – nyomósabb okai vannak. Elsősorban az, hogy az orosz irodalom és művészet történetében ez az „ezüstkorszak”-nak nevezett időszak olyan költők, írók, művészek sorával gazdagította az egyetemes emberi kultúrát, akiknek a tevékenysége nemcsak a századforduló orosz művészeti fejlődésére nyomta rá bélyegét.

Belij, Blok, Komisszarzsevszkaja, Mejerhold, Szkrjabin, Sztravinszkij, Vrubel nevéhez olyan művészi értékek létrehozása fűződik, melyek nélkül elképzelhetetlen lenne a XX. századi orosz művészet további útja.

Az orosz szimbolista költők alkotásaiban új erőre kelt a múlt század végén már menthetetlenül pusztulásra ítéltnek tűnt költészet, és remekműveket hozott létre.

Jelen számunkban kevesebb teret szentelünk a költészetnek, miután a hazai közönség ezt az irodalmi irányzatot elsősorban költői alkotásaiból ismeri. Ezért fordítottunk a prózai és a drámai művekre nagyobb figyelmet, mivel ezek olyan új jelenségek csíráját hordozták magukban, melyek csak évtizedek múltán – netán éppen napjainkban – bontakoztak ki széleskörűen.

Bár az orosz szimbolizmus kialakulásának kezdeti szakaszában magán viselte francia elődje hatásának nyomát, a későbbiek során utánozhatatlanul egyedi jegyekkel rendelkező, mélyen nemzeti jelenséggé vált, hiszen a forradalomtól terhes oroszországi társadalmi helyzet nem hagyhatta hidegen a szimbolizmus képviselőit sem. A mozgalom, mely először a „l'art pour l'art” jelszavát tűzte zászlójára, egyre inkább szembe kellett hogy nézzen a történelem által felvetett kérdéssel: mi a kultúra szerepe, rendeltetése a nép és nemzet életében.

Az itt közölt dokumentumokat – melyek időrendben követik egymást és először jelennek meg magyar nyelven – úgy válogattuk, hogy szemléletesen mutassák be a szimbolisták elméleti megállapításaiban és kritikai nézeteiben végbement változásokat.

*A Szerkesztő bizottság*

## РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ

Данный номер мы посвящаем проблемам русского символизма в надежде ликвидировать очередное белое пятно на карте мировой литературы. Одновременно тем самым мы хотели бы поклониться памяти Андрея Белого и Александра Блока, — этих двух крупнейших представителей культуры XX века по случаю столетия со дня их рождения.

• Наш интерес к началу века обусловлен тем, что этот названный «серебряным веком» период в истории русской литературы и искусства обогатил всеобщую человеческую культуру плеядой поэтов, писателей, художников, деятельность которых оставила глубокий след в художественном развитии не только России, но и других стран.

С именами Белого, Блока, Врубеля, Комиссаржевской, Мейерхольда, Скрябина, Стравинского связано создание таких художественных ценностей, без которых немислим дальнейший путь русского искусства XX века.

Но на этот раз в нашей подборке мы уделили меньше места именно поэзии, так как венгерский читатель знаком с данным художественным направлением преимущественно с этой стороны. Поэтому мы обратили основное внимание на прозаическое и театральное творчество символистов, ведь в нем содержатся зачатки тех новых явлений, которые только спустя десятилетия, -- отчасти в наши дни, -- приобрели широкий резонанс.

Публикуемые нами документы, представленные в хронологическом порядке и впервые появляющиеся на венгерском языке, подобраны с таким расчетом, чтобы наглядно иллюстрировать изменения, происшедшие в теоретических и критических взглядах русских символистов.

*Редко.легия*

## INTRODUCTION

Nous avons consacré ce numéro de notre revue aux problèmes du symbolisme russe, en espérant bien qu'ainsi nous pouvons faire disparaître une tâche blanche de plus sur la carte mondiale de la littérature. En même temps, nous souhaitons rendre hommage à deux grandes figures de la culture du XX<sup>e</sup> siècle – à Andrei Belii et à Alexandre Blok – à l'occasion de leur centenaire.

Ce qui nous a poussé vers cette époque – le tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle – ce n'est pas la nostalgie, si en vogue de nos jours, mais des raisons plus sérieuses. En première place le fait que cette époque, surnommée „l'âge d'argent” dans l'histoire de l'art et de la littérature russes, a enrichi la culture universelle par l'activité des poètes, écrivains et artistes dont l'importance dépasse largement le cadre du développement artistique russe.

Belii, Blok, Komissarsevskaia, Meyerhold, Scriabine, Stravinski, Vruble ont tous créé des valeurs artistiques sans lesquelles le développement ultérieur de l'art russe du XX<sup>e</sup> siècle serait unimaginable.

Grâce aux poètes symbolistes russes la poésie vouée à l'échec selon toute apparence vers la fin du siècle dernier regagna de l'importance et créa des chefs-d'oeuvre.

Pourtant, la poésie a trouvé relativement peu de place dans ce numéro, étant donné que le public hongrois connaît cette tendance littéraire surtout par la poésie. Par contre, les oeuvres dramatiques et celles en prose méritent une attention spéciale, car elles portent en germe plusieurs phénomènes nouveaux qui ne pouvaient être évalués que quelques dizaines d'années plus tard – de nos jours justement.

Les documents publiés ici – qui se suivent dans l'ordre chronologique et qui sont publiés pour la première fois en hongrois – sont choisis de telle façon, qu'ils puissent illustrer les changements survenus dans les idées théoriques et les jugements critiques des symbolistes russes.

*Comité de rédaction*

NAGY ISTVÁN

## AZ OROSZ SZIMBOLIZMUS IRODALOMSZEMLÉLETE

Hogyan szüntethető meg az élet és a kultúra szembenállása, valamint a kultúra képviselőinek, mindenekelőtt a művészek az elszigeteltsége? Hogyan valósítható meg az, amiről Blok szerint minden művész álmodik: „a lélekkel szólni, szavak nélkül”? Miként oldható fel az az ellentmondás, ami az „életalkotásra” vágyó lélek és a szemlélődő művészlét között van, más szóval, az a probléma, hogy az alkotások dologszerűvé válnak, holott a művész élő alkotás után vágyódik? Ezek a kérdések elsősorban az orosz szimbolisták második, ún. „ifjabb nemzedékéhez” tartozó Vjacseszlav Ivanovot, Blokot és Andrej Belijt foglalkoztatták, de nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy a nemzeték egészének irodalomszemléletét jellemző kulcskérdésekről van szó. Mielőtt azonban részletesen szólnánk róluk, szükséges – ha nagy vonalakban is – összefoglalni azt a vitát, amit 1910-ben Ivanov, Blok, Brjusov és Belij folytatott a Pétervárott megjelenő *Apollo* c. folyóiratban.

### 1.

A vita a szimbolizmus történetének válságos pillanatában, Blokkal szólva „az átmenet pillanatában” robbant ki. Az alapvető ellentét három kérdést érintett: a szimbolizmus jellegét, a művészet rendeltetését és a művész hivatását. A „költészet csodatévő lényegéről és hivatásáról” szóló szolovjovi tanítás, illetve e tanítást magáénak valló ifjabb nemzedék irodalomszemlélete ütközött össze a Brjusov által képviselt irodalmi önelvűséggel. Vjacseszlav Ivanov nézete – „a szimbolizmus nem akart és nem is tudhatott „csak művészet” lenni – Blok és Belij egyetértésével találkozott. Belij ebben az orosz szimbolizmus eredetiségének jelét látta, Brjusov viszont, aki a költészet autonómiáját féltette, attól tartott, hogy a vallásos célokat követő költő önként adja fel akotói szabadságát.

Belijnél a *szimbolizmus mint világmegértés* szerepel, Ivanov pedig kettős értelemben fogja fel: egyrészt a lét egyetemes kérdéseire válaszoló *világmagyarázatot* ért rajta, másrészt pedig *kultúrtörténeti mozgalmat*, amely egy eljövendő „organikus korszak” előérzetével terhes. Ezzel szemben Brjusov azt hangsúlyozza, hogy a szimbolizmus mindenekelőtt *költői iskola*, „meghatározott történelmi jelenség”, amely „mindig kizárólag a művészet határai között fejlődött”. „A művészet – írja – autonóm, saját módszere és saját feladatai vannak.”

A fentiekben vázolt nézeteltérések a művész társadalmi szerepének eltérő felfogását eredményezték. Ivanov olyan össznépi művészet eszményét rajzolja meg, ahol a *mitosz-*

teremtő költő a népi tudat és a kollektív népi lelkület „szervezője és irányítója”. Blok értelmezésében „a szimbolista már kezdettől fogva *mágus*, azaz titokzatos tudás birtoklója, amely mögött titkos cselekvés áll”. Az orosz szimbolizmus válságának okát is abban látja, hogy – úgymond – „próféták” voltunk, „költők” akartunk lenni. Belij pedig azt tartja, hogy „a művészet új életet teremt és megmenti az emberiséget”, „a művészetben magának az életnek vallásos alkotása rejlik”, a művész pedig: *az élet alkotója*. Brjusov, saját korábbi romantikus költőeszményétől is eltávolodva, az 1910-es vitában már határozottan szembehelyezkedik a költőnek mágikus erőt tulajdonító, mitikus elképzelésekkel. Szerinte a szimbolista költő mindig csak egyet akart: *a művészetet szolgálni*.

Ivanov szerint a szimbolista költészet további útja akkor biztosított, ha a költő rátaál lelkében a „belső kánonra”, arra a „rendező elvre”, amely az „élő erők . . . ösztönös lobogásában rendet teremteni hivatott”. A lélek korlátlan individualizmusát fel kell váltani a világ iránti „engedelmesség belső hőstettének”, a világ előtti alázatnak. Blok ugyanide lyukad ki: „. . . Az út a hőstetthez, melyet szolgálatunk követel, mindenekelőtt tanulás, magunkba mélyedés, a tekintet figyelmissége és szellemi diéta. Újból tanulni kell a világtól és attól a kisdedtől, aki még ott él a kiégett lélekben.”<sup>1</sup>

## 2.

„Mi azt mondanánk, hogy a mai pszichikum megkülönböztető vonása a *horror vacui*. Az űrtől való irtózás szülte azt a hangulatot, amely meghirdette annak a tudománynak a csődjét, amely nemrégén még uralta a tudatot. Ezzel magyarázható, hogy az elmék előtt a világnak más, az ősi animizmushoz közel álló aspektusa nyílt meg; erre válaszolt egy keletkezőben levő tudomány a mindenség átlelkésítésének elméleteivel . . . Ez vajon nem „hanyatlás”? Egyáltalán nem: ez előrelépés a megismerő szellem mozgásában. Fontos leszögezni, hogy a metafizikus megvilágosodás – függetlenül igazságtartalmától – egynemű a mítosszal. Az ész első, nem-tudatos törekvése a későbbi filozófiai formák elfogadására – a mítoszben ölt testet. Később a filozófiai formák nevében tagadják a mítoszt. Egy érettebb korszak újból rátaál a mítoszra a világban.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Alekszandr Blok: Az orosz szimbolizmus mai állapotáról. — In: Válogatott művei, Bp., 1972. 349. l. *Андрей Белый: Символизм как миропонимание* — In: Арабески, М., 1911. *Вячеслав Иванов: Заветы символизма*. — In: Борозды и межи, М., 1916. 132. l. *В. Брюсов: В защиту от одной похвалы. Открытое письмо Андрею Белому: Современные соображения*. — In: Собрание сочинений. VI. М., 1975.; Свобода слова. — In: Веса, 1905. 11. Belij a késői szimbolizmus bűnéül rója fel, hogy elfordult a filozófia, a vallás és a kultúraelmélet általános kérdéseitől. A válság okát is abban jelöli meg, hogy a szimbolizmus nem akart kilépni az irodalmi iskola szűk keretei közül, holott a cél a személyiség átalakítása és az élet tökéletesebb formáinak megalkotása volt. Ellisz pedig arra mutat rá, hogy a szimbolizmus ambivalenciája a mozgalom születése pillanatától jellemző vonás. Így adva van benne már kezdettől fogva egy tisztán esztétikai és egy eszmei, „szintetikus” irány. Vagyis a szimbolizmus egyszerre az új művészet iskolája és új világnézet. Törvényszerű azonban az, írja Ellisz, hogy a nagy művészek mind eljutnak az esztéta magatartástól „a világ vallásos el nem fogadásához” és „az új kultúra teremtéséhez”. *А. Белый: Проблема культуры*. — In: Символизм, М., 1910. 9—10. l.; *Элиз: О сущности символизма*. — In: Русские символисты. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый, М., 1910.

<sup>2</sup> *Вячеслав Иванов: Рассказы тайновидца*. — In: Веса, 1904. 8. 48. l. (A továbbiakban, ha külön nem jelzem, a fordítás tőlem származik — N. I.)

Ezt az „érettebb korszakot”, amely visszaállítja jogaiba a mítoszt és megteremti „a kulturális integráció új lehetőségeit”, Vjacseszlav Ivanov „organikus korszaknak” nevezte.<sup>3</sup> Korát úgy fogta föl, mint eme eljövendő új korszak előjátékát, amelyben számos mozzanat utal arra, hogy végéhez közeledik az elmúlt századok „kritikai korszaka”. Csak a XIX. századi tudományosság bővületében élő pozitívizmus vélhette úgy, hangsúlyozza, hogy a „kritikai korszak” győzelme befejezett tény, és az ész ellenőrzése a lélek irracionális erői felett pedig végleges és visszavonhatatlan. Csak a magát győztesnek kikiáltó pozitívizmus gondolhatta, hogy „az emberiség véglegesen a kriticizmus és a kulturális differenciáció korszakába lépett”, holott már a múlt században is bizonyos jelek arra mutatnak, hogy küszöbön áll a korszakváltás és elkerülhetetlen a különböző kulturális erők belső szintézise.<sup>4</sup> A múlt század végén színre lépő szimbolizmus, amely nem csupán szűken vett művészet, hanem a világ gyökeresen új aspektusa, Ivanov szerint ilyen előjelnek tekinthető. Az elmúlt korok minden törekvése, hogy „az élő és egész embert »elméleti emberré« változtassa”, hiábavaló igyekezet volt: „vannak viharok – írja –, melyek egyetlen lehelettel szétfújják értelmünk gyenge hálóját”.<sup>5</sup> A régi korszak „elméleti emberénél” a megismerés észlogikai jellegű volt, s ezért szükségképpen korlátozott, az „organikus korszakban” viszont a harmonikus lélek számára (ez a lélek vallásos és „zenei”) a megismerés alapvető forrása az intuitív akarat lesz, az akarat pedig az élet akarását jelenti. Az életen – nietzschei értelemben – „a földhöz való hűséget” érti. Az ember – Ivanov szerint „animal extaticum” – önmagából akar kilépni, egyénisége szűk korlátai közül, hogy találkozzék az istenséggel és harmonikusan beolvadjon a mindenségbe. Hite – az akarat dinamizmusa és minden élő kapcsolatának vallásos tudata.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Предчувствия и предвестия. — Ип: По звездам, Спб., 1909. 194—195. 1.

<sup>4</sup> I. m. 196. 1.

<sup>5</sup> Религия Диониса, «Вопросы жизни», 1905. 6—7. 137. 1.

<sup>6</sup> „A szenvedő isten hellén vallása” («Новый путь», 1904. 1—9.) és a „Dionüszosz vallása” («Вопросы жизни», 1905. 6—7.) c. korai írásában arra keresi a választ, hogy a dionüszoszi vallás lényege miként válhat élővé és hatékonyvá a modern korban. Célja az, hogy rekonstruálja az ősi vallást, amely a „kereszténységnek is integráns része és elidegeníthetetlen alkotóeleme” («Вопросы жизни», 1905. 6—7. 136. 1.). Ivanov arra a konklúzióra jut, hogy ha a modern ember hasonlatossá akar válni a régi korok „egész” emberéhez, akkor ezt a vallásos érzést kell visszahódítani. Ez azonban nem mehet végbe a régi és letűnt formák feltámasztásával, a megoldás csak a lélek radikális áthangolásával képzelhető el. „Mi más újjászületést akarunk, olyat, amely akkor menne végbe, ha az ember magába mélyedve feltárná saját magában az el nem torzított ember teljes és helyes vonásait, legyen bár ez az ember meg nem szelídített, de bőkezű az étellel, az Anya-Istent ismerő és érző elsőszülött gyermek.” (I. m. 140. 1.) Nietzsche ismerte fel a modern ember csillapíthatatlan vágyát az egyszerűsítésre és ő hirdette meg elsőként a visszatérést is, „de ő csak azt mondta, legyenek hatalmasak és zöldellők, mint az ősi gallyak; de azt már nem mondta: verjétek mély gyökeret a földbe, mint az ősi gyökerek”. Nietzsche „hű akart lenni a földhöz, de nem ismerte föl az istentől elhagyott világ isteni mivoltát” (I. m. 141. 1.). Ivanov felfogásában Dionüszosz vallása a kereszténységben teljesedett ki és Krisztus is magát lényegében megújította Dionüszosznak mutatva. „A dionüszoszi elragadtatás az egyedüli erő, amely feloldja pesszimista kétségbeesésünket, a szellemnek ezt az első törvényes reakcióját, amikor az élő fájdalomra és kínjára nézett, a nagy remények meghiúsulásának kétségtelen valóságára és a gonosz erők diadalára, a mindent elnyelő halál örökös borzalmára... Az azonosulás, az átlényegülés és áldozat vallása. vallása a szenvedő isten Földjének vallása.” (148. 1.)

Az *individualizmus* válságát kora szimptomatikus jelenségének tartja. Úgy véli, hogy egyetlen megelőző korszak sem ment el olyan messzire az „elkülönülésben, elzárkózásban, egyedülletben”, mint a múlt század, különösen pedig a századvégi dekadencia, amikor az európai emberiség újból átélte a történelem és a kultúra „alexandriai periódusát”. A századokon átívelő „kritikai korszak”, amely a reneszánszsal kezdődött, kiteljesítette az individuumot, ugyanakkor azonban az egykori átfogó, univerzális keresztény világkép és a kultúra egységének széthullását is eredményezte. Nietzsche híressé vált szavait: „az isten meghalt”, Ivanov szerint a minden normát tagadó szélsőséges individualizmus következményeinek felismerése váltotta ki. De ugyancsak az ő „emberfeletti embere” jelenti a válságba jutott individualizmus meghaladását is: az istenülő ember visszatalálását a vallásos közösséghez, a „gyülekezeti” szelleméhez.<sup>7</sup>

Az „organikus korszak” megszünteti a kultúra szétदारoltságát és a „kritikai korszak intim művészetével” szemben „szintetikus, össznépi” művészetet teremt.<sup>8</sup> „A vidám mesterségről és okos vígságról” c. esszéjében kimutatja, hogy a klasszikus hellén mértékkultusz és a nem görög, barbár szellemiség ösztönös ereje, mint két fontos kultúraformáló tényező, jelen van az emberiség későbbi történetében is. Az ókori latin szellem, az újlatin népektől elinduló parnasszizmus, valamint a „kritikai korszak” dekadenciája

<sup>7</sup> Кризис индивидуализма; идея неприятия мира; Предчувствия и предвестия; «По звёздам», Спб., 1909.; 1904-ben „Nietzsche és Dionüszosz” címmel tanulmányt tesz közzé a «Весы» folyóiratban. Bírálja a filozófus „életigenlő nihilizmusát”, amely a keresztény eszme tagadásán alapul. „Nietzsche tragikus bűne abban van — írja —, hogy nem hitt istenben, akit maga fedezett fel a világnak” («Весы», 1904. 5. 29. l.). Nietzsche Dionüszosz-koncepcióját bíráló megjegyzései közül ezúttal csak a leglényegesebb mozzanatot emeljük ki: a kereszténység tanítása szerint az ember istenben ismer önmagára, Nietzsche-nél viszont az emberi faj biológiai tökéletesedése jelenti az Übermensch-eszmény realizálását; a dionüszoszi hatalom „csodás és személytelen”, Nietzsche értelmezésében viszont „egoista és erőszakos”; a dionüszoszi állapot a „partatlan pillanat állapota, kilépés az időből és elmerülés az időtlenben, Nietzsche-nél viszont minden pillanat közelebb visz az eszmény megvalósulásához; a dionüszoszi vallásban az embernek önmagát kell felülmúlnia, Nietzsche-nél „a hatalom akarása” a cél. 1923-ban, Bakuban megvédett disszertációja („Dionüszosz és a Dionüszosz-vallás előzményei”) előszavában ugyancsak Nietzsche-utaló összefüggésben megerősíti egykori véleményét: Dionüszosz vallása hívóinek „metafizikus vigaszt” nyújtott, s nem pusztán „esztétikai jelenség” volt, miként Nietzsche vélte. (Дионис и прадиопсийство. Баку, 1923. Предисловие.)

<sup>8</sup> Предчувствия и предвестия. «По звёздам», 195—197. l. Az európai civilizáció, jellemző vonásának Blok is a széttagoltságot és a belső egység hiányát tartotta. „A humanizmus pusztulása”-ban megállapítja, hogy az emberiség elveszítette a „kulturális korszakot”, s a felvilágosult Európa civilizációja „zeneietlen civilizáció” lett, egységes stílus és ritmus nélkül. A XIX. század kultúrtörténetét „a humán civilizációnak a zene szellemével vívott harcaként” véli megérthetőnek, saját kora kulturális összképét pedig így jellemzi: „Minden területen ugyanolyan széttagoltságot látunk, mindenütt hasztalan igyekezetet, hogy az elveszített egységet visszaszerezzék...” Innen válik érthetővé Blok szerint a művész reakciója az élet és kultúra szétválására: „a teljesség utáni vágyakozás” is. (Válogatott művei, Bp., 1972. Szántó Gábor András fordítása) Belij a korszakváltás mozzanatát a „kriticismus-szimbolizmus” fogalompárban ragadja meg. Az ő értelmezésében a kultúra közvetít a tudományra jellemző relatív megismerés és a teljességre törő, értékteremtő alkotás között. „A kultúra végső célja az emberiség átalakítása... A kultúra a teoretikus problémákat gyakorlati problémákká változtatja át: arra kényszerít bennünket, hogy az emberi haladás produktumait mint értékeket vizsgáljuk; a kultúra magát az életet változtatja anyaggá, melyből az alkotás értékeket kovácsol...” (Проблема культуры. «Символизм», М., 1910. 9—10. l.) Lásd még: Эмблематика смысла. Уо.: Театр и современная драма. «Арабески», М., 1911.



jelzi az apollói vonal szerves továbbélését, míg a modern kori „újjászületést” a kora középkori miszticizmus és a későbbi századok vallásossága készítette elő. A „barbár”, főként anglo-germán „újjászületés”, amely reakció volt az esztétikai individualizmusra, „a differenciált kulturális erőket új szintetikus világnézetbe és harmonikus életalkotába” tömörítette, s ennek következményeként, Whitman, Ibsen, Nietzsche, Wagner személyében – úgymond – felszabadította „az új élet lappangó energiáit”.<sup>9</sup> A „barbár újjászületés Dionüszosza” visszaadta a kornak a mítoszt és a szimbólumot, s ezzel annak lehetőségét, hogy az ember visszataláljon a világ isteni rendjéhez: a szimbólum ugyanis a nem-személyesről, az őseredeti titkokról hoz üzenetet a kor emberének. Az egyetemes költészetben, melynek útja a „misztikus személyiség” és az „össznépi mítoszteremtés” antinómiáján át vezet, újra egymásra talál a költő és a nép, a művész és a megrendelő. Végezetül megállapítja, hogy a korban a legnagyobb veszély nem a kulturális értéket pusztító vandalizmus felől várható, hanem éppen a „kultúra” felől, amely „elsorvasztja a néplélek mítosz iránti fogékonyságát”.<sup>10</sup>

Az *Athéné kopjájában* a művészi individuum és a néplélek viszonya az a rendező elv, minek alapján sajátos művészettipológiát teremt: 1. nagy, össznépi művészet; 2. ún. demotikus művészet; 3. intim művészet; 4. vallásos művészet. Az elsőt úgy jellemzi, mint amely a statikus történelmi pillanat, a „lét” művészete, a másik három viszont a dinamikus koroké, a „levésé”. A nagy, össznépi művészetben a művész nem kezdeményező, hanem betetőző: amikor magáról beszél, a néplélekről beszél, mert a kettő ugyanaz. A nagyság sokszor az alkotótól függetlenül születik meg, de sosem a néplélek ellenére, mint a modern korban, hanem a vele való harmonikus kapcsolat hatására. Ezt a művészetet a vallásos „gyülekezetiség” szelleme élteti (ókori hieratikus művészet, görög építészet, középkori román és gótikus katedrálisok), ezért lehet lényegi ismertető jegye a *nagy stílus*, ami viszont egyáltalán nem jellemző a másik három, ún. kis művészetre. A demotikus művészetet az köti össze az előzővel, hogy a művészet tárgya itt sem az egyéni, hanem a kollektív lélek, ami viszont elválasztja, az a tanulmány sugallata szerint abban ragadható meg leginkább, hogy a demotikus művészet mögött már nincsen homogén néplélek (Puskin: *Anyegin*, Cervantes: *Don Quijote*). Az intim és a vallásos művészet közös létalapja, hogy mindkettő a kulturális differenciáció korszakaiban lép fel. Az első az emberek közötti elkülönülés mozzanatát erősíti, tipikusan l’art pour l’art művészet, melyben a művészi techné és az öncélú artisztikum viszi a vezérszólamot. Itt lesz a festő először *csak* festő (Velasquez), a zenész pedig *csak* zenész (Mozart). A vallásos művészet (a szimbolizmus) az össznépi művészet lehetőségét hordja magában: a művész misztikus lélek, aki az egyetemesbe vetett hit „organonja”. A fenti sorrendiség, mint látjuk, a művészi individuum szabadságának kibontakozását is jelzi: az össznépi művészetben „az alkotó »én« alámerül a népi »én« nirvánájában”, a demotikus művészet még korlátozza a teremtő individuum szabadságát, az intim művészetben viszont már korlátlanul fejlődhet az alkotói személyiség. A vallásos művészet az egyetemes eszme nevében újból tagadja az individuumot.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> О весёлом ремесле и учном веселии, «По звёздам», 240. l.

<sup>10</sup> l. m. 245. l.

<sup>11</sup> Афины, «По звёздам», Спб., 1909.

Ivanov a művészi alkotás folyamatában megkülönböztet egy *jelölő* és egy *átalakító* elvet, melyek a művész világhoz való viszonyát és a műben konstituálódó világkép minőségét jelölik. A jelölő és átalakító elv úgy állnak szemben egymással, mint „esztétikai realizmus” és „esztétikai idealizmus”, vagyis mint „a dolgokhoz való hűség elve”, ill. „a személyes világérzékelés elve”.<sup>12</sup> Az a művész, aki a jelölő elv szerint alkot, objektív igazságra törekszik, arra, hogy a jelenséget mint szimbólumot megerősítse, önmagát pedig alárendelje a szimbólumban megnyíló igazságnak. A jelölő elvre épülő realizmus egyszerűen esztétikai norma és a világnézet gnoszeológiai alapja is. Míg a jelölő elv a dologra való *rátalálást*, az átalakító a dolog *feltalálását* jelenti. Ez utóbbi a művész szubjektív szabadságának biztosít nagyobb teret, a jelölő elv viszont feltételezi az áhítatos művészi engedelmességet.

Ivanov szerint a szimbolizmus bölcsőjénél is ez a „két elemi erő” bábáskodott. Baudelaire *Kapcsolatok* c. verse egyaránt lehet a „realista” és az „idealista” szimbolizmus reprezentatív alkotása. A dolgok rejtett értelmét kereső misztikus lélek a versben az emberi létezés titkaira kérdez rá. Amikor a költő az élet titkait ábrázolja, akkor minden létező titkos *értelmét* és *kapcsolatát* igyekszik megérteni. Ez a realista szimbolizmus, amely belátja a dolgok mély és valódi realitását („*realia in rebus*”), nem fordul el a jelenségektől sem. Meggyőződése, hogy a jelenségvilág magában foglalja a lényegi világot és egyben jelöli azt. Olyan mágikus analógia művészet ez, melynek jelszava a goethei aforizma: „Minden, ami mulandó, csak hasonlat”; távlata és kontrasztja van. Baudelaire verse ugyanakkor kimeríti az idealista szimbolizmus jellemző vonásait is, amennyiben „szakít azzal a gondolattal, hogy a természetben harmonikus megfelelések vannak”.<sup>13</sup> Megáll az egyes részjelenségeknél, melyeket nem kapcsol össze, s ezzel az olvasóban a világ „szétdaraboltságának” élményét erősíti. A párhuzamos emóciók csak a befogadói „én”-t gazdagítják, érzéki benyomásainkat finomítják, de a titkos élet rejtélye nem világosodik meg előttünk. A realista szimbolizmus feltételezi, hogy az alkotó tisztán látja a dolgokat és ezt a tisztánlátást posztulálja hallgatóiban is. Módszere nem az impresszionizmusra jellemző analitikus módszer, hanem a tiszta szimbolika, amely egységben látatja a világ jelenségeit. Az idealista szimbolizmus pátosza viszont illuzionizmuson alapul, olyan művészet, amely úgy véli, hogy a világ lényegét takaró lepel alatt a „Semmi” van.<sup>14</sup>

Az orosz költészetben ilyen titoklátással először Tyutsevnel találkozunk. Költészetének kozmikus világképe, mindent áttelekítő panteizmusa Ivanov szerint onnan van, hogy a költő maga is hisz a szimbólum realitásában, s ez már mítoszteremtés. Úgy tud rácsodálkozni a világ titkaira, ahogyan csak a régi korok embere tudott, s ezt a csodálkozást átviszi olvasójára is. A tyutsevői örökséget Vlagyimir Szolovjov „teurgikus költé-

<sup>12</sup> Две стихии в современном символизме. «По звездам», 250—253. l.

<sup>13</sup> l. m. 271. l.

<sup>14</sup> „Egyrészt, a reneszánsz és a klasszicizmus kánonja, az új parnasszizmus, az antik folytonosság jótékony elöregedésének önelégült tudata, a legújabb művészet tisztán latin önmeghatározása, mint a kései utódok és uralkodó epigonok művészetének önmeghatározása, a tisztán alexandriai elképzelés a hervadás szépségéről, a virágzó enyészet pompás, kifinomult gyönyöréről; *másrészt*, a középkori misztika föld alól feltörő forrásai és mélyhangjuk hallgatása, a világ belső életéről és értelméről szóló nyilvánvaló titok új megértésének előérzete, a realizmus és a romantika, a »preraffaelita testvérek«; — e kettős forrás alkotja a mai szimbolizmus folyamatát, ők változtatták kétarcú, hibrid jelenségé...” l. m. 273 -274. l.

szete” közvetíti a századelő szimbolistáihoz, amely „kiszabadítja az igazi szépséget a világ durva leple alól”.<sup>15</sup> Az a művész, aki rendelkezik ezzel a képességgel, az – Ivanovval szólva – birtokában van az alkotás „teurgikus elvének”. „Úgy gondoljuk, hogy a teurgikus elv a művészetben a legkisebb erőszak és a legnagyobb fogékonyság elve. Ne vigyük rá akaratunkat a dolgokra – ez a művész legmagasabb rendű parancsolata, de vegyük észre és jelezzük a lényegi dolgok titkos akaratát.”<sup>16</sup>

### 3.

A korabeli színházzal való általános elégedetlenséget Ivanov a polgári individualizmus mélyülő válságával és az élet radikálisan új formáinak igényével magyarázza. Szemére veti a művészeknek, hogy értetlenül mentek el a kortárs színház új életformát kereső kísérletei mellett, s még olyan jelentős drámaírók is, mint Ibsen vagy Maeterlinck, „a jövő századot és az új embert előlegező vakmerőségüket a tradicionális látvány formájába zárták”.<sup>17</sup> Téves problémamegközelítést lát minden olyan magyarázatban, amely egy-egy színházi kudarc okát nem az intézmény falain kívül, hanem a rendezői koncepcióban vagy a színészi játékban keresi. A technikai újítások is csak felszíni gyógykezelést jelentenek, hiszen az okok mélyebben vannak. Úgy véli, hogy a hagyományos színház egyetlen illúzió nyugszik: író, rendező és színész abban látja a darab erényét, ha a nézőt sikerült a dráma hőisével való azonosulás hipnózisába keríteni, ha a néző legalább egy estére maga is „hős” lett, átélte hősiessége minden potenciálját, hogy azután visszatérjen a közel sem heroikus mindennapokba. Arra a következtetésre jut, hogy a jövő eszményi színháza nem érheti be a hősiesség illúziójával, ellenkezőleg, át kell alakítania a néző egész lelki habitusát, fel kell ébresztenie benne és állandósítania az élet újszerű érzékelését.

Mit keres a kor embere a drámában? – teszi fel a kérdést. Külső, tettekben realizálódó cselekményt és jellemeket aligha, hiszen a drámai harc terepe áttevődött az emberi lélekbe: már nem az ember és az erkölcsi világrend összeütközése képezi a tragédia magvát, hanem a magányos lélek antinómiái. „A dráma elszakad a megjelenítéstől, elfordul a feltárástól: ez annak jele, hogy a dráma bennünk kezd lejátszódni . . . Elegendő számunkra csupán egy futó utalás az eseményekre, melyek a lélek agóniájához vezetnek, hogy az egész élet tragikumát átéljük, melyet egy véletlen példa vagy egy pillanatnyi emlékeztető sugall . . . ; mi gyógyítást és megtisztulást várunk a művésztől egyetlen engesztelő, feloldó lelkesedésben . . .”<sup>18</sup> A kortárs dráma történetét azonban a katarzis fokozatos kiiktatása jellemezte, s ebből adódóan egyfajta statikusság, holott a Dionü-

<sup>15</sup> <sup>16</sup> I. m. 250. l.

<sup>17</sup> «Борозды и межи», М. 1916. 280. l. A század eleji dramaturgiai kísérleteket Belij is úgy fogta fel, mint a válságba jutott élet szimptomáját. Bár „A színház és a mai dráma” c. esszéjében egészen más következtetésre jut a színház és az élet összekapcsolásának lehetőségét illetően, mint Ivanov, mégis rokonítja őket az, hogy a színháznak mindkettő különös jelentőséget tulajdonítanak az élet minősége iránti fogékonyság ébredésében. Вячеслав Иванов: Новые маски (Предисловие к драме л. Л. Зиновьевой-Аннибал «Кольца»), «Весы», 1904. 7; Предчувствия и предвестия (Новая органическая эпоха и театр будущего); Две стихии в современном символизме. «По звёздам», Спб., 1909. Игры Мельпомены. 1. О существе трагедии. Экскурс: О лирической теме; 2. Эстетическая норма театра. Экскурс: О кризисе театра. «Борозды и межи», М., 1916.

<sup>18</sup> Новые маски. «Весы», 1904. 7. 5. l.

szosz-kultuszra visszavezethető dráma a „zene szelleméből” született. Ezt a folyamatot a realista dráma indította el, amely zárójelbe teszi a hőst, a dráma „főszereplőjévé” pedig az életet, a „levés”-t mint soha meg nem oldódó folyamatot állítja. A néző eleve úgy ül be a színházba, hogy tudja, semmilyen drámai kifejeletet nem várhat, hiszen az élet sem kínál megoldást. Csak a „dinamikus”, lelki antinómiákat megragadó dráma képes visszaszerezni az elveszített színházi katarzist. Ezért a jövő drámája előtt álló cél nem annyira esztétikai, mint inkább pszichológiai: a drámának a „belső eseményt kell elmélyítenie”, hogy az ember „megrémljön” saját lelki alteregója láttán. „Fáklyát kell dobni a mindenki lába előtt tátongó szakadékba, hogy egy futó fény sugarral beragyogjuk a feneketlen mélységet.”<sup>19</sup> Ez a „dionüszoszi megborzás” a tragikummal járó igazi katarctikus élmény, s ezért kell a jövő drámában minden eszközzel fokozni a „zenei affektust”. „Elegünk van a látványból, nem kell a *circenses*. Gyülekezni akarunk, hogy együtt alkossunk, hogy együtt »cselekedjünk«, s ne csak szemlélődjünk: »zu schaffen, nicht zu schauen«. Elég az alakoskodásból, cselekvést akarunk. A nézőnek a cselekvés részesének kell lennie. A nézők tömegének eggyé kell válnia a kórus testével, hasonlóan a régi idők »orgiáinak« és »misztériumainak« obscsinájához.”<sup>20</sup>

A jövő „nyilvános” színházában a kórus hivatott arra, hogy megszüntesse a színpadot és a nézőket elválasztó távolságot. Ez a színház az intim elzárkózástól az össznépi művészethez vezet, a nép „alkotó önmeghatározásának” műhelye lesz, olyan kommuna, ahol a színész és a néző „egyetlen orgiasztikus testbe olvad össze”, ahol a színház többé már nem látvány, hanem „a népi obscsinák belső ügye”.<sup>21</sup>

#### 4.

„A szimbolizmus testamentumá”-ban arra keresi a választ, hogy miként oldható fel az az ellentmondás, melyet a modern költő az önkifejezés szükséglete és lehetetlensége között érez. A tyutcsevi paradoxon: „A kimondott gondolat hazugság” – Ivanov szerint a modern líra megoldhatatlannak érzett problémájára mutat rá, arra a szimbolisták által oly jól ismert tényre, hogy a belső tapasztalat és a költői szó már nem egyenlő erejűek. Ezzel magyarázható pl. az is, hogy Tyutcev nem arra törekszik, hogy *közölje* gondolatait, hanem hogy az olvasót *bekapcsolja* titkos élményeinek áramába. Az orosz költészetben Tyutcev lírájában lesz először „a szó mint szimbólum mágikus sugallat, amely a vers hallgatóját a költészet misztériumának részesévé teszi”.<sup>22</sup> Tyutcev költői tudatában a világ úgy jelenik meg, mint az érthető „nappali” és a titkokat rejtő „éjjeli” világ. A költő szellemi arcának ez a megkettőződése feltételezi az alkotás dionüszoszi és apollói elvének egyidejű jelenlétét. Az *apollói* – a megkötő, fegyelmező erő, amely megóvja a művészt a lélek mélyéről felszabadított ösztönös erőkkkel szemben; de csak a végtelennel elegyedni

<sup>19</sup> I. m. 9. l.

<sup>20</sup> Предчувствия и предвестия, «По звездам», 206. l.

<sup>21</sup> A kortársak által is utópiának minősített színházi prognózis végkövetkeztetését pedig így fogalmazza meg: „A politikai szabadság is csak akkor valósul meg, ha az ilyen obscsinák kórushangja az igazi népakarat valóságos népszavazása lesz.” I. m. 219. l.

<sup>22</sup> Заветы символизма, «Борозды и мети», М., 1916. 121. l.

akaró költő dionüszoszi ereje emelhet a jelenségek világából a numenális, „éjjeli” világba, ahol a költő megérzi saját mikrokozmosza és a határtalan makrokozmosz között titkos kapcsolatot. Csak ebben az érzékfeletti szférában tehet szert a költő a belső „kettős látásra”, a világ lényegének és a jelenségeknek együttes látására. „A művészet határaitól” c. tanulmányában az alkotás dionüszoszi útját „felszálló” ágának nevezi, ahol a művész – platóni értelemben – partícipál, a kész mű esztétikai minősége viszont attól függ, hogy a művész milyen ismeretanyaggal „száll alá” az apollói úton.<sup>23</sup>

A szimbolista költő a szemlélődő extázisban, amikor elmosódik a tudatos és a nem-tudatos szféra közötti határ, visszatál a nyelv fejlődésének ősi, *mitológiai* állapotához. Ebben a korai nyelvi állapotban a szimbolikus-mitológiai „energia” még túlsúlyban volt a későbbi nyelvi kultúrát jellemző *logikai* erővel szemben. „A szimbolizmus a mai költészetben első és homályos emlékezés a papok és varázslók szent nyelvére, akik egykor sajátos, titkos jelentéssel ruházták fel az össznépi nyelv szavait, mert egyedül ők ismerték a titokzatos világ és a mindenki számára elérhető tapasztalati világ közötti megfeleléseket. Ők az istenek és a démonok, az emberek és a dolgok másik nevét is tudták, nemcsak azt, amit a nép is tudott, s igazi nevük ismeretében hatalmat gyakoroltak a természet erői felett. Arra tanították a népet, hogy miként lehet megengesztelni a szörnyű erőket kedveskedő és hízogó könyörgéssel . . ., arra tanították, hogy »meghalni« annyi, mint »születni«, »születni« pedig mint »meghalni«, a »lenni« azt jelenti, hogy »igazán lenni«, azaz »mint az istenek lenni«, s a »te vagy« azt teszi, hogy »benned van az istenség . . .»<sup>24</sup>

Ezt a nyelvet – mondja Ivanov – a görögök „az istenek nyelvének” nevezték. Ennek a titkos nyelvnek a költői nyelvvel való azonosítása vezetett ahhoz az elképzeléshez, hogy a költő által kimondott ihletett szó vallásos-szimbolikus jellegű. Amikor a kor az új költészetet mint szimbolizmust tudatosítja, akkor voltaképpen az istenek nyelvére mint „nembeli örökségre” emlékezik. A szimbolizmus emlékezés a költészet őseredeti funkciójára, „a ritmikus beszéd igéző mágiájára”. Arra az állapotra, amikor a költő még „közvetített az isteni lényeg és az emberek között”, amikor még elfogadta az adott rendet és a világ megértésére törekedett. A vallás és a „néplélek megtartó ereje” ébren tartotta az emlékezést, nem engedte meg, hogy az empirikus tapasztalat szolgálatába fogott emberi szó igazi értelme végképp elhalványodjon az emberiség tudatában. Ivanov ugyanakkor hangsúlyozza, hogy a szimbolista költészet nemcsak emlékezés az elveszített állapotra,

<sup>23</sup> О границах искусства. Уо.

<sup>24</sup> Заветы символизма, 127. l. A továbbiakban Ivanov azt fejtegeti, hogy kora legújabb gnoszeológiai elmélete szerint, minden logikai ítéletben az alanyon és állítmányon kívül rejtve jelen van egy harmadik, normatív mozzanat is, egy bizonyos „igen” vagy „úgy legyen”. mellyel az akarat megerősíti a megismerést mint értéket. Ez az elmélet — folytatja az okfejtést — segít belátnunk azt, hogy a nyelv történetében volt egy „vallásos-pszichológiai mozzanat”, amely abban nyilvánult meg, hogy a „lét” fogalmának használatában létrehozták az alany-állítmány kapcsolatát, amely először eredményezett teljes grammatikai mondatot (Ivanov példája: pater est bonus). „Az ősi természetes nyelv szavai olyan szorosan simulnak egymáshoz, mint a ciklopikus tömbök; a szavakat összecementező „létegy” (copula) keletkezése a szó mesterséges megmunkálásának kezdeti pillanatát jelzi. S mivel a régmúlt időkben a „lenni” igének az isteni létet jelentő szent értelme volt, ezért feltételezhető az, hogy a bölcsek és mágusok ezt a szimbólumot bevitték minden kimondott ítéletbe, hogy ezáltal megszenteljenek minden későbbi megismerést, és az emberekben elhínsék a vallásos és erkölcsi igazság magját.” I. m. 128. l.

hanem egyben „a nyelv ama hipotetikusán elgondolt, lényegében vallásos korszakának *anticipációja* is, amikor a nyelv újból átfogja az empirikus és a más természetű dolgokról és viszonylatokról szóló beszédet”. Ez a „más természetű”, más törvényeknek engedelmeskedő világ a belső tapasztalatban nyílik meg, nyelve – „a jövendölés hieratikus nyelve” lesz.<sup>25</sup>

Mi bizonyítja azonban azt, hogy a szimbolizmus csakugyan ilyen „emlékezés”? Ivanov szerint, három dolog: 1. A költő arra törekszik, hogy feltárja a szó szimbolista energiáit (erről volt szó a fentiekben); 2. a modern kor a költészetben az intuitív megismerést, a szimbólumban pedig e megismerés eszközét látja; 3. a költő nem csupán művész, hanem a „belső szó hordozója, a világlélek orgánuma, minden létező titkos kapcsolatának jelölője, az élet titoklátója és titokteremtője” akar lenni.<sup>25/a</sup>

Ivanov felfogásában a szimbólum jel és jelölés, amely azonban semmilyen határozott eszmét sem fejez ki. Ha nem így lenne, akkor a szimbólum egyszerű hieroglifa lenne, néhány szimbólum összekapcsolása pedig képi metafora, rejtjeles közlés, amely a megtalált kulcs segítségével deszifrizálható. A szimbólum mindig több jelentésű, több értelmű, igazi lényegét tekintve ellentmondásos jel, maga is ellentmondások tárgya. Ebből adódik a szimbólum egyik lényeges vonása, mégpedig az, hogy egy és ugyanazon szimbólum a tudat különböző szféráiban különböző, sokszor egymásnak merőben ellentmondó dolgokat is jelölhet. „A szimbólum a lét minden síkját és a tudat minden szféráját átszeli, minden síkban más lényegét jelöl, minden szférában mást és mást jelent.”<sup>26</sup> Például a kígyó szimbóluma sokszor egyetlen kultúrán belül is különböző és ellentétes dolgokat jelölhet, igazi értelme teljes mivoltában azonban csak a kozmogóniai mítoszban világosodik meg előttünk, amely felfedi a kígyó egész szimbolikáját, összekapcsolja a kígyószimbólum minden jelentését. „A szimbólum csak akkor igazi szimbólum – írja egy korai, 1904-es tanulmányában –, ha jelentésében kimeríthetetlen és határtalan, ha a sejtetés és sugallat titkos (hieratikus és mágikus) nyelvén valami kimondhatatlant, a külső szóval inadekvát dolgot mond el. A szimbólum sokarcú, több jelentésű, igazi mélységeiben sötétlő. Organikus képződmény, mint a kristály... A szimbólum bizonyos monász, ebben különbözik a mégoly bonyolult allegóriától, parabolától és hasonlattól, melyek részekre szedhetők. Az allegória – tanítás, a szimbólum – jelölés. Az allegória logikailag véges és belsőleg mozdulatlan: a szimbólumnak lelke van, belsőleg mozog, él és újjászületik.”<sup>27</sup>

A szimbolizmus mármint olyan művészet, amely a szimbólumok rendszerén alapuló, a tárgyakat és dolgokat pedig a tudat számára mint szimbólumokat tárja fel. Amikor felfedi a környező valóság dolgaiban a szimbólumokat mint egy másik világ jeleit, akkor ezt a valóságot jelentéssel bírónak tételezi. Ezáltal a szimbolista művészet lehetővé teszi, hogy a reálisan létező dolgok kapcsolatát és értelmét nemcsak az empirikus tudat szférájában, de más szférában is felismerjük, mégpedig intuitív úton. Ezért az igazi szimbolizmus a vallás területéhez tartozik, amennyiben a vallás minden létező titkos kapcsolatának és minden élet rejtett értelmének érzését jelenti. A művész arra törekszik,

<sup>25</sup> I. m. 129. l.

<sup>25/a</sup> 132. l.

<sup>26</sup> Две стихии в современном символизме. «По звездам». Спб., 1909. 247. l.

<sup>27</sup> Поэт и чернь, «Весы», 1904. 3. 6. l.

hogy megértse az egymástól elszigetelt dolgok élő kapcsolatát, s alkotásában, amely a világegész megragadására tör, korrigálja az empirikus tudat tévedéseit. A vallásos alkotás-ként felfogott művészet az a szféra, ahol a jelenségvilág széthulló töredékei újból összeállnak a lényegét értelmesen tükröző egészé. A művészet „második természet” lesz, a világlényeg megerősítése.<sup>28</sup>

Egy kérdés maradt még megválaszolatlan, mégpedig az, hogy honnan vannak általában a költészetben a szimbólumok. Ivanov itt sem marad adós a válasszal. A nép a költő lelkébe „tette le” a szimbólumokat mint a megismerés „őseredeti formáit” – hangzik a válasz.<sup>29</sup> A szimbólumok összenőttek az állandóan változó néplélekkel, s maguk is új meg új, ellentmondásos tartalommal gazdagodtak. A szimbolista költő alkotása a folklór ősananyagába való öntudatlan „alámerülés”, amikor is a költő atavisztikusan felfogja és leképezi magában a folklóranyagot, s ezáltal sajátosan színezi költői fantáziáját, eszmétársításait, képi és kifejezésbeli leleményeit. Ha igaz az – folytatja –, amit Platón tartott, hogy a megismerés emlékezés, akkor a költő a népi „öntudat” és „emlékezés” orgánuma, versét pedig a néplélek élteti. A költő által alkotott „belső szót” a néplélek – „elfelejtett rokonság homályos ösztönére hallgatva” – megérti, önmagára ismer benne.<sup>30</sup> A modern költő a mai lélek szimbólumait önti versbe, de – hangsúlyozza Ivanov – miközben az újat ábrázolja, visszatalál a néplélek ősi forrásaihoz. „Az igazi szimbolizmusnak ki kell békítenie a Költőt és a Tömeget egy nagy össznépi művészetben. Vége az elzárkózásnak. A szimbólum ösvényén a mítosz felé tartunk. A nagy művészet mítoszteremtő művészet. A szimbólumból – a benne ősidők óta létező – mítosz nő ki, amely nem más mint a népi és egyetemes lelki önmeghatározás immanens igazságának képi feltárása . . . Csak a népi mítosz teremt népdalt és templomi freskót, a mítosz teremt a tragédia és a misztérium kórusjeleneteit. Mítosz uralkodik a világ felett. A művész, aki képes megoldani a csomót, új demiurgosz, a teremtő Anya örököse, a világot a maga édes igájába hajtja . . . És a »titkok kulcsai«, melyeket a művészre bízta, a néplélek féltve őrzött titkos kamráinak kulcsai.”<sup>31</sup>

## 5.

„A művészet már nem elégít ki. A mélységesen mély képek helyett a lélek mélységesen mély életet kér. A művészek, a költők, a zenészek azon kevesek, akiknek megadott az örvény szemlélése. De a művész, miközben mélységesen mély dolgot ábrázol, ahelyett, hogy az örvénybe ugrana, eltávolodik az örvénytől, letudja az ábrázolással és új szemlélődés számára szabadul fel. Előtte a szemlélődés forgataga van, nem pedig a cselekvésé. Lám ezért nem lehet a művész életünk vezetője. Az ember *más vezetőt* keres . . .”<sup>32</sup>

<sup>28</sup> „A művészet tükre, melyet a szétdarabolt tudatok tükreire helyeztünk, visszaállítja a tükrözött dolog eredeti igazságát, miközben korrigálja az első tükrözés hibáját, amely meghamisította az igazságot. „Tükrök tükre” – „speculum speculorum” – lesz a művészet, s az egész – mint tükör – az egységes lét egyetlen szimbolikája.” *Заветы символизма, «Борозды и межи», 141. l.*

<sup>29</sup> Поет и чернь б. l.

<sup>30</sup> U. o.

<sup>31</sup> l. m. 7. l.

<sup>32</sup> Андрей Белый: Маска (Фридрих Ницше), «Весы», 1904. 6. 10. l.

Ezek a sorok Andrej Belij egyik korai, 1904-es cikkében olvashatók. A probléma azonban, amit itt megpendít – a szemlélődő művészlét és a cselekvő élet antinómiája –, évtizedeken át foglalkoztatja. 1911-ben „Az alkotás tragédiája” címmel könyvet ír Dosztojevszkijről és Tolsztojról. Jóllehet a Dosztojevszkijt tárgyaló fejezet a szakirodalom számára is tartogat továbbgondolásra készítő megállapításokat, mindent összevetve azonban Belij sokkal inkább saját alkotói dilemmáiról, mintsem választott irodalomtörténeti tárgyáról szól. A Tolsztoj halála után írott könyv a nagy író és ember életét lezáró s egyben megformáló „gesztus” felől nézi élet és mű kapcsolatát, pontosabban szólva, *élet és mű konfliktusát*. „Az író naplójá”-ban, melyet a Forradalom után vetett papírra, nyíltan is megvallja, hogy nem a „kész forma”, hanem „a táguló élet forrongása” érdeklí, az irodalmi műalkotás helyett az új típusú személyiség születése.<sup>33</sup> „A színház és a mai dráma” című esszéjében pedig a szimbolista drámát „ritka ízlestelen jelenség”-nek minősíti, mivel színpadra viszi azt, aminek a lélek mélyén kell végbemennie. Más szóval, objektiválja, külsővé teszi, vagy ahogy Belij írja, „kidobja belőlünk azt, aminek elrejtve bennünk kell megerősödni”. Ibsen alkotói meghasonlásának okát is abban véli felfedezni, hogy a művész az „életalkotás” helyett beírta irodalmi drámák írásával. A következtetés pedig: „ha az új élet misztagogja lett volna, akkor nem írt volna drámát” – enyhén szólva paradoxon egy író tollából, amennyiben a művészi objektivációk létjogosultságát teszi kérdésessé.<sup>34</sup>

Blok egyik versében arról számol be, hogy a lélek átalakítását és a valóság megváltoztatását célzó „teurgikus sóvárgás” (Ivanov szókapcsolata), a felajzott költői lélek csodavarása miként szenved hajótörést a művészi forma és megformálás nehézségein. Már-már megvalósul a misztikus csoda, de – a költemény lehangelő sugallata – „csak” vers született. (Ivanov „A művészet hatáiról” c. tanulmányában világosan megfogalmazza, hogy a „teurgikus sóvárgás” *vagy* a formalizmus veszélyével fenyegető „technikai objektivációkban” oldódik meg, *vagy* az „esztétikai örületben”, amely viszont a művészet felszámolásához vezet.)<sup>35</sup> Bloknak ez a verse szinte egész nemzedéke irodalomesztétikai útkeresésének dokumentumaként is felfogható: a teremtő indulat és a kész forma antinómiájának átéléséről tanúskodó műhelyvallomás. Belij, akinek egész esztétikai gondolkodásában centrális helyet foglal el ez a probléma, Brjuszovról rajzolt portréjában a költő alapvető ellentmondását ebben a művészi formát és „életalkotást” szembeállító *vagy-vagy*-ban véli megragadhatónak. A költészet célja Belij szerint csak az lehet, hogy felszámolja a mindennapok közepszerűségét, „felolvassza” a vers formáját és tartalmát „az élő szimbólumban”, vagyis hogy a mű új ember és új lélek születését eredményezze. A költő számára a legnagyobb nehézséget a művészi forma jelenti, melynek életet kell adni. Ha ez sikerül, hangsúlyozza Belij, akkor a költő maga lesz „a testet öltött szó”, maga válik műalkotássá. A költő átlépi a művészet „teurgikus határát”, és a „költészet méhében megszületik a személyiség vallásos kultusza”. A költő összekapcsolja az alkotást és a vallást a teurgiába. Alkotói élményeit – akárcsak a vallásban – egységes úttá szervezi, melynek célja van: a költő teurgikus küldetésének valóra váltása. A költészet jelentősége is

<sup>33</sup> Дневник писателя, «Записки мечтателей», 1909. I. 122—123. I.

<sup>34</sup> Театр и современная драма, «Арабески», М., 1911. 35—36. I.

<sup>35</sup> Вячеслав Иванов: О границах искусства, «Борозды и межи», М., 1916. 224. I.



átértékelődik ott, ahol a költő alkotása önmagára irányul; nem hivatást jelöl többé, hanem az élethez való alkotó viszonyt. „Az élet vallásos felfogásának lényege is áttevődött a művészi alkotás területére; amikor előtérbe került a szabad, alkotó egyéniség kérdése, akkor a művészet alkalmazásának tere és jelentősége is megnőtt; a művészet létező formáiról alkotott elképzeléseket is át kell értékelni; világosan felismertük az alkotás végterméke (a műalkotás) és a személyiség átalakításának tulajdonképpeni folyamata közötti kapcsolatot.”<sup>36</sup> A művészet ezért mindig az istent elutasító vagy elfogadó (a „személyes-én” lázad a „világ-én” ellen, vagy harmonikusan egybeolvad vele) személyiség közvetett vallása. Brjusov alkotói tragédiája abban van, hogy miközben tökéletes művészi formát teremt, nem tud áttörni az irodalmi alkotástól a „tőle megtisztított”, egyedül „értékes Élethez”.<sup>37</sup>

A művész előtt álló vagy-vagy dilemmáját Belij „Az alkotás tragédiája”-ban fejti ki részletesen. Könyvének kiindulópontja a zseniről vallott felfogása. A zseni, akinek alkotása és élete egyaránt titkokat rejt, Belij számára a rendkívülit, a betegeset és abnormálisat jelenti, mindazt, ami az átlagemberi közepszerűség tagadása. Gogol, Dosztojevszkij és Tolsztoj „három óriás író: az egyik rögeszme rabja, a másik epilepsziás, a harmadik vagy szent, vagy őrült”.<sup>38</sup> A zseni az életet olyan oldaláról ragadja meg, melyet eddig vagy nem ismertünk, vagy egyszerűen nem akartunk tudomásul venni. Amíg a zsenialitás visszfényével van dolgunk, addig elfogadjuk a művészt, de abban a pillanatban, ha a zseni kizökkent bennünket megszokott életvitelünk kerékvágásából, akkor – úgymond – működésbe lép önvédelmi reflexünk (Belij Wagner példájára hivatkozik, akinek „Nibelung gyűrű”-jét értjük, de nem értjük a forradalmár Wagnert, aki összetépi Beethoven szimfóniáját és az utcára rohan a tüntetőkhöz). „Ideje felismernünk – írja –, hogy meghasonlásunk tragédiája (elfogadjuk a zseniben a művész és ember hasadását, de félünk a zsenitől mint embertől) magának az alkotásnak a tragédiája, ahol az alkotás legtökéletesebb formájában nemcsak a régi élet tagadását jelenti, de a régi élet művészet által való kontemplatív átalakításának tagadását is; *a zseni ember a művészen, s nem művész az emberben.*”<sup>39</sup>

Belij az alkotás tragédiájának három felvonását látja: 1. *romantikus*; 2. *klasszikus*; 3. *vallásos*. A művészi életmű klasszikus korszaka felette áll a romantikusnak, mert itt a művész elég az extázis tüzében s a romantikus lelki emanáció helyén csak a hamu marad. Szükség van hát az alkotás folyamatában a megformálás művészi fegyelmére, arra a képességre, hogy a művész magával bírjon, az ihletet a munka józanságával ellenőrizze. Belij megítélése szerint, az alkotás eme második, klasszikus mozzanata, melynek lényege a művészi megformálás, Dosztojevszkijnél alárendelt szerepet játszik. Az alkotás tragédiája Dosztojevszkij esetében abban nyilvánul meg, hogy műveiben egyaránt jelen van „a szeráfok zengő üdviválgása” és a „disznó rőfögése”, vagyis a legmagasabb emberi harmónia, a csend pillanata és a „görcsös őrjöngésben” kifejeződő diszharmónia. Műveinek így kettős üzenete van: egyrészt, a földön teljes harmónia van, s ennek az abszolút

<sup>36</sup> Театр и современная драма, «Арабески»; Брюсов: «Луг зелёный», 183—184. l.; Символизм и современное искусство. Уо. 32. l.

<sup>37</sup> Луг зелёный, 184. l.

<sup>38</sup> Трагедия творчества (Достоевский и Толстой). М., «Мусагет», 1911. 13. l.

<sup>39</sup> I. m. 15. l. (Kiemelés tőlem: N. I.)

harmóniának a mércéjével mér mindent (prófécia), másrészt viszont Dosztojevszkij azt is állítja hősei sorsával, hogy az emberi életben csak diszharmónia van, s hőseire, Miskinre, Raszkolnyikovra, Szvidrigajlovra és Sztavroginra az örület és rettenet bélyegét sűti. Ilyen felfokozott, végsőkig vitt *örülettel* és *szentséggel* (Aljosa alakja) az életben nem találkozunk, de – hangsúlyozza Belij – Dosztojevszkij éppen azt bizonyítja, hogy az orosz valóság az örület és szentség kapcsolata, s a legújabb kori orosz történelem eseményei ezt csak megerősítik. „Dosztojevszkij egész életműve voltaképpen az alkotás tragédiájának ábrázolása, a kaotikus erők ellen lázadó alkotásé, amely formába akarja zárni a káoszt, átkényszeríteni a formán, hogy úgy jelenjék meg, mint az emberiség újjászületésére felszólító vallásos felhívás. Dosztojevszkij maga is e zord tragédia szimbóluma: az alkotás tragédiájáé.”<sup>40</sup>

Minden igazi művész zseni, de nem csak művészi-zseni, s ez a *nem-csak* Gogolnál, Dosztojevszkijnél és Tolsztojnál rendkívül hangsúlyos mozzanat. Belij úgy véli, hogy mindhármójukat ez a nem-csak zavarta abban, hogy olyan befejezett, klasszikusan zárt művészi formákat teremtsenek, mint például Goethe, ugyanakkor ez a nem-csak segített nekik felfedni az alkotás tragédiájának gyökereit is. E három írónak Belij értékrendjében azért jut kitüntetett szerep, mert ők az orosz irodalomban – úgymond – széttörték a klasszikus művészi formát és kiszabadították a zseniből az embert. Az ő példájuk egyben azt is bizonyítja, hogy a művész nem állhat meg az alkotás útján a klasszikus stádiumnál: „az apollói forma harmóniája csak ideiglenes megálló az alkotásnak nevezett örület útján”.<sup>41</sup> Az alkotás klasszikus stádiumából a művész a vallásosba emelkedik fel, ahol betölti igazi misszióját, vagyis azt, hogy önmaga formájává váljék s életét mint tökéletes alkotást formálja meg. A művészi zsenialitás receptív típusával szemben itt az a fajta zsenialitás érvényesül, amely képes „férfiasan” megvalósítani a szemlélt szépséget. Amíg a klasszikus korszakban élet és alkotás egyensúlyban és harmóniában van, a vallásos stádiumot az ember és művész kiéleződő konfliktusa jellemzi. Belij e konfliktus megoldásának három lehetőségére mutat rá: 1. a művész megöli a zseniben az embert (Dosztojevszkij); 2. az ember a művészt (Tolsztoj); 3. mindkettő elpusztul. Ebben a harmadik, vallásos stádiumban a művészet mint olyan meghal a művész számára, alkotása már nem bálvány, amely előtt meghajol, mint tette az első kettőben; a bálvány itt porba hull és a művész *proféta* lesz. A művészet mint szép, de halott formák alkotása, önmagát negligálja.<sup>42</sup>

Belijtől mi sem áll távolabb, mint a l'art pour l'art elve. Szerinte minden művészi alkotás mélyén ott van az a követelmény, hogy úgy fogjuk fel, mint olyan tevékenységet,

<sup>40</sup> I. m. 29. l. A Dosztojevszkijről írott fejezet: 27–34. l.

<sup>41</sup> I. m. 16. l.

<sup>42</sup> Az ember és művész konfliktusát Blok is átélte. Egy költészetét ért vádra, hogy tudnillik egyenlőségelet tesz a költő és ember közé, az alábbi érveléssel védekezik: „Szembenem az »ember rangja« nemcsak magasabb a költő rangjánál, hanem témáin vagy egy felének a forrása éppen a *gyűlölet a líra iránt*, e számomra kedves és hozzám közel álló elem iránt. Ó, bár maradt volna a líra továbbra is a művész alkotó álmainak magányos területén!” Az a kérdés számára is, hogy mit tegyen a művész azért, hogy „a szó testté váljék, a művész — emberré”, vagyis hogyan érhető el a művész és az ember szembenállásának meghaladása. Blok szerint ez az a kérdés, amellyel a „modern léleknek” — ha komolyan veszi küldetését — feltétlen szembe kell néznie. A dilemma azonban csak a jövő áhitott művészetében oldható meg, s addig „a művész, hogy művésszé váljék, megöli magában az embert, az ember pedig, hogy éljen, megtagadja a művészetet”. A. Blok: Három kérdés, Válogatott művei, Bp. 1972. 316—320. l. Kamocsay Ildikó fordítása.

amely a valóság közvetlen megváltoztatására irányul. Ezért van az, mondja Belij, hogy a művész, aki zseni, azzal a titkos vagy nyilvánvaló reménnyel vesszük körül, hogy alkotásában megfejthetjük a lét értelmét, a válságba jutott élet megváltásához pedig útmutatást kapunk. Irodalomszemléletének sarkköve, hogy a művészi alkotás és az élet alkotása egy töről fakadnak, a kettő között nem minőségi, hanem csak mennyiségi különbség van. Az élet nagy fároszainak útjai ott kezdődnek, ahol a művészet véget érnek. Ahol Dante leteszi a tollat, ott jelenik meg Assisi Szent Ferenc: ami az első számára centrális kérdés (az élmény megformálása a művészet sajátos eszközeivel), az a második számára perifériális (ő a mély élményeket cselekedetekben realizálja). Ami ott művészi kontempláció, tiszta szemlélődés, a világhoz való receptív, végső soron passzív viszony, az itt aktív cselekvés, az ember tette önmagára irányul. Mivel a kétféle alkotás között csak mennyiségi különbség van, tehát az alkotói lélek szubsztanciája mindkét esetben ugyanaz, ez Belij szerint lehetővé teszi, hogy az élet tragédiáját a művészi alkotásban, az alkotás tragédiáját pedig az életben oldjuk meg. „Az ember más vezetőt keres” – idéztük e fejezet elején, itt Belij már egyértelmű válasszal szolgál: a váteszt, a prófétát, az élet tanítóját keressük a művészen; Belij példái: Konfuciuszt, Mohamedet, Buddhát. A művész mint zseni arra törekszik, hogy a szót és a valóságot összekapcsolja, hogy megtalálja a keresett szót élete „gesztusaiban”, s „a gesztust szépen elénekelt dallá alakítsa át”. Itt a művész mint zseni nem lépi át a művészet korlátait. A zseniálisan leélt élet viszont „néma élet”, mert „az élmény által elmélyített élet” nem találja az önkifejezés szavát.<sup>43</sup> Hol hát a megoldás, s egyáltalán van-e? Belij szerint igen, azaz a zseni életében eljőhet a pillanat, amikor az író elhallgat, a néma ember pedig beszélni kezd, s önnön zsenialitása csúcására emelkedik fel. Ami nem sikerült Nietzschének, Dosztojevszkijnek, az sikerült Tolsztojnknak, aki korábban zseniális művekkel beszélt, élete végén pedig ezt a művészi zsenialitást legyőzte a magasabb rendű emberi zsenialitás nevében. Nem azzal beszélt, amit kimondott, hanem amit elhallgatott: „hallgatott Tolsztojban élete megalkotásának titka” – írja Belij.<sup>44</sup> Zseniális volt-e Tolsztojnak mint embernek az élete, maga Tolsztoj pedig „műalkotás”-e? Belij válasza nem kétséges: igen. „A nagy orosz művész a szent élet eszményét mutatta meg nekünk – hangzik a végső következtetés –, hidat vert a néphez: vallás és vallástalanság, hallgatás és szó, az élet alkotása és a művészi alkotás, a nép és az értelmiség újból találkoztak, keresztezték egymást, egygyéolvadtak a haldokló Lev Tolsztoj zseniális, utolsó beszédes gesztusában... Az ő legmagasabb tanítói pódiuma a halál volt... , futása és halála a legjobb tanítás és az alkotás nála egyetlen gesztusban, egyetlen pillanatban forrt össze.”<sup>45</sup>

## 7.

„Oroszországban az alkotás elmélyítése a »Holt lelkek« elégetésén, Dosztojevszkij epilepsziáján és Tolsztoj sztarec eszelős futásán át vezet...”<sup>46</sup> Belijnek ez a megállapítása arra mutat, hogy az alkotás tragédiáján az orosz író vallásos tragédiáját értette.

<sup>43</sup> I. m. 39. l.

<sup>44</sup> I. m. 44. l.

<sup>45</sup> I. m. 45. l.

<sup>46</sup> I. m. 33. l.

Szemében Tolsztoj „futása” és halála jelképpé magasodik, szimbolikus értelmet kap, s mint ilyen figyelmeztető jel az emberiség számára, hogy az élet heorikus korszaka következik.

A „Zöldellő rét” esszéiben ebben a szellemben értékeli át a múlt századi klasszikus orosz irodalom értékeit. Ezúttal – helyszűke miatt – csupán egy, „Az orosz irodalom jelene és jövője” c. tanulmány vázlatos ismertetésére vállakozhatunk. Tanulmányának alap gondolata, hogy a nyugati irodalomban a *tanítás* sosem volt annyira irracionális, mint az oroszban, amely a nép felszabadulásának mélyen irracionális vágyát szóltatta meg. A nyugati irodalomban a művészi forma és megformálás kérdése állt az alkotói figyelem középpontjában, az oroszban viszont a tanítás morális pátozsa háttérbe szorította a műalkotás formai, technikai kérdéseit. Nyugaton – írja Belij – „az irodalmi racionalizmus felfalta a szépirodalmat”, az orosz írókat viszont túlságosan elfoglalta „saját fájdalomuk”. „Puskintól, Lermontovtól Brjusovig és Merezkovszkijig az orosz irodalom mélyen népi irodalom – írja. – Más körülmények között fejlődött, mint a Nyugat irodalma. Az orosz irodalom az értelmiség és a nép vallásos keresésének hordozója volt. Minden más irodalomnál inkább érintette az élet értelmét. Függetlenül az irányzatoktól és iskoláktól a tanítói hang dominált benne.”<sup>47</sup>

A XIX. századi orosz irodalom, mindjárt az indulásnál, Puskin és Lermontov személyében jelzi a fenti kettősséget: a nyugati irodalom individualista formakultuszát egyrészt, másrészt viszont ugyancsak az ő életművük adott lökést ahhoz is, hogy az orosz irodalom vallásos-népi irányba fejlődjék. A Puskinban és Lermontovban adott kettősség – véli Belij – a kortárs irodalomban Brjusovban és Merezkovszkijban folytatódik. A korábban egységes orosz irodalom személyükben kettéhasadt „a forma páncéljába öltözött személyiség igazságára” (Brjusov), valamint „a tanítás páncéljába öltözött népi igazságra” (Merezkovszkij).<sup>48</sup> „A mi aktivitásunk irracionális – írja az orosz szimbolizmusról –, miként irracionális a szabadságért és az élet értelméért folytatott harcunk is. Ezért keresztezik majd egymást vallásos jövőnkben a mi törekvéseink és a népi törekvések, ha igazán élő szót és élő jövőt akarunk.”<sup>49</sup>

Ez a tanulmány a második nemzedék irodalomszemléletével foglalkozott, különös tekintettel Vjacseszlav Ivanov és Andrej Belij nézeteire. Tisztában vagyunk azonban azzal, hogy az itt szemügyre vett irracionális tendenciák mellett – szemléletformáló tényezőként, jóllehet nem azonos erővel – jelen voltak ellenkező előjelű törekvések is, melyek az egzaktitás és a szilárd esztétikai normák irányába mutatnak, és bizonyos fokig más világnézeti tájékozódás igényét is jelzik. Mi itt és most, tekintettel a terjedelmi korlátozásra, az elsődleges, meghatározó jellegre helyeztük a hangsúlyt. Az utóbbi tendenciák számbavétele önálló tanulmány tárgya lehetne.

<sup>47</sup> Настоящее и будущее русской литературы, «Луг зелёный», М., 1910. 64. l.

<sup>48</sup> l. m. 89. l.

<sup>49</sup> l. m. 67. l.

## AZ OROSZ SZIMBOLIZMUS KÖLTÉSZETE ÉS POÉTIKÁJA

Dekadencia, esztétizáló törekvés, „új költészet”, szimbolizmus, modernizmus – ilyen kifejezések hangzanak el leginkább, ha a századforduló orosz költészetéről esik szó. Ezekkel az elnevezésekkel illeti az irodalomtörténetírás – hol szűkebben, hol tágabban vonva meg a rajta értendő jelenségek körét – annak az új költői látásmódot hozó bonyolult és sokrétű folyamatnak egyes fázisait, mely a múlt század 90-es éveiben bontakozott ki Oroszországban és a XX. század első évtizedeiben az orosz irodalom meghatározó tényezőjévé vált, olyan művészi értékeket hozva létre, hogy méltán érdemelte ki – a puszkini „aranykorral” összehasonlítva – az „ezüstkor” megtisztelő címet.

Hogy mit jelentenek a fenti fogalmak, hogyan kristályosodott ki az orosz szimbolizmus poétikai rendszere, azt próbáljuk meg – a teljesség igénye nélkül – a következőkben röviden áttekinteni.

1881 március elsejével új korszak köszöntött Oroszországra társadalmi és kulturális vonatkozásban egyaránt. II. Sándor cár meggyilkolása ahelyett, hogy közelebb hozta volna az áhított parasztszocializmus diadalát, jó alkalmat adott a despotizmusnak, hogy megmutassa, kíméletlenül leszámol azokkal, akik hatalmára törnek. A merényletet követő kegyetlen megtorlás általános levertséget szült, mivel szemléletesen bebizonyította az egyéni terror hiábavalóságát, kurtán-furcsán szétszlatlatta a beléje vetett narodnyik illúziókat.

A korábban társadalmi elhivatottságát büszkén hirdető raznocsinyec értelmiség egyre inkább elbizonytalanodott, fokozatosan elfordult a politikától. A Szent Szinódus főügyészének, a „nagy inkvizitornak” elkeresztelt Pobedonoszcevnek nevével fémjelzett reakció fojtogató légkörében a reményvesztettség, a kiúttalanság érzése lett úrrá egyéni és társadalmon egyaránt. A forradalmi demokraták eszményei elvesztették vonzóerejüket, új eszmények pedig a teljes letargia állapotában nem is igen alakulhattak ki. Mindenkit apátia kerített hatalmába:

„ . . . az erőszak, a rossz ma a fő hatalom,  
s egyre csak issza a könnyet a föld,  
sárbatiporva hever sok szent ideál,  
s csak vért látsz, szomorú sebeket”

– jellemezte a kort Nadszon; és bizony nem nagy meggyőződéssel kelt ajkán a biztatás:

„hidd el, jó az idő, elpusztul a Baál,<sup>1</sup>  
megjön e földre a várt szeretet!”  
(*Bede Anka fordítása*)

<sup>1</sup> Vö. Brjusov cinikus megjegyzésével, aki szerint Nadszon mást sem csinált egész életében csak ezt

A haza sorsa fölötti kesergés, a narodnyik körökben eluralkodott bénító tehetetlenség érzése csendül ki a többi Nyekraszov-epigon verseiből is. A cselekvésre hívó, harcra buzdító, optimizmussal telített – gyakran fellengzős – felhívásoknak nyoma sem maradt. Legmerészebb álmaikban is legfeljebb arról ábrándoznak, hogy „az éj, a börtön sűrű homálya” majdcsak „elozlik” és „felragyog a pirkadat”.

A Fofanov által félenknek és betegnek nevezett nemzedék tagjainak többsége – pozitív életérzés híján – minden különösebb ellenkezés nélkül magáévá tette Dosztojevskij 1880-as *Puskin-émlébeszédének* „békéltető” felhívását: „Alázkodj meg gőgös ember!”

Az általános társadalmi problémák és az orosz nép történelmi missziójának – az adott körülmények között nyilvánvalóan irreális – eszméje helyébe az egyes ember sorsának kérdései kerültek. A mindent elborító világfájdalom is a hétköznapi gondok-bajok száróján keresztül jutott kifejeződésre. A lét kilátástalansága azonban nem vált mélyen átélt tragikumká; a halál gondolata nem fakasztott olyan szívből jövő sikolyt, mint a babitsi „óh jaj meg kell halni, meg kell halni”! Ellenkezőleg, csendes belenyugvással, meditatív resignációval várták az elmúlást, mint valami eleve elrendeltetett megváltást, mely megszabadít az élet kínjaitól.

Az intim szféra felé fordulás a széppróza – és főként a regény műfaja – által a 40-es – 50-es évek óta háttérbe szorított líra nagy áttörését eredményezte. Egy kortárs irodalomtörténész tanúsága szerint: „A 70-es – 80-as évek folyamán az orosz társadalmat versmánia kerítette hatalmába, ami tömérdek fiatal költő színre lépésében nyilvánult meg. Semmilyen kiadvány nem volt olyan kelendő és nem fogyott olyan gyorsan mint a verseskötetek.”<sup>2</sup> „Nincs nap, hogy új verseskötet ne jelenne meg” – állítja egy másik szemtanú<sup>3</sup> Mégsem akadt senki, aki az orosz poézis – Nyekraszov halála után üresen maradt – trónját elfoglalhatta volna. A mennyiség nem jelentett egyszersmind minőséget is. Illetve a minőséget még mindig az idősebb költői nemzedék, a parnasszisták csoportja – Fet, Polonszkij, Majkov – képviselte, akikre hosszas várakozás után végre rámosolygott az elismerés fénye. A dicsőségből különösen Fetnek jutott ki, aki 1883-ban az *Esti fényekkel* koronázta meg életművét. Az olvasóközönség különösen verseinek metafizikus irányultságára reagált érzékenyen. „Schopenhauer számomra – írta a költő 1887-ben – nemcsak az utolsó nagy lépcsőfok a filozófiában, hanem kinyilatkozás, lehetséges emberi válasz is azokra a gondolati kérdésekre, amelyek maguktól felvetődnek mindannyiunk lelkében.”<sup>4</sup>

A „tisza művészetnek” egyúttal számos új híve, sőt epigonja is támadt, akik fennen hirdették, hogy „egyedül csak a szépség mentheti meg az emberséget az értelmi zűrzavar és erkölcsi züllés reá támadó sötétségében”,<sup>5</sup> és előszeretettel idézték Edgar Poe megálta-

ismételgette, mintegy bebizonyítandó rendkívüli „becsületességét és lelki tisztaságát”. Ld. *В. Я. Брюсов: Собрание сочинений*, т. VI, М., „Художественная литература”, 1975, стр. 237.

<sup>2</sup> *В. М. Скабичевский: История новейшей русской литературы*, изд. 3, Спб., 1897, стр. 482.

<sup>3</sup> *Л. Мельшин (П. Ф. Гриневич): Очерки русской поэзии*, Спб., 1904, стр. 285.

<sup>4</sup> *Идеи Б. Я. Бухштаб. In: А. А. Фет: Полное собрание стихотворений, «Библиотека поэта», Большая серия, изд. 2, Л., 1959, стр. 19.*

<sup>5</sup> *А. А. Голенцев-Кутузов: Сочинения*, т. 4, Спб., 1914, стр. 322.

pítésát: „Beauty is the sole legitimate province of the poem; melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones.”<sup>6</sup>

Ez az „éhe a Szépnek” persze még távol áll a francia szimbolisták szépség-kultuszától, nem is a nietschei meggyőződés diktálja, hogy „a kultúra – a művészet győzelme az élet felett”, inkább romantikus felbuzdulásból fakad, az elveszített egység után való sóvárgásból, mikor „az élet darabokra tört”. Az „aranykor” iránti nosztalgia készíti legtöbbjüket arra, hogy visszanyúljanak a puskinsi tradíciókhoz és – ha törik ha szakad – megpróbáljanak tántoríthatatlanul hűek maradni a hagyományos költői elvekhez – akár archaikus szótár, banális jelzők, elcsépelet metaforák árán is. Szintaktikai összhang és szigor, gondosan felépített – fölösleges inverzióktól és enjambementektől mentes – verstani szerkezet, jól előkészített aforisztikus csattanók jellemzik külsőleg alkotásaikat, de a technikai tökéletesség nem pótolhatja az eredeti látásmód hiányát. „Költészetükön korábbi csillagok visszénye ragyog . . . és bármily tisztes is megjelenésük, észrevehető, hogy apáik által levetett ruhákban járnak.”<sup>7</sup> Dekadensek ők, a hanyatlást képviselik a szó szoros értelmében, mivel lezárják, befejezik az orosz költészet klasszikus vonulatát, de elődeikéhez hasonló esztétikai értékekkel gazdagítani, betetőzni nem képesek. Művészetük tiltakozás az irodalom utilitáris felfogása, a költői publicisztika, a narodnyikok anti-ars poetica-ja ellen, akik szó szerint vették Nyekraszov intelmét:

„Mert bárha költő nem leszel,  
Polgárnak lenned kötelesség.”  
(*Fodor András fordítása*)

„Nadszonnál és tanítványainál a versmérték semmilyen kapcsolatban sem volt a vers tartalmával; olyan rímeket használtak, ami éppen kezük ügyébe esett, és amelyek a versben nem játszottak semmilyen szerepet; az pedig, hogy a szavak hangbeli állománya megfelelően jelentésüknek – senkinek eszébe sem jutott. Kimunkálatlan és tarka nyelvezet, sablonos jelzők, szegényes választéka a költői képeknek, erőtlen és terjengős dikció.”<sup>8</sup> – így jellemzi Brjusov a narodnyik epigonok poétikáját.

A hazafias líra epigon művelői, akik az esztétikai kritériumokkal édeskeveset törődtek, mondanójuk igazságértékének közvetlen hatóerejében bízva, és a „tisza művészet” hívei, akik triviális gondolatok megverselésétől sem riadtak vissza, ha az a klasszikus mintákhoz mérten a formai tökély látszatával kecsegtetett – ez a két nagyobb csoportosulás határozta meg a 80-as évek költészetének arculatát Oroszországban. Nagy vonalakban legalábbis. Volt ugyanis néhány költő, akik közbülső helyet foglaltak el a két áramlathoz viszonyítva, és a következő évtizedben kibontakozódó szimbolizmus előfutárainak tekinthetők. Egyfelől csendes melankóliával ők is a pusztulást dalolták és ostorozták a szürkeséget, „a próza és a hazugság világát”, minek következtében első pillantásra nem is nagyon különültek el a nemzeti balsors miatt jajongóktól mint az alanyi líra képviselői, hiszen az általános pesszimizmus idején úgy tűnt, hogy az egyén keservei is teljes egészében a kor által determináltak. Másfelől meghaladják a „l’art pour l’art”

<sup>6</sup> С. А. Андреевский: Стихотворения 1878–1885, СПб., 1886.

<sup>7</sup> С. А. Андреевский: Литературные очерки, СПб., 1902, стр. 432.

<sup>8</sup> В. Я. Брюсов: Собрание сочинений, т. VI, М., „Художественная литература”, 1975, стр. 235.





És mindezt a benne feltoluló – vagy az objektivált lírai hős által átélt – érzések diagnosztikus pontosságú, aprólékos részletezésével, a környezet tárgyainak hangsúlyozottan realiztikus rögzítésével, kimért – szónoki fogásokban bővelkedő – mondatszerkesztéssel teszi, kerülve „a feltűnő, szokatlan költői képeket, a meghökkentő jelzőket, a váratlan képzettársításokat, az újszerű metaforákat és az eredeti hasonlatokat”.<sup>13</sup>

Ami azt illeti, nem kényeztetnek el bennünket az újdonság, az egyéni látásmód varázsával hallatlan népszerűsége szert tett románcai sem, melyek Csajkovszkijtől kezdve számos zeneszerzőt meghihlettek.

A búskomorság, a levertség, az életből való kiábrándulás –

„Könnyem nincs . . . magamban élek . . . lelkem így,  
hidd el, még borúsabb, sokkal feketébb . . .”

„De énnekem kevés immár az élet,  
a bú befonta lelkem, mint a gaz . . .”

„Nincs napjaimnak szenvedélye, tette . . .”

„Magam vagyok. A néma éj ring.  
A lelkem kétséggel tele . . .”

*(Molnár Imre fordítása)*

– ezek a „fölösleges emberre” jellemző motívumok, melyek az 50-es évek végén és a 60-as évek elején anakronizmusként hatottak, hirtelen új életre keltek, észrevétlenül összhangba kerültek a 80-as évek pesszimista eszméivel és életérzésével.

Első pillantásra az fel sem tűnt – vagy ha igen, úgy látszik, senkit sem zavart –, hogy az étellel való elégedetlenséget Apuhtyin verseiben nem a kor siralmas valósága szülte, az emberi boldogtalanságnak nem szociális vagy politikai, hanem teljesen személyes okai vannak – a sors kegyetlen játéka, szerelmi csalódás, viszonzatlan érzelem stb. Ez a csekélység eltörpült amellest, hogy a románc műfaja – líraiságánál, dallamos formájánál, szenvedélyes előadásmódjánál fogva – nagyon alkalmasnak bizonyult a reményvesztettség, vigasztalanság, elfojtott kétségbeesés érzésének megszólaltatására, bármiből fakadt legyen is az. Ráadásul közérthető volt, hiszen irodalmi citátumokból, az utólérhetetlennek hitt elődök költői örökségének elemeiből – mondhatnánk úgy is: „bontott anyagból” – építkezett. Olyan közismert szavakból, szókapcsolatokból, poétikai klisékből állt, melyek a gyakori használat során elszürkültek, mintegy elveszítették önálló jelentésüket – „automatizálódtak”, ahogy Tinyanov mondaná –, és végletesen általánosított formában egy bizonyos érzelmi töltést hordoztak, jelzésszerűen egy meghatározott hangulatra utaltak, latensen magukba sűrítették korábbi előfordulásaik szövegösszefüggéseiből adódó ptólólagos jelentéseik kvintesszenciáját.

Nem csoda tehát, hogy – mint egy a valóságtól elvonatkoztatott, feltételes költői világ attribútumai – szabad teret engedtek az interpretációnak, és ezáltal összeütközésbe

<sup>13</sup> П. Коварский: А. П. Апухтин. — In: А. П. Апухтин: Стихотворения, Л., „Советский писатель”, 1961, стр. 40.

kerültek a gondolat és költői kép egységét előíró klasszikus követelményrendszerrel. „Apuhtyin néhány versében a külső burok olyan vékony, hogy meghatározott fogalmak helyett csak pusztá szimbólumok maradnak, melyeknek mindenki olyan értelmet tulajdoníthat, amilyen jólesik”<sup>14</sup> – hangzott a korabeli kritika korholása.

Mi viszont éppen emiatt tekintjük Apuhtyint a szimbolizmus egyik előfutárának, akárcsak Fofanovot, akit kortársai „Isten kegyelméből” lett költőnek tituláltak, és jelentőségét oly nagyra értékelték, hogy P. Percov a Nadszon halálától (1887) a Brjuszov vezette orosz szimbolisták csoportjának fellépéséig (1895) terjedő időszakot róla nevezte el.<sup>15</sup>

Őt a korabeli élettől való viszolygás készítette arra, hogy egy fiktív költői világot teremtsen magának. „Régi mese és régi ábránd, s régi eszmék nem kellene” neki, úgy érzi, hogy körülötte: „Minden oly szomorú!”

„Mindent unalmas próza tölt meg . . .  
Fakók az álmok, és a könnyek  
már régesrégen nem ömölnek.”

„Az öröm percnyi vendég e világon,  
s örök gazda a gyász s a gyötrellem.”  
(Eörsi István fordítása)

„Az életen túl keres valamit, holott nagy elődei tehetségük fényével képesek voltak az egész valóságot beragyogni”<sup>16</sup> – írja róla rosszallóan Andrejevszkij. Az igazság az, hogy a városiasodás folyamata szorongással töltötte el, valami ijesztőt, megfoghatatlant sejtett benne (lásd *A szörny* című versét), és habár igazi tartalmáról voltaképpen keveset tudott, hiszen „rettenetes iszákossága áthatolhatatlan falat emelt önmaga és a valóság közé”,<sup>17</sup> mégis a bezártság, a rabság érzése nyomasztotta állandóan:

„De nem eresztett ki fala közül,  
kő-karjából a város, hol a sápadt  
napok egymásután átokra váltak,  
kiégett szívként, élettelenül.”  
(Eörsi István fordítása)

Ezért menekült a fantázia birodalmába, és alkotott magának homályos utalásokból, légiesen könnyű, testetlen álmoképekből, futó benyomásokból egy fiktív költői világot, mely szépségénél fogva értékesebbnek – sőt néha még valóságosabbnak is – tűnt, mint az igazi:

„Alvástan álom az élet  
Álmatlan alvás a halál.”  
(Győri-Juhász Jenő fordítása)

<sup>14</sup> М. А. Помапов: Писатель-дилетант. — In: «Русское богатство», 1896, № 2, стр. 58.

<sup>15</sup> П. Перцов: Литературные воспоминания. 1890—1902 гг., М.-Л., 1933, стр. 153.

<sup>16</sup> С. А. Андреевский: Литературные очерки, Спб., 1902, стр. 447.

<sup>17</sup> В. В. Розанов: Из жизненных встреч. К. М. Фофанов. — In: «Новое слово», 1911. № 11, стр. 19.

„A tárgyak, jelenségek a lehető legnagyobb mértékben áttetszőek számára. Úgy tekint rájuk, mint lélekkel telített hieroglifákra, mint eleven szimbólumokra, melyek a világ isteni titkát rejtik magukban”<sup>18</sup> – jegyzi meg némi túlzással Merezskovszkij. Mert igaz ugyan, hogy Fofanov neoromantikus ábrázolásmódja nélkülözi a konkrétságot, de a lét dualizmusának misztikus koncepciója szintén idegen tőle. Ennek ellenére impresszionizmusával, szubjektívizmusával, verseinek zeneiségével a szimbolizmust készítette elő.

Míg a szürke hétköznapok egyhangúságából való romantikus elvágódás többnyire irodalmiaskodó, fennkölt „szépelgésbe” torkollott, addig a 80-as évek „kaotikus” életérzésének – hagyományos stílusesszéközökkel történő – adekvát kifejezésére irányuló kísérletek amiatt fulladtak kudarcba, hogy sértő disszonanciához vezettek. Jó példája ennek Szlucsevskij életműve, aki „elsőnek zilálta szét a romantikus verset a részletek harmóniájának teljes semmibevevése által”.<sup>19</sup> A lét általános problémái – a jó és a rossz, az igazság és hazugság, az élet és a halál örök kérdései – foglalkoztatták, de képtelen volt az absztrakt gondolatiságot összeegyeztetni a művészi látásmóddal, ámbár mindkettő vonatkozásában kétségtelen tehetséggel rendelkezett. „Költői moralizálása élettelen, száraz, képekben szegény, nincs zenei formába öntve”<sup>20</sup> – vetette szemére a kritika, nem éppen jogtalanul. Tartalmilag viszont irracionalista pesszimizmusa „aktuálisnak bizonyult, megfelelt a korabeli reflektáló és ábrándozó, hallucinációktól terhes, szétforgácsolt és kaotikus lelki beállítottságnak”.<sup>21</sup>

Az élet iránt nem annyira gyűlöletet, mint inkább megvetést táplál, és időnként Heinére emlékeztető iróniával leplezi le a szentnek hitt erkölcsi értékek viszonylagosságát a gyakorlatban: kedvelt figurája, Mefisztó kénytelen – mivel az antitézis megszemélyesítője – a bűnnel, kegyetlenséggel, gonoszsággal telített világban – *A Mester és Margarita* Wolandjához hasonlóan – jötteteket elkövetni.

Költői attűdjét társadalomeletti szkepszis jellemzi és misem áll távolabb tőle, mint a szentimentális-romantikus idillhez való vonzódás. Munkásságának egészére jól illik egyik versciklusának címe: *Egy egysíkú ember naplójából*, aki csak az élet árnyoldalait veszi észre, mégpedig annak is legtorzabb megnyilvánulási formáit – az ocsmányságot, az undort keltőt, a visszataszítót. Kedveli a „démonikus” motívumokat és a bizarr témákat, a groteszk naturalizmust. A legnagyobb érzelmi feszültség pillanataiban – amilyen például egy *Kivégzés Genfben* – a tudat mintegy kikapcsolódik és szenttelen tárgyilagossággal rögzíti fotográfiai pontosságú pillanatképek sorában a részleteket:

„ . . . Abroncsként feszült  
a vesztőhely körül az összegyűlt  
sokadalom. Villant a pallos éle  
és lecsapott. A fej, mint labda, messzeszökve  
gurult. Kezét a hóhér megtörölte,  
és vége volt. A nép széledezett,  
s felöntözték a kivégzőteret.”  
(*Rab Zsuzsa fordítása*)

<sup>18</sup> Д. С. Мережковский: Полное собрание сочинений, т. XV, Спб., 1912, стр. 293.

<sup>19</sup> С. А. Андреевский: Литературные очерки, Спб., 1902, стр. 453.

<sup>20</sup> В. В. Чуйко: Современная русская поэзия в ее представителях, Спб., 1885, стр. 143.

<sup>21</sup> С. А. Андреевский: Литературные очерки, Спб., 1902, стр. 455.

Ez az objektív hitelességre törekvő szemlélet – mely a pszichologikus próza hatását tükrözi (gondoljunk csak *Ivan Iljics halálára*) – természetszerűleg magával vonta a választékos költői szókinccstől való tartózkodást: „Verseinek legmegragadóbb pontjain hirtelen prózára váltott át, nem helyénvaló szóval óvatlanul megtörte a varázst, és lehetséges, hogy éppen ezzel keltett teljesen különleges, csak egyedül reá jellemző benyomást”<sup>22</sup> – írja Brjusov Szlucsevszkijről, akit az „ellentétek költőjének” nevezett. Ezeket a szimbolista mozgalom egyik vezéralakjának szájából elhangzott elismerő szavakat aligha az udvariasság diktálta. „Szlucsevszkij életműve kétségtelenül újszerű a XIX. század végi líra hagyományaihoz képest és sok vonatkozásban előlegezte azokat az általános elveket, melyek a századforduló orosz költészetének fejlődési irányát meghatározták. A modernista költők számára mértékadó példát jelentett, akire támaszkodhattak.”<sup>23</sup>

Az átmeneti időszak képviselői között különleges hely illeti meg Vlagyimir Szolovjovot. Nem is annyira költészete révén, mely nem tartalmazott formai újításokat, ellenkezőleg, teljes egészében megmaradt a romantikus stílus tradicionális keretei között – nem véletlen, hogy P. Percov, az „új költészet” reprezentáns antológiájának összeállításakor eltekintett szerepeltetésétől<sup>24</sup> –, hanem filozófiája miatt, mely elismerten az orosz idealista gondolkodás csúcspontját jelenti,<sup>25</sup> és döntő befolyást gyakorolt a 900-as évek elején a szimbolisták „ifjabb” nemzedékére.

Lírája tulajdonképpen csak bölcséleti nézeteinek illusztrációjával szolgál. „Vlagyimir Szolovjov volt az első költő-filozófus nálunk, aki arra merészkedett, hogy versben szóljon azokról a roppantul nehéz kérdésekről, melyek az emberi elmét foglalkoztatják”<sup>26</sup> – írta róla Brjusov. Világképére idealista dualizmus jellemző. Az érzékelhető anyagi valóságon túl, melyben a logikai elv uralkodik, feltételezi egy másik, „elsődleges” világ létét, az örök eszmék isteni birodalmát:

„Szép szerelmem, minden ábra,  
forma, szín az ég alatt:  
láthatatlan képzeteknek  
elfutó árnyéka csak.  
Szép szerelmem, minden ének,  
zaj, robaj az ég alatt:  
hallhatatlan hangzatoknak  
torzított visszhangja csak.”  
(Tóth Judit fordítása)

Vallásos hitéből kifolyólag, számára a legmagasabbrendű Értelem, az örök létezés abszolútuma – az Isten, mely „mindenben jelen van”. Mégpedig a női alakban elképzelt – és misztikusan Szófiának elnevezett – Világlélek révén, mely áthatja az életet és a természetet, és voltaképpen a nűmen materializációja a tárgyi valóságban: „A történelem

<sup>22</sup> В. Я. Брюсов: Собрание сочинений, т. VI, М., „Худ. литература”, 1975, стр. 231.

<sup>23</sup> А. В. Федоров: Поэтическое творчество К. К. Случевского. — In: К. К. Случевский: Стихотворения и поэмы, М.-Л., 1962, стр. 48.

<sup>24</sup> Id. П. Перцов: Литературные воспоминания, М.-Л., „Academia”, 1933, стр. 154.

<sup>25</sup> Vö. «Философская энциклопедия», т. 5, М., 1970, стр. 55.

<sup>26</sup> В. Я. Брюсов: Собрание сочинений, т. VI, М., „Худ. литература”, 1975, стр. 220.

és a világ egész folyamata nem más, mint az Örök Asszonyi megvalósulásának és megtestesülésének folyamata a formák és fokozatok végtelen sokféleségében.”<sup>27</sup> Az „Ewig-Weiblichkeit” isteni eredetű princípiumának kis darabkája – mint a Világlélekhez való tartozás öntudatlan emléke – az individuális szeretet formájában ott él minden ember lelkében. „A szeretet több mint a racionális tudat, racionális tudat nélkül azonban a szeretet nem érvényesülhetne mint belső, megváltó erő, amely fölemeli, de nem számolja fel a személyiséget. Csak a racionális ész (illetve, ami ugyanaz: az igazság felismerése) révén képes az ember önmagát, azaz valóságos személyiségét elválasztani egoizmusától. Ezért, ha ezt az egoizmust feláldozza és egygé válik a szeretettel, amelyben nemcsak él, de életet teremtő erőt is talál, megszabadul egoizmusától, ám egyéni létét mégsem veszíti el, sőt, egyéni létének örök életet ad ezáltal”<sup>28</sup> – fejt ki *A szeretet értelméről*.

Ebből következik, hogy „a helyesen értelmezett és ténylegesen beteljesült testi szerelem lehetőséget biztosít az isteni lényeknek, hogy a legtökéletesebben és végérvényesen megvalósuljon az ember egyéni életében; ez a vele való egyesülés legteljesebb és egyúttal külsőleg reálisan legérzékелhetőbb módja”<sup>29</sup> – ismétli meg Szolovjov a jénai romantikusok gondolatát, amit versben is megfogalmaz:

„Nagy úr az idő, a halál,  
mindent de becsap, de megáhit,  
minden elevent lekaszál,  
csak szerelmünk napja világít.”  
(*Tóth Judit fordítása*)

Ugyanakkor feltételezi, hogy a lét kettőssége, megosztottsága nemcsak extatikus érzelmi aktusok által, hanem univerzális értelemben is megszüntethető. Kezdetben úgy vélte, hogy a kozmológiai általánosságban felfogott evolúció elvezethet a különféle vallások egységes egyházba tömörítéséhez és egy teokratikus, harmonikus emberi társadalom kialakításához. Ebbéli reményeiben csalódván, élete vége felé egyre inkább elhatalmasodtak rajta az eszkatologikus víziók. Szentül hitte, hogy az emberi történelem a végét járja és „eljövend a Napba öltözött asszony” – bekövetkezik az Apokalipszis. Egyik levelében Lev Tolsztojt is arról próbálta meggyőzni, hogy „Krisztus feltámadása . . . szükségyszerű és elkerülhetetlen”.<sup>30</sup> A rettenetes világéeggel párosuló „utolsó ítélet” ugyanis – véleménye szerint – arra hivatott, hogy az új Kezdet legyen és megfelelő körülményeket teremtsen a „szintézis” számára, mely valóra váltja az „Istenemberség” eszményét, létrehozza az Igazság, Jóság és Szépség tökéletes egységét.

Miszticizmusa, apokaliptikus látomásai különösen Blokra és Beljire tettek nagy hatást, de eszmerendszerében tulajdonképpen megtaláljuk a század eleji szimbolizmus esztétikájának szinte minden lényeges mozzanatát.

A 80-as évek irodalmának képviselői nem voltak képesek kitörni a „régii” költői látásmód szabta keretek közül. Nyomasztó teherként nehezedett rájuk a gondolat, hogy a rendelkezésükre álló poétikai rendszer minden vonatkozásban kiteljesedett és nem szorul

<sup>27</sup> В. I. Соловьев: Собрание сочинений, т. 6, СПб., 1903, стр. 405.

<sup>28</sup> *Vlagyimir Szolovjov: A szeretet értelme.* — In: »Vigilia«, 1980, február, 79. l.

<sup>29</sup> В. I. Соловьев: Собрание сочинений, т. 6, СПб., 1903, стр. 401.

<sup>30</sup> »Письма В. С. Соловьева«, т. 3, Пб., 1911, стр. 39—41.

további tökéletesítésre. Andrejevskij emiatt még a versírással is felhagyott: „A művészet általam kipróbált területén hamarosan úgy éreztem magam, mintha legendás uralkodók elhagyott palotájában bolyonganék . . . Az architektúra, az akusztika, a fényesen berendezett termek, a díszes ajtók és ablakok, a bútorzat – mindez már nem felelt meg a modern élet követelményeinek. És én baljós érzéssel fordítottam hátat a még nem oly távoli, de máris mesébe illő múlt eme pompázatos építményének.”<sup>31</sup>

A klasszikus poézis formateremtő elveinek látszólagos kimerülése azt sugallta, hogy „talán a művészet összes régi formája pusztulásra van ítélve, és a líra mint legősibb forma hal el közülük legkorábban.”<sup>32</sup>

De a befejezettség érzése, az a tudat, hogy minden elvégeztetett, általánosabb értelemben is hatott. „Hogy a jelenkori emberiség beteg öregember, és hogy a világtörténelem belülről véget ért – ez volt apám kedvenc gondolata . . . A történelmi dráma lejátszódott, és már csak az epilógus van hátra, mely egyébként – mint Ibsennél – akár öt felvonásra is elnyúlhat, de tartalmát lényegében véve már jóelőre ismerjük”<sup>33</sup> – írta Vlagyimir Szolovjov. Merezskovszkij pedig úgy vélekedett, hogy „valószínűleg a mi ‚dekadenciánk‘ szintén valamiféle történelmileg természetes, szükségszerű jelenség, hiszen mi mások lehetnénk mi, ha nem az orosz irodalom természetes és szükségszerű vége, ami maga is valami még hatalmasabbnak a végét jelenti.”<sup>34</sup>

Nem csoda tehát, hogy a 80-as évek irodalmát inkább a „régii” költészet „mesébe illő palotájának” díszítgetése, kicicomázása jellemezte, mintsem a merész törekvés, hogy mellé egy másikat emeljen.

A múlt szellemi és művészi örökségével való radikális szakítás nyilvános vállalásának a feltételei a 90-es évek elejére értek be Oroszországban. „A filozófiai idealizmus legkülönfélébb árnyalatai különösen agresszívvá válnak ebben az időben, és igyekeznek azt a helyet betölteni a társadalmi tudatban, melyet korábban Csemisevskij és követőinek materializmusa foglalt el” – állapítja meg a korszak egyik kutatója.<sup>35</sup> Közéjük tartozik a – Szolovjov által csak „dialektikus abrakadabrának” csúfolt – „meonizmus” is, melyről a nagyközönség 1890-ben *A lelkiismeret fényénél* című kiadványból szerezhetett tudomást. Megalkotója – Nyikolaj Minszkij (Vilenkin) – a hazafias líra epigon vonulatában kezdte költői pályáját, de már 1884-ben a kijevi *Zarja (Hajnal)* hasábjain *Régi vita* címmel közreadott írásában felemelte szavát a tendenciózus művészet és az élethű ábrázolás ellen, a szubjektív költői látásmód keresetlen őszintesége és teremtő ereje mellett kardoskodva. Dantétól kölcsönzött mottója – „Libertà va cercando” –, mint a társadalmi elkötelezettség béklyójától mentes és a környező valóságtól független individuum szabad akaratának és korlátlan fantáziájának jelszava, széles körben ismertté tette nevét.

Annak idején Nyekraszov *Ki él boldogan Oroszországban* című poémájában így fogalmazta meg erkölcsi intelmét a „hamis” és az „igaz” útról:

<sup>31</sup> С. А. Андреевский: Литературные очерки. СПб. 1902. Стр. 432–433.

<sup>32</sup> Уо. стр. 463.

<sup>33</sup> Vlagyimir Szolovjov apja a neves történész Szergej Mihajlovics Szolovjov volt. В. С. Соловьев: Собрание сочинений, т. 8, СПб., 1903, стр. 586.

<sup>34</sup> Idézve – In: Борис Соловьев: Поэт и подвиг, М., „Советский писатель”, 1971. стр. 102.

<sup>35</sup> Г. А. Бялый: Поэты 1880–1890-х годов. – In: Поэты 1880–1890-х годов. Библиотека поэта. Малая серия. М.-Л., 1964, стр. 47.

„Halandó életed  
Két úttal int neked  
S választ szíved . . .

Ez széles, koptatott,  
Ott sok láb járhatott,  
Arra ne térj . . .

A cél: az élvezet . . .  
Ott bűnös vágy vezet  
Rablelkeket.

Szűk út a másik – ez  
Tisztességet szerez,  
Erőseké.

Kiket a szeretet  
Visz harc s megfeszített  
Munka felé.”

(*Áprily Lajos fordítása*)

Minszkij viszont tagadja a választás lehetőségét és a morális értékek viszonylagosságát hirdeti:

Нет двух путей – добра и зла,  
Есть два пути добра . . .

Проклятье в том, что не дано  
Единого пути,  
Влаженство в том, что все равно,  
Каким путем идти.

Nincs két út – a jóé és a rosszé;  
A jónak van két útja.

Átkozott dolog, hogy nincs  
Egyedüli út;  
A nagyszerű az, hogy mindegy,  
Melyik úton megyünk.

„Jón s rosszon túl” egyetlen felsőbbrendű értéket ismer el – az egoizmust: „Az önszeretet nem bűn vagy lelki betegség – nem volt és nem is lesz az –, hanem a legmagasabbrendű, legtitkosabb őserő, az az állandó törvény, mely az emberi lélek rezdüléseit irányítja a születéstől az elmúlásig.”<sup>36</sup>

*Gondolatok és ábrándok az élet értelméről* alcímet viselő álfilozófiai értekezésében a kanti agnoszticizmus alapállásából vette bírálat alá a gyakorlati észet, mely szerinte értetlenül áll az irracionális és transzcendens jelenségek előtt: „ha tudatunk valami olyan feltételezést enged meg, ami ellentmond a törvényeknek, akkor mi egy és ugyanazon időben tételezzük is és tagadjuk is értelmünket. Ha bármilyen ponton következnek is be, de elképzelhető az egyetemes törvények valamilyen megsértése, úgy gondolkodásunk összes eredménye elveszíti kötelező érvényét, és ha például csodának vagyunk szemtanúi, akkor ebből a tényből nem juthatunk semmilyen következtetésre, mivel következtetést levonni annyit jelent, mint megalapozni a jelenséget a törvényszerűség körülményeinek megfelelően.”<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Н. Минский: При свете совести. Спб. 1890, стр. 6.

<sup>37</sup> Н. Минский: Мэонизм. – In: Русская литература XX в. Под ред. С. А. Венгерова, т. I, М., 1914.

Henri-Frédéric Amiel nyomán – aki szerint „az abszolútum egyedül lehetséges létformája: a Nihil” – Minszkij arra a feltételezésre jut, hogy az emberi élet értelmét a „meon” (Platon terminusa), a „nem-létező” felé törekvés biztosítja, melynek végtelenje körülöleli az önmagába zárt anyagi világot: „a körülhatárolt tér gyötör bennünket, és mint a koporsófedél ránk nehezedik korlátaival . . . Egyre csak előre igyekszünk; szárnyakat ad a remény, hogy hátha megeljük a távoli csillagképek között a térséget, mely egyedül áhított és szent, és megnyugtatja lelkeinket . . . Mit bánjuk, hogy nincs végtelen, ha a lélek törekvése, hogy kiszabaduljon a véges kalodájából, örökkévaló.”<sup>38</sup>

„Örökértékű szentségek szomjúhozása, melyek nincsenek, és nem létező világ – ez az a filozófiailag megalapozott kettősség, amely új költői műveinek fő motívuma lett”<sup>39</sup> – állapítja meg Minszkijről a kortárs kritikus, Volinszkij. A „meonizmus” gúnyos csipkelődést kiváltó, zűrzavaros „filozófiai” koncepciójára tökéletesen illik az a megfigyelés, melyet Engels az oroszországi viszonyokkal kapcsolatban 1895. február 26-án Plehanovhoz írott levelében tett: „Egyébként, hogy egy olyan országban, mint az Önöké, ahol a modern nagyipart beoltották az ősi paraszti közösségbe, és ahol egyidejűleg képviselve van a civilizáció minden közbenső fázisa, egy olyan országban amelyet azonfelül többé-kevésbé eredményesen szellemi kínai fállal kerített körül a zsarnokság, hogy egy ilyen országban a legkülönösebb és legképtelenebb eszmekombinációk jönnek létre, azon nem lehet csodálkozni . . . Ez olyan fázis, amelyen az országnak át kell esnie.”<sup>40</sup>

Nem véletlen tehát, hogy Gorkij a *Klim Szamgin*ban a századvégi ellentmondásos ideológiai erjedés tipikus példajaként örökítette meg „az orosz dekadencia atyjának” (Vengerov szavai) egocentrikus, „meonista” nézeteit,<sup>41</sup> habár – mint ez Volinszkijhez írott leveléből kiviláglik – nem osztotta azokat: „Minszkij könyvecskéje megkapott, mint egy olyan ember elbeszélése, aki szellemi epekedéséről ad számot. De hiányzik belőle az az egyszerűség és világosság, ami mindenféle bölcsességet szívhez szólóvá tesz. Hogy nincs benne tűz – azon nem csodálkozom. Időnként azonban hangneme gyónásba, vezeklésbe csap át. És ez nem tetszik nekem – ugyan ki előtt kellene vezekelni?”<sup>42</sup>

Dmitrij Merezkovszkij, aki 1891 januárjában *Szimbólumok* címmel jelentette meg második verseskötetét – mintegy nevet adva a kialakulóban levő „új költészetnek” – Minszkijhez hasonlóan kezdte költői pályáját: egyszerűcsak nála is elérkezett a pillanat, mikor rádöbrent, hogy

„Lelkem túl gyöngé, benn nem ég se hit, se tűz . . .  
Vak gyűlölet, hogy a szabadság szent nevében  
Elpusztuljak – nem üz.”

(Györi-Juhász Jenő fordítása)

– és búcsút intett a „nemzetjobbító” narodnyik ideáloknak.

<sup>38</sup> Н. Минский: При свете совести. СПб. 1890, стр. 181–182.

<sup>39</sup> А. Волынский: Борьба за идеализм. СПб. 1900, стр. 358.

<sup>40</sup> Marx–Engels Művei, 39. köt. 410. old.

<sup>41</sup> Vö. Н. Е. Крутикова: В начале века. Горький и символисты. Киев, „Наукова думка”, 1978, стр. 105.

<sup>42</sup> L.d. Литературно-эстетические концепции в России конца XIX-начала XX в. М. „Наука”, 1975, стр. 361.



Helyettük Kierkegaard egzisztenciális dilemmáját – „a tudomány megfosztotta hitétől az embert, aki most hihetetlen rémülettől eltelve áll a természet titokzatos erői előtt” – fogalmazta újra 1892. október 26-án Péterváron, az Orosz Irodalmi Társaságban tartott előadásában *A mai orosz irodalom hanyatlásának okairól és új irányzatairól*: „A legújabb ismeretelmélet ledönthetetlen gátat emelt, amely örökre elválasztotta az emberek számára hozzáférhető szilárd földet a megismerésünk határain kívül elterülő végtelen és sötét óceántól. És az óceán hullámai többé nem hatolhatnak be a lakott földre, az egzakt ismeretek területére . . . Soha még a tudomány és a hit határvonala nem volt ilyen éles és kérelhetetlen, soha még az emberi szemnek nem volt része az árnyék és a fény ilyen kibírhatatlan kontrasztjában . . . Hiába próbálunk menekülni, hiába rejtőzünk a tudományos kritika gátjának oltalmába – egész lényünkkel érezzük a titok, az óceán közelségét . . . Szabadok vagyunk és magányosak! Ezzel a borzalommal az elmúlt századok semmilyen rabságba döntött misztikuma nem vetélkedhet. Soha nem érezték ennyire az emberek szívükben, hogy hinniök kell valamiben, és agyuk sohasem tudta ennyire, hogy nem lehet hinni.”<sup>4 3</sup>

A „két világszemlélet”, a „két gyökeresen ellentétes világfelfogás” – „a legszélsőségesebb materializmus és ugyanakkor a lélek legszenvedélyesebb idealista fellángolásai” – között folyó „óriási és nagy jelentőségű harc”, melyben „a vallásos érzés legújabb követelményei ütköznek össze a tapasztalati tudományok legfrissebb következtetéseivel”<sup>4 4</sup>, az irodalmi fejlődésre is rányomja bélyegét. A megoldást – „a lélek öröktől fogva való misztikus igényének” kielégítését és egy „új, vallásos vagy filozófiai megbékélést az ismeretlennel” – az „Oroszországban az utilitáris-narodnyik kritika, illetve Nyugaton a kísérleti regény durva materializmusa által csak időlegesen háttérbe szorított művészeti idealizmus újjászületése”<sup>4 5</sup> hozza magával, ami „valójában visszatérés az ősi, örök, soha el nem pusztulóhoz” a tudományos és erkölcsi materializmusnak megfelelő művészeti materializmus túlnyomóan realista ízlése ellenében és ettől függ, hogy „lesz-e avagy sem Oroszországnak a nagy népi tudatot megtestesítő nagy irodalma” – állítja Merezkovszkij.

Meggyőződése, hogy az igazi művészet mindig szimbolikus és Goncsarov, Turgenyev, Dosztojevszkij és Lev Tolsztoj példájára, sőt Nyekraszov, Gleb Uszpenszkij és Csehov néhány művére hivatkozik bizonyításképpen. „Jellemek is lehetnek szimbólumok – jelenti ki. – Sancho Pansa és Faust, Don Quijote és Hamlet, Don Juan és Falstaff Goethe kifejezésével élve – „schwankende Gestalten” (lebegő alakok).”<sup>4 6</sup>

Hasonlóan vélekedik Volinszkij is, aki Dante *Divina Commediáját*, a *Faust* második részét és az *Új Testamentumot* – „ezt a szó legjobb értelmében vett vallásos-misztikus könyvet” – tartja valóban szimbolikus alkotásnak, melyben megvalósul „az igazi művészet legszentebb követelménye”, mikor „a látható és láthatatlan, a véges és a végtelen, az érzékien reális és a misztikus széttephetetlen egységben forrnak össze, mint két egymással érintkező világ elidegeníthetetlen jegyei.”<sup>4 7</sup>

A „klasszikusok kisajátítása” és sajátos módon történő interpretációja, mint látjuk, szervesen együtt járt a szimbolizmus koroktól független, időhöz nem kötött, univerzális

<sup>4 3</sup> Д. С. Мережковский: Полное собрание сочинений, т. 15, Спб.-М., 1914, стр. 244.

<sup>4 4</sup> Уо. 245.

<sup>4 5</sup> Уо. 304.

<sup>4 6</sup> Уо. 249.

<sup>4 7</sup> Ин: „Северный вестник”, 1896, № 2, стр. 254.

életérzéként való szellemtörténeti felfogásával. „A szimbolizmus nem korunk találmánya – hangoztatja Georgij Csulkov, majd nem szó szerint ismételve Merezkovszkijt. – Ugyanolyan ősi, mint a világkultúra . . . rányomja bélyegét minden kor világirodalmára . . . útját Szophoklész, Dante, Ibsen neve jelzi.” Ezért szimbolistának tekinthető bármelyik művész, aki előtt „hirtelen feltárul az igazság, hogy létezik egy legfelsőbb elv, amelyik érvényes a sokarcú és százajkú élet egész bonyolultságára.”<sup>48</sup>

„Dante sosem volt szimbolista” – akadémikusodott Brjusov, aki a szellemi rokonság-keresés mögött megbúvó nagyravágyó terveket azért világosan látta: „A szimbolisták megtagadták, hogy az irodalomban csak gyakorlati célokat keressenek, szélesebb alapokra akarták helyezni azt, és olyan általános eszmék kinyilvánítására vállalkoztak, melyek egyaránt értékesek (legalábbis úgy tűnt nekik) nem csak valamelyik társadalmi osztály számára, hanem az egész emberiségnek.”<sup>49</sup>

Ilyen „parttalanul” értelmezte Gorkij is a szimbolizmust, mikor – Shelley, Byron, Shakespeare, Goethe, Hauptmann, Ibsen nevét említve – egyik levelében arra panaszkodott Csehovnak: „Milyen furcsa, hogy a hatalmas orosz irodalomban nincs szimbolizmus, nincs meg benne az a törekvés, hogy sarkalatos kérdéseket – a szellem kérdéseit – tárgyaljon.”<sup>50</sup>

Természetesen a túlságosan tágra szabott „nagy szimbolizmus” koncepció jócskán megnehezítette a legfontosabb költői kifejezési eszköznek kikiáltott szimbólum meghatározását. Ime, néhány példa: „szimbólumon olyan benyomás jelölését értem, melyek az abszolútum felé tartó misztikus potenciák sorát szabadítják fel”<sup>51</sup> – szögezi le Csulkov. Közel áll hozzá Minszkij álláspontja, aki szerint a szimbólum „metafizikus hangulatot sugall az olvasónak”,<sup>52</sup> míg Merczkovszkij úgy véli, hogy „az egyedi jelenség szemléletétől az örökkévaló szemléletéig emeli fel az olvasót”.<sup>53</sup> A szimbólum olyan élmények közvetítésére hivatott, melyekre „nincsen szó, nincsen fogalom”:

„Rabul ejtettek álmaim,  
furcsák és titkosak,  
de futó beszédükre, im,  
nem lelek szavakat” –

(*Tellér Gyula fordítása*)

panaszkodik Zinaida Gippiusz. Az okot, ami alkalmatlanná teszi a szavakat a „titkok” sejtetésére, Merezkovszkij abban látja, hogy „konkretizálják, körülhatárolják a gondolatot, míg a szimbólumok a gondolat határtalan vonatkozásait fejezik ki”. Ebből következik, hogy „a költészetben az, ami nincs kimondva, csak átcsillan a szimbólum szépségén, erőteljesebben hat a szívre, mint az, amit szavakkal fejeztek ki. A szimbolizmus a

<sup>48</sup> Г. Чулков: Наши спутники. М., 1922, стр. 102–104.

<sup>49</sup> В. Брюсов: Смысл современной поэзии. – In: В. Брюсов: Собрание сочинений, т. 6., М., 1975, стр. 468.

<sup>50</sup> М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. М., 1951, стр. 42.

<sup>51</sup> Г. Чулков: Наши спутники. М., 1922, стр. 22.

<sup>52</sup> П. Перцов: Литературные воспоминания 1890–1902 гг. М.-Л., Academia, 1933, стр. 220.

<sup>53</sup> Д. С. Мережковский: Полное собрание сочинений. Т. 15. СПб.-М., 1912, стр. 253.

költészet stílusát, művészi anyagát átszellemültté, áttetszővé, átcsillámlóvá teszi, akár az alabástrom-amfora vékony falait a benne meggyújtott láng.”<sup>54</sup>

Persze Minszkij is tisztában van vele, hogy csupa „titokkal” nem sokra mennének hiszen „a külső világ képeit semmilyen költészet sem nélkülözheti, és a szimbolikus költészet is akarva-akaratlanul kénytelen élni velük, de csupán a legkisebb dózisokban, és csak mint a lelki események külsődleges jeleivel, vagyis mint szimbólumokkal”.<sup>55</sup> Így konstruálódik meg a szimbolikus műalkotás kétszintű szemantikai síkja: „a mű, mondhatni, kettős életet él. Elsősorban érzéletes képekből kell állnia, hogy még egy gyereknek is teljesen szemléletes és érthető legyen. De a külső szimbólumok mögött eszmei, elvont tartalom rejlik”<sup>56</sup> – írja Minszkij Maeterlinck *A vakok* című drámájának bevezetőjében.

Az elméleti bizonytalanság ezekben a definíciókban annyira nyilvánvaló, hogy Brjusov – aki egyébként mindig is elismerte, hogy „Minszkij és Merezkovszkij voltak az elsők, akik megkísérelték tudatosan elsajátítani az orosz költészet számára azokat a témákat és elveket, amelyek az akkoriban ismertté váló és elterjedőben levő „új költészet” megkülönböztető jegyeit képezték”<sup>57</sup> – nem hagyhatta szó nélkül, és 1895 novemberében az egyik újságnak adott interjújában rámutatott: „Ezek a költők összekeverik a szimbolizmust az allegorikus jellegű művekkel.”<sup>58</sup> „Szimbolikus metaforákat, szimbolikus jelzőket használnak ugyan, de ugyanakkor a vers tartalma érdekli őket rendkívül” – tette hozzá, arra a misztikus tartalomra célozva, mely Merezkovszkij szerint a szimbólumok és a művészi érzékenység kiszélesítése mellett a modern művészet egyik legfőbb összetevőjét alkotja.

A tartalmi aspektus előtérbe kerülése szükségszerűnek mondható, ha arra gondolunk, hogy a szimbolista költői irányzat első tétova szárnypróbálgatásai szorosan összefonódtak a kapitalizmus viharos oroszországi előretörése<sup>59</sup> láttán megrettent liberális értelmiség azon próbálkozásaival, hogy a patriarkális-népi illúziók romjain magyarázó erővel bíró ideológiát teremtsen, mely a társadalmi gondok forradalmi megoldásának alternatíváját kínálja. „Az új kulturális korok felé induláskor elengedhetetlen átértékelés . . . nem kezdődhet másként, mint a már halott, hibás, a gondolkodást akadályozó eszmék kíméletlen szétzúzásával. Újra fel kell ásni és szántani a földet, melyen már semmi sem terem. És bármilyen szent relikviák kerüljenek is eközben az ekevas alá, folytatni kell a munkát minden lojális megtorpanás nélkül – az új vetés, a jövő termés érdekében”<sup>60</sup> – jelentette ki Volinszkij.

Politikai értelemben ez a program az „apró jócselekedetek” torz gyakorlata és a dogmává merevedett narodnyik elmélet ellen irányult, melyet baloldalról az orosz szociáldemokrácia is tűz alá vett: „A narodnyikság, amely mint a kapitalizmus kérdéseinek első felvetése a maga idején haladó jelenség volt, ma már reakciós és káros elmélet, amely megzavarja a társadalmi gondolkodást, s amely a tespedést és az ázsiai elmaradottságot

<sup>54</sup> In: Szimbolizmus. Вр., „Gondolat”, 1965, 117 l.

<sup>55</sup> „Северный вестник”, 1897, № I, отд. I., стр. 75.

<sup>56</sup> „Северный вестник”, 1894, № 5, стр. 229.

<sup>57</sup> В. Брюсов: Собрание сочинений, т. 6. М., 1975, стр. 238.

<sup>58</sup> „Новости”, 18 ноября 1895 г.

<sup>59</sup> Az iparosodás elképesztő ütemű fejlődéséről ld. Pokrovszkij adatait. – In: А. В. Луначарский: Очерки по истории русской литературы. М., 1976, стр. 429.

<sup>60</sup> А. Л. Волынский: Борьба за идеализм. СПб. 1900, стр. 480.

szolgálja” – állapította meg Lenin 1897-ben.<sup>61</sup> Ezzel magyarázható, hogy rövid időre Gorkij is aktív szövetségre lépett a *Szevernij vesztnyik (Északi Hírnök)* című folyóirat köré tömörült szimbolistákkal, hogy velük vállalva vegyen részt „a tények előtti hajbókolás légkörének” szétosztatásában.<sup>62</sup>

Filozófiai vonatkozásban „a minden értékek átértékelésének kísérlete” jegyében meghirdetett „harc az idealizmusért” az „ész trónfosztását” tűzte ki célul, mivel „a kultúra és a tudomány ahelyett, hogy a materializmus végső határáig vezetne volna az embert, a vallás kiirthatatlan vágyát oltotta beléje . . .”<sup>63</sup> A természettudományos világképet meghatározó naív realizmus, melyet csak Max Planck, Albert Einstein és Niels Bohr felfedezései rendítettek meg alapjaiban, de elégtelensége már a századvégen megmutatkozott, valamint a társadalomtudományokban uralkodó „fojtogató, halott pozitívizmus” miatt érzett „felháborodás” diktálta Volinszkijnek a fenti következtetést, mely széles körben visszhangra talált. A pozitivistá metodológia kompetenciájának határain kívülre eső kérdések válasz nélkül maradása megingatta a ráció megismerő képességébe vetett bizalmat és a megismerhető anyagi világ elutasításához vezetett. „Gyötörnek bennünket az együttélés feltételes formái, kínoznak bennünket az erkölcsiség viszonylagos formái, magának a megismerésnek a feltételei, mindaz, ami kívülről van ránk erőszakolva. Lelkünknek másra van szüksége, egyébként meghal. Mind világosabban tudatosul számunkra, hogy ha a világban csak az van, ami itt látható, akkor élni nem érdemes, nincs miért. Minden vallást, minden misztikus torzítást elfogadunk, csak ne kelljen a valóságban lenni.”<sup>64</sup> – írta Brjusov Miropolszkij verseskötetének előszavában.

A valóságtól való elszakadás vágya fűti Gippiuszt is:

„. . . És nem tudom, mi ez a vágy itt,  
mi ez a vágy itt,  
mégis: szívem csodákra vágyik  
úgy vágyik!

Ó, hadd legyen hát, ami még sosem volt,  
ami még sosem volt . . .  
az kell nekem, mi nincs is a világon  
nincs a világon.”

(*Teller Gyula fordítása*)

Ebből „az ismeretlen utáni vágyakozásból” fakadt esztétikai téren az új irányzat képviselőinek lázadása a „földhözragadt” naturalizmus ellen és az a törekvésük, hogy az anyagi világ tényeinek ábrázolóca helyett a művészetet a „múlhatatlan dolgok kifejezésének szenteljék és az intuitív megismerés szolgálatába állítsák. „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss” – idézték előszeretettel Goethe szavait. „Csakis az idealizmus – a szellem

<sup>61</sup> Lenin Összes Művei. 2. köt. 498. old.

<sup>62</sup> Vö. П. В. Куприяновский: М. Горький и журнал „Северный вестник”. – In: М. Горький и его современники. Л. 1968.

<sup>63</sup> А. Л. Вольинский: Борьба за идеализм. СПб. 1900.

<sup>64</sup> В. Я. Брюсов: Ко всем, кто ищет. – In: А. Миропольский: Лестница. М., 1902, стр. 10–11.

ideáiban, a vallás és az istenség eszméiben megvalósuló életszemlélet – képes megmagyarázni a művészetet, a művészi alkotómunka törvényeit, és adhat eleven impulzust minden más alkotómunkához – gyakorlatihoz és erkölcsihez egyaránt”<sup>65</sup> – nyilvánította ki esztétikai credójukat Volinszkij, amit Gippius még egyértelműbbé tett: „Csak az a művészet lehet eleven és csak azt lehet igazi művészetnek nevezni, amelyik imádságba fűlik, Isten fogalmához vezet, és vele egyesül.”<sup>66</sup>

Nem szabad figyelmen kívül hagynunk azonban, hogy ez a fajta „istenkeresés” merőben különbözött Konsztantyin Leontyev önkényuralmat támogató, reakciós vallásosságától, és szándékaiban inkább a tolsztojizmussal és Vlagyimir Szolovjovnak az egyház megreformálására irányuló kísérleteivel mutat rokonságot. Nem csoda tehát, hogy a Szent Szinódus nem nézte jó szemmel Merezskovszkij ténykedését, akit kortársai „új Luthernek” tekintettek,<sup>67</sup> és feloszlatta az általa alapított Vallásfilozófiai Társaságot, sőt az 1905-ös forradalom után tagjainak többségét emigrációba kényszerítette.

Ugyanakkor a költészet vallásbölcseleti irányba terelése a gyűlölt narodnyik „utilitarizmust” egy másfajta tendenciózussággal váltotta fel, mely elvont bölcsekedésben, a spekulatív eszmék túlsúlyra kerülésében és nehézkes verselésben nyilvánult meg, és a formai megújulás problémáját ilymódon egyszerűen elodázta. Jogosan adott hangot neheztelésének Valerij Brjusov *A szimbolizmus apológiájában*, amikor kifejtette, hogy „a jelenkori irodalomban az idealizmus újjászületése figyelhető meg, ami egyebek mellett, absztrakt eszméket megtestesítő költői képek és műalkotások egész sorában jut kifejezésre. Én azonban állítom, hogy az új irodalmi irányzat szélesebb.”<sup>68</sup>

Hogy miben áll ez a többlet, arról – legalábbis kezdetben – meglehetősen homályos elképzelései voltak. „Semmi esetre sem a szimbólumokon múlik – válaszolta Percov kérdésére. – Én a titok nyitját elsősorban a formában, a költői képek harmóniájában, vagy jobban mondva, azoknak a benyomásoknak a harmóniájában keresem, melyek a képeket kiváltják . . . A szavak elveszítik szokásos értelmüket, a trópusok és stilisztikai figurák megszabadulnak konkrét jelentésüktől – csupán egy eszköz marad vissza, hogy megragadjuk a lélek elemeit és elérzékenyítően gyönyörű kapcsolatokat teremtsünk belőlük.”<sup>69</sup>

Ha elméletalkotó készsége hagyott is némi kívánni valót maga után, Brjusov azért nagyon jól tudta, mit akar. Még 1893. március 4-én, nem csekély önhittséggel, ezt jegyezte fel naplójába: „A tehetség, de még a zseni is, becsületes úton lassan érnek el sikert, ha egyáltalán elérnek. Ez kevés! Nekem kevés. Más utat kell választani . . . Meg kell találni a ködben az útmutató csillagot. És én látom: – ez a dekadencia. Igen! Bármit is mondanak, téves-e, nevetséges-e, egy biztos – előre halad, fejlődik, nagy jövő előtt áll, különösen, ha méltó vezérére talál. Ez a vezér pedig Én leszek! Igen, Én!”<sup>70</sup>

És dédelgetett tervét valóra is váltotta. Valóban neki, illetve az *Orosz szimbolisták* 1894–1895-ben általa közreadott három vékonyka kötetének köszönhető, hogy az új

<sup>65</sup> А. Л. Волинский: Борба за идеализм. Спб. 1900, стр. III.

<sup>66</sup> Крайний Антон: Литературный дневник. Спб., 1908, стр. 13.

<sup>67</sup> Вö. Андрей Белый: Начало века. М.-Л., 1933, стр. 193, стр. 192.

<sup>68</sup> В. Я. Брюсов: Апология символизма. – In: „Ученые записки ЛПИ им. Покровского”, 1940, т. 4. вып. 2, стр. 265.

<sup>69</sup> П. Перцов: Литературные воспоминания 1890–1902 гг. М.-Л., 1933, стр. 219.

<sup>70</sup> В. Я. Брюсов: Дневники. 1890–1910. М., 1927.

költői irányzat széles körben ismertté lett, először mint köznevetség tárgya, hiszen aki csak tehette – köztük Vlagyimir Szolovjov is – paródiákat gyártott a suta, ügyetlen versezetek „figurázására, majd hamarosan mint divat, ami egyik napról a másikra mozgalommá terebélyesedett. „Mindenkitől, aki belépett a lovagrendbe (márpedig a szimbolizmus bizonyos értelemben lovagrenddé vált), csak azt követelték, hogy szüntelenül lobogjon, fáradhatatlanul tevékenykedjen. Minden út nyitva állt, és csak az volt a szimbolista kötelessége, hogy igyekezék minél gyorsabban és jusson minél messzebbre. Ez volt az egyetlen dogma. Lehetett dicsőíteni az Istent is, meg az Ördögöt is. Bármilyen lehetett a megszállottság indoka, csupán maga a teljes megszállottság volt kötelező”<sup>71</sup> – emlékezik vissza Vlagyiszlav Hodaszevics.

Természetesen ez az állandó megszállottság, ez a folytonos alkotói lázban égés olykor nem nélkülözte a meghökkentő, excentrikus külsőségeket sem. Gippiusz például papírmaseból készült angyalszárnyakat ragasztva adta elő verseit az irodalmi esteken, Alekszandr Dobroljubov pedig fekete tapétával bevont szobájában fekete miséket celebrált és öngyilkosjeleket toborzott. Előfordult, hogy Jemeljanov-Kohanskij – a *Meztelen idegek* állítólagos szerzője (a kötet zömében Brjuszovtól eltulajdonított kamaszkori verseket tartalmazott) – kutyakorbáccsal kergette végig Balmontot a pétervári étteremben, magának követelve az „első számú orosz dekadens” kétes dicsőségét.

Közvetben – a figyelem felkeltése érdekében – Brjuszov is előszeretettel botránkozott a közvéleményt: *Chef d' Oeuvre*-nek nevezte első önálló – saját bevállása szerint is gyenge – verseskötetét, egy továbbit pedig a római pápa hagyományos húsvéti áldásával bocsátott útjára – *Urbi et Orbi* –, de különösen nagy vihart egysoros versével kavart – „Óh, hűnyd le sápadt lábaidat” –, mely egy akkoriban népszerű románc parafrázisa.

Kihívó viselkedése jogos ellenérzést szült, de a következményeket Brjuszov tudatosan vállalta: „Nagy sikerem lehetne, ha annak a szimbolizmusnak híveként lépnék fel, melynek már több-kevesebb komoly védelmezője van, de túlságosan jelentéktelenek számomra az időleges sikerek, hogy lealacsonyítsam értük a világirodalmi jelentőségemet.”<sup>72</sup>

A kitartás – nem utolsósorban a jó „reklám” következtében – meghozta gyümölcsét és a szimbolizmus vallásbölcseleti irányzata mellett rövidesen polgárjogot nyert az esztétizáló áramlat is, melynek ars poéticá-ját *Az ifjú költőhöz* című versében Brjuszov így fogalmazta meg:

„Sáppatag ifjú, kinek szeme lángol,  
Három igaz tanításom íme:  
Fuss legelőbb, menekülj el a mából,  
Mert a jövő a poéta helye.  
Második ez: sose tudd, mi a részvét  
És ne szeress soha, csak magadat.  
Harmadik ez: ne rajongj, csak a „szépért”,  
S eszme se, cél se vezesse utad.”

(Radó György fordítása)

<sup>71</sup> В. Ф. Ходасевич: Некрополь. Воспоминания. Брюссель, 1939, стр. 11–12.

<sup>72</sup> „Литературное наследство”, т. 27–28, стр. 492.

Persze ez azért nem jelenti azt, mintha Brjusov a költészetet öncélúnak vagy esetleg céltalannak tartotta volna. Mint 1905-ben *A szó szabadsága*<sup>73</sup> című írásában kifejtette, mikor polémiába bocsátkozott Leninnel *A párt szervezete és a pártos irodalom* című cikk kapcsán:<sup>74</sup> ahogy az állami pecsét nem arra szolgál, hogy diót törjenek vele, mint Tom teszi Mark Twain *Koldus és királyfi*jában, úgy a művészetet is csak arra szabad felhasználni, amire való.

Ebből az alapállásból következően a költészetnek két válfaját különböztette meg. Az egyik megeleghet az ember tudat számára hozzáférhető, és érenye a szemléletes, külsődleges jegyek közvetítése, a leírások világossága, valamint a jelzők pontos megválasztása. A költő mintegy láttatja, amit maga lát és ily módon érzékelteti hangulatát. Általában nagyobb lélegzetű (epikus, dramatikus) művek sorolhatók ide, melyek egyébként szintén nem zárják ki az ihletet.

A másik válfaj – a tiszta líra – állandóan a szemléletestől, a külsődlegestől eltávolodva az érzék feletti felé törekszik. Az emberi szellem sötét titokzatos mélységei vonzzák, azok a homályos érzületek, amelyek valahol a tudaton túl jelentkeznek. Az ösztönre a sugallatra hallgat a költő és voltaképpen a kimondhatatlant akarja kifejezni. Paradox módon Brjusov – bár elméleti traktátusaiban ez utóbbi híve volt – mégis az előbbi gyakorlatát követte.<sup>75</sup>

Ennek köszönhető – mint Tinyanov megfigyelte –, hogy „tájleírásai – intellektualisták, majdhogy nem racionalisták; természetéről szóló és szerelmes verseiben a főszereplő mindig a költő, aki szenttelen megfigyelőként, didaktikusan elemzi és boncolgatja ezeknek a témáknak szokványos emócióit.”<sup>76</sup>

Az érzelmi közvetlenség háttérbe szorítása egyenes következménye annak a ténynek, hogy Brjusov – az orosz irodalomban elsőként – a poéta doctus típusát testesítette meg, és szinte egy tudós alaposágával „dolgozta fel” választott témáit. „Az a férfias határozottság, amellyel a témát kezelte és teljességgel hatalmába kerítette, az a képesség, ahogy kihozott belőle mindent, amit az nyújtani tudott vagy kellett, ahogy a témát végsőkéig kimerítette és megfelelő strófaszervezetet talált számára” – Mandelstam véleménye szerint – „a legkövetkezetesebb és legügyesebb orosz szimbolistává avatja.”<sup>77</sup>

Az intellektualizmus túlsúlyát másrésről a műfajválasztás – balladák, történelmi személyek nevében előadott monológok – valamint a kísérletező kedv magyarázza, mely Brjusovot formai téren kezdettől fogva jellemezte. Már az *Orosz szimbolistákat* azzal a szándékkal jelentette meg, hogy szöveggyűjteményszerűen bemutassa a nagyközönségnek az „új költészet” mintadarabjait, mindazokat a formákat – a vers libre-től a parnasszista művességig –, melyeket sikerült elsajátítania. „Brjusov volt az első, aki felkeltette az érdeklődést a verselés iránt – írja Andrej Belij. – Ismételten megmutatta, mit jelent a formával törődni... Az orosz költők közül elsőnek elemezte az alkotás végtelenül kis összetevőit. Felkeltve a rím iránti szeretetünket, elsőként elevenítette fel előttünk a

<sup>73</sup> В. Я. Брюсов: Свобода слова. – In: „Вестник”, 1905, № II.

<sup>74</sup> Bővebben ld. *Gránicz István*: Lenin harca a pártos irodalomért. – In: „Literatura”, 1977, N 3–4, 3–26 l.

<sup>75</sup> Vö. В. Я. Брюсов: Собрание сочинений, т. 6. М., 1975, стр. 218–219.

<sup>76</sup> Ю. Тынянов: Архаисты и новаторы. Лр 1929, стр. 528.

<sup>77</sup> О. Мандельштам: Буря и натиск. – In: „Русское искусство”, 1923, № I, стр. 77.

verssor intim életét. Versmértékeinek sajátos ritmikáját elmélyíti nemcsak a szavaknak, hanem a szavakban levő hangoknak zseniális megválasztása is.”<sup>78</sup> Eme érdemei azonban hátrányára is váltak. Jogosan állapítja meg Nyikolaj Aszejev: „miközben nagyszerűen érzékelt az antikvitas klasszikus és a korabeli nyugati költők szabad verselését, kevés figyelmet szentelt az orosz verselés alapjainak és keletkezésének, feltételezve, hogy minden a klasszikus és a modern nyugat-európai minták meghonosításán múlik.”<sup>79</sup>

Ugyancsak a formai újítás úttörői közé sorolhatjuk Konsztantyin Balmontot, aki nem csekély önhittséggel hirdette, hogy előtte senki sem tudott dallamos orosz verset írni:

„A lomha orosz nyelv velem lett szép, sudár,  
Elöttem minden más költő: előfutár  
E nyelvnek én tártam fel elsőként lejtését,  
Csengő-bongó, dühöngő, s merengő-lágy ejtését”

*(Radó György fordítása)*

A költészet zeneiségét valóban rendkívül magas fokra emelte, de azon az áron, hogy – mint Blok megjegyezte – „lejáratta az alliterációit”, amit alábbi verse is jól példáz:

„Halkan hull homály habokra.  
Hullám harsány hangjai.  
Szél sziszeg. Csábtól csalódva  
Csónakját csönd csapja ki.  
Csalfa csáb – szerencsecsillag,  
Bánatcsónak, félsz-ladik,  
Habra hullva, szélbe szállva  
Úzi áldott álmait.”

*(Radó György fordítása)*

Persze óriási népszerűségét ez csöppet sem csorbította. Brjuszov vallomása szerint „Balmont tíz éven keresztül vetélytárs nélkül uralkodott az orosz költészetben. Legjobb verseinek varázsa abban rejlett, hogy „életilánkok” voltak, hűséges és áttetsző tükrök, melyek spontán módon tükrözték vissza egy érzékeny, gyengéd és szép lélek tisztavirág-életű benyomásait.”<sup>80</sup>

Balmont külsődleges zenei hatásokra, formai bravúrokra törekvő szertelen költészetétől eltérően Fjodor Szologub maga a megtestesült komolyság és szigorúság. „Semmilyen esetlegeset, semmi önkényeset nem enged be verseibe. Minden kifejezése, minden szava átgondolt, körültekintően megválasztott. Az effajta egyszerűség voltaképpen a legkifinomultabb választékossággal egyenlő” – írja róla Brjuszov.<sup>81</sup> Hogy mégis a legkövetkezősebb dekadensnek tartották, az annak köszönhető, hogy a szimbolizmuson belül a vallás-

<sup>78</sup> Андрей Белый: Лур зеленый 189–190. стр.

<sup>79</sup> Н. Асеев: Занем и кому нужна поэзия. М., „Советский писатель”, 1961, стр. III.

<sup>80</sup> В. Я. Брюсов: К. Д. Бальмонт. – In: „Весы”, 1907, № I, стр. 69.

<sup>81</sup> В. Я. Брюсов: Федор Сологуб. – In: В. Я. Брюсов: Собрание сочинений, т. 6. М., 1975, стр. 284.



bölcseleti és az esztétizáló szárny képviselőire egyaránt jellemző individualista magatartás az ő költői attitűdjében nyilvánult meg legvégtetesebb formában.

„Áthidalhatatlan szakadék választja el azonban az új költészet individualizmusát Byron líraiságától, a romantikát az egotizmustól”<sup>82</sup> – állapítja meg Innokentyij Annyenszkij. Az egyéniség romantikus kultuszát nietzscheánus életfilozófiától áthatott szubjektivizmus váltotta fel. „Az új költészet evolúciója nem más, mint a szubjektivizmus fokozatos kibontakozása”<sup>83</sup> – szögezte le Brjuszov.

Éppen ezért elutasították az empirikus valóságot és a világra idegenül, az alkotás elefántcsonttornyából néztek, mint Gippiusz

– „Itt nyílik fönt az ablakom magasan,  
a föld felett magasan,  
Csupán az eget látom a piros alkonyatban,  
a piros alkonyatban” –,

(*Tellér Gyula fordítása*)

és kizárólagos létezőnek csak szubjektív benyomásaikat, fantáziájuk termékeit ismerték el.

„Gyűlölöm az emberiséget” – jelentette ki Balmont, Brjuszov pedig a következőket jegyezte fel naplójába 1896 februárjában: „Készülő könyvem – *Me eum esse* – egy gigantikus gúnykacaj lesz az egész emberi nem fölött.”<sup>84</sup> Az egoista önkény azonban néha olyan bizarr formában jelentkezett, hogy még Brjuszov sem állhatta meg szó nélkül: „Teljesen idegenek tőlünk azok a versek, melyekben Szologub kifejti végletes szolipszizmusának kevéssé eredeti és kevéssé meggyőző filozófiáját”<sup>85</sup> – írta.

A század elején fellépett ifjabb költőgenerációra – a tulajdonképpen szimbolistákra – várt a feladat, hogy az izolált ént újra bekapcsolják az élet áramkörébe. Nem véletlen, hogy minden igyekezetükkel megpróbálták elhatárolni magukat idősebb kortársaiktól. „Én nem vagyok dekadens, ezt hiába gondolják – erősítette Alekszandr Blok 1902. december 26-án Ljubov Mengyelejevához – későbbi feleségéhez – írott levelében. – Én a dekadensek után jövök.” Hasonlóképpen vélekedett Andrej Belij is: „Baudelaire számomra – „dekadens”; Brjuszov – „dekadens és szimbolista”, mivel nála a hanyatlás jegyeit ellensúlyozza az újszerű alkotásra való képesség; Blok verseiben láttam az első példáját a „szimbolista”, de nem „dekadens” költészetnek.”<sup>86</sup>

A dekadensnek nyilvánított idősebb szimbolista nemzedék fő hibáját Vjacseszlav Ivanov abban látta, hogy „a szubjektív lelki benyomások tanulmányozásának és ábrázolásának szentelték magukat, nem törődve azzal, mit tartalmaz az objektív és transzcendens szféra az individuális élmény számára.”<sup>87</sup>

<sup>82</sup> И. Анненский: Что такое поэзия. – In: „Аполлон”, 1911, № 6, стр. 56.

<sup>83</sup> Письма В. Я. Брюсова П. П. Перцову (1894–1896 гг.). М. ГАХИ, 1927, стр. 10.

<sup>84</sup> В. Я. Брюсов: Дневники. М., 1927, стр. 23.

<sup>85</sup> „Весы”, 1908, № 6, стр. 53.

<sup>86</sup> Андрей Белый: Начало века. М.-Л., ГИХЛ, 1933, стр. 112.

<sup>87</sup> Вячеслав Иванов: По звездам. Спб., 1909, стр. 276.

A társadalmi problematika újra felfedezését katalizátorként segítette elő az 1905-ös orosz forradalom. A szimbolizmus viszonyát a küszöbön álló nagy forradalmi átalakuláshoz jól érzékeltetik Vjacseszlav Ivanov szavai: „Az igazi tehetség nem teheti meg, hogy ne fejezze ki, ami a kortárs tudat legmélyén lakozik. Az igazi tehetség tehát az ilyen korokban szükségszerűen a forradalmat szolgálja, mégha másoknak, sőt saját magának is úgy tűnt, hogy szemben áll vele.”<sup>88</sup>

Ez a klasszikus orosz irodalom legszentebb hagyományainak szellemében fogant gondolat fogalmazódott meg Alekszandr Blok költői programjában:

„Szeretnék élni esztelen!  
Legyen örök mind, ami van,  
testté, ami személytelen,  
a nincs: valóvá – általam!”

*(Pór Judit fordítása)*

és öltött testet a *Tizenkettenben*, a Vlagyimir Szolovjov által megjövendölt apokaliptikus világégés után porjaiból újjászülető Oroszországot szimbolizáló Jézus Krisztus alakjában.

<sup>88</sup> Uo. 226.

## AZ OROSZ SZIMBOLISTÁK PRÓZÁJA

Az elbeszéléstechnika és a prózaszerkesztés új formáinak felfedezése volt minden bizonnyal az orosz szimbolizmus legjelentősebb – bár mindmáig nem kellően értékelt – vívmánya. S az esztétika, a poétika és a különféle kultúrelméletek mellett a próza volt az a terület, amely az orosz szimbolizmus specifikumát, megkülönböztető jegyét alkotta, a rokon európai áramlatokhoz viszonyítva. De nem tartalmazott-e *contradictio in adjecto*-t, a szimbolista próza megteremtésére irányuló törekvés, amely egy alapvetően lírában realizálódó irányzat poétikai elveit az epikus műfajokra kívánta kiterjeszteni? Avagy: ez a jelenség nem volt más, mint ennek a századfordulón általánosan érvényesülő folyamatnak líra és epika kölcsönös egymásbahatolásaként leírható egyedi kifejeződése? Egyelőre nyitva hagyva az első kérdést, a másodikra igenlő választ adhatunk, egy lényeges megszorítással: noha A. Belij prózájában a lirizálás fontos szerepet játszott, és a művészi nyelv minden szintjén megnyilvánult, a lényeget mégsem ez jelentette, csupán eszköz volt egy fontosabb cél szolgálatában. A lényeget az a törekvés alkotta, hogy leküzdjék a mimetikus művészet elveinek kényszerítő hatását, mivel ez a művészet a XIX. század végére elérte azokat a csúcspontokat, amelyek után már a hanyatlás kezdődik. A szimbolista – világgépükkel összhangban – olyan alkotások létrehozásán fáradoztak, amelyekben a különböző létsíkok tükröződnek egymásban, és ez az egész értékminőségben hierarchizált rendszer a platóni „eidosok”, a kantói „a priori igazságok”, „az őseredetiségek” – így fordították Platón „archetípusait” – vagy a Vjacseszlav Ivanov „érzékfeletti realitásainak” világába kalauzolni az olvasót. Vjacseszlav Ivanov volt az, aki ezt a törekvést – a „realista szimbolizmus” számunkra paradox elnevezésével illetően – elméletileg a legvilágosabb formában fogalmazta meg: „A realista szimbolizmus a műalkotás befogadját *a realibus ad realiora* – a valóság alsó szintjéről a legrealisabb folyamat során viszont a művész az előzetesen intuitíve megragadott legmagasabb realitástól ereszkedik le, hogy megtestesítse azt az alsó szintű valóságban – *a realioribus ad realia*.”<sup>1</sup> Így hát vázlatosan azt mondhatjuk (s e munka keretei vázlatosságra kényszerítenek), hogy bármennyire különbözőek voltak is a szimbolizmus égisze alatt tömörülő írók törekvései, e próbálkozások lényege „a valóság alsó szintjéről” a (korántsem egyformán értelmezett) „legrealisabb valósághoz” felvezető művészi utak, módszerek, eljárások felfedezésében rejlett.

E szándék már Merezskovszkij történelmi regényeiben is világosan érzékelhető. Átmeneti jellegű ez a próza, lényegében a mimetikus, illetve a szimbolista irányultságú próza elvei közötti kompromisszumra épül. Merezskovszkij ’kosztümös’ regényei anyagául

<sup>1</sup> Влч. Иванов: Основной миф в романе «Бесы». — Ип: «Борозды и межи». Москва, 1916. 61.

nagy, átmeneti korszakokat választott – a *Julianus Apostata*ban (1896) a pogányságról a kereszténységre, a *Leonardo da Vinciben* (1901) a középkorból a reneszánszra való áttérést, a *Péter és Alekszej*-ben (1905) I. Péter „átugrását a történelmen”, az *I. Sándorban* (1918) a dekabristák kísérletét stb. –, s gondosan ügyelt a környezetet, az öltözködést, a mindennapi szokásokat, a kor kultúrájának jegyeit, egyszóval a rekonstruált korszak egész stílusát és atmoszféráját felidő részletek valószínűségére. A *Jézustól hozzánk* (1920–30-as évek) c. ciklus hagiográfiai prózájában ezt a hitelességre való törekvést számtalan, a legkülönbébb forrásokra utaló jegyzet támasztja alá (ehhez a módszerhez folyamodik a maga módján Brjusov is). Történelmi hőseit, akik köré a regény anyagát csoportosítja, úgy ábrázolja, hogy közben nem akar teljesen eltávolodni a hagyománytól – legyen az szóbeli, vagy írásbeli –, s ezért előszeretettel iktat be olyan formákat a regények szövegébe, mint a naplójegyzetek, levelek, vagy a festményekre, szobrokra és a korszak más kulturális dokumentumaira tett utalások. Így tehát minden tökéletesen élethű, sőt naturalisztikusan „hiteles”, és csupán az író elmékedései, illetve bizonyos konstrukciók közvetlenül érzékelhető párhuzamossága érteti meg az olvasóval, hogy a mű alkotója valami nagyobbra tört, bizonyos univerzális törvényszerűségek feltárásán, s nem csupán az egyes korok hiteles ábrázolásán fáradozott. A *Julianus Apostata* azzal a gondolattal zárul, hogy „az emberek majdan ki fogják ásni Hellász szent csontjait, az isteni márvány töredékeit, és újból imádkozni meg sírni fognak fölöttük”, a *Péter és Alekszejt* pedig az isteni Vénusz szobrának Pétervárra szállítása alkalmából rendezett karnevál képe nyitja meg, ehhez az istennőhöz imádkozott Julianus Apostata, s az istennő szobrának feltárásánál Leonardo is jelen volt. Ily módon az egyes korokat és a trilógia részeit olyan élesen körvonalazott tárgyi szimbólumok kapcsolják össze, amelyek a mű tematikai szintjén jelennek meg, de egyben mélyebb, általánosított jelentésre is utalnak, akárcsak Csehov művészetében. Meglehetősen korán kiderül azonban, hogy Merezkovszkij egész univerzalizmusa olyan általa banalizált antinómiák keretei közt mozog, mint a Krisztus–Antikrisztus, pogányság–kereszténység, apák–fiúk ellentétpárjai. A trilógia esetében ez még magyarázható a választott történelmi témával, ám amikor az olvasó megtudja, hogy a Tolsztojról, Dosztojevskijről, Gogolról, Dantéről, Napóleonnól, Jeanne d’Arc-ról írott munkákban is ugyanez a „bináris oppozíció” működik – mindez egyszeriben untatni kezdi.

Merezkovszkij gondolatisága teljes egészében az egyértelmű fogalmiság keretei közt marad. Nem jellemzik olyasfajta árnyalatok, amelyek – minthogy kifejezhetetlenek a tiszta kategóriák nyelvén – képszerű-szimbolikus megtestesülést igényelnének. Emiatt a Merezkovszkij által nagy gonddal felépített két sík csak zavarja egymást; amint az életteli, kifejező képek tisztán fogalmi környezetbe kerülnek, allegóriává változnak, az allegóriák számára viszont elevenségük fölösleges kolonccá lesz, míg képekkel illusztrált fogalmak egyszeriben felfedik lapos, sematikus mivoltukat. Ezek a fogalmak tiszta logikai konstrukciók, maradéktalanul azonosak önmagukkal, és hiányoznak belőlük azok a szemantikai árnyalatok, amelyek aktivizálást igényelnének, amelyeket a képszerű-szimbolikus rendszer segítségével kellene eljuttatni az olvasó tudatának küszöbéig. Találó Trócsányi megállapítása, amely Merezkovszkijt „nem alkotó, inkább megjelenítő, kom-

<sup>2</sup> Merezkovszkij: *Julianus Apostata*, történelmi regény; oroszról fordította Trócsányi Zoltán. Bp. Dante kiadás, év nélkül, 416. l.

binatív tehetség”-nek tekintette, aki tökéletesen kielégítette a félművelt közönség szükségletét az olvasmányos, de ugyanakkor a tudományosság mezében megjelenő történelmi regények iránt. Igaza volt Brjusovnak is, aki – Merezskovszkij útját követve – igyekezett megszabadulni az antinomikus sémák befolyásától, és megkísérelte tökéletesebbé, választékosabbá tenni a reminiscenciák és az ábrázolt korok jellemző jegyeinek apparátusát. Közvetlen bizonyítékok vannak arra, hogy Brjusovot, aki általában szerette az irodalmi versengést, mintegy üldözte Merezskovszkij példája, és állandó belső polémiára ösztönözte. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy Brjusov prózai hagyatéka nem korlátozódik a történelmi regényekre. Írt teljesen hagyományos, a mindennapi élet tárgykörében mozgó elbeszéléseket (pl. *Обручение Дашу – Dása eljegyzése*), valamint Turgenyev és E. A. Poe titokzatos elbeszéléseire emlékeztető, misztikus atmoszférát sugárzó novellákat is, amelyek Merezskovszkij és Balmont impresszionista kísérleteivel mutatnak közeli rokonságot.<sup>5</sup> A külön figyelemre méltó brjuszovi fantasztikum közbülső helyet foglal el Jules Verne, Flammarion, Rider Haggard, H. G. Wells művei, illetve Zamjatin antiutópiái között, amelyek Orwell és Huxley antiutópiáihoz állnak közel. Brjusov – ahogyan nem sokkal később Zamjatin is (az *Островитяне – Szigetlakók*, 1918; *Мы – Mi*, 1920) – a *Республика Южного Креста (A Dél keresztje köztársaság*, 1907) c. elbeszélésében, a *Семь земных соблазнов (A hét földi kísértés)* c. befejezetlen regényében, valamint a *Земля (Föld*, 1907) c. drámájában a „fogyasztói társadalom” lélektelen, mechanikus struktúrájából vezeti le társadalmi prognózisát. Brjusov is a „külsőleges kultúra” veszélyeiből indul ki, amelynek a „szervezete pusztító fekélyt hordoz magában”,<sup>7</sup> s a társadalmi és az egyéni élet végletekig menő szabályozásával az élő természet féktelen szabadságát állítja szembe.

Brjusov szerint a történelmi regények és a fantasztikum nem zárják ki egymást. A *Границы фантазии (A fantázia határai*, 1912–13) c. kiadatlan írásában a történelmi regényt „az időben tett fantasztikus utazások” egyik válfajának tekinti: „Lényegében minden történelmi regény tartalmazza a fantasztikum elemét. A regényírók azáltal, hogy

<sup>3</sup> Trócsányi Zoltán: Merezskovszkij-breviárium, I. Bp. 1924, 20. l.

<sup>4</sup> Id. például Brjusov 1905. június 23-án keltezett, feleségéhez írott levelét (idézi: С. Гречишкин и А. Лавров, О работе Брюсова над романом «Огненный ангел»: Брюсовские чтения 1971 г., Ереван, 1973. 123.), a *Литературное наследство* c. kiadványban közzétett naplójegyzeteket (85. köt. Moszkva, 1976. 69, 736 o.); a Merezskovszkij «Julianus Apostata» és Brjusov „Ledöntött Jupiter”, illetve Merezskovszkij „Leonardo” és Brjusov „A tüzes angyal” c. műveiben fellelhető leírások hasonlóságának részletes elemzésére volna szükség (egy ilyen hasonlóságra utalás történik a Brjusov összegyűjtött műveire készült jegyzetekben, 5. köt. Moszkva, 1975, 666. l.).

<sup>5</sup> Arra a rokonságra, amely Brjusov kisprózájának impresszionista vonásai, illetve Turgenyev „titokzatos elbeszélései” között tapasztalható, Zöldhelyi Zsuzsa is utal («Таинственные повести» Тургенева и русская литература XIX в.: *Studia Slavica Hung XIX*, 1973); E. Poe hatásához l.: Delancy Grossman: Edgar Allan Poe in Russia, *Colloquium Slavicum* 3. Würzburg 1973; a Merezskovszkij olasz elbeszéléseinek impresszionista jellege, Brjusov „Éjszakák és nappalok”-ja, valamint Balmont „Légi út”-ja közötti belső rokonság külön vizsgálatot igényelne.

<sup>6</sup> В. Брюсов: Ко всем, кто пишет, in: А. Миропольский: «Лестница», Москва, 1902, 12.

<sup>7</sup> Э. Литвин: Незаконченный утопический роман В. Я. Брюсова «Семь земных соблазнов» c. írása alapján idézem, in: Брюсовские чтения 1973 г., Ереван 1976, 121; a „külsőleges kultúra” brjuszovi fogalma megfelel a civilizáció fogalmának, amelyet A. Blok, A. Belij és számos más orosz szimbolista halott-mechanikus jelenségnek tekintett, szemben az organikus kultúrával.



Szologub módszerével folytatott alkotói vitában – meghirdetett „archeologizn.us” alapja nem „a történész objektivitásában” keresendő (ahogyan arról Brjusov és a kutatók többsége vélekedett), hanem az exotikum, egy másfajta kultúra megkülönböztető jegyei iránti érdeklődésben.

A merezskovszkiji regényírás stílusával összevetve – amely megújítatlanul hagyta a régi elbeszéléstechnikát, stilisztikailag semleges szöveget strukturált olyasfajta XIX. századi elkoptatott fogások révén, mint a levél- és naplórészletek beiktatása stb –, Brjusov prózája az elbeszéléstechnika megújítására irányuló modern kísérleteivel tűnik ki. Természetesen nem az a lényeg, hogy Brjusov csaknem valamennyi prózai művében a történetet az eseményekben résztvevő és azokat ennek megfelelően értelmező elbeszélő szájából halljuk, hanem az, hogy az író ennek az álarcnak, e képzeletbeli figura nézőpontjának és beállítottságának megfelelően stilizálja valamennyi szinten az elbeszélést. Ezt a módszert *A tűzes anyagban* (1908)<sup>12</sup> alkalmazta legnagyobb sikerrel. Itt a kettős maszk – a reformáció korabeli német elbeszélőnek, illetve a kézirat orosz fordítójának és kiadójának maszkja – lehetővé tette, hogy Brjusov árnyalt megfelelések rendszerét hozza létre az elbeszélés és annak tárgya között: a műre egyszerre jellemző az anyaghoz való intim közelség (az elbeszélő alakja révén, aki saját korának megfelelően formákban érez és gondolkodik), illetve az anyag távolságtartó kezelése (amelyet a kézirat fiktív fordítója, kiadója és kommentátora képvisel). Az elbeszélés formája előnyösen különbözteti meg Brjusovot éppen mint költőt (legyen bár pusztán stilizátor) Merezskovszkijtól: míg ez utóbbi az olvasó figyelmét egészében a fabulára és a mögötte rejlő fogalmi szintre irányítja, addig Brjusov az anyag nyelvi formálására összpontosítja figyelmét. Brjusov a nyelvi dekorativizmus mestere. Művészetében a stílusban való gondolkodás szükségesszerűsége jut kifejezésre, ami a századforduló korát szembeállítja a „stilustalan” XIX. századdal, nemcsak az irodalomban, de a festészetben (vö. „A művészet világa” csoporttal) és a színművészetben is (vö. a Gyagilov párizsi évadjainak atmoszférájával, vagy N. Jevreinov „Régi színháza”-val).<sup>13</sup> Úgy tűnik, Brjusovnak éppen az a képessége, hogy kulturális reminiscenciákból archeologizáló nyelvi ornamentikát teremtsen, hozta meg számára „a legkulturáltabb orosz író”<sup>14</sup> hírnevét, noha ma már nyilvánvaló, hogy itt nem – a többi szimbolistához képest meglehetősen átlagos – kulturáltság ténye a döntő, hanem maga az elv, hogy más kultúrákból idéz és ez az elv – mint láttuk – a dekorativitás pontosan meghatározott eszmei motivációjával és esztétikai feladatával rendelkezett. Rokonságot mutatott ez a dekorativitás a szecesszióval és az akmeisták (M. Kuzmin, Sz. Auszlander, B. Szadovszkij, Ny. Gumiljov és mások) erős stilizációs hajlamaival, ám a figatalabb szimbolista nemzedék által felállított követelménynek – a jelentések hierarchizálásának – Brjusov prózája nem felelt meg: minthogy anyaga csupán az elbeszélés síkján strukturált, a mű problematikája nem lép túl a stilizátori egységűség szintjén.

<sup>12</sup> A regény Kiss Dezső által készített magyar fordítása 1926-ban és 1974-ben jelent meg, ez Brjusov egyedüli prózai műve, amelyet lefordítottak magyarra.

<sup>13</sup> A századforduló orosz irodalmában jelentkező stilizációkról l. az E. Subin által írt alfejezetet a Судьбы русского реализма начала XX в. с. könyvben, под ред. К. Муратовой, Ленинград, 1972, 84–96., valamint Zöldhelyi Zsuzsa: К проблеме стилизации в русской прозе начала XX в. с. cikkét, in: Hungaro-Slavica, Bp. 1978.

<sup>14</sup> I. Gorkij 1917. augusztus 7-i levelét Brjusovhoz – In: М. Горкий: Собрание сочинений в 30-и т., т. 29, Москва, 1955. 383.

Valószínűleg maga Brjusov is érezte ezt, s ezért háritott el minden szemrehányást oly módon, hogy védekezésül a restaurátor-archeológus-történész szerény szerepét öltötte magára?<sup>15</sup> Vagy még inkább, nem azért foglalkozott-e oly gyakran azzal a gondolattal, hogy a próza térbeli és időbeli dimenzióinak tartalmi gazdagítása kedvéért elhagyja az analógiák zárt körét, az elbeszélő formák stilizálása területén végzett kísérleteit? Arra a makacsul visszatérő elképzelésre gondolunk, hogy az orosz közeget kalandor, vagy démonikus típusú idegen hőssel ütköztesse: Fausttal és Mefisztofelesszel a *Фауст в Москве* (*Faust Moszkvában*) c. drámában, a Lesage-tól kölcsönzött ördöggel a *Таинственный посетитель* (*A titokzatos látogató*) c. elbeszélésben, Arsen Lupin-nal az *Арсен Люпен в России* (*Arsen Lupin Oroszországban*) c. novellában, von Arnimmal a *Путешествие по России фон-Арнима* (*Arnim utazása Oroszországban 1846-ban*) c. elbeszélésében. Természetesnek kell tartanunk, hogy egyik említett elgondolását sem dolgozta ki végleges formában: elegendő arra emlékeztetnünk, hogy milyen mereven körvonalazott, egynástól élesen elválasztott kulturális rendszerekben gondolkozott Brjusov, s hogy mennyire távol állt tőle (ironikus hajlamai mellett) az ilyesfajta témák megkövetelte groteszk látásmód. Ám abban az állhatatosságban sincs semmi meglepő, amellyel minduntalan visszatért ezekhez az elképzeléseihez: Brjusov nemcsak Merezskovszkijjal, de Szologubbal is belső versengést folytatott.

A mai orosz olvasó Szologubot az immár klasszikussá vált *A kis démon* c. 1902-ben befejezett, egészében azonban csak 1907-ben publikált<sup>16</sup> regény szerzőjeként ismeri; e művét „realista úton és realista eszközökkel létrehozott”<sup>17</sup> alkotásként interpretálják. Szologub húsz kötetre rúgó prózája – amely módszerbeli-stilisztikai irányzatok, de az esztétikai értékminőség tekintetében is – még felfedezőjére vár.

Szologub alkotásainak zömében a mű kronotopozsának alapját – ha nem is mindig földrajzi, hanem társadalmi és szellemi értelemben véve – az orosz provincia alkotja. Élettapasztalata végletesen provincionális életforma szomorú, anekdotikus, gyakorta groteszk, abszurd részleteinek ismerőjévé avatta az író. Alkotásait olyképpen szerkeszti meg, hogy a mindennapi élet reáliáinak e sokaságát gondosan megválasztott Gogol-, Dosztojevskij-, Csehov-motívumokkal kapcsolja össze, amelyek valamilyen formában a kisember pszichológiáját és társadalmi paramétereit tükrözik. Szologubnak nem egyszer-

<sup>15</sup> Így pl. Csulkovnak arra a kritikai megjegyzésére, hogy *A tüzes angyalban* szereplő Mephistopheles figurája valahogy ostobább előző irodalmi ábrázolásainál, Brjusov ekként válaszolt: „Az én Mephistophelesem 300 esztendővel élt Goethe előtt, és őt előlegezni sehogyan sem lehetett képes. Amennyire meg tudom ítélni, a művemben szereplő Mephistopheles egészen olyan, amilyennek őt a XVI. sz-i írók ábrázolták könyveikben, leveleikben és memoárjaikban; Goethe Mephistophelesére viszont nem is kívánt hasonlítani. Ha a *történelmi Mephistopheles* nem oly csillogó, mint Goethe „ördöge”, erről vajon én tehetek?” (Литературное наследство 85. 519.)

<sup>16</sup> Magyarul csak a regény egy részlete jelent meg (Bonkáló Sándor fordításában, „Magyar Világ”, 1929. 1–4. sz.). Fjodor Szologub egyetlen teljes terjedelmében magyarra fordított regénye, a *Nehéz álmok* (1895; Korda Imre fordításában: „Egyetértés”, 1897. 1898) még a 80-as évek orosz naturalizmusának hagyományai szerint íródott. Itt jegyezzük meg, hogy az a Szologub, akit Komlós Aladár említ Gogolról írott cikkében (Tanulmányok a magyar–oros irodalmi kapcsolatok köréből, Akadémiai Kiadó, Bp., 1961, II, 5–26. l.), egy másik író, a naturalista iskola köréhez tartozó V. A. Szollogub (1813–1882).

<sup>17</sup> E. Старикова: Реализм и символизм. — In: Развитие реализма в русской литературе, ч. III, Москва, 1974. 181.



rúen azért van szüksége az anyag korábbi irodalmi feldolgozásaira utaló reminiscenciákra, hogy szélesítse az asszociációk körét: ezek az utalások egy metanyelvet hoznak létre, ha úgy tetszik egy a voltaképpeni nyelvi szint fölötti rendszert, amely csak azok számára érthető, akik jól ismerik a klasszikus orosz irodalom képrendszerének ezt a nyelvét. Ennek hiányában Szologub képeinek szemantikája csak nagyon elszegényített formában érzékelhető. Például Peredonov, a vidéki tanító útjának főbb eseményeit *A kis démonban* – az álmodozását egy tanfelügyelői állásról, minden azzal kapcsolatos mániáját, hogy megkíséreljen egy tisztesebb helyet kiküzdeni magának a nap alatt, elméjének fokozatos elborulása, amely gyilkosságba torkollik – Szologub oly módon mutatja be, hogy azok átfogó teljességükben csak a köpönyegről álmodzó Basmacskin gogoli figurájával, illetve az olyan alakok tudatának elváltozásaival összefüggésben érthetőek, mint amilyen Hermann Puskin *Pikk dámájában*, Popriscsin Gogol *Egy örült naplója* c. művében, Goljadkin Dosztojevszkij *Hasonmásában*, a szerző Dosztojevszkij *Feljegyzések az egérlyukból* c. írásában, valamint a központi figura Csehov *Tokbabújt emberében*. A felsorolt művekből származó rejtett (Csehov esetében nyílt) reminiscenciák itatják át Szologub regényének szövetét, s ezért Peredonovot olyan alakként foghatjuk fel a legalacsonyabb társadalmi helyzetet elfoglaló orosz csinovnyikok kezdetben tragikomikus, majd Csehovnál már félig abszurd figuráinak panoptikumában, aki zárja a sort. Peredonov mind nyilvánvalóbbá váló tébolya az örület árnyékát veti egész környezetére, a Peredonovot körülvevő vidékiek patológikus ostobasága pedig az ő örülségében tükröződik vissza. „Peredonov tébolya – nyilatkozta Szologub egy interjú során – nem pusztán esetlegesség, hanem egy általános kór, maga a mindennapi élet a mai Oroszországban.”<sup>18</sup> Így hát Peredonov nem csupán az orosz csinovnyik-hősök sorát lezáró szereplő, hanem annak az abszurditásnak a kvintesszenciája is, amelyet az elidegenedett önkényuralmi állam világa illetve a legalacsonyabb rangú csinovnyikoknak ezzel a világgal összefonódó szellemi provincializmusa termelt ki magából. Szologub kitűnően érzékelte a 'peredonovság' társadalmi szerepét. Ezért nem csupán Gogol *Egy örült naplója* és Dosztojevszkij *Feljegyzések az egérlyukból* pszichológiai analízisét váltotta fel a paranoia körtörténetének orvosilag hiteles leírásával, de – követője Zamjatyin *Чездное (Járási hétköznapiok)* c. művéhez hasonlóan – azzal, hogy *A kis démonban* kiaknázta Peredonov politikailag reakciós mivoltát, illetve, hogy következő regényében, a *Творимая легенда (Teremtett legenda)* – „túljeljesítve” Peredonov álmait – kormányzóhelyettségé tette meg őt, Szologub ki is élvezte a szellemi provincializmus társadalmi-politikai szerepét. A paranoiás gyilkos káprázatos állami karrierje világosan utal az orosz önkényuralmi állam szologubi felfogására, amely államban „az emberi együttélés legrosszabb formáinak” megtestesülését látta: „ez az államiság lázas fantazmagóriák véres kódévé változtatta az orosz valóságot. Amit a népi állami építőmunka emelt, az a nép átkává és fekélyévé vált”.<sup>19</sup> Ilyen kiélezett formában folytatta Szologub Gogol, Dosztojevszkij, Szaltikov-Scsedrin, Csehov témáit. Mindazonáltal tévedés lenne, ha arra a következtetésre jutnánk, hogy a konkrét valóság ábrázolásával van dolgunk, mivel Szologub az oly érzékletesen ábrázol realitást fokról fokra óvatos, ám igen gondosan megválogatott eszközökkel metafizikai síkra helyezi át. Andrej Belijtől eltérően. Szologub ezt a síkot úgyszólván

<sup>18</sup> «Буржевые ведомости», 10 ноября 1910 г.

<sup>19</sup> Ф. Сологуб: О «Грядущем хаме» Мережковского. — Ип: «Золотое руно», 1906, № 4, с. 103.

megragadhatatlan fogások segítségével teremti meg. *A kis démon* metafizikai síkjának titka ebben a lehelet-finomságban, a dolgok, interieurök, a portrék, a tájképek, a színek részleteinek észrevétlen ismétlése által létrehozott igen óvatos fokozásban rejlik; e részletek jellemző attribútumai az ismétlések során metaforákká, majd szimbólumokká terebélyesednek, végül archetípus-szerű jelentésárnyalat vonja be őket (ilyenek pl. a bárány, a kandúr, a játékkártya, a fekete szín stb.). Szologub, akárcsak Belij, nagy jelentőséget tulajdonított „a témák és motívumok végtelen variációjának”, ám úgy tűnik, nem egyszerűen a leneáris sorrendben történő variáció, hanem a mindennapi élet jellemző jegyeit magukon hordozó részletektől a bennük rejlő archetipikus vonásokig emelkedő képek hierarchikus rendszerének, vagyis egy vertikális tengelyű jelentésrendszernek<sup>20</sup> a megszerkesztése Szologub művészi leleménye, amelyet a szimbolizmusához vonzó írók csoportja szívesen felhasznált. Természetesen *A kis démon*ban a metafizikai sík megteremtését maga a hősválasztás is elősegíti, minthogy szinte az egész anyag Peredonov tudatán szűrődik át, akinek mindinkább elboruló elméje nem csupán kielezi az egész környezet szétszórt, pszichopatologikus, abszurd vonásait, de az irrealitás atmoszféráját is intenzívebbé teszi, s hozzájárul a regénybeli figurák és tárgyak körül létrehozott misztikus aura kettős motíválásához.

A. Blokkal ellentétben Szologub nem hisz semmilyen útban; az előrehaladó mozgással az örök visszatérés ősi eszméjét állítja szembe, s ezen a ponton A. Belijjel érintkezik. Ha ezt összevetjük az államiság, a „hivatalos tudat” (Bahtyin terminusa)<sup>21</sup> jelenségéről kialakított nézetével, megérthetjük, hogy Merezkovszkijtől, Brjuszovtól, Bloktól és másoktól eltérően miért hiányoznak Szologubnál a kultúrtörténeti analógiák, s miért foglalják el a nagyobb helyet a ciklikus mítoszokból, mesékből, legendákból, a népi démonológia és a „nem-hivatalos tudat” (Bahtyin terminusa) legkülönbözőbb formáiból vett elemek. Merezkovszkijtől eltérően, Szologub számára (amint Belij és Joyce számára is) a történelem — egyebek között a kultúra és a vallás története — nem valamely út, sőt (Brjuszov felfogásával szemben) nem is a dekorációk esztétizált váltakozása, hanem csupán szánalmasan kisszerűvé váló álarcosbál. Nem véletlenül fordul elő nála oly gyakran a vidéki jelmezball motívuma, ahol az élők a halottakkal keverednek, s ahol „az élők halott eszméket cserélnek”.<sup>22</sup> A fantazmagóriaszerű túlzásokhoz vonzó Szologub ugyancsak nem véletlenül rendezi meg a *Teremtett legendában* a halottak temetőbeli szemléjét, amely Blok *Haláltáncát* idézi és sajátos helyet foglal el Dosztojevszkij *Bobok* c. műve és Woland bája között (Bulgakov *A Mester és Margarita* c. művében).

Szologub kimeríthetetlen találékonysággal válogatja össze az ördögi, sátáni atmoszférát létrehozó elemeket, amelyek átítatják a figurákat meg a tárgyakat és kitöltik a köztük levő teret: hol a mindennapi élet tökéletesen ártatlan részleteinek fokozatos átértelmezésével, mint pl. amikor a munkába szegődő tömpe orru vénséges szakácsnőt a halállal asszociálja, vagy mint a kandúr esetében, amelyik ugyan még nem utazik villa-

<sup>20</sup> Érdekes, hogy Adelaida Gercik, a Vjacseszlav Ivanov köréhez közelálló költőnő, elismervén a 20-as évek szovjet íróinak (Babelnek, Zamjatyinnak és Szejfulinának) a tehetségét, művészetük hiányosságát abban látta, hogy „mindent 'síkban' Vjacseszlav Ivanov kifejezésével élve, 'függőleges kiterjedés nélkül' ábrázoltak (1924 november 28-i levél L. Sesztovnak. — In: *A. Герцык: Воспоминания*, YMCA-Press, Paris, 1973, 185).

<sup>21</sup> *В. Волошинов: Фрейдизм*. Москва—Ленинград, 1927, 132.

<sup>22</sup> *Ф. Сологуб: Творимая легенда*, ч. III: Дым и пепел. Петербург, 1909. 239.

moson – mint Bulgakov kandúrja –, de már arra a gyanúra készítet, hogy talán „zsanár”, és titokban „hallgatózik”; hol Peredonov ördögi táncának említésével, vagy azzal, hogy a Rutilov nővéreket a Kopár hegyi boszorkányokhoz hasonlítja; hol egészen fantasztikus jelenségek beiktatásával, mint amilyen ’nyedotikomka’ és a ’csupaszem – madár’; hol a démonikus motívumok irodalmi feldolgozásaira utaló illúziókkal (pl. a kártya és az öreg hercegnő motívuma Puskin *Pikk dáma*jából). Ez utóbbiak sorában különösen fontos helyet foglal el egy, Lermontovra utaló kettős reminiscencia: egyfelől, a regény címe közvetlenül visszavezethető a *Mese gyerekeknek* két verssorára, másfelől, a regény szövegében jelen van egy nagyon finom, rejtett lexikai-szintaktikai áthallásra épülő, és ezért nehezen kivethető célzás a *Démonra*.<sup>23</sup> A szóban forgó allúzió a felszínre hozza az elsekélyesedés motívumát, amely a regény címében is tükröződik (s amely Bulgakov számára is fontos volt *A Mester és Margarita*ban). Ugyancsak ez nyújt magyarázatot arra is, hogy miért vált ki Peredonov figurája időnként együttérző sorokat az íróból: Peredonov nem annyira maga a sátán, mint inkább a „sátán megszállotja”, miként az ettől az elsekélyesedett ördögösségtől megszállott Peredonov egész környezete is, az egész világ, ahol Ananke uralkodik. A mű metafizikai síkja nem alkot külön réteget, hanem mindent átható és csak egyes képi csomópontokban összesűrűsödő atmoszféraként van jelen. Ám e csomópontok révén minduntalan és nyíltan tudatja jelenlétét, s elősegíti, hogy a társadalmi rossz problémája az egyetemes rossz problémakörébe tevődjön át. Ez jogosította fel Szologub kortársát, A. Volinszkij kritikust, hogy *A kis démon* szerzőjét „valami füledt pincéből előbújt orosz Schopenhauernek”, „pince-Schopenhauernek”<sup>24</sup> nevezze. Valószínűleg azért hangzott el e régi vágású derék vigasztaló neve, mert Volinszkij akkoriban még nem ismerhetett egy sokkalta jobban ide illőt, Franz Kafka nevét, akihez Szologub minden bizonnyal közelebb állt, mint orosz elődeihez. Szologub, amikor a jelen által inspirált problematikát időtlen síkra viszi át – Leonyid Andrejevától eltérően –, nem alkalmazza az expresszionizmus stilisztikáját; szimbólumainak polivalens jellege annál közelebb áll viszont a karkai szimbólumokhoz. Természetesen mindez nem vonatkozik Szologub valamennyi művére, alkotásai stilisztikailag az eklektikusság határáig különfélék. Mindazonáltal vannak olyan művei, pl. a *Согнутые ноги* (*Behúzott lábak*, 1912) c. miniatűr vagy más apró elbeszélések az *Átváltozások* c. ciklusból, amelyek alatt – ha németül lennének írva – nyugodtan állhatna Kafka neve is. Más alkotásaiban csak egyes oldalak sugározzák a „karkai szellemet”. A legérdekesebb ebben a tekintetben a *Teremtett legenda* c. regénytrilógia. Annak idején a kritika meglehetősen hűvösen fogadta a művet, de napjainkban sem részesítik különös figyelemben, ami magyarázható a trilógia művészi tökéletlenségével.<sup>25</sup> Leginkább a különféle kelmedarabkákból összefércelt takaróhoz lehetne hasonlítani, oly egyenlőtlenül helyezi egymás mellé Szologub a legkülönfélébb stílusokat az orosz vidéki élet hangsúlyozottan tárgyilagos, konkrét-mimetikus leírásában. Telezúfolja az első orosz forradalom korának társadalmi-politikai küzdelmeire (a szociáldemokráciára, a kadétokra, az eszerekre, a feketeszázakra, a pogromhangulatra) utaló részletekkel, amelyeket velük egyenrangú elemként sző át a fantasztikum, hol oly módon,

<sup>23</sup> Ф. Сологуб: Мелкий бес. Bradda Books Ltd, 1966, 141.

<sup>24</sup> А. Вольнский: Книга великого гнева. СПб., 1904, 192.

<sup>25</sup> Az egyetlen nagyobb tanulmány, amely a művel foglalkozik, I. Holthusen nevéhez fűződik: Fedor Sologubs Roman-Trilogie, Mouton, Paris—Den Haag, 1960.

hogy romantikus hagyományú népi démonológiát idéz fel az író, hol science fiction elemeket alkalmaz (pl. a kémikus és dekadens költő Trirodov melegház-úrhajója), hol pedig a tudatalatti mélységekbe ereszkedik le nem csupán az álmok, hallucinációk segítségével, hanem a titokzatos önazonosítás, a megkettőződés révén is. A jelképeséget szolgáló különféle módszerek sorában sajátos hely illeti meg a fantasztikus groteszket, amely szimptomatikus módon mindig előtűnik, valahányszor az állami apparátus tisztviselőiről esik szó. Egyes esetekben a fantasztikum segítségével érvényesülő természetes logika és az empirikus valóság alogizmusainak megütköztetése révén jön létre a groteszk (ilyenek például a tiszta logikát megtestesítő Trirodov beszélgetései a postamesterrel és a kormányzóhelyetessel – régi ismerősünkkel, Peredonovval). Más esetekben a groteszk úgy érvényesül, hogy az író a valóság legelevenebb részleteit hangsúlyozott szenttelenséggel ötvözi a legképtelenebb írói leleményekkel (ilyen például az a kafkai légmentes árasztó jelenet, amikor Trirodov poloskává változtatja a zsandárokat, akik házkutatást akarnak tartani nála).<sup>26</sup> Az ilyen jeleneteket tartalmi szempontból transzformációs mozzanatnak tekinthetjük a szaltikov–csedrimni *Egy város története* ideologikus jelentéssel telített fantasztikuma és a Kafka műveiben metafizikus erőként fellépő állami mechanizmus jelensége között.

Külön kutatást igényelne Szologubnak az a kísérlete, hogy kitágítsa a regény tér-idő viszonyait azáltal, hogy egy orosz vidéki városkában játszódó cselekményt szabadon átvisz a Földközi-tengeri Szigetek Egyesült Királyságának fantasztikus világába, amelyhez a városka kezdetben misztikus módon (azáltal, hogy Jelizaveta és a szigetek királynője Ortuda, egymás hasonmásai)<sup>27</sup>, majd cselekményszerűen is kapcsolódik (az orosz vidéki dekadens költő, Trirodov bejelenti igényét a szigetek királyi psztjára), megkettőzi a regény kronotoposzáját. Ezt a tér-idő struktúrát Szologub a fantasztikum különböző formáinak segítségével több dimenziós világgá tágítja. A mindennap és a fantasztikus lét részleteinek, a dolgoknak és a színeknek úgyszólván kivétel nélküli szimbolizációja révén pedig Szologubnak sikerült megteremtenie a párhuzamos és egymást keresztező jelentéseknek egy olyan több lépcsős, a jelképeség felé haladó vertikális rendszerét, amelyek – bátran mondhatjuk – addig ismeretlenek voltak az orosz irodalomban. A prózai Szologub e meghatározó szerepére hívta föl a figyelmet Zamjatin, aki már Szologub életében a következőket írta: „... egész stílusát az európai alkat edzette és úgy hajlik az, mint az acél. A legkisebb repedés vagy törés nélkül állja ki a legmegkövültebb, legelnehezültebb mindennapokból a fantasztikumban, a vodka és a scsi szagával átítatott földtől Ojle<sup>28</sup> földje felé tett száznolcvan fokos fordulatot . . . Szologub egész prózairói művészetével élesen letér a hétköznapi ábrázoló a nyelvi, a pszichologizáló naturalizmus kitaposott ösvényeiről. Ha figyelmesebben megvizsgáljuk a legújabb orosz próza stilisztikai kísérle-

<sup>26</sup> „Kezüket, lábukat szedve gyorsan lefutottak a lépcsőn, át az udvaron, ki az útra. Az éjszakai homályban sebesen futottak a gigantikus, mundaíba öltözött poloskák a városba vezető úton. Már derengett, amikor az utcákon futottak. A korai járőkelők rémulően futottak előlük.” (Творимая легенда. Ч. III: Дым и пепел, 258.)

<sup>27</sup> Imre László hívta fel a figyelmet arra (Brjusov és az orosz szimbolista regény, 1973. Bp. 118. o.), hogy ez a motívum Szologubot Babitscsal (Gólyakalifa) rokonítja. Minthogy közöttük más érintkezési pontok is vannak (ld. „A Laodameia-mitosz a XX. században” c. cikkemet in: Filológiai Közöny, 1979, 3–4.), hasznos lenne megvizsgálni e két, egymástól olyannyira különböző művész hasonlóságának forrásait.

<sup>28</sup> Így nevezte Szologub az álmok országát.

teit, a naturalizmus hagyományaival folytatott harcát, próbálkozásait, hogy valamiféle hidat verjen a Nyugat felé, mindebben Szologub árnyékát pillanthatjuk meg. Szologub új fejezetet nyitott az orosz próza történetében”.<sup>29</sup>

Ha tekintetbe vesszük, hogy olyan íróról van szó, akit hosszú évtizedeken keresztül szinte egyáltalán nem adtak ki újra, akiről úgyszólván megfélekedezett a kritika, ezek az utolsó szavak túlzásnak tűnhetnek. Ám ha emlékezetünkbe idézzük magának Zamjatyinnak a művészi kísérleteit – pl. a történelmi, kozmikus és biológiai anyag párhuzamos kibontását a *Рассказ о самом главном* (*Elbeszélés a legfontosabbról*, 1923) c. alkotás szüzséjében –, továbbá e kísérletek hatását a Szerapion testvérekre, valamint Zamjatyin és Bulgakov rokon törekvéseit a 20-as években, akkor az a kijelentés, hogy „Szologub új fejezetet nyitott az orosz próza történetében,” már nem tűnik megalapozatlannak. Szologub művészi kezdeményezései nem voltak látványosak, de igen termékenyeknek bizonyultak. Nem túlzunk, ha azt állítjuk, hogy Szologub regénytechnikája készítette elő a talajt ahhoz, hogy Brjusov álma – hogy Spies népkönyvére támaszkodva elhozza a sátánt a XX. századi Moszkvába – Bulgakov műveiben megvalósulhasson.

A. Belij a kezdeti időkben Szologubtól függetlenül és más irányokban kísérletezett: művészileg-tematikailag csak később közeledtek egymáshoz, már azután, hogy Belij megírta lelkesedéssel teli, ám Szologubot mégis sértő cikkét róla *A dalai láma Szapozsokból* (1908) címmel. A. Belij első műveinek – 4 *Szimfóniának* (1901–1908), irodalmi műfaját igen nehéz lenne meghatározni: laboratóriumi kísérletek, melyek során a világirodalomban addig (és bizonyára azután is) példátlan zenei-kontrapunktikus precizitással dolgozta ki a vezérmotívum kezelésének technikáját. A vezérmotívum iránti érdeklődésben találkozott kortársával, a szimbolizmushoz vonzódó Remizovval, ám tőle – és a vezérmotívumot alkalmazó Lev Tolsztojtól, az érett Csehovtól és talán Thomas Manntól is – eltérően Belij a végletekig következetesen és egy kísérletező tudatosságával ülteti át irodalmi talajba a kompozíció zenei-szimfonikus elveit.<sup>30</sup> Ennek oka nemcsak az, hogy Belij a művészi nyelv Wagnere akart lenni, nemcsak az, hogy a különböző művészeteket a zene bázisán akarta egyesíteni, mely törekvését a Gesamtkunstwerk wagneri eszméjének hatása váltotta ki (e hatás rá talán még a Mallarmé-ra gyakoroltnál is nagyobb fokú volt). A szimfónia nem csupán mint a művészetek legmagasabbrendű formája, hanem mint a „világegyetem zenekarának”, a világegyetemet irányító zenei harmónia törvényeinek a kifejeződése kerítette hatalmába Belijt. Amikor *Szimfóniáit* arra a belső szembeállításra építi, amely a fabula végletes szétदारoltsága (a hősök között mindenféle – a korábbi regényirodalomból ismert kapcsolatot elutasít, legyen az családi, társadalmi, kalandszerű vagy mindennapi jellegű, ezen a szinten kizárólag a véletlenszerű szimultaneitást hagyja meg) és az elszigetelt eseményszegmentumoknak a vezérmotívumok segítségével megteremtett mélyen fekvő kapcsolata közt létrejön, ezáltal olyan kompozíciós technikát hoz létre, amely a leginkább megfelel annak a szimbolista nézetnek, miszerint a világ az empiria szintjén káosz, a magasabb lényegiségnek síkján pedig harmónia. Egy olyan irodalmi konstrukció elveinek első megközelítései ezek, amelyben egyfelől a világ destruk-

<sup>29</sup> E. Замятин: Лица. New York, 1967, 36.

<sup>30</sup> Részletesebben erről I. Л. Силард: О структуре Второй симфонии А. Белого. — In: Studia Slavica Hung. XIII. 1967.

ciója tükröződött (a filozófus F. Sztjepun kifejezésével),<sup>31</sup> másfelől viszont a szimbolistáknak a világ magasabb egységébe vetett hite jutott kifejezésre.

A vezérmotívumok zenei természetét Belij egy sajátos ritmizáció segítségével hangsúlyozta és emelte ki az egységes szövegfolyamból; e ritmizáció elveit, saját bevallása szerint Nietzsche *Zarathustrájából* kölcsönözte.<sup>32</sup> Belij felfedezései a prózaritmus területén nagy hatással voltak az orosz irodalomra: mind a 20-as évek ún. dinamikus prózája, amely az elbeszélést ritmikusan aktivizálta, mind pedig az ugyanekkor kialakuló ún. ornamentális próza, amely a vezérmotívumok alkalmazását gyakran pusztán ornamentikává változtatta, keletkezésüket tekintve sokat köszönhetnek Belij kísérleteinek.

Habár ez a két tendencia nem azonos, kinduló impulzusuk hasonló. Közös impulzusuk Belijnek abban a törekvésében rejlik, hogy a „mit”-ről a „hogyanra” irányítsa az olvasó figyelmét, s a „hogyan”-nal tulajdonképpen magát a „mit” adja vissza. A következő lépés ezen az úton az volt, hogy Belij – ismét csak Remizovval párhuzamosan – bevezette a már a XIX. században is ismert „szkaz” transzformációját. Ez az elbeszélő ily módon kiszélesült lehetőségeivel való kísérletekhez készítette elő a talajt. Ezúttal az *Ezüstgalamb* (1909)<sup>33</sup> c. regényében végezte el azt a kísérletet, amelynek az volt a lényege, hogy „lelepleződjék a szöveg szubjektumának problematikája”,<sup>34</sup> hogy megmutatkozzék a művészi szöveg struktúrája mint önértékű realitás, amely a szövegen kívüli világgal emblematis (A. Belij terminusa),<sup>35</sup> azaz jelszerű viszonyban áll. Ehhez legfőbb eszközül az szolgált, ahogyan játszott Belij különböző elbeszélői maszkok ütköztetésével, különféle stilisztikai egységeket parodisztikus módon kevert gyakran egy bekezdésen, sőt egy mondaton belül.<sup>36</sup>

Az elbeszélő formák parodisztikus „parádéja” – Karamzin szentimentalizmusától a kortárs Merezkovszkij szimbolizmusáig – egy bizonyos fajta összegzés, valamiféle betetőző szakasz benyomását kelti, ami után már nincs tovább. Mindez a formák nyelvén tökéletesen visszaadja a Belij minduntalan visszatérő – s a világtörténelem végének szolovjovi eszméjébe át-átcsapó – gondolatát az orosz történelem pétervári szakaszának végéről. A parodizált elbeszélő formák felvonultatása arra a játékra emlékeztet, amelyet Joyce folytat az *Ulyssesben* az angol irodalmi hagyománnyal, és sajátossága abban keresendő, hogy az irodalmi elbeszélés ismert hagyományos struktúráit – Belij szeszélyesen megütközteti a nem értelmiségi közeg élő beszédjét játékosan felidéző „szkaz” irodalmon kívüli formáival. A tartalom síkján ez az oppozíció megfelel a regény alapvető problematikájának – amely Belij számos kortársát is élénken foglalkoztatta –,

<sup>31</sup> Ф. Степун: Встречи. New-York, 1968, 176.

<sup>32</sup> I. erről. Л. Силард: О влиянии ритмики прозы Ницше на ритмику прозы А. Белого. — In: Studia Slavica Hung. XIX. 1973.

<sup>33</sup> Az *Ezüstgalamb* magyar fordítását 1926-ban adták ki (készítette Peterdi István). A *Literatúra* ugyanakkor (1926, 3. sz. 11. l.) megjelent anonim recenziójában egyebek között a következőket olvashatjuk: „Bjelij a legkiválóbb orosz lírikusnak számított az évek során át, aztán prózai írásaival ejtette ámulatba híveit, mígnem különös szépségektől lüktető regényével minden orosz írónak a fejedelme lett.” (A cikk címe: „A ma élő legnagyobb orosz író.”)

<sup>34</sup> М. Дрозда: О слушателе сказа.

<sup>35</sup> I. az «Эмблематика смысла» c. cikket *Belij «Символизм»* c. kötetében, Москва, 1910.

<sup>36</sup> Erre hívja föl a figyelmet I. Holthusen: Erzähler und Raum des Erzählers in Belyj's 'Serebrjanyi bolub' c. írásában. — In: Russian Literature, 1976, № 4.

nevezetesen, hogy szakadék tátong az I. Péter akaratából a nyugati kultúrával érintkező értelmiség és a keleti mentalitást őrző nép között. Az elbeszélés síkján pedig a nyelvi maszkok e szeszélyes váltakozása – amelyek hol az írásos kultúrához kapcsolódó, hol pedig ellenkezőleg, hangsúlyozottan e kultúrán kívüli asszociációkat keltik – az olvasóval folytatott fesztelen játék atmoszféráját hozta létre, amely állandó ingadozásban tartja az epikus distanciát. Ezáltal lepleződik le a szerző szerepének paradoxona: a szerző egyfelől demiurgoszként, saját világának teremtetőjeként tételeződik (a mimetikus művészetben elképzelhetetlen pozíció ez), másfelől viszont megkérdőjeleződik az a joga, hogy (Bahtyin terminológiájával élve) „a kívülálló pozícióját” foglalja el, hogy „kívül helyezkedjék az életen” (mondjuk így: az ábrázolás tárgyán) és „bevégezhesse azt”.<sup>37</sup> A felülről hozott értékítéleteket megtestesítő szerzői nézőpont devalválódásával függ össze az is, hogy Belij nemcsak költőként, de elbeszélőként (sőt a való életben) is szívesen folyamodott a balgaság álarcához, amelyet a kortársak – kellő éleslátás híján – úgy értékelték, hogy Belij „személyiségét olyan nyilvános színpaddá akarja változtatni, amelynek előterében élhet”.<sup>38</sup>

Az epikus distancia átrendeződése felé vezető úton a *Pétervár* c. regény (első fogalmazványa 1916-ból, a második 1922-ből származik) jelentette a következő lépést. Némelyek véleménye szerint – ide tartozik pl. V. Nabokov orosz származású amerikai író – a *Pétervár* a XX. századi próza egyik legkiemelkedőbb teljesítménye, Joyce *Ulysses*-ével és Kafka *Átváltozásához* mérhető alkotás.<sup>39</sup>

Úgy véljük, hogy a *Pétervár* rokonítását Kafka és kivált Joyce művével nemcsak a regényben megnyilvánuló tehetség formátuma teszi jogossá, de a *Pétervár* és elsősorban az *Ulysses* között tapasztalható belső hasonlóság is. E hasonlóság alapja az objektív és szubjektív világ közötti viszony „kifordított” voltában rejlik. Belij voltaképpen mindig abból indult ki, hogy csupán saját tudatunk horizontját vagyunk képesek leírni, ám az ezzel adekvát technikát csak a *Pétervár*-ban találta meg, s főművét követően úgyszólván azonnal alkalmazta is – a gyermeki gondolkodás összehasonlíthatatlanul szűkebb anyagán – a *Котик Леае*<sup>40</sup> (1922) c. alkotásban, majd pedig megkísérelte általánosabb kifejezési formában megvalósítani a jellegzetes címet viselő befejezetlenül maradt *Эн* c. eposzában.<sup>41</sup> A szóban forgó technika újdonsága abban rejlett, hogy Belij a tudati élet megvilágítására törekedvén nemcsak belső monológokat, álmokat, hallucinációkat alkalmazott előszeretettel – amelyek felépítésében Tolsztoj és Dosztojevskij hagyományait fejlesztette tovább –, hanem gyakorlatilag az egész objektív világot a tudatban elhelyezkedő világgént ábrázolta. De milyen tudatról van szó? Hol a főszereplőkéről, hol pedig az

<sup>37</sup> М. Бахтин: Эстетика словесного творчества. Москва, 1979. 176.

<sup>38</sup> Ф. Стенун: Открытое письмо А. Белому по поводу статьи «Круговое движение». — In: «Труды и дни», 1912 г. № 1—5, 86.

<sup>39</sup> V. Nabokov: „My greatest masterpieces of twentieth-century prose are in this order: Joyce's Ulysses, Kafka's Metamorphosis, Bely's Peterburg; and the first half of Proust's fairy tale, In Search of Lost Time”; ezt még kiegészíthetjük S. Karlinsky véleményével: „The most important, most influential and most perfectly realised Russian novel written in the 20th Century” (*Simon Karlinsky*; New York Times Book Review.)

<sup>40</sup> Magyarul ez az elbeszélés „Keresztrefeszítés” címmel jelent meg (fordította Makai Imre): Budapest, Helikon, 1969.

<sup>41</sup> «Записки мечтателей», 1919, № 1.

elbeszélő tudatáról. Az *Ezüstgalambban* kikísérletezett elbeszélő technikára támaszkodván Belij a mű szereplői, illetve az elbeszélő közötti távolság állandó változtatásával játszik, hol közelíti (pl. amikor megjegyzi, hogy Morkovinnak, az állambiztonsági ügyosztály ügynökének megjelenésével az elbeszélő szerepe, aki nyomon követi hőseit, feleslegessé válik: I. fejezet, *A mi szerepünk* c. alfejezet), hol hirtelen eltávolítja őket egymástól, futólag megállapítván, hogy a regény összes figurája voltaképpen a szerző-elbeszélő „agyjátékának” szüleménye. Az „agyjáték” vezérmotívuma (akárcsak a regény más, színhatásokat közvetítő geometriai, geográfiai vezérmotívumai, amelyeket a *Szimfóniák* vívmányait felhasználva dolgozott ki) több funkciót tölt be. Mindenekelőtt azért, hogy a szerzőt saját művészi világa démiurgoszaként tételezi, a művész győzelmét demonstrálja saját, lényegében komor anyaga fölött. Szologubbal ellentétben, aki gyakorta hangoztatta a művészi játék szabadságát, ám saját anyagának zordsága őt magát is hatalmába kerítette, Belij úgyszólván avantgarde módon, Joycehoz hasonlóan fedi fel saját szerepét e nyelvi világ megalkotásában annak minden szintjén (a szóalkotástól a történelmi figurák és topográfiai helyek átalakításáig), s a parodizálással létrehozza a vidámság távolságát. Másfelől az „agyjáték” vezérmotívuma a protagonista hőseket mint önálló tudatokat emeli be az elbeszélő tudatának terébe, minthogy a „meddő gondolat” „tér- és időbeli alakká” átalakító „agyjáték” egyszersmind az ő attribútumuk is (I. fejezet, *Különös sajtóságek* c. alfejezet). Ezen az úton valósul meg a tudat „objektívizálása”, amely lehetővé teszi a behelyettesítést: a tudat – minden fantazmagóriájával egyetemben – maga lesz a realitás, míg az objektív világ fantazmagóriának minősül. Ez a „rickertiánus”<sup>42</sup> *játék* a regény tartalmi-tematikai síkján központi metaforává terebélyesedik: egész Pétervár, a regény főhőse – Péter „agyjátékának” szüleménye (ahogyan a mű a szerző „agyjátékának” terméke), a város fantazmagorikus mivolta pedig az orosz történelem fantazmagorikus jellegére utal.

A regény kronotoposza is megfelel a szubjektum és objektum e „kifordított” kölcsönviszonyának: a hagyományos értelemben vett tér-idő koordináták szerint a regény cselekménye az 1905-ös első orosz forradalom októberének kilenc napjára sűrűsödik össze, hasonlóan ahhoz, ahogyan az *Ulysses* kronotoposza Dublin egyetlen hétköznapjára korlátozódik. Ám, ahogyan az *Ulysses* valódi kronotoposza az everyman tudatának odüsszeája a XX. században, a *Pétervár* valódi kronotoposza is az orosz tudat epusza e megrázkódtató robbanás napjaiban. Belij az általánosítás magas fokát éri el azért, hogy a regény minden figuráját – mindenekelőtt az Oroszország „nézőtere” előtt fellépő „zenekari triót”, Ableuhov szenátort, fiát, a potenciális apagyilkos értelmiségit, Nyikolaj Ableuhovot, valamint a raznocsinyc terroristát, Dudkint – végtelen teret kitöltő asszoci-

<sup>42</sup> A badeni filozófus nevének említése megalapozatlannak tűnhet, hiszen róla (szemben Kanttal, akinek neve köré bonyolult képrendszer szövődik) nem történik említés a műben. Ám Belij elméleti-kritikai munkái, amelyekben közvetlenül hivatkozik Rickertre (l. pl. «Символизм», 3, 71, 566. o.), azt támasztják alá, hogy a tudatnak mint magasabb (azaz a valóságnál realisabb) és egyéneletti (azaz minden ember számára közös) realitásnak az eszméje, amely megalapozza a „Pétervár” „fordított perspektíváját”, Rickerttől származik (vö. Belij vezérmotívumszerű képével: „Csak a vállamig vagyok magam — a vállamtól égi kupola emelkedik”). Ami Rickert központi tanítását illeti, ezzel kapcsolatban maga Belij írta 1922-ben, hogy ő „Rickert módosítása és Nietzschével való összekapcsolása révén igyekezett megalkotni a létértékek filozófiáját” („Эпопея”, 1922. № 2, ...).



áció-hálózattal fonja körül, amelyek az irodalomtudomány által mindeddig feldolgozatlan (elsősorban Puskin, Gogol és Dosztojevszkij műveiből táplálkozó) irodalmi, (a görög, a bibliai-keresztény, a perzsa, a tibeti-buddhista kultúrákból származó) mitológiai és mitologizált történelmi (a Péterről, a Moszkváról mint harmadik Rómáról, az európai ciklus végéről, és az új világtörténelmi ciklust megnyitó Kínáról szóló mítoszok) reminiszcenciák tömegére épülnek. Kivált a mitologizált történelmi asszociációk révén sikerül az Ableuhov családban megjelenő potenciális apagyilkosság-komplexust kiterjeszteni az önkényuralom, illetve az államgépezet fejlődése által életre hívott terrorista párt (Péter cár a raznocsi-nyec-terrorista Dudkint kisfiának nevezi) párharcára, majd pedig kivetíteni azt az egész világtörténelmi folyamatra: a kulturális korszakok váltakozását az „apagyilkosság” fémjelzi, a pétervári történelem utolsó szakasza pedig az európai, de talán az egész világtörténelem végét jelenti. A világtörténelmi folyamatot magát pedig Belij a kozmikus mítoszokra (pl. az Uránoszról–Kronoszról–Szaturnuszról–Zeuszról szóló mítoszra) történő utalások és kozmikus asszociációk segítségével – akárcsak Joyce, a teozófia erős hatására – olyanképpen mutatja be, mint ami a kozmikus erők földfelszínre történő kivetülésének eredménye, az örök visszatérés, a kozmikus lüktetés egyetemes törvényének egyedi megnyilvánulása. E többszintűségnek megfelelően a művet maga köré szervező robbanás eseménye is sokszorosán rétegezett. A robbanással fenyegető 1905-ös október eszméje egy házi készítésű bomba, „egy szörnyűséges tartalmú szardiniásdoboz” groteszk képében materializálódik, amely a regény elején egy ártatlan batyuban bukkan fel – a terrorista Dudkin viszi be a szenátor házába –, s a mű végén úgy robban fel, hogy senkit nem öl meg csak az öreg szenátort üzeti el a „félreeső helyre”. Viszont a bombával – és ennek megfelelően a széttépett Dionüszossal, a megfeszített Krisztussal – azonosuló Nyikolaj Ableuhov lelkében lezajló robbanásnak súlyos következményei vannak: az átélt megrázkódtatás után éppen az ő visszatérése a természethez (a cinikus filozófusok szellemében), mutat az epilógusban (*ha ugyan mutat*) kiutat ebből a circulus vitiosusból, nem pedig az 1905-ös októberi hűhó, melynek ábrázolásában Belij a krimiparódia elemeit a vásári komédia elemeivel ötvözte. Az említett példák alapján úgy véljük, megfogalmazható a következő általános konklúzió: a *Pétervár* c. regény valamennyi alakja, valamennyi tárgyi, szín- és akusztikai részlete vagy szituációja, voltaképpen a regény egész szüzséje a rickertiánus módon kifordított szubjektum-objektum viszonytal a szimbolikus-metaforikus jelentések sokszintű építményét a végtelenbe vetíti, s ebben a sokféleségben feltétlenül egyszerre van jelen a „komoly” és a komikus (groteszk, parodisztikus, travesztív) minőség, anélkül, hogy egymás hatását kioltanák. Éppen ez a tudatosan többdimenziós látásmód – amely megfelel annak a Belijre jellemző humboldti világfelfogásnak, miszerint a kozmosz a *variálódás, a transzformálódás*<sup>44</sup> szakadatlan mozgásában levő egység – tette számára lehetővé olyan mű létrehozását, melynek leírására – Belij művészetének szovjet kutatója szerint – egyelőre „hiányoznak a szükséges fogalmak, és

<sup>43</sup> Helyesen jegyzi meg *V. Sklovskij*, hogy Belij az antropozófiában a jelenségek többrétűségének tanát látta («Пять человек знакомых». Забкнига, 1927. 5, 8); hasonlóan értelmezte a teozófiát is; e tanokat meglehetősen szabadon kezelte, ami miatt R. Steiner rossz antropozófusnak nevezte Belijt.

<sup>44</sup> A teoretikus Belij kedvelt terminusai (ld. pl. «На рубеже двух столетий». Москва—Ленинград, 1930. 190.)

hiányzik a megfelelő terminológia”.<sup>45</sup> Egyetlen szerző van, akihez – Zamjatyin nézete szerint – Belij hasonlítható – James Joyce.<sup>46</sup> Ám az az út, amelyet az Ulysses javasolt a XX. sz.-i európai regény számára, az orosz irodalomban Belij után járatlan maradt.

Azt jelenti-e ez vajon, hogy Belij kísérlete nem talált visszhangra az utódok körében? Semmiképpen sem, éppen ellenkezőleg, az orosz irodalomra – kivált a 20-as évek irodalmára – gyakorolt hatása igen jelentős volt. Amint Belij elméleti hagyatékával is történt – amelyet kezdetben a formalisták, majd a strukturalisták, részben pedig a szemiotikusok is felhasználtak redukált formában – a 20-as évek szovjet prózája (gyakran anélkül, hogy tudott volna róla) Belij stílus-teremtő kísérleteinek nyomán haladt különböző irányokban. Ma már nyilvánvaló, hogy egész iskolák – az ornamentális próza (Pilnyak, Artyom Viszjolij és mások), a költői próza (Paszternak, Mandelstam) és részben a szkaszt alkalmazó próza (a korai Leonov, Maliskin, a korai Fegyin és mások) – művészete nem érthető meg, ha figyelmen kívül hagyjuk Belij hatását.

A XX. századi orosz irodalom elkerülte Joyce, Kafka, de még Proust iskoláját is, akik beteljesítették az európai regény fermentációját. Az általuk végrehajtott modernista fordulat aligha hatott az orosz irodalomra. Ám az orosz irodalom történetében megvolt az ő – igaz, kronológiailag részben korábbi – „helyettesítőjük”. Az orosz szimbolisták prózája – azok a harminc esztendőn át tartó kísérletek, amelyek hol a szecesszió vagy az impresszionizmus, hol a szürrealizmus, sőt a konstruktivizmus (a *Pétervárban*) elemeit emelték magukba, talán éppen a keresgélések eklektikus tágasságának köszönhetően – elvégezte az elbeszélő műfajok átalakításának roppant munkáját az orosz irodalomban. És amikor azt tapasztaljuk, hogy Andrej Platonov parabolái rokonságban vannak a karkai kísérletet továbbvivő Camus hasonló műfajaival, vagy, hogy Bulgakov regényének mitikus struktúrája a Joyce-tól elrugaskodó Thomas Mannéval mutatnak közös vonásokat, ez semmiképpen sem váratlan jelenség: a szovjet próza e törekvéseinek megvoltak a maguk előzményei.

<sup>45</sup> Л. Долгополов: Образ города в романе А. Белого «Петербург». — In: Известия Академии Наук СССР, серия литературы и языка, т. XXXIV, Москва 1975.

<sup>46</sup> I. Belijről írott cikkét a Лица с. kötetben, 76 és 80. o. Érdekes, hogy George Reavey Joyce-ot mutatván be az orosz olvasónak, többek között megjegyezte: „Az egyedüli orosz író, aki egyáltalán a kései Joyce-hoz mérhető — A. Belij.” (I. a „Dublini emberek” olaszországi orosz nyelvű kiadásához írott előszavát, Napoli, 1966, VII); I. még erről G. Struve cikkét „Andrej Bely, a critical Review”; edited by Gerald Jameck; the University Press of Kentucky, 1978. p. 29, 40.; Л. Силард: Андрей Белый и Джемс Джойс. — In: Studia Slavica Hung. XXV. 1979.

## AZ OROSZ SZIMBOLISTA SZÍNHÁZ

A tizenkilencedik század éppúgy örökül hagyta kételyeit a művészet hatékonyságában a huszadik századra, mint hitét a művészet feltáratlan lehetőségeiben. A színházban a polgári társadalom művészi gyakorlatának minden lappangó bonyolultsága és ellentmondásossága kendőzetlenül megmutatkozott. Nép és kultúra, anyagi és szellemi, tömeges és egyéni – mindezek a kategóriák a legegyszerűbb, látható formát öltötték a színpadon. A „kultúra” itt szemtől szemben találta magát a „néppel”, illetve – az egyiknek fikciója a másikéval. Ilyen értelemben lett a színház önmaga műfaji sajátosságának áldozatává. A képzőművész, a zeneszerző, a költő a tömegektől távol alkotott, csak később került konfliktusba a közönséggel. Nem így a színház, amelynek lényege mindig a nézőtérrel való szerves kapcsolat volt, és az általánosan érvényes igazságok keresése nyomán támadt érzelmek kollektív átélése.

A régi, felvilágosodás kori elvek, amelyek azt hirdették, hogy a művész a tömeg tanítómestere, akit felsőbbrendű értelme emel a tömeg fölé, addigra jelentős változáson ment át. A lezajlott forradalmak a hozzájuk közel álló művészekben felidéztek azokat a történelmi korszakokat, amikor a nép alkotóereje közvetlen esztétikai és erkölcsi erővé vált.

A századfordulón egyre nyilvánvalóbbá vált a közeledés a művészet különböző ágai között – a művészet immanens szükségletével –, ami az érzelmi kifejezéshez, a tartalmi megújuláshoz stb. való törekvésével magyarázható. Ám a legfőbb okát abban láthatjuk, hogy a művészet „össze akarta fogni” az embereket esztétikai tevékenységük szférájában, helyre próbálta állítani a világ művészi átélésének teljességét, amelyben a korszellem által életre keltett eszmények tükröződnek vissza.

A századforduló orosz színházában sajátos forradalom bontakozik ki, amelynek nyomán egymással szembenálló táborok keletkeznek és megjelenik a gyökeres újításokra törekvő művészek élgárdája. Ehhez nemcsak Csehov, Gorkij, Sztyanyiszlavszkij, Mejerhold, Komisszarzsevszkaja és Blok sorolandó, hanem az opera és a balett világából Gyagilev, Fokin és Saljapin is.

A forradalom előtti korszak orosz művészeinek közös vonzódása a színházhoz azzal magyarázható, hogy a színház természeténél fogva lehetővé teszi a kísérletezést mintegy magával a valósággal, de emberi, áttekinthető léptékű valósággal, s ez az adott esetben különlegesen kedvező feltételeket nyújt a kísérlethez.

Valamennyi későbbi színházművészeti rendszer és koncepció abban gyökerezett, hogy a színház jogot formált magának ahhoz, hogy a valóságban nemcsak megismerendő, hanem átformálható elemet lásson. Ebben rejlett az a gondolat, hogy a színház modell, amelyen kijavíthatók a valóság egészének fogyatékoságai.

Az orosz szimbolizmus egyik legmarkánsabb sajátossága az a törekvés, hogy gyökeresen átalakítsa a művészet és a valóság, a művész és a tömegek, a színpad és a nézőtér kapcsolatrendszerét. A szimbolizmus népszerűségét egy bizonyos időszakban jórészt magyarázza, hogy ezek az eszmék a kilencszázás évek orosz művész-értelmiségének rendkívül széles köreiből hódítottak.

A színházban a szimbolisták olyan művészetet láttak, amelynek talaján meghatározott egységbe kovácsolhatók össze a történelmi folyamatok és az ember szellemi-erkölcsi tudata – az emberé, aki hatni akar a történelem menetére, azt siettetni, megváltoztatni törekszik.

\*

Az az elszántság, amellyel a színház megpróbált részt venni a korszak fontos problémáinak megoldásában, egyúttal a saját létezéséért folytatott harcának a formája is volt. A színház ki akarta alakítani a maga új hivatását, meg akarta találni befolyásának új hatókörét, új adottságokat akart kifejleszteni magában, meg akarta ismerni új funkcióit. A színház csak mindezen körülmények között remélhette, hogy betöltheti szerepét a történelem ez „átmeneti” időszakában.

Ama problémák között, amelyek az első orosz forradalomnak a korszak kulturális életére tett hatásával függnek össze, a színházi szimbolizmus problémája egyike a legjelentősebbeknek. A színházi szimbolizmus művészeti törekvéseinek társadalmi alapját az orosz forradalom megoldhatatlan ellentmondásai és annak bukása képezik, de annak a világos, kétségtelen jelei is, hogy a megkezdett mozgalom a jövőben mindenképpen hatalmas robbanáshoz vezet, amely után bekövetkezik az emberiség létezésének egy új korszaka. Csak ezen az alapon lehet megérteni azt is, hogyan és miért fordul a szimbolizmus a színházhoz, és hogy a színházművészet miért érdeklődik oly nagy mértékben a szimbolizmus iránt.

A szimbolisták azt vallották, hogy a művészet a maga egészében a színház pedig különösen – köteles úgy felfogni és felfedni az élet krízisének és felbomlásának egyetemes helyzetét, az ellentétek mind erősebb kiéleződését, mint az adott kor fő jellemzőjét.

Az orosz szimbolisták szerint a művészet az emberi érintkezés eszméjének hordozója. Ezt a küldetését a művészet mindennél jobban teljesíthette a színházi közegben, amelyben a szimbolista eszméknek meg kellett érniük és meg kellett szilárdulniuk.

A színház mint a kollektív élmény és az ellentmondások megoldásának művészete vonzotta a szimbolistákat. Rokonszenvvel terjesztették Wagner eszméit, amelyeket *Művészet és forradalom* c. írásában fejtett ki.

Az orosz szimbolisták ki akarták vezetni a színházat a puszta esztétika területéről, az új ember működésének kísérleti sejtjévé akarták tenni, az élet új formáivá, amelyek mellett az embernek (eszmei távlatban) nem lesz szüksége a művészetre mint mesterszerűen elidegenített jelenségre.

A színház színpadán, vélték a szimbolisták, játszódik a szintézis első szakasza: a művészetek szintézise és az ember visszaállítása magában a művészetben.

A szintézis második szakaszát úgy képelték el, mint a művészet energiájának maguknak a népi tömegeknek a tevékenységben való egybeolvadását az új társadalmi formák, a társadalmi lét és viszonyok működésének energiájával.

A szimbolisták azt a célt állították maguk elé, hogy olyan színházat hoznak létre, amely lehetővé teszi a modern tudat mitologizálását.

A mítosz, amely a közösségi elveknek az egyéniek fölötti elhatalmasodását, a világhoz mint önmagunkhoz való viszonyulásnak lehetőségét tételezi fel, egyetemességet nyerve, egyesíthette a színpadot és a nézőteret, a művészetet és a valóságot. Az orosz szimbolisták esztétikájában a „mítosz” fogalmát éppen ebben az értelemben használták.

A mítoszhoz való fordulásban, vélték a szimbolisták, meg kellett újulnia a művészetnek is a maga alkotó erejében, és újra visszatérnia a népi öntudat talajához. Többször fejtegette ezt a gondolatot Vjacseszlav Ivanov. Ennek legteljesebb kifejtése *Költő és csőcselék* c. cikkében található, amelyet válaszában Blok helyeselt.

A szimbolizmus útján haladó költő, írja Vjacseszlav Ivanov, öntudatlan hordozója a „világ ifjúkoráról” való népi emlékezésnek. A szimbolizmus útja lemerülés a folklórbá, amely Ivanov számára a mítoszban testesül meg. „A nagy művészet mítoszalkotó művészet . . . A mítosz úgy viszonyul a szimbólumhoz, mint a tölgy a makkhoz.”<sup>1</sup>

Az élethez való viszonyulás mitológiai módszere természetesen vonzódott a drámához és a cselekményhez. A mítosz szimbólum a cselekmény megalkotásában, a megtestesüléshez vivő úton. Vagy máshol: „A mítosz a szimbólum dinamikus világa (modus).”<sup>2</sup>

A valóságot a mítosz törvényei szerint ábrázolva, a művész az egyéni tragédiát misztériummá alakítja át. A mítosz a világhoz való viszonyt alkotó viszonyként vizsgálja. A mítosz formáiban nyilvánul meg az átmenet a polgári individualizmus korából a tömegek alkotó öntevékenységének korába.

Vjacseszlav Ivanov véleménye szerint a korabeli orosz színháznak „egyetemes”-nek kell lennie, sajátos orosz Dionüszosz-játékokkal, amelyekben kifejezésre jut, ugyanúgy, mint az eredeti formában, a nép elemi, forradalmi erjedése. Nem tagadva a realista színház létezésének lehetőségét (a szimbolisták szóhasználata szerint olyan színházét, amely „közelebbi” kapcsolatban van a valósággal), Ivanov propagandát fejt ki a sajátos alkotás új formáinak érdekében. Az új színház, írja Ivanov, belülről (és nem kívülről) akar realista lenni. Ez a színház a kép többsíkúságát jelképes eszközökkel éri el. A társadalmi embert maszkként kezeli és azt követeli, hogy a színész szabadon, játékosan alakítsa az ábrázolandó típust. Az új színház magáévá teszi a rögtönzés módszerét, amely már az élet és az alkotás egyesítésének formája. Átmeneti formának tartja a politikai drámát, amely az ő talaján szerez magának „kórusi”, vagyis a szimbólumban össznépi „rezonanciát”. A színház és a nézők ez alkalommal egységes közösségi kollektívát fognak alkotni, amely az előadást „összejövettelé” változtatja át, hasonlóan ahhoz, amint ez az ókori Görögországban volt Aiszkhülosz és Arisztophanész idején.<sup>3</sup>

A színház felosztása színészekre és nézőkre Ivanov szerint jogtalan és megszüntendő. Az egyetlen kiutat abban látta, „hogy a néző felhagy azzal, hogy befogadó néző legyen, és maga is részt vesz a színpadi cselekvés eszmei síkján”.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> «Весь», 1904, № 1, стр. 3.

<sup>2</sup> Вяч. Иванов. Заветы символизма. «Аполлон». 1910. № 8. с. 11.

<sup>3</sup> Вяч. Иванов. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., 1909, стр. 213—214. Эскурс: О кризисе театра. «Борозды и межи». М., 1916, стр. 280—281.

<sup>4</sup> Вяч. Иванов. Борозды и межи. стр. 285.

Vjac. Ivanov arról álmodott, hogy Oroszország megtelik emelvényekkel a színpadi kórusok számára – és megszünteti a határokat, amelyek eddig őket elválasztották, a nézők, most már maguk is színészek, a maguk „szintetikus”, a művészetek különállását megsemmisítő cselekményének erejévé válnak, hogy kiküszöböljék az élet végzetes és tragikus ellentmondásait.<sup>5</sup>

Ez a „szintetikus”, mítoszalkotó színház mint „közösségi cselekmény”, amelynek Ivanov társadalmi-politikai jelentőséget tulajdonított, amennyiben csak akkor valósul meg a tevékeny politikai szabadság, amikor az ily közösségek kóruszerű hangja valódi kinyilvánításává válik az ösztönös népakaratnak.<sup>6</sup>

Andrej Belij a dráma ama törekvéséről beszélt, hogy misztériummá legyen, vagyis az összes lehető formák szintézisévé.<sup>7</sup>

A misztérium-színházat úgy képelték el mint utat a szimbolizmus társadalmi-történeti és erkölcsi-vallási koncepciójához. Misztériumdramák írására tett kísérletet Szologub (*Vágyakozás más életek után, Liturgia sajátmagamnak*) és különösen állhatatosan Vjac. Ivanov (*Tantalusz, Prometheusz, Az ember*), aki elméletének szellemében átértékelte az antik mítoszokat és megkísérelte rekonstruálni az Aiszkhüloszt megelőző tragédiák formáját.

Vjac. Ivanov segítségével V. Szkrjabin zeneszerző szöveget írt az általa kigondolt szintetikus „Teremtés előtti misztérium”-hoz, egy filozofikus-misztikus oratóriumhoz, amelyben a következő megtestesült lények lépnek fel: „Férfi őselem hang,” „Női őselem hang,” és érzelmeket keltő; beszélő szimbólumok, mint a „Fény,” a „Hullám”.

A szimbolizmusnak az orosz színházművészetbe való betörését 1902-ben ünnepelte Valerij Brjusov *Szükségtelen igazság* c. cikkében, amelyben síkra szállt a „szükségtelen igazság” ellen, a tárgyak túltengésében szenvedő lét ellen, amely eltakarja az igazság más, lényegesebb, „szükségesebb” aspektusait. Brjusov az orosz szimbolisták közül elsőnek emelte ki a jelképes színház eszméjét, azt a gondolatot, amely akkor merült fel Brjusovban, amikor látta a *Makszimilián cár* c. népi drámát. Brjusov úgy tekinti a jelképesességet, mint a népi művészet természetes tulajdonságát.

A népi színház, írja Brjusov, mindig igen szűkszavú a környezet ábrázolásában. Ilyen volt az ókori művészet is, amelyben „minden jelképes volt és végig élő: a nézők követték a cselekményt, és nem a környezetet, mivel a tragédia, mint Arisztotelész mondja, nem az emberek, hanem a cselekmény utánzása”.

„A színpad a maga igazi lényegében jelképes” – írja Brjusov, majdnem elsőként fogalmazva meg ezzel a XX. század színházának egyik fő eszméjét. „A színpadnak mindent meg kell adnia, ami segíti a nézőt, hogy a legkönnyebb módon felidézze képzeletében a környezetet, amelyet a darab meséje megkíván. Ha feltétlenül szükséges a harc, nem fontos a színpadra vinni húszt vagy éppen ezer statisztát kellékszerű kardokkal: lehetséges, hogy a néző számára jobb szolgálatot tesz egy zenei kép a zenekartól. Ha szelet akarunk ábrázolni, nem szükséges a kulisszák mögött füttyülővel sípolni, és a függőnyt madzaggal rángatni: a vihart maguk a színészek kell hogy ábrázolják, úgy viselkedve, ahogy mindig viselkednek az emberek erős szélben. Nem szükséges elhagyni a környezetet, de

<sup>5</sup> Там же, стр. 274.

<sup>6</sup> Вяч. Иванов. По звездам, стр. 218, 219.

<sup>7</sup> А. Белый. Символизм. М., 1910, стр. 449.

annak szándékosan jelképesnek kell lennie. A környezetnek, mondhatjuk így, stilizálnak kell lennie. Ki kell dolgozni a díszletek oly típusait, amelyeket mindenki megért, mint ahogy érthető minden elfogadott nyelv, mint ahogy érthetők a fehér szobrok, a sima képek, a fekete metszetek.”<sup>8</sup>

A XX. század színháza széleskörűen elsajátította azoknak a kifejező eszközöknek a nyelvét, amelyekről Brjusov írt 1902-ben. Ezt a nyelvet Mejerhold, Vahtangov, Tairov, Jacques Copeau és Bertolt Brecht dolgozta ki, ennek tökéletesen birtokában van a mai rendezés, amelynek eklatáns példája Ariane Mnouchkine színtársulata. Ez a nyelv mindenki számára világos. Megértik a nézők legszélesebb körei.

A művészet bármelyik korszaka mindig összehasonlítható a múlt valamelyik periódusával, a művészet bármelyik korszaka meghatározott mértékben olyan értékek újjászületése, amelyek korábban jöttek létre, de csak jóval később kaptak új funkciót.

Az orosz szimbolizmus eszméi ilyen meglepő újjászületésének számít, véleményem szerint az 1964-es Ariane Mnouchkine által alapított Théâtre du Soleil. Természetesen itt nincs szó egyenes örökségről, hanem Mejerholdon keresztül való örökségről. Ariane Mnouchkine egy mindenki számára hozzáférhető népi színházat akart teremteni. Honnan meríti Ariane Mnouchkine színházának alkotói módszereit? „Követi tehát, mindnyájukat elhomályosítva, a görög mimust, a római atellanát, a középkor zsonglőrjeit, az angol, francia, spanyol vándorló színészeket, az orosz szkomorokkikat, és a hozzájuk hasonlókat Japánban, Kínában és Bali szigetén.”

Ezt mutatja be Alfred Simon: *Un rêve vécu de théâtre populaire* c. cikke az *Esprit* c. folyóirat különszámában, amelyet a következő problémakörnek szentel: „A kollektív alkotás és a színház társadalmi funkciója”.<sup>9</sup>

Maga Ariane Mnouchkine ezt tüzi ki színháza elé célként: „Új típusú kapcsolat a színészek és a közönség között”. (Uo. 946. o.) Mintha csak Vjacseszlav Ivanov, Andrej Belij és Alekszandr Blok álmai váltak volna valóra.

Az 1759 c. színdarab óriási bábujai emlékeztetnek Mejerhold színházi fogásaira, amelyeket Blok *Vásári komédiájának* előadásában alkalmazott 1906-ban, ahol a misztikusok bábuja jelennek meg; fél-maszkok a *L'Âge d'or*-ban a komédiások járása-kelése szintén emlékeztetnek Mejerholdra, amint erre emlékeztet Mnouchkine magyarázata is: „A vásári színház, ez először is egy színházi játék, egy naiv és spontán eposz”.<sup>10</sup> Ariane Mnouchkine színpadi rendezései – az „1789” és az „1793” – e két forradalmi freskó, félúton van a középkor misztériumai és a 20-as évek szovjet színházának tömegmisztériumjátékai között. Nagy tömeglátványosságok voltak ezek a szabad ég alatt, 1920 és 1922 között, az Októberi Forradalom évfordulójának megünneplésére. A leghíresebb „A Téli Palota bevétele,” amelyet 1920 november 1-én rendeztek az Októberi Forradalom harmadik évfordulójára. Az előadást a pétérvári Proletkult színház szereplőivel valóstították meg Vjac. Ivanov és Vsz. Mejerhold eszmei vezetésével.

\*

<sup>8</sup> «Мир искусства». 1902, № 4, стр. 73.

<sup>9</sup> *Esprit*, 1975. №. 6. 934.

<sup>10</sup> Raymonde Temkine: *Lettres en scene au présent La Cité — L'age d'Homme*, Lausanne, 1977. 116.

Az orosz szimbolisták a drámai műfajt elég gazdagon művelték. Az általuk írt drámák eléggé különfélék – mind a témák, és a tárgyak megválasztásában, mind az eszközök tárháza tekintetében, mind a szereplők körét illetően. Drámai műveik között akadnak mitológiai drámák: *A bölcs méhek adománya* Fjodor Szologubtól, *A haldokló Proteszilaosz* Valerij Brjusovtól, *a Laodameia* Innokentyij Annjenszkiától, *a Tantalusz*, *a Prometheusz* Vjacseszlav Ivanovtól. Érdekes, hogy mind a három fentebb említett szerző, Vjacseszlav Ivanovot nem számítva, ugyanazt a tárgyat dolgozta fel drámában; misztériumok: Fjodor Szologub: *Vágyakozás más életek után* és *Liturgia sajátmagamnak*, Vjac. Ivanov: *Az ember*, Andrej Belij: *A jövevény*; Konsztantyin Balmont: *Három felvirágzás*. Népi drámák: középkori legendák és keresztény „szentek élete” nyomán: Alekszej Remizov: *Ördögi misztérium*, *Misztérium Hős Georgijról*, Fjodor Szologub: *Vanya kulcsár és Zsean apród*, Mihail Kuzmin: *Vigjáték a heliopoliszi Jevdokijáról*, *Vigjáték Alekszejről*, *az istenes emberről*, *Vigjáték Martinianról*; történeti drámák: Dimitrij Mereszkovszkij: *I. Pál, Alekszej cárevisc*; allegóriák. Konsztantyin Balmont: *Három felvirágzás*, Zinajda Gippiusz: *Szent vér*; társadalmi drámák: Fjodor Szologub: *Szerelmek*, Zinajda Gippiusz: *Mákvirág* és *Zöld gyűrű*; fantasztikus drámák: Valerij Brjusov: *A föld*, amelynek cselekménye a jövőben játszódik.

E drámákat, tragédiákat vagy drámai jeleneteket, minden különbségeik ellenére egy közös vonás rokonítja vagy közelíti egymáshoz – a törekvés a cselekmény különböző síkúságára, a sok jelentésű és elmélyült értelmezésre, amely a dráma külső eseményeire épül. Ezzel a vonással együtt jár egy sor kiegészítő sajátosság: a nem az életből merített téma és a tárgy jellege, a háttér nem reális volta, a cselekmény „térén és időn kívüli” ábrázolása, átvitele a távoli múltba vagy a „jövő időkbe”, az exotikumba vagy feltételezett környezetbe, a személyek sematikus volta, időnként átváltozások maszkká, a nyelv elvontsága stb. Mindez együttvéve vagy sok említett sajátosság összekapcsolása alkotja azt a rendszert, amelyet a szimbolista drámáról mint ismert egységről elmondhatunk.

A szimbolista színház darabjainak jellegzetes sajátosságát képezik a színpadi utasítások. A szimbolisták drámaiban a színpadi utasítások, amelyek ilyen vagy olyan mértékben útmutatásul szolgálnak majd a rendezők és a színészek számára, egyúttal a darab mint irodalmi mű fontos elemét képezik, és nagyon lényegesek az olvasó számára, és arra hivatottak, hogy pótolják a látási és hallási benyomásokat a darabban. A színpadi utasítások stílusbeli gazdagsága a modernista színház közös vonása. A XIX. századi realista és romantikus drámákban (éppúgy, mint a sokkal korábbiakban is) a színpadi utasítások jelentősége többé vagy kevésbé a kisegítés. Utasításokat tartalmaznak, hol szükségesebben, hol bővebben, amelyeket a színrehozatal megkíván; ezek vonatkozhatnak a cselekmény környezetére, a személyek külsőjére, arcjátékukra vagy kézmozdulataikra, és csak néhány esetben, teljesen megőrizve funkciójukat, válnak ismert aforizmákká (mint pl. Puskin *Borisz Godunov*jában – „A nép hallgat”), vagy útbaigazító közlésekké (mint Gogol *Revizor*jának végén – a néma jelenetben). A XIX. század vége felé a színpadi utasítás kezd mennyiségileg is nagyobb teret foglalni el a drámai művek szövegében, és nagy súlyt kap a szereplő személyek lélektani jellemzésében, belső élményeik kifejezésében és sajátos „hangulatuk” alakításában. A mondottak elsősorban az orosz szimbolista színházra vonatkoznak, mivel a színpadi utasítások pl. Maeterlincknél is eléggé szükségesek. Fjodor Szologub, Leonyid Andrejev, Alekszandr Blok gyakran használták a színpadi utasítást



érzelmileg színezett képek létrehozásához és a darab eszmei alapgondolatának közvetett tükrözésére (L. Andrejevnél pl. az *Anatémában*, az *Ember életében*, F. Szologubnál *A bölcs méhek adományában*, ahol az utasítások szövege különböző metaforákat tartalmaz és részben ritmikus).

I. Dukornak, a szimbolista dramaturgia kutatójának találó megjegyzése szerint: „a színpadi megjegyzés a cselekmény lírai megfelelőjévé alakul”.<sup>11</sup> Ilyen a szerepe a színpadi utasításnak Blok darabjaiban is. A lírai elem növekedésével az utasítások eltérőképeződnek, a drámai elemek eluralkodásával az utasítások szűkszavúbbakká lesznek. Jó példa erre Blok *Sors dala* és *Rózsa és kereszt* c. darabjaiban található utasítások esete, amelyekről a továbbiakban lesz szó.

Közismert, hogy a társadalmi, a családi, a lélektani dráma volt a leggyengébb pontja a szimbolista drámaírásnak. Az orosz szimbolisták e drámaiban az élet jelenségei és részletei csak kiindulópontul szolgálnak a végelethetetlen beszélgetésekhez az ember eleve adott magányosságáról, a vele ellenséges vak erőkről, a személyes boldogság életben való megvalósításának lehetetlenségéről. Ilyenek például Zinajda Gippiusz drámái. D. Merezskovszkij történeti drámaiban, az *I. Pálban* és az *Alekszej cárevicsben* fő filozófiai gondolatként emelkedik ki, mint általában Merezskovszkijnál mindenütt, a „sötét” és „világos” erők, Krisztus és az Antikrisztus harca.

Az orosz szimbolisták alkotásait vizsgálva illő elmondani, hogy a darabok tömegebből kiemelkednek két író darabjai – Innokentyij Annyenszkij antik tárgyakról írt tragédiái és Alekszandr Blok színdarabjai.

A XX. század elejének orosz színpadán az orosz szimbolisták idősebb kortársai, Ibsen, Hauptman, Maeterlinck nagy népszerűségnek örvendtek. Bár az Ibsen darabok szorosan kapcsolódnak a XIX. század drámájához, mind a romantikussal, mint a realistával, tőle veszik kezdetüket a szimbolista drámák. Az allegóriák szimbólumokba mennek át, több jelentésű hasonlatokba, a határok, amelyek között a téma egyik vagy másik részletének értelmezése lehetséges és amelyek között végbemegy az ingadozás az értelmezés különböző lehetőségei között, igen szélesek. A természet világából vett hatalmas képek, amelyeket Ibsen alkalmaz, különböző értelmi és érzelmi magyarázatot tesznek lehetővé (a *Peer Gyntben*, a *Brandban*, a *Rosmersholmban*).

Az orosz szimbolisták köreiből élvezett befolyásnak és népszerűségnek mértékét tekintve csak Wagner hasonlítható össze Ibsennel.

Wagner operaművészetével közvetlenül összefügg az oly fontos architektonikus eszköz alkalmazása, mint a vezérmotívum – vagyis a zenei frázis, amely állandóan kíséri egyik vagy másik hős fejlődését, vagy megjelenik az egymáshoz hasonló helyzetekben a cselekmény folyamán. A továbbiakban (és igen korán) ez a művészi elv széles alkalmazást nyert nemcsak más zeneszerzők műveiben, hanem az irodalomban is, a prózai művekben éppúgy, mint a költészetben és a drámában is. Az ugyanazokhoz a vezérmotívum-szerű képekhez való gyakori visszatérés nem idegen az orosz szimbolisták alkotásaiban, sem a lírai, sem a drámai művekben.

\*

<sup>11</sup> И. Дукор. Проблемы драматургии символизма. «Литературное наследство», М., 1937, ГИХЛ, т. 27–28, стр. 153.

Innokentyij Annjenszkij, a költő és drámaíró az 1900-as évek kezdetén lépett fel drámái műveivel. 1901-ben jelenik meg *Melanippa, a filozófus* c. tragédiája, 1906-ban a *Laodameia*, a szerző halála után négy évvel jelent meg Annjenszkij utolsó mitológiai tragédiája, a *Famira, a lantos*. Annjenszkij, a híres klasszika-filológus, Euripidész-fordító, az antik világ tudósa és irodalmi emlékeink értékelője, nem hódolt a szimbolista elméleteknek a „közösségi” színházról. És bár összes tragédiáját mitológiai témákból írta, felhasználva az antik tragédia eszközeit (a kórus szerepét), hőseit a maga korabeli olvasóhoz hasonlítja, nyelvezetük a tiszta korabeli társalgási nyelv vonásait tükrözi. Annjenszkij drámáinak lírai egyszerűsége, fegyelmezettsége, visszafogottsága Csehov drámáira emlékeztetnek.

Első tragédia, a *Melanippa, a filozófus* elé Annjenszkij a következő szavakat írta, amelyek feltárják összes drámái alapeszméjét: „A szerző antik tárgyat dolgozott fel és antik sémákban, de természetesen darabjában visszatükröződik a mai ember lelkülete”.<sup>12</sup>

Annjenszkij drámáit költői művekként írta meg, és szemelláthatóan nem gondolt arra, hogy azok a jövőben színpadra kerülhetnek. Csak egy tragédiája, a *Famira, a lantos* került színpadra, igaz, nyolc évvel a szerző halála után. De élete a színpadon nem volt hosszú. Ebben a vonatkozásban Annjenszkij drámái alkotásai osztoznak az orosz szimbolisták alkotásainak sorsában. Darabjaik közül csak néhány került színre, de a reper-toárban nem maradtak meg. Az orosz szimbolizmus színháza a maga egészében olvasásra szánt drámairodalom maradt. És nem azért, mintha e darabok híjával lettek volna a külső érdekességnek, mintha nem lettek volna bennük „kiélezett” helyzetek, színpadi hatások és hatásos szerepek. E darabok többségének színpadi életét megakadályozta a közvetlen léletszerű tartalom, az életigazság hiánya, amely az általánosított-allegorikus formákból is hiányzott. A színháznak a nézőkkel való egyesítéséről, a színházról mint az új művészet formájáról alkotott elméletek elméletek maradtak, és alkotóik kudarcot vallottak, amikor elméleteiket a gyakorlatba akarták átvinni.

\*

Alekszandr Blok számára drámái művei, a színházért folytatott tevékenysége rop-pant elvi jelentőségűek. A fontos eszmei konfliktusok ábrázolása, vallotta Blok, éppen a drámái formában különös élességet és erőt nyer. *A színházról* (1908) c. cikkében mondta e nevezetes szavakat: „A színház, jobban, mint a művészet bármelyik neme, leleplezi a l'art pour l'art', elvének gyalázatos testetlenségét. Mivel a színház maga művészet teste, az a magas szféra, ahol a 'szó megtestesül' . . . Éppen a színházban adatik meg a művészet-nek, hogy összeütközzön magával az étellel, amely változatlanul dallamos, gazdag és sokarcú.”<sup>13</sup> Mindezek a problémák nemcsak Blok drámái alkotásaihoz kapcsolódtak. Az ehhez hasonló témák és kérdések kortársait is foglalkoztatták. És itt jutunk el a líra drámába való behatolásának kérdéséhez, mivel az orosz szimbolisták által alkotott drámák alapjukban lírai drámák voltak. Maga Annjenszkij még a *Laodameia* c. tragédiáját is lírai tragédiának nevezte.

<sup>12</sup> И. Анненский. Стихотворения и трагедии. Л., 1959, стр. 308.

<sup>13</sup> А. Блок. Собрание сочинений. М., 1960—1963, т. 5, стр. 270.

1908-ban Blok három színdarabot adott ki *Lírai drámák* közös cím alatt. Ide kerültek a *Vásári komédia*, a *Király a téren* és *Az ismeretlen nő*. Az Előszóban Blok rámutatott, hogy nem szánta őket előadásra, kiemelve azok tisztán lírai lényegét. Az ő szavai szerint, ezekben „csak az egyéni lélek élményei, kételyei, szenvedélyei, kudarcai, bukásai vannak drámai formában ábrázolva”.<sup>14</sup> Azonban a „líraiság”-ban látta Blok nemcsak egyes saját drámáinak, hanem általában e korszak drámai termésének jellegzetes sajátosságát. Így *A drámáról* (1907) c. cikkében így ír: „... a mai líránk, vagyis a legfinomabb érzelmek átadása művészetének befolyása talán különösen káros volt a drámára. A legfinomabb lírai mérgek szétrágták az egyszerű oszlopokat és a szilárd láncokat, amelyek fenntartották és összekapcsolták a drámát.”<sup>15</sup>

Blok színházának kapcsolata lírájával élesen szembeötlő. A költő lírája telítve van olyan képekkel, amelyek a színházhoz, az álarcos komédiához, a színpadi művek hőseihez kapcsolódnak (Colombina, Pierrot, Harlequin, Hamlet, Ofélia, Carmen). Rá lehet mutatni a *Vásári komédia* c. darab kapcsolatára, a *Mutatványosbódé*, a *Mutatványos* c. versekkel és másokkal, ahol előfordul a színház és a színpadi álarc témája; aláhúzható a kapcsolat a *Király a téren* c. dráma és egy egész sor 1905–1906-ban a forradalomról írott vers között; *Az ismeretlen nő* és az azonos című vers és ciklus, a *Hóálarc*, valamint a *Sors dalai* és az Oroszországról írt versek között.<sup>16</sup>

A színház és a költészet összetalálkozása szerves eleme a XX. század művészetének. Ezen a kereszteződésen új művészi formák keletkeznek, amelyek egészen napjainkig léteznek. Az orosz művészetben ez a szükséglet mindennél jobban mutatkozik Blok munkásságában.

A *Vásári komédia* polémikus alkotás, amely kifejezi Blok tiltakozását a kora életében és művészetében meglévő dogmatikus miszticizmus túlsúlya ellen. A keletkezés-történet szempontjából nézve a *Vásári komédia* mögött az irodalmi-társadalmi, majdnem a „házi” tények meghatározott köre rejtőzik. De nem ez a lényeges. A *Vásári komédia* kísérlet a hagyományos színházi világ megsemmisítésére, kísérlet a konvenciók leleplezésére. A *Vásári komédia* lényegében egy egész színházi rendszer, egy csomó felfedezés, amelyet Blok szokatlan könnyedséggel, merészséggel alkot meg és mégis hittel az élet iránt, amelyet ebben a darabban annyira ironikusan és szomorúan ábrázol. Ez a mű megmutatja, hogy mi az a jelképeség a színházban, miért van rá szükség és milyen annak esztétikai ereje. Ez szemléletes bizonyítéka annak, hogy a szimbolista színház nem feltétlenül köteles görög mitológiai tárgyú nehézkes darabokat alkotni, és azt kívánni, hogy a nézőtér az antik kórus szerepében lépjen fel.

A *Vásári komédia* eszmei alapgondolata lényegében nihilista a színházhoz való viszonyában is, amely a nézők szeme láttára szűnik meg, és az élethez való viszonyában is, amikor kiderül, hogy a vásári bódé lerombolt falain kívül nincs is élet, és ahhoz a filozófiai témához való viszonyában, amely az egész színdarab alapját képezi, a világ illuzórikusságához való viszonyában, mivel Blok kigúnyolta az ezzel a témával kapcsolatos eszméket.



<sup>14</sup> А. Блок. т. 4, стр. 434.

<sup>15</sup> А. Блок. т. 5, стр. 164.

<sup>16</sup> П. Громов. Театр Блока. «Герой и время», Л., 1961.

Ebben az értelemben a *Vásári komédia* rendkívül bátor mű mind a hagyományostársadalmi, mind a modernista-jelképes színházzal folytatott harcban. De egyúttal a *Vásári komédia* teljes egészében szimbolista darab, mivel a felfogás különböző lehetőségek közötti ingadozása ebben éri el tetőpontját. S itt talán a többsíkúság és a szimbolikusság azt a határt képviseli, amely egyáltalán elképzelhető a drámában. Itt minden kétségsé válik.

A misztikát Blok kigúnyolja a *Vásári komédiában*, ama jelképes vallásos-filozófiai „zsargon” segítségével, amelyen a „misztikusok” beszélnek. De az ironia a két beszéd-típus közötti eltérés által is megvalósul; mindazok a magas romantikus szavak és képek, amelyek előjönnek Pierrot, Harlequin, a maszkok, a misztikusok beszédében, összeütkeznek a darabban ellentéteikkel – a „szerző” beleszólásaival, aki egész idő alatt bírálja és rombolja a dráma „magas” síkját, triviális-prózai módon közeledik hozzá, a hétköznapi élet mértéke szerint.

A színházi illúzióknak a *Vásári komédiában* való lerombolásával és azokkal a sajátos formákkal kapcsolatban, amelyekben ez megvalósul, felmerül a maszkok kérdése. A maszk, a baba, a bábu a népi színház egyik megjelenési formája. Széleskörűen alkalmazzák az orosz jelképes színházban, de csak az 1910-es évektől. A *Vásári komédia* idején még újdonság volt, és lényegében nem voltak színházi megfelelői. A maszkszínház alakjai a *Vásári komédia* (1906) előtt előfordultak a XIX. század végi, XX. század eleji modernista festők műveiben (K. Szomov, A. Benua, N. Szapunov stb.). Blok mint drámaíró kezdeményezője a maszk használatának a színházban, és nemcsak a szimbolista színházban.

A *Vásári komédiában* Blok felhasználja a régi népi színház – a commedia dell’arte, az orosz vásári mutatvány, a Petruska – hagyományos alakjait és motívumait.

A *Vásári komédiában* váratlan és az ebben az időben létező színház számára teljesen új kombinációban jelentkeztek a bohóckodás és a líra, a groteszk és a misztérium, az excentrizmus és a legfinomabb költői zeneiség elemei, ami ezt a darabot Blok legjelentősebb műveivel teszi egyenlővé. A darab csak e művészi eszközök szerves egyesítése által létezik, amelyek meghatározzák annak páratlan voltát.

A *Vásári komédia* mint műalkotás roppant újító ereje a színpad számára megerősítést nyert azáltal, hogy előadása, amelyet Vszevolod Mejerhold rendezett V. F. Komisszarzsevszkaja színházában, Péterváron 1906. december 31-én, az évad fontos művészeti eseménye lett, és hangos vitákat váltott ki, sőt a szenvedélyek sajátos kitörését is az első előadás alkalmával. „A szenvedélyek fellángoltak, mint egykor Hugo *Hernaniján* . . . Szinte igazi harcban forrt a nézőtér; tiszteletre méltó, komoly emberek készek voltak kézitusába bonyolódni; a gyűlölet füttyét és ordítását a harsogó kiáltások szaggatták meg, amelyek között hallhatók voltak a hév, a kihívás, a harag, az elkeseredés; „Blok, Szapunov, Kuzmin, Me-je-r-h-o-l-d, bravo-o-o-o,” hallatszott, miként a haldoklók, fuldoklók, de magukat meg nem adók jajgatása.”<sup>17</sup>

Blok darabja nagy befolyással volt a továbbiakban is a következő évek orosz színházának egész fejlődésére.<sup>18</sup> Ez elsősorban azzal függött össze, hogy a *Vásári komédia* döntő szerepet játszott Mejerhold rendezői módszerének kialakításában.

<sup>17</sup> Н. Волков. Мейерхольд. т. 1, М.-Л., 1929, стр. 280.

<sup>18</sup> Т. Родина. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972, стр. 148.

A *Vásári komédia* megnyitotta a témát, de divatot is teremtett, ami könnyen nyomon követhető az ezen évek újságborítóin ábrázolt Colombinektól és Harlequinektől kezdve egészen ezen évek széltében ismert esztrádekesének, Alekszandr Vertyinszkijnek Pierrot köntösében való fellépéséig és I. Sztravinszkij *Petruskájáig*. Amikor megjelent Sztravinszkij *Petruskája*, a kritika joggal emlegette Blok *Vásári komédiáját* és annak színpadi hagyományát.<sup>19</sup>

A *Király a téren* Blok egyetlen műve, amelyben megpróbálta kifejtett allegóriában ábrázolni a forradalmi tömegek egykorú mozgalmát. A darab középpontjában a népi felkelés problémája áll, ennek a kirobbanása fejezi be a drámát. Teljesen törvényszerűnek tűnt 1923-ban Mejerholdnak az a szándéka, hogy rendez egy színházi előadást, amelyben szerepelt volna Blok *Ramszesze* (jelenetek a régi Egyiptom életéből), a *Király a téren* és a *Tizenketten*. Ez olyan eposz lett volna, amely megmutatta volna Blok ábrázolásában a világforradalom különböző szakaszait.

A *Király a téren* ábrázolja a különböző társadalmi és történeti erők harcát, amelyet a szerző a mítoszalkotó irodalom szellemében átértékel. Elég világosan megragadható e lírai dráma stílusbeli összefüggése a szimbolista irodalom más példaképeivel – Andrej Belij *Szimfóniáival* és Valerij Brjusov *Föld* c. fantasztikus darabjával. A darab bizonyos mértékű sematikusága, retorikai allegorikusága, a szimbólumok és a társadalmi dráma vonásainak egyesítése, egyes jelenetek, különösen a tömegjelenetek fokozott külső expresszivitása, mintegy előre jelzik Leonyid Andrejev *Az ember élete* és *Anatóma* c. drámáit, amelyek a *Király a téren* után hamarosan megjelentek.

A *Lírai drámák* c. gyűjtemény harmadik darabja, *Az ismeretlen nő* folytatja Blok munkásságában a *Vásári komédia* vonalát, továbbfejlesztve a jelképes színház megalkotásának elvét. E darab vezérmotívuma a hó. A hó témája meghatározott érzelmi és értelmi töltést hordoz magában. A hulló hó, a szél, a hóvihar Blok művében bonyolult metafora elemeivé válnak, amelyek felfedik az „öserő” betörését a társadalmi tudat nyugalmi helyzetébe, annak összezúzását és megrendülését.

A lírai dráma Blok számára szerves műfaj, és joggal mondjuk őt egynek azok közül, akik e műfaj esztétikáját mai formájában kidolgozták. Blok *Lírai drámáinak* jelentős befolyása volt a XX. század új orosz színházi rendezésére. A lírai színházban szokatlanul megnőtt a formai eljárások szerepe. Ebben a színházban fő alkotói elvvé vált a közvetlenül megfigyelt valóság felidézése helyett e valóság átalakításának elve annak megfelelően, amit éppen sokarcúságából és soksíkúságából akart megmutatni a színpadon a szerző és a rendező.

Az 1908-ban írt *Sors dala* lényegesen különbözik Blok lírai drámáinak kezdeti típusától. Ez a darab Blok dramaturgiájában különös helyet foglal el. Tanúskodik erről az a kezdeti lelkesedés, amellyel dolgozott rajta, és az a belső elégedetlenség, amelyet benne később hagyott.

A *Sors dalában* nincs irónia a hősök irányában, nincsenek kiemelt kontrasztok, sem hirtelen átmenetek, sem illúziórombolás. Elmondhatjuk, hogy Blok e darabja visszatérés az ibseni típusú drámához. A *Sors dalának* olvasásakor elsősorban a *Peer Gynt* jut eszünkbe. A *Sors dalában* mintha teljesen korabeli lenne a cselekmény környezete, utalások vannak benne Oroszország társadalmi életére, ugyanakkor az összes pozitív

<sup>19</sup> Там же, стр. 149.

szerelő azon az elvontsággal teli nyelven beszélget, amelyen egy időn és téren kívül játszódó darab szereplő személyei is beszélhetek volna. Csak a komikus és groteszk személyeknél válik konkrétabbá és életközeli a nyelv. A *Sors dalá*ban nincs meg a struktúrának az az egysége és egésze, amely Blok 1906-os drámáira jellemző. A cselekmény helyének teljes indokolatlansága nem véletlenül zavarta meg Sztanyiszlavszkijt, aki a *Sors dala* színpadra állítására készült a Művész Színházban.<sup>20</sup>

Sztanyiszlavszkij a *Sors dalá*ban a jellemek és a helyzetek létszerűségét hiányolta. Lemondott tehát a darab színre viteléről. Egyetérthetünk az egyik jelentős Blok-kutató véleményével: „... e dráma óriási kudarc volt, amihez hasonlót Blok valószínűleg egész élete folyamán nem tapasztalt... A dráma alapját a bloki prózában kifejtett »nép« és »értelmiség« problémája képezte... ez felfedte hiányosságát abban, hogy... nem lehetett hatásos alapja egy bármennyire is művészileg szerves konfliktusnak”.<sup>21</sup>

Blok e drámát nem közölte színműveinek első, 1916-os kiadásában.

A lírai elem túlsúlya a tárgyi-drámái alapelvvel szemben tönkretette a drámát. Érdekes, hogy Blok nem Mejerholdnak adta e darabot, hanem Sztanyiszlavszkij rendezésében szerette volna látni, vagyis ő maga nem lírai drámának tartotta a *Sors dalá*t, hanem csehovi típusú drámának. Blok lírai drámáival összevetve e darab azonban meglep a líraiság objektív erősödésével, amely azután ellentmond a feladatnak, amelyet Blok maga elé állított. Bár a darab nagy része prózában íródott, magára a szövegre olyan emelkedett emocionalitás jellemző, amely mind az alakok megválasztásában, mind a nagyszámú inverzióban, szóismételekben fejeződött ki és mindezek sajátos ritmikusságot eredményeztek. Lírával telítettek a hosszú rendezői utasítások is, amelyek a drámában sokoldalú tájleírás, portré-jellemzési és érzelmi-ábrázolási funkciót töltenek be.

A feladatot, amelyet a *Sors dala* nem valósított meg, Blok utolsó drámája, a *Rózsa és kereszt* volt hivatva elvégezni. Ez a dráma nemcsak Blok munkásságában jelent teljesen új szakaszt, hanem a korabeli orosz drámairodalom fejlődésében is. Kívülről nézve új drámája visszatérést jelent a dekorativitáshoz, amely már verseiben is megtalálható. Ez a dekorativitás a lovagi középkor, amely félig történeti, félig jelképes. Blok, amikor a moszkvai Művész Színháznak benyújtotta, magyarázó megjegyzéseiben ezt írta: „Az első, amit hangsúlyozni akarok, az, hogy a *Rózsa és kereszt* nem történelmi dráma.”<sup>22</sup> Blok módszere nem változik, ugyanaz a szimbolista marad, mint korábban. Drámájában nem tipikus jellemeket ábrázol a történelemnek csak egyszeri helyzeteiben, amelyben ezek a jellemek kialakulnak, hanem az életnek az évszázadok folyamán meglévő hasonlóságát mutatja fel, amikor a figyelmet a külső különbözőségekről a konfliktusok belső állandóságára fordítja és azokra az utakra figyelmeztet, amelyek megoldásuk az emberiség történetében végbemegy.

„A szereplő személyek pszichológiája örök — írja Blok —, ezek a kombinációk minden évszázadban előfordulhatnak... A történelemhez kell magunkat tartani, mindenkor annak a tudatában, hogy a szereplő személyek »mai« emberek, az ő tragédiájuk a mi tragédiánk is.”<sup>23</sup>

<sup>20</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч. т. 7, М., 1960, стр. 415.

<sup>21</sup> П. Громов. Блок, его предшественники и современники. Л., 1966, стр. 312.

<sup>22</sup> А. Блок, т. 4, стр. 530.

<sup>23</sup> А. Блок. Записные книжки. М., 1965, стр. 288, 285.

A *Rózsa és kereszt* egy balett-szövegkönyv elgondolásából keletkezett, amely később opera librettóvá alakult át. E dráma keletkezésének történetét elég részletesen elemezték.<sup>24</sup>

A dráma eszmei-filozófiai alapja az 1910-es évek kezdetén Blokra jellemző felfogás az élet sokoldalúságáról, amely feltételezi a távoli, ellentmondó és ellentétes elemek egybeolvadását. Ezekkel függ össze a fő motívum, amely a címek jelképességében fejeződik ki, amelyben jellegzetes a szemléletes antitézis (*Rózsa és kereszt*).

V. M. Zsirmunskij írja, hogy a *Rózsa és kereszt* alkotásánál nagy hatást tett Blokra Wagner *Tristanja*, amelyet Mejerhold 1909 októberében állított színpadra a pétervári Operában.<sup>25</sup> Zsirmunskij ezt a véleményét a Wagner opera és a bloki dráma felépítésében mutatkozó ritmikus elv elemzésével igazolja.

Blok drámája befejezését (Bertran záró monológiát) összekapcsolja azokkal a benyomásokkal, amelyeket Wagner zenéjéből merített. 1913. január 16-án jegyzi fel naplójába: „Wagner dallamainak hatása alatt a darab utolsó felvonását átírtam”.

A *Rózsa és kereszt*ben megjelent az, amit korábban Blok szándékosan megvetett – a cselekmény érdekessége.

Blok lírai drámáihoz hasonlóan, a *Rózsa és kereszt* is többsíkú: összekeveredik benne a külső cselekmény és az előérzetek és álmok szférájában játszódó cselekmény síkja: mindez fő eszméit testesíti meg. A különböző síkok fejlődése mindig a személyek két kategóriája közötti harcban megy végbe, azokéban, akik a nyers valóság hordozói és azokéban, akik a magasztos romantikus elvet képviselik. Az elsőket groteszk hétköznapi vonásokkal ábrázolja, mint pl. a gróf, a káplán, Alisza udvarhölgy, Aliszkan apród stb. Velük szemben áll Bertran lovag, Gaetan Trubadúr-lovag, Izora grófné. A két fél összeközlésében pusztul el Bertran, a dráma hőse.

Figyelemre méltó, hogy a dráma többsíkúsága mellett a cselekmény menetét pontosan indokolja a hősnő pszichológiai állapota, Bertran és Gaetan véletlen találkozása stb. Ez vol Blok alkotói szándéka is. Olyan drámát akart, „hogy mindent meg lehessen magyarázni *pszichológiailag* (Blok kiemelése), 'egyszerűen'. Az események úgy mennek, mint az életben, és ha mégis szimbolikus értelmet kapnak, ez azt jelenti, hogy el akartam mélyedni ezekben az eseményekben”.<sup>26</sup>

A dráma alapeszméje egészében mélyen romantikus, a romantikus hős elvész. A felvetett kérdés: hogy össze lehet-e békíteni az örömet és a szenvedést – megoldatlan marad, a rejtély nem hal meg a hőssel együtt, hanem árnyékát ráveti Izóra jövőző sorsára.

A *Rózsa és kereszt* Blok kortársainak drámáit annyira felülmúlta, még a legjelentősebbekét is (L. Andrejev *Anatémáját*, A. Remizov *A Hős Georgij misztériumát*, V. Brjusov *A haldokló Proteszilaoszát*), hogy Sz. M. Bondi, a neves Puskin szakértő úgy véli, hogy az elvi azonosság vonásai, az örökösödés kapcsolata fűzi össze a *Rózsa és keresztet* Puskin drámái alkotásaival általában és különösen a *Jelenetek a lovagkorból* c. darab-

<sup>24</sup> П. Медведев. Драмы и поэмы Блока. Л., 1960, с. 275. П. Громов. Театр Блока. «Герой и время». Л., 1961. В. М. Жирмунский. Драма А. Блока «Роза и Крест». Л., 1964.

<sup>25</sup> В. М. Жирмунский. Драма Блока «Роза и Крест», стр. 18—19.

<sup>26</sup> А. Блок. Записные книжки. стр. 285.

bal.<sup>27</sup> A szerzői utasítások szűkszavúsága és tartózkodó volta is ezt a nézetet támasztja alá.

Eszmei-filozófiai síkon (mindenféle műfaji kerettől elvonatkoztatva) a *Rózsa és kereszt* Dosztojevszkijnek a szenvedésről mint a teljes értékű, sokoldalú élet nélkülözhetetlen eleméről és a valódi boldogságról, valamint a szerelemről mint áldozatról vallott felfogásától származtatható.

A *Rózsa és kereszt* Sztanyiszlavszkij ismét be akarta mutatni, de a darab előadása a Művész Színházban megint csak nem valósult meg. Blok szimbolista színházának drámai elvei összeütközésbe kerültek az egész más színpadi elképzelésekkel, amelyek irányában ő nem tett engedményt. „Az én Shakespeare-em,” mint ahogy Blok ezt a drámáját nevezte. A *Rózsa és kereszt* a költő legértettebb alkotása, Bloknak teljességgel igaza volt, amikor elutasította, hogy „földhöz ragadttá” tegyék darabját, és azt írta: „Lehetséges, hogy nem én írtam homályosan, hanem hogy a színház és a néző nincs felkészülve az én „tömörségemre”?”<sup>28</sup>

Sztanyiszlavszkij számára, aki oly csillogóan állította színpadra Ibsen és Hauptmann darabjait, idegeneknek, érthetetleneknek tűntek Blok *Sors dala*, és *Rózsa és kereszt* c. drámái, amelyek pedig közel álltak Ibsen heroikus drámáihoz.

Ugyanabban az időben Mejerhold Blokot „a színpadi művészet igazi mágusának” nevezte.<sup>29</sup>

Mejerhold személyes vallomása szerint Bloknak része van abban, hogy az ő színházi rendszere létrejött. A világművészet más jelenségei között, amelyek Mejerholdot élete folyamán mindennél jobban befolyásolták, ezek között még a 30-as években is Blokot nevezte meg.<sup>30</sup>

Blok Mejerholddal a színházban és az életben is hosszú éveken keresztül kapcsolatban áll. Ez a kapcsolat a *Vásári komédia* rendezésével 1906-ban kezdődött, Komiszszarzewszkaja színházában folytatódott később is, amikor Mejerholdnak a pétervári Drámai Színházban sőt, még a tyeriodi nyári színházban való rövid tevékenykedése idején is. Kapcsolatuk új szakaszba lépett 1914-ben a Blok darabjaiból összeállított előadás rendezésekor a pétervári Tyenyisev-auditóriumban. Ez az előadás Blok két lírai drámáját foglalta magába, a *Vásári komédiát* és *Az ismeretlen nőt*. Az orosz színház történetébe úgy került be, mint kísérlet az új színpadi szerkezetek eljárásainak kidolgozására, olyan eljárásokéra, amelyeket azután Mejerhold az 1920-as években színterben alkalmazott. Egyebek között itt és akkor mutatták be először – az előadás alakításának fontos elemeként – a hidat, amelyet a japán színház eszköztárából vettek kölcsön. A népi vásári komédia mint élő elem, összekapcsolva a magas költészet elveivel, a világ romantikus és lírai felfogásával, a „társadalmi” képek maró groteszkusága, a nézőtérrel való szabad közlekedés – mindez először Blok drámáinak 1914 áprilisi bemutatása folyamán nyert határozottságot és következetességet. A nézőtér megtervezésével s felépítésével az előadás

<sup>27</sup> С. М. Бонди. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века. В сборнике: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.-Л., 1941, стр. 432.

<sup>28</sup> А. Блок. т. 7, стр. 244—245.

<sup>29</sup> В. Мейерхольд. О театре. СПб., 1913, стр. 141.

<sup>30</sup> А. Гладков. Воспоминания, заметки, записки о В. Э. Мейерхольде. «Тарусские страницы», Калуга, 1961, стр. 301.



maximálisan megközelíthette a piactéri játék modelljét, amely a nézők között megy végbe, kívül a színpadon. Mindez igazolta az új színházi nyelv bátor alkalmazását – a szűkszavú ábrázolást és a nyíltan jelképi nyelvet. A vásári környezet, amelyet az előadás alatt a színpadi szolgálk és bűvészek hoztak létre, a vásári mutatványos bódé légköre, a színes parókák, a hosszú orrok, az előadás általános értelmezése az olasz népi komédia szellemére és stílusára emlékeztetett.

Mejerhold Blok drámái iránti vonzalma látható a *Vásári komédiához* való állandó visszatéréseiben, és abban a szándékában, hogy a Moszkvai Forradalmi Színházban rendezzen egy előadást, amely majd magába foglalja Blok *Ramszesz és a Király a téren c.* drámáját, valamint a *Tizenketten* dramatizált változatát.

A szimbolisták legtehetségesebb elvrokonokra és követőjükre Mejerhold személyében találtak.

Mejerhold sokat kölcsönöz a szimbolizmustól, mindenekelőtt készségét a drámai cselekmény távlatának elmélyítésére, a színházi ábrázolás különböző síkjainak elkülönítésére, azok összekeverésére, egymással való összeütköztetésére. Ezzel éri el a színpadi élet létrehozását annak sajátos időbeli és térbeli keretei között.

Mejerholdot Blokhhoz hasonlóan vonzza a metaforikus színház. Az előadásnak mint kibontakoztatott színházi metaforának felépítésében keresik az élet jelenségei és tényei egyértelmű feltámasztásának leküzdését, azt a lehetőséget, hogy az ábrázolt jelenségeket belevigyék a tartalmukat kiszélesítő összefüggések kontextusába, hogy alkotóan feltárják ezeket az összefüggéseket, felfedjék azok drámai lényegét.

Mejerhold szeretne olyan színházat teremteni, amellyel a „legnagyobb csúcspontokra” lehet emelkedni, ahol a „szent misztérium” játszódik. Ezek az elképzelések vezetik el Mejerholdot először a Sztanyiszlavszkijjal és Brjusovval való együttműködéshez a Moszkvai Stúdió Színházban (1905), és a Stúdió bezárása után Pétervárra, a szimbolisták körébe, akik a misztériumszerű, az „össznépi” színház megvalósítására egyesültek.

A *Vásári komédia* Mejerhold számára egy új, teljesen aktív és hathatós színházi-drámai formát nyújtott, egy sor új, világos eszmét és impulzust adott, amelyek nagy konstruktív erővel rendelkeztek. Lényegében Blok darabja teljesen szétzúzta és megsemmisítette a „mozdulatlan”, statikus színház művészi varázsát, amelyért eddig Mejerhold lelkesedett.

A *Vásári komédia* bevitte az orosz művészetbe a piactéri népi színház elvét, a népi hagyományt. A színpadon maszkok tűntek fel, amelyek könnyen és természetesen érezték magukat a jelképes színház játékelemében. A *Vásári komédia* sok különböző módot nyújtott a színésznek a maszk kezelésére. Az egyik esetben a maszk mintegy a személy élettelenségét szimbolizálta, tagadva annak a létezéshez való jogát, egyszersmindkorra leleplezve annak kartonszerűségét. A másik esetben a maszk rögzítette a személy átváltozását egyik állapotból a másikba. A harmadikban elemezte a hős világnézetének bonyolult ellentmondásait. És – ami egyáltalán nem kis dolog – felfedte a lehetőséget arra, hogy átlátszó, áttetsző legyen, megengedte, hogy mögötte meglássuk az ember elrejtett arcát.

Miként a szimbolisták, Mejerhold is a művészi világok alkotója kívánt lenni, demiurgosz, akinek az akaratától és fantáziájától függött az egész előadás. Az előadás kollektív létrehozásának elveiből kiindulva, Mejerhold eljutott az előadáshoz mint a rendező (adott esetben Mejerhold maga) sajátos művészeti megnyilatkozásához. Ez elve-

zetett ahhoz a furcsa ellentmondáshoz, amely a rendező Mejerhold alkotói elvei és a kompozíciók tömeges, mértékes, „általános” formáihoz való vonzódása között kialakult.

Mejerhold tevékenységében szinte állandóan megújult ez az ellentmondás a művésziességtudat individualista hagyomány és a történelmi folyamatot alkotó, a forradalom által tettekre serkentett tömegek között, pedig a szimbolisták színházi elmélete és esztétikája éppen ennek a megszüntetésére irányult.

Mejerhold törekedett visszatérni a színház forrásaihoz, felszabadítani a színház tősgyökeres játékos őselemét, amely összeolvadt a népi étellel, amelytől a mai színház, úgy tűnik, elhatárolta magát társadalmi létezésének ijesztő, szűk formáival, amelyek pusztítóak mind esztétikája, mind mesterségbeli tudása számára. Mejerhold tanulmányozta a régi színház, különösen a piactéri színház (a vásári komédia, az olasz *commedia dell'arte*) színészi technikáját, élénken érdeklődött oly művészi eszközök iránt, mint a pantomim, a rögtönzés, a groteszk. Mejerhold előtt a nagy, a szabad színház képe lebegett, amely a nép alkotói akaratának egyenes kifejezője, azé a színházé, ahol a színész a népi tömeg képviselője, esztétikailag és eszmeileg ennek a leszármazottja, mindig folytat vele dialógust, amely színpadi magatartásának minden elemét meghatározza.

Hozzászoktunk, hogy úgy gondoljunk Mejerholdra, mint lázadóra minden „kulturális örökség” ellen, mint újtóra, aki forradalmi reformot vezetett be az orosz és nemcsak az orosz színházban. De bebizonyosodik, hogy miközben lelkesedett a groteszk, a röpgyűlés, a maszk színháza iránt, és az előadást mint misztériumos-vásári mutatványos típusú metaforát építette fel, nem szűnt meg felhasználni Blok és a szimbolizmus egészének művészi tapasztalatát, egyesítve azokat más művészeti irányok legellentétebb eljárásaival. Íme Mejerhold nevezetes szavai, amelyeket élete végén mondott: „Most színre tudnám vinni Blok *Vásári komédiáját*, mint valami sajátos színházi »chaplíniádát«. Olvassa el újból a *Vásári komédiát*, és meglátja benne a chaplini témák összes elemét. Csak a külső burok más... A nagy művészetben elő szokott fordulni ilyen bonyolult rokonság.”<sup>31</sup>

Az „össznépi közösség” keresése, a tragédia utáni vágy, a „szintézis”-re való törekvés a művészetben (a zenében pl. a szimfóniának a filozófia-tragédiai síkú misztériumjátékkal való egybeolvadására Szkrjabinnál, a mítoszhoz és a népi művészethez való fordulás Sztravinszkijnál; a freskó és a misztérium szintézise a festészetben Vrubelnál, a festészet és a mítoszé M. Csurlenisznál, N. Rerihnél, K. Petrov-Vodkinnál) – mindez visszatükrözte azokat a törekvéseket, hogy „áttörjék” az élet társadalmi elhatároltságát, megszüntessék az individualizmust, és egyesüljenek a „világlélek” mélységeiben.

A szimbolisták művészete és elmélete, és ezen belül színházuk visszatükrözte a krízis megoldására való törekvéseket. Az orosz szimbolizmus nagymértékben biztosította művészi értékét a jövő korszakok számára éppen azért, hogy ezeket a törekvéseket saját korának eszményévé emelte.

<sup>31</sup> Там же, стр. 302.

## BIBLIOGRÁFIA

### *A legjelentősebb monográfiák és cikkgyűjtemények az egyes írókról*

#### *Innokentyij Annjenszkij*

- A. В. Федоров*: Поэтическое творчество Иннокентия Анненского. И. Анненский. Стихотворения и трагедии. 1959. Сов. Пис., Л.
- F. Ingold*: Annenskij. Sein Beitrag zur Poetik des russischen Symbolismus. Bern, 1970.
- S. D. Cioran*: The Apocalyptic Symbolism of Andrey Bely. The Hague, 1973. Mouton.
- Andrey Bely*: A critical review. Edited by G. Janecek. Kentucky, 1978. The University Press of Kentucky.
- Л. Долгополов*: На рубеже веков. Л., 1977. Сов. пис.
- Anton Kovač*: Andrey Bely. The Symphonies. A re-evaluation of the aesthetic-philosophical heritage. Bern München, 1976, H. Lang –P. Lang, 312.
- К. Мочульский*: Андрей Белый. Париж, 1955.

#### *Alekszandr Blok*

- Блоковский сборник. Тарту, 1964.
- Блоковский сборник. II. Тарту, 1972.
- Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Тезисы 1-ой всесоюзной конференции. Тарту, 1975.
- Н. Венгров*: Путь Александра Блока. М., 1963. АН.
- А. Е. Горелов*: Гроза над соловьиным садом. Л., 1973.
- П. Громов*: А. Блок, его предшественники и современники. Сов. писат. М.-Л., 1966.
- Л. Долгополов*: Александр Блок. Личность и творчество. Л., 1978.
- Л. Краснова*: Поэтика Александра Блока. Львовский ун-т, 1973.
- Д. Е. Максимов*: Поэзия и проза Александра Блока. Л., 1978.
- И. Машбиц-Веров*: Русский символизм и путь Александра Блока. Куйбышев, 1969.
- З. Минц*: Лирика Ал. Блока. Вып. 1—4. Тарту, 1965—1975.
- В. Орлов*: Гамаюн. Жизнь Александра Блока. Сов. пис., Л., 1978.
- F. D. Reeve*: Aleksandr Blok: between image and idea. New York and London, 1962. Columbia University Press.
- Т. Родина*: А. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972.
- Б. Соловьев*: Поэт и его подвиг. Творческий путь Александра Блока. М., Сов. пис., 1965.
- Bakcsi György*: Blok világa. Budapest, 1978. Gondolat.

#### *Valerij Brjusov*

- В. Я. Брюсов*: Литературное наследство. 1976, т. 85. «Наука», М.
- Брюсовские чтения. I. 1962, Ереван, 1963.
- Брюсовские чтения. II. 1963. Ереван, 1964.
- Брюсовские чтения. III. 1966. Ереван, 1968.
- Брюсовские чтения. IV. 1971. Ереван, 1973.
- Брюсовские чтения. V. 1973. Ереван, 1976.

*Imre László*: Bjuszov és az orosz szimbolista regény, Budapest, 1973. Akadémiai Kiadó.  
*Д. Е. Максимов*: Брюсов. Поэзия и позиция. Сов. пис., Л., 1969.  
*Török Endre*: Brjusov. Budapest, 1960. Akadémiai Kiadó.

*Makszimilian Volosin*

*И. Т. Куприянов*: Судьба поэта. Личность и поэзия Максимилиана Волошина, Киев, 1979.  
«Наукова думка».

*Dimitrij Merezskovszkij*

*Trócsányi Zoltán*: Merezskovszkij breviárium. I—II. Budapest, 1924.

*Fjodor Szologub*

*C. Hansson*: Fedor Sologub as a short-story writer. Stylistic analysis. Stockholm, 1975.  
*J. Hoethusen*: Fedor Sologubs Roman-Trilogie. The Hague, 1960. Mouton.

### *Általános művek*

История русской литературы конца XIX — начала XX века, 3 т. Москва, 1968—1971. «Наука».  
*Л. Долгополов*: На рубеже веков. Л., Сов. пис., 1977.  
Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — нач. XX века. М., 1975. «Наука».  
Революция 1905—1907 годов и литература. М., «Наука», 1977.  
*D. L. Anderson*: Symbolism. A bibliography of symbolism as an international and multi-disciplinary movement. New York, 1975. New York Univ. Press.  
*G. Donchin*: The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. The Hague., 1958. Mouton.  
*J. Holthusen*: Russische Gegenwartsliteratur. I. 1890—1940. Bern und München, 1963. Francke Verlag.  
*J. West*: Russian symbolism. A study on Vyacheslav Ivanov and the Russian symbolist aesthetics. London, 1970. Methuen.

### *Az orosz szimbolisták műveinek legfontosabb magyar nyelvű kiadásai:*

*Belij, Andrej*: Ezüst galamb. Ford. Peterdi István. Bp., 1926. (Genius)  
*Belij, Andrej*: A feltámadt Krisztus (részlet). Ford. Számadó György. Bp., 1930.  
*Belij, Andrej*: Keresztrefeszítés. Ford. Makai Imre. Bp., 1969. (Helikon)  
*Blok, A.*: Oroszország (Tanulmányok). Ford. Faludi István. Berlin, 1921.  
*Blok, A.*: A tizenkettő. Ford. Lányi Sarolta. Berlin, 1923.  
*Blok, A.*: Válogatott versek. Vál. és ford. Lator László. Bp., 1959. (Európa)  
*Blok, A.*: Válogatott művei. Vál. Pór Judit, ford. Fodor András, Gerencsér Zsigmond stb. Bp., 1972. (Európa)  
*Blok, A.*: Válogatott versei. Vál. és ford. Lator László. Bp., 1976. (Kozmosz)  
*Blok, A.*: Tizenketten. Ford. Lator László. Bp., 1976. (Helikon)  
*Blok, A.* versei. Ford. Lator László és Veress Miklós. Bp., 1977. (Lyra Mundi. Európa)  
*Brjusov, V.*: A tüzes angyal. Ford. Kiss Dezső. Bp., 1926.  
*Brjusov, V.* válogatott költeményei Szerk. és utószót írta Török Endre. Bp., 1959.  
*Brjusov, V.* Güzes angyal. Ford. Kiss Dezső. Bp., 1974. (Európa)  
*Brjusov, V.*: A városához. Válogatott versek. Ford. Fodor András, Gábor Andor stb. Bp., 1975. (Helikon)

- Merezskovszkij, D.*: Örök útítársaink (Tanulmányok). Ford. Sebestyén Károlyné. Bp., 1921. (Athenaeum)
- Berezskovszkij, D.*: Örök útítársak. Ford. Benedek Marcell. Bp., 1929. (Dante)
- Merezskovszkij, D.*: Leonardo da Vinci. Ford. Hönigschmied Oszkár. Bp., 1914. (Athenaeum)
- Merezskovszkij, D.*: Leonardo da Vinci. Ford. Trócsányi Zoltán és Havas József. Bp., 1941. (Dante)
- Merezskovszkij, D.*: Az istenek alkonya (Julianus Apostata). Ford. Donáth Leó. Bp., 1921.
- Merezskovszkij, D.*: Az istenek halála. Julianus Apostata. Ford. Kiss Dezső. Bp., 1923.
- Merezskovszkij, D.*: Julianus Apostata. Ford. Trócsányi Zoltán. Bp., 1925. (Dante)
- Merezskovszkij, D.*: Első Sándor. Történeti regény. Ford. Csima Jenő. Bp., 1924. (Dante)
- Merezskovszkij, D.*: Nagy Péter. Ford. Benedek Marcell és Morvai István. Bp., 1924. (Dante)
- Merezskovszkij, D.*: Péter és Alexej. Ford. Kiss Dezső. Bp., 1924–25.
- Merezskovszkij, D.*: A szerelem tudománya. Ford. Trócsányi Zoltán. Bp., 1925. (Dante)
- Merezskovszkij, D.*: A szerelem erősebb, mint a halál. Ford. Trócsányi Zoltán. Bp., 1925.
- Merezskovszkij, D.*: Tolsztoj és Dosztojevszkij (Tanulmány). Ford. Havas József. Bp., 1925. (Dante)
- Merezskovszkij, D.*: Az istenek születése (Tutankhamon Kréta szigetén). Ford. Csima Jenő. Bp., 1926. (Dante)
- Merezskovszkij, D.*: A Messiás. Ford. Havas József. Bp., 1927. (Dante)
- Merezskovszkij, D.*: Napóleon, az ember. Ford. Havas József. Bp., 1929. (Dante)
- Merezskovszkij, D.*: Az ismeretlen Jézus (Elmétkedés). Ford. Trócsányi Zoltán. Bp., 1934. (Athenaeum). 2. kiad.: Bp., 1943.
- Szologub, F.*: Nehéz álmok. Ford. Korda Imre. „Egyetértés” 1897 (329–361), 1898 (1–22)
- Szologub, F.*: A kis démon. Ford. Bonkáló Sándor. „Magyar Világ” 1929. 1–4. sz. (Befejezetlen).
- Szologub, F.*: Halálthozó újsághirdetés. Ford. Berend Miklósné. Az izgalom mesterei. Bp., 1944. (Körmendy)

Az orosz szimbolisták verseit lásd:

- Orosz költők antológiája. Bp., 1945.
- Az orosz irodalom kincsháza. Bp., 1947.
- Klasszikus orosz költők. Bp., 1966. (Európa)

VLAGYIMIR SZOLOVJOV

## A MŰVÉSZET ÁLTALÁNOS ÉRTELME

### I.

Egy szép, lombos fa és annak gyönyörű mása a képen egyforma esztétikai hatást keltenek, esztétikai minőségük azonos; nem véletlen, hogy a nyelv ugyanazt a szót használja mindkettő kifejezésére. Ám ha minden esetben ennyire szembetűnő külső azonosságról volna szó, joggal tehetnénk fel a kérdést (amint azt gyakran fel is tették), hogy akkor mire való a szépségnek ez a megkettőzése? Nem kised játék-e megismételni a képen a természetben már meglévő szépet? A kérdésre rendszerint azzal válaszolunk (l. például Taine *Philosophie de l'art* című művét), hogy a művészet nem magukat a valóságos tárgyakat és jelenségeket reprodukálja, hanem csak azt tükrözi vissza, amit a művész meglát bennük, az igazi művész pedig a tárgyaknak és a jelenségeknek kizárólag csak jellegzetes, *tipikus* vonásait látja; a természeti jelenségek esztétikai eleme a művész tudatán és képzeletén átszűrődve megtisztul minden materiális esetlegességtől, ezáltal hatékonyabbá válik, és élesebb megvilágításban lép elénk; a természetben, a különböző formákban és színekben szerzeáradó szép a képen koncentráltan, sűrítve, hangsúlyozottan jelenik meg. Ez az indoklás azonban már csak azért sem lehet megnyugtató, mert más fontos művészeti ágra alkalmazva nem állja meg a helyét. Milyen természeti jelenségeket hangsúlyoznak például Beethoven szonátái? A művészet és a természet esztétikai kapcsolata ennél nyilvánvalóan sokkal bonyolultabb és nagyobb horderejű. Ez a kapcsolat nem ismétlés, hanem folytatás, a természet által megkezdett művészi alkotómunka folytatása, ugyanannak az esztétikai feladatnak további, tökéletesebb megvalósítása.

A természeti folyamat végeredménye az ember, mégpedig kettős értelemben, egyrészt mint a legszebb,<sup>1</sup> másrészt mint a legtudatosabb természeti lény. Ez utóbbi sajátossága révén az ember, a természeti folyamat végeredménye, az egyetemes folyamat *tevékeny alkotójává* válik, s így még inkább megfelel e folyamat eszményi céljának, a világegyetem szellemi és anyagi, ideális és reális, szubjektív és objektív tényezői teljes egymásba olvadásának és tiszta harmóniájának. De miért éppen az esztétika szemszögéből vizsgáljuk a természet által megkezdett és az ember által folytatott egyetemes folyamatot, s miért tartjuk valamely művészi feladat végrehajtásának? Nem volna-e helyesebb e folyamat végső céljának az igazság és a jóság megvalósítását, a legmagasabbrendű értelem és akarat győzelmét tekinteni? Ha erre azt a választ adjuk, hogy a szépség nem más, mint az az érzéki formákban kifejeződő szellemi tartalom, amelyet tiszta formáiban jóságnak és igazságnak nevezünk, ez csak újabb ellentétet vezet, ugyanis a jóságnak és az igazságnak – vallja a következetes moralista – nincs szüksége arra, hogy esztétikai formákban öltön testet; jót kell cselekedni és ismerni kell az igazságot – csupán erre van szükség.

Ám tételezzük fel, hogy a jóság már megvalósult, és nemcsak valamely egyén életében, hanem az egész társadalomban győzedelmeskedett; tételezzük fel, hogy létrejött az eszményi társadalmi rend, s hogy mindenütt teljes harmónia, tökéletes szeretet uralkodik, az egoizmus falai leomlottak, mindenki megtalálja magát a másokban, a másik is megtalálja magát bennünk. Ha azonban e mindent átfogó egymásba fonódás, amelynek lényegét az erkölcsi jó alkotja, megtorpan a dologi világ előtt, ha a szellemi princípium, amely áttörte a lelki egoizmus falait, képtelen legyűrni az anyag ellenállását, a

<sup>1</sup> A szépséget itt általános és objektív szépségként fogom fel, mégpedig abban az értelemben, ahogy az ember külseje sokkal tökéletesebb (sokkal eszményibb) benső tartalmat képes kifejezni, mint az állaté.

fizikai egoizmust, akkor a jóság vagy a szeretet hatalma nem elég nagy, akkor az erkölcsi princípium nem képes önmaga teljes megvalósítására, és nincs mindent elsöpítő bizonyító ereje. Ebben az esetben így vetődik fel a kérdés: ha végleg diadalmaskodik az anyagi lét sötét hatalma, ha a jó princípiuma képtelen győzelmet aratni felette, akkor vajon nem ebben a hatalomban rejlik-e minden létezés valódi igazsága, és vajon az, amit mi jóságnak nevezünk, nem képzelet szülte kísérlet? És beszélhetünk-e egyáltalán a jó diadaláról akkor, amikor még a legideálisabb erkölcsi elveken nyugvó társadalom is pillanatok alatt megsemmisülhet valamely természeti csapás vagy kozmikus katasztrófa következtében? Az erkölcsi princípiumnak az anyagi létezésből való szükségszerű eltávolodása korántsem az anyagi létezés, hanem az erkölcsi princípiumot sújtja. A világban meglévő erkölcsi rend feltételezi az anyagi világ rendjével való kapcsolatot, a kettő bizonyos harmóniáját. Ez a kapcsolat az esztétikai rendszereken kívül, a természet vak erőit leigázó emberi ész közvetlen hatalmában, az anyag felett diadalmaskodó szellem föltétlen uralmában keresendő. Néhány döntő lépést már megtettünk a célhoz vezető úton; az út végén, amikor a természettudományok segítségével – miként az optimisták vélik – nemcsak a teret és az időt, hanem a halált is sikerül legyőznünk, amikor végleg megszilárdul az esztétikai érdekektől mentes, anyagi alapokon nyugvó erkölcsi élet, akkor érvényes lesz az az állítás, hogy *a jónak nincs szüksége a szépre*. De vajon tökéletes lesz-e ebben az esetben maga a jóság? Hiszen a jó nem az egyik embernek a másik feletti hatalmában rejlik, hanem mindenek harmóniájában. És kizárhatók-e ezen *mindenek* közül a természeti világ lényei és tevékeny részesei? Mert őket sem szabad az emberi lét pusztá eszközeinek vagy szerszámainak tekinteni, nekik is eszményi társadalmunk pozitív alkotóelemeivé kell lenniük! Ha az erkölcsi rendnek ahhoz, hogy *szilárd* legyen, az anyagi világra mint létezési szférára és eszközre kell támaszkodnia, akkor ahhoz, hogy *teljes* és tökéletes legyen, tartalmaznia kell a lét anyagi oldalát mint az itt esztétikaivá átalakuló etikus hatás önálló részét; az anyagi létezés ugyanis csak megvilágosodás, szellemivé válás útján, azaz kizárólag szépség formájában építhető be az erkölcsi rendbe. A szépségre tehát azért van szükség, mivel csakis általa oszlik el az evilági rossz vak sötétsége.

De vajon nem zajlott-e le már nélkülünk is az egyetemes megvilágosodás? A természeti szépség tündöklő palástként borul a világra, az úr gyönyörű kupolája alatt ott reszket a formátlan káosz, s már nem képes az égi mécsesek irdatlan térségében, sem pedig a földi lények szűkös körében kitörni alóla. Művészetünknek nem arra kellene csupán törekednie, hogy szépségre öltöztesse az emberi viszonyokat, hogy érzékletes képekben megörökítse az emberi élet valódi értelmét? A természet vak erőit az egyetemes ész csak legyőzte, ám nem győzte meg, győzelme felszínes és részleges győzelem, a természet szépsége pedig a rossz életre rávetett palást, s egyáltalán nem az élet megváltoztatása. Az értelmes tudattal rendelkező embernek éppen ezért nemcsak a természeti folyamat céljává, hanem a természetre való mélyebb, teljesebb szellemi hatás és visszahatás eszközévé is kell válnia. Tudjuk, hogy a szellemi princípium érvényesülésének már magában a természetben különböző fokozatai vannak, ahol is a pozitív oldal minden lépcsőfokának a negatív oldal újabb fokozata, továbbá belső megerősödése felel meg. A szervetlen anyagban a rossz princípiuma csupán mint nyomaték és tehetetlenségi erő van jelen, a szerves világban viszont ugyanez a princípium már mint halál és bomlás nyilvánul meg (természetesen a rút győzelme kevésbé oly szembetűnő a növények pusztulásában, mint az állatok halálában és bomlásában – az alacsonyabb rendűeknél kevésbé, a magasabb rendűeknél inkább –, az ember esetében pedig azonkívül, hogy bonyolultabb és erőteljesebb fizikai megnyilvánulással párosul, legbensőbb lényege mint erkölcsi rossz fejeződik ki. De máris adva van végleges leküzdésének, valamint a felette aratott győzelem romolhatatlan és örök szépségben való kifejeződésének a lehetősége.

Egy manapság újra hódító régi nézet szerint az erkölcsi rossz a sötét, tudatlan, fizikai (testi) étellel azonos, míg az erkölcsi jó nem más, mint a tudatnak az emberben kibontakozó értelmes fénye. Hogy az értelem fénye önmagában véve jó, ez kétségtelen; de a fizikai fény sem nevezhető rossznak. Mindkettő azonos jelentőségű a maga nemében. A fizikai fényben<sup>2</sup> az egyetemes eszme (a pozitív,

<sup>2</sup> A fényről itt nyilvánvalóan nem mint az ember és az állat látási érzetéről beszélünk, hanem a súlytalan közeg olyan mozgásáról, amely az anyagi testeket összeköti egymással; ez a mi szubjektív érzeteinktől függetlenül határozza meg számunkra objektív létezésünket. A *fény* szót a rövídtség kedvéért használjuk, mivel ide tartoznak még egyéb dinamikai jelenségek is, mint a hő, a villamosság stb. Itt mellőzzük a különböző fizikai hipotézisek bemutatását, beérjük azzal a tényleges *különbsséggel*, amely az említett jelenségek, valamint a súllyal rendelkező anyag vonásai között fennáll.

mindent átfogó egység, a mindenki együttes élete egymásért) csak visszatükröződik: a dolgoknak és a jelenségeknek megvan a lehetőségük, hogy súlytalanságuk révén egymás tükörképei legyenek (egymásban feltárujanak). Az általános, elvont fogalmak révén hasonlóképpen tükröződik vissza minden létező az értelemben; e fogalmak nem fejezik ki a dolgok benső lényegét, azoknak csak külső, logikai sémáit adják vissza. Az értelmi megismerésben így az egyetemes eszmének csak tükörképét látjuk, s nem találkozzunk a megismerés szubjektumában és objektumában feltáruuló valóságos jelenlétével. A jósnak és az igazsnak ahhoz, hogy valóban realizálódjanak, a szubjektum által kell alkotó erővé válniuk, olyan erővé, amely nemcsak tükrözi, hanem át is alakítja a valóságot. Miként a fizikai világban a fény azért válik életté, a növények és az állatok organikus elvévé, hogy ne csak visszaverődjék a testekről, hanem formát is nyerjen bennük, akként az értelem fénye sem képes beérni a megismeréssel, szüksége van arra, hogy az élet tudatosított értelmét művésziileg megörökítse egy új, számára sokkal célszerűbb valóságban. Természetesen, mielőtt erre sor kerülne, mielőtt a szépség igézetében hozzákezdenénk az alkotáshoz, illetve a nem ideális valóságot ideális valósággá alakítanák át, tisztán kell látnunk a köztük levő különbséget is, és nemcsak elvont formában sejtenünk, hanem elsősorban közvetlenül éreznünk, mint ahogy a művész maga éri.

## II.

Az ideális, vagyis az igazi, hasznos létezés és a hiábavaló, értelmetlen létezés közti különbséget általában a világ elemi részeinek egymáshoz, valamint az egészhez való különféle viszonyai határozzák meg. Létezik egyfelől olyan viszony, amelyben az elemi részek nem zárják ki, hanem kölcsönösen feltételezik egymást, összhangban állnak egymással; másfelől olyan viszony, amelyben az elemi részek nem zárják ki az egészet, hanem egységes, univerzális alapon nyernek egyedi létezési formát; s végül a harmadik eset, amikor ez az egységes alap, illetve abszolút princípium nem nyomja el, nem kebelezi be az elemi részeket, hanem feltárja magát bennük, önmagán belül tág teret biztosítva nekik – ebben az esetben beszélhetünk eszményi, igazi, értelmes létezésről. Ez a fajta létezés önmagában is adott,<sup>3</sup> mi azonban nem mint adott valóságot, hanem mint eszményt, mint csak részben megvalósult és megvalósuló eszményt érzékeljük; ez az eszmény cselekedeteink végső célja és normája, feléje mint a jó legmagasabb foka felé törekszik az akarat, tőle mint abszolút igazságtól függ a gondolkodás, ezt az eszményt mint szépséget érzékeljük, illetve sejtjük érzékeinkkel és képzeletünkkel.<sup>4</sup> Az igazi létezés e pozitív alapjait éppen olyan lényegi azonosság fűzi egymáshoz, mint a megfelelő negatív princípiumokat. Minden rossz a részek és az egész harmóniája és egyensúlya megbomlására vezethető vissza, de ez az oka lényegében minden hazugságnak és rútságnak is. Amikor egy elemi rész, illetve egyed elkülönül a többi egyedtől, s arra törekszik, hogy kiiktassa vagy elnyomja a másik létezését, amikor az elemi részek, illetve egyedek együttesen vagy egymástól elkülönülve törnek az egész helyére, akkor nemcsak az egész önálló egységét zárják ki, hanem egyúttal egymás kölcsönös kapcsolatát is; amikor viszont az egység nevében korlátozódik és semmisül meg az egyedi létezés szabadsága, mindezt, a túlzott öntudatot (az önzést), az anarchikus partikularizmust és a despotikus szövetséget egyaránt rossznak kell tekintenünk. Mindez azonban *hazugság*, ha a gyakorlati szférából átvisszük az elméleti szférába. Hazugságnak az olyan gondolatot nevezzük, amely a létezés egyetlen oldalát részesíti előnyben, tagadva ezzel az összes többi oldal létjogosultságát; hazugságnak nevezzük azt a szellemi állapotot is, amely az egyedi, empirikus tételek kusza halmazának ad csupán helyet, miközben tagadja az univerzum általános értelmét vagy racionális egységét; végül hazugságnak nevezendő az az elvont monizmus vagy panteizmus is, amely a föltétlen egység nevében kétségbe von minden egyedi létezést.<sup>5</sup> Ugyan-

<sup>3</sup> E tétel bizonyítása a metafizika, nem pedig az esztétika feladata.

<sup>4</sup> Az egyes gondolkodók egymástól egészen eltérő módon vélekednek a jó és a szép lényegi azonosságáról, valamint a művészet erkölcsi feladatáról. A kérdést sajátos és eredeti megvilágításban tárja elénk a nemrég elhunyt francia író, Huillot a *De l'art au point de vue sociologique* című művében. Huillot felfogását Golcev ismerteti a művészetéről szóló, számos figyelemreméltó tanulmányt tartalmazó könyvében.

<sup>5</sup> Hogy ez az elv ilyen felfogásban hamis, az világosan kiderül az itt keletkező belső ellentmondásból. A *kizárólagos* egység ugyanis nem lehet *föltétlen* egység.



azok a lényegi vonások határozzák meg a rosszat az erkölcsi szférában és a hazugságot a szellemi szférában, mint a rútát az esztétikai szférában. Rút mindaz, amiben az egyik rész a többi rész fölé emelkedik, mindaz, aminek nincs egysége és teljessége, és végül mindaz, ami híján van a végtelen változatosságnak. A rendezetlen halmaz épp annyira ellentétes a jóval, az igazzal és a széppel, mint a túlzásba vitt, élettelen egység; az érzéseknek ez utóbbi realizálására tett kísérlete végtelen ürességhez vezet, olyan ürességhez, amely semmit sem tartalmaz a lét sajátos és adott képeiből, vagyis elvezet magához a tiszta rúthoz.

Az igazi, eszményi létezésben mind az egész, mind pedig a rész azonos teret igényel, ez tehát nem a sajátosságoktól, hanem csak a kivételes sajátosságoktól való függetlenséget jelenti. E szabadság teljessége megköveteli, hogy minden elemi rész egyaránt megtalálja önmagát a másikban és az egészben, hogy egyik a másikban feltételezze magát, és az egész egységét egyedi mivoltában, egyedi mivoltát pedig az egészben érzékeli, ami nem más, mint minden létező abszolút harmóniája, mindig és mindenütt az Isten.

Ennek az egyetemes harmóniának vagy pozitív egységnek a teljes érzéki kifejeződése, a tökéletes szépség, amely nemcsak az anyag visszatükröződése az eszmében, hanem az eszme valóságos jelenléte az anyagban, mindenekelőtt rendkívül mély és szoros viszonyt feltételez a belső, illetve szellemi és a külső, illetve anyagi létezés között. Ez tehát az alapvető esztétikai követelmény, ez különbözteti meg a szépséget az abszolút igazság másik két aspektusától. A szellemi tartalom, amely a szellemnek, a szellem akaratának és gondolatának belső tartozéka marad csupán, szépség nélkül való; a szépség hiánya pedig nem más, mint az eszme gyöngesége. Míg azonban a szellem nem képes belső tartalmának közvetlen külső kifejezést adni, míg nem képes anyagi jelenségben testet öltetni, másrészt pedig, míg az anyag nem képes a szellem ideális cselekvését érzékelni, nem képes megmerülni benne, szellemivé átváltozni, illetve átlényegülni, addig a létnek e két fő szférája természetesen nem áll összhangban egymással, amiből az következik, hogy még az összes létező tökéletes harmóniájával egyet jelentő eszmének sincs elegendő ereje ahhoz, hogy végérvényesen megvalósítsa, kiteljesítse lényegét. Az absztrakt, az alkotói megvalósulásra képtelen szellem és a lélektelen, az átszellemülésre képtelen anyag távol állnak az ideális vagy igazi létezésről, és megvan az a nyilvánvaló hiányosságuk, hogy egyikük sem lehet szép. A szépség teljességéhez egyfelől a szellemi lényeg közvetlen tárgyiasulására, másfelől az anyagi jelenség teljes átszellemülésére mint a szellemi tartalom tulajdonképpeni elidegeníthetetlen formájára van szükség. Ehhez a kettős feltételhez közvetlenül kapcsolódik, illetve egyenesen belőle következik a harmadik feltétel: miközben a szellemi tartalom és az érzéki kifejezés a szépségben közvetlenül és elválaszthatatlanul egybeforr, miközben tökéletesen egymásba olvadnak, az anyagi jelenségnek, amely valóban széppé változott, azaz valóban testet öltött benne az eszme, ugyanolyan állandónak és halhatatlannak kell lennie, mint magának az eszmének. A hegeli esztétika szerint a szép nem más, mint az egyetemes és halhatatlan eszmének az egyedi és átmeneti jelenségekben való megtestesülése; e jelenségek változatlanul átmeneti jelenségek maradnak, s míg úgy tűnnek el az anyagi folyamat sodrában, mint a hullámok, csak röpke pillanatra villantják fel a halhatatlan eszme ragyogását. Ez azonban csak a szellemi principium és az anyagi jelenség közti közömbösség esetében lehetséges. Az igazi és tökéletes szépség, amely e két elem teljes harmóniáját és kölcsönös egymásba olvadását fejezi ki, az egyik elemet (az anyagot) mindenképpen a másik halhatatlanságának valódi részesévé kell hogy tegye.

Ha a fizikai világban megnyilvánuló szép jelenségeit vesszük szemügyre, azt látjuk, hogy azok egyáltalán nem felelnek meg a tökéletes szépség említett követelményeinek. Egyrészt, a természeti szépségben a szellemi tartalom nem elég szembetűnő, csak kontúrjai razolódnak ki, s nem táruul fel benne egész titkos mélysége, az egyedi, konkrét jelenségekben mintegy illusztrálja az abszolút eszme elemi ismérveit és vonásait. A fény a szellemi principium áthatolhatóságát és súlytalanságát mutatja fel érzékletes formái révén; a növények az élet eszméjének expanzitását és a földi léleknek a létezés magasabb formái felé való általános törekvését nyilvánítják ki; a szép állatok azoknak az életmotívumoknak az intenzitását fejezik ki, amelyeket egy összetett egész sűrít egybe, és amelyek olyan egyensúlyi állapotban vannak, hogy lehetővé teszik az életerők szabad játékát stb. Mindebben kétségtelesen magának az eszmének a megtestesülését láthatjuk, de annak csak legáltalánosabb és legkülsőlegesebb formáját, csupán felületét. A szellemi principiumnak a természeti szépségben való ilyenfajta külsőleges tárgyiasulásának itt az anyag ugyanolyan külsőleges átszellemítése felel meg; ebből ered a forma és a tartalom látszólagos ellentmondásának lehetősége: a jellegzetesen gonosz állapot rendkívül

szép is lehet (az ellentmondás itt csak látszólagos, mivel a természeti szépség külsőleges jellegéből következik, hogy az életet általában nem belső erkölcsi minőségben, hanem csak külső, fizikai megnyilvánulásaiban képes kifejezni, olyan megnyilvánulásokban, mint az erő, a gyorsaság, a mozgás stb.). Ugyanezzel függ össze a természeti szép harmadik fontos hiányossága is. Minthogy a természeti szép csak külsőlegesen és általánosságban fedi el az anyagi létezés rútságát, s nem járja át mindenestül bensejét (minden egyes részét), ez a fajta szép csak *általában*, csak a közös mintapéldányokban, a fajokban és a fajtákban marad változatlan és örök, minden egyes szép jelenség és lény azonban élete során az anyagi folyamat uralma alatt áll, amely folyamat először gyönyörű formáját töri meg, majd őt magát is teljesen elpusztítja. A naturalizmus szempontjából a szép minden egyedi jelenségének ez a véletlensége konok és kegyetlen törvény. Ám ahhoz, hogy legalább elméletben beletörődhessünk az anyagi folyamatnak e mindent leigázó pusztító hatalmába, el kell fogadnunk (miként azt ennek az irányzatnak a következetes képviselői meg is teszik), hogy a szépség és a világban meglévő minden szellemiség általában az emberi fantázia terméke, szubjektív illúzió. Tudjuk azonban, hogy a szép objektív jelenség, hatását az emberi világon kívül fejt ki, tudjuk, hogy maga a természet sem közömbös a szépséghez. Ebben az esetben viszont, ha nem képes a fizikai élet szférájában tökéletessé válni, akkor nem véletlen, hogy bár roppant erőfeszítések és áldozatok, iszonyatos katasztrófák és rút, a végső cél számára viszont nélkülözhetetlen teremtmények révén mégis felemelkedett az alantas szférából a tudatos emberi élet szférájába. A fizikai élet eszközeivel megvalósíthatatlan feladatot az emberi alkotás eszközeivel kell megvalósítani.

Ebből következik a művészet három általános célja: 1. közvetlen módon tárgyiasítani az eleven eszmének azokat a mélyen gyökerező, benső jegyeit és tulajdonságait, amelyeket a természet nem képes kifejezni; 2. szellemivé változtatni át a természeti szépet és ezáltal 3. megörökíteni a szép egyedi jelenségeit. Mindez a fizikai lét szellemi életté, vagyis olyan életté való átalakítását jelenti, amelynek önálló szava, illetve megnyilatkozása van, amely képes közvetlenül kifejeződni a külsőlegesen, s amely képes bensőleg átalakítani, átszellemíteni az anyagot, illetve valóban testet ölteni benne, és végül, amely független az anyagi folyamat hatalmától, amely ezért örökké változatlan. Ezt a szellemi teljességet jelen valóságunkban tökéletes formában megörökíteni, az abszolút szépséget benne megvalósítani, illetve a világmindenség szellemi organizmusát létrehozni – ez a művészet legmagasabb rendű feladata. E feladat megvalósításának kétségkívül egybe kell esnie az egész világfolyamat végpontjával. Amíg nem ért véget a történelem, a tökéletes szépségnek csak egyedi és szórványos *előzményeivel* (anticipációival) találkozhatunk; a jelenlegi művészetek azáltal, hogy kiemelkedő alkotásaikban a valóságot ábrázolva az örök szépség felvillanását ragadják meg és adják tovább, a nem evilági, eljövendő valóságot készítik elő és láttatják meg, egyszersmind a természeti szép és az eljövendő szépség közti összekötő láncszemet is jelentik. Az így értelmezett művészet meddő szórakozás helyett fontos és tanulságos tevékenység lesz, egyáltalán nem valamiféle didaktikus szólam, hanem az ihletett *profécia* kizárólagos értelmében. Hogy a művészetnek ekkora jelentőséget tulajdonítunk, az nem pusztán önkény, hanem annak a szoros kapcsolatnak a következménye, amely egykor valóban fennállt a művészet és a vallás között. Természetesen a vallás és a művészet ősi összefonódtságának ezt az állapotát nem tekintjük eszménynek. Az igazi, tökéletes szépségnek sokkal több emberi mozzanatra van szüksége, a társadalmi létnek az ősi kultúráénál jóval magasabb és bonyolultabb fejlettségi szintjét feltételezi. A vallás és a művészet jelenlegi távolságát mi az ősi egységük és a jövőben bekövetkező szintézisük közti átmenet állapotaként fogjuk fel. Hiszen a tökéletes élet, amelynek csírait megtaláljuk az igazi művészetben, ugyancsak nem az emberi résznek az isteni által való bekebelezésére fog épülni, hanem a kettő egyenlő kölcsönhatására.

Most már megadhatjuk az igazi művészet lényegére vonatkozó általános definíciónkat: *valamely dolognak vagy jelenségnek végső állapotában, illetve a leendő világ szemszögéből való mindenfajta érzéki ábrázolása művészeti alkotás.*

(Владимир Соловьев: *Общий смысл искусства.* – In: Владимир Соловьев: *Полное собрание сочинений.* т. I. СПб. 1903. стр. 69–78.)

(Fordította: Légrády Viktor)

## SZÁZADUNK MISZTIKUS MOZGALMA

Milánóban, a Piazza del Duomón két monumentális épület áll egymás szomszédságában: egy modern vásárcsarnok, az impozáns Viktor Emánuel Galéria és a híres milánói dóm.

Két különböző kor, két zseniális művész, két összeegyeztethetetlen világnézet – még elképzelni is nehéz ekkora ellentétet! A realizmus, a pragmatikus művészet szempontjából vizsgálva természetesen a vásárcsarnok a szebb.

A vas, az üveg, a tégl mind-mind racionális célokat, a hasznosság és a kényelem céljait szolgálják. Az épület a pozitivista művészet programját valósítja meg: az építész, a bolognai Giuseppe Mengoni a mai polgári lélek lényegéig hatolt. A félbehagyott márványtemplom, a középkor isteni képzeletének e műve szomszédságában található építmény a racionális kényelem, a fényűző hasznosság eszményét testesíti meg. De micsoda belső ürességet, micsoda lapos szellemnélküliséget takar a praktikus célokat szolgáló vásárcsarnok egész külső monumentalitása! Minden ott van a jól ismert torzulás, a modern civilizáció egész barbarizmusának a bélyege. Ez az épület vasból és üvegből konstruált lelketlen áruraktár, ócska bódé-óriás, mai vigéceknek és bolti segédeknek meg a Bovaryné Homais nevű gyógyszerészének ihletett elmeszüleménye, azé az Homais-é, aki a világ minden jelenségét csak merev, szolgai nézőpontok szerint képes megítélni.

„Pozitivist művészet” – minő értelmetlen szókapcsolat! Ha az emberekből kihal az a nem praktikus, ám mégis létfontosságú érzés, amely a hatalmas székesegyházat emelte, ha az utolsó szál is elszakad az emberi lélek és a végtelen között, akkor hiába minden lenyűgöző technikai tökély és hiába minden újdonsült realizmus meg tudományos kísérleti módszer, a művészet semmitmondó, szárnalmas torzszüleménnyé válik.

Azoknak, akik a XIX. századot a szélsőséges tagadás és a materializmus korának nevezik, csak részben van igazuk.

Az empirikus ismeretek hatalmas gazdagodása sajátos módon nyomta rá bélyegét a modern tudatra, a szellem alkotói képességével szemben, ideális világunkkal szemben ösztönös, makacs bizalmatlanságot fejlesztett ki. A költészetet, a vallást, a szerelmet, az életről és halálról vallott nézeteinket a laboratóriumok, a dolgozósobák, a klinikák végtelenül józan világa járja át. Mindez alkotja, ha szabad ezzel a kifejezéssel élni, az egész XIX. század színét és szagát.

És mégis, már három évszázada munkál a tagadás szelleme, szakadatlanul folyik a régi ideálok megsemmisítése, ami kitörölhetetlen nyomot hagyott az embereken. A megismerés okozta temérdek bánat és keserűség a végtelen szellemi szabadság érzésével zsongítja el szívünket; szokatlanul új, ismeretlen szabadság ez, olyan, melyet egyetlen század sem élt át.

A rossz szelleme nem okozott csalódást áldozatának. Az emberek megízlelték a Tudás Fájának a gyümölcsét, és olyanok lettek, „mint az istenek”. Mert az istenek boldogságában is a szabadság mámora a csúcs. A Gonosz az azonban így kellett volna figyelmeztetnie az embereket: „Olyanná lesztek, mint a szenvedő istenek”.

Fokozatosan rádöbbenünk, hogy túlságosan elragadt bennünket a kultúra anyagi oldala, a technika lenyűgöző ereje, s hogy rabjai lettünk a civilizáció meglehetősen kétes értékű adományainak, amelyeket az újságok magasztalnak. Ne feledkezzünk el azonban arról, hogy a „kultúra” szó a latin „cultus”-ból ered, és *istentiszteletet* jelent. A kényelem, a technika és az élet anyagi oldalának tökéletesítése mellett az összes eddigi nagy történelmi kultúrának megvan a maga önző érdekektől mentes, szellemi alapja, egy új vallási kultusz fundamentuma, egy újfajta kapcsolat az emberi lélek és a világ isteni princípiuma, a végtelen között. A felhalmozott empirikus tapasztalat, a technika, egyszóval az egész civilizáció csak külső máz a testen, az igazi kultúra olyan test, amely elpusztul a belső szent tűz hiányában, a szellemi élet lehellete nélkül. Ez az oka annak, hogy a magas szintű civilizációval nem föltétlenül jár együtt ugyanolyan fejlettségi szintű kultúra. Egyre inkább erről győző meg bennünket mindaz, ami a mai Európában tapasztalható. A kultúrát úgy kell meghatározni, mint egészséges, egoizmustól mentes, ideális, azaz *misztikus, vallásos célok* megvalósításán fáradózó nemzedékek kölcsönhatását – a vallásos szót itt nem szűk, hanem abban a végtelenül tág, filozófiai értelemben használjuk, mint a modern gondolkodók, Goethe, Carlyle és Renan. Ha a szellemi kultúra messze

mögötte marad a magas fokú anyagi civilizációnak, akkor ez az ellentmondás előbb-utóbb eltorzuláshoz, általános hanyatláshoz vezet. Már Niebuhr megjósolta a mai Európát fenyegető civilizált barbárságot. Ezt a komor jóslatot az öregedő Goethe mélységes rezignációval ismételte meg. A lázasan lüktető élet sűrűjében, Párizsban, Londonban, Bécsben vagy New-Yorkban, a pénzes kapitalista képes igazi nomád módjára, teljes elszigeteltségben leélni az életét, képes valósággal állati külsőt ölteni, s mindezt a legnagyobb kényelem közepette teszi, a palotákat idéző óriási szállodák világában, a tudomány és a technika agyondicsőített áldásai mellett. Egyetlen önzetlen érzés sem tudott beférkőzni ezekbe az élettelen, kőkemény szívekbe. Ezek az emberek úgy élnek a modern nagyvárosban, mint egy kietlen sivatag elárvult lakói. A üölcstől a koporsóig iszonyú és tökéletes magány – költészet, szerelem, istenhit nélkül. Sivár ez az élet, egyedül a sport és a tőzsde jelent izgalmat. Éppen ilyen újbarbár a naturalista művész is, aki lelkét a természet szolgai másolásra alkalmas precíz műszerré alakítja. Ugyanilyen rideg, ragadozóvad-szíve van a tudósnak is, aki beletemetkezik csip-csup skolasztikus dolgaiba, és elfelejt embert, istent, életet, halált. Ugyanilyen vadember a halálos fegyverek feltalálója is, aki egyre tökéletesebb módszereket alyal ki az emberi élet kioltására.

Az ipari civilizáció lélektelen világában, ahol a kultúra szellemi és vallási alapja megsemmisült, ahol az embert és a végtelent összekötő misztikus szál végleg elszakadt, ott az új nemzedékeknek, akár a halálraítélteknek, csak egy átmeneti, kísérteties lét jut osztályrészüil. De az életerő már elhagyta őket. A kidöntött fa levelei egy kis ideig még tovább élnek, s mert nem érzékelik a halál közelségét, tovább játszadoznak a napon, mint szoktak, zölden és üdén. Mihelyst azonban az éltető nedveket hordozó földi gyökerekkel megszakad az összeköttetés, a levelek lassanként elhervadnak, az életerő elhagyja őket.

És mégis, ez az anyagias, mindent tagadó XIX. század képes volt az újdonság erejével ható tudományos és művészi miszticizmus korává lenni, olyan korszakká, amely rendületlenül keresi az új vallási eszményeket, s amely egy ismeretlen mozgalom, egy nem romboló, hanem *alkotó* mozgalom előkészítésén fáradozik. A két alapvető életelv keserves harca és mélységes ellentéte jellemzi a XIX. századot.

A század igazi gyermekei, az új szellem képviselői a misztikusok, bármennyire idegenkedtek is egymás tevékenységétől. Goethe, a századnak talán legnagyobb misztikusa, „Istentől mámoros ember” volt, akárcsak mestere, Spinoza. Goethe egyszer azt mondta Eckermannak: „Az egyszerű ész nem ér fel a természethez; az embernek fel kell emelkednie a legmagasabb értelemig, mert ez az egyetlen út vezet az istenséghez, amely minden őselemben, mind a fizikai, mind az erkölcsi jelenségekben megnyilatkozik, mögöttük rejtőzik az istenség, azok belőle fakadnak”. „Ha azt kérdezik tőlem, hogy napimádó vagyok-e, azt felelem: a legteljesebb mértékben. Mert a nap is a Mindenható megnyilatkozása, a leghatalmasabb jelenség, amelyet mi, a föld fiai, csak sejtethünk. Napimádással az Isten szent teremtő erejét csodálom, hiszen ő életet és kormányoz minket, embereket s velünk egyetemben a növényeket és az állatokat is. Ha azonban azt kérdezik tőlem, hajlandó vagyok-e fejet hajtani a katolikus szentek lábszárcsontja előtt, így felelek: »KíméljeteK meg az ostoba kérdéseitektől!»” Ilyen volt Goethe vallása: szabad, őszinte, emberi vallás, a lélek és a természet vallása. Annnyira világos ez a hit, annyira magasztos, hogy még a legszkeptikusabb, de nyílt szívű ember is, mint egyik-másik orosz racionalista szektáns, sőt Szokrátesz és Marcus Aurelius is elfogadták volna. E vallás első dogmáját Goethe röviden így fogalmazta meg: „Az Isten máig álmélkodik tettein”. Számomra érthetetlen, hogyan kerülhetett az *ilyen* vallás ellentmondásba az emberiség által hón óhajtott, végtelen szellemi szabadsággal. Az ilyen hit, az ismeretlen iránti ilyen alázat minden kultúrának életet adó szíve, az, ami nélkül építhetünk a Viktor Emánuel Galériához hasonló fontos üzletházakat, de igazán szépet és főségeset sohasem alkothatunk. Mi a célja és haszna ennek a vallásnak? Szavakkal lehetetlen a vallás szükségességéről meggyőzni azt, aki még sohasem érezte a vallás hiányát. A korlátolt embereknek ezekre az örökösen visszatérő naiv kérdéseire Goethe így felel: „A legtöbb, amit elérhet az ember, az *az ámulat érzése*; az első ilyen érzés tapasztalásakor elégedettnek kell lennie: a legnagyobb ügyis elérhetetlen fölösleges tovább keresni, *ez a végső határ*”.

Így gondolkodott az életigenlő, olümposzi derűvel megáldott Goethe, az elmúlt két évszázad legnagyobb alakja. De éppen annyira misztikus Goethe abszolút szellemi ellentéte, a világfájdalom és a pesszimizmus prófétája, aki még gyűlölő és az örömet megvető Schopenhauer is. Ő az, aki Büchner és Moleschott materialista Németországában, az új természettudományos felfedezések korában megkísérlti feltámasztani az óind buddhizmust, mégpedig újjá alakított, metafizikus formában. A modern

filozófia kilátástalan nirvána-elmélete és az élet megvetésének a teóriája is visszavonhatatlanul, a maga teljes tragikumával együtt bekerül a XIX. század vérkeringésébe. Schopenhauer metafizikus szemlélete ugyanoda jut el, a misztika ugyanolyan mélységeibe, mint a goethei életigenlő panteizmus, csak egészen más úton, és homlokegyenest ellenkező célokkal.

A következő gondolkodó még közelebb áll hozzánk, kortársunk, aki átélte a századvéget, aki a munkával eltöltött sok-sok magányos esztendő és az olykor szívesen vállalt papi külső ellenére is, tetőtől talpig igazi párizsi, kecses, hajlékony elme, gyanakvó és elbűvölő férfi egyszerre, magán viseli annak a nemzetnek a sajátosságait, amely a legérzékenyebb és legcsodálatraméltóbb szkeptikussal, Montaigne-nyel ajándékozott meg bennünket – Ernest Renan ez az ember. Hiába próbálnánk határt vonni, hol kezdődnek Renan kételyei, s hol ér véget a hite. Miről van nála szó: egy régi vallás lezárásáról vagy egy új, ismeretlen vallás kezdetéről? Éjszakai árnyról vagy hajnali derengésről? Renan vakmerő tagadása leginkább egy tüzes szenvedélyű imára hasonlít, sejtelmesen finom ironiája pedig őszinte alázattal határos. Lényegében nem tépázza meg a régi eszményeket, csak a vértanúkat és a hősöket emeli piedesztálra. Renan *Marcus Aurelius*a talán nem ilyen igazi vértanú? És ezek a vértanúk nem igazi hősök? Renan csupán lehántja a megszikkadt dogmatikus burkot, hogy kihámozza a régi hiedelmek örökkön élő, ideális tartalmát. És micsoda lágy melankóliával végzi a rombolást, és milyen vakmerő elszántsággal hisz! Hitnek és kétkedésnek, tudományos kritikának és vallási extázisnak, alkotásnak és rombolásnak micsoda eredetien új ötvözete! Hiába a kételyek és sok ide-oda csapongás, hiába az örök „peut être”, amellyel arra biztatja az olvasót, hogy könyveinek minden egyes szavát megkérdőjelezze, Renan a leghívőbb szkeptikus, a legalázatosabb romboló, igaz gyermeke a XIX. századnak, egyszóval igazi misztikus.

Thomas Carlyle szöges ellentéte Renannak. Nincs benne semmi hajlékonyság, semmi báj, férfias, tüzes jelenség, angolszász nyersséggel, rendkívüli gyakorlati érzékkel megáldott ember; fáradhatatlanul tevékenykedik, nem kételkedik, nem csapong ide-oda, egy szónok és egy katona kiapadhatatlan energiája tör felszínre belőle. Carlyle-ből hiányzik a *Vie de Jesus* szerzőjének nőies lágyága és kifinomult ízlése, viszont micsoda erő, milyen vad és koncentrált lobogás van benne! És Carlyle, mint a XIX. század igazi képviselője, új vallás zászlaját bontja ki. Szinte Goethe szavaival szól hozzánk: a vallási alázat az isteni titok iránt „*az ámulat legfelső foka; az ámulat, amely nem ismer határt és mértéket, az maga az alázat . . .*”. „A tudomány sokat tett értünk. Ám hitvány az a tudomány, amely el akarja titkolni előlünk az ismeretlen létezését, a végtelen, a hatalmas és mélységes, szent ismeretlenét, amely örökké rejtve marad előttünk, amelynek csak felszínét ostromolhatjuk, könnyű kis rajtaütésekkel. Ez a reális világ minden tudásunk, minden tudományunk ellenére változatlanul csoda, fantasztikus, megfejthetetlen *varázslat* marad mindazok szemében, akik töpregenek rajta . . . Az ateizmus egész tudományos terminológiájával, magyarázataival és sületlenségeivel egyetemben csak száralmasan gagyog, és azt hiszi, hogy a világ csak lélektelen anyag, afféle folyadék, melyet szét lehet tölteni a leydeni palackokban, hogy aztán eladhassák.” És Carlyle, igazi, szabad profétához illően, bátran csapja a pozitivisták század arcába csatakiáltását: „A természetes, józan ész mindig és mindenkor, ha csak becsületes szándékkal fordul hozzá az ember, azt hirdeti, hogy a világ valami eleven, valami kifejezhetetlen isteni jelenség, amelynek színe előtt, legyen bár tudásunk hatalmas, kellő alázatot és szelídséget kell tanúsítanunk, és szótlannul fejet hajtanunk, ha nem találunk szavakat”. A XIX. század előtti korokban a vallásos érzés soha nem fejeződött ki ilyen végtelenül *szabadon*, klerikális és metafizikus célok nélkül. Ezt a szabad miszticizmust éltette az öreg Goethe, aki a jövő teremtményét látta Carlyle-ban.

Eddig főként művészi hajlamú embereket hoztam fel példának. Most lássunk egy modern bölcselőt, az evolucionista Herbert Spencert, aki következetesen objektív és tudományos, mechanisztikus világnézetet hirdet. Az *Alapvető elvek*hez hasonló könyveket olvasva önkéntelenül az a gondolatunk támad, hogy a mai ember legalább olyan távol áll a naív, dogmatikus metafizikától, mint a vallásos érzést száműző, szűk keretek közt mozgó, korlátolt pozitívizmustól. Az emberek iránti szeretet és együttérzés, az altruizmus, amely *Az etika alapelveiben* fellelhető, lényegében nem más, mint a Carlyle-i misztikus alázat egy változata. A Spencer *Biológiájának* lapjain leírt igen pontos, empirikus kísérletek elolvasása után elfog bennünket *az ámulatnak az a szent borzongása*, amelyet a természettudós Goethe minden emberi megismerés végső határának és legfőbb kitüntetésének tekintett. Az evolucionista Spencer szerint a természet az elkülönülés és kiegyenlítődség örök törvényei által szabályosan működő mechanizmus, e mechanizmust mozgásba hozó alapvető, ősi erő viszont az

emberek előtt örökké rejtve maradó hatalmas Ismeretlen titokzatos megnyilvánulása. Az Ismeretlen úgy építi be a világról szerzett viszonylagos ismereteinket egy tetszetős rendszerbe, ahogy egy láthatatlan, rejtett fonál fűzi össze a gyöngysort. Ha a fonalat kihúzzuk, a gyöngysor szétszóródik. Ha kiiktatjuk az ismeretlent az evolucionista elméletből, az egész rendszer összeomlik. Spencer mindenben, az időben, az erőben, a mozgásban, a térben, a tudatban, a tudományos kutatás eredményeiben, a filozófiai távlatok mélyén egyaránt kimutatja a tudás végső határát, ezt az áthidalhatatlan szakadékot. A pozitivista, empirikus tudás ezzel az alapelvvel korántsem rombolja le a misztikus érzést és a vallási alázatot, hanem lefejtí róluk a zavaró metafizikai formákat. Ez a legújabb *tudományos misztika*; a rövidlátó, korlátolt pozitivisták nem véletlenül marasztalták el érte Spencert. Spencer, a XIX. század gyermeke, ugyanolyan nagy misztikus, mint Goethe, Carlyle, Renan, Schopenhauer, mint korunk valamennyi nagy művésze: Byron, Edgar Poe, Flaubert, Dosztojevskij, Tolsztoj és Ibsen.

Húsz évvel ezelőtt Tyndall, a híres tudós, a következő emlékezetes szavakat mondotta a Brit Társaság belfasti nyit ülésén:

„Mi egyetlen mélyen gyökerező érzést ismerünk, azt az érzést, amely az emberi történelem hajnalától számítva s feltehetően már a történelem előtti korokban is vallási hiedelmekben öltött testet. Önök a tudás magasából bizonyára sajnálkozó mosollyal tekintenek le ezekre a vallásokra; az Önök szarkazmusa azonban csak a forma esetlegességét veszi célba, és nem jut el az ember erkölcsi lényegében rejlő vallási érzés szilárd alapjáiig. *Korunk egyik legfőbb feladata ennek a szükségletnek a méltó kielégítése.* És bármennyire torzszüleménynek hatnak is a tudományos kultúra mellett egyes régi és mai vallások, s bármennyire igyekeznek is veszélybe sodorni a szabadság jelenlegi legnagyobb áldásait, a józan észnek he kell látnia, hogy a vallások jelentik azt az erőt, amely a felvilágosult gondolat vezérlésével megtermi a hozzá tartozó erkölcsi érzés szférájában a legmagasabb értékűket . . . A tudomány is gyakran merít erőt olyan forrásokból, amelyek nem tartoznak hatáskörébe . . . A materializmus minden megkötése ellenében vallhatom, hogy éppen itt nyílik a legnemesebb küzdőtér ama benső erő tevékenysége számára, amelyet az ember megismerő képességével szemben az ember teremtő képességének nevezhetünk.”

(Д. Мережковский: Мистическое движение нашего века. – In: „Труд”, 1893, XVIII. 4, с. 33–40.)

(Fordította: Légrády Viktor)

VALERIJ BRJUSZOV

## A MAI KÖLTÉSZET ÉRTELME

### (Részletek)

A kapitalizmus és a pozitívizmus válsága a XIX. század végén meghatározta a szimbolista iskola irányát. A szimbolisták lemondtak arról, hogy az irodalomban csak praktikus célokat szolgáljanak, arra törekedtek hogy szélesebben megalapozzák az irodalmat, s olyan általános eszmék megfogalmazását tartották szem előtt, melyek (miként ők hitték) nemcsak a társadalom valamely osztálya, de az egész emberiség szempontjából értéket képviselnek. Ezeket az általános, örök eszméket nem lehet adekváтан (teljesen pontosan) kifejezni sem a fogalmak valaminő logikai láncolatával, sem pedig valamilyen konkrét költői kép segítségével („A kimondott gondolat hazugság” – a szimbolisták kedvenc tyutcsevi verssora). Ebből következik, hogy a szimbólumnak kellett kifejeznie mindazt, amit nem lehet egyszerűen „kimondani”. Szigorúan realista értelemben a kép, a szimbólum voltaképpen utalás, amelytől elindulva az olvasó tudatának önállóan kell eljutnia ugyanahhoz a „kimondhatatlan” eszméhez, ahonnan a szerző is elindult. A szimbolisták azt követelték, hogy az író, a költő egyben filozófus, gondolkodó is legyen. Nagy előszeretettel dolgozták fel műveikben a klasszikus mítoszokat, általában a különböző népek legendáit és mondáit, melyek a szimbólum elvére épülnek, úgyszintén a történeti témákat, melyek nagy lehetőséget adnak a szimbolizálásra. Magától értetődik, hogy a költészet előtt

álló új feladatok megkövetelték a költői technika átalakítását is. Mivel a szimbólum csak utalás, ezért kifejezésének mikéntje különös jelentőséget kapott. Ha a romantikusok a forma szépségét önmagáért szerették, a szimbolisták elutasították a forma önmagában vett jelentőségét; számukra a mű formája csak az olvasóra gyakorolt hatás eszköze, de rendkívül hatalmas eszköz, – ezzel magyarázható a szimbolisták gondoskodása a formáról, a technikáról. A maguk útját járva a szimbolisták új stílust és új versformát teremtettek, amely eltér a romantikustól és a realistától.

Ezek az irodalom területén elért eredmények, természetesen nem mentek feledésbe az iskola letűntével. A romantikusok individualista költőisége mély nyomot hagyott a lírában, s a továbbiakban már lehetetlenné vált visszatérni a klasszikusok objektivizmusához. Hasonlóan kötelező lett az irodalom további fejlődésében a valósághoz való realista viszony, amely örökre megsemmisítette a késői romantika dagályos pátozását. A szimbólum eszméje szintén állandó vívmánya lett az irodalomnak, s ezután minden költőnek számolnia kell vele és műveiben (tudatosan) használnia. Más kérdés, hogy ez egyes irodalmi iskolák, főként epigonjaik alkotásaiban, egyik végtől a másikba estek. A fejlődés maradéktalanul félresöpörte ezeket a szélsőséges megnyilvánulásokat. Az új iskola az ellenük folytatott kemény harc jegyében indult, olyan harc jegyében, amely mindig győztes, mert a támadók az ellen mentek, ami valóban hamis volt és rászolgált az elpusztításra.

A szimbolista iskola fejlődése véget ért a XX. század első évtizedében. Az európai háborút közvetlenül megelőző években még egyes szimbolistáktól jelentek meg szép alkotások, poémák, elbeszélések, drámák, melyeket teljesen a régi módszerek szerint írtak, s melyek sok tekintetben a korábbi műveket ismétlik. Ugyanakkor az iskola gyengébb az epigonok irományaiban egyre határozottabban jelentkeztek.

Az a törekvés, hogy általános eszméket fejezzenek ki, a művészet halálát jelentő racionalizmust, elvontságot, csaknem didaktikát eredményezett. A költészet adott témák megvitatását szolgálta, maguk a témák azonban egyre inkább elsekélyesedtek, a költő számára jelképesek és érdektelenek lettek. Vettek valamilyen elvont filozófiai gondolatot, amely valamennyire megfelelt a költő világnézetének, ezt szimbolista köntösbe bújtatták, és ezzel meg is elégedtek. A szimbolisták kedvenc gondolatai, melyeket elsősorban Nietzsche-től és követőitől vettek át, százszor és ezerszer ismétlődtek az irodalomban.

Az alkotás szimbolizmusa durva allegóriává fajult, miközben elvesztette a reális képre jellemző vonásokat. Az irodalom realista korszaka után aligha lehetséges a valóság másfajta ábrázolása, mint amely szigorúan megfelel a külső igazságnak. Bármilyen hamis hang, bármilyen jelképeség, bármilyen retorika ma határozottan sérti az olvasó fülét. Elvben a szimbólumnak szigorúan realista képnek kellett lennie. De a késői szimbolisták messzire kanyarodtak ettől az elvtől. Odáig mentek, hogy feláldozták a külső igazságot, sőt a művészi valóságosságát is az általuk választott eszme szimbólumban való kifejezése kedvéért. Ez sematikus konstrukciókhoz vezetett, ahol a cselekmény időn és téren kívül fejlődik, semmilyen konkrét helyhez vagy évszázadhoz nem kötődik, s az általános eszméhez való kapcsolatán kívül semmi értelme sincs, időnként ostoba és az életben egyszerűen lehetetlen.

Virágzása idején a szimbolizmus előszeretettel fordult az antik (görög) mítoszokhoz, általában a népi mondákhoz és legendákhoz, melyek nagy része a szimbólum elvére épül. Sőt egyes szimbolisták szívesen nevezték költészetüket mítoszteremtésnek, új mítoszok alkotásának. Hasonlóan szívesen éltek a történelem, főként az ókori történelem alakjainak ábrázolásával, akik számunkra bizonyos fokig már jelképes alakok lettek és így könnyen általánosíthatók, könnyen (valójában némi erőszakolttság árán) a legkülönbözőbb mondanivalót adhatták szájukba. Széles körű olvasottságuk, melyet senki sem vitathat el a kiemelkedő szimbolistáktól, lehetővé tette számukra, hogy a világtörténelem több ezer évét és a legkülönbözőbb népek mitológiáját beépítsék műveikbe. Az iskola hanyatlása idején oda vezetett ez a szenvedélyük, hogy történelmi eseményeket és különböző legendákat meséltek el érdektelen műveikben. A múlt bármely eseményéből, amit könyvben olvastak, a szimbolisták poémát írtak, minden poémát bizonyos korok eseményeire való hivatkozással zsúfoltak tele, s közben kevésbé ismert nevek felkutatásával és olyan tényekre való utalásokkal csillogtak az olvasó előtt, melyeket csak a történelem szakértői ismernek. Hellász és Róma, Assíria és Egyiptom, az Edda legendák és a polinéziai vadember mitológiája, a mitikus Atlantisz és a középkori zagyvaságok – mindezek kapóra jöttek. A költészet letűnt századok valamilyen herbáriumára, történelmi és mitológiai témákra írott ujjgyakorlatokra emlékeztetett. Ilyeténképpen szakított a jelennel és mind messzebb és messzebb távolodott a környezőtől.

A technikáról való gondoskodás is öncélú és veszedelmes játék lett formai téren. Kezdetben a szimbolisták az olvasóra való ráhatás hatalmas eszközét látták a megmunkált formában, eszközt, amely lehetővé teszi a költő teremtette kép érzékeny appercepcióját. A szimbolizmus ezzel a céllal szívesen támasztott fel különböző régi „formákat”, kezdve a szonettól vagy a tercintől a francia balladáig, az olasz chansonig, rondóig stb. Miután elveszítette életszerűségét, az iskola zsonglorködni kezdett minden lehetséges öncélú technikai vívmánnyal, nem elégedett meg a már ismert formákkal, egyre újabbakat keresett a provanszi trubadúroknál, a keleti költészetben, az araboknál és perzsáknál, a dekadens római irodalomban stb. Ugyanakkor kanonizálta az általa kidolgozott technikát. Miközben egyre inkább eltávolodott a valamikor maga által teremtett „szabad verstől”, a szigorú formák, szigorú metrumok, szigorú rímek világába zárkózott. Ennek a kánonnak bármiféle megsértésére a szimbolisták úgy néztek, mint az örök törvények ellen elkövetett bűntettre, ami azután a költészetet a ritmus és rím monotonijára kárhóztatta, elzárta előle a technikai fejlődés útját.

Végül, a késői szimbolizmus elmarasztható még egy költészet elleni súlyos vétségben – a szó iránti igénytelenségben. Kezdetben maga a szimbolizmus is fellázadt a szó iránti közömbösség ellen, amely a realistákra volt jellemző. A szimbolisták joggal mutattak rá arra, hogy a szó a költészet alapvető anyaga; és hogy a költőnek ugyanolyan figyelemmel kell bánnia vele, mint a szobrásznak a márvánnyal; a szavak kiválasztásától függ a kifejezés és az ábrázolás ereje. Dédelgetni a szót, elfelejtett, de kifejező szavakat feltámasztani, új fogalmakra új szavakat alkotni, gondoskodni a szavak harmonikus kapcsolatáról, általában a költői szótár és szintaxis fejlesztésében dolgozni – ez volt kezdetben az iskola egyik legfontosabb feladata. Sok szót és szófordulatot, melyeket ma általánosan használunk, először éppen a szimbolisták vezettek be illetve újítottak fel. De ez a szó iránti figyelem is idővel elpártolt a szimbolistáktól. Miután általános „elismerést” vívtak ki maguknak, s arra kényszerítették az olvasót, hogy olvassa őket, lassacskán megelégedtek gondolataik hozzávetőleges kifejezésével. A stílus minden külső dísze és bravúrja ellenére a szimbolisták nyelve színtelen és egyhangú lett. Ebben bizonyos mértékig a kritikának engedtek, amely a szimbolistákat a kifejezés túlzott keresettségében marasztalta el; de túl messzire mentek az engedményben s ezzel már a szó művészi erejét veszélyeztették. ( . . . )

*(Валерий Брюсов: Смысл современной поэзии. – In: Валерий Брюсов. Собрание сочинений, т. VI, М., 1975, стр. 468–472.)*

*(Fordította: Nagy István)*

ELLISZ

## A SZIMBOLIZMUS LÉNYEGÉRŐL

(Részlet)

... Bárki számára érthető lesz az is, hogy a művészetben miért oly mereven elutasító a viszonyunk mindenféle „társadalmi közösséghez”, „vallásos közösséghez” és „népiséghez”, ha ezeken a szavakon többlet értenek a társadalmi pszichológia és népi őserő, a művészeti alkotás egyszerű tárgyai és a szimbolizálás egyszerű anyaga iránti érdeklődésnél.

Ha minden művészeti alkotás lényege a szemlélődésben van, ez utóbbi ajándéka viszont csak kevés rendkívüli lélek osztályrésze, akkor miféle társadalmi jelentőségről, mi több „kollektív alkotásról” lehet szó az adott esetben? Ezzel kapcsolatban helyénvaló, ha felidézünk Schopenhauer szigorú szavait, aki a titkot mindig tudta és merte hősiesen védeni a tömeg ellen.

„Az átlagember, a természetnek és a gyári terméke, akihez hasonlót a természet naponta ezerszámra gyárt, teljességgel képtelen tartós, a szó teljes értelmében érdek nélküli megfigyelésre, amely tulajdonképpen a szemlélődést eredményezi. . . Ezért teszi túl magát az átlagember mindenben oly gyorsan, a művészet alkotásain, a természet szép művein, az élet megfigyelésén, amely mindenütt és minden mozzanatában oly jelentőségteljes.”



A szemlélődés tárgyának bármilyen társadalmi felfogása mindig ellentétes az igazsággal, vulgáris, sőt istenkáromló. A művészet lényegét tekintve – a kevesek ügye, a kevesekért van. Innen ered minden művész *kitaszítottságának* óriási érdeme és gyakorlati értelemben haszontalan volta.

Itt helyénvaló, ha megkérdezzük, lehetséges-e társadalmi közösség reális társadalom nélkül és népiség reális nép nélkül, s azután már megválaszolható az a könnyű kérdés, hogy mennyire képes minden reális társadalom a szemlélődésre, a reális nép pedig a kollektív alkotásra. Ez mindemellett nem jelenti azt, hogy a társadalmi viszonyok nem lehetnek a szemlélődés, következésképpen a szimbolizálás tárgyai is.

Még nagyobb ellenszenvvel viseltetünk az úgynevezett „*vallásos közösségi cselekvés*” hirdetése iránt, először is azért, mert eddig még sehol sem akadt egyetlen teoretikus sem, aki vette volna a fáradságot, hogy erre valamelyest is határozott választ adjon, másodsor pedig azért, mert a kollektív „*vallásos cselekedet*” lehetősége ott, ahol még a kollektív szemlélődés is elképzelhetetlen; több mint lehetetlen.

Azt tartjuk, hogy az *igazi szimbolizmus* immunis minden ilyen halálos veszedelemmel szemben, mert lényege – a legmagasabb rendű megismerés szabad, alkotó munkája, formája pedig szükségképpen és mindig *arisztokratikus és individualista*.

Eppen e két elv kapcsolatában látjuk az egyik lényegi eltérést, amely megkülönbözteti a szimbolizmust az alkotás más, alacsonyabb rendű, általa meg nem semmisített, de neki alárendelt formáitól. Ez az *arisztokratikus individualizmus* a szimbolizmus mindenegyes alapítójának és élenjáró harcosának legkedvesebb és legvilágosabb eszmei hagyatéka, azé a szimbolizmusé, amely legradikálisabb és legigazibb képviselőjét Friedrich Nietzsche személyében találta meg.

Az arisztokratikus individualizmus a szimbolizmus első és utolsó parancsolata, minden jelszava közül a legelőbb jelszó, a legújabb minden eddigi, a szimbolizmus által mondott szó közül.

Miután a szimbolizmus soha nem látott magaslatokra emelkedett és nem vesztette szem elől a múlt és jelen teljes képét, csak ezután vált lehetségessé, hogy a jövőbe pillantson azzal a rettenthetetlen és átható pillantással, amellyel a mai szimbolizmus Nietzsche személyében – az ember jövőjébe, É. Verhaeren rendkívüli fantáziájával pedig – az emberiség jövőjébe nézett. Miután a mai szimbolizmus ezeken a csúcson biztos támpontot talált, csak ezután merete és tudta átváltoztatni az új esztétikai formák és új hangulatok keresését a „minden értékek átértékelésének” átfogó problémájává, azaz értelmét tekintve új típusú személyiség és új stílusú kultúra megteremtésének végső kérdésévé. Így vált a szimbolizmus a „szabad vers” kereséséből a „szabad egyéniség” keresésévé!

Csak a *csúcson érzett biztonságtudat* tette a „mai szimbolistákat” a múlt bírívá, a jelen alkotóivá és a jövő előhírnökeivé! . . .

Az így felfogott arisztokratizmus megóvja a szimbolizmust a szélsőséges individualizmustól, amely elveszített minden fogódzót a reális világban, s amely átváltoztatta a meredekre való felemelkedés ritmusát a véletlen szeszélyes játékává, a mélyértelmű idealizmust (pontosabban ideo-realizmust) illuzionizmussá (ez utóbbi elemeit Huysmansnál, Henri de Régniernél és másoknál találjuk), mi több sajátos esztétikai szolipszizmussá, amelyre jellemző a fáradt és agyongyötört „én” kultusza, a „nagy Semmi” előtti misztikus borzalom és az önpusztítás pikáns esztétikája.

Az eszmei arisztokratizmus ugyanazon elve mentette és menti meg a szimbolizmust a primitív, a művészi alkotás objektumát és szubjektumát összekeverő művészi pozíciótól, a régi formákhoz visszatérő realizmus veszélyeitől, amely az igazságot „életigazságra vezet vissza, vagyis az empirikus valóság fogságába, s amelyre jellemző az átlagember kultusza, a mindennapok sivatagnyi szürkésége és átlagemberi közönségsége előtti hódolat . . .

(In: Эллис: Русские символисты, Москва, Мусагет, 1910. 29–31.)

(Fordította: Nagy István)

## GONDOLATOK A SZIMBOLIZMUSRÓL

### I.

Ha én, a költő, *festeni* tudok a szavakkal („Úgy van a verssel, akárcsak a képpel” – „ut pictura poesis”<sup>1</sup> mondja az ókori Szimónidész nyomán Horatius ajkával a klasszikus poétika), ha úgy tudok festeni, hogy a hallgató képzelete pontosan megragadható látványként varázsolja újjá mindazt, amit én ábrázoltam, és a dolgok, amelyeknek én adtam nevet, kitapinthatóan, életteli színpompában, árnyaltan és tündöklően, mozgásban és dermedt nyugalomban, a képszerű jelenség természetéből fakadóan verődnek vissza lelkében;

ha én, a költő, elbűvölően tudok *dalolni* (mert „nem elég, hogy szép: legyen édes a vers, tele bájjal, És szívünk, hova csak kívánja, repítse magával” – „non satis est pulchra esse poemata, dulcia suntu et quocumque volent animum auditoris agunto”<sup>2</sup> – mondja erről a gyöngéd kényszerről Horatius ajkával a klasszikus poétika), ha oly édesen és oly ellenállhatatlanul tudok *dalolni*, hogy a hangoktól elvarázsolt lélek átadja magát fuvoláim zengésének, és úgy sóvárog, ahogy én sóvárgok, úgy kesereg, ahogy én kesergek, úgy lobog, ahogy én lobogok, és szívének az enyémmel egy ütemre verő dobogásával visszhangozza a zene minden olyan hullámrezdülését, amely a zengő költeményt magával sodorja;

ha én, a költő és gondolkodó, képes vagyok a dolgokat megismerni, és a hallgató szívének gyönyörűséget szerezve pallérozom értelmét s acélosítom akaratát;

– ám ha én, a költő, aki a dallam hatalmának e három koszorúját viselem, még e háromszoros varázs ellenére sem vagyok képes a hallgató lelke mélyét megrezegtetni s más dallamot gyűjtani ki benne, mint ami én vagyok, és ha csak a felület uniszónóját, s nem a titokzatos benső kontrapunktját tudom megszólaltatni, ha nem vagyok képes kiváltani belőle azt a dalt, amely az általam feltárt mélységeknél is mélyebben s az általam felfedett magasságoknál is magasabban található rejtelmekről szól, ha az én hallgatóm csupán tükör, csupán visszhang, s ha csak érzékel, ha csak befogad, ha *szavaim* fénysugarában, a titkos *szövetségnek* e *szívárványában némaságom* nem lép frigyre az ő némaságával,

akkor nem vagyok *szimbolista* költő . . .

### II.

Ha általában a művészet az emberek egyesítésének egyik leghatalmasabb eszköze, akkor a szimbolista művészetről elmondható, hogy hatása – mindenekelőtt az egyesítés a szónak eredeti és legszorosabb értelmében. Valójában ez a művészet nemcsak egyesít, hanem össze is kapcsolja egymással a dolgokat. Két dolog kapcsolódik össze egy harmadikkal, egy magasabb rendűvel. Ez a harmadik a szimbólum, amely szívárványként ragyog fel a szavak fénysugara és e sugarat visszaverő lélek párája között. S minden igazi szimbolista műben megjelenik Jákob létrája.<sup>3</sup>

A szimbolizmus úgy kapcsolja össze a különböző tudatokat, hogy együtt születnek meg „a szépségben”. A szeretet célja Platon szerint „a szépségben való újjászületés”. A szeretet útjainak platoni ábrázolása a szimbolizmus meghatározása. A szép testbe szerelmes lélek magasba tör és eljut az Isten szeretetéhez. Az esztétikum erotikus átélése a művészi alkotást szimbolikus alkotássá teszi. A szépségben való gyönyörködés, miként a szép test iránt felloboan szerelem, az erotikus fölemelkedés kezdetét jelenti. Az így átélt művészi alkotás kimeríthetetlenül gazdag jelentésű. A szimbólum a szeretet teremtő kezdete, maga az irányító Erosz. A műben testet öltött és a műhöz *alkotó* módon

<sup>1</sup> Idézet Horatius *Ars poeticájából*. Muraközy Gyula fordítása.

<sup>2</sup> Idézet Horatius *Ars poeticájából*. Muraközy Gyula fordítása.

<sup>3</sup> A bibliai Jákob látomásában megjelenő égig érő létra.

kapcsolódó élet között (*alkotó* módqn azért, mivel a szimbolizmus olyan művészet, amely az alkotás *részvevőjévé* avatja befogadóját), – e két eleven élet között zajlik le mindaz, amiről egy régi, egyszerű, de mély értelmű kis olasz dal szól; ebben a dalban két szerelmes ifjú olyan találkát beszél meg, ahol a kitűzött órában egy harmadik lénynek is jelen kell lennie, ez a harmadik lény a szerelem istene:

Pur che il terzo sia presente,  
E quel terzo sia l'Amor.<sup>4</sup>

### III.

L'Amor (que muove il Sole) e l'altre stelle – „a Szeretet, mely mozgat napot és minden csillagot”<sup>5</sup> . . . Dante Paradicsomának zárósorában a képek mítosszá rendeződnek és a dallam bölcsességre tanít.

Vizsgáljuk meg a sor dallamfelépítését! A cezurák három ritmikai hulláma három szót emel ki: Amor, Sole, Stelle, minthogy ezekre a szavakra *nyomaték* esik. A szavak illetén sorrendjéből fakad, hogy a Szeretet, a Nap és a Csillagok képe vakító fénnel világít. Közéjük a ritmus hullámvölgyei ékelődnek, a határozatlan, sötét *muove* (mozgat) és *altre* (minden) szavak. A három idea fénylő kontúrjai közt az éjszaka úri sötétsége tátong. A dallam látvánnyá lényegül át, a dionüszoszi hullám komor sötétsége fölött megjelenik az apollói látomás; nem áll külön, de nem is folyik egybe a pythiai diáda.<sup>6</sup> A csillagos égbolt így a maga határtalanságában, a maga roppant méreteivel vésődik a lélekbe. De a lélek, a misztériumok megfigyelője (epoptés) nem marad magára e látványt a tudat számára megvilágító bölcs vezető nélkül. A lélek fölött a hierophantés<sup>7</sup> áll és így szól: „Bölcsesség! Látod a tündöklő égbolt mozgását, érzed a harmóniát: tudd meg, ez a Szeretet. A Szeretet, mely mozgat napot és minden csillagot. „Szent igéje (*ερος λογος*)<sup>8</sup> nem más, mint maga a szó, azaz a *λογος*.<sup>9</sup>

Így kerül Dantéra a dallam hatalmának hármasszorosúja. De ennél többet is elér. A megrázkód-tatást átélő lélek nemcsak felfog, nemcsak ismétli a látnoki szót, hanem önmagából, a titkos mélységekben fájdalom nélkül szüli saját kiteljesítő szövegét. A roppant mégnes vonzásába kerülve vonzóerővé válik a lélek is. Benne táruul fel az egész világmindenség. Amit föltekintve meglát a magasban, az megnyílik benne ideleln. Kitölti a Szeretet, hiszen immáron szeret. „Amor” . . . , az eleven világ mágnességét adja hírül ez a hang, s midőn felcsendül, a világ részecskéi is mágneses rendbe illeszkednek. Benne a nap, benne a csillagok, benne a szférák harmonikus zenéje, amelyet az isteni Mozgató hatalma zendít meg. Önnön szerelem-dala a kozmosz zenéjével csendül egybe – így zengett Beatrice éneke is, midőn a költő szerelem-dalát énekelte s kozmikus szavakat küldött útjukra. A vizsgált sor nemcsak önmagában, nemcsak mint pusztán esztétikai objektum, de mint szubjektum is létezik: tevékeny résztvevője a lelki élménynek és a belső tapasztalásnak. Egyrészt külső zenei bűvölettel, másrészt belső dallamenergiával telítődik, s a kiteljesítő dallamrezdülések, a tisztán érzékelhető felhangok polifonikus zengéssel gazdagítják. Éppen ezért ez a sor nemcsak művészileg tökéletes, hanem *szimbolikus* vers is egyben. Ettől válik isteni költőiséggel telített versorrá. Egyrészt szimbolikus elemekből épül fel, mivel a szavak az adott összefüggésben és sorrendben olyan hatalmas erővel zengenek, hogy már önmagukban véve is szimbólumok. Másrészt ez a sor szintetikus ítélet: a

<sup>4</sup> A harmadik is megjelenjék,  
S e harmadik Amor legyen.

<sup>5</sup> Babits Mihály fordítása.

<sup>6</sup> „Delphoi volt a görögség legjobb tekintélyű jóshelye. A jósnő, a Pythia, mielőtt jóslatokat adott nemcsak Apollónhoz, hanem Zeushoz is imádkozott, mert Apollón mint jósisztenség Zeus akarátának a hirdetője. Imádkozott Dionysoshoz is, ki mindennemű önkívületi állapot fölött uralkodik”. (Trencsényi-Waldapfel Imre: Mithológia. Bp. 1970. 121. 1.)

<sup>7</sup> A görög mitológia szerint a szertartásokon a beavatottak számára a halál titkait mutatta meg a hierophantes, a „szent dolgokat megmutató” pap.

<sup>8</sup> hierosz logosz (gör.) szent szó.

<sup>9</sup> Logosz (gör.) szó.

szimbólum- alanyhoz (Szeretet) a költő mítoszteremtő intuíciója dinamikus igét társít (mozgat napot és minden csillagot). Tehát itt a szimbolizmus *mítoszteremtő* beteljesülésével állunk szemben. Mert a mítosz nem más, mint szintetikus ítélet: az igei állítmány mellé szimbólum-alany rendelődik. A szent ige, a *ιερος λογος*<sup>10</sup> *μυθος*-szá<sup>10</sup> válik.

Ha most az Isteni Színháték zárósorát a vallásos, metafizikus értékhierarchia szemszögéből kísérelnénk meg elemezni, azt kellene mondanunk, hogy mindaz, ami ebben a sorban lejátszódik, *teurgikus*<sup>11</sup> cselekmény. Ezen a példán ellenőrizhetnénk az igazi és legmagasabb rendű szimbolizmusnak már több ízben hangoztatott azonosságát a teurgiával, egyébként a szimbolista esztétika számára nem feltétlenül kötelező fenti összefüggésben.

#### IV.

Tehát nem vagyok szimbolista, ha nem keltek a hallgató szívében alig érzékelhető villanásokkal vagy utalásokkal szavak útján kifejezhetetlen sejtelmeket, amelyek olykor őseredeti emléket idéznek („Szennyezte, gyötörte soká a világ, de emelte a lelket a vágy. S nem adja az égi zenét, amíg élt, a földi üres dalokért.”),<sup>12</sup> olykor valami távoli, homályos előérzetet, olykor pedig valami ismerősnek és áhítotttnak a közeledését. Mindamellet az emléket, az előérzetet vagy valaminek a jelenlétét egyaránt úgy éljük át, hogy közben alkatunk és empirikusan korlátozott öntudatunk megfoghatatlan módon szélesre tágul.

Nem vagyok szimbolista, ha szavaim nem keltik azt az érzést a hallgatóban, hogy tulajdon „én”-je s a „nem-én” között kapcsolat van, ha a hallgató nem látja az egymástól empirikusan elválasztott dolgok közötti összefüggést. Nem vagyok szimbolista, ha szavaim nem győzik meg a hallgatót a rejtett élet jelenlétéről ott, ahol értelme nem is sejtette az életet; nem vagyok szimbolista, ha szavaim az olvasóban nem szabadítanak fel szeretetenergiát az iránt, akit annak előtte nem volt képes szeretni, mert nem tudta, hogy szeretete mennyire önzetlen.

Nem vagyok szimbolista, ha szavaim önmagukkal azonosak, ha nem felelnek más szavakra, amelyek előttünk éppúgy ismeretlenek, mint maga a Szellem, akitől erednek és akihez megtérnek; nem vagyok szimbolista, ha szavaim nem keltenek visszhangot a lélek labirintusaiban.

#### V.

Akkor nem vagyok szimbolista a hallgatóm számára. Mert a szimbolizmus kapcsolatot jelent, a szimbolikus mű pedig önmagában, a szubjektumtól elkülönített objektumként nem létezhet.

Az elvont esztétikai elmélet és a formális poétika, mivel nem ismeri a szimbolizmust, a művészi alkotást önmagában vizsgálja. Azonban szimbolizmusról csak úgy lehet beszélni, ha a befogadó és teremtő szubjektum, e két kiteljesedett egyéniség viszonyában vizsgáljuk a művet. Ebből következik, hogy

1. a szimbolizmus az esztétikai kategóriák körén kívül esik;
2. minden művészi alkotást a szimbolizmus szemszögéből kell értékelni;
3. A szimbolizmus két kiteljesedett egyéniséggel, a művésszel és a művészi megnyilvánulást átélő szubjektummal van összefüggésben.

Kétségtelen, a mesterember-szimbolista csakúgy elképzelhetetlen, mint az esztéta-szimbolista. A szimbolizmusnak az emberrel van dolga. Ekképpen támasztja fel a „költő” szó eredeti „költőegénység” jelentését (*poetae nascuntur*),<sup>13</sup> ellentétben napjaink közkeletű szóhasználatával, amely ezt a kimagaslóan nagy értéket a „tehetséges és a technikát mester fokon kezelő versíró-művész” jelentésévé akarja degradálni.

<sup>10</sup> mítosz (gör.).

<sup>11</sup> Teurgia (gör.–lat.) Természetfölötti lények (istenek, szellemek) felidézése és azoknak szolgálta való kényszerítése.

<sup>12</sup> Idézet Lermontov *Angyal* c. verséből. Illyés Gyula fordítása.

<sup>13</sup> *nascuntur poetae, fiunt oratores* (lat.) – költőnek születni kell, szónok bárki lehet.

## VI.

Kritérium-e a tökéletes műnek a szimbolikus elem? Kritériuma-e a tökéletes művészi alkotásnak a szimbolikus hatás? A szimbolikus hatás követelménye ugyanúgy nem kötelező, mint az „ut pictura” vagy a „dulcia sunt” követelménye. Milyen általános formális ismérv alapján nevezhető az alkotás művészinek? Mivel erre a kérdésre mind a mai napig nem kaptunk választ, formális esztétika mind a mai napig nem létezik.

Léteznek azonban iskolák. Ezek az iskolák abban különböznek egymástól, hogy más és más különleges, mereven szigorú, az adott iskolára nézve kötelező előírásokkal lépnek fel, s ezeket az előírásokat önként fogadják el saját törvényüknek, saját művészi szerzetes-fogadalmuknak. Így a szimbolista iskola is többet követel magától, mint más iskolák.

Világos, hogy mindenféle szabály és fogadalom nélkül öntudatlanul is érvényesülhetnek ezek a követelmények. Minden művészi alkotás átélhető a szimbolizmus szemszögéből.

Mivel a szimbolizmus a művészi objektum kettős viszonyát, az alkotó és befogadó szubjektummal létesített kapcsolatát jelenti, lényegében a mi felfogásunk dönti el, szimbolikus-e vagy sem az adott mű. Szimbolikusnak foghatjuk fel például Lermontov szavait: „Titokzatos, hideg álarc alól derengett ábrándba ringató hangod felém”.<sup>14</sup> Jóllehet a szerző számára az idézett szavak minden bizonnyal önmagukkal logikailag azonosak, s Lermontov csupán egy álarcosbáli találkozásra gondolt.

Másrészt, ha a mű és a kiteljesedett alkotóegénység viszonyát vizsgáljuk, saját értelmezésünkől függetlenül is megállapíthatjuk a mű szimbolikus jellegét. Ilyennek foghatjuk fel többek között Lermontov vallomását:

A világ zajában  
visszhangja nem ébred  
a fényben és lángban  
született igének.

Kétségtelen, hogy itt a költő a külsőleges szóban benső szavának szeretne hangot adni; kétségtelen, hogy keserűség önti el, mert szava képtelen hallgatóihoz utat találni, pedig enélkül a szó-lángot és a szó-fényt könyörtelen sötétség nyeli el.

A szimbolizmus mágnesesség. A mágnes csak a vasat vonzza. A vasmolekulák természetes állapota a mágnesesség. És a mágnes vonzásába került test mágneses lesz maga is . . .

Ezért hát mi, szimbolisták nem is léteznünk szimbolista hallgatók nélkül. Mert a szimbolizmus nemcsak alkotó hatás, hanem alkotó kölcsönhatás is; nemcsak az alkotó szubjektum művészi objektivációja, hanem a művészi objektum alkotó szubjektivációja is egyben.

„Meghalt a szimbolizmus?” – kérdik a kortársak. „Természetesen, meghalt!” – felelik mások, ahelyett, hogy azt tisztáznák, számukra halt-e meg. Mi viszont, akik meghaltunk, bebizonyítjuk, fülükbe súgva azoknak, akik halotti tort ülnek felettünk, hogy élünk.

## VII.

A szimbolizmus nem halt meg, a szimbolizmus hatalmas nagygyá nőtt! Úgy mondanám, nem zászlóvivőinek hatalma lett nagy és erős, hanem a szent babérág kezükben, az olümposzi Múzsák adománya, akiktől Hésziodosz azt a kiváltságot örökölte, hogy csakis az igazat hirdesse, – eleven zászlajuk nőtt magasra.

Nem is olyan régen sokan szimbolizmusnak tekintették a költői ábrázolásnak az impresszionizmussal rokon olyan kifejezőmódját, amelyet formálisan a stilsztikának a trópusokról és alakzatokról szóló fejezetébe lehetne iktatni. A metafora címszó alatt a metafora fogalmának meghatározása után (az az érzésem, hogy valamiféle könnyen megírható, noha nem létező divatos irodalomelméleti tankönyvet olvasok) a következő megjegyzést képzelem el az iskolások számára: „Ha a metafora nem egyetlen adott közleményt, hanem egy egész verset fog át, a vers szimbolikusnak nevezhető”.

<sup>14</sup> Végh György fordítása.

Távol áll tőlünk a költői rébuszok szimbolizmusa is, távol áll tőlünk az az irodalmi kifejezőmód (megintcsak kifejezőmód!), amelynek az volt a művészi célja, hogy megannyi asszociációteremtő képzetet keltsen, s ezek összességével tárja fel és különös erővel érzékeltesse a szándékosan elhallgalt, közvetlenül ki nem fejezett, de kitalálható tárgyat vagy élményt. Ez a módszer, amely igen nagy közkedveltségnek örvendett a Baudelaire utáni korszak francia szimbolistáinak körében (a francia szimbolistáktól való eredeztetésünknek nincs sem történeti, sem ideológiai alapja), nem tartozik az általunk vázolt szimbolizmus fogalmába. S nem csupán azért, mert pusztá kifejezőmódról van szó, az okok mélyebben fekszenek. A lírikus célja ebben az esetben az, hogy a költői eszmét egy mindent átfogó illúzióval gazdagítsa, hogy azután terjedelmének fokozatos szűkítésével sűrítse és anyagszerűvé tegye annak tartalmát. Már-már a „dentelle”-ről<sup>5</sup> és a „jeu suprême”-ről<sup>6</sup> stb. kezdtünk ábrándozni, mikor Mallarmé csakis annyit akart, hogy a széles köröket átívelő gondolat egyetlen általa megjelölt pontban térjen vissza. Ezzel szemben számunkra a szimbolizmus az az energia, amely túllépi az adott dolgok határait s a léleknek a kibomló spirálmozgást kölcsönzi.

Azokkal szemben, akik magukat „szimbolistáknak” nevezik, mi hűek akarunk maradni a művészet rendeltetéséhez, amely a parányit mutatja meg és hatalmasat alkot belőle, nem pedig fordítva. Mert ebben áll a kis dolgokat kedvelő művészet alázata. Az igazi szimbolizmusra jellemzőbb a földi, mintsem az égi dolgok ábrázolása: nem a hang ereje fontos számára, hanem a visszhang fenséges zengése. A realibus ad realiora. Per realia ad realiora.<sup>7</sup> Az igazi szimbolizmus nem szakad el a földtől; a gyökerek világában csakúgy otthon van, mint a csillagokéban, s mint csillag-virág a közeli, tápláló gyökerekből nő nagyra. Az igazi szimbolizmus nem cseréli fel a dolgokat, s ha a tengerről beszél, földi tengert ért rajta, ha pedig havas ormokról („Hát az? – Él a hegyek orma, a bércek piros teteje? Óh, a hajnal azt naponta friss rózsákkal szórja be!” – Tyutsev),<sup>8</sup> földi hegyoromra gondol. Mint művészet egyetlen dologra törekszik, arra, hogy a kép alakítható legyen és a lélekben életképes, extenzív létre találjon, s miként a mag, szárba szökjék és kalászt teremjen. A szimbolizmus ebben az értelemben a szó és a művészet extenzív energiáját vallja. Ez az extenzív energia nem keresi, de nem is kerüli a művészettel heteronóm szférákat, például a vallásos rendszereket. Az a szimbolizmus, amelyet mi vallunk, nem fél semmilyen szféra babiloni fogságától sem: egyedül ez a szimbolizmus hisz a művészet aktuális mindenhatóságában.

Azok, akik magukat szimbolistáknak nevezik, nem tudják (amit valaha Goethe, a mi szimbolizmusunk távoli atyja tudott), hogy a szimbolizmus egyszerre szól az egyetemesről és a gyülekezetiről. Azok, akik magukat szimbolistáknak nevezik, azért vezettek bennünket a szimbólumok széles, napsütötte útjain, hogy újból visszahozzanak parányi *én*ünk sötét tömlőcébe, szűk cellájába. Illúziókat kergettek, mert nem hittek a végtelen isteni térségekben és csak az ábránd tájait, annak az álomnak a bűvöletét ismerték, amelyből mi a börtönben ocsudtunk fel. Az igazi szimbolizmusnak más a célja: a lélek felszabadítása (χαθαρισις<sup>9</sup> azaz a belső tapasztalás eseménye).

## KITEKINTÉS

### *A szektáról és a dogmáról*

Dante tehát szimbolista! Mit is jelent ez abban az értelemben, hogy az orosz szimbolizmus önmagát mint iskolát határozza meg? Mindez azt jelenti, hogy mozgalmunkat mint iskolát felszámoljuk. Felszámoljuk, de nem azért, hogy valamit is megtagadjunk belőle és más útra lépjünk, ellenkezőleg, mert teljesen hűek akarunk maradni önmagunkhoz és az egyszer már megkezdett tevékenységünk-höz. De szektába nem kívánunk tömörülni; a mi vallásunk gyülekezeti vallás.

<sup>5</sup> csipke (fr.)

<sup>6</sup> végső játék (fr.)

<sup>7</sup> A reálistól a reálisabbhoz. A réalison át a reálisabbhoz. (lat.)

<sup>8</sup> Szabó Lőrinc fordítása.

<sup>9</sup> katarzisz (gör.)

Az igazi szimbolistát valójában nem igaztja a rendszerint iskolának vagy irányzatnak nevezett, korszakhatárokkal, nevekkel fémjelzett fogalom sorsa, az igazi szimbolistát az igaztja, hogy pontosan megragadhasson valamilyen általános érvényű elvet. Ez az elv azt jelenti, hogy minden igazi művészet szimbolikus. Meggyőződésünk, hogy ezt a célt elértük, hitünk szerint a szimbolizmus mostantól fogva egyszer s mindenkorra gyökeret vert mint minden igazi művészet elve, ámbár időközben világossá vált, hogy éppen mi, akik ezt az elvet megszilárdítottuk, egyben mi voltunk az elv legméltóbb kifejezői is.

Ennek megvilágítására bátorkodom az egyházi dogma történetéből vett hasonlattal élni, ugyanis éppen az egyházi dogma története világítja meg legpregnansabban a vezérgondolatok végső megfogalmazásának jelentőségét. Midőn az első egyetemes zsinat atyái kihirdették az *egylényegiséget*,<sup>20</sup> éppen ennek a dogmának az elfogadása és a vele ellentétes dogma, a hasonlányegység<sup>21</sup> teljes elutasítása lett a pravoszláv tudat legfontosabb, az eretnek tudattól élesen elhatároló jegye. Hogyan kellett megítélnünk az új tan hirdetőinek az elődök hitvallását? Magától értetődik, úgy, miní tanítók hitvallását, akik előttük kijelölték és megfogalmazták, vagy kimondatlanul is vallották ezeket a hitelveket. Hasonló megy végbe a szimbolizmus területén is.

A művészi tudat történetében Goethe korától kezdve végigvonul az a törekvés, hogy a művészetet a szimbolizmus szempontjából határozzák meg. Ez a törekvés rendkívül szemléletesen, különös feszültséget teremtve jelentkezett az új orosz irodalomban. A költészetben csupán Tyutsev, a prózában viszont csak Dosztojevskij eredményeire és nem a kortársakéira gondolok, midőn a szimbolizmus diadaláról beszélek. Nem a mi iskolánkat, nem a mi teljesítményeinket és kánonjainkat védem, viszont úgy érzem, a szimbolizmus dicsőítésével a művészet pravoszláv dogmáját hirdetem. És remélem, hogy ezekkel a szavakkal elkerülöm a tiszteletlenség vádját ama forrás iránt, ahonnan hasonlatomat merítettem; mert a művészet valóban szent dolog, valóban gyülekezeti áhitat.

A dogma ellen irányuló nézeteket kategorikusan eretnekségnek nevezik. Az esztétikai eretnekségnek különféle típusai vannak; mindmáig él, bármennyire meglepő is szívóssága, a társadalmi utilitarizmus eretneksége, amely, úgy vélem, D. Sz. Merezkovszkij személyében találta meg utolsó oroszországi védőharcosát. Ám túlon túl rafinált ember ő ahhoz, hogy egykönnyen higgyünk a tyutsevizmus és az oblomovizmus rokonságáról hirdetett demagóg kijelentéseinek és más hasonló párhuzamainak egészséges őszinteségében. Nem tanításának tartalma érdekes, hanem pszichológiailag maga a jelenség, a szimbolista Merezkovszkij, aki azon igyekszik, hogy kételyeket támasszon a szimbolizmussal szemben. Eltekintve a konkrét egyedi esetben megnyilvánuló eltévelyedéstől, a fenti kérdésre adandó válasz a szimbolizmus általánosan jellemző vonásait egy újabb, pozitív oldalról világítja meg. A szimbolizmusra jellemző az a vágy, hogy kitörjön tulajdon határai közül. A legmagasabb rendű valóság képe és hasonmása a szimbólumban tükröződik, s ez eleven lélekkel, dinamikus energiával telíti a szimbólumot, amely nem holt lenyomata, nem bálványképe ennek a valóságnak, hanem félig életre keltett hordozója és résztvevője. De csak félig él, és szeretne egészen élővé válni; magával a realitással, amelyet jelöl, szeretne teljes egészében összeolvadni. A szimbólum olyan szó, amely a testtévalás útjára lépett, de nem tud testté válni, ha pedig azzá válna, már nem szimbólum lenne, hanem maga a teurgikus valóság. A szimbolizmusnak e cselekvő erosza szent; de amit a szimbolizmus áhít, nem halandó, nem emberi, hanem halhatatlan és isteni. Merezkovszkij pedig ennek az újnak hitt vallásos pátosznak a borát ama óhitű, vallástalan radikalizmusnak az ütött-kopott kelyhébe akarja tölteni, amely Belinszkij korát és a hatvanas éveket jellemezte.

A másik leginkább elterjedt esztétikai eretnokség – a „művészet a művészetért” ostobasága. A művészetnek tápláló gyökereitől és éltető szívetől elszakítotttsága mint gondolat a hanyatlás, a felületes esztétizmus korszakaiban üti fel a fejét, és lényegében egy félreértésen alapul. Röviden kifejtem ezzel kapcsolatos véleményemet.

Minden művészetnek egyetlen célja és tárgya az Ember. De nem az emberi haszon, hanem az emberi titok. Más szóval, a vertikálisan, a teljes nagyságában és mélységében ábrázolt ember. Minden művészet tartalmát a nagybetűs Ember neve határozza meg; a művészetnek nincs más tartalma. Ezért kapott mindig helyet a vallás a nagy és igazi művészetben: mert az Isten az Ember vertikális tengelyén

<sup>20</sup> единосущее

<sup>21</sup> подобосущее

helyezkedik el. Nem tudja befogadni a csak horizontálisan adott élethasznót, s az utilitárista gyönyör nyomban kiolt minden művészi hatást. Minél alaposabban vesszük szemügyre az eretnkségek lényegét, annál nyilvánvalóbbá lesz az egyedül üdvözítő esztétikai hitvallás igazsága.

(Вячеслав Иванов: Мысли о символизме. – In: Вячеслав Иванов. Борозды и межи, М., 1916, стр. 147–163.)

(Fordította: Légrády Viktor)

ANDREJ BELIJ

## LÍRÁ ÉS KÍSÉRLET

(Részlet)

Határtalan az egzakt ismeretek területe; felölel minden lehetséges tárgyat; azt mondják, hogy az egzakt határait egyáltalán nem a tárgyak valamely csoportja, hanem egy meghatározott, minden lehetséges tárgycsoportot átfogó nézőpont jelöli ki; a nézőpont meghatározottsága a kutatás módszerétől függ; s ebben az esetben az egzakt ismeretek a kutatás eljárásai, nem pedig tárgyai alapján szerveződő módszertani csoportok kapcsolatát jelentik. A tudomány olyan módszerek összefüggése, amelyek határozottan különböznek más módszertani összefüggésektől; az összefüggés tárgyai pedig mintha közömbösek lennének; az etnográfia olyan tudomány, amely bizonyos összefüggésben áll mind a filológiával, mind pedig a természetudománnyal; ez azt jelenti, hogy a kutatás etnográfiai tárgyainak egy és ugyanazon csoportjához két módszerrel közelítek; a kutatás eredményei néha ellentmondások, s ezért, az objektív jelentéssel bíró módszerek kritikája nélkül nem mérhetők egymáshoz. Előttek egy bizonyos formájú váza, melyet befestettek és hieroglif feliratokkal láttak el; a váza öntésének idejét és helyét meghatározhatom, először, ha a feliratokat elemzem, másodsor, ha a díszítést, harmadsor, ha a formáját, kereszt és hosszmetszetét vizsgálom; az első esetben filológusként közelítek a váza elemzéséhez, a második esetben mint művészettörténész; a harmadik esetben pedig mindt természettudós, aki az etnográfiai tárgyak tanulmányozásakor olyan módszereket alkalmaz, melyeket az összehasonlító anatómiából vett át (a módszereknek ezt az átvételét egyébként a természettudós-ethnográfusok sikerrel alkalmazzák).

Vezessenek bár a fent jelzett kutatási eljárások három egymással ellentétes eredményre, akkor sem mondhatom, hogy kutatási eljárásaim helytelenek, hiszen a váza feliratainak, díszítésének és metszetének kidolgozott elmélete van; a kutatások módszerei bonyolultak és relatívák; adva vannak a módszerek egymásnak ellentmondó, jóllehet egzakt sorai; adva van a módszerek kritikája; a kutatás tárgyainak köre pedig ugyanaz.

Úgy tűnik, mintha nem kellene ezt az alapvető igazságot ismételtetni, pedig néha mégis meg kell tennünk. Lehet-e az esztétikának saját kutatási módszere? Avagy más területektől kell kölcsönvennie?

Itt van Puskin *A próféta* c. verse. Hogyan kezdjek hozzá az elemzéshez? Kétféleképpen elemezhetem: először a tartalom, másodsor pedig a forma oldaláról. Ha félreteszem a forma, a tartalom és a kettő kölcsönhatásának gnoszeológiai kérdését, s tartalom és formán azt értem, amit egyszerűen érteni szokás e fogalmak használatakor, azt kell látnom, hogy tartalom és formán több minden érthető. Tartalom először is, *A próféta* eszmei tartalmát, másodsor, a képi formában kifejezett élménytartalmat értem, harmadsor pedig, a próféta tulajdonképpeni alakját, ahogyan az a versben adva van. Az első esetben *A próféta* személyét elemezhetem a) Puskin egyéniségének nézőpontjából, b) eszmetörténeti szempontból, c) a kor társadalmi és osztályellentmondásainak nézőpontjából, d) az összehasonlító ideológia szemszögéből (a próféta típusát az egyes költőknél), e) vizsgálhatom valamilyen morális, filozófiai, teológiai, mitöbb, misztikus eszmerendszer szempontjából. A kutatási eljárásoknak ugyanezzel a sokféleségével találkozunk az élmény tartalmának és képi megformálásának elemzésekor is. A fent jelzett öt kutatási eljárás besorozva *A próféta* tartalmának fenti három értelmezésével, a tartalom elemzésének tizenöt lehetséges módszerét adja, plusz a módszerek kombinációjából adódó összes lehetséges kutatási eljárást. Ugyanígy, ha *A próféta* formáját vizsgálom



lom, formán először az ábrázolási eszközök összességét értem, melyek a próféta alakjának reliefjét megadják, másodsor, a szavak elhelyezését és kapcsolatát (lexikai hangszerelését), harmadsor, a metrumot és a metrum egyéni használatát (a ritmust). A formaelemzés lehetőségei közül ad hoc kiragadott módszerek az elemzés végtelen változatosságához vezetnek. Az ábrázolás eszközeit vizsgálhatom a) a költő egyénisége, b) kora, c) országa, d) a költő helyzete, e) a művészettörténet stb. szempontjából. A *próféta* formája és tartalma kutatásakor kapott eredményeket nem lehet egymással összemérni, az eredmények a módszerek függvényei.

A *prófétát* értékelhetem a történelem, a szociológia, a metrum, a stílus stb. szempontjából is. A vers lehet nagy eszmék kifejezője, s ugyanakkor nem muzikális, vagy homlokegyenest fordítva. Mitől lesz jelentős a vers? Mi a líra? Azt mondják, hogy a líra a költészet formája, a költészet pedig a művészeté. Létezik-e olyan tudomány, amely a művészi formával foglalkozik? Mi a tudomány? Minden tudomány valamely tárgyakon végzett kutatási eljárások összessége. De, amint mondani szokták, a tudományos kutatás tárgyai közömbösek, következésképp, a művészet tárgya (a szépség), többek között, a tudományos kutatás tárgya is.

Már láttuk, hogy egy kutatási tárgyban különböző tudományos módszerek keresztezik egymást (példa rá az etnográfia, a pszichológia stb.). Ugyanígy, a szépséghez is különböző szempontokból közelíthetünk; de a tudománycsoportok között a módszerek felépítése tekintetében két fő tendencia figyelhető meg: az egyik tendencia a kutatás tárgyait eredetük függvényében kapcsolja össze (genetikus módszer), a másik pedig céljuk szerint (teleológiai módszer); az egyik esetben törvények csoportját kapjuk, a másikban értékcsoportokat; az értékcsoportok a humán tudományok körét képezik, amelyeket értéknormák határoznak meg; a másik esetben az úgynevezett egzakt tudományok körével van dolgunk, melyeket viszont a megismerő tevékenység normái és formái határoznak meg; az értéknormák és a megismerési normák egymáshoz való viszonya a mai elméleti gondolkodás legbonyolultabb kérdése.

Azt mondják, hogy az esztétika tudomány. Azt is mondják, hogy az esztétika egyáltalán nem tudomány. A tudományokat a kutatás tárgya alapján határozták meg; de meghatározták a tudományokat a kutatási módszer alapján is. Ma bármely tudomány feladata meghatározható úgy is, mint a tárgyak bizonyos csoportján végzett különféle kutatások sorozata, ahol bármely csoport a módszerek egész sorát ismeri. Van olyan tendencia is, hogy magát a tárgyat a módszerből vesszük le; másrészt, bármely módszer pontossága abból következik, hogy éppen a tárgyak adott, nem pedig más csoportja között állapítunk meg összefüggést; az egzakt módszer tette lehetővé, hogy a módszert elkülönítsük a tárgytól; s ekkor lehetővé vált, hogy a metodológiai kutatás tárgyát a végtelenségig tágítsuk. A második út az egzakt ismeretek fejlődésének útja; ez az út a módszertani rendszerek elméletének kidolgozásához vezetett; a módszertani rendszerek elméleti kidolgozása pedig ahhoz a lehetőséghez, hogy a kutatás tulajdonképpen tárgyait a kutatás módszereiből vesszük le.

Ha az esztétika a szépről szóló tudomány, akkor kutatási területe: a szép. Mi a szép? Ez vagy metafizikus kérdés, amely a szépség céljának és értékének kérdésével határos, vagy ténykérdés (mit tartott szépnek az emberiség?). Az első esetben az a feladatunk, hogy megalkossuk a szépség metafizikáját, a másodikban pedig az, hogy birtokba vegyük a szép világhírű alkotások sorában testet öltött esztétikai tapasztalatát; az egzakt esztétika feladata az, hogy a művészet emlékeit elemezze, s kiderítse az emlékeket meghatározó törvényszerűségeket; a metafizikus esztétika feladata pedig abban áll, hogy megmagyarázza a szépség egyedüli célját, s ezzel mérje az emberiség esztétikai tapasztalatát. Az ilyen esztétika elveinek homogenitása viszont a metafizikai elemek egyneműségétől függ. Hogyan lehetséges egységes elveken alapuló metafizika? Csak az ismeretelmélet elengedhetetlen feltételeként. S ha az ideális ismeretelmélet általánosságra tart igényt, metafizikája általános és kötelező; de az általános és egységes elveken alapuló metafizika megalkotása olyan feladat, melyet napjainkban aligha valósíthat meg az emberiség; ezért nem lehetett esztétikai értéknormákat feállítani és ezért lehetetlen az esztétika mint humán tudomány.

Mi az esztétikai kutatás anyaga? Ha lehetséges az esztétika mint egzakt tudomány, akkor saját külön kutatási anyaga van, ilyen anyag lehet pl. a művészi forma; a lírában a szavak, melyek sajátos fonetikai, metrikai és ritmikai kapcsolatban állnak egymással és az ábrázolási eszközök valamilyen csoportját alkotják. Ez az esztétika azon területének empiriája, amely a líra törvényeit tanulmányozza. Azt mondhatják erre, hogy a költeményben van még kép, élmény, szűzsé is; s a képet, szűzsét, élményt a forma oldaláról is tanulmányozhatjuk; s lehetséges olyan tudomány is, amely a szűzsé kialakulása-

nak, a költői kép keletkezésének történetét vizsgálja. A formális esztétika mint tudomány területe, következőképp, szélesebb. De a költői képek alakulásának törvényeit (a művészi szimbólumok és élmények törvényszerűségét és rendszertanát) nem csak esztétikai nézőpontból tanulmányozhatjuk; a képek változásának törvényei – a módszertől függően, mellyel tanulmányunk tárgyához közelítünk – tanulmányozhatók az alkalmazott mitológiában, pszichológiában, szociológiában is. A tanulmányozás tárgya itt több diszciplína vonatkozásában közös; a módszer egzakttsága pedig a tárgy meghatározottságától függ; minden egzakt tudomány a kutatás tárgyának elhatárolása során jött létre, a kutatás tárgyai között fennálló *sui generis* összefüggések feltárása folyamatában; a későbbiekben ez a *sui generis* kapcsolat mint módszer, elkülönült a tárgytól; s csak ezután lett oly végtelenül széles a tárgyak köre. Így botanikán kezdetben főként a növények rendszertanát értették; a későbbiekben elkülönültek egymástól azok a területek, melyek a növények formáját (morfológia), anatómiai felépülésüket funkciójukat (fiziológia) és fajtáikat (rendszertan) tanulmányozzák. Elhatárolás útján a növényfiziológia önálló egésszé fejlődött; felismerték a fizikai-kémiai folyamatok szerepét; a fiziológiai módszer alkalmazásával a botanika közelebb került az egzakt tudományok eszményéhez; a fizikai-kémiai folyamatok változatosságának ismeretében lehetőség nyílt a növények anatómiájának magyarázatára, morfológiájuk és egyebek megértésére. A rendszertan és a morfológia eredetileg az egzakt botanika alkalmazott területe volt; a növényfiziológia pedig a középpontja.

Az egzakt tudományok mintájára fejlődött-e az esztétika is? Végbement-e itt is a kutatás tárgyainak olyan elhatárolódása, mint bármelyik egzakt tudományban? Nem, az esztétika mindig alkalmazott, nem pedig önálló terület volt; hol a metafizika, hol a pszichológia, hol a szociológia, hol a teológia, hol a lingvisztika, hol a fiziológia önálló egyik része volt; kezdetről fogva a módszerek káosza uralkodott benne; kezdetről fogva úgy *értékelték* – s csak *értékelték* – a művészi alkotásokat, hogy az értékelésnek csakis olyan formáival találkozhatunk benne, mint az egyéni ízlés, tekintély, vagy egy-egy dogmához való igazodás, mely dogmának nincs közvetlen köze az esztétikához mint tudományhoz. Arról beszéltek, hogy minek kell lennie a művészetnek, s közben elfelejtették, mi is az a maga valójában.

Így, s nem másként alakultak ki a művészetek létező formái; lehetséges, hogy a jelenlegi művészet nem művészet; az sincs kizárva, hogy a jövő művészete a művészetek új formáit fogja kialakítani, melyek majd megfelelnek rendeltetésüknek; de a művészetről kialakult elképzelés nem a művészet előtt, hanem az *után* jött létre; s ezért a művészetek tényanyaga (formái) vetette fel a kérdést, hogy mi is ez az anyag. S ekkor elkezdték tanulmányozni az anyagot: meghatározták az esztétikai megismerés tárgyát; felismerték a megismerés tárgyainak bonyolultságát; a lehetőség, hogy a megismerés tárgyait sokoldalúan vizsgálják, olyan óriási zűrzavart eredményezett az esztétika feladatairól és módszereiről alkotott nézetekben, hogy az esztétika egészen a legutóbbi időkig egyáltalán nem létezett mint tudomány. De nem is lehetséges az esztétika mint egzakt tudomány; csak mint tudományok rendszere létezhet; a fizika nem botanika, a botanika nem etnográfia; de az egyik is, a másik is, s a harmadik is lehetséges mint a természettudomány egy-egy területe. Van zene, van festészet, van drámaművészet, és van lírai költészet; lehetséges a kontrapunkt, a perspektívával, a színnel, a ritmussal, és a stílussal foglalkozó tudomány; ezen tudományok rendszere, melyet a hangok, a színek, a szavak, az ábrázolási eszközök anyagához való egységes viszony hozott létre, kijelölné az egzakt esztétika területét; az esztétika bizonyos területein történnék kísérletek arra, hogy tudományosan magyarázzák a művészi anyag megformálásának elveit (a zenében, a festészetben); más területeken viszont, a forma tanulmányozása (anatómia) gyakran tiltott foglalkozás; semmibe veszik; az a zeneszerző, aki átrágtá magát a kontrapunkt elméletén, természetes jelenség; az a költő, aki a stílus és a technika kérdéseibe mélyedt el, az orosz társadalom szemében majdhogynem szörnyeteg; a zenei akadémiák, a művészeti akadémiák a társadalom pártfogását élvezik; a költői akadémia lehetőségének még a gondolata is gúnyos mosolyt vált ki: a társadalom szemében a műveletlenség a költő érdeme; a költőnek vagy az írónak tanulatlan embernek kell lennie; mindez fokmérője annak az elvadulásnak, amely részint az európai, s teljes egészében az orosz társadalomban tapasztalható a költészettel és az irodalommal kapcsolatos nézetekben; hiányoznak a stílus, a ritmus, a metrum finom, mély, gyötrő kérdései, ezeket fényűzésnek tartják. De hiszen akkor a differenciálszámítás leibnizi felfedezése a maga idejében szintén csupán csak fényűzés volt, s gyakorlati alkalmazása csak később kezdődött el: a tiszta ismerethez fűződő bármiféle érdek fényűzés; dehát ez viszi előre az alkalmazott ismeretek fejlődését.

Szégyen ismételni ezt az alapvető igazságot az esztétika kérdései kapcsán, s mégis ismételni kell: a költői formák iránti elvont érdeklődés meddő dolognak bizonyul nemcsak a társadalom, de Oroszország művészeti kritikusaiknak többsége, az írók és néha az irodalom szakértőinek szemében is. Ez utóbbiak többsége – jóllehet teljesen járatlan a természettudományban (általában az egzakt tudományban) –, mégis a tudományosság látszatát igyekszik kelteni a maga kutatási területén, miközben a költészetet, a szépirodalmat valamilyen dogmatikus ideológiának rendeli alá, mely ideológia esetleg helyénvaló az ismeretek bizonyos területén, de teljesen alkalmatlan a tiszta esztétika problémáinak tárgyalásakor; ezért aztán az esztétikának mint egzakt, kísérleti tudományrendszernek még a gondolata is (a tudományos kísérletet szinte alig ismerik) eretnek gondolat számukra; maga az esztétikai kísérlet pedig – abszurdum. Ehelyett az irodalomról szóló tudományt jobb esetben is a képek, szüzsék, mítoszok történetének vagy irodalomtörténetnek fogják fel; attól függően, hogy az irodalomtörténetet az eszmék, a kultúra vagy a szociológia történetének rendelik-e alá, beszélhetünk arról a szomorú tényről, hogy az esztétikát mint tudományt a szociológia, a történelem, az etnográfia segítségével meglovagolják; jobb és ritkább esetben mindez a filozófia közreműködésével történik (való igaz, létezik a művészet értékproblémája, s éppen a filozófia – jobban mint bármely más diszciplína – képes arra, hogy a szépség önállóságát értékelje), de itt meg elsikkad az a körülmény, hogy – példának okáért – a poétika, metrika, stilisztika is lehetséges mint egzakt tudomány.

Másfelől, az esztétika kiművelése terén a legértékesebbet a természettudósok adták nekünk (Fechner, Helmholtz, Ostwald és sokan mások), de ők egyáltalán nem az esztétika köré csoportosították kutatásaikat, hanem más, bár egzakt, de az esztétikához csak közvetetten kapcsolódó tudományokhoz. Az esztétika mint tudományrendszer helyén a jelen pillanatban tátongó űr van; ezt az űrt a jövőben egy sor lelkiismeretes kísérleti munkának kell betöltenie; az esztétika sok szerény, fáradhatatlan munkásának kell ennek az aprólékos munkának szentelnie életét, hogy – az ajánlott lehetőségeket realizálандó – létrejöhessen az esztétika mint a tudományok rendszere. Napjainkban az esztétika olyan szegény számár, melyet minden jött-ment ügyeskedő felnyergelhet; mindenféle jött-ment felkantározhatja a maga módszerével, s az esztétika hol a szociológia, hol a morál, hol a filozófia engedelmes fegyvere lesz, egyéni számítás és személyes ízlés kiszolgálója. Ezért becsületesebbek és egyszerűbbek azok a művészeti alkotásokról szóló ítéletek, amelyek a személyes ízlésre apellálnak, s nem szépítik magukat az objektívizmus olcsó arcpoízítójával. Ha az irodalmi kritika, az irodalomelmélet ezen alkalmazott területe, némely újságban nyilvánvaló nyílt spekulációvá fajul, s a spekulánsok tömegei – a mennyiség terrorjával élve – irányítják az értelmiségi közvéleményt, akkor ez nemcsak a sajtó korrumpálódásának jele, hanem a mai irodalmi elméletek törvényhozóinak csődjéről is árulkodik: elméleteik, melyek lehetővé teszik, hogy az irodalmi műveket tetszőleges irányba „feldolgozassuk”, korunkban kizárólag irodalmi spekulációt szülnék.

Vajon nem ideje-e, hogy minden művészetet szerető ember visszavonuljon dolgozószobájába, nem ideje-e felismerniök a művészet és esztétika területén szorgoskodó kutatóknak, hogy a középkori tudós és alkotó mártírok sorsára jutottak? Különböznék még a nyilvános megszégyenítés máglyájára kerülnek. A hivatalos quasi-esztétikához nem jut el hangjuk; a lezülött kritika pedig vagy keresztre feszíti, vagy magához alacsonyítja őket.

A művészet iránti érdeklődés tömegessé válásának korában egyre felszínesebb ez az érdeklődés, a művészet iránt elkötelezett emberek egyre inkább felismerik: hamarosan katakombába kell vonulniuk; a gondolkodás katakombáiból jöttek elő a Kopernikusok is egy olyan korban, amikor a tereken a tömegetől körülvevett Savonarolák kóboroltak; a művészettel szembeni korszerű magatartásban Savonarola előbb lép egyezsége a betörővel, mint a művésszel vagy az önzetlen kutatóval . . .

Ha lehetséges a lírai költészet területén tudományos kutatás, akkor e kutatás kiindulópontja: különböző népek ősidőktől napjainkig terjedő lírai alkotásainak konkrét anyaga. Maga a lírai vers képezi a kutatás alapját, s nem az arról alkotott ítéletek, hogy milyen legyen a vers. De hol az az út, amelyen a kutatásoknak el kell indulnia? Azt látjuk, hogy a kísérleti anyagként adott költői kép vagy élmény tartalmát érintő terület több metodológiai kutatás területe is, melyek középpontja nem az esztétika, hanem valamilyen határos tudományos diszciplína (fiziológia, pszichológia, lingvisztika, etnográfia). Olyan kiindulópontot kell találni, mely a lírát és csakis a lírát érinti. Ha az elemzendő verset megszabadítjuk minden olyan eszmei tartalomtól, amely nem tartozik a formális és ezért egzakt megfigyelésekhez, csak a forma marad, vagyis az ábrázoló eszközök összessége, ahol a kép, a szavak kapcsolata valamint sorrendje az adott. A feladat ilyenképpen szűkül és kézzelfoghatóbb lesz. De a

szavak, azok kapcsolata és elhelyezése, végül az ábrázolás eszközeinek kapcsolata és elhelyezése még nem rajzolják ki teljes pontossággal a lírai költészetéről szóló keresett tudomány határait. Az irodalomelmélet további fejlődését egyrészt az eszközök kombinációja és modulációja törvényeinek tanulmányozása jelenti, ezen a ponton az irodalomelmélet a lírát és a filológiát egységes egészévé kapcsolja össze; másrészt, a szavak és azok kapcsolódási lehetőségeinek tanulmányozása a filológiával és a lingvisztikával érintkezik. Fejlett-e az irodalomelmélet? Ez vitatható kérdés: az irodalomelmélet nem épül elég elemzett anyagra; az irodalomelmélet még nem eléggé kísérleti diszciplína; nem lehet egzakt tudománynak nevezni, mivel, főként leíró, nem pedig kísérleti tudomány; de a filológia is főként leíró tudomány. A leíró korszakot átélte minden mai egzakt tudomány; a botanikában, pszichológiában, zoológiában is eleinte túlsúlyban volt a leíró mozzanat (a növények, az állatok rendszertana és morfológiája, leíró pszichológia). A rendszerezők a későbbiekben az anatómiában mélyedtek el (az állatok, a növények összehasonlító anatómiája); az anatómiai struktúra tanulmányozása egyben már a rendszerezett anyag értelmezésének kezdete is; Rickert szavaival szólva, a leírás mindig átmegy az értelmezésbe.

De a lírai költészet történetében mégcsak kísérlet sem volt arra, hogy lelkiismeretesen leírják a műveket; arról nem is beszélve, hogy a művészet legjobb alkotásairól (legyen az Pindaros, Goethe lírája vagy Gogol prózája) egyáltalán nincs leírás; Puskint, Gogolt olvassuk, olvassuk Goethét, s nem tudjuk magunknak megmagyarázni miért gyönyörködött bennünket a mű szövege, stílusa, ami ezen alkotások szemmel és füllel érzékelhető, konkrét testiségét adja. Arról nem is beszélve, hogy mi nem Goethét olvassuk, hanem mellette olvasunk; és csak miután egyik-másik alkotását tizedszer is elolvassuk, véletlenül fedezünk fel számunkra eddig ismeretlen szépségeket. Ezen szépségek mellett elmegy a művészeti kritika mint olyan; ezért a művészetben nem a forma révén feltáruuló tartalmat oktatják, hanem valamilyen meztelen, racionális tartalmat prédikálnak. Bárhogyan operáljunk is ezzel a tartalommal, ezek a műveletek nem vezetnek az esztétikát az egzakt tudomány útjára, de esztétikai ízlésünket sem pallérozzák. Néhány filológus azt állítja, hogy a filológia a lassú olvasás tudománya; a költészet alkotásainak olvasása természetesen, a még lassúbb olvasás művészete; hiszen a költőnél egyetlen szó, egyetlen punktuációs jel sem születik véletlenül, hanem lassan kristályosodik ki abban a bonyolult egészben, amely olyan, mint a világ, s amit lírai versnek nevezünk. Mi pedig szemünkkel átsiklunk rajta, s így elsiklunk mellette. Figyelmesebbek a költők iránt maguk a költők; de minden költő esztétikai tapasztalata lassan, egész életén át fejlődik; e tapasztalat fejlődésének folyamatában, úgyszintén az olvasási tapasztalatában, még a legelmélyültebb költő is óhatatlanul felfedezi Amerikát; a költővel együtt meghal tapasztalata is, s az olvasó szent tudatlanságban marad ateinketben, hogyan is olvasson, mit is tartson fontosnak; bármely nagy költő nemcsak közvetlen hatása folytán teremt iskolát, hanem azért is, mert dolgozószobája a stilsztika szabad katedrája: csak ő adhat feleletet a forma bonyolult, kínzó kérdéseire, melyek előtt a szépség minden értékelője kikerülhetetlenül ott találja magát.

Ha mindazt leírnánk, amit a költők a forma kérdéseiről mondanak, óriási anyagra tennénk szert az esztétika ama területének tudományos feldolgozásában, amely a lírát érinti. S hogy csodálkoznának az irodalomtanárok, hogy többéves, nemzedékről nemzedékre ismétlődő papolásaik a költészetéről századrészt sem képviselik annak a tudományosságnak, amely akkor lenne szembetűnő, ha előttünk lennének a költőknek más költők műveire fűzött kommentárjai.

Mit jelent egy irodalmi alkotást leírni? Leírni – tehát kommentálni; minden lírai alkotás alapos magyarázatot igényel; ha egy verset kommentálunk, alkotórészeire szedjük, a tartalom jellemzése céljából figyelmesen tanulmányozzuk az ábrázolási eszközöket, a jelzőket, hasonlatokat, metaforákat; kitapogatjuk a szavakat, kikutatjuk ritmikái, fonetikai kapcsolataikat; s amikor az elemzett anyagot újból egységes egészévé rakjuk össze, gyakran rá sem ismerünk a versre: a főnicsk-madárhoz hasonlóan, csodálatos formában éled újjá, vagy fordítva – halványabb lesz. Így jutunk egyre közelebb azon felismeréshez, hogy szükség van a költők stílusának összehasonlító anatómiájára, hiszen ez az irodalomelmélet és a líra fejlődésében további előrelépést jelent, azon kívül pedig ezek a diszciplínák is közelebb kerülnek a tudományos megismerés tapasztalataihoz.

(Андрей Белый: *Лирика и эксперимент*. – *Ип: Андрей Белый. Символизм*, М., 1910, стр. 231–239.)

(Fordította: Nagy István)

## A SZIMBOLIZMUS

A XIX. század vége egy sor új kérdést tűzött napirendre. Különösen radikálisan merültek fel a művészettel; az erkölccsel, a vallással kapcsolatos kérdések.

A közelmúlt értékeinek átértékelése, amely az irodalmi élet felszínén zajlott, a szűk látókörű materializmus és naturalizmus elleni lázadásban nyilvánult meg; pontosabban szólva, a naturalista iskolák korlátozott dogmatikája elleni lázadásban. Az új irodalmi iskola azonban egyáltalán nem a racionalizmusra, mégcsak nem is az idealizmusra szólított fel. Való igaz, voltak benne idealista fellángolások és; bizonyos kérdésekben az új iskola egyetértett a klasszikusokkal; de az új művészeti iskolában leginkább a romantika lehellete érződött. Mindazonáltal a forma és az alkotómódszer sajátosságai sem a romantikus, sem pedig a naturalista iskolák tradícióira nem vezethetők vissza. Az új áramlatot a művészetben, a korábbi áramlatokkal ellentétben, szimbolizmusnak nevezték el.

Voltak kísérletek, hogy a szimbolizmust a klasszikusokból vezessék le; ellenkezőleg: voltak olyan kísérletek is, hogy a romantikában fedezzék fel a szimbolizmust; az új művészetet hol neoklasszicizmusnak, hol neoromantikának, hol pedig neorealizmusnak nevezték. Való igaz, a realizmus, a klasszicizmus és a romantika vonásai fellelhetők a szimbolizmus egyik-másik képviselőjénél; az is igaz, hogy a mai művészek legjobb alkotásai hűek maradtak a régi szép idők tradícióhoz. De ha ezt elismernénk, akkor elmosnánk, azt a határt, amely a mai művészetet a múlttól elválasztja; lévén a mai művészet a régi örököse, az új művészetet az a tudat élteti, hogy köztünk és a közelmúlt között áthághatatlan mezsgye húzódik; a mai művészet világnézeti válság jele; ez a válság mély; homályosan érezzük, hogy az emberiség fejlődésének két nagy korszakát elválasztó határon állunk.

A mai művészet a jövő felé fordul, de az a jövő bennünk rejlik; magunkban figyelünk az új ember moccanására; és a halálra és az enyészetre; holtak vagyunk, akik a régi életet bomlasztják, de mi vagyunk azok is, akik még nem születtek meg az új életre; lelkünk jövővel terhes; benne az elfajulás és az újjászületés harcol egymással.

Csak abban a pillanatban, amikor kérélnhetetlen elszántsággal feltesszük az emberiség élet-halál kérdését, amikor ezt a kérdést minden törekvésünk középpontjába állítjuk, amikor határozott *igent* mondunk a lehetséges életre vagy halálra – csak akkor jutunk közelebb ahhoz, ami az új művészetet mozgatja. Az új művészet szimbólumainak tartalma: az újjászületett emberiség halál feletti végleges győzelme, vagy az áthatolhatatlan sötétség, az enyészet, a halál.

A kortárs művészet legjobb képviselői vagy az élet, vagy a halál előhírnökei; ~~egyéneknek~~ az jutott osztályrészül, hogy az étellel, másoknak pedig az, hogy a halállal harcoljanak. ~~De csak ts~~ és azok is egyaránt gyűlölik a biztonságos közeputat.

Ezen a ponton élesen különböznek a megelőző korszaktól. Tagadnak mindenféle „mindazonáltal”-t vagy „bár-ugyanakkor”-t; de midennél inkább az „*egyrészt-másrészt*” kettősségét. Felettük a kikerülhetetlen halál vagy életalkotás *kategorikus imperativusza* lebeg.

Alkonyi világban élünk, se világosság, se sötétség, csak szürke félhomály; borús nappal vagy derengő éjszaka. A győztes élet képe csakúgy hiányzik tudatunkból, mint a pusztulásé.

Az élet vagy a halál teljességét felidéző mai művész szimbólumot teremt; az, ami arra kényszeríti, hogy sötét színekkel fessen, hogy eddig nem tapasztalt élethelyzeteket teremtsen, az a jövőért (élet vagy halál) vívandó harc *kategorikus imperativusza*. A középszerű emberek előtt irreálisnak tűnik a valósághoz való ilyen viszony; nem érzékelik, hogy a „*legyen vagy ne legyen az emberiség*” – reális kérdés. Az élethez való viszonyukból hiányzik a belső realizmus; képtelenek lelkükben meghallani a jövő hangját. Illuzionisták.

Bennük a belső illuzionizmus békésen megfér az élet lepergő mindennapjaival, ahol az emberiség előtt még nem hangzott el sem a határozott „*igen*”, sem a határozott „*nem*”; nem értik, hogy az élet felszínét kikezdő okok nem a felszínen vannak: *prūs*-nak tekintik a *post factum*-ot.

Ezért képtelenek időnként felismerni a realitásról kialakított elképzelésük illuzionizmusát. Ezért marasztalják el a szimbolistákat, hogy elszakadtak az élettől: ők az életen nem sötétséget, és nem világosságot értenek, csupán csak homályló alkonyatot.

Lám, ezért nem mond ellent a szimbolizmus az igazi realizmusnak: a szimbolisták úgy tekintenek a bennünket körülvevő látható világ realitására, mint valamely teljesség tükörképére. A környező

élet az emberi életerők végtelennel vívott harcának sápadt visszfénye. A szimbolizmus vagy a sötétséget vagy a világosságot fokozza: a lehetőségből valóságot teremt: létet a nem-lét helyébe. Ugyanakkor a szimbolizmusban a művész az életért vagy halálért folytatott harc katonájává lép elő. A teljesség lehetősége csak akkor irreális, ha megvalósulását ellenséges erők akadályozzák. A művész képekben idézi meg az élet vagy a halál teljességét; a művész megváltoztatja magának a látható világnak a képét is; hiszen abban a képben a halál és az élet együtt vannak; a megváltoztatott kép maga a szimbólum.

De a halál és az élet teljessége kétféleképpen nyilatkozhat meg: magának a művésznak az élményében, vagy úgy, hogy a látható világ képe a művészetben a teljességre törekvés vágyát ébreszti; mindkét esetben a szimbolista művész, miközben élménnyel telíti a képet, alkotásában egyúttal meg is változtatja; ilyen megváltoztatott kép a szimbólum; de a szimbólummá válás útjai különbözőek lehetnek: az első esetben az élmény a látható képpel áll kapcsolatban; maga az élmény csupán ürügy arra, hogy a művész megváltoztassa a képet; a forma elemei olyan emblémák, melyek a kép szimbolista jellegére utalnak. Amennyiben a kép átlényegítésének formája (a művészetek technikája) magát a képet érinti, annyiban a forma technikai kérdései elsődleges jelentőségre tesznek szert; innen a szimbolizmus valamint Görögország és Róma klasszikus művészete közötti kapcsolat. Innen a szimbolista művészták érdeklődése az antik kultúra emlékei iránt, a latin és görög költők feltámasztása, az irodalom világhírű lángelméi ritmusának, stílusának és lexikájának tanulmányozása. Nem alaptalanul nevezik a szimbolizmust neoklasszicizmusnak.

A realizmus mozzanata mindig jelen van a szimbolizmusban; szintúgy a romantika és a formakultusz. Ezzel magyarázható, hogy a szimbolizmus három lényeges jelszóval vert gyökeret az irodalomban: 1. a szimbólum mindig a valóságot tükrözi; 2. a szimbólum az élmény által megváltoztatott kép; 3. a művészi kép formája elválaszthatatlan a tartalomtól.

Amennyiben a szimbolista művész számára a valóság nem esik egybe a jelenségek érzékelhető látszátvilágával, ez utóbbi csak része annak, annyiban a szimbolizmus tanítása mindig a művészet naiv realizmusának idejétmúlt és lapos dogmái elleni tiltakozással kezdődött. A tudományban már nem létezik naiv realizmus az elméleti fizika régen megsemmisítette az anyagot mint a jelenségek szubsztanciáját; ezt minden művelt ember tudja; de a művészetben még mindig az egykor szétzúzott tudományos dogmák szilánkjai állják el a fejlődés útját. Mind a művészetelméletiek, mind pedig a művészeti kritikusok gyakran alatta állnak a tudományos világnézet színvonalának; ezzel magyarázható, hogy miközben a szimbolizmus ellen ágálnak, gyakran erőszakot tesznek az egészséges alkotói ösztönön; így válik érthetővé az új művészet ama jellegzetes vonása, hogy tiltakozik a művészeti realizmus „látszatrealizmusa” ellen. Arról szólni sem érdemes, hogy a szimbolista művészták tagadják a *realizmust*.

A szimbólum az élmény által életre hívott költői kép. Ezért hangsúlyozzák a szimbolista művészták a szimbólum hármasságát, minden szimbólum triáda: „abc”, ahol az „a” oszthatatlan alkotói egység, „b” természet képe, amely hangban, festékben és szóban öltött testet, és a „c” mint élmény, amely szabadon rendelkezik az anyaggal, vagyis a hangokkal, és szavakkal, mégpedig avégett, hogy az anyag teljesen kifejezze az élményt; itt a szabadság – nem önkény, hanem annak a normának való engedelmség, amelyet nem ír elő semmiféle külső törvény, hanem saját céljait valósítja meg; néha előírják, hogy az alkotás csmei töltésű legyen, ilyen vagy olyan tendenciát fejezzen ki, máskor pedig éppen fordítva: ne fejezzen ki semmilyen tendenciát sem. Mindkét tendencia, a „*művészet a művészetért*” és „*a művészet mint a párt harci eszköze*” egyaránt korlátozza a szimbolista művészt. Ezért érthető, hogy a pártos művészet képviselői csakúgy, mint a „*művészet a művészetért*” képviselői ellenségesen fogadták a szimbolizmus tanítását.

Végül pedig az a tézis, hogy „a művészi alkotás formája elválaszthatatlan a tartalomtól”, a következőket jelenti: mivel a költői kép szimbólum, ezért a tartalom a formában tükröződik: a tartalom pedig vagy a megsemmisülés, vagy az élet átélte teljessége; minden szimbolista művész átéli annak tudatát, hogy az emberiség végzetes válaszút előtt áll, az élet és a szó végzetesen kettéhasadt, a tudatos és az öntudatlan közötti kettősséget a végletekig fokoztuk; kiút e meghasonlásból: vagy a halál, vagy az ellentmondások belső összebékítése az élet új formáiban; a művészet őseire teljesebben, függetlenebbül tükrözi mind az ellentmondások súlyát, mind pedig a keresett harmónia előérzetét, ezért a művészet napjainkban az emberiség megmentésének fontos tényezője; a művész – a jövő előhírnöke; tanítása nem racionalista dogmákban, hanem belső *én*-je kifejezésében realizálódik; ez az „*én*” – törekvés és út a jövő felé; a művész végzetes szimbóluma annak, ami ránk vár.

Kiindulva ezekből az élményekből, a művész arra törekszik, hogy formákba öntse őket; a forma: a hang, a festék, a szó anyaga; a szóba öntött művészi kép híd a holt anyag világa és a megszólaltatott teljesség között; a formát kapott anyag maga a kép. Az anyag elhelyezése, a stílus, a ritmus, az ábrázolási eszközök, – mindezek a művészi tudatosságot tükrözik; ezeknek az elemeknek az összekapcsolásában fejlődik ki a művészi alkotói folyamat lényege; a tartalom bennük van adva, s nem mellettük. Amikor a formaművész egyéniségét vizsgáljuk, akkor az alkotó lélek hallatlan mélységeit kutatjuk.

A szimbolista művészek ezért állították előtérbe a forma kérdéseit; ez nem a halott akadémizmus jele, hanem arra való törekvés, hogy a kép tartalmát még teljesebben átlényegítsék az anyagba, amely a kép hordozója.

A szimbolizmus három alapelve: a kortárs művészet szimbolizmusa nem tagadja a realizmust, miként nem tagadja sem a romantikát, sem a klasszicizmust. Csupán azt hangsúlyozza, hogy a realizmus, a romantika és a klasszicizmus az alkotás elvének három megjelenési formája. Ebben az értelemben minden művészeti alkotás szimbolikus. Ezt ma már Lunacsarszkij is elismeri . . .

De nem szabad elfelejteni, hogy a művészet e jelszavát a szimbolista irodalmi iskola új megvilágításba helyezte. Hogyan viszonyul a legújabb szimbolista iskola a művészetek szimbolizmusához?

A XIX. századi irodalomtörténetben felesleges időznünk a szimbolizmus három lényeges összetevőjénél (realizmus, romantika és klasszicizmus): erről bármelyik irodalomtörténet eleget mond; Goethét klasszikusnak, Byront romantikusnak, Zolát pedig realistának nevezi. A szimbolista művészet három összetevőjének fejlődését a realista, a romantikus és a klasszicista irodalmi iskola fejlődése mutatja. S mégis! A klasszikus Goethe életművét a *Faust* mélyen szimbolikus második része koronázza meg; de a *Faust* szimbolizmusa teljességgel kontemplatív; általában beszél az emberi fejlődés szimbolizmusáról; a romantikus Byron a mélyen szimbolikus *Manfredet* adta; a realista Zola pedig életműve utolsó korszakában megírja a *Lourdes–Róma–Párizs* szimbolikus trilógiát; de az emberiség jövőjéről szóló szimbólumai túlságosan elvontak.

Fejlődése csúcspontján mindhárom iskola a szimbolizmus felé mutat; az ember és az emberiség sorsát képekben ábrázolják.

A szimbolista irodalmi iskolát Baudelaire, Nietzsche és Ibsen nyitja meg. E két utóbbi már nem a szimbolizmushoz érkezik meg, hanem tőle indul el; Baudelaire az írás technikáját tekintve nem szakít a parnaszistákkal; Ibsen nem szakít a realizmussal; Nietzsche egész életében romantikus marad.

Ugyanakkor mindhárójukat összeköti valami; elutasítja őket a korabeli hivatalos kritika, mindannyian a társadalom mostohagyermekai.

Mindhárman az emberiség mély válságát jelzik; mindhárman a kompromisszum ellenségei. Baudelaire megrajzolja az egyén mélységes meghasonlását önmagával, költői képeivel pedig megidézi a régi élet halálának és pusztulásának vízióját. Nietzsche és Ibsen a jövő felé hív. Nietzsche megérzi az új ember eljövételét; mi több: ennek az embernek már-már az *arcát* is látja; Nietzsche az „emberfölötti ember” előtt, mint maga teremtette ikon előtt imádkozik. Ibsen „a Szellem harmadik birodalmát” hirdeti: azt tanítja, hogy közeleg már ez a birodalom.

A szemlélődő szimbolizmust ők átváltoztatják cselekvő szimbolizmussá. Mostantól kezdve az új művészetet mindentűl a tanítás szelleme hatja át; maguk a képek tanítanak; nagy erővel jelenítik meg a régi élet halálát (démonizmusát), vagy az újjászületett emberiség megálmodott képét; a XIX. század zseniális vízióiban az emberi szellem lehetséges alakváltozásainak lépcsőfokait szemlélhetjük; az utóbbi idők szimbolista áramlata azt bizonyítja, hogy az átváltozás útját járjuk, minden esendőségünk ellenére a régitől az új felé haladunk; egyesek azt mondják, a halál felé tartunk; mások szerint viszont: „*Új életre születünk*”.

Napjainkban az emberiség legjobbjai a művészet képeivel harcolnak az őket körülvevő halál démonai ellen.

Korunk szimbolista áramlata még egy dologban különbözik a megelőző korok szimbolizmusától; két korszak határán áll: az analitikus korszak alkonyán és az új korszak hajnalán; az előbbi a halált, az utóbbi az életet jelenti.

(Андрей Белый: Символизм. – In: Арабески. Москва, 1911., стр. 241–248.)

(Fordította: Nagy István)

## AZ IRÓ MODORA, ARCULATA ÉS STÍLUSA

## I.

Az eredeti tehetség számára az első és legkönnyebben elérhető eredmény: egy bizonyos *modor* és egy sajátos, az adott művészre nagyon jellemző *hangnem* elsajátítása. A külsőleges eredetiség már az alkotó tehetség belső önállóságáról is árulkodik; mert semmilyen mesterségbeli tudás sem tudja önmagában kialakítani ezt a jellemző sajátosságot, amely spontánul, előzetes mérlegelés nélkül, természetesen és nem mesterkéltén jelenik meg, s nyilván hamarabb, mintsem a művész buktatókat is rejtő, mintaszerű, kifogástalan és zárt, tiszta művészi formára tenne szert. Másrészt, a belső művészi függetlenségnek külsőleges eredetiségben is meg kell nyilvánulnia; s bármilyen mély, tartalmas és alkotóan újszerű legyen is a művész világszemlélete, ha jellegtelenül fejeződik ki, ez a tehetség gyengeségéről árulkodik nyilvánvalóan.

A költő fejlődéséről szólva, azt kell mondanunk, hogy első és félig öntudatlan élménye, hogy a lelke legmélyén felhangzó homályos zenét figyelni, új, még senki által ki nem mondott, de benne magában már elrendelt szavak dallamára figyel, sőt még csak nem is szavakra, csupán egy csírájában levő, ki nem mondott, meg nem született szó hang nélküli, ritmikai és fonetikai képletére. A művészi fejlődés eme morfológiai elve mint magban már magában foglalja az új élet „üzenetét”, a holnapi egyéniséget.

A második vívmány a művészi *arculat* megszerzése. Csak amikor a művész megtalálta és láthatóvá tette arculatát, csak akkor mondhatjuk el róla, hogy „letette a maga obulusát”, és a továbbiakban már semmit sem követelhetünk tőle. De ezt az eredményt elérni rendkívül nehéz, s megszilárdításához gyakran az egész életre szükség van. Amikor a művész életének ebben a stádiumában van, nagyon is jól tudja, bármit ítéljünk is a művészet autonóm rendeltetéséről, az élettől való függetlenségéről és a személyiséggel való összemérhetetlenségéről, az igazi alkotó számára művészet és élet mégis egyet jelent: lehet, hogy Apollón nem minden nap kér szent áldozatot a költőtől, de amikor kér, mindig az egész embert követeli. Ezen a fokon igen gyakran „elkezdődik a tragédia”, – „incipit Tragoedia” a művész életében.

Az alkotó megjelenítés megtalált alakja és a belső szó formaelve között időnként váratlan ellentét támad: a művészi növekedés morfológiai elve a szervezetet önmaga számára érthetetlen metamorfózishoz vezetheti. Akár a vedlő kígyó, lassanként a művész is terhesnek érzi korábbi burkát. A megújulás kérelhetetlen belső parancsa oda vezet, hogy nincs megelégedve azzal, amit már kialakított. Feláldozza eddigi modorát, gyakran anélkül, hogy kimerítette volna a benne rejlő lehetőségeket. Aki nem vállalja merészen a lemondást, megreked az elsődleges sajátosság fokán; a megcsontosodott modor pedig *modorosságba* csap át. Ez mindig azt bizonyítja, hogy a tehetség viszonylag kicsi. A nagy tehetség másként éli át a csábítást. Vannak istenáldotta tehetségek, akik könnyedén, fájdalommentesen és gondtalanul teszik meg a földön a második átlényegülés útját, amit művészi alkotásnak nevezünk. Vannak másfajta tehetségek is, akik számára művészi arculatuk keresése a művészettel való szakítást jelent, vagy pedig a művészet szempontjából olyannyira transzcendens formák területére való áttérést, hogy e formák megvalósításának kísérlete a művészi örülettel határos (Vrubel)! Az az erő, amely meggyógyítja és megmenti a művészi személyiséget alkotó élete új morfológiai elvének keresése során, – valóban Apollón, a gyógyító isten ereje, – a *stílus*.

De ha a saját arculatért fel kell áldoznunk a modort, akkor azért, hogy saját stílusunkra leljünk, részben szakítanunk kell sajátos arculatunkkal is. A modor szubjektív forma, a stílus pedig objektív. A modor közvetlen; a stílus közvetett: a személyiség és az alkotó azonosságának meghaladásával, szubjektív tartalmának objektívációjával érhető el. A művész, szigorú értelemben véve, csak ezzel, a stílus győzelmét jelentő pillanattal kezdődik.

Akinek eredeti modora van, annak az alkotás folyamata azt jelenti, hogy az érzékelésben külsőleg adott dolgokat a szubjektum belső energiával dolgozza fel. A stílussal rendelkező művész számára két dolog adott: a külső érzékelés és a belső válasz rá; mivel azonban, mindkettőtől egyaránt független, ugyanakkor ő maga szabadon rendelkezik mind az egyikkel, mind pedig a másikkal,



miközben nem azonosul saját szubjektív *Énjével*. Tevékenysége kiegyensúlyozott lesz, s miközben háttérbe fordít az egyszemélyi önkénynek és a másoktól elválasztó eredetieskedésnek, mint az emberi egyesülés általános kategóriájának szabadon alárendeli magát a szépség objektív őseréjének, s ez a tevékenység először lesz normatív, hiszen mindaz, amit az alkotásban igenel, az általános normának való alárendeltsége folytán, objektív értékjellegét kap. De az ilyen nagy eredményekért az önkorlátozás drága árával fizetünk (– „in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister”); de az önkorlátozás egyéniséget, saját arculatot tételez fel; márpedig minden arra irányuló kísérlet, hogy a modorról közvetlenül a stílusra menjünk át („le style, c'est l'homme”) úgy, hogy magunkat mint személyt meg sem határoztuk, nem stílust, *stilizációt* teremt. A stilizáció pedig úgy viszonyul a stílushoz, miként a modorosság a modorhoz.

† A további és még magasabb rendű eredmény, amely a művészt a legértékesebb koszorúval koszorúzza – a *nagy stílus*. Ez a személyiség teljes feláldozását kívánja, az objektív és egyetemes teremtőerőnek való maradéktalan odaadást: vagy tiszta formájában (Dante), vagy az oszthatatlan isteni egység elvének valamilyen mellé- és alárendelt formájában (amilyen például az igazi népiség). Puskin nagysága abban rejlett, hogy nem elégedett meg a stílussal, az össznépi művészet felé törekedett és alkalmasint közel került titkos határaihoz. Ha átgorjuk az előbbi lépcsőfokokat, a művészi individualizmus, majd pedig a stílus-teremtés korszakát, a nagy stílus utánzása csak útszéli és vásári bohózatra vezethet.

## II.

A költői alkotások „tökéletességének” feltételeit meghatározó, szilárd kánon megteremtésére tett kísérletek a távoli múlté. Mi, mai emberek, „történeti érzékünkkel jól ismerjük már e kísérletek értékét. Arisztotelész csak Szophoklész után jöhetett, és már sokat elfelejtett abból, ami Aiszkhülosz vallásos életművét ihlette. Horatius az Augustus kori fiatal újklasszikusok teoretikusa. Boileuunk végzetesen félre kell értenie Ronsardt. A mi elméleti programjaink személyes hitvallássá alakultak át, amint ezt Verlaine *L'Art poétique*-je példázza. A mi osztályrészünk – úgy látszik, az esztétikai anarchizmus vagy az eklektika . . . „Sírjatok, de a jó győzni fog!” – miként Aiszkhülosz mondja.

De a valóság éppen ilyen – s ezt a zenészek jól tudják. Valamikor az összhangzat volt a zene elve; az emberi rend és a világrend közötti egyezésének lehetőségéből indult ki, s arra törekedett, hogy összhangot teremtsen a szembenálló erők között. Most a zene elve a tiszta kinetika lett, a cél nélküli létezés. Innen ered a befejezettség és a belső egység olyan elemének elsorvadása, mint a dallamperiódus. Innen a következetes témafejlődésnek mint az élményciklus befejezését jelző logikai elvnek a semmibe vétele, holott a ciklus befejezettsége győzelmet és katarzist jelent, következésképpen helyreállítja a statikai normát. A zenében a szaggatottság, az atomizmus, az alogizmus lett a jelszó. A logika elleni harc természetesen a pszichologizmus győzelmével végződik. A pszichologizmus, amely nem alapul normatív önmeghatározáson, idegességet és szaggatottságot szül; a mai ember zenéje – zene à courte haleine. Ha a világegyetemhez fordul a zenész, kozmikus sémái akkor is saját pszichikuma vetületeként jelennek meg. Repülése ideges és reménytelen, olyan, mint egy fáradt, végtelen tenger fölött szárnyaló madaré, amely nem lát maga alatt szárazföldet. A régi zene pedig mozdulatlan csúcsok fölött köröző sólymok szárnyalására emlékeztet. Mert egyetlen művészet sem áruklodik olyan nyíltan és közvetlenül arról, hisz-e a művész Istenben vagy sem, mint a zene. Így végez a zene napjainkban titkos rombolást „tudatalattink” szférájában. Innen ered a zenei alkotás és a zenei ízlés terén uralkodó káosz, amelyből csak egy elvet emelünk ki: harc személyes önkényünk és anarchiához való jogunk elismertetéséért. Győz az erősebb, az erősebb pedig az, aki másoknál jobban megfelelt a fejlődő pillanat követelményének, – a „korszellemnek”. A korszellemet pedig legközvetlenebbül „futuristáink” fejezték ki, akik egy sokatmondó háromszögbe rajzolták bele betegesen sokat akaró, hiú *Énjüket* (Ego). De miért „betegesen sokat akaró”? Azért, mert a pszichologizmus jóvoltából atomjaira hullott élmény mögül még a „jellem” is hiányzik. Az élmény – zenei emancipációjában – szétesik elsorvasztott zenei témák végtelen sorára, melyek közül egyik sem jut el a végkifejlethez. A belső fejlődés és létjogosultság hiányáért mindegyik csillogással és keresett harmóniával kárpótolja magát. Más szóval, azt keressük, miként gazdagíthatnánk minden pillanatot a lehetőség szerinti legteljesebb tartalommal, néha többel is, mint ami természetesen belefér, azért, hogy a következő

pillanat kedvéért nyomban hűtlenek legyünk hozzá. Mindenütt a részmozzanatokot erőltetjük, miközben az egész összefüggéstelen és ezért erőtlen. De az összefüggéstelenség a mai beteg lélek, e beteg lélek zenében való közvetlen, önkéntelen megnyilatkozásának vezérlő elve. Úgy tűnik, mintha az ember futást látna, ahol mindenki arra fut, amerre a szemével lát, fut az üldöző rettenet ostorcsapása alatt bozótban és tövisek közt, ahol mindegyik tövis fájó sebet ejt, a pillanat sajgó fájdalmát a következő pillanat szúrása enyhíti. *Sic desperati* . . .

Kell-e magyarázni, hogy Dionüszosz szelleme számára nincs semmi visszataszítóbb ennél? De a bajt mégis Dionüszosz küldte ránk. Mert áldásosztón ő küldte az emberekre a „szent örületet”, s ő, a megdühödött – a „pusztítót” is. Hogy közel kerüljünk Dionüszoszhoz, erősnek kell lennünk; ezt az erőt ő a bőség és túlcserdulásig fokozza. Az erőtleneket Dionüszosz nem tudja hatalmába keríteni; megsemmisíti őket. Veszélyekkel terhes az isten közeledése; oktalanság karjaiba vetni magunkat; állnunk kell és várni, és rettenettel a szívünkben készülni az óhajtott és szörnyűséges találkozásra. Az egyéniségnek minden erejét összeszedve meg kell erősítenie önmagát; a személyiség egysége vallásos önmeghatározás eredménye; úgy érhető el, ha a személyiség benső lényegét a legfelsőbb vallásos elvű egységnek rendeli alá. Ne az engedelmességgel, hanem a kihívással kezdjük! Úgy neveljük magunkat, miként a rabok nevelik a rabokat, – lázadásban, s nem úgy, miként a cárok a holnapi uralkodókat: engedelmisséggel. . . Amikor józanok és óvatosság akarunk lenni, akkor gyáván meghunyászkodunk, mert nem tudunk vallásos módon engedelmeskedni. A gyáva reakció régi bálványoknál keres menedéket. A művészethez való viszonyunk óhitű istenfélelemből fordul át, az alkotást babonás utánczás és a múlt feltámasztása váltja föl: a fékevesztett pszichológiából illedelmes archeológia lesz. *Sic laudatores temporis acti* . . . A zenéhez az összes művészek közül a költészet, nevezetesen a lírai költészet áll legközelebb. A zenéről elmondottak rá is vonatkoznak, csak némi megszorítással. A zene közvetlenebb és szabadabb, ezért aztán szimptomatikusabb is. A zene homályában sok minden lehetséges, ami a szó nappali világa mellett elképzelhetetlen. A szó, lényege szerint nem lehet illogikus. A szóban immanensen jelen van a tudat világos normája. A szó, természete szerint, közösségi, következképp – erkölcsi töltésű. S megsemmisül, ha a logika és a morál bizonyos határait átlépjük. A szó gyógyít; vannak démonok és kimerák, melyek nem állják a néven nevezés próbáját, nevük hallatára eltűnnek. A rossz ereje az eufémizmusok segítségével saját fegyverévé alakítja át a szót. Ezért a lírában a század betegsége csak rejtett formában jelenhet meg. Hiába keresnők benne a pszichológiai anarchizmus és atomizmus világos jegyeit. Ugyanakkor a belső elvtelenség a lélektelen eklektika képmutatását eredményezi a lírában. Hogy ezt elkerüljük, nem ismerünk más eszközt, minthogy a belső személyiséget az egységes, legfelsőbb, meghatározó elvnek rendeljük alá. Ez a belső kánon. Eljött az idő, amikor a művész, ha nem akar vallásos jellem lenni, „elveszti azt is, amiről azt hiszi, hogy birtokolja” – megszűnik művésznak lenni. S itt – jól jegyezze meg az olvasó – valláson nem az egyes vallásos hitek valaminő meghatározott tartalmát értjük, hanem – a világhoz és Istenhez való viszonyában – a személyiség önmeghatározásának formáját.

### III.

Az általunk átélt kulturális pillanat sajátossága az, hogy napjainkban két tétel- és két következményszerű sor és a vallásos-etikai sor fonódik össze és lép kölcsönhatásba egymással. Mi, akik alkotásunk minden pillanatával elveink igazságát rögzítjük: azaz szemünkben a művészet autonóm és a vele határos, vele koordináló kulturális terület semmilyen törvényének (vagy telosnak) nem engedelmeskedik – mi, akik a művész tapasztalatával felvértezve tudjuk, miként született a „zene szelleméből” művészi alkotás, miként hordja ki azt a művész és miként hozza világra a fogalmazását meghatározó erők törvényszerű hatására; és akik azt is tudjuk, mennyire jelentéktelen az alkotó szabadsága, ha nem tudja megváltoztatni eme erők hatását, és mennyire független a mű önálló élete a művész szándékától és önkényes elhatározásától, – mi állunk elsősorban készen arra, hogy a fent jelzett két sor egybeesésén csodálkozzunk; de különbözünk azoktól, akik nem értik ezt a kapcsolatot, vagy úgy tesznek, mintha nem értenék; különbözünk tőlük abban, hogy engedelmesen elfogadjuk azt, amit nem mi agyaltunk ki, hanem örök csillagok határoztak meg, melyek minden kornak más és más, esetleg külön igényeket és megpróbáltatásokat írtak elő, mást ígértek, más veszélyeket készítettek elő számukra.

Csakugyan, hogyan meneküljünk meg a lélektelen eklektikától másként, mint úgy, hogy alkotásunkat az élő lélek leheletével éltetjük? És hol találjuk meg ezt az élő lelket, ha nem a teljes

személyiségben? S hogyan lehetséges a teljes személyiség, ha nem hisz saját szubsztancionális egységében, s az alkotást az akarat aktusával nem szentesíti, ha nem ismer más önmeghatározást, mint a modális önmeghatározást, – ha a személyiség mint teljesség, minden átélt pillanatban nem *res*, hanem csak *modus*? – Hogyan tegyük élővé a művészetet, ha menekül az élettől? Ha pedig ő művészet, akkor, természetesen, helytelenül látja rendeltetését csupán az élet passzív tükrözésében. Mert akkor túlteng benne a mimétikus mozzanat, amely, Platon találó megjegyzésével szólva, a művészet eredendő bűne, negatív pólusa. „A művész – nem majom”, mondjuk mi az Aiszkhülosz iskola egyik antik tragikus költőjének szavait ismételve, aki így nevezte kora egyik ismert színészét, mert Szophoklész tragédiáját a pszichologizmushoz és a naturalizmushoz közelítette. Ahhoz, hogy a művészet élő legyen, a művésznek élni kell; élni pedig nem azt jelenti, hogy önkényesen és kedvünk szerint álmodozunk (más szóval – tagadjuk az életet, alaktalan álmaink varázskendőjét borítjuk rá, emberi, túlságosan is emberi vágyaink és kicsinyes jelentéktelen szenvedélyeink délibábszerű ábráival helyettesítjük azt). A dekadencia korában a sznobok és a kétségbeesett kishitűek így kiáltottak fel: „virágot, virágot, hogy befedjük vele a sötét szakadékot” – le néant, vagy, ha úgy tetszik, le Grand Néant. Nem akarunk többé csontvázöltötzetők lenni, temetési menet fáklyahordozói, amely a történelem temetőjébe kíséri a nővérek egész szent családját: a Szeretetet, a Hitet és a Reményt, szülőanyjukkal a Bölcsességgel együtt, mert minden ajándék közül, amivel a műzák bennünket megajándékozhattak, a művészi megvilágosodás és a feltámadás igazságába vetett profétai hitünk a legkedvesebb.

Élni nem annyit jelent, hogy átéljük az élet adott dolgait, miközben az, aki átéli, neuraszténiás bohóckodásba kezd az adott dolgok előtt, úgy, hogy maga egyetlen kivehetetlen nyögés lesz az átélt szenvedéstől, s művészetében az adott dolgokat már semmi sem különbözteti meg az általuk kiváltott reakciótól. Mert a szenvedés olyan izgalmi állapot, amely átlépte a kellemes érzéstől őt elválasztó küszöböt; minél gyengébb az érzékelő ellenálló ereje, annál hamarabb fájdalomba megy át az izgalmi állapot. Ha a személyiség csak passzívan érzékeny, s nem energikusan aktív, a művészet elkerülhetlenül a beteges pszichologizmus áldozata lesz. A művészet akkor lesz élő, ha a művész a kor parancsa szerint és aktívan él. „Aki él – életet ad”: a kor parancsa szerinti élet mutatója az akarat, mely életet ad s idegen életerőket ébreszt. Tehát az igazán életképes művészet az egész, minden pszichológiai megnyilatkozásában önmagával egyenlő személyiség vívmánya, más élő egységek relációjában, akinek fel kell ismernie saját integritását, és akinek alá kell rendelnie magát a saját és az egyetemes lét boldog igenlésében a mindent átfogó egységnek. Minél teljesebb és energikusabb az egyéniség, annál előbb benne az egyetemes érzés; csak a gyengeség választ el az egészsőtől; az erő erősíti a kapcsolatot, s a normális embernek mindenhez közvetlen köze van, nemcsak minden emberihez, hanem a csillagok világához is. Más szóval, élni azt jelenti, hogy megtaláljuk magunkban a nagy egészhez való vallásos (összekötő, alárendelő, kötelezettséggel járó) viszonyulási formát, függetlenül azon elképzelések és fogalmak, hitek és vágyak tartalmától, amivel a tudat ezt a formát megtölteni akarja vagy tudja.

Az esztétika értékei és az élet értékei közötti igen fejlett megfelelésekből az következik, hogy a művészet, miközben autonóm terület marad, méríthet az általános kulturális életből óvatosságra intő jeleket vagy buzdítást, melyekkel ugyan nem köteles élni, de amelyek termékenyek, s lehet, megóvják őt akkor, amikor független, külön útnán belső nehézségekkel és veszélyekkel találkozik. Különösen így van ez, ha felismeri kapcsolatát más kulturális területekkel. Arra a belső nehézségre és veszélyre, amellyel a mai művészet találkozott, a fentiekben már utaltunk. Mindenekelőtt, a kortárs művészet jellegtelenességéről, vagy ami technikai vonatkozásban ugyanaz – stílusnélküliségről van szó.

A nyárspolgárok, kiknek neve „légió, mert sokan vannak”, az új művészet egésze kapcsán, kielégületlenségi érzésükre s a művészet gyengeségére panaszkodva, gyakran felteszik a kérdést: „miért van az, hogy mi, akik minden bizonnal érzéketlenek vagyunk a költészet iránt, Puskint olvasva, igazi gyönyört érzünk?” Bármennyi legyen is az efféle kijelentésekben a csökönyös értetlenség és az ostoba önhittség, az önszuggesztívó és mások utánzása, végül pedig a Puskinnal szembeni nevetséges félreértés, ítéletük mélyén mégis van némi igazság. A nyárspolgár lényegében csak kétféle művészetet ismer: egy egészen intim művészetet, amely közvetlenül felel bánatára és örömére, élményhorizontja igényeire és szükségleteire; az ilyen művészet iránt esztétikailag igénytelen, gyakorlatilag pedig mindig hálás neki. És létezik számára egy másik művészet, melyet tisztelni is tud, mint nagybetűs Művészetet, időnként még szeretni is, jóllehet igencsak keveset ért belőle. Ez iránt a második művészet iránt öntudatlanul is rendkívül igényes, s elismerő gesztusában többnyire nem is téved. Ez pedig a – stílus, a nagy stílus határáig általánosított – művészet.

Éppen ezt a stílust nem találják a tömegek az új művészetben. Mégpedig azért nem, mert az új művészek még mindig nem nőttek túl a korlátozott individualizmus szűk mércéjén. Megvan a maguk élményhorizontja, s a nyárspolgárnak megint a magáé. Az egyik aligha véletlenül ingerli a másikat. A nagy stílus, vagy a hozzá közeledő stílus, nem ismer ilyen elhatárolást és „enyém”- „tiéd” felosztást. Mivel egyetemes, minden részlegesen átfog. Továbbá, a nagy stílus úgy viszonylik az össznépi tudathoz, hogy az egyetemes norma a nagy stílus tengelye, áthalad az előbbi középpontján s ily módon egybeesik az össznépi tudat tengelyével, feltéve, hogy az nem mozdult el eredeti alapjáról és nem lett hűtlen eredeti szentségeihez. Az irányulás hűségének külső jele – a költő nyelve: a költői nyelv az össznépi tudattal együtt fejlődik, benne kap új szintet és általa hozza meg gyümölcsét, amelyet az egész nép örömmel fogad és saját tulajdonának ismer el. Az egyetemes normát képező tengely körül sajátos, pompás fény figyelhető meg: az összegyetemes norma megértésének és birtokbavételének *modus*a. Ilyen nemzeti színezetet a költő természetes módon kapcsol be körébe, feltéve, ha az alkotás helyes útján jár. Ezek az igazi stílszerűség legelemibb feltételei.

Mint látjuk, valamelyik fent jelzett sor határai között maradhatunk, ha a kulturális jelenségek összességének világos értékelése mellett, a tudatban megtaláljuk a művészetet fenyegető veszélyek leküzdésének módját. A líra példáján szemléltetjük az elmondottakat és a stílus természetéről adott korábbi ítéletek alapján megpróbáljuk megtalálni a lírai „tökéletesség” kritériumait, ahogyan az a kortárstudatban megjelenik. Ez a tudat kiigazítja az általa tapasztalt elhajlásokat, nem hajlandó alávethni magát sem a régi, sem az új divat jelszavainak, sem Horatius vagy Boileau, sem pedig a tegnapi parnasszisták, a dekadencia vagy a legújabb eklektika divatjának. S mindezt úgy, hogy közben az esztétika határain belül maradunk.

#### IV.

Ha a költészet három műnemre való régi s egészében helyes felosztásának elvénél maradunk – eposz, líra és dráma –, akkor e három műnem megkülönböztető jegyeinek kritériumát két alapvető, a művészi ábrázolással kapcsolatos tényezőtől vezethetjük le: ez az adott személytelen világ és a személyiség által történő belső feldolgozása. Az eposzra a kettő közül csak az első ábrázolása jellemző: az adott személytelen világé; az eposzban a művészi személyiség szakít aktivitásával, kizárólag passzív tükre lesz az ábrázolandó (személytelen) világnak, s egész költői jelenléte a tiszta átlényegülés szférájába húzódik vissza. Minél erősebb ez a jelenlét, annál életszerűbb a vele átítatott ábrázolandó világ. Az eposzsal ellentétben, amely formailag csak az adott dolgok szférájára korlátozódik, a tragédiának lényegében csak a személyiséggel van dolga. A tragédia feladata az, hogy feltárja ez utóbbi kettősségét s bemutassa a személyiség önmagával való elégedetlenségét és harcát. Az adott személytelen világ mozzanatai arra szolgálnak, hogy a bensőleg két szembenálló erőre széthasadt személyiség ábrázolása konkrétan legyen. A személyiség és az adott külső világ egyszerű összeütközéséből még nem születik tragédia: az kell, hogy a személyiség egyik része az adott világ szövetségese, a másik pedig ellensége legyen. Polixena áldozata megindít és megrettent: de Iphigenia áldozata, mivel az apa a lányát, a lány pedig életét áldozza fel – tragikus.

A líra sajátossága az, hogy benne mindkét mozzanat képviselve van, s feltétlenül – kölcsönös kapcsolatban, kölcsönös hatásban. Feladata pedig az, hogy az adott külső világnak a személyiség által történő feldolgozását ábrázolja. Azok a formailag lírai alkotások, amelyek egyedül az adott világot jelenítik meg a személyiség hozzá való passzív és receptív viszonyában, lényegében nem lírai, hanem epikus alkotások. Azok a formailag lírai alkotások, melyek a személyiség belső meghasonlottságát és akaratának ellentmondásosságát ábrázolják, lényegük szerint szintén nem lírai alkotások, hanem tragikus monológok. Ez utóbbiak azért mégis a költészethez tartoznak, ami viszont egyáltalán nem állítható a másik két típusról: az elmélkedésekről, legyenek bár mély szárnyalások, s a retorikáról, bármilyen ékesszóló is. Jóllehet ezek lírai formába öltöztetve jelennek meg. Az első esetben (az ún. filozófiai költeményeknél) nem akarati energiák párharcával van dolgunk, amelyek biztosítják a tragikus konfliktust, hanem fogalmak kölcsönös viszonyával, amelyek dialektikus fejlődésben egyenlítődnék ki. A második esetben nem az adott külső világ személyiség által történő belső feldolgozását látjuk, amely eseményt jelent a személyiségnek és mozgósítja minden alkotóerejét, hanem a személyiségnek az adott dolgokra való tisztán külső reakcióját, amely érintetlenül hagyja, nem járja át a személyiséget bensőleg.

A modor korszaka a művész fejlődésében a személyiségnek az adott dolgok feletti vagy az adott dolgoknak a személyiség feletti uralmával jellemezhető, noha abszolút erőként sem az egyik, sem a másik nincs jelen. De a feldolgozás aktív jellegét rendkívül emlékezetessé teszik a szóban testet öltő lelki folyamat átlényegülési formái. Ezzel szemben, a stílus korszaka, megkülönböztetése gyanánt, világosan elhatárolja egymástól az adott világot, amely az ábrázolásban epikus áttekinthetőséggel és szenvtelen tárgyilagossággal jelenik meg, az adott világhoz való személyes viszonyt, ahol ezt a világot mint olyant, jellemző méretei és tartalma alapján fogadjuk el. Az adott személytelen világ és a műben rá adott válasz között szigorú egyensúly van.

A művész életének abban a korszakában, amikor legfőbb gondja saját arculatának kiküzdése és karakterisztikus kifejezése, természetesen, tipikus jelenség a stílus által megkövetelt egyensúly megbontása a személyes mozzanat javára. A líra oly mértékben szubjektívvá lesz, hogy az már összeegyeztethetetlen a stílussal. Ugyanakkor, ostobaság lenne a tökéletességnek ezt a hiányát hibául róni fel, amikor gyakran erőtől duzzadó és a végső szépség gyönyörű előérzetével terhes művekről van szó. De saját arca keresése idején is megkövetelhetjük a művésztől, hogy tartsa meg az általánosan elfogadott mértéket mind a szubjektív értékelésben, mind pedig szóbeli ábrázolásában. Nem gondoljuk, hogy a szubjektív lírikusnak joga lenne az adott dolgokat a felismerhetetlenségig eltorzítani, vagy úgy ragadni meg őket, hogy ezáltal a külső világ ábrázolása összefüggéstelen lázálommá változzék. Nincs joga a dolgokat olyan névvel illetni, amely nem jellemzi őket, s olyan ismérvekkel felruházni, melyek nem jellemzőek. Nem nyugodhatunk bele, hogy a lírai szubjektivizmus erőszakot tegyen az adott dolgokon.

Igaz, maga az adott dolgok fogalma is csak feltételesen objektív; hiszen szubjektíve érzékeljük őket, mint adott dolgokat. „Darum pfuscht er auch so: Freunde, *wir haben's erlebt*” (Goethe, *Venez. Epigr. 33*). Így hát megfosztatunk ama lehetőségtől, hogy az érzékelőnek az észleltről tett kijelentései megbízhatóságát ellenőrizzük; ami pedig azt a képességet illeti, hogy az érzékelőt szubjektív észlelési útján kövessük, mint képesség, a maga nemében szintén szubjektív. Itt látszatra mintha elveszítenénk a megbízható kritériumot, ha nem rendelkeznenk számos közvetett eszközzel, hogy meghatározzuk, mennyiben tekinthetjük hiteles tanúnak, aki saját élménye tanújaként áll elénk. Tegyük fel, hogy meggyőződünk hitelességéről; akkor viszont jogunk van az érzékelővel szemben új követelményt, új igényt támasztani. Amennyiben saját arculatra tart igényt, jogunkban áll megkérdezni tőle – valóban akarja-e, azon fáradság, hogy teljes személyiséget teremtsen, vagy szétaprózza, tékozolja önmagát? Születik-e szemünk láttára a jellem, vagy felbomlik? Nem fertőz-e meg bennünket is az enyészet miazmaival? S ha ezek a kérdések már átlélik az esztétikai vizsgálatás küszöbét, ez csak azért van, mert maga a költő lépte át elsőként e művésziesség küszöbét, azon művésziességét, amely előírja a mindannyiunk világa iránti tiszteletet, egy bizonyos objektív mérték betöltését, ez pedig az objektív normák elismerését jelképezi. A zseninek nincs miért félnie az ilyen korlátoktól, az ilyen alázattól; de a magát zseninek mutató felháborodással elutasítja („das genialische Treiben”).

Így hát nekünk, akik kívánjuk, hogy az új művészet a stílushoz emelkedjen fel, a mai líra elé azt a követelményt kell állítanunk, hogy mindenekelőtt az adott dolgok és a személyiség tartalmi közötti világos elhatárolást érje el, ne keverje a kettőt egyetlen homályos folttá, ne diadalmaskodjék az egyetemes eszme logikája felett a zavart individuum pszichologizmusa, a teljes isteni egység harmóniájára bízva magát, ne pedig a rombolás és az elkülönülés őseréjére, ne bújjon a föld alá a rettenetes élet elől.

Mi dolgunk az élet dezertőreivel, akiknek a természetlen üvegházi álmodozás tetszik? Akik, hasonlóan az üldözési mániában szenvedőkhöz, félnak a „szimbolizmustól”, futnak tőle, mint valamiféle kötelezettségtől, félnak, nehogy a való világgal jegyezzék el magukat, s azt gondolják, hogy ezzel a „művészet a művészetért” elvét hirdetik (ó, ha vennék a fáradságot, hogy megértsék Goethe művészi gyakorlatát és elméletét, nem vitáznának velünk a szimbolizmusról, miként most vitáznak azok, akik a „fiatalok” titulusra tartanak igényt; mert a műveltség által egyszer s mindenkorra elsajátított dolgokról van szó!) – hagyjuk magukra őket, hadd gyönyörködjenek tulajdon sikereikben (ó, de más lenne, ha a tudományban tevékenykednének!). Abból a végzetes félreértésből, hogy amit ők költészetnek tekintenek, az igazán óriási és istenien gyönyörű, rettenetes és élő erő, amely ezt a megszentelt nevet viseli, csak tapasztalat gyógyítja ki őket: az első viharos eső, amely éltető nedvét szórja kiszakadt lelkükre, lemos minden festéket cikornyás vásznaikról.

(Вячеслав Иванов: *Манера, лицо, стиль*. In: „Труды и Дни”, 1912/4–5, стр. 1–12.)

(Fordította: Nagy István)

## A MŰVÉSZET HATÁRAIRÓL

(Részlet)

...Bonyolultabbnak mutatkoznak a művész és ember közötti kapcsolatok azoknál a mai költőknél, akik ösztönzést merítettek a művészet szimbolista természetének általános feltárásából a művészet olyan fejlesztésére, ahol az intuitív megismerés és érzékeletti ráhatás művészetben rejlő energiái szabadabban és hatalmasabban sugároznak ki. Ezek a kapcsolatok bonyolultabbak lettek e művészek személyi és életrajzi sajátosságainál fogva: valószínű, hogy náluk a dolgok felfogását kezdetől fogva valamilyen új érzékelés bonyolította, amely a kettős látás élményét adta nekik (valóságos vagy látszatélményt – más kérdés; bizonyára ilyet is, olyat is), s amely feltárta – mint ők hitték – a dolgok váratlan és távoli kapcsolatait, megfeleléseit és összefüggéseit. Ezek miszticizmusra hajlamos emberek voltak s ennek a miszticizmusnak kellett fellángolnia az újabb nemzedékekben általános és távoli okok következtében. Misztikus lelkialkatú emberek, akikben a lélek hú maradt önmagához a kiábrándulás és hitelenség ésszel és akarattal átélt periódusaiban is. Ilyen beállítottság mellett a művészeti alkotás és az, ami számunkra érzékeletti megvilágosodásnak tűnt, természetesen olvadt egybe, sajátosan színezve művészetüket, beszöve őszinte misztikus élményüket a költői álom selyemből. Azt gondolták, hogy ezzel általában a művészet új lehetőségei rajzolódna ki, s hogy a művészet az a szféra, ahol a világlényeg megismerése egyedül végbemehet – egyrészt, a régi vallásos kinyilatkoztatás állandó kikristályosodása következtében, másrészt azért, mert az erőtlén tudományos gondolkodás nem ad választ a világ rejtélyeire.

Ezért nincs mit csodálkozni azon, ha a jellemzett irányzat képviselőiben az ember mint a belső tapasztalat és minden megismeréssel kapcsolatos, szellemi vívmány hordozója, valamint a művész – az ember értelmezője – nem vált el egymástól, vagy nekik úgy tűnt, hogy nem vált el, ha pedig többé-kevésbé elvált, akkor ezt a szétválást mint lelki meghasonlást élték át, mint a rájuk bízott titok elárulását. Próféták voltunk – költők akartunk lenni, mondja Alekszandr Blok szemrehányással magáról és társairól, miközben jellemzi e meghasonlás állapotát és a művész, csak a művész „poklát”. Valerij Brjusov pedig, aki szerelmes az úgynevezett tiszta alkotásba, ilyen pokol iránti vágytól hajtva kiáltott föl egykor a naivul-közvetlen Balmonthoz: „Mi proféták vagyunk, te – költő”. Kétségtelen, ezek az alkotók valóban költők voltak; próféciájukat mérlegelni meghaladja kompetenciánkat és magát a témát. De költők lévén, mindenesetre nem egészen voltak művészek, s éppen annyira nem voltak azok, amennyire művészetükbe fény felé törekvő, de zilált, emberi és mindamellett nagyon fiatal, lebélyőzött énüket vitték. Alapjában véve, mint emberek, hűek voltak a felszállás szellemi parancsolatához, s amikor a világnak hírt vittek, mindenképp a lét legfelső fokára törekedtek. Amikor törekedtek, akkor alkottak is; alkottak, amennyiben törekedtek és közvetlenül, mintegy nyers formában beemelték alkotásukba ama végtelent (az ókori gondolkodónál *απειρον*), határtalant és formátlant. Mivel tudatukban az ember és a művész azonosak voltak, az ember felszállt bennük és ezért a művész is, ahelyett, hogy alászállt volna.

De a mester először korlátok közt mutatja magát, és ha a Múzsza tanítványai arra ítéltettek, hogy eljussanak a mesterséghez, akkor ezt a korlátozást előbb vagy utóbb tudatosítaniuk kellett. De korlátozás, ismétlem, s nem lemondás. Lemondani a szimbolizmusról annak, aki már egyszer ivott serlegéből – egyesek számára a szájánál keserű, de belül édes serlegből, mások számára fordítva –, lényegében azt jelentené, hogy babérkoszorúra cseréli a töviskoszorút, jöllehet a töviskoszorú inkább csak ígéret volt, mintsem valóság. Ez a – szimbolizmus nyelvén szólva – azt jelentette volna, hogy lemondanak mennyasszonyukról mint valami drága kincsről, akivel eljegyezték magukat a szimbólum gyűjtye jegyében. Ez azt jelentette volna, hogy leereszkednek a nehéz hegyi útról a közeli füves völgybe és ki-ki megpihen a maga fügefája alatt. Szörnyű Capua Hannibál számára. Az egyedül lehetséges korlátozás feltételeit végül ezzel a formulával jelölték: belső kánon. Ez a korlátozás azt jelenti, hogy a művész teljesen alárendeli magát a halhatatlan, tiszta, szűzies, öncélú, önhatalmú, egyetemes, isteni-gyermeki művészet általános törvényeinek, s ugyanakkor – teljesen elfogadja a lét

legfelső fokára törő ember felfelé vezető szellemi útjának és szakadatlan felszállásának szent törvényét. Aki képes e felszállásnál a művészi alászállásra is, az tegye meg.

De itt feltétlen válaszolni kell egy kérdésre: a probléma ilyen felvetésénél mi marad hát abból a szimbolista képletből, melyet maga e sorok írója ajánlott: a realibus ad realiora? Vajon ez a képlet nem fejezi ki az egyszerű valóság megismerésétől való felszállást az előbbinél is realisabb dolgok megismeréséhez? Vagy e megismerés növekedése nem a megismerés felszálló haladványa? Tehát, ez a képlet helyettesíthető, hogy egy új, fordított kerüljön a helyére: a realisabbtól a realishoz, a realioribus ad realia? Csöppet sem! A fenti képlettel mi azt akarjuk mondani: a művészet, amennyiben igazi művészet, azt szolgálja, hogy felemelje a benne gyönyörködőket, őt jog szerint befogadókat a realistól a realisabbhoz. De mivel nem a művészet hatékonyságáról, hanem a művészi alkotás feltételeiről és folyamatáról van szó, azt kell mondanunk: a realisabbtól a realishoz. A *Realiora*, melyek a művész előtt megnyílnak, az általa ábrázolt egyszerű valóság belső igazságát és a felsőbb valósággal való helyes koordinációjának a lehetőségét biztosítják. Mint ember, a művész köteles ebben a magasabb szférában tartózkodni, ahová a felszállás útján azért jut el, hogy miután a föld felé fordult és a valóság alacsonyabb lépcsőfokaira hágott, azokat valóban létezőnek mutassa és biztosítsa igazi aktualitásukat.

A művész a mindennapi realitás valóságát is csak a tudat magasabb lépcsőfokáról látja, csak akkor uralkodik a valóság felett. A *Madame Bovary* szerzője például valamilyen hideg és részvétlen szférából néz alá az ábrázolandó életre; ebben a szférában már elvileg adva van minden lent pezsgő szenvedély leküzdése és minden elfogultságról való lemondás, beleértve az oly nagy kedvvel rajzolt dolgok esztétikai értékeléséről való lemondást is. Ez a szféra közel van a földhöz, innen minden oly jól látható a legapróbb részletekig, miként az élők áttelekesült testében is minden titok látható, de azt a magasabbat, ami e szféra fölött van, meg a titkot, melyet lent magába zár a testiség, sem a művész Flaubert, sem Flaubert az ember, egyáltalán nem látja. Csak a költőnek ezen érzékfeletti elidegenedésben való tartózkodása és fentről való alászállása a realisan létező kis dolgok legapróbb részleteig, csak ez teszi ez utóbbiakat idealizálás nélkül nemhogy jelentéktelenné, de fontosabbakká és jelentősebbé azoknál a dolgoknál, melyeket olyan valaki ábrázol, aki maga is belebonyolódott bűvös pókhálójuk szürke szálai közé. Mert ha a realista nem a realisabb szférájából ábrázolja a valóságot, akkor ábrázolása csak a szubjektív szellem látszatiélményébe alámerülő ábrándkép lesz, és soha nem lesz benne sem igazi objektivitás, sem az elevenségnek az a mágikus ereje, amely benépesíti lelki atmoszféránkat a szeniális fantázia olyan – cselekedeteikben és az adott művek körén kívül egyaránt érzékletes – démoni szülőtteivel, mint Hamlet vagy Werther, a Bronzlovas vagy Csicsikov . . .

(*Вячеслав Иванов: О границах искусства.* – In: *Вячеслав Иванов: Борозды и межи, М., 1916, стр. 202–207.*)

(*Fordította: Nagy István*)

## Vita az orosz szimbolizmusról

### Bevezető

A szimbolista mozgalomban a század elején még jól megfér egymással az új poétikai elveket megfogalmazó esztétikai program és az apokaliptikus megrázkódtatásokat hirdető vallásos, misztikus tanítás. Az 1905-ös forradalom eseményei és az azt követő reakció azonban megbontották a békésnek és zavartalannak hitt szimbiózist.

A művészet autonómiájának gondolata – melyet Brjusov még 1905-ben is lelkesen védelmezett Leninnel szemben *A párt szervezete és a pártos irodalom* című cikkre adott válaszában – fokozatosan elvesztette híveit. A valóság megváltoztatásának – persze „teurgikus” értelemben vett – vágya egyre erőteljesebben jelentkezett a szimbolisták publikációiban is és a mozgalom kríziséhez vezetett. A fokozatosan mélyülő válság áthidalhatatlan ellentéteket tárt fel a két szembenálló nézet képviselői között, és a legfontosabb szimbolista folyóiratok – *Veszi (Mérleg)* és *Zolotoje runo (Aranygyapjú)* – megszűnését eredményezte.

A művészet céljáról és rendeltetéséről vallott két ellentétes felfogás nyílt összeütközése sem váratott sokáig magára. A polémia Vjacseszlav Ivanovnak a Szép Szó Pártolóiinak Társaságában elhangzott beszéde kapcsán bontakozott ki 1910-ben.

Ennek a vitának az anyagát ajánljuk az alábbiakban az olvasó figyelmébe. A teljesség érdekében – szokásos szerkesztési gyakorlatunktól eltérve – újra közöljük Blok *Válogatott műveiben* magyarul már megjelent írását. Az előzmények és körülmények bővebb ismertetését Nagy István bevezető tanulmánya tartalmazza.

Gránicz István

VJACSESZLAV IVANOV

## A SZIMBOLIZMUS TESTAMENTUMA

### (Részlet)

Aki az általános megragadására törően tanulmányozza legújabb szimbolizmusunk történetét, könnyen megkülönböztethet benne két egymásra következő mozzanatot, melyek jellegük alapján úgy állíthatók szembe egymással, mint tézis és antitézis; s könnyen megjósolhatja azt a harmadik mozzanatot is, a szintézist, mely képes lesz rá, hogy a kitűzött legközvetlenebb célok némelyikének végleges elérésével lezárja a szóban forgó korszakot.

Mi adta az első mozzanat pátoszát? A művész hirtelen ráébredése, hogy a világ nem szűkös, sivár és kietlen, nem megméretett és megszámlálhatott, hogy temérdek dolog van benne, melyről a tegnapi bölcselek nem is álmodtak, hogy az emberi lélek útvesztőjében igenis léteznek csapások és ösvények e világ titkai felé, csak meg kell tanulunk – és az első próféták úgy hitték, ezzel meg is mondták mindent! –, hogy merésszé és „a naphoz hasonlóvá” váljunk, elfelejtve végre a szabad és a tilos belénk rögzített különbségét; egyszóval annak felismerése, hogy a világ varázsos és az ember szabad. A szimbolizmus eme optimista korszakát az adott világba vetett bizalom jellemezte: harmonikus megfeleléseket (correspondances) fedeztek fel e világban és más, még ezeknél is rejtelmesebb és lenyűgözőbb hasonlóságokat is, melyek várták a szellem új argonautáit, hiszen aki megismerte, már birtokba is vette őket; és VI. Szolovjov tanítása a költészet csodatévő lényegéről és hivatásáról, ha még nem minden ízében megértetten is, ott zengett a költő lelkében mint az elhivatottság parancsa, mint Faust fogadalma: „... szakadatlanul a lét legfelsőbb fokára törekedjem” (zum höchsten Dasein immerfort zu streben)<sup>1</sup>. A szimbólummá lett szó szent megvilágosodásnak vagy csodatévő igének ígérkezett, mely feloldja a világot a varázs alól. A művész feladata abban állt, hogy életével és munkásságával (kétség sem fér hozzá: életének és alkotásának heroizmusával!) teljességgel megtestesítse a misztikus realizmus vagy – Novalisszal szólva – a „mágikus idealizmus” világszemléletét; de ehhez előbb ki kellett állnia az „antitézis” vallási-erkölcsi megpróbáltatását – s az egykori élcapat napjainkban végbemenő fellazulása, ha ugyan nem széthullása, szembetűnően mutatja, mily nehéz is

<sup>1</sup> „Frissen lüktet az élet érverése  
az éteri hajnalpír köszönti újra;  
ó, föld, nem ingatott meg ez az éj se,  
üden pihegsz a lábamhoz simulva;  
mégkörnyékező derűd s mozdítva bennem  
az elszánást, hogy szakadatlanul a  
lét legfelsőbb fokára törekedjem.–”

(Kálnoky László fordítása)

In: Goethe: Faust. Bp. 1974. 169. l.



volt, s csak milyen áldozatok árán lehetett mindezt átvészelni. . . Béke legyen dicsőséges, elkínzott lelkednek, eszeveszett Vrubel. . .

Amit itt kifejtettem, annak minden sorából következnek: a szimbolizmus nem akart és nem is tudhatott „csak művészet” lenni. Ha a szimbolizmus nem lett volna képesek Oroszországgal együtt átélni a háború és a felszabadító mozgalom válságát, költészetük csak részcsörgetés, cintányércsattogtatás marad. De a mindenkit sújtó kór kihordása sokat jelentett számukra; hiszen a nép lelke volt beteg, és a mételey fortélyos mérgeit érzékeny, ártatlan lelkükben kellett megszelídíteniük. A világ most már nem tűneményes csodák kincsesházaként tűnt elébük, nem napsugár-ragyogású lantként, mely a bűvös lantos ihletett újjainak érintésére vár – sokkal inkább egy rakás hamunak látták, melyet a Gorgó rideg tekintete őriz. Z. N. Gippiusz, Fjodor Szologub, Alekszandr Blok, Andrej Belij alkotásaiban felhangzottak a végső kétségbeesés kiáltásai. A naphoz hasonló, szabad emberről kiderült, hogy csak féreg, melyet eltaposott az adott világ zúrzavara, s most erőtlennül igyekszik újratemetni magában az istent, melytől a valóság megfosztotta. Szépséges Hölgyét a hős lovag álmában papírményasszonyként látta viszont. Az áhított Asszony alakja egyszerre csak kettéhasadt s összemósódott a lelepleződött kurtizán figurájával. Hogy hitükben a maguk kincsévé tehessék, ami a világ rothadó felszíne alatt még ép, meghirdették az „evilág” vallásos elutasítását; s ezek a világot el nem fogadók azután fájdalommal összeomlásuk minden dühével hajszolni kezdték, amit ők úgy neveztek: a legnagyobb fájdalom. Az emberek kétségbeesésükben féltékenyen kezdték mások kínjaira, és rettegtek kimondani a némaságban lelküket égető szavakat. Az odaadó vallásosság érzése meggyőzte őket, hogy az „elvakító Igen” leleplezésének nincs más útja, mint a „rendíthetetlen Nem”-é; a tegnapi poéták – bizonyítandó, hogy közömbösek már a művészet kísértései iránt – ledobálták magukról a régi gúnyát, s Alekszandr Dobroljubov és D. Sz. Merezkovszkij módjára, egészen más ösvényeken, a vallási aktivitás felé törekedtek.

De mit tehettek azok, akik művészek maradtak? Az antitézis idején a művészi alkotás szempontjából minden késelekedés a csodatétel eszményének feladását és a romantikus véglet megerősítését jelentette. Az egykori ragyogó látomásos emlékképe nem őrizhette meg valóságos jelenlétének élenkségét, csakis visszaemlékezésékként rögzülhetett a lélekben, hogy fájdalommal elringassa a távoliról, az elérhetetlenről szóló ábrándos dalaival; a vágyálom és a valóság ellentmondásának pedig a romantikus humor forrásává kellett lennie. Vagy lehetséges lett volna még Leonyid Andrejev módjára vég nélkül fenyegetőzni és átkozódni; de ez már nem lett volna művészet, s még egy Byron ereje sem akadályozhatta volna meg, hogy hamarosan talaját veszítse és végképp kifulladásra kerüljön.

Az antitézis elátkozott köréből könnyebben és határozottabban szabadultak, akik lemondtak az emberfeletti érzelmek és a felhőkön túli lebegés képességéről és kapituláltak a dolgok meglévő adottsága előtt. A szárnyalással való felhagyás eme folyamata a kijózanodott romantikusokat törvényszerűen a naturalizmushoz vezeti – amelyet, ha még a romantizmus határán mozog, rendszerint a hétköznapok leírásának humora színezt; a tulajdonképpeni költészetben pedig a csiszoló- és ötvösművészet aprólékosságához, amely előszeretettel kiált lki a teremtés gyöngyszemévé mindent, ami csak szép ezen a – minden valószínűség szerint – az összesek között legirodalmibb világon. Ez a mesterség nálunk pompás felvirágzással kecsegtet, és a poétikai kánon napjainkban oly élénk tanulmányozása kétségtelenül nagy hasznára lesz majd.

A „paraszizmusnak” különben minden joga meg lenne a létezésre, ha nem torzítaná el – túlságosan is gyakran – a költészet, különösképpen pedig a lírai költészet természet adta sajátosságait. Nagyönis hajlik rá, hogy elfelejtse: a líra természeténél fogva a legkevésbé sem ábrázoló művészet, mint például a szobrászat és a festészet, hanem a zenéhez hasonlóan a mozgás művészete; nem szemlélődő, hanem cselekvő; végeredményben tehát nem képalakítás, hanem az élet alkotása.

A formális kánon figyelembevételének – mely, ha a hagyományos formáknak nem iskolás – dogmatikus, hanem genetikusan tanulmányozásáról van szó, általában véve termékenyítő, s csak akkor káros, ha élettelen akadémikus bálványimádással és epigonizmussal torzul – a szimbolizmus feladatai szempontjából különleges rendeltetése van: tisztítóan hat a művészetre; leleplezi a belsőleg megalapozatlan újítások művésziellen és hazug mivoltát; elutasít mindent, ami esetleges, divatszzerű, felvett; szigorú ízlésre, művészi választékosságra, a régi és az új kezelésében felelősségérzetre és körültekintő mértéktartásra nevel; a szimbolista költőt szemtől szembe állítja valóságos és végső céljaival; végül pedig kifejleszti benne az élő örökség és az elmúlt nemzedékekkel való belső kapcsolat tudatát, először

teremt a művész számára valódi szabadságot alkotó erőfeszítéseinek hierarchikus elrendezésében, tettvágyában tapasztalattal, törekvéseiben tudatossággal ruhazza fel.

De a külső kánon, mint mindenfajta norma, természetlen, ha nincsenek élő erők, melyeknek ösztönös lobogásában rendet teremteni hivatott, és tehetetlenül zarnoki, ha rendező elve nem alkot szerves egészet – mintegy nem lép frigyre – az elrendezésre törő ösztönös erővel, hanem erőszakkal rájuk kényszeríti magát és leigazza őket. A szimbolizmus további útja véleményünk szerint csak akkor biztosított, ha a művész lelkében az az elv győzedelmeskedik és uralkodik majd, melyet belső kánonnak nevezhetnénk. (. . .)

Végül néhány szót az ifjú költőkhöz. A költészetben minden jó, amiben van költői lelkület. Felesleges azon igyekezni, hogy „szimbolistává” váljék valaki; az ember csak saját magával szembesítve, önmagában tárhatja fel a szimbolistát – és akkor is legjobb arra törekedni, hogy ez mások előtt rejtve maradjon. A szimbolizmus kötelez. Az iskola régi sablonjai elkoptak. A megújulás nem váltható meg semmi mással, csak a személyiség belső hőstette árán. A szimbólumról jusson eszünkbe a parancsolat: „ne vedd hiába ajkadra”. És még annak is, ki a szimbólumot nem hiába veszi ajkára, hat napig kell fáradoznia – mintha oly művész lenne, ki mit sem tud a „való világról” – és ezalatt minden dolgát el kell végeznie, hogy aztán joggal szentelhesse azt az egyet, a hét hetedik napját, a fent kifejtett, ünnepléses értelemben

– az ihlet jöttén  
derűs és ájtatos szavaknak.

(*Вячеслав Иванов: Заветы символизма. – In: Вячеслав Иванов. Борозды и межи. М., 1916., стр. 135–144.*)

(*Fordította: Havas Ferenc*)

ALEKSZANDR BLOK

## AZ OROSZ SZIMBOLIZMUS MAI ÁLLAPOTÁRÓL

A művész első kötelessége a megmutatás, nem pedig a bizonyítás. Vjacseszlav Ivanovics Ivanov előadására válaszolva meg kell mondanom, hogy eltérek első művészi kötelességemtől; de az orosz művész szó mostani helyzete nyilvánvalóan azt mutatja, hogy mi, orosz szimbolisták, megtettük utunk bizonyos részét és új feladatok előtt állunk; azokban az esetekben, amikor az átmenet pillanata annyira meghatározó, mint napjainkban, segítségül hívjuk az emlékezetet, és az emlékezet fonalát követve megállapítjuk és megmutatjuk – talán inkább saját magunknak, mint másoknak – eredetünket, azt az országot, amelyből jövünk. Mi, mondhatnánk, az élet és a művészet mérhetetlen óceánján hajóznak, már távol attól a parttól, ahol hajónk fedélzetére léptünk; még nem látjuk a másik partot, melyhez álmunk, alkotó akaratumk vonz bennünket; kevesen vagyunk, ellenségek vesznek körül minket; ezen a roppant déli órán jobban megismerjük egymást; hűlő kezeinkkel megszorítjuk egymás kezét, és az árbocra felvonjuk hazánk lobogóját.

Arról van szó, amiről minden művész álmodik: „a lélekkel szólni, szavak nélkül”, ahogy Fet mondja; mert annak a nehéz feladatnak a teljesítésére, melyet magamra vállalok – hogy számot adjak a megtett útról és megjósoljam a jövőt –, akarva nem akarva egyezményes nyelvet választok; és mivel egyetértek V. Ivanov alaptételeivel, s azzal a módszerrel is melyet a könnyebb megfogalmazás kedvéért választott – a magam nyelvét az *illusztrációk* nyelvének nevezem. Céлом annak konkretizálása, amit V. Ivanov mondott, terminológiájának megfejtése, illusztrációk festése az ő szövegéhez; mert azok közé tartozom, akik tudják, milyen realitás rejtőzik első pillantásra elvontnak látszó szavai mögött; az én szavaimat pedig, kérem, úgy fogadják, mint kiegészítő szerepet játszó szavakat, mint egy Baedekert, melyet kényszerűségből használ az utazó. . .

Mielőtt hozzáfognék az orosz szimbolizmus téziseinek és antitéziseinek leírásához, még egy kitérőt kell tennem: természetesen nem a szimbolizmus története következik; nem lehet pontos kronológiát megállapítani ott, ahol valóban reális világokban történt és történető eseményekről van szó.

Tézis: „szabad vagy ebben a varázslatos és megfelelésekkel teli világban”. Alkoss, amit akarsz, mert ez a világ a tiéd. „Értsd meg, bennünk minden titok, s az alkony és a hajnal” (Brjuszov). „Istene vagyok egy titokzatos világnak, mely csak álmaimban él” (Szologub). Te vagy a kincs egyetlen birtokosa; de vannak még, akik tudnak erről a kincsről (vagy csak úgy látszik, hogy tudnak ők is, de ez egyelőre mindegy). Tehát – mi: a kevesek, akik tudják, a szimbolisták.

Abban a pillanatban, amikor néhány ember lelkében lerakódnak ezek az elvek, megszületik a szimbolizmus, iskola keletkezik. Ez az első felfedezések első ifjúsága, gyermeki újdonsága. Itt még senki sem tudja, milyen világban van a másik, még saját magáról sem tudja; mindannyian csak „összekacsingatnak”, egyetértve abban, hogy szakadás van a világ és „más világok” között; egybeforrott erők indulnak harcra ezekért a „más”, még ismeretlen világokért.

A mérész és tapasztalatlan szív ezt suttogja: „szabad vagy a varázslatos világokban”, de a titokzatos kard hegye már a mell felé mutat; a szimbolista már kezdettől fogva *mágus*, azaz titokzatos tudás birtoklója, mely mögött titkos cselekvés áll; de erre a titokra, amely csak később terjed át az egész világra, úgy tekint, mint a sajátjára; azt a kincset látja benne, mely fölött kivirágzik a páfrány virága júniusi éjfélen, s le akarja szakítani kék éjfélen a „kék virágot” . . .

A sugárzó kard fényében a tekintet elé táruló világok mind hivatagóbbak lesznek; mélyükből már szívszorító zenei hangok hömpölyögnek, hívások suttogások, majdnem *szavak*. Mindjárt *színesedni* is kezdenek (itt születik az első mély tudás a színekről); végül uralkodóvá válik az a szín, melyet legszívesebben bíborlilának neveznek (bár ez az elnevezés talán nem egészen pontos.)

A lila világok bíborát átdöfő arany kard vakítóan fellángol – és átdöfi a mágus szívét. Már derengeni kezd egy arc az égi rózsaligetek között; kiválik egy hang; *dialógus* keletkezik, ahhoz hasonló, amelyet Szolovjov írt le a *Három találkozásban*; ezt mondja: „Nem háromszor látott élő tekintet? – Az arcod megjelent, de egész Magad akarom látni én.” – Szól a Hang: „Egyiptomba menj hát!”

Ez a „tézis” vége. Megkezdődik a magányos átváltozás csodája. . . A vihar már megérintette a Sugárzó Arcot, amely *majdnem* testet öltött, vagyis *majdnem Nevén nevezetett*. Mindent előre látnak, egy valami: *a diadal holtpontja* kivételével. Ez – a tézistől az antitézishoz való átmenet legbonyolultabb pillanata, amelyet már *a posteriori* határozhatunk meg, és amelyet csak úgy tudok elbeszélni, ha valaki külső beavatkozásának fikciójával élek (az arcot nem ismerem). Az élmények egész képe jelentősen megváltozik, megkezdődik az „antitézis”, az „arculat megváltozása”, amely már a „tézis” legkezdetén érződött. Az ezt tanusító események a következők: Valaki, mintha féltene a magányos mágustól a Hajnali fényességet, hirtelen átszeli a virágba boruló csodák arany fonalát, a sugárzó kard pengéje elhomályosul és többé nem érződik a szívben. A világok, melyeket átvált arany fénye, elveszítik bíbor árnyalatukat; mintegy átszakított gáton át berobajlik a kékeslila világ-alkonyat (ezeknek a színeknek a legjobb ábrázolását Vrubelnél találjuk) hegedűk és cigánydalokhoz hasonló dallamok szívét tépő kíséretében. Ha képet festenek, ennek a pillanatnak az élményét így ábrázolnám: a mérhetetlen világ lila alkonyatában óriási fehér ravatal lebeg, amelyen halott bábu fekszik, arca ködösen emlékeztet arra, amelyik az égi rózsaszirmok között derengett.

Erre a pillanatra az élmények rendkívüli élessége, erőssége és sokfélesége jellemző. Az összetorlódott világok lila alkonyatában már minden megfelelésekkel teljes, bár ezek törvényei tökéletesen mások, mint korábban, mert már nincs ott az arany kard. Most az egész zenekar fülsiketítő jajongásainak háttéréből mindennél hangosabban száll fel a lelkesült zokogás: „A világ gyönyörű, a világ varázslatos, szabad vagy”

Aki mindezt átéli, már nincs egyedül; démonokkal van teli (vagy másképpen „alteregókkal”), akikből, gonosz alkotó akarata önkényesen állandóan változó összeesküvő csoportokat teremt. Ilyen összeesküvések segítségével minden pillanatban eltakarja lelke egy részét saját maga előtt. Hála a csalások e hálójának – melyek annál ügyesebbek, minél varázslatosabb a környező lila alkonyat –, eszközévé tudja tenni a démonok mindegyikét, szerződéssel meg tudja kötni az alteregók mindegyikét; mindannyian a lila világokban loholnak, és az ő akaratának engedelmeskedve megszerzik neki a legcsodálatosabb drágaságokat, mindent, amit csak megkíván; az egyik elhossa a felhőt, a másik a tenger sóhaját, a harmadik ametisztet, a negyedik a szent szkarabeuszt, a szárnyas szemet. Urunk mindezt bedobálja *művészi alkotóereje* kohójába és végül, ráolvasással, eléri, amit keresett, magának is csodálatára és multságára, amit keresett, az a gyönyörűség bábu.

Íme, beteljesedett: saját varázslatos világom személyes cselekvéseim küzdőterévé vált, „anatómiai színházammá” vagy mutattványosbódévé, *komédiásdivá*, ahol én magam is szerepet játszom

elragadó bábuimmal együtt (ecce homo!). Az arany kard kihuny, a lila világok szívembe tódultak. Az óceán a szívem, minden egyformán varázslatos benne: nem különböztetem meg az életet, álmot és halált, ezt a világot és más világokat. „Ha a perchez szólnék esengve: –szép vagy! Maradj! . . .” Másképpen szólva, saját életemet már művészetté formáltam (ez a tendencia élesen végighúzódik az egész európai dekadens *irányzaton*). Az élet művészetté vált, elvégeztem a ráolvasást, és előttem létrejött végre az, amit én (személyesen) „Ismeretlen Nő”-nek nevezek: szépséges bábu, kék látomás, földi csoda.

Ez az antitézis betetőzése. És a könnyű, szárnyaló elragadtatás elidőzik a teremtmény körül. A hegedűk őt magasztalják a maguk nyelvén. . .

Ez a művészet teremtménye. Számomra ez a beteljesült valóság. Ott állok művészetem teremtménye előtt, és nem tudom, mi a teendő. Másképp szólva, mi az én teendőm ezekkel a világokkal, mi a teendőm saját életemmel, amely mostantól kezdve művészetté vált, hiszen mellettem *él* az alkotásom – nem élő, nem holt, kék látomás. Világosan látom Bacchus „szemöldökei között a villámflást” (Vjacseszlav Ivanov *Erosza*), világosan kivehető számomra a szárnyak gyöngyháza (Vrubel: *Démon, Hattyú királynő*), vagy halloom a selymek suhogását (*Az ismeretlen pő*). De mindez látomás.

Éppen ilyen helyzetben merülnek fel a kérdések a művészet átkáról, az „élethez való visszatérésről”, a „társadalmi szolgálatról”, az egyházzal, „a népről és az értelmiségről”. Ez tökéletesen természetes jelenség, amely persze a szimbolizmus határain belül van, mert ez az elveszett arany kard keresése, az arany kardé, amely majd ismét átdöfi a káoszt, elrendezi és lecsendesíti a háborgó lila világokat.

E kereséseknek az az értékük, hogy éppen ezek tárják fel világosan „azoknak a világoknak” az *objektivitását és realitását*; itt határozottan bebizonyosodik, hogy mindazok a világok, amelyeket felkerestünk, és mindazok az események, amelyek bennünk történtek, korántsem a „mi képzelődéseink”, azaz a „tézisnek” és az „antitézisnek” korántsem csak személyes jelentősége van. Így például e keresések időszakában tűnik ki igazán az orosz *forradalom* értéke, azaz a forradalom nem tekinthető többé *fél-realitásnak*, és minden történelmi, gazdasági stb. részleges oka megkapja a maga felsőbb szentesítését; hogy ellensúlyozzuk a vulgáris kritika ítéletét, mely szerint „bennünket elragadtott a forradalom”, szembeállítjuk az ellentétes ítéletet: forradalom ment végbe nemcsak ebben, hanem más világokban is; hiszen az arany elborulásában és a lila alkonyat diadalában, vagyis azokban az eseményekben, melyeknek szemtanúi voltunk saját lelkünkben, többek közt épp ez nyilvánult meg. Ahogy bennünk elszabadult valami, úgy szabadult el Oroszországban is. Ahogy a néplélek előtt felmagasodott az általa teremtett kék látomás, úgy magasodott fel előttünk is. És maga Oroszország ennek az új (egyáltalán nem nyekraszovi, Nyekraszovval csak tradíciójában rokon) állampolgári tudatnak a sugarai-ban a lelkünké lett.

A jelen pillanatban az események helyzete ilyen: a lila világok zendülése csöndesül. . .

Szimbolizmusnak csak születni lehet; ez az oka annak az egész külsőséges és vulgáris obskurantizmusnak, amelyet azok az úgynevezett „realisták” művelnek, akik erőnek erejével szimbolizmus akarnak lenni. Amennyire érthetőek ezek a törekvések, épp annyira szánalmasak is. A naív realizmus napja leáldozott; lehetetlen bárminek értelmet adni a szimbolizmus nélkül. Ezért már nagy tehetségű írók sem tudnak mit kezdeni a művészettel, ha nincsenek megkeresztelve a szimbolizmus „tüzeivel és szellemével”. Attól, hogy nyakatekert ötleteknek hódolsz, még nem vagy művész, de ha művész vagy, állod a művészet világaiból fúvó szelet, s ezek a világok egyáltalán nem hasonlítanak erre a világra, csak rettenetesen hatnak rá; azokban a világokban nincsenek okok és következmények, nincs idő és tér, érzéki és testetlen, és ezeknek a világoknak se szeri, se száma; Vrubel a Démon negyven különböző fejét látta, valójában pedig meg sem lehet számolni őket.

A művészet Pokol. Nemhiába hagyta meg Valerij Brjusov a művészetnek: „A pokol-katlan, a parázsló, süssön, mint Dantét valaha”. A Pokol számtalan körén csak azt juthat át élve, akinek kísérelője, tanítója és vezérlő álma van arról, aki elvezet oda, hová még a tanító sem mer belépni.

Mi is történt velünk az „antitézis” időszakában? Mitől hunyt ki az arany kard, mitől torlódtak, és keveredtek össze ezzel a világgal a lila-kék világok, káoszt okozva, az életből művészetet csinálva, mélyeikből kibocsátva a kék látomást és feldúlva ezzel a lelket?

Ez történt: „próféták” voltunk, „költők” akartunk lenni. . .

Csalárd összeesküvéseket szőttünk a szolgálatkész alteregókkal; a rabszolga vakmerőségének erejével mutatóványosbódót csináltunk a világból; esküt tettünk a démonoknak, nem gyönyörűt, csak

szépet (de hiszen a legszebbek a világon a rabszolgák, azok, akik csak adnak, de nem vesznek el semmit), és végül *rászedtük az ostobákat*, mert „irodalmi hírnevünk” (mely fabatkát sem ér) éppen akkor jött el hozzánk, amikor elárultuk a „Múzsák Szentélyét”, amikor hittünk, mint a „tézis” reális adottságában.

Jóvátehető vagy jóvátehetetlen-e az, ami velünk történt? Lényegében erre a kérdésre korlátozódik a kérdés: „Lesz vagy nem lesz orosz szimbolizmus? . . .

Átéltük más világok örületét, mert túl korán követeltük a csodát; ugyanez történt a népi lélekkel is; idő előtt követelte a csodát és elemésztették a forradalom lila virágai. De a lélekben van valami elpusztíthatatlan – ott, ahol a lélek kiseded. A kisedeknek szentelt gyászszertartásban egy helyen a diakónus abbahagyja a könyörgést, és egyszerűen ezt mondja: „Te igaz ígéretet tettél, hogy az *együgyű kisedek* a Te Országodba kerülnek.”

Első ifjúságunkban igaz ígéretet tettek nekünk. A néplélekből és a miénkről, mely a néplélekkel együtt elemésztett, egyszerű és férfias hangon ennyit kell mondani: „Feltámad”. Meglehet, mi magunk is elpusztulunk, de megmarad annak az első szeretetnek a hajnala.

Mintha mindannyiunkat fölvezettek volna egy magas hegyre, melyről elibénk tárultak a világ birodalmi a lila napnyugta valószínűtlen ragyogásában; mi, szépek, mint a királynők, de nem szépségesek, mint a királyok, behódoltunk a napnyugtának és elmenekültünk a hőstett elől. Ezért volt olyan könnyű a be nem avatottaknak, hogy utánunk vessék magukat; ezért gyanúsították meg a szimbolizmust. . .

A vakmerő hőstettnak az *engedelmességgel* kell kezdődnie. . .

Tekintetünkkel a magasságon csüggve vajon megtaláljuk-e ebben az üres égben a hajdan kihunytt arany nyomát? Vagy olyan halálra ítélttünk, amelyenről olykor rettegve ábrándoztak a művészek? . . .

Következtetésem ez: az út a hőstetthez, melyet szolgálatunk követel, mindenekelőtt tanulás, magunkba mélyedés, a tekintet figyelmessége és szellemi diéta. Újból tanulni kell a világtól és attól a kisedtől, aki még ott él a kiegészített lélekben.

A művész legyen félénk a merészségben, tudva, mi az ára a művészet és az élet összekeveredésének, és megmaradva az életben egyszerű embernek. Mint művészek, kötelesek vagyunk világosan a mélyére hatolni minden szent beszélgetésnek („santa conversazione”) és az Antikrisztus ledöntésének, mint Bellini és Beato. Legyen emlékeztető és kedves számunkra Signorelli zárandoklása, aki élete alkonyán az idegen, sziklás Orvietóba érkezvén, szeliden megkérte a polgárokat, engedjék meg, hogy kifesse az új kápolnát.

(In: *Alekszandr Blok. Válogatott művei. Bp. 1972. 349–364.*)

(Fordította: Recski Ágnes)

VALERIJ BRJUSZOV

## A „RABNYELVRŐL”, A KÖLTÉSZET VÉDELMEBEN

Mint az emberek többsége, én is azt tartom hasznosnak, hogy minden dolog egy meghatározott célt szolgáljon. A kalapáccsal szöveget kell beverni, s nem képeket festeni. A puskából jobb lőni, mint likórt inni. A szakácskönyvnek különböző ételek készítésére kell tanítania. A költészet könyve. . . Mit kell adjon nekünk a költészet könyve?

Krilov apó óv az olyan énekesektől, akiknek fő erénye az, hogy „undorodnak a szeszes italtól”. Krilovval együtt én is mindenekelőtt azt kívánom a költőktől, hogy jó énekesek legyenek. Hogy miként viszonyulnak a szeszes italhoz, valóban másodrendű dolog. Ilyeténképpen a költőktől is azt várom el mindenek előtt, hogy költők legyenek.

Vjacseszlav Ivanov és Alekszandr Blok urak egymást kiegészítő cikkeikben, melyeket az „Apollón” nyolcas számában helyeztek el, nyilván nem osztják ezeket a (megvallom, eléggé „banális”) nézeteimet. Mindketten arra törekednek, hogy bebizonyítsák: a költőnek nem költőnek, a költészet

könyvének pedig nem a költészet könyvének kell lennie. Igaz, ők így mondják: „ne a költészet könyve legyen, hanem olyan valamié, ami a költészet fölött áll”, „ne költő legyen, hanem valami több, mint a költő”. De bizonyára Krilov hőse is, aki dicséretes ellenszenvvel viseltetett a szeszes ital iránt, meg volt győződve arról, hogy az ő énekesei „felette” állnak annak, mintsem egyszerűen csak énekeseik legyenek. Cikkje rezüméjében Vjacseszlav Ivanov ezt írja: „Amit itt kifejtettem, annak minden sorából következik: a szimbolizmus nem akart és nem is akarhatott »csak művészet« lenni” (16. old.). A Blok, aki magát Vjacseszlav Ivanov Baedekerének nevezte, egy vezeklő cikkében továbbfejleszti ezt a gondolatot: meggyónja a bűnét, ami abban áll, hogy ő, A. Blok „próféta” volt, s odáig süllyedt, hogy „költő” akart lenni (20. old.). Ez A. Blok tanítójának, Vlagyimir Szolovjovnak szigorú nyelvén állítólag ezt jelenti: „A lélek ihletét a számító csalással, rabnyelvvvel, istenek élő nyelvét, Múzsák szentélyét cirkuszi z. j. os komédiával cserélte fel. . .”

Felettből kételkedem abban, hogy VI. Szolovjov idézett verssorainak éppen az lenne az értelme, amit A. Blok akar nekik tulajdonítani. Meglepő lenne, ha VI. Szolovjov, a költészethez való ismeretes viszonya mellett, a „költők” nyelvét, azaz a költészet nyelvét „rabnyelvnek” nevezte volna. De A. Blok (és Vjacseszlav Ivanov is?) ezt teszi. A költészet – „rabnyelv”, „csalás”, „cirkuszi komédia”. Innen a következtetés: ne költő légy, légy, valaki más, aki fölötte áll a költőnek, vagy ahová a Baedeker kilyukad – A. Blok: „légy mágus” (22. old.).

Gondolom, ilyen nyilatkozatok után, velem együtt mások is határozottan a költészet védelmére kelnek, még akkor is, ha Vjacseszlav Ivanov és A. Blok „rabnyelvnek” nevezte. Természetesen mágusnak lenni fölöttébb jó dolog. De miért következik ebből az, hogy költőnek lenni szégyen? Szerintem például, asztronómusnak lenni – megtisztelő dolog. De vajon azért egy történelmet ilyen szavakkal fogok ócsárolni: „Te csaló, szolgálélek, cirkuszi bohóc, nem szégyelled magad, történelemmel s nem asztronómiával foglalkozol”? Igaz, mind Vjacseszlav Ivanov, mind pedig A. Blok nem általában a költészetről, hanem kizárólag a szimbolista költészetről, a szimbolizmusról beszél. De mit értenek ők ezen az elnevezésen?

Tágabb értelemben használják a „szimbolizmus” szót, s így Aiszkhüloszt és Goethét is szimbolistának lehet és kell nevezni (mert a szimbolizmus minden művészet természetes nyelve)? De akkor a „szimbolista költészet” fogalma egybeesik általában a költészet fogalmával. Vagy pedig Vjacseszlav Ivanov és A. Blok éppen az utóbbi évtizedek művészeti mozgalmát érti ezen? Bizonyára ez utóbbi feltételezés a helytállóbb, mivel Vjacseszlav Ivanov Tyutcevről mint az első orosz szimbolistáról beszél, „a jelenség nemzetköziségét” hangsúlyozza, „a legújabb orosz költőkre gyakorolt hatás lényegéről” stb. értekezik. Akkor. . . Dehát akkor nem ártana egy kicsit a történelemmel is számolni.

Bármennyire tiszteltem azonban Vjacseszlav Ivanov művészi tehetségét, átütő erejű gondolatait, mégsem tudok egyetérteni azzal, hogy azt lehet „szimbolizmusnak” nevezni, ami neki tetszik. A „szimbolizmus” mint „romantika” – meghatározott történelmi jelenség, amely meghatározott dátumokkal és nevekkal kapcsolatos. A XIX. század végén, Franciaországban (angol hatásra) született szimbolista mozgalomnak mint irodalmi iskolának, amely Európa minden irodalmában követőkre talált, s eszméivel más művészeti ágakat is megtermékenyített, a kor világnézetében is tükröződnie kellett. De mégis mindig kizárólag a művészet határai között fejlődött. Vjacseszlav Ivanov a jövőben tetszése szerinti célokot jelölhet ki a szimbolizmus számára, Baedekere pedig e célokhoz vezető utakat, de nincs joguk s nem is képesek megváltoztatni azt, ami volt. Bármennyire bosszantja is ez őket, de a „szimbolizmus” mindig *csak művészet akart lenni és az is volt.*

A „szimbolista” könyvei, hála isten, még nem pusztultak el valaminő természeti csapás következtében; bármelyik könyvtárban elérhetők. Sok szimbolista még közöttünk van, a mozgalom vezérei. Kérdezzék meg Verhaerent és Viélé-Griffint, Georgét és Hofmannstahl, nálunk Balmontot, meggyőződésem, hogy mindannyian egybehangozva azt mondják: ők egyet akartak – a művészetet szolgálni. A művész és költő-név hallatán igazi büszkeséget éreznek, a legnagyobb megtisztelést látják (és látják) benne. Hogy lehet hát egyszerre kategorikusan kijelenteni: „a szimbolizmus nem akart és nem is tudhatott »csak művészet« lenni”? A történeti tényekkel való ilyen bánás esetén ki akadályozza meg Vjacseszlav Ivanovot abban, hogy kijelentse nekünk: „a romantika csupán sajátos geológiai elmélet lehetett, és mindig az is volt”!

A szimbolizmus – a művészet módszere, abban az iskolában tudatosult, amely a „szimbolista” nevet kapta. Módszerében különbözik a művészet a világ tudományra jellemző racionális megismerésétől és a misztika azon törekvéseitől, hogy értelmén kívüli módszerekkel hatoljon be a világ titkaiba.

Mikor jön el az az idő, hogy nem kell ismételtetni ezt az igazságot, amit régóta ideje lenne elemi igazságnak tekinteni! Csakugyan, azután, hogy a művészetet a tudomány és a társadalom szolgálatára kényszerítették, most arra fogják kényszeríteni, hogy a vallást szolgálja! Adjanak neki végre szabadságot! Természetesen, semmi ok arra, hogy az emberi tevékenység területét korlátozzuk. Számunkra Goethe azért olyan drága, mert nemcsak a XIX. század nagy költője volt, hanem korának óriási tudományos elméje is. Gabriele Rossetti Dantében legyűgöz bennünket a szó és az ecset művészenek harmonikus kapcsolata. Miért ne legyen a költő kémikus vagy politikus, vagy ha tetszik, mágus? De ahhoz ragaszkodni, hogy minden költő feltétlenül mágus legyen, olyan ostobaság, mint azt kívánni, hogy mindegyikük az Állami Duma tagja legyen. Azt követelni pedig, hogy a költők szünjenek meg költők lenni, avégett, hogy mágusok legyenek, még nagyobb ostobaság.

A. Blok cikke végén azt kérdezi: „jövátehető vagy jövátehetetlen-e az, ami velünk történt? ” (28. old.). Másként szólva: van-e lehetőség arra, hogy megszűnjünk „költők” lenni és újból „mágusok” legyünk? Kétségtelen, ennek a kérdésnek semmi köze a szimbolizmushoz. Jóllehet nem ítéljük el a szellemi fejlődésnek azt az útját, amit cikkében A. Blok könnyen megfeythető metaforákban ábrázolt, ugyanakkor semmiképp sem lehet a kortárs költőre nézve tipikus útnak tekinteni. A. „szimbolizmus” nem ismeri el azokat a bűnöket, amikért A. Blok vezekel, s nincs mit jövátennie. A szimbolisták költők maradnak, amik mindig is voltak.

Az a törekvésük, hogy „jövátegyenek” valamit, ráadásul a legradikálisabb eszközökkel, aggodalommal tölthet el bennünket, mivel személyesen A. Blokról és Vjacseszlav Ivanovról van szó. És ha ez a törekvésük számos oroszországi városi hivatal intézkedéséhez fog hasonlítani, melyek egyik-másik régi házat lebontásra ítélnék, mert-úgymond-csúnyák, s azután pénz hiányában üres telket hagynak a helyén? Vjacseszlav Ivanov és A. Blok – remek költők; bebizonyították nekünk. De az már szerfelett kétséges, hogy – no nem nagy – egyszerűen csak „jó” mágusok lesznek-e? Én legalábbis bajosan hiszek az ő mágusi hivatásukban.

Csak az a körülmény vigasztal, hogy elméleteik a mai napig nem zavarták őket abban, hogy igazi művészek legyenek. A. Blok magát rágalmazza, amikor az utóbbi időben írt verseit „rabnyelvnek” nevezi. Szerencsénkre, s mindazok szerencséjére, akiknek drága a költészet, Blok versei igazi, helyenként remek versek. Ami pedig azt illeti, hogy Vjacseszlav Ivanov és magyarázójának felhívása a kortárs szimbolizmus egész fejlődését új útra tereli, azaz letéríti a költészetet arról az útról, amelyen immáron nem kevesebb, mint tízezer éve halad, gondolom, ettől kell a legkevésbé tartani. Makedóniai Sándornak volt ereje ahhoz, hogy megidézze a jósnőt akarata ellenére háromlábú áldozati oltárához; de itt én nem látom Nagy Sándor erejét, a vállalkozás pedig jóval nehezebb!

*(Валерий Брюсов: О „речи рабской” в защиту поэзии. – In: Валерий Брюсов. Собрание сочинений. т. VI, М., 1975, стр. 176–180.)*

*(Fordította: Gábor Zsuzsa)*

ANDREJ BELU

## BABÉRKOSZORÚ VAGY TÖVISKOSZORÚ?

„Életét írja a  
költő, ne könyveit.”

(Valerij Brjusov)

„Jaj annak, ki babérkoszorúra  
cseréli fel a töviskoszorút.”

(Valerij Brjusov)

Az az eszmecsere, amely a szimbolizmus sorsáról és hivatásáról alakult ki az „Apollón” hasábjain, arra ösztönöz, hogy néhány szóban kifejtsem a véleményem. Mivel alapjaiban nem értek egyet V. J. Brjusov „A »rabnyelvről«, a költészet védelmében” c. cikkével, ez önkéntelenül is arra indít, hogy

szerzőnk egy korábbi, „*Szent áldozat*” címen megjelent írására emlékeztessenek. Íme az idézet: „Mi azt kívánjuk a költőtől, hogy állandóan »szent áldozat« mutasson be, s ne csak a verseivel, de élete minden órájával, minden érzésével – szeretetével, gyűlöletével, eredményeivel és zuhanásaival.”

Aláírom minden sorát . . . A. Blok gyönyörű, mélyen megszenvedett cikkében lényegében csak ezt mondja; mintegy magától és tőlünk is azt kérdezi: vajon „szent áldozatot” mutatunk-e be életünk minden érzésével, minden órájával? Másrészt Vjacseszlav Ivanov abban az értelemben nyilatkozik, hogy a szimbolizmus nem csak iskola a művészetben. Azt gondolhatná az ember, hogy Brjusovnak, aki néhány éve az orosz szimbolista költészet nevében fejtette ki hitvallását, csak örülnie kellene, hogy Vjacseszlav Ivanov vallomása egybeesik az övével.

„A szimbolizmus nem akart, és nem is tudhatott” csak művészet lenni -hirdeti Vjacseszlav Ivanov.

„Mi azt kívánjuk a költőtől, hogy állandóan „szent áldozatot” mutasson be, s ne csak a verseivel. . .” – hirdette V. J. Brjusov 1905-ben.

Mindkét jelszó egyértelműen valami többet tulajdonít a szimbolizmusnak, mint az irodalmi iskola szerepét; az az áramlat, amely Franciaországban mint irodalmi iskola, Németországban pedig mint új világnézet jelentkezett, valami több lehetett, többnek kellett lennie, mint pusztán szép versekről szóló elmélkedésnek. Való igaz, a francia szimbolizmus mint iskola lépett színre, de a német szimbolizmus nem csak irodalomtörténeti határok között fejlődött. Számunkra nem az a fontos, hogy miként alakult a szimbolizmus sorsa történetileg; a fontos annak tisztázása, hogy mi is a szimbolizmus valójában, amely itt mint iskola, ott pedig mint új világszemlélet hirdetése jelentkezett. Az orosz szimbolizmus két kiváló képviselőjének vallomása arról, hogy a szimbolizmus nem csak irodalmi iskola, egyáltalán nem annak bizonyítéka, hogy hűtlenek lettek a szimbolista művészethez, hanem az orosz szimbolizmus eredetiségének a jele.

Brjusov, aki 1905-ben a művész feladatait illetően Ivanovval és Blokkal egy véleményen volt, 1910-ben a következő humoros, jóllehet egyáltalán nem meggyőző ellenvetést teszi: „A kalapáccsal szögeket kell beverni, nem pedig képeket festeni. A puskából jobb lőni, mint likórt inni. . Krilov apó óv az olyan énekesektől, akiknek fő erénye az, hogy undorodnak a szeszes italtól.” (*Apollón*, N<sup>o</sup> 9, 31.)

Abból, hogy a kalapáccsal szögeket szoktak beverni, egyáltalán nem következik az, hogy ha banditák támadnak meg, és kalapácson kívül nincs más eszköz, amivel védekezhetnék, hagyjam magam megölni s kalapáccsal ne védekezem, csak azért, mert vele szögeket szoktak beverni. Való igaz, a puskából nem isznak likórt, de a hadseregben kétféle puská van, lényegében két különböző céllal: az egyikkel lőnek, a másikra pedig szuronyt tűznek s mint szurófegyvert is használják. Természetesen az énekes művészete nem abban van, hogy nem iszik szeszes italt, de ebből egyáltalán nem következik az, hogy az énekes a józanságát félti; köztudott, hogy a bor árt az alkotásnak. Mit is akar V. J. Brjusov? Nem azt akarja-e, hogy a harcosok, miután ellőtték minden patronukat, a várra támadó ellenség láttán inkább dobálják el fegyvereiket s vállalják a fogságot, mintsem szuronyt tűzenek puskáikra? Vagy nem akarja, hogy költők harcoljanak az alkoholizmus ellen? Természetesen, V. J. Brjusov tagadni fogja a *ne állj ellent a gonosz*nak tolsztoji elvét, ha ilyen nyíltan alkalmazzuk az általa annyira szeretett művészetre; de kiderül, hogy az adott esetben ő éppen ilyen elvet prédikál.

A művészet kezdettől fogva szimbolista; senki sem vitatja a legkülönbözőbb művészetek szimbolista voltát, ezzel a szimbolizmussal találkozunk az Olümposz havas csúcsain. Goethe, Dante, Shakespeare szimbolizmusa nemcsak átvitt értelemben, hanem szó szerint is arisztokratikus, miként az volt az igazi tudomány és az igazi filozófia is.

A XIX. század közepétől meggyorsult az ismeretek és a filozófia demokratizálódási folyamata; egész társadalmi rétegek, amelyek addig nem voltak a művészet részesei, egyre inkább sorsának törvényhozói lettek; korunkban a művészeti élet aktív résztvevői nem korlátozódnak az esztétikailag képzett emberek szűk köreire; a demokratikus tömegek aktívan viszonyultak a művészethez, s ennek köszönhetően megváltozott a művészetek fejlődési vonala; veszályban a művészet.

A szimbolista iskola fejlődése a művészetben, akárcsak a szimbolizmus hirdetése Nietzschénél és Ibsennél, a művészet terjedő vulgarizálására adott válasz; az örök szimbolizmus arisztokratikus mélységei egyértelműen prófétikus formában nyíltak meg a tömeg előtt: a szimbolista iskola a költészetben a művészek individuális jelszavait (Privat-Sache) összegezte, s úgy hirdette ezeket a jelszavakat, mint a művészet törvényeit; a szimbolizmus hirdetése demokratikus kávéházakban kezdődött, s nem az aka-



démiai Olümposz csúcsain. Az első szimbolisták egyaránt voltak teoretikusok és művészek: azt, ami minden szimbólumban „megfoghatatlan”, ők költői képben fejezték ki. A francia iskola szimbolizmusában minden szimbólum „titka” „megvilágosult”, a homályból költői kép lett. Goethe – látszólag világos, s csak a világos forma alatt, valahol a mélyben várnak ránk a „megfoghatatlan” végtelen folyosói; Verlaine pedig első ránézésre homályos, de nála a ködfüggöny mögött gyakran egyszerű és világos gondolat van. Az első arisztokrata, a második demokrata.

Ha a goethei szimbolizmus klasszikusan zárt formái között nem merül is fel határozottan az a kérdés, hogy honnan van a művészetet belengő misztikus ködfátyol, akkor a kései szimbolisták szándékolatlan harsány műveiben ez a kérdés nyilvánvaló. Ezzel együtt új megvilágításba kerül a Művészi Alkotás céljának és értelmének kérdése is, valamint az ismeretek között és a különböző alkotások (pl. valóságos) hierarchiájában elfoglalt helye. Ez a kérdés most nemcsak a teoretikusokat izgatja, hanem a művészt is; a művészet feladatai és céljai között eligazodni, függetlenül történetileg kialakult formáitól: napjainkban az a művész, kiváltképpen a szimbolista művész lelkiismereti kérdése, aki helyzeténél fogva sok mindent lényegesnek tart abból, amit korábban elhallgattak, s aki a múlt művészeinek magánnyilatkozatait, mint jelszót hirdette. A babérkoszorút, amely szégyelősen takarta a töviskoszorút, a szimbolisták Nietzsche és Ibsen személyében letépték magukról; Baudelaire, Verlaine, Wilde, Huysmans, Strindberg, V. Ivanov, Blok vallásos keresését nem lehet feledtetni a szabadversről rendezendő ankétokkal; a kortárs szimbolista költőknél a lelkiismeret kínjai közepette, az élet távoli horizontjaiért folytatott harcban nemcsak a művészet iránti szeretet nyilvánul meg. „Csak a mellünknek szegezett áldozati kés ad jogot a költő-névre”, írta maga Brjusov. A babérkoszorút töviskoszorú váltotta fel. Töviskoszorúra cserélte babérkoszorúját Brjusov is, aki határozottan kijelentette:

Jaj annak, ki babérkoszorúra  
cseréli fel a töviskoszorút.

S lám az *Apollón* kilences számában megjelent cikkében ő éppen ezt teszi; nem szeretnénk neki tulajdon szavaival válaszolni: Jaj annak. . .

A korunk legnagyobb szimbolistáira, Nietzsche és Ibsenre jellemző próféta hangvételen, abban, hogy ők a művészt az élet alkotójának ismerik el, a művészet sajátos célját látjuk: a művészt új életet teremt és megmenti az emberiséget. Ez az a szurony, melyet a hódító művész puskájára tűz; a művészetben voltaképpen az élet vallásos alkotásának lehetősége rejlik, s ez az alkotás határozza meg a megismerést is; a mai pszichológia fő sodrása így áll kapcsolatban az ismeretelmélettel: a szurony a filozófus ajándéka a művésznek; kell a szurony; Brjusov viszont a kritikus pillanatban gúnyolódik a szurony használatán, amikor a líkórral való szerencsétlen hasonlattal él. Miközben így cselekszik, saját maga alatt vágja, a fát, tulajdon szavait tagadja meg: „Istenségünk oltárán önmagunkat áldozzuk fel?”.

Blok és Ivanov is istenségük oltárán áldozzák fel irodalmi tevékenységüket, mert hisznek az alkotás mágikus erejében, abban az életet átalakító őserőben; ők Brjusov hagyatékát teljesítik; hisszük, hogy ettől csak magasabbra csap művészi alkotó munkájuk lángja: Ivanov még tökéletesebb szonetteket fog írni, Blok pedig drámákat. De Brjusov nevet a művészethez való vallásos viszonyukon.

Nem emlékeztetem tulajdon szavaira: Jaj annak. . .

Ezt a Brjusovnak címzett választomat az ő puskáról és líkórról szóló tréfás hasonlatára építettem. V. J. Brjusov úgy cáfolja Ivanovot, hogy a szimbolizmus konkrét történetiségére figyelmeztet; Brjusov azt ajánlja a kortársaknak is, hogy maradjanak a francia szimbolisták elméleti talaján. De ismerjük el, a franciák semmilyen elméleti talajon sem állnak; a vers iránti érdeklődés, magáról a formáról szóló elmélkedések is csak akkor érnek valamit, ha tudjuk azt, hogy mi a művészet, a forma, a vers; a szimbolisták jelszavai filozófiai értelmezést és igazolást kívánnak; lehetetlen történeti talajon maradni; azon sajnálkozni, hogy a mai orosz szimbolistákat más érdekli, mint francia kortársaikat, egyenlő azzal, mintha azon sajnálkoznánk, hogy az emberiség kikerült az őskori állapotából. Azon kívül pedig nem lehet a szimbolizmust csak Franciaországra korlátozni, hiszen Nietzsche határozottan szimbolistának tartotta magát; az őt foglalkoztató kérdések köre viszont lényegesen szélesebb, mint a franciáké. A szimbolizmus világjelenség, övé a jövő; igazságtalanság csak Franciaországhoz kötni és történelmét egy évtizeddel mérni; semmi sem marad a szimbolizmusból. „Kérdezzék meg Verhaerent és Viélé de Griffint – kiált fel Brjusov, – meggyőződés, hogy egybehangozón azt mondják: ők csak egyet akartak. . .” Sértő lenne a szimbolizmusra nézve, ha sorsát

Verhaeren és Viélé de Griffin személyes véleménye határozná meg. Remélem, hogy a szimbolizmus valami több, mint Viélé de Griffin. A szimbolisták nem arra törekednek, hogy lerombolják a művészet tízezeréves múltját; hanem hogy ezt a tízezer évet a jövő fényével ragyogják be. Ez a jövőbe vetett hit éltet mindannyiunkat, akik nyíltan hangoztatjuk, hogy az orosz szimbolizmus sorsa nem függ Franciaországtól, ahogyan nem függ az iskolai definícióktól sem.

Másként Brjusovnak egyet kellene értenie azzal a francia szimbolistákról adott kegyetlen kritikával, amely az *Apollón* ugyanazon számában *Párizsi dialógus* címmel látott napvilágot: „A következetes szimbolisták nem hagynak maguk után alkotásokat vagy csak olyanokat, melyeket száz év múlva pusztán kíváncsiságból fognak olvasni”.

Az a szimbolizmus, melyen egy irodalmi iskola módszerét értik, pusztulásra ítéltetett. Ez világos. Csakugyan Brjusov a szimbolizmus halálát akarja?

De Brjusov habozik.

„Életét írja a költő, ne könyveit”, írja 1905-ben. „A szimbolizmus mindig csak művészet volt és az is akart lenni”, írja ugyanő 1910-ben.

Jaj annak, ki babérkoszorúra  
cseréli fel a töviskoszorút.

(Valerij Brjusov)

Babérkoszorú vagy töviskoszorú? – ez hát a kérdés.

(Андрей Белый: Венок или венец? – In: „Аполлон”, 1910, № 11, стр. 1–4.)

(Fordította: Nagy István)

V Í G H Á R P Á D

## A MÁSODIK LIÈGE-I RETORIKA

*A költészet retorikája*<sup>1</sup> nagyrészt azokból a tanulmányokból született, melyeket a liège-i retorikusok 1972 és 1974 között tettek közzé.<sup>2</sup> A könyv ennek ellenére nem cikkgyűjtemény, hanem nagyon is jól átgondolt, logikusan és célszerűen felépített mű, azzal a bevallott rendeltetéssel, hogy – mint címéből is kitűnik – a modern nyelvészeti retorika eszközeivel meghatározza egy szöveg irodalmiságának, közelebbről költőiségének elméleti kritériumait. Előjáróban annyit mindjárt leszögezhetünk, hogy az utóbbi évek egyik legizgalmasabb irodalomszemiotikai munkájával állunk szemben, ami ugyanakkor távolról sem jelenti, hogy fenntartás nélkül elfogadnánk a  $\mu$ -csoport minden állítását vagy következtetését. De *A költészet retorikája* önmagában véve sem ellentmondás mentes, s az a vita, mely a négy különböző szakterületet képviselő, más-más vérmérsékletű kutatót baráti összejöveteleiken szembeállította, nem múlt el nyomtalanul az egyes fejezetek írásba öntése során sem. Erre utal a végkövetkeztetések rendkívül óvatos megfogalmazása, s ez olvasható ki a jegyzetekből is, melyek nemcsak a filológiai tájékozottságról való meggyőzést szolgálják, hanem egyben árnyalják is a keményebb vagy merészebb kijelentéseket. A mű olvasása roppant nehéz, sok időt és türelmet igénylő feladat, két okból is: egyrészt takarékos, számos új vagy kevésbé ismert szakkifejezéssel élő stílusa miatt, másrészt pedig mert szinte valamennyi poétikával kapcsolatos eddigi eredményt megkérdőjelez, újból tüzetesen végiggondol, így a szerzőkkel együtt az olvasó is kénytelen olyan problémákon töprengeni, melyeket már véglegesen megoldottnak hitt.

A bevezetésben foglalt rövid retorikatörténeti összefoglalás csupán néhány, Franciaországban pár évtizede elterjedt, meglehetősen felszínes gondolat lecsapódása, melynek az a lényege, hogy az antik retorika fokozatosan az ún. *elocutio*ra, vagyis a nyelvi kifejezéssel foglalkozó részére szűkül le. Ennek bírálatára részletesen itt nem térhetünk ki,<sup>3</sup> mindössze egy-két lényegesebb történeti-elméleti körülményre szeretnénk emlékeztetni.

Az *elocutio* valójában sohasem volt általános stíluselmélet, még kevésbé nyelvi díszítőelemek tára: az arisztotelészi retorikában ez a szakkifejezés a nyilvános beszéd szükségleteihez igazított nyelvi kifejezés elméletét jelentette. Ha a későbbiekben, a társadalmi igény változásainak megfelelően, a retorika már nem beszédek előállítását, hanem kész szövegek (jelesül irodalmi művek) elemzését szolgálta is, ezzel párhuzamosan vagy ezt követő korokban a meggyőzés *tekhné*jének státuszát csak megőrizte, illetve megújította a harcos, hitvitázó keresztény egyház, vagy az időről időre újjászülető demokratikus államhatalom. Miért kellene tehát azon csodálkoznunk, hogy a poétikának és a retorikának a  $\mu$ -csoport által föltételezett alárendeltségi viszonya ellenkező előjelűvé válik a középfokú oktatásban, ahol a költészeti osztály általában megelőzte a tanulmányokat befejező, s ezek szerint bonyolultabbnak tartott retorikai osztályt? Szögezzük le először is, hogy nem mindig volt ez így, s hogy e tantárgyak oktatási sorrendje éppenséggel a retorika meghatározásától függött. Amikor a közoktatás törvényhozói – pedagógiai vagy politikai megfontolásból – pusztán csak prózaelméletnek,

<sup>1</sup>  $\mu$ -csoport (Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet): *Rhétorique de la poésie*. Brüsszel, Éd. Complexe, 1977, 295.

<sup>2</sup> Ezekről a tanulmányokról illetve a  $\mu$ -csoportról általában, 1. „A liège-i retorika”, *Helikon*, 1977: 1.

<sup>3</sup> A kérdéssel kapcsolatban „L’histoire et les deux rhétoriques” c. tanulmányunkban bővebben véleményét nyilvánítottunk, *Revue d’Esthétique* 1979: 1–2.

esetleg azon túl az irodalmi műfajok normatív tanának tekintették, joggal került mint egyszerűbb tudnivaló a poétika elébe, amely a verselés s általában véve a díszesebb költői nyelv révén mennyiségleg magasabb-rendű tárgynak számított. Amikor a retorika a köztéren való érvényesülés „szközét” jelentette, amely egy irodalmi szöveg elemzésénél jóval bizonyultabb egyéni kvalitásokat, valóságos „világismeret” kívánt, mi sem volt természetesebb, mint hogy ez a tantárgy koronázza meg a jövőendő állampolgár életre való fölkészítését.

A leszűkült retorikának ezért a mitológiájáért nem a  $\mu$ -csoport a felelős. Elfogadják ugyan, s igyekeznek tökéletesebbé belőle, ugyanakkor nem feledkeznek meg (erről a 14. oldalon terjedelmes jegyzet tanúskodik) a mai retorikai-kutatások egyéb irányzatairól sem. Filológiai horizontjuk e téren – az *Általános retorikához* (Rhétorique générale) képest – jelentősen kiszélesedett, erre vannak a retorikatörténetben kanonikus referenciának számító Kibédi Varga (1970) vagy Pierre Somville (1975) műveire történő utalások. Mindez természetesen ellentmond annak a „klasszikus” és „gallocentrikus” szempontnak, amelyre a csoport hivatkozik, s amely a valóságban nem annyira a francia klasszikus retorikusok (Bary, Lamy, Gibert stb.) hagyományát folytatja, mint inkább azokat a nyelvészeket (Dumarsais, Fontanier), akik mellelleg sohasem gondoltak arra, hogy retorikának nevezzenek egy trópusokról és stílusalakzatokról szóló értekezést.

A  $\mu$ -csoport retorikadefiníciójára rátérve az mindjárt megállapítható, hogy maga a meghatározás nem sokat változott az *Általános retorika* óta, ahol is a retorika hol „az irodalomra jellemző nyelvi eszközök megismerését”, hol „a nyelven eszközölt műveletek összességét”, hol pedig „az önkorrakcióra alkalmas nyelvi deviációk összességét” jelentette. Ez az elvi szilárdság azonban elég zavarba ejtő, mert egy olyan ellentmondásnak biztosít további életteret, amelynek kiküszöbölése régóta kívánatos lett volna. Retorikusaink ugyanis számos alkalommal hangsúlyozták már, hogy a metabolákban önmagukban véve semmi speciálisan irodalmi nincsen:<sup>4</sup> egy olyan retorika tehát, amely meghatározása szerint ezen metabolák elmélete, semmiképpen sem adhat számot egy szöveg irodalmiságáról. Ugyanakkor a metabola – teszi hozzá az *Általános retorika* – ha nem is elégséges, de mindenképpen szükséges feltétele az esztétikai éthosznak.

1977-ben a liège-iek állásfoglalása a retorika–irodalmiság viszony tekintetében lényegesen rugalmasabb lett, s a nyelvészeti módszerek kizárólagosságát a költői művek vizsgálatában már erősen problematikusnak tartják. Jakobsonnak azzal a tételével kapcsolatban, mely szerint a költészet legfőbb megkülönböztető jegye az ismétlődés elvének érvényesülése, „veszélyes elcsúszásról” beszélnek, s ezzel a dilemmával fejezik be érvelésüket: „a jakobsoni értelemben vett poétika vagy elfogadja, hogy a reklámtól a liturgiáig mindenféle szövegtípusra vonatkozhat, s ez esetben elnevezése megtévesztő, vagy pedig megfelelő eszközökre tesz szert, melyeknek segítségével számot adhat a költészetéről a maga specifikusságában, de ez esetben kell mondania arról, hogy kizárólag nyelvészeti diszciplína maradjon, ahogyan Jakobson szerette volna” (18). Óvatosan fogalmaznak újra a metabola-irodalmiság viszonyra vonatkozó saját tételüket is, mert emellett ugyan változatlanul kitartanak, hogy a „retorikai strukturáltság”, vagyis a metabolák jelenléte az irodalmi szövegnek szükséges feltétele, hozzátéveszik azonban, hogy „ez tulajdonképpen még mindig bizonyításra szorul” (19).

Sajnos ez az elméleti éleslátás kevés nyomot hagyott abban a szakaszban, amely ténylegesen a retorika meghatározásával foglalkozik. A *költészet retorikája* szerint továbbra is a nyelvi kifejezés a „retorika egyedüli tárgya,” s mint nyelvészeti diszciplína „olyan kifejezéstípusokat vizsgál, melyeket az általános nyelvészet eddig figyelmen kívül hagyott, például a képes kifejezéseket és a mondatnál nagyobb szövegegyeségeket” (18). Alább a szerzők még többször is aláhúzzák, hogy a retorika a metabolák elmélete (194 és 203), s ezzel mintha végleg a fent idézett dilemma első alternatívája mellett döntenének. Hamar rácsúfol azonban erre a látszatra az a hitvallásszerűen csengő mondat, mely

<sup>4</sup> Vö. *Rhétorique générale* (1970), 148–149, sőt már Edeline: „Poésie et langage. XVI”, *Journal des poètes* 1966, 10. sz., majd később Minguet: „Du poétique au rhétorique”, *Vers une esthétique sans entraves*, Párizs, 1975, 338, és Klinkenberg: „Rhétorique et spécificité poétique”, in H. Plett (szerk.): *Rhetorik*, München, 1977, 87. Jegyezzük meg ezen kívül, hogy a *lexis* semlegessége, irodalmi szempontból vett nem specifikussága Arisztotelész óta ismeretes tétel, vö. G. Morpurgo-Tagliabuò: „La retorica aristotelica”, in E. Castelli (szerk.): *Retorica e barocco*, Róma 1955, 129–130, és P. Somville: *Essai sur la Poétique d'Aristote* Párizs, 1975, 101.

szerint a  $\mu$ -csoport retorikája „mindennek ellenére sem más, mint irodalmi vagy költői retorika” (20), amely „organikus kapcsolatot tételez föl retorikusság és irodalmiság között” (23).

Az egyszerű olvasó most már nem nagyon tudja mire vélni ezt a makacs kitarást. Vajon a retorika és a poétika nyilvánvaló egybemosása okozná ezt a szemmel láthatóan feloldhatatlan ellentmondást? Amikor a  $\mu$ -csoport (Barthes javaslata nyomán) a jakobsoni értelemben vett *poétika* terminusát a *retorikáéval* helyettesítette, az embernek az volt az érzése, hogy egyszerűen csak valamilyen újabb címkére volt szükség, amellyel azt a bizonyos „megtévesztő elnevezési” meg lehet szüntetni. Ez a terminológiai (bal)fogás alapján véve bocsánatos bűnnek számított, hiszen a *poétika* és *retorika* szavak már évszázadok óta többértelműek voltak. Csakhogy közben az történt, hogy a kutatók többsége komolyan vette az új elnevezést, s megpróbáltak olyasmit is fölfedezni benne, amit sohasem tartalmazott. Napjaink szemiotikusai szívesen hivatkoznak az orosz formalisták örökségére, ha poétikáról van szó, s joggal teszik. Arról viszont általában megfelelnek, hogy ugyanezek a formalisták a retorikát továbbra is a szóbeli meggyőző kifejezés, az antik *tekhné* elméleteként tartották számon.<sup>5</sup> Vagyis a szemiotikusok részéről már itt „veszélyes elcsúszás” tapasztalható. De ha ez a magyarázat nem kielégítő a fenti makacs kitarásra nézve, szabad-e arra gondolnunk, hogy a  $\mu$ -csoport a jövő ígérétében bízik (*A költészet retorikájából* ez is kiolvasható),<sup>6</sup> vagyis hogy a retorikából a poétikába történő átmenet kapitális problémája előbb-utóbb majd csak megoldódik valahogy? Ha ez így van, csak csodálni tudjuk hitüket, ugyanakkor sajnáljuk, hogy ilyen kitűnő szakemberek még mindig könyörületesen bánnak egy közben már hasznavehetetlennek bizonyult hipotézissel. Bizonyos határig munkahipotézisként természetesen fenntartható, s teljes mértékben egyetértünk a  $\mu$ -csoporttal abban, hogy a költői jelenség tudományos magyarázatához (hogy aztán ez a retorika feladata vagy sem, más kérdés) elengedhetlenül szükséges annak gondos különválasztása, ami benne nyelvészeti természetű, s ami nem az.

*A költészet retorikája* két nagy egységből áll, melyek közül az első tisztán elméleti jellegű, a második pedig ennek néhány költeményre történő alkalmazását példázza. Az elméleti rész (a könyv kétharmada, az alábbiakban csak erről lesz szó) főfontosságú fejezettel kezdődik, amelyben a szerzők az *izotópia* fogalmával, s ezen keresztül a több izotópián is olvasható ún. „retorikai szöveg”-gel foglalkoznak. A  $\mu$ -csoport, amely a retorikusságot kezdettől fogva valamilyen nyelvi normától való eltérés kontextuális jelentéséhez kötötte, természetes módon olvasztottá rendszerébe (már az *általános retorikában*) ezt a Greimas által bevezetett szemantikai fogalmat: ugyanis a mondatnál nagyobb szöveg-egységnek tanulmányozása során pontosan az izotópikus folytonosság jelentené a szöveg normáját. Ugyanakkor az is világos, hogy az izotópia (amely mint általános jelentéstani sajátosság „az elbeszélés egyértelmű olvasatát teszi lehetővé”) önmagában véve szintén nem tud választ adni az irodalom specifikusságának kérdésére. Vagyis újból csak egy kiindulási alappal, egy olyan segédeszközzel van dolgunk, amelyet bármilyen természetű szöveg elemzése során alkalmazni lehet.

Az izotópia meghatározásánál Greimas csupán a szémák szintagmatikus egymasmellettiségét vette figyelembe. A  $\mu$ -csoport (helyesen) második feltételként a szémák szintaktikai viszonyát is bevonja a definícióba. Ez a feltétel inkább logikainak nevezhető; igaz: formális logikáról van itt szó, s ennek mindjárt meglátjuk a következményeit. A liège-iek szerint tehát az izotópia „jelentésegységek adott halmazának olyan sajátossága, amelyet azonos szémák nyilvánvaló ismétlődése jellemez, és amelyben egymást kizáró szémák nem fordulnak elő szintaktikailag függő helyzetben” (41). Ennek megfelelően egy ilyen mondat, mint például *a víz folyik* izotópnak számít, míg *a hó fekete* nem izotóp, hanem allotóp kijelentés.

Mindenki számára világos, milyen veszélyt rejt magában ez a metafizikus álláspont egy olyan retorikára nézve, amely – a  $\mu$ -csoport szerint is<sup>7</sup> – nem a saussure-i értelemben vett nyelvi, hanem

<sup>5</sup> Borisz Ejhenbaum egyik revelatív megjegyzésére gondolunk, amelyben egy poétikától különböző retorika kidolgozásának tervéről beszél (vö. *Az irodalmi elemzés* Budapest, 1974, Gondolat, 40), valamint Kazanszkij egyik tanulmányára, amelyet Lenin szónoki stílusáról írt, s amelynek a „Kísérlet retorikai elemzésre” alcímet adta (*Lenin stílusa* Bukarest, Kritérium, 1971).

<sup>6</sup> Ilyen apró utalásokra gondolunk: „Megegyezhetünk tehát, hogy *egyelőre* retorikának nevezük. . .” (18); „Ez a definíció először is csak *ideiglenes*. . .” (19) stb.

<sup>7</sup> Az egyik helyen a retorikát mint kijelentéstípusokkal foglalkozó tudományt definiálják (18), máshol az izotópiát mint *parole*-jelenségeket feltételező kategóriát határozottan szembeállítják a

éppenséggel a beszéd elmélete szeretne lenni, amely tehát nem mondatokkal, hanem kijelentésekkel foglalkozik, ezek a kijelentések pedig, mint köztudott, *minden esetben valamilyen aktualizált szöveg részei*, amelyet szoros szálak fűznek nemcsak a nyelvi, hanem a szocio-kulturális kontextushoz is. Az aktualizált mondatok szoros kapcsolatot tartanak fenn a kijelentés körülményeivel, s ennek figyelembe vételével megnyílik az a történeti perspektíva, amely nélkül nincs retorika. A  $\mu$ -csoport a 21. oldal egyik jegyzetében mintegy sajnálattal állapítja meg, hogy a nyelvészeti indíttatású neoretorika s a Perelman-iskola filozófikus retorikájának szintézisét jelen pillanatban nem tartja elképzelhetőnek. Mi pedig a mai retorika két nagy áramlatának egyesítési lehetőségét éppen abban látjuk, hogy elvben mindkettőnek *aktualizált* kijelentésekre, *valószínű* premisszákra kellene épülnie. A nyelvi kontextus az első típusban ugyanazt a szerepet tölti be, mint a hallgatóság és a közvélemény (a társadalmi kontextus) a másodikban. A szemantikailag korrekt mondatokat meghagyjuk a nyelvészetnek, a logikailag igaz ítéleteket meghagyjuk a természettudományoknak. A hó alkalmakként fekete is lehet, ha mondjuk a szövegbeli előzményekből kitűnik, hogy (elnézést a triviálisan egyszerű példáért) a hóval borított mezőt a szomszédos gyár füstje bemocskolja, ami az előbbi kijelentést *hic et nunc* a kontextus ismerője számára izotóppá teszi.

Az általános szemantika, amely beéri a szémák elvont, lexikalizált disztribúciójával, másképpen mondva az arisztotelészi értelemben vett attributív állítással,<sup>9</sup> nem elégítheti ki teljesen a szövegelemzést, amely az akcidentális állítást sem hagyhatja figyelmen kívül. A szemantika csak olyan predikációs szintagmákkal foglalkozik, amelyben az alany általános fogalom, s amelyben az egyes szavak minden esetben megőrzik szótári jelentésüket. Az aktualizált szöveg elméletének azonban az egyes szemémák különös, alkalmasint egyedi jelentésével is számolnia kell. Nem időzhetünk hosszabban ennél a kérdésnél, azt azért megjegyezzük, hogy a szemémáknak a kontextus által meghatározott különössége, egyedisége a mi szemünkben az irodalmiság egyik alapvető fontos ismérve.<sup>9</sup>

Ne higgyük azonban, hogy az izotópia relativitása vagy, ha úgy tetszik, akcidentális jellege teljesen elkerülte volna a  $\mu$ - csoport figyelmét. *A költészet retorikája* az önellentmondással sem törődve hangsúlyozza egy helyen, hogy az izotópia partikuláris jellegű, hogy „egy szemantikai mezőn belül társadalmilag meghatározott kapcsolat függvénye”, és hogy „adott kulturális szituációban elhangzó üzenetek sajátossága” (38). *A Föld forog* klasszikus példáját idézi, amely csupán néhány száz éve számít izotóp kijelentésrűk. Ebben a szemlemben kellene újrafogalmazni ezt az izotópelméletet, s olyan kontextuális dimenzióval is ellátni,<sup>10</sup> amely óhatatlanul befolyásolni fogja a „szémák kimerítő feltérképezését” is: márpedig a  $\mu$ -csoport szerint éppen ettől függ egy izotópia koherenciájának s az allotópia pontos mértékének megállapítása.

---

szemantikai mező fogalmával (32). Legutóbb megjelent írásukban, az „Iconique et plastique” c. tanulmányban a retorikát szintén mint beszédelméletet (*étude des discours*) határozzák meg, amely nem foglalkozik „izolált jelekkel” (*Revue d'Esthétique*, 1979: 1–2). Ez a gondolat, a retorikának és a nyelvészetnek ez a különválasztása egyébként már határozott formát öltött D. Sperber „Rudiments de rhétorique cognitive” c. írásában is (*Poétique* 23, 1975).

<sup>9</sup> Az attribútum szükségszerű kapcsolatban áll valamely dologgal, míg az akcidentumnak „az nevezhető, ami hozzátartozik ugyan egy dologhoz, s igaz módon állítható is róla, de nem szükségszerű, se nem állandó” (Arisztotelész: *Metafizika*, D. 30, 1025 a 14–16).

<sup>9</sup> Ez volt már Lessing álláspontja is az *Abhandlungen über die Fabel*ban, ahol is a példamese szereplőinek egyediségében látja a műfaj irodalmi jellegének biztosítékát.

<sup>10</sup> Megjegyzendő, hogy a  $\mu$ -csoport feltétlenül ebbe az irányba halad, amikor a *szövegelőtti* (*pretextuális*) izotópia szerepére hívja föl a figyelmet. Ez a komponens akkor is „kiválthatja a polliizotópia érzetét, amikor a plurális olvasás kérdése az aprólékos filológia szemszögéből föl sem merül” (59). Ugyanerre történik utalás, amikor egy másik helyen úgy vélik: a retorikai polisziemiát – a trópusok esetében – nemcsak a klasszematikus összeférhetetlenség teremti meg, hanem „a kontextus is befolyásolja” (62). Viszont ha elfogadjuk, hogy egy kijelentés potenciális alakzatának száma „a felismert szémák számának és a felismert szövegelőtti izotópiák számának szorzatával egyenlő” (60), ez a felismerés pedig mindig az adott olvasótól függ, kénytelenek vagyunk megállapítani, hogy a polliizotópia pontos mértéke, egy szövegnek tulajdonítható jelentések száma gyakorlatilag meghatározhatatlan.

Jegyezzük meg végül, még mindig ezzel a fejezettel kapcsolatban, hogy a trópusok mélyszerkezetét ismertetően összefoglaló néhány oldal (46–50) *A költészet retorikájának* legördülékenyebb, legbiztosabb kézzel megírt szakaszai közé tartozik. Az első soroktól kezdve érezni, hogy itt már egy lehiggadt, megszilárdult ismeretről van szó, amelyet a szerzők szívesen idéznek, s amelynek olvasása – legalábbis az *Általános retorika* ismerői számára – könnyű feladat. Az egyedüli újdonság az „alapszint” (degré donné) és a „ráépített szint” (degré construit) terminusok bevezetése, amelyek a klasszikus „tulajdon jelentés” és „képes jelentés” kifejezéseket váltják fel, és amelyek „nem csupán egyetlen szót, hanem egy egész jelentésostrályt” jelölnek. Tulajdorképpen változatlanul az ismert régi dichotómiával van dolgunk, amelyet azonban az izotópielmélet új megvilágításba helyezett. A stílusalakzat ebben az összefüggésben „az izotópiaváltás egyszerű partikuláris esete” (51), ami az alakzat fogalmának jelentős kitérítése, hiszen ezek a retorikai egységek most már „nem függenek közvetlenül és kizárólagosan attól a szemantikai összeférhetetlenségtől, amely a szűkebb értelemben vett alakzatot meghatározta” (57). Mindemellett megjegyzendő, hogy egyes példák, nevezetesen a szinekdochéra felhozott két példa nem mindenben kielégítő. Az a mondat, hogy „Desszertként a tortát kérem” („egy darab torta” helyett) a logikai felbontás tipológiája szempontjából inkább vegyes típusúnak számít. Mert igaz ugyan, hogy „a torta” jelen esetben Sgπ típusú szinekdoché,<sup>11</sup> de SgΣ is, mivel nemcsak „egy darab tortát”, hanem „egy fajta tortát” is jelent, amely a manifestált általánosabb fogalommal ugyanolyan logikai kapcsolatban áll, mint az „ember” a „halandó”-val. Ezek azonban apró részletkérdések, melyek semmit sem vonnak le ennek az általánosított, sőt funkcionálizált alakzatelméletnek az értékéből. Ez az elmélet, a retorikai poliszémián keresztül, az egyszerű szón vagy kifejezésen túl most már a kijelentés és a szöveg szintjéig terjed, s a fent említett izotópiaváltás jelentőségét is figyelembe véve a trópuselmélet újszerű és jelentős felfogásának mondható.

A második fejezet az irodalom feltételezett hármas (triádszi) modelljének leírását tartalmazza. Ez a modell is a poétikum, a költészet specifikusságának megragadását célozza, ám ezúttal – a formák szintjén történt kísérlet kudarca után – a szemantikai oldalról közelítve meg a kérdést. A költészetet a μ-csoport változatlanul szavakból összeálló „nyelvi tárgy”-ként értelmezi, ám a szavak szükségszerűen „gondolatokat”, vagyis szemémákat is tartalmaznak, melyeknek strukturálódása sajátos törvényeknek engedelmeskedik. Ezek a törvények a nevezetes hármas modellből fakadnának, amely az Ember (anthroposz), a Természet vagy Mindenség (kozmosz) és a Nyelv (logosz) számának speciális szerveződése, s amelyet egy újabb általános és *a priori* norma megteremtésének igénye szült. A költészetet – a poliizotópiára való (nem specifikus) hajlaman túl – leginkább az jellemezné, hogy sajátos hatása – vagy ahogy a μ-csoport mondja: éthosza – „az immanens szemantikai világ legáltalánosabb oppozíciójára épül” (80), amelyet az emberi és a nem-emberi szembekerülése jelent, s ezt az oppozíciót a költő tisztán nyelvi (szemiotikai) eszközökkel, ún. nyelvi mediáció révén oldja fel. A sajátosan költői hatás tehát két feltételnek,

1. a kozmosz és az anthroposz izotópiájának közvetlen vagy közvetett jelentésének és oppozíciójának,

2. és a két izotópia közötti explicit vagy implicit retorikai mediációnak

a függvénye (vö. 88). Ez a definíció igen nagy hangsúlyt kap a μ-csoport poétikumértelmezésében, mivel különböző megfogalmazásban többször is visszatér a fejezet folyamán: „a költeményt egy tisztán verbális mediáció határozza meg” (95); „a költemény a két alapvető jelentéskategória közötti távolságot tisztán nyelvi eszközökkel szünteti meg” (101); „a költemény egy konfliktus nyelvi feloldása” (105); „az a szöveg, amely nem tartalmazza az alapopozíciót, elvben nem lehet költői” (105); „két izotópia manifestálódása mint a költői funkció első feltétele. . . , mediációs eljárás, mely a második feltétele. . . ” (108). Ez a modell, bár kétségtelenül igen elmés, s számos esetben érvényes, mégsem megingathatatlan (az első óvatos megszorítások ezúttal is maguktól a szerzőktől származnak). Néhány kérdést feltétlenül föl kell tennünk vele kapcsolatban.

<sup>11</sup> A Sgπ olyan disztributív logikai felbontású általánosító szinekdochét jelöl, amelyben az egész alá tartozó részek a fogalom számának csupán egy-egy töredékével rendelkeznek: például fa = ágak és levelek és törzs és gyökerek stb. A SgΣ ezzel szemben attributív felbontású általánosító szinekdoché, amelyben az egész alá tartozó részek a fogalom valamennyi lényeges számájával rendelkeznek: fa = jegenye vagy tölgy fűz stb.

Mindenekelőtt a szemantikai univerzum két részre hasadásával, vagyis a jelentésvilág abszolút és immanens normájaként értelmezett anthropolozoz-kozmosz oppozícióval kapcsolatban. Az igaz, hogy a tudat szembeállítását mindazzal, ami rajta kívül esik, olyan közhelyszerű gondolat, amely az antik filozófiai iskoláktól a marxizmusig szinte mindenhol föllelhető. De vajon tényleg ilyen fontos szerepet tölt be a költőiség szemantikai azonosításában? Tudnunk kellene persze, hogy ez a költőiség (poéticité) pontosan mit jelent a  $\mu$ -csoport szótárában. Pillanatnyilag érzjük be tehát annak megismétlésével, amit a szerzők maguk is hangoztatnak, tudniillik hogy ezek az *a priori* osztályok viszonylag sok esetben érvényesek ugyan, de hát „ebben semmi csodálnivaló nincs, annyira általánosak” (84).

Tovább játszva az ördög ügyvédjének szerepét, megkérdezhetnénk még, hogy vajon a logosz tényleg egyenrangú osztály-e a másik kettővel szemben, s főként hogy tényleg magába foglalja-e ezeket (vö. 85), vagy csupán az örök idealizmus egyik ismert tételével van dolgunk? Azt is meg lehetne kérdezni, hogy a tragikum csatolt definíciója („alapoppozíció mediáció nélkül”, 103) nem egyszerűsíti-e le mérhetetlenül és hamisan ezt a problémát, hiszen ez a meghatározás még arról is megfélekedzik, hogy a tragikus hős az esetek többségében nem a kozmoszba (a természetereibe) hanem a lehető legemberibb valamibe: saját természetébe vagy a többiek társadalmába ütközik. Hogy a liège-ieknek egy Jean Cohentől származó példájával éljünk: amikor az országun egy száz kilométeres sebességgel száguldó autó egy platánnak rohan, azt mondani, hogy az ember az „ellenséges természetbe” ütközött, elég sajátos értelmezése lenne ennek a központi tragédiának (a  $\mu$ -csoport egyébként „gyenge mediáció”-nak is nevezi ezt a jelenséget). Allotópiáról szó sincs ebben az esetben, pontosan azon „normális” szintaktikai kapcsolat miatt, amelyben egymást kizáró szemák nem kerülnek logikailag-szemantikailag függő helyzetbe. De azt is alá kell húzni, hogy a platán az út mentén vagy a fenyőkoporsó, amelybe a szerencsétlen kerül, teljességgel passzív és semleges résztvevői maradnak az eseményeknek, s föltételezett ellenséges mivoltuk tiszta mitológia.

Az allotóp szintaktikai kapcsolatokra visszatérve, különböző (egymást kizáró) szemantikai osztályokhoz tartozó alanyok és állítványok összefűzése kétségtelenül költői effektust eredményez, s a  $\mu$ -csoport helyesen lát e tekintetben alapvető ellentmondást egy kozmikus alany és egy emberi állítvány között.<sup>12</sup> Csak hogy nem ez az egyetlen lehetséges oppozíció. A megszemélyesítés, melyet a kozmosz-anthroposz predikációs viszony jelent, vagy a „megdolgozás”, melyet az ellenkező előjelű viszony képvisel, semmiben nem magasabbrendűek a hozzájuk hasonlóan ősi konkrét-absztrakt, illetve absztrakt-konkrét viszonyhoz képest. Igaz ugyan, hogy a két dichotómia között számos interferencia lehetséges, ez azonban semmit sem von le az utóbbi párok viszonylagos függetlenségéből. Például ezekben a hipallagékban: „fösvény pult” (= fösvény kereskedő pultja), „jól öltözött szomorúság” és „vörös akarat” (mindhárom absztrakt-konkrét vagy konkrét-absztrakt kapcsolaton nyugszik) a kozmosz-anthroposz dichotómiát csak ügyvel-bajjal tudjuk fölfedezni. A *fösvénység* és a *szomorúság* ugyanis kifejezetten emberi szemák, s a pult és a ruha is emberi származású tárgyaknak számítanak a  $\mu$ -csoport értelmezésében.<sup>13</sup> Csupán a „vörös akarat” emlékeztet halványan a másik oppozícióra.

Végeredményben az univerzális szemantikai normát meghatározni kívánó elmélkedés egyfelől ugyanazt a makacs határozottságot tanúsítja, mint amelyet a retorika fogalmának értelmezésekor tapasztalhattunk, másfelől ugyanazt a bölcs óvatosságot is, ami a hármas modell általánosítását illeti. Ez a modell „egy bizonyos kulturális tradíció belül elég sok költemény esetében operatívnak látszik” (80), melyek nagyjából a klasszicizmus és a szimbolizmus közötti korban születtek, ahhoz azonban még „újabb kritériumok szükségesek, hogy ezen üzenetek között esztétikai szempontból is különbséget lehessen tenni” (106). Ha elhisszük is, hogy a retorikai meditáció elégséges a költőiség meghatározásához, nyomban hozzá kell tennünk, hogy ennek a költőiség fogalomnak semmi köze magukhoz a költeményekhez (ahogyan Bally is hermetikusan elhatárolta egymástól a stílust és a stilisztikát): ez a tisztán elméleti kategória, a jakobsoni „poétikai funkció” megfelelője, nemcsak az irodalomra, hanem

<sup>12</sup> Az idézett példák ugyan nem valami meggyőzőek. „Az ég szomorú” és „Különös táj a lelkem” a predikációnak nem ugyanazt a fokát képviselik, s ha a második példában rekonstruáljuk a lappangó szinekdochikus kapcsolatot (a  $\mu$ -csoport szerint ez „A lelkem bonyolult” lenne), nyomban elvész az allotopikus hatás.

<sup>13</sup> Mint ahogy a *hajó*, a *zsalu* vagy a *vitrola* annak számít a kötet végén található Éluard-vers elemzésében (vö. 284). Ez ugyan elég különös álláspont, ha *anthroposzon* csak a tudat sajátosságait értjük az objektív világgal szemben.



bármely más szövegre is érvényes. Amikor tehát a  $\mu$ -csoport a költeményről mint a retorikai mediáció által meghatározott tárgyról beszél (vö. a hármas modellel kapcsolatban fentebb idézett definíciókat), terminológiai zavar vagy félreértés előtt nyitja meg az utat, mely újabb „veszélyes elcsúszás” felé vezet, s ezt bölcsőbb lett volna elkerülni

A harmadik fejezet (*Izoplazmus és időbeliség*)<sup>14</sup> újabb roham a költészet specifikusságának „bevetelérért”, ezúttal a jelölő (signifiant) oldaláról, de egyúttal a befogadás tartama (a szubjektív idő) felől is: a szerzők arra keresnek választ, hogy „nincs-e a költészetnek valami olyan különös sajátossága, amely a szöveg időbeliségének partikuláris használatából fakad”. A  $\mu$ -csoport tehát továbbra is gondosan fenntartja a tartalom és a kifejezés síkja közötti megkülönböztetést, amely – bárhogyan vélekedjék is a Meshonnic-féle idealista kritika – „a nyelvtudomány fejlődésének alapjait vetette meg”. *A költészet retorikája* ismételten aláhúzza azt az evidenciát (legalábbis ami ma már annak számít), mely szerint „ha a retorikának a jelentés terén újraértelmezéseket kiváltó izotópiatörésekkel van dolga, a jelölők szintjén a helyzet pont fordítva áll. Itt akkor beszélhetünk retorikai funkcióról, ha izoplazmusokat találunk az alloplazmusok helyén. A befogadó (olvasó) csupán *érzekeli* a szükségszerűen időben lefolyó jelölőket, míg a jelölteket *észleli* vagyis fel is fogja, hála egy olyan integrációs „műveletnek”, mely meghatározott számú elemet egyidejűvé tesz. De az irodalmi szöveg speciális szerveződése következtében a jelölőrendszer is egyidejűvé válhat: mivel a jelölőegységek ismétlődése és a ritmikai utalások felismerése nyomán az olvasó egyszerre, mintegy szinkronikusan ragadja meg a szöveget, az idő látszólag kikapcsolódik, a jelölőrendszer is időtlenné válik. Ezzel újabb mérce állna rendelkezésünkre – az újraértelmezett allotópiák és a különböző mediációk fokozatai után –, amelynek segítségével a költőiség „mennyiségi arányait” a prózának nevezett normához viszonyíthatnánk. A prózában nem érvényesül az idő megszervezésének és lerombolásának paradoxona, míg a költői szövegek számos retorikai fogással igyekeznek megvalósítani az időnek ezt a bonyolult manipulálását (vö. 137–138).

Talán ennyiből is kitűnik, hogy ennek a szigorú tudományossággal levezetett okfejtésnek logikai következményei megint csak túllépnék egy bizonyos gyakorlati hasznosság határain. Ha azzal a kitűnő felismeréssel egyet lehet is érteni, hogy egyes *in praesentia* alakzatokban (mint például a hasonlatban) a jelölők közötti kronológiai távolság lerombolódik, s az alakzat különböző elemeit egyszerre érzékeljük (mert éppen ez a szimultaneitás kelti az alakzat érzetét), az „egész költemény szimultaneitásának” gondolata mégis eléggé zavarba ejtő. Vagy legalábbis megint csak arra a következtetésre jutunk, hogy ez a „költészet” fogalom egy konkrétan soha meg nem valósuló elméleti ideál. Ugyanis *A költészet retorikája*, amely természetesen elismeri, hogy az „irreverzibilis progresszív időt” (azt, amelyik mindennapi beszédünkben is jelen van) a versek túlnyomó többségében szintén föl lehet fedezni, ezzel együtt nyomatékosan aláhúzza, hogy „az igazi költői haladás” sokkal mesterségesebben kimunkált és sokkal magánvalóbb időben történik (143). A  $\mu$ -csoport által használt terminus óhatatlanul a „tisza költészet” fogalmát juttatja eszünkbe, azét a költészetét, mely minden ideológiai és kulturális behatástól mentes. Az sem hagyható megjegyzés nélkül, hogy ennek a költészetnek a „próza”, vagyis a „tudományos szöveg” és a tisztán informatív szándékú közlemény (*parole utilitaire*) az ellenpólusa: az irodalmi prózának a  $\mu$ -csoport rendszerében nincs helye, bár bizonyos nyitás ebbe az irányba is történik (vö. 137–138).

De végeredményben ezek a komplex időszerkezetek még ilyen idealizált formában sem elégségesek ahhoz, hogy a költeményt más szövegtípusoktól elhatárolják. A nem specifikusság szelleme az itt leírt jelenségekben is kísért, s a  $\mu$ -csoport ugyanúgy jár velük, mint a metabolákkal: nem tekinthetők egyetlen nyelvezetfajta kiváltságának, s a költészetet ezen az alapon sem lehet megkülönböztetni például a mágikus vagy a misztikus szövegektől.

<sup>14</sup> Az izoplazmus a kifejezés morfológiai egységeinek szabályos ismétlődése. A  $\mu$ -csoport már korábban is különbséget tett tartalom és kifejezés izotópiái között. Különösen arra hívták fel ezzel kapcsolatban a figyelmet, hogy míg a köznapi beszédre, az egyszerű informatív szövegre, a tudományos és az irodalmi prózára tartalmi izotópia és kifejezésbeli allotópia jellemző, addig a költészet – éppen ellenkezőleg – gyakran él tartalmi allotópiával és a kifejezés izotópiáival, vagyis izoplazmusokkal és izotaxisokkal. Izoplazmus például az alliteráció, a rím, általában a hanganyag vagy a grafikai jelek ritmikus megszervezése, izotaxis pedig a többi között az anafóra, tehát azonos szerkezeti egységek ismétlődése.

A következő fejezet ettől függetlenül már erre az elméleti és idealizált oppozícióra épül, s folytatja a szöveg szintagmatikus tengelyének vizsgálatát, hogy „bizonyos, linearitással kapcsolatos elrendeződéseket” mutasson ki benne. Ezeket az elrendeződéseket mindenképpen figyelembe kell venni, mert hiába „előbbre való a tabularitás (a szinkron olvasás) a költői nyelvben”, ez a költői tabularitás mégiscsak az olvasás folyamatában születik. Ezzel párhuzamosan a  $\mu$ -csoport azzal a különös feltételezéssel áll elő, hogy a „költői szövegben az egymásutánosság viszonylag közömbös”, szemben a prózával, amelyre természetéből fakadóan időbeli egymásutánosság és oksági összefüggés jellemző: „ha a költemény gyakran folyamodik is narratív jellegű tartószervezethez, hogy a maga időbeliségének formát adjon, ez a tartószervezet független a poétikumtól, s minden esetben csak járulékként egészíti ki” (167). A poétikumnak ez a tudós módon szövegbe adagolható vegyi elemként való felfogása nemigen tartható elképzelés. A *költészet retorikájának* kísérlete (a szerzők összekeverték Baudelaire egyik szonettjének sorait) számunkra éppen azt példázza, hogy az izotóphálózat önmagában véve nem elegendő az eredeti szöveg éthoszának kiváltásához. A költemény nem kirakós játék. Ilyen módon való felfogása ellentmond a  $\mu$ -csoport saját izotópiadefiníciójának, amelyben a szintaktikus determináció elengedhetetlen feltétel. Fölmerül a kérdés, hogy (bár a két dolog természetesen ugyanaz) ez a determináció elérhetetlen elméleti távolságra lenne a szintagmatikus meghatározottságtól? S bár a narrativitást és a költőiséget sem lehet egyazon dolgoknak tekinteni, de vajon ez utóbbi tényleg azért volna olyan csekély mértékű a fabulában, mert ez a műfaj a kijelentések logikai és időbeli egymásutánosságára épül? Nem mondhatnánk-e azt, hogy éppen az izotópiák egymásutánossága, „adagolása”, kapcsolatba hozásuk fokozatossága szüli az éthoszt, legalábbis a szimbolizmus előtti költészet nagy részében?

A tudományos szöveg, az irodalmi próza és a költészet ugyanolyan módon élnek a nyelv linearitásával, s egyformán támaszkodnak „az üzenet előzményeire mint ennek további szakaszait meghatározó alapra”. Mindegyik tartalmazhat „akcidentumokat”, vagyis szemantikai allotópiákat, s a közöttük lévő különbség elsősorban annak az ítéletnek a minőségétől függ, mellyel az olvasás során ezeket az akcidentumokat illetjük: a tudományos szövegben logikai hibáknak számítanak, míg az irodalmi művekben „újraértelmezzük” őket, sőt „élvezettel várjuk az újabb akcidentumokat”.

Ennyiből is kitűnik, hogy az olvasás folyamata rendkívül fontos helyet foglal el a  $\mu$ -csoport poétikai rendszerében. S ha a hármas modell vagy a statikus tabularitás abszolút törvényét mint a költészet egyedüli kritériumait nem tartjuk is elfogadhatónak, annál fontosabbnak érezzük a liégeikkel együtt a poétikum befogadásának körülményeit. Egy szöveget ugyanis – bizonyos szöveg előtti izotópiák, vagy ahogy mi mondanánk: nyelven kívüli modalizátorok hatása következtében – akkor is irodalmi alkotásként olvashatunk, ha nem tartalmaz semmilyen retorikai akcidentumot. A szöveg belső szerveződését illetően pedig a költő nyugodtan rábízhatja magát az olvasónak azon képességére, hogy „a véletlenszerű szótalálkozások szemantikai abszurditása ellenére is analógiákat találjon és mediációs újraértelmezésekhez folyamodjon” (183). Joggal juthatnak itt eszünkbe a szintetikus kubizmusnak a húszas évek festészetében ismeretes kísérletei, vagy azok a pszichológiai kísérletek, melyek során azt kéri az alanytól, hogy teljesen absztrakt, szándékosan minden figurációtól mentes képekben „lásson valamit”. A  $\mu$ -csoport még az a meglepő, csupán szellemességnak tűnő kijelentést is megkockáztatja, hogy a költészetben „nincs lehetetlen, másképpen mondván a költői olvasás szintjén bármely asszociáció vagy szókapcsolat elfogadható, illetve mediálható”, mert „mindig arra törekszünk, legalábbis az olvasás második ütemében, hogy minden akcidentumot beillesztünk valamilyen koherens értelembé. Az a képességünk pedig, amellyel költői szöveget tabulárisan tudunk olvasni, szinte kimeríthetetlennek tűnik” (185). Erre a gondolatkörre hivatkozva szögezi majd le az utolsó fejezet az egész *A költészet retorikájával* kapcsolatban, hogy ez a munka „nem annyira költői szövegek olvasásának, mint inkább szövegek költői olvasásának elmélete” igyekezett lenni (190).

Az említett utolsó fejezet afféle perspektivikus kitekintés, amelyben a szerzők – Todorov *Poétikájához* hasonlóan – kutatásaik jövőjéről, az esztétikához és az ideológiához való viszonyáról szólnak pár szót. *A költészet retorikája* „elsősorban a retorikának a költői hatás kiváltásában játszott alapvető szerepét szerette volna aláhúzni”. Ehhez azonban azt a megjegyzést kell fűznünk, hogy a belga retorikusok műve inkább poétikához, mintsem retorikához hasonlítható. Úgy is mondhatnánk: ez egy retorikának álcázott poétika.

Azonban a költőiségnek ez a retorikai (= nyelvészeti) struktúrában való keresése a szoros értelemben vett poétika autonómiáját tekintve nem vezet pozitív eredményre, az irodalmi szövegek

esztétikai megítélését illetően pedig kifejezetten kudarccal végződik: „meghatározásaink segítségével azt ugyan meg tudjuk most már mondani, hogy egy szöveg költemény-e vagy sem – pontosabban szólva, hogy költőileg olvasható-e vagy sem –, azt azonban továbbra sem lehet eldönteni, melyik vers jobb a másiknál” (195). A nyelvi strukturáltság, a mediáció mesterfogásai és a költemény minősége között nincs szükségszerű összefüggés. Ez vezeti a  $\mu$ -csoportot ehhez a kissé kiábrándult megállapításhoz: „egy olyan irodalomtudomány reménye, mely végre a szépség csalhatatlan szabályait is tartalmazná, teljességgel illuzórikus” (200).

Az alakzatok csupán üres keretek; megtöltésükhöz konkrét szövegösszefüggésre van szükség. Ez volt az *Általános retorika* tanulsága, s magasabb fokon ugyanez *A költészet retorikájának* tanulsága is. A  $\mu$ -csoport mintegy konklúzióként belátja, hogy „a költészet alapsémája elválaszthatatlan bizonyos történetiségtől” (206). De vajon azt a következtetést kell-e levonnunk belőle, hogy ezt a könyvet, s vele együtt a többi irodalomszemiotikai művet akár tűzre is vethetjük, s visszatérhetünk a múlt századból öröklött „antiretorikus obskurantizmushoz”? Erre senki sem gondolhat komolyan. Az *Általános retorika* annak idején olyan kísérletnek számított, amely „nyilván nem ad magyarázatot arra, hogy egy szöveg miért hatásos, azt azonban megmondhatja, miért szöveg egy szöveg”. Szilárdnak látszó kiindulópont ez, melyet az irodalomtudomány nemigen kerülhet meg. *A költészet retorikája* ehhez a feladathoz nyújt értékes segítséget, méghozzá olyan eredménnyel, amelyet ezentúl érdemes figyelembe venni. Igaz, miközben a költészet szemiotikájának irodalmát gazdagítja, s módszere révén természettudományos objektivitásra törekszik, mintha megfelekedne arról, hogy tárgya – a természettudományok tárgyával ellentétben – egy az objektív valóságtól, a fizikai természettől relatíve független területről való, s hogy ez a módszer tehát csak bizonyos határig érvényes. Egy költészet-tudománytól mindenképpen nagyobb dialektikus hajlékonyság várható el. A vers nemcsak nyelvi tárgy, egyúttal emberi produktum is, amelynek gyökerei mindig egy meghatározott szociokulturális kontextusban ágaznak széjjel. Azzal, hogy a poétikát társadalomtudományként gondoljuk el, még nem mondunk le sem tudományos voltáról, sem az egzakt módszerek hasznosításáról. Az eljövendő és régóta óhajtott irodalomtudomány minden bizonnyal a nyelvészeti módszerek és a történeti-filozófiai kutatások szintézise lesz majd. Addig is jó volna, ha mind többen ismerkedhetnének meg *A költészet retorikájával*, eredményeivel és kudarcaival, főleges hegymászások és veszélyes buktatók elkerülése végett.

# KITEKINTÉS

MARTIN STERN

(Bázel)

## HEINRICH LEUTHOLD SVÁJCI KÖLTŐ MINT MAGYAR KÖLTEMÉNYEK „FORDÍTÓJA”

Az 1978. évi keszthelyi Lenau-ülésszakon három olyan költeményről volt alkalmam beszámolni, melyekkel a 19. század közepén a német nyelvű Svájci hódolt az osztrák–magyar költő emlékének.<sup>1</sup> Szerzőjük Gottfried Keller<sup>2</sup> és Heinrich Leuthold<sup>3</sup> volt.

Mint a beszámolóval kapcsolatos tájékozódásom során megállapítottam, az utóbb említett és – méltatlanul – hazájában is csaknem elfelejtett Leutholdnak, Gottfried Keller és Conrad Ferdinand Meyer zürichi kortársának a magyar költészet iránt tanúsított élénk érdeklődéséről Magyarországon alig tudnak; ezért vállalkoztam arra, hogy röviden bemutassam költeményeinek egy, összesen nyolc darabból álló csoportját. Közleményem dr. Kiss Józsefnek, a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete munkatársának az ösztönzésére készült, s az ő sokoldalú, önzetlen segítségével nem is jöhetett volna létre.

Leuthold életét és költői műve jellemzését említett előadásomban felvázoltam. E helyen csak azt a keveset emelem ki ebből, ami szükségesnek látszik Leuthold magyar vonatkozású költeményeinek megértéséhez.<sup>4</sup>

Leuthold a költői forma jelentékeny művésze volt, de lelkiállapotánál fogva búskomor és egész pályafutása alatt a sorstól üldözött ember. Zilált családi körülmények és szegényes viszonyok közül került ki az életbe; bár voltak támogatói és jóakarói, akiknek a segítségével beiratkozhatott az egyetemre, tanulmányait sohasem fejezte be; évtizedeken át tartó szerelmi kapcsolatba bonyolódott egy férjes asszonnyal; az igazi művészi siker élményében soha nem részesülhetett. Miután Svájcban hasztalan próbálta megélhetésének feltételeit megteremteni, baseli tanárának, Jacob Burckhardtnak a tanácsára 1858-ban Münchenbe költözött. Itt művészekkel és színészekkel került szoros kapcsolatba, zseniális egyénisége feltűnést keltett, barátok és csodálók serege vette körül, de keveset produkált, adósságokat csinált, az alkohol rabja lett, végül elhatalmasodott rajta az elmebetegség, s egy előkelő női pártfogójának kellett visszavinnie szülővárosába, Zürichbe, ahol 1879-ben, viszonylag fiatalon, 52. éves korában, elmegyógyintézetben halt meg. Irodalmi műveinek összegyűjtésén egy évvel előbb Gottfried Keller és Jakob Baechtold irodalomtörténész fáradozott, ennek eredménye volt Leuthold költeményeinek első kiadása.<sup>5</sup> A Leuthold-kutatás csúcsteljesítményét a Zürichben őrzött irodalmi

<sup>1</sup> Martin Stern: Zu Lenaus Wirkung in der Schweiz: Gottfried Keller und Heinrich Leuthold. (Sajtó alatt.)

<sup>2</sup> G. Keller: An Lenau (1845), ill.: Tokaier. Reminiszenz an Lenau (1847) = G. K.: Sämtliche Werke (kiad. Jonas Fränkel), 14. k. 256, 15; 1. k. 78.

<sup>3</sup> H. Leuthold: Auf Lenau (1850 után) = H. L.: Gesammelte Dichtungen (1–3. k., bev. és szerk. Gottfried Bohnenblust), Frauenfeld, 1914. 1. k. 177. – A továbbiakban erre a kiadásra utalunk.

<sup>4</sup> A költő részletes életrajzát l. az alábbi művekben: E. Lauchenaue: Heinrich Leutholds Leben. (Dissz.) Zürich, 1922. és K. E. Hoffmann: Das Leben des Dichters Heinrich Leuthold. Basel, 1935.

<sup>5</sup> H. Leuthold: Gedichte (kiad. Jakob Baechtold), Frauenfeld, 1879. – Az 1880, 1884, 1894. és 1906. évi kiadásokban (Baechtold halála után) végrehajtott módosításokról Bohnenblust tájékoztat fent id. kiadásában (3. k. 321).

hagyaték alapján a G. Bohnenblusttól gondozott, 1914-ben megjelent háromkötetes kritikai kiadás jelentette.<sup>6</sup>

Leuthold és Lenau életútjában, sőt lelkialkatukban is félreismerhetetlen a hasonlóság. Ennek maga Leuthold is határozottan a tudatában volt. Ifjúkorában Lenaut, Byront, Heinét és Herweghet csodálta; ennek nyomai számos szerelmi, természetfestő és politikai-világnézeti költeményén kimutathatók. Béranger agitatív lírája is visszhangra talált a kezdetben radikális művészeti és társadalmi elveket valló költő lelkében. Kétségtelen azonban, hogy Leuthold később – mint az 1848. évi kiábrándulást követően annyi más, liberális gondolkodású kortársa – eltávolodott a napi problémáktól és a politikától. Érdeklődése ezután főként az antik irodalom, valamint a perzsa és arab kultúra felé fordult; e tanulmányai nyomán jöttek létre legjobb műfordítói teljesítményei. Másfelől a történeti témákat kedvelő késői romantika, valamint a ballada és a népdal vonzaskörébe került, ami ugyancsak különféle fordítási vállalkozásokra készítette. Ezek közül e helyen csak francia lírai átültetései öt könyvét emeljük ki (*Fünf Bücher französischer Lyrik*).<sup>7</sup> Alkotó korszakának abban a második felében, amely nem sokkal Münchenbe költözése után kezdődött meg, csodált költői mintaképe August von Platen és Emanuel Geibel volt.

Leuthold költői törekvései szempontjából különösen Geibellel kötött szövetsége vált meghatározóvá, aki bátorította, támogatta és feladatokkal látta el.<sup>8</sup> Hatására ezután maga Leuthold is díszesebb és minél hajlékonyabb verselésre törekedett. Ez fordításain is észrevehető, amennyiben az eredeti művek népiesen nyers vagy naiv tónusát (amelynek egyébként biztoskezü mestere) gyakran elvéti.

Ezzel át is térhetünk a költő magyar eredetű vagy témájú verseinek vizsgálatára. Közülük kettőnek esetleges előzményeiről nincs tudomásunk, de kétségtelenül Lenau hatásának nyomait viselik magukon. A hosszabbik, amely jól felismerhető önéletrajzi elemeket tartalmaz, az *An der Grenze* című (3. k. 71–73). Arról szól, hogy három bújdosó találkozik össze egy csárdában: az egyik egy hazájából elűzött magyar, a másik egy menekült olasz, a harmadik pedig maga a költő. A magyar keserű haraggal és gyásszal beszél a hazájában levert forradalomról, az olasz is fellobbanó indulattal emlékezik arra a kudarca, mellyel népének az osztrák zsarnokok elleni szabadságharca végződött. Hallgatójukat, a költőt kétségbeesés és bánat fogja el. Ő is hazájára gondol, de eszébe jut egyéni céltalansága és tétlensége is. A költemény ezzel a vallomással zárul:

Es ist das allerschönste Land,  
Das Gott zur Heimat mir verlieh,  
Ich habe Kopf und Herz und Hand,  
Und hab' noch nichts getan für sie.

Ez az eleven sodrású, lendületes költemény a szóban forgó verscsoportnak feltehetőleg legkorábbi darabja; az 1850-es évek elején keletkezhetett.

A másodikat, amelynek címe: *Das Mädchen von Debreczin*, Brechtold, az első Leuthold-kötet sajtó alá rendezője a műfordítások közé vette föl. A feltételezett eredeti azonban azóta sem került elő. Bohnenblust tehát logikusan járt el, amikor ezt a darabot az 1914. évi kritikai kiadásban már az önálló költemények közé illesztette. Ez a mű világosan megmutatja, hogy Leuthold mennyire csodálta, sőt utánozta Lenaut; egyúttal példája annak, hogy milyen érzékeny átélő és alkalmazkodó képességgel rendelkezett, s bizonyítéka kivételes formaérzékének is, amely például a párbeszédés négy soros és az epikus kétsoros rész közötti átmenetet jelző tónusváltásban érvényesül. Lássuk ezért teljes egészében:

<sup>6</sup> L. 3. sz. jegyz. – Leuthold költészetének méltatásához a 4. sz. jegyzetben idézett műveken kívül l. *Thomas Roffler*: *Bildnisse aus der neueren deutschen Literatur*. Frauenfeld, 1933. 5–19.

<sup>7</sup> A „fordítások” száma majdnem akkora, mint az eredeti műveké; a Bohnenblust-féle kiadásban az egész 2. kötetet megtöltik.

<sup>8</sup> Erről a költő-kapcsolatról l. *Heinrich Schneider*: *Die freundschaftliche Begegnung Heinrich Leutholds und Emanuel Geibels im Münchener Dichterkreis*. Lübeck, 1961.

### *Das Mädchen von Debreczin*

„Du braunes Mädchen von Debreczin  
Deine Augen von dunklem Feuer glühn,  
Dein Mündchen blühend rot und klein  
Muß süßer noch als Honig sein!“

„ Und wenn meine Augen wie Feuer glühn,  
Noch heißer glüht es im Herzen drin,  
Und wenn mein Mund von Honig fließt,  
Warum wird der Honig nicht weggeküßt? ”

„Du braunes Mädchen von Debreczin!  
Meine Pferde auf fetter Weide ziehn,  
Viele Leute sind mein und viel reiches Land;  
Das alles gäb' ich um deine Hand!“

„ Wohl habt ihr Land und Leute viel,  
Und es freut mich, daß ich euch wohlgefiel,  
Doch frei wie der Wind über die Heide jagt,  
Werd nimmer ich eines Herren Magd! ”

Und matt und müde im Sonnenbrand  
Durchzieht eine Bande spielend das Land.

Die braune Maid von Debreczin  
schlägt funkelnden Blicks das Tamburin.

Auf dem Rücken trägt sie ihr jüngstes Kind,  
Und frei über die Heide streicht der Wind. (1. k. 140.)

A további hat költeményt csak fenntartásokkal nevezhetjük „fordítás”-nak, éspedig két okból. Egyrészt Leuthold nem tudott magyarul, tehát kénytelen volt közvetítő forrásokra támaszkodni, másrészt mintáit nagyon változatos módon kezelte: egyeseket többé-kevésbé követett, másokon tetszése szerint változtatott.

Előjáróban azokat az utakat próbáljuk végigjárni, amelyek az eredeti szövegtől Leutholdig, ill. a rendelkezésre álló szövegforrásokig vezettek, majd néhány kiválasztott példa segítségével kísérletet teszünk Leuthold műfordító, ill. átdolgozó munkája felismerhető tendenciáinak jellemzésére. Mintául legalább négy Petőfi-vers, továbbá Czuczor Gergely két, ill. Vörösmarty Mihály egy költeménye szolgált.

Leuthold érdeklődését a magyar lírai költészet iránt gyaníthatólag az igen aktív publicisztikai tevékenységet kifejtő magyarországi német származású Oscar Falke keltette fel, aki Kassalban, 1850–1851-ben Adolf Buchheimmel együtt egy *Nationalgesänge der Magyaren* c. német nyelvű válogatást adott ki három füzetben. Mint a cím is mutatja, a kiadvány a hazafias-politikai költészet termékeit tartalmazta, köztük Petőfi 35 versével.<sup>9</sup> Leuthold Zürichben, barátnője Lina Trufort-Schulthesz irodalmi szalonjában ismerkedett meg Falkéval, ahol 1850-ben sok emigráns megfordult. Később, amikor Falkét valami kisebb vétség miatt bezárták, a börtönben is meglátogatta, s mint néhány, a

<sup>9</sup>Dr. Kiss József szíves közlése. – A kötetet a fordító Liszt Ferencnek ajánlotta.

Leuthold-hagyatékban fennmaradt levél tanúsítja, egy ideig még kapcsolatban maradtak.<sup>10</sup> Fő témájuk Leuthold irodalmi tevékenysége és jövője volt, de újra meg újra Magyarország is. Így pl. Falke egyik, 1851. okt. 7-én Brüsszelből keltezett levelében arról számolt be, hogy költői elbeszélést akar írni *Ein Ungarheld* címen, s egyúttal hírt adott a magyar „nemzeti énekek” készülő francia nyelvű kiadásáról, a híres George Sand előszavával.<sup>11</sup>

Bohnenblust Leutholdnak a magyar irodalom e buzgó népszerűsítőjével fenntartott kapcsolata alapján tételezte föl, hogy a költő „magyar fordításainak kiindulópontja” Falke volt.<sup>12</sup> Ez azonban legfeljebb közvetett értelemben lehetett igaz. Leuthold feldolgozásai ugyanis kivétel nélkül a második müncheni esztendőből, 1859-ből valók, amikor már régóta nem volt összeköttetésben Falkével; a Falkéektől németre fordított „magyar nemzeti énekek”-nek pedig semmiféle visszhangját nem lehet fölfedezni Leuthold műveiben.

A közvetlen és sokkal fontosabb közvetítő Kertbeny Károly Mária volt, aki mint Petőfi utazó propagandistája Németországban sok helyen felbukkant, s Münchenben Leutholddal is összetalálkozott. Még 1849-ben, tehát Falke és Buchheim említett gyűjteményét megelőzve, a mainai Frankfurtban kiadta Petőfi verseit, túlnyomórészt a saját német fordításában; függelékben más magyar költők verseivel.<sup>13</sup> A szövegek összevetése egyértelműen bizonyítja, hogy Leuthold ennek a kiadásnak az alapján készítette műfordításait, ill. átdolgozásait. Átvette mindazokat az eltéréseket, amelyekkel már Kertbeny többé-kevésbé eltávolodott az eredeti szövegtől, továbbá a bibliográfiai tévedéseket is; mindezekre alább esetről-esetre utalunk. A pontatlanságokból még azt is ki lehet következtetni, hogy maga Kertbeny mikor dolgozott hiteles szövegű első kiadások nyomán, ill. hogy mikor vett alapul másodközléseket: Petőfi verseit nyilván az 1847., Czuczor egyik költeményét pedig feltehetően az 1858. évi kötetkiadás nyomán fordította le; a többi versátültetés alapszövegéül viszont Erdélyi János *Népdalok és mondák* c. gyűjteménye Pesten, 1847-ben kiadott második kötetének közléseit használta.<sup>14</sup>

Mindebből pedig az következik, hogy a Leuthold-féle átültetéseknek az eredeti magyar szöveggel való összevetésére nincs szükség, hiszen Leuthold közvetlen és egyedüli forrása Kertbeny kötete volt; tehát csak annak van értelme, hogy megvizsgáljuk, hogyan kezelte Leuthold Kertbeny fordításait, amelyekre ez a megjelölés minden hiányosságuk mellett is ráillik, míg Leuthold „hungarikái”, mint említettük, az ismételt megvereséstől a teljes átdolgozásig, sőt az egybeolvasztásig, széles spektrumot mutatnak.

### 1. Petőfi-szövegek nyomán készült költemények

E csoportban Leuthold három verséről: a *Meine Liebe* (2. k. 357), *Csikos und Betyar* (2. k. 357–358) és *Büngözsdi Bandi* (2. k. 359) címűekről szólunk. Az első és harmadik feldolgozás esete egyszerű, a második viszont meglehetősen bonyolult. Nézzük őket sorjában:

Petőfi: *Az én szerelmem*. . . (1844).<sup>15</sup> – Leuthold itt aránylag kevésbé távolodik el Kertbenytől, de a harmadik versszakban – ahol a Petőfi/Kertbeny szöveg az (atyai) békességről szól, mely kertyanánt veszi körül az (anyai) boldogság tanyáját: a házat, a házasságból pedig, mint tündérleány, az

<sup>10</sup> L. a Bohnenblusttól sajtó alá rendezett kiadásban közölt levélregesztákat (3. k. 223) és Leutholdnak Oscar Falkehoz intézett „gázelt”-ét (uo. 190).

<sup>11</sup> L. 3. k. 223. Hogy az elbeszélő költemény és a fordítások megjelentek-e, nincs róla tudomásom.

<sup>12</sup> L. 3. k. 223.

<sup>13</sup> Gedichte von Alexander Petőfi. Nebst einem Anhang Lieder anderer ungarischer Dichter. Aus dem Ungarischen übertragen durch Kertbeny. Frankfurt am Main, 1849. – Vö. még *Lauchenauer* i. m. 86. l. ill. 198. sz. jegyz. Lauchenauer úgy tudja, hogy Kertbeny Leutholdot magyar vonatkozású kiadványok ismertetésére is ösztönözte (egy *Erinnerungen an den Grafen Széchenyi* c., ill. *Gedichte von Johann Arany* c. kötetéről volt szó).

<sup>14</sup> Népdalok és mondák. 2. k. (Szerk. és kiad. Erdélyi János.) Pest, 1847.

<sup>15</sup> Petőfi Sándor összes költeményei egy kötetben. Pest, 1847.

öröm születik – a népies hármast allegóriát szétrombolja. Leuthold verziója testetlenebb és szentimentálisabb egyszerre:

Es ist mein Herz die Hütte nicht,  
Umzäunt von einem Gärtchen klein,  
Darin der Geist des Friedens schlicht  
Am Herde sitzt beim Mütterlein.

Még mélyebb Leuthold beavatkozása az utolsó, negyedik versszakban. Szemléltetésül lássuk a két változatot egymás mellett:

Kertbeny (149):<sup>1,3</sup>

Mein Lieben ist des düstern Waldes Bild,  
Wo Eifersucht gleich einem Räuber droht,  
In ihrer Hand den Dolch: Verzweiflung wild,  
Und jeder Stoß ist hundertfacher Tod.

Leuthold (2. k. 357):

Mein Herz ist eine Waldesschlucht,  
Die nie ein Sonnenstrahl erreicht,  
Darin die Schlange Eifersucht,  
Die giftgeschwollne, lautlos schleicht.

A rabló-motívum mellőzésével a bizonyára sajátosan magyar színezet és a tisztán kicsendülő társadalmi hangsúly sikkad el. Ezt egy – mindenesetre hatásosan beillesztett – bibliai bűnbeesési motívummal cseréli fel, s ezzel egyfajta egzotikus, az ún. „Gründerzeit” lírájában sűrűn alkalmazott effektust ér el.

Petőfi: *Piroslik már a fákon a levél. . .* (1845), ill. *Fürdik a holdvilág az ég tengerében. . .* (1844). – Leuthold versének összevetése forrásával arról győz meg bennünket, hogy a *Csikos und Betyar* voltaképpen új alkotás. Leuthold egyrészt összevonja Petőfi fenti két versét (az elsőnek 5–16. és a másodiknak 17–28. sorát), másrészt egészen eredeti, új befejezést ad. Az első négy sorban további két Petőfi-vers: a *Lopott ló* (1843) és a *Gyors a madár, gyors a szélvész. . .* (1844 vagy 1845) nyomai fedezhetők fel (erre dr. Kiss József figyelmeztetett); ezeknek fordításai Kertbeny kötetében is megvannak. Leuthold tehát ebben az esetben Petőfi-versmotívumok szabad és önkényes összekapcsolásával teljesen új művet hozott létre. A költemény teljes szövegét közöljük:

*Csikos und Betyar*

Dem Blitze gleich auf nachtdunklem Roß  
Quer über die Pußta ein Csikos schoß.  
Der Betyar schaut ihm nach und spricht:  
„Wie glücklich du bist, du weißt es nicht!  
Schon löst sich vom Baume das rötliche Blatt,  
Die herbstliche Sonne scheint trübe und matt,  
Im Tale der Nebel, die Felder bereift,  
Ein schneidender Wind über die Pußta pfeift.  
Jetzt wartet daheim in der Csarda dein  
Die dampfende Schüssel, der rote Wein;  
Nach Schüssel und Wein dein junges Weib,  
Ein warmes Lager, ein weicher Leib.”



Doch hungrig und nimmer des Lebens froh  
Wirft der Betyar sich hin auf Reisig und Stroh.  
Er träumt im Schläfe von Galgen und Rad,  
Vom Pilger, erschlagen auf einsamem Pfad;  
Im Herbstwind, der schneidend sein Haupthaar umweht,  
Sein Mütterlein schloternd vor ihm steht  
Mit bittendem Aug, mit dem Antlitz voll Harm,  
Warnend erhoben den zitternden Arm.

Umsonst, ach umsonst! Er kann nicht zurück,  
Es hat keinen Rückweg des Räubers Geschick.  
Kein liebendes Weib, keinen heimischen Herd,  
Er hat keinen Freund als sein flüchtiges Pferd;  
Ihm ist auf die Stirne das Brandmal gedrückt,  
Ein ehrlicher Mensch vor ihm erschrickt;  
Seine Heimat die Pußta, der finstere Wald,  
Das Gefängnis vielleicht und der Galgen bald.

Und wenn ihm die Sonne ins Antlitz blickt,  
Aufwacht er vom Schlaf, der ihn nimmer erquickt,  
Eine Träne im irrenden Auge ihm steht,  
Ein Fluch auf sein Elend, – das ist sein Gebet. (2. k. 357–358.)

Leuthold ezúttal szemmel láthatóan arra törekedett, hogy a sajátosan magyar színezet megőrzésével új alkotó gondolatot érvényesítsen. A vers – távolról – Eichendorff *Zwei Gesellen* c. költeményére emlékeztet, s az otthonnal rendelkező és a csavargó, ill. a közösség védelme alatt álló és a hazátlan ember kettős képét fejleszti ki. De mintha Karl Moornak a Schiller-féle *Räuberben* elhangzó nagy bűnbánó monológja is visszhangzanék itt. A mű egészében, az elbeszélő bevezetés és zárás folytán mégis epikus jellegűvé vált, s a problematikus, kétségbeesett „hős” beszéde csak betét, míg Petőfi/Kertbeny két, egymástól élesen elkülönülő kifejezőmódot alkalmazott: a *Piroslik már a fákon a levél. . .* (*Es röthet am Baume sich schon das Blatt. . .*) tisztán elbeszélő, a *Fürdik a holdvilág az ég tengerében. . .* (*Hoch im blauen Himmelsmeere. . .*) viszont az obligát bevezető természeti kép után tisztán monodramatikus költemény. Úgy látszik, a befejező 21–32. sor már egészen Leutholdtól való. Jól megfigyelhető itt az törekvés, hogy az egyszeri esetet példává emelje, és mind társadalmi, mind vallásos szempontból rögzítse: aki egyszer kiszakadt a társadalomból, annak számára nincs többé visszaút, örökké bújdosni fog, Káin-bélyeggel a homlokán. – Úgy hisszük, a bevezető életrajzi vázlatban elmondottak után nem kell külön rámutatnunk, hogy ebben a költeményben Leuthold a túlnyomórészt idegen építőelemeket a saját, szubjektív, egzisztenciális élménye jegyében foglalta egybe. Petőfi józanabb és fanyarabb: ő egy tragikus tudat körvonalait vázlatos vonásokkal rajzolja föl, az értelmezést az olvasóra bizza, s ezáltal feltehetőleg mélyebben is hat rá.

Petőfi: *Hejh Büngözsdi Bandi. . .* (1844). – Kertbeny ezt a humoros költeményt elég hüén és sikerrel ültette át. A kezdősor népdalszerű megismétlése helyett ugyan az egyébként hatásos fokozással élt, a „Du vagabundest nun auf meinem Pferd” sor azonban valóságos nyelvi lelemény. – Ami Leutholdot arra indíthatta, hogy a megcsalt legény pompás-izes tizenkétsoros monológját hat sorba tömörítse, az talán annak a formai feladatnak az ingere volt, hogy kísérletet tegyen: milyen mértékben képes a tartalmi lényegyet koncentrálni. Egyúttal a harmadik sorba drámai fokozást épített be a jelenlegi vetélytársak korábbi baráti kapcsolatára való utalással. Kísérlete mint idegen anyaggal végzett sikeres stílusgyakorlat mindenestre figyelemreméltó alakítóképzésről tanúskodik:

#### *Büngözsdi Bandi*

Büngözsdi Bandi! Speis und Trank und alles gab ich dir,  
Was locktest dafür mein Pferd, mein schnelles Pferd von mir.

Ich pflegte dich und liebte dich wie meinen eignen Leib;  
Was hast du mir dafür verführt mein schönes, junges Weib?

Den weichen Arm schlingt lächelnd sie jetzt wohl um dein Genick.

Mein Leben gäb' ich gern dafür, wär's eines Henkers Strick. (3. k. 359.)

## 2. Más szerzők nyomán írt költemények

Vörösmarty: *Pásztorlány dala* (1828)<sup>16</sup> / Leuthold: *O Rose schön* (2. k. 360). – Vörösmarty-nak ezt a Bajza–Toldy-féle kiadásban megjelent versét (1845. 2. k. 53) Kertbeny, mint említettük, Erdélyi János népköltészeti gyűjteménye alapján fordította le (2. k. 511. sz. 303–304). A költeménynek itt nincs címe, csak sorszáma; ez a magyarázata annak, hogy Kertbeny az eredeti cím helyébe a kezdősört teszi (*Kleine Rose, schöne Rose. . .*, 423.) továbbá, hogy szerzőként tévesen Czuczort nevezi meg. Természetesen Leuthold is ezt a hibás adatot veszi át. Az eredetileg kétversszakos (2 x 8 soros) szöveg négy strófába tördelése sem Leuthold beavatkozása, hanem Erdélyitől ered. – Leuthold teljesen átalakította Kertbeny fordítását. A rideg szeretővel folytatott fenyegető párbeszédet, amely Catullustól Ronsard híres Helena-sonettjéig annyira kedvelt költői téma volt, Leuthold a mindkét szeretőt egybefoglaló, vallásos aláfestésű, az elmúlás fájdalomán kesergő modern panasz dallá változtatta, amelyhez a fiatal pusztai legény elutasított kérése csak külsőleges indítékul szolgál. Maga Kertbeny fordítása is olyan esetlen, hogy a két változat közlésétől eltekintünk.

Czuczor: *Elpártolt leány* (1834)<sup>17</sup> / Leuthold: *Bei diesem hellen Mondenschein* (2. k. 361). – Ezt a humoros és jellegzetesen népdalszerű költeményt már Erdélyi is csonkán (az utolsó, hatodik versszak híján) vette fel gyűjteményébe (2. k. 497. sz. 294–295); így ültette át Kertbeny is. Pedig éppen az elhagyott utolsó strófa tartalmazta a költemény csattanóját! Ez abban áll, hogy az elutasított szerelmes már megsejti az igazat, ti. hogy a leánynak, aki közeledését különféle kifogásokkal hártja el, új szeretője van. Ami Czuczornál tréfásan végződik, emiatt Erdélyinél s így Kertbenyénél is vidámnak már alig nevezhető civódásba hajlik át. Nagyon is érthető hát, hogy Leuthold a Kertbeny-féle szöveget megint csak stílusgyakorlatra használta fel, s az öt versszakot kettőbe vonta össze! – Az a körülmény, hogy Kertbeny ismerte a vers szerzőjét (fordításkötete 432. lapján megnevezi), s mégsem az eredeti kiadást vette alapul, elárulja egész eljárása felületességét.

Czuczor: *Kötődés* (1834) / Leuthold: *Komm, Lilie, Mariska* (2. k. 360–361). – Ezt a költeményt Kertbeny nem Erdélyi gyűjteményéből fordította (abban a versnek csak egy csonka, folklorizálódott változata található), hanem talán az 1858. évi Czuczor-kiadásra támaszkodott. Az általa adott (az eredetinek pontosan megfelelő) *Lilienstengel, Tulipa* címet (e szavakkal szólítja meg a fiatal Gyuri a szép Pannit) Leuthold leegyszerűsítette, és a leány nevét megváltoztatta. Mivel a szövegnek a második és harmadik kéz (Kertbeny és Leuthold fordítása) közötti átalakulásán mindegyik feldolgozás problematikája jól szemléltethető, ezt az utolsó példát mindkét változatban teljes egészében közöljük: Kertbeny (421–422):

### *Lilienstengel Tulipa*

Lilienstengel Tulipa,  
Komm mit mir doch, Pannika!  
„Ich geh nicht, geh nicht mit dir,  
Falsch ist ja dein Herz vor mir.”

<sup>16</sup> Vörösmarty minden munkái. (Kiad. Bajza József és Schedel Ferenc.) 2. k. Pest, 1845.

<sup>17</sup> Czuczor Gergely költeményei. 2. k. Pest, 1858.

<sup>18</sup> L. 13. sz. jegyz.

Kleine Taube, Pannika,  
Komm' in Arm mir, Tubicza!  
„Komme nicht, daß Gott erbarm!  
Fürchte mich vor Burschen Arm.“

Setz dich auf die Bank zu mir,  
Das bringt wohl nicht Schaden dir!  
„Bringt's mir Lust, bringt es mir Pein,  
Besser ist's doch, ferne sein.“

Perlenblume, Pannika,  
Küsse mich, ich nehm' dich ja!  
„Nimmst du mir, nicht einen nur,  
Geb dir hundert *nach* dem Schwur.“

Stolze Dirne, Gott mit dir,  
Find schon eine andre mir,  
Finde, die mich reicht die Brust,  
Die mich küßt nach Herzenslust.

„Jaj! ich komm und halse dich,  
Denn ich trieb's nur scherziglich.  
Bleibe Gyuri, gut und süß!  
Doch *dann* heure mich gewiß!“

Leuthold:

*Komm, Lilie, Mariska*

Komm, Lilie, Mariska, o komme mit mir!  
„Falsch bist du; ich komm nicht, ich komm nicht mit dir!“

O laß dich umarmen, mein Täubchen so mild!  
„Ich will nicht, ich fürcht dich, du bist mir zu wild!“

So setz dich zu mir nur, das darfst du wohl doch!  
„Wohl dürft' ich's, doch fern sein ist ratsamer noch!“

Mariska, komm, küß mich! Sollst sein meine Braut!  
„Geb Küsse genug dir, sind erst wir getraut!“

Leb wohl denn, du Dirne, so spröd und so klug!  
Noch find ich der Mädchen und küsse genug.

„So komm nur; will halsen und küßen dich süß.  
Aber heuern, mein Bandi, muß du mich gewiß.“ (2. k. 360–361.)

Leuthold – mint a Kertbeny-fordítás átdolgozója – ezúttal is bizonyította kivételes adottságát a *pregnans* kifejezésre, de itt rossz nyomon járt. Amikor minden ismétlést kiküszöbölt és a feleslegesnek ítélt részleteket mellőzte, a költeményt éppen a népdal lényeges jegyeitől fosztotta meg. Ez a

tendencia már az első versszakban megkezdődik, amikor elhagyja az eredeti szöveg kettős virághasonlatát (amiből Kertbenynek az övénél sokkal tetszetősebb „Tulipa–Pannika” ríme adódott), s folytatódik azzal, hogy lemond a kettős „Taube–Täubchen” becézéséről a második, ill. a „Perlenblume” (a magyar eredetiben „gyöngyvirág”) kifejezésről a negyedik strófában. De még mélyebbre nyúlnak Leuthold beavatkozásai az eredeti szöveg gyengéd lélektani szituációjába, amelyet Kertbeny fordítása még megőrzött: ebben a leányfigura fiatal, tapasztalatlan és még visszaretten minden érintéstől (második versszak); Leuthold viszont ennek az egyetlen kérőnek a „vádságával” indokolja tartózkodását, tehát egyéni módon reagál rá, s már nem általában úgy, mint szűzies lény. Ezáltal az átdolgozás ezt a védekező magatartást legfőbb vonzóerejétől fosztja meg. Pontosan ebben az irányban hat az is, hogy Leuthold a harmadik versszakban lemond a leánynak a szerelemhez való viszonyát jellemző kettősségről („Bringt’s mir Lust, bringt es mir Pein”, Kertbeny 3. vsz.), s ugyanezt a durvábbra váltást végzi el az ötödik versszakban a legénnyel kapcsolatban is: míg ez Kertbeny szövegében – az eredetinek megfelelően – még azzal fenyegetőzik, hogy majd (egy!) másik szeretőt keres magának, Leutholdnál az egyszámból többesszám lesz, ami a szerelmes kérőt Casanovává alacsonyítja. – Be kell érünk ezzel a néhány utalással. Leuthold, ha itt-ott javít is Kertbeny nehézségén, az egész dal lelkét, népdalszerűségét egyértelműen elhibázza.

Vizsgálódásunk végére érve megpróbáljuk összefoglalni a levonható tanulságokat. A magyar motívumok vagy szövegek alapján készült nyolc átdolgozás közül kétségkívül a következő három a legsikerültebb: *Das Mädchen von Debreczin*, *Csikos und Betyar* és a *Büngözdí Bandi*. Ezek azok a költemények, amelyekben Leuthold nagymértékben engedte szabadjárá a saját alkotói képzeletét, és amelyekben szabad feldolgozásra törekedett; mindenesetre legkevésbé a legutóbbi vers esetében, de ebben is meggyőző a sikerült formai koncentráció, a csaknem aforisztikus tömörség – a magyar színezet megőrzése mellett. – A többi kísérletek kielégítetlenül hagynak. És ebből a a tényből mint lényeges tanulságot szűrhetjük le, hogy másodkézből való forrásokon alapuló „fordításokat” reménytelen vállalkozásoknak kell tekintenünk. Leuthold e magyar vonatkozású művészi tevékenységének személyes–életrajzi indítékairól már szóltunk. Ezekhez mint általánosabb ösztönzést hozzászámíthatjuk azt is, hogy az 1820-as éveknek a görög s az 1830-as éveknek a lengyel ügy iránti lelkesedése után az 1850-es években, tehát az elbukott forradalmat követő évtizedben különösen Magyarország sorsa sok német szerzőt foglalkoztatott. Mégis, mint magának Leutholdnak fent bemutatott költeményei is mutatják, az eredeti politikai-társadalmi érdeklődés – amelynek a *Mädchen von Debreczin*-ben, Lenau hatására, még dereng valami halvány visszfénye – hamarosan elenyészett, és egyfajta tisztán etnografikus érdeklődésnek adott helyet. Ez vezetett aztán a magyarságról kialakult képnek a 19. század közepe táján kezdődő, kétes értékű stilizálásához. Szemléletes példája e folyamatnak a szóban forgó Leuthold-féle verscsoport is.

(Ford.: Kiss József)

## ÉVFORDULÓ

A VILÁGTENGER ÉNEKESE:

### LUIS DE CAMÕES

Négyszáz évvel ezelőtt, 1580. június 10-én halt meg Lisszabonban Luis de Camões, a portugál nemzeti irodalom egyik legnagyobb alkotója és mindmáig egyetlen igazi világirodalmi rangot elért képviselője. Csillagos sorsú, hányatott pályájú reneszánsz tehetség volt. Azok fajtájából való, akik a legtöbbet adták hazájuknak, s a legkevesebbet kapták érte cserébe. Az életében kijutott lekicsinylés és mellőztetés még halálával sem szűnt meg egycsapásra. A sírja fölé másfél évtizeddel később állított emléktábla – jellemző figyelmetlenséggel – a valóságosnál korábbra, 1579-re teszi halálának évét.

Pedig élete a külső történéseket tekintve sem volt szürkének mondható és még az újkor hajnalának kalandos életpályákban bővelkedő színes forgatagából is kiemelkedik meghökkentő fordulataival. Nem véletlen, hogy a romantika előszeretettel nyúlt a benne rejlő nagy tragikus témához. Nálunk Kemény Zsigmond kezdett vele foglalkozni, aminek tanúsága az *Élet és ábránd* című regénytörödédek.

Az elszegényedett nemesi családból származó fiatalember a coimbrai egyetemen vetette meg humanisztikus műveltségének alapját. Innen a lisszaboni királyi udvarba került, ahol az akkori szokásoknak megfelelően alkalmi költemények szerzésével igyekezett magára felhívni a figyelmet. Udvari dicsősége nem volt hosszú életű. Heves természete, meg nem alkuvó igazmondása számos ellenséget és még több kellemtelenséget szerzett neki. Először három, majd tizenhét évre volt kénytelen elhagyni a fővárost, miközben többszöri börtönbüntetés és tartós nyomor lett az osztályrésze. Második száműzetésének színhelye India volt, de az alkirálytal támadt összetűzése miatt onnan is tovább kellett mennie. Két évet töltött az akkori világ végének számító délkinai Makaóban, ahol ma is mutogatják azt a barlangot, melyben a Luziádákon dolgozott. Többször élt át súlyos tengeri vihart, s a Mekong torkolatánál elszenvedett hajótörésből csak úszással tudta életét és hőskölteményének addig elkészült részét kimenteni. Pénztelenségére jellemző, hogy az indiai Goában, mikor börtönből történt szabadulásának örömeire bankettet rendezett barátai tiszteletére, a vendégek – egyéb híján – egy-egy szonettet kaptak tőle. Indiából hazatérőben két évig kellett Mozambikban vesztegelnie, amíg barátai a hátralevő úthoz szükséges összeget egybe tudták gyűjteni a részére.

Negyvenhat éves volt, amikor az átszenvedett rengeteg viszontagság után 1570-ben visszatérhetett „az imádott hazá”-ba. Minden reményét hőskölteményébe és a király jóindulatába helyezte. A hön várt elismertetés azonban most sem adatott meg neki. Lisszabonban a megérkezése előtti évben pestis dühöngött, s anyagilag megrendült, fizikailag elcsigázott honfitársai közül senki sem volt a Luziádákra kíváncsi. A tizenhét éves fiatal Sebestyén királyt teljesen elfoglalták a mórok elleni háború előkészületei, s

rem ért rá a számára ismeretlen költővel foglalkozni. Bár Camões-nek hosszas utánjárással sikerült kieszközölnie, hogy hőskölteményét 1572-ben kinyomtatták, szellemi rangja és anyagi helyzete továbbra is siralmas maradt. Sokszor csak azokból a kisebb-nagyobb pénzüsszegekből tudta fenntartani magát, melyeket hűséges jávai szolgálja Lisszabon utcáin éjszakánként összekoldult a részére.

Személyes megpróbáltatásainak betetőzését jelentette az 1578-ban bekövetkezett nemzeti katasztrófa, az Alcacer Quebir mellett vívott szerencsétlen ütközet, melyben a mórók győzelmet arattak a portugál seregek felett, s melyben maga a könnyelmű király is halálát lelte. A végzetes eseményt, melyet hamarosan az ország függetlenségének elvesztése, s több mint félévszázados spanyol uralom követett, a költő mindössze két évvel élte túl. Kevéssel a halála előtt azt írta Francisco Almeidának: „Lássá mindenki, hogy annyira szerettem hazámat, hogy nemcsak benne, de vele is akartam meghalni”. A Szent Anna-kolostor templomában temették el. Az 1755-ös nagy lisszaboni földrengés a templommal együtt a pontatlan feliratú síremléket is elpusztította.

A balszerencsés fordulatoknak ez a sztereotip ismétlődése már-már szánalmasan groteskké válnék, ha nem kapcsolódnék hozzá a másik oldalon a csaknem halálig megőrzött töretlen alkotó erő és az igazság, a nemesség és a becsület végső diadalába vetett szinte gyermeki bizodalom. Ez az annyi viszontagságon átment, börtönök és megalázó nélkülözések között hányódó költő 354 szonettet, 19 canzonét, 5 sextinát, 13 ódát, 8 oktávát, 27 elégiát, 15 eklogát, egy daloskönyvet, három szindarabot (*Amphitriónok*, *Seleucus király és Filodemo*) és a *Luziáddá*kat, a szülőhazához intézett eddig ismert legnagyobb szerelmi vallomást hagyta hátra. Egyik barátjának beszámolója szerint 1569-ben Mozambikban egy *Farnaso* című versesköteten is dolgozott. Ennek kéziratát azonban Lisszabonban ellopták tőle.

Amilyen szerencsétlen volt Camões, az ember, olyan szerencsés lett Camões, a művész. Megadatott neki, hogy hazája irodalmában egy sem ezelőtt, sem azóta nem ismert virágkor betetőzője és összefoglalója lehessen, s hogy ezt az összefoglalást bizonyos értelemben a világirodalom síkján is megismételje, megalkotva az ókor és a középkor nagy epikus művei után az újkori nemzeti eposz legtisztább, művészi valóságábrázolás és átélt hazafiság tekintetében leghitelesebb változatát.

A portugál nemzeti irodalomnak ez a hatalmas felvirágzása nem volt a véletlen eredménye. Szorosan összefüggött azzal az óriási gazdasági és politikai fellendüléssel, amelyen az Európa legnyugatibb csücskében elhelyezkedő, s a mór hódítás megpróbáltatásai alól alighogy felszabadult kis ország a nagy felfedezőutak korában keresztülment. Bátor portugál hajósok már a XV. században fokozatosan felderítették a közeli atlanti-óceáni szigeteket és Afrika nyugati partvidékét. Bartholomeu Diaz 1486-ban elérte a Jóreménység-fokot, Vasco da Gama pedig 1497–98-ban megnyitotta az Indiába vezető közvetlen hajóutat. A néhány évvel korábban, 1492-ben felfedezett amerikai kontinens irányában tört előre Pedro Alvarez Cabral, aki 1500-ban Brazília partvidékét hódította meg hazájának. Portugál volt végül Fernão de Magelhães is, aki – igaz, hogy spanyol szolgálatban – 1519 és 21 között először hajózta körül a földet.

A felfedező utak nyomában katonai támaszpontok létesültek, s megindult a távoli országok nyersanyagforrásait az európai piacok számára szélesre táró gyarmati kereskedelem. Rövid idő alatt a portugálok ellenőrzése alá került Brazília, Nyugat- és Kelet-Afrikán kívül Elő- és Hátsó-India, valamint a hátsó-indiai szigetvilág, egészen a kínai

partokig. Lisszabon Európa egyik legfontosabb kereskedelmi gócpontjává vált, amelyen keresztül arany és ezüst, ritka fűszerek és addig nem ismert egyéb értékes termékek áramlottak a földrész belseje felé. Gyakorlatilag – a spanyolokkal megosztva – az egész akkor ismert Európán kívüli világot befolyási övezetükbe vonták. Csak 1580 után voltak kénytelenek az ázsiai hódítások legnagyobb részéről fokozatosan lemondani Hollandia és Anglia javára, akik mint Spanyolországgal hadban álló országok a spanyol uralom alá került Portugáliát is ellenségüknek tekintették.

Ennek a nagy portugál évszázadnak lett sors választotta énekes Camões, ennek és az odáig vezető többévszázados történelmi útnak dicsőségét zengi a tíz énekből álló, csaknem kilencezer soros hősköltemény, a *Luziádák*. A portugál katonai terjeszkedés és a portugál gyarmati kizsákmányolás sikerei ma már csak rossz szájját keltő adalékok a gyarmatosítások végleg lezártnak tekinthető korszakából, de a világ hetvenmilliós portugálul beszélő közössége számára még mindig a *Luziádák* a legfőbb szellemi összekötő kapocs, foglalatá mindazoknak a legjobb tulajdonságoknak, melyek egy kis népet alkalmassá tettek arra, hogy az emberiség fejlődésének egy különleges fordulópontján vezetős szerepet vállaljon a világesemények irányításában.

Az igazi nagy epikai alkotások mindig teljes világkép nyújtására törekednek. Ilyen tekintetben a *Luziádák* nem a hozzá időben közelebb eső művekkel, Boiardo és Ariosto végnélküli fűzért képező csapongó lovagtörténeteivel vagy Tasso végletes élvhajhászás és elérhetetlenül magas piedesztálra helyezett erény tipikusan barokk ellentmondásában vergődő *Megszabadított Jeruzsálem*-ével, hanem a *Divina Commediá*val rokon. Csak amíg Dante legyűgöző költői látomása Aquinói Szent Tamás filozófiájának szellemében vertikális építkezésben tárja elénk a középkori világról összegyűjtött végső tudását, Camões a reneszánsz racionalizmusával horizontálisan igyekszik az ismert világ körét a lehetőségek végső határáig kitágítani. Míg a dantei mű színtere a lélek geometriai pontossággal kirajzolt hármastagozódású birodalma, a *Luziádáké* a tenger, mely végtelen kiterjedésével a legalkalmasabb közeg a reneszánsz ember expanzív hajlamainak kiélésére. És Camões utólérhetetlen költői erővel ábrázolja ezt a mindenütt jelenlevő színteret, az antik istenek és mítoszok felvonultatásától a modern természettudományos megfigyelésekig minden lehetséges eszközt felhasználva, hogy azt változatossá, hitelessé és fenségessé tegye. A hősköltemény általánosan elismert legfőbb értékei azok a leírások, melyeket a költő az ötödik énekben a tengeren tapasztalt különböző tüneményekről és a Jóreménység-fokának megközelítéséről, a hatodikban pedig az Indiai-óceánon átélt viharról nyújt. Költői szépségük mellett természettudományos pontosságuk is bámolatba ejtő. A nagy természettudós és világotutató, Alexander Humboldt is elismerőleg nyilatkozott róluk.

Bármilyen érdekes ismeretanyag és bármily gyönyörködtető művészi értékek hordozója is a színtér, a hősköltemény értelme és célja mégis a portugál nemzet történelmének, s különösen a felfedezések korában véghezvitt vakmerő vállalkozásainak bemutatása. Camões műve egyedülálló abban a tekintetben, hogy nincs benne egyszemélyes főhős és egyszemélyes ellenfél. A hősköltemény cselekményének egyenrangú részese a nemzet történelmének valamennyi említésre méltó szereplője, s az ellenséges erők mindazok a természeti és emberi akadályok, melyek a nagy nemzeti célok megvalósítását hátráltatják, illetve megghiúsítják. E nagyszabású koncepció véghezviteléhez a költő az epikus művészet valamennyi fogását, a legrafináltabbakat és a legnaivabbakat egyaránt igénybe veszi. Legfőbb példaképe e tekintetben az *Aeneis*, amiben nemcsak a reneszánsz ember általános

ókor-tisztelete jut kifejezésre, hanem az a rendkívül tudatos törekvés, hogy a maroknyi portugál nemzetet a világbirodalmat alapító római nép egyenes örököséként mutassa be, akit Vénusz éppoly következetesen pártfogol a felfedező utak viszontagságai között, mint azt annakidején fiával, Aeneas-szal tette.

Sokan rótták fel Camõesnek az antik istenapparátus felvonultatásának öncélúságát, mely nemegyszer olyan ellentmondásokhoz vezet, hogy a megzavart olvasó nem tudja, vajon az olümposzi Jupiter vagy a keresztények világteremtő Istene igazgatja-e a portugálok sorsát. A bírálóknak csak részben van alapja. Semmiesetre sem vonatkoztatható Vénusz személyére, aki már az első ének 33. stanzájában pontosan kimondja, hogy azért szereti Lusos népet, mert számos vonása a rómaiakat idézi fel előtte, s mert a nyelvét, ha kicsit elábrándozik, hibás latinnak is gondolhatná. Kétségtelenül konvencionális fogás viszont Mars jóindulata és Bacchus gyűlölködése. Az utóbbira nyilvánvalóan csak azért volt a költőnek szüksége, hogy az állandóan a szétesés határán járó óriási tényanyagot szorosabbra fűzhesse. A bacchusi intrika állandó előtérbe helyezése már csak azért is ellentmondásos, mert a portugálok mondai őse, Lusos, akinek neve után luzitánoknak is hívják őket, állítólag Bacchus öccse, illetve kísérője volt.

Az antik eposzi gépezet működtetéséből eredő félreértések tisztázását – nyilván az inkvizíciótól való félelmében – maga Camões is szükségesnek tartja. Miután kilenc éneken keresztül bőségesen élt a konvencióval, a tizedik ének 82. stanzájában egyszer csak azt mondatja Thétisszel az Empyreummal kapcsolatban:

„Itt laknak a fenséges, maradandó  
istenségek, mert költött mese, mint én,  
Saturnus, Janus, Juno, s vak, halandó  
koholmány Jupiter személye szintén.  
Csupán gyönyörű verseket sugalló  
lények vagyunk; s a legfőbb teljesítmény  
a részletekről az, hogy neveinkkel  
diszítitek az égbolt jeleit fel.”

Amilyen hagyományos az antik istenek szerepeltetése, olyan mesterien megszerkesztett a keret, amelyben a portugál nemzet múlt- és jövőbeli hőstettei előadásra kerülnek. A *Luziádák*at a mondanivaló szempontjából számos bírálója aránytalan súlyú műalkotásnak minősítette. A mélyebb vizsgálat azonban éppen az ellenkezőjéről győz meg bennünket. A lényegi tartalomnak, a luzitánok viselt dolgai előadásának több kerete van, melyek mérlegetszerű egyensúlyban állanak egymással. A nagy külső keret Vasco da Gama felfedező útja. Mind a portugálok múltbeli haditettei, mind jövőbeli hódításai kétszer kerülnek elbeszélésre, miközben a betétek tartalma nagyjából kiegészíti egymást. A múltról Vasco da Gama a harmadik és negyedik énekben hosszan beszél Melinde vendégszerető királyának, míg testvére, Paulo a nyolcadik énekben, a malabár uralkodó főemberének a portugál zászlók címereit magyazárva, mégegyszer végigfut a legjelentősebb eseményeken. A jövőről hasonlóképpen kétszer esik szó. Először Jupiter nyilatkozik róla röviden a második énekben a színe előtt megjelent és a portugálok sikeres hajóútajáért könyörgő Vénusznak, majd a tizedik énekben a tengeri nimfák egyike zengi el Gamának és társainak India meghódításának történetét, illetve Thétisz mutatja be nekik mindazokat



az országokat és szigeteket, ahol honfitársaik meg fogják vetni a lábukat. Az eposz részeinek szimmetrikus összefüggése leginkább a nagy reneszánsz tablókhoz hasonlítható, melyeken a csillogó színek és a figurális gazdagság mögött minden esetben kimutatható a rendkívül pontosan átgondolt mértani kompozíció.

A hősköltemény igazi erőpróbája nem is a helyes szerkezeti arányok megteremtése, hanem a mérhetetlen mennyiségű történelmi esemény olyan magas művészi szintű, fordulatos előadása, mely a sokezer verssoron keresztül sem engedi lankadni az olvasó figyelmét, hanem azt mindig új meg új szépségekkel ragadja meg. E tekintetben Camões vitathatatlanul kitűnően vizsgázik. A nem mindennapi teljesítmény elérésében három legfontosabb segédeszköze az igényes forma, a racionálisan bonyolult nyelvhasználat és a lírai reflexió.

A stanza, a gazdag zeneiségű ottava rima az olasz irodalomból került át a portugál költészetbe. A hajlékony, sok magánhangzót használó portugál nyelv kiválóan alkalmas lett a művelésére. Az első hat sor hármás rímei módot adnak a nyelvben rejtőző választékos rímlehetőségek megcsillogtatására, a zárósorok pedig a lírai mondatok csattanószerű, epigrammatikus befejezésére. Camões mindkét lehetőséggel mesteri módon él az eposz kidolgozása során. A nyelv jellegéből fakadó nőrímek végtelen zuhataga sohasem válik egyhangúvá. Változatos pompájuk független attól, hogy a gondolat kifejtése megáll-e a nyolcadik sornál vagy átburjánzik a következő versszakba is. Az időnkénti gondolati cezúrának és az epikai előadás folyondáros továbbszövődésének ez az állandó dialektikája adja meg a mű vibráló művészi feszültségét, ami nemcsak elviselhetővé, de mindvégig élvezhetővé is teszi a benne hömpölyögtetett példátlan mennyiségű ismeretanyagot.

A *Luziádák* költői nyelve alapösszetételét tekintve rendkívül racionális. Minden nyelvi fordulat a kifejezés pontosságát szolgálja, nincsen benne semmi felesleges sallang. A több mint négyszáz évvel ezelőtti hősköltemény – néhány régi harcászati és hajózási szakkifejezés kivételével – akármilyen mai közhasználatú szótárból megérthető. Ha pedig ezek a szótarak nem adnak eligazítást, bizalommal fordulhatunk a középiskolai latin szótárhoz. Abban okvetlenül megtaláljuk a keresett szóalakot, ékes bizonyosságával annak, hogy a portugál nyelv Camões idejében még jóval közelebb állt az ősforráshoz, mint napjainkban. A *Luziádák* megértését így nem a szókincs shakespeare-i bősége, hanem inkább a nyelvi fordulatok tömörsége, néha kifejezetten balladás szűkszavúsága nehezíti. E szűkszavúságnak nem mond ellent, sőt azt kifejezetten kiegészíti a másik nyelvi nehézség – ami egyben a legfőbb művészi szépségek hordozója is –, a rendkívül bonyolult mondatépítkezés. Ez a bonyolultság azonban sohasem válik dagályossá, még kevésbé öncélúvá. Camões ars poeticája, mint azt az ötödik ének 87–89. stanzájában kifejti, mindenekelőtt a valóság pontos tolmácsolását tűzi ki célul. A valóság sokrétűsége pedig aligha fejezhető ki tömondatokban. Az már a műalkotás különleges szerencséje és ráadásul kapott többletértéke, hogy a stanza-forma művészete teljesen adekvát a kifejezni kívánt tartalom bonyolultságával. A haza dicső múltjának elbeszélését bevégezve, a költő így jogos öntudattal határolhatja el magát az évszázadokon át csodált antik mintaképektől.

Ő, kit Aiónia vize tanított,  
s kiért Rhodossal együtt s Kolophónnal  
Argosz, Khiosz, Athénai, Szmirna vívott,  
meg Szalamisz, különös buzgalommal;

s a másik, kitől Ausonia csillog,  
s kinek fenséges hangja altatódal  
a honi Minciusnak, hogyha hallja,  
míg a Tiberist büszkeség dagasztja:

hadd magasztalja, túlozza csodásra  
kalandjait a sok isteni hősnek,  
Polüphémoszt meg Kirkét kitalálva,  
s Szirént, ki álomba dalolja őket;  
hadd hagyja, hogy vitorlájuk kijátssza  
a Kikonokat, s meglássák a földet,  
hol feledést okoz a lótosz íze;  
kalauzukat hadd fullassa a vízbe;

hadd képzeljen el tömlőből kiáradt  
szeleket és Kalipszót, ki szerelmes;  
élelmet megfertőző Harpüiákat;  
s alászállást a stüxi szellemekhez:  
mert bármily hírt szerezzen is magának  
e mesékkel, melyek tőkélye teljes,  
az egyszerű és meztelen igazság,  
mit én mondok, messzebb hallatja hangját!”

Camões nem lenne epikus alkotóművész, ha minden valóságisztelete mellett nem ékesítené fel munkáját a költői képek változatos gazdagságával, akár egyes helyzetek szuggesztívebb megvilágítására, akár egyes szereplők lelkiállapotának differenciáltabb érzékeltetésére. Képeit szívesen kölcsönzi a természettől, és lírai költeménynek is beillő remekléseket hoz létre, akár az első ének 35. stanzájában az istenek felbolydult tanácsát mutatja be, akár a második ének 36. stanzájában a Jupiterhez repülő Vénusz csábos szépségét ecseteli. A szerencsétlen sorsú Inez de Castrót ezekkel a végtelenül egyszerű és gyengéd sorokkal siratja el a harmadik ének 134. stanzájában:

„Mint túlkorán letépve, s fehéren  
nyíló százsorszép ártatlan virága,  
melyet, miután meggyötört kezében,  
hajába tűz kacéran a leányka,  
hogy illata, színe elvész egészen:  
oly sápadt lett Inez, halálra válva,  
arcán a rózsák hervadtá egyésztek,  
együtt hagyta el friss színe s az élet.”

Ugyanilyen egyszerű és pontos, mégis rendkívül láttató az a hasonlat, mellyel a nyolcadik ének 87–88. stanzájában a fogságba került Gama lelkivilágát érzékelteti:

„Mint visszavetett fénye a simára  
csiszolt acél- vagy szép kristálytükörnek,  
amelyben a napsugarak iránya  
megváltozik, mikor nekiverődnek,  
s mit otthon a gyerek kíváncsisága  
játékos kézzel körbetündököltet,  
a mennyezetre, falakra sugárzik,  
s nyugtalanul ide-oda cikázik:

úgy csapongtak a rab Gama fejében  
a tervek. . .”

A természettől és a női bájaktól ihletett camões-i képzelet legszebb alkotása vitathatatlanul a kilencedik ének, melyben a bátor felfedezőik valamiféle földi paradicsomban kapnak költői elégtételt az elszenvedett viszontagságokért. A forma zeneisége és a tartalom festőisége ebben az énekben támogatja egymást a leghatásosabban, egyfajta finom erotikát eredményezve, mely azonban a legmerészebb helyzetekben is biztos ízléssel áll ellen a sikamlósság kísértésének.

Van ezzel szemben Camões képalkotó művészetének egy másik válfaja is, mely sokkal gyakoribb az előbbieknél, s ezáltal a *Luziádák* költői nyelvének talán legsajátosabb meghatározója. Ez pedig a mitológiai, ritkábban bibliai párhuzamok rendkívül tudatos és következetes felhasználása a mondanivaló kiemelésére, díszítésére vagy pontosabb magyarázására. A költő sokoldalúsága ezen a téren a legmegejtőbb, még akkor is, ha figyelembe vesszük, hogy olyan korban élt, amikor az ilyenfajta jártasság megszerzése képezte mindennemű szellemi képzés alapját. Az ezerszázket stanzából álló hőskölteménynek kevés olyan részlete akad, melyben ne fordulna elő valamilyen mitológiai, illetve bibliai utalás. E végetnemérő példálódzás azáltal veszt el terhelességét és válik jelzöt vagy hasonlatot pótló stilisztikai eszközzé, hogy a művész csak a legritkább esetben tár eléink kerek történeteket. Általános módszere az, hogy csak egy név vagy néhány félmondat felvillantására szorítkozik. Nagyon sokszor ki sem ejti a szóban forgó szereplő nevét, s az olvasó együtműködési készségére bízva annak megfejtését egy-egy odavetett attribútum útján.

Ha az eddig elmondottak elsősorban Camões művészi alkotómódszerébe engednek bepillantást, emberi magatartását, világnézetét legjobban azokból a reflexiókból ismerhetjük meg, melyeket részben az egyes énekek záróstanzaiban, részben a hősköltemény egyéb fordulópontjain mond el a cselekmény kommentálására. A költő demokratikus patriotizmusa itt szórja el a keserűség és felháborodás villámaint a maga körül tapasztalt kapzsi kicsinyesség és szégyenteljes élvhajhászás ellen. Prófétaí erejű kitöréseiben az előkelők egyetlen rendjét sem kiméli, legkevésbé az ájtatos szólamokkal súlyos erkölcsi züllést palástoló papságot, s még attól sem riad vissza, hogy magát a királyt is a helyes és igazságos kormányzásra vonatkozó jótanácsokkal lássa el.

Dante név szerint kiserkesztette és a pokol különböző bugyraiba zárta személyes vagy elvi ellenfeleit. Camões indulatai sokkal visszafogottabbak. Az eposzban általában csak a magasztalásra érdemes hősokeket mutatja be névvel, s kárhóztatott, visszás jelenségek szereplői – néhány elhallgathatatlanul kirívó esettől eltekintve – névtelenek. Saját keserves viszontagságairól és igazságtalan mellőztetéséről sem a személyes sértődöttség, hanem

a földi dolgok gyarlóságán már rég felülemelkedett rezignáció hangján ad számot a hetedik ének híres záróstanzáiban, hogy férfias tartózkodása a tizedik ének 9. stanzájában érje el a legtisztább elégikus megfogalmazást:

„Az évek szállnak, már nem kell sok ahhoz,  
hogy Nyaram az Ősz határát elérje;  
szellememet kihűtötte a Balsors,  
nem tesz büszkévé, s jót sem állok érte;  
a feledést s álmot adó folyamhoz  
hajt már az élet sok keserűsége.  
Múzsák úrnője, add, hogy teljesítem,  
mit nemzetemnek fogadott a szívem.”

Camões nem maradt adós azzal, amit vállalt. A *Luziádák* mintegy nyolc évi viszonyosságos munka árán elkészült, s mint egzotikus gyöngyszem vonult be a világirodalom nagy klasszikus alkotásainak sorába. Ezzel természetesen az is együttjárt, hogy úgyszólván minden jelentősebb nyelvre lefordították. A magyar irodalom első tisztelgését e nem csekély terjedelmű és bonyolultságú mű előtt Greguss Gyula 1864-ben elkészült teljesen formahű és értelmezés szempontjából bámulatra méltóan jól tájékozott úttörő vállalkozása jelentette. Ez a hazai körülményeket figyelembevéve viszonylag korai érdeklődés a távoli Portugália legnagyobb irodalmi alkotása iránt nemcsak abból a természetes rokonszenvből táplálkozott, amivel az egyik nagy múltú kis nemzet a másik hasonló pályát befutott sorstárs ragyogó teljesítményére tekint, hanem még egy különleges történelmi legendától is alátámasztást nyert. A régi portugál hagyomány ugyanis azt tartotta, s azt Camões is átvette, hogy az első önálló portugál uralkodó Árpád-házi ivadék volt, aki mint keresztes vitéz került a kasztíliai király udvarába és hűbérjutalmul kapta az akkor még javarészt mór megszállás alatt álló Portugáliát. Camões a harmadik ének 25. stanzájában úgy beszél az országalapító Henrikről, hogy „egy magyar királynak / volt a második derék fia, mondják”, s később is, mint bátor magyart és nagy hírű vendéget emlegeti. Bár a történelmi kutatások azóta egyértelműen tisztázták, hogy nem I. Géza királyunk másodszülötte, hanem burgundiai herceg volt (Camões is így helyesbít a nyolcadik ének 9. stanzájában: „Mi magyarnak tekintjük őt, de mások / úgy vélik, hogy Lotharingia sarja”), az évszázadokon keresztül makacsul megőrzött tévedés mindenesetre képzeleibeszű. Utólagos világirodalmi tisztelgés az Árpádok szent hírű dicsősége előtt, melynek egyik kóbor sugara a messze atlanti partokig is elhatolt.

Több mint száz évnél kellett eltelnie, míg a *Luziádák* újabb teljes – a mai fordításigényeknek megfelelő – költői tolmácsolására sor kerülhetett. A másodszeri magyar megfogalmazás, melynek kiadása lényegében a szerző halálának négyszázadik évfordulójával esik egybe, nemcsak régi hiányt kíván pótolni, de egyik nélkülözhetetlen láncszemét is képezi a sok évtizedes pangás után ismét fellendülőben levő magyar–portugál kulturális kapcsolatoknak.

Hárs Ernő

Литературно-этические концепции в России конца XIX. — начала XX. века (Ответственный редактор Б. А. Бялик) Москва, 1975. Изд. „Наука”, 416.

Jelen tanulmánykötet folytatása a Szovjet Tudományos Akadémia „Gorkij” Világirodalmi Intézetének kiadásában 1968–72-ben megjelent *Orosz irodalom a XIX. század végén és a XX. század elején* c. háromkötetes irodalomtörténeti munkának és mintegy kiegészíti azt a korszak irodalmi-művészeti irányzatainak jellemzésével, esztétikai koncepcióinak elemzésével.

A kötetben szereplő tanulmányok átfogják és értékelik az orosz századforduló irodalmi-esztétikai vonulatainak teljes skáláját, a kései kritikai realizmustól a modernista irányzatokig, sőt foglalkoznak azokkal a nyugati művészeti irányzatokkal is, amelyek tejjességükben orosz talajon nem honosodtak meg, de egyes irodalmi iskolák, egyes alkotók művészi útkereséseire mégis hatással voltak (pl. naturalizmus, impresszionizmus, expresszionizmus). A szerkesztőség előszava rámutat a tanulmánygyűjtemény egyik fontos, meghatározó jegyére: a tanulmányok szerzőit elsősorban az irodalmi-művészeti irányzatok önmeghatározása érdekli, tehát az írók és művészek alkotói „credo”-ja. Különösen lényeges ez a nézőpont az adott témakörben, hiszen a modernista áramlatok esetében éppen az írók, nem a kritikusok játszották a fő szerepet az irányzat esztétikai megalapozásában. A kritikai realizmus a századfordulón bár nem lépett fel deklarációkkal, de új nézőpontja kialakításáról az írói megnyilatkozások tanúskodnak alapvetően. (A korszak irodalomtudományának történetét a Gorkij Intézet szintén 1975-ben megjelent tanul-

mánykötete foglalja össze az *Akadémiai iskolák az orosz irodalomtudományban* címmel.) A másik fontos meghatározó jegye a kötetnek, hogy az irányzatok jellemzésén kívül, azok egymásra-hatását is vizsgálja. Hiszen a kortudat legégetőbb problémáira, a személyiség szerepének új értelmezésére, az élet aktív eredőinek keresésére, az alkotás problematikájára stb. — mint a kötet tanulmányaiból is kitűnik — majdnem mindegyik irányzat, természetesen saját világlképéből kiindulva, megpróbált választ adni. Ebből következően a tanulmányok rámutatnak az egyes áramlatok esztétikai koncepcióinak átfedéseire is.

Az első tanulmányt a kötet szerkesztője B. Bjalik írta „A szocialista realizmus művészi elveinek kialakulása” címmel. A szerző megállapítja, hogy bár a terminus még nem volt jelen, de a szocialista realizmus alapvető esztétikai elvei a XIX–XX. század fordulóján alakultak ki az orosz irodalomban. Elemzi a korabeli marxista kritika Gorkij-értékelését. L. Ragyin, A. Gyivilkovszkij, A. Lunacsarszkij, V. Vorovszkij kritikáiban már megjelenik az az igény az irodalommal szemben, hogy forradalmi fejlődésében ábrázolja a valóságot, s ebben már a szocialista realizmus esztétikájának egyik alapelve fejeződik ki. A tanulmány a szocialista realizmus történelmi eredői kontextusában (Marx, Engels, Lenin esztétikai nézetei) vizsgálja a századforduló bolsevik kritikájának Gorkij-értelmezését.

A kötet központi tanulmányát V. Keldis írta a századforduló kritikai realizmusáról. Annak ellenére, hogy a századforduló kritikai realizmusában az elmélet elmarad a művészi gyakorlatától, mégis — állapítja meg a szerző — létezett esztétikai koncepció, ha nem is zárt rendszerben, kész formában. Ez az esztétikai koncepció elsősorban a

Folyóiratunk cikkeiről az American Bibliographical Centre Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készít.

kritikai realizmus nagy alkotói, Tolsztoj, Korolenko, Csehov megnyilatkozásaiából rajzolódik ki. A kritikai realizmus fő jellemzői a századfordulón V. Keldis szerint: 1. a személyiség és környezet viszonyának átértékelése, 2. érdeklődés az átfogó filozófiai problémák iránt, 3. a stílus újításai – a képi gondolkodás aktivitásának előtérbe kerülése. A személyiség és környezet szembenállásának kollíziója átfogóan meghatározza a kor kritikai realizmusának irodalmát. Tolsztoj, Gorkij, Korolenko és a korai Leonyid Andrejev műveiben megjelenik a kitörni vágyó személyiség motívuma, a magányos tiltakozó, aki nem fogadja el az őt körülvevő világrendet. A szerző véleménye szerint ebben a konfliktusban a századforduló kritikai realizmusának új vonásai jelentkeznek, amelyek bizonyítják hogy az irányzat „fejlődőképes”: a lázadó motívumok felerősödése, a személyiségpátosz, s az élet aktív eredőinek keresése. A kritikai realizmus filozófiai problémák iránti felfokozott érdeklődésére mutat az a törekvés, hogy az alkotók figyelmének középpontjában az élet megújítási módjainak állandó keresése áll. Ebből a szempontból érdekes a világ egységének panteista motívuma Bunyin, Prisvin, Szergejev-Censzkij műveiben, mint sajátos tiltakozás az elidegenedés filozófiája ellen. Keldis viszont rámutat arra az ellentmondásra is, hogy a kritikai realizmus fő törekvése a filozófiai és történelmi gondolat végleges szintézise lett volna, s ezt nem tudta megvalósítani. A realista stílus megváltozását jelzi a századelőn egyrészt a szimbolizálás, lírai elvont tartalmak megjelenése (Csehov és követői), másrészt a felfokozott expresszív képiség alkalmazása (korai Gorkij). Keldis értékes tanulmánya meggyőzően bizonyítja azt a tényt, hogy nem elfogadható az az álláspont, amely szerint csak a modernizmus jelentett megújulást az orosz századforduló irodalmában, hanem a kritikai realizmus is rendelkezik jelentős belső tartalmakkal, még mindig aktív és fejlődőképes irányzat.

M. Petrova tanulmánya „A kései narodnyik mozgalom esztétikájáról” Ny. Mihajlovszkijnek és a „neonarodnyik mozgalom” fő teoretikusának, Ivanov-Razumnyiknak esztétikai nézeteit elemzi. Különösen figyelemre méltó és fontos az a tény, hogy Ivanov-Razumnyik eléggé elfeledett munkásságának objektív és sokoldalú értékelését kapjuk a szerzőtől. Lenin meghatározásából kiindulva, kiemelve az „értékes, demokratikus magot” ebből a mozgalomból (esztétikai értelemben is!) építi fel tanulmányát M. Petrova.

Az orosz szimbolizmus problematikájával a kötet három tanulmánya foglalkozik. J. Ivanova a

korai szimbolizmus önmeghatározását elemzi, középpontba állítva a fiatal Brjusov esztétikai nézeteit, mint meghatározó alapját a korai orosz szimbolizmus irodalmi-esztétikai koncepciójának. J. Jermilova tanulmánya a szimbolisták második nemzedékének fő esztétikai problémáival foglalkozik. A teurgikus költészet kérdései, az élet és alkotás antinómiája és Vjacseszlav Ivanov „a realibus ad realiora” elve áll a tanulmány középpontjában, amelyek a szimbolista világszemlélet sarkalatos kérdései voltak. J. Koreckaja munkája Konsztantyin Balmont költészetének és Innokentyj Annyenszkij lírájának és kritikai munkásságának érző és értő elemzése. Bár az impresszionizmus nem különálló irányzat az orosz irodalomban, de mint meghatározott látásmód a szimbolista esztétika alapelveihez szervesen kapcsolódik, és egyes alkotók egyéni alkotásához és világképéhez közel áll. Mint J. Koreckaja rámutat, Balmont esztétikai megnyilatkozásaiban az impresszionizmus fogalma nem önállóul, helyette az „új pszichológikus líra” terminust használja, annak ellenére, hogy az impresszionizmus alapvető jegyei poétikájában tükröződnek.

L. Svecova tanulmánya az expresszionisztikus elemeket vizsgálja Leonyid Andrejev prózájában és dramaturgiájában és V. Majakovszkij korai munkásságában. A szerző nem elemzi Majakovszkij korai líráját (egyedül csak a „Háború és világ” poémáról ír), itt, véleményünk szerint még több alkalom nyílt volna az általa jelzett tendenciák meggyőzőbb kifejtésére.

A. Mjasznyikov az orosz formalista iskola forrásairól ír tanulmányában. Helyesen állapítja meg, hogy az orosz formalista iskola gyökerei a szimbolisták, akmeisták, futuristák elméleti munkáiban és művészi gyakorlatában keresendők.

A Függelék Gorkij levelezéséből közöl változatot. Akim Volunszkijjal folytatott levelezése (1897–98) megvilágítja Gorkij nézeteit a modernizmusról. (Első teljes publikációja ennek az anyagnak.) Lunacsarszkijhoz írott levele (1907) Gorkij „istenépítő” periódusának megértéséhez érdekes adalék.

Az *Irodalmi-esztétikai koncepciók Oroszországban a XIX. század végén és a XX. század elején* c. tanulmánykötet mint első összefoglaló jellegű munka az adott korszak irodalmi-esztétikai nézeteiről, jelentős módszertani segítséget nyújt a századforduló orosz irodalmának tanulmányozásához.

Szöke Katalin

D. E. Makszimov: *Poészia i próza Al. Bloka* Leningrad, 1975. Izd. Sovetszkij pisatel', 528.

D. E. Makszimov irodalomtörténész, a XX. század első évtizedei orosz költészetének neves kutatója. Az elmúlt évtized kutatási eredményeiből nem monográfiát, hanem nyitottabb műfajú tanulmánykötetet írt A. Blok költészetéről és programjáról.

Makszimov kötetének első részét nagy tanulmánya – „Az ’út’ eszméje A. Blok költői tudatában” – képezi. Az *útkeresés* motívuma fogja át az egész tanulmányt, ez Blok életművének (nemcsak költészetének!) egyik legfőbb összetevője, állandó szólama. Az *útkeresés* problémája a XIX. század második felétől állandóan jelen van az orosz irodalomban – különféle elágazásaival együtt. Dosztojevszkij és Csehov számára az út helyzet, pozíció, Tolsztoj fejlődésnek, keresésnek, önépítésnek fogja föl az út-eszmét. Makszimov, Blok és Tolsztoj tipológiai rokonsága mellett más kínálkozó analógiákat is felsorakoztat az európai és az orosz irodalomból, melyek értelmezik Blok irányt kereső, az életet, a költészetet magasrendű kötelességnek, küldetésnek tekintő beállítottságát: Aljosa Karamazov alakja Dosztojevszkij regényéből, Flaubert, Ibsen, Strindberg és legfőképpen Goethe művei. Makszimov, Blok és Faust *útkeresésének* hasonlóságában nemcsak strukturális, hanem tartalmi analógiát is érez – út az absztrakt tudástól a konkrét, sokszínű élettapasztalatokhoz – a földi lét feszültségeihez, a szétszabdalt ember egyesítésének reményéhez. Ezt az utat járja be Blok a *Szépséges Hölgy* költeményeitől a *Szörnyű világ*, a *Hárfák és hegedűk* verseiig – az első és a harmadik kötet versciklusai közötti ív tehát nem az időrendet, hanem a költő tudatának spirálmozgását követi. E téma lezárásaként a szerző újabb nyitott kérdésre mutat rá: Blok Goethe iránti érdeklődésének részletes kidolgozása ugyanúgy várat magára, mint a Wagner-hatás, pedig ez szintén lényeges összefüggéseket rejt, maga Blok is kereste és elemezte az érinkeztetési pontokat Goethevel.

Blok és a kortárs szimbolista költészet másik két jellemző fogalma az *őserő* és az *örök visszatérés*. Makszimov rendkívül árnyalt elemzését adja e kategóriáknak, olyan vonatkozásait is érintve, melyek Blok és kortársai (Bunyin, Belij, Ahmatova, Mandelstam és mások) költői világképének egyezéseire és eltéréseire világítanak rá. Az *őserő* Blok értelmezésében természeti jelenség, vagy ennek analógiája, s így

*etikai tartalom nélküli erő*, de nem kultúraellenes, mert magában őrzi a kultúra magvait (A humanizmus pusztulása). Blok költői világában az *őserő*nél egy hatalmasabb elem, a *zene* válik uralkodóvá fokozatosan: a zenei genesis, a világ harmóniája vagy diszharmóniája élete végéig alapvető kérdés marad számára, mind lírájának, mind prózájának szerves alkotórésze. E fogalmak változásairól, egybefonódásáról és szétválásáról szólva Makszimov gazdag és nagyon jól csoportosított tényanyaggal dolgozik.

D. E. Makszimov *A hasonmás* c. vers elemzésében újra és részletesebben foglalkozik néhány olyan kérdéssel, melyeknek Blok lírájában általánosságban is nagy súlyuk van: a lírai *én* és a *hasonmás* találkozása, dialógusa, a verskompozíció igazodása a témához, a sötét és a világos erők összeütközése, a hasonmás orosz archetipusának, a Bánat-Balszerencsének fölsejlése a számos ilyen jellegű figura között. A szerző a verselemzés során feltárja a Blok-hasonmások legfőbb sajátosságait, melyek élesen különböznek a korabeli Doppelgänger-jellemvonásoktól. Annak ellenére, hogy a hasonmás általában a meghasadt tudat, a válság terméke, Blok tudatában még mindig marad valami egység, melyet a hasonmásfiguráiban föllelhető életszerű momentumok (szomorúság, megbánás, a fáradt Don Juan keserősége) bizonyítanak. Makszimov az elemzett vers hasonmását nem is a tudathasadásból, hanem két „téma” összeütközéséből származtatja: a „szörnyű világ” és a „szép emlékezés” zenéje hozza létre.

A prózával foglalkozó tanulmányok lényegesen nagyobb teret foglalnak el a kötetben, mint a líraelemzés. A 18 fejezetből álló egység nagyon részletesen vizsgálja Blok prózájának „irodalmi környezetét”, melynek külön fejezetet is szentel a szerző, mintegy kiinduló pontként a többi tanulmányban fölvetett kérdésekhez. Blok életművét – mint minden korszakhatáron élő művészt – a két ellentétes irányból ható szellemi energiák találkozása, összeecsapása jellemzi. A költőnek választania kell: mit fogad el és mit utasít el a múlt – a XIX. század – művészetéből, s milyen vonásnak enged az új – a XX. század sokfelé sodró irányzatai közül. A választás változtatást is jelenthet: Blok úgy lesz szimbolista költővé, hogy végig független marad az iskola tanitól. Nem tanítvány, nem követő, hanem teremtő. A szimbolizmus „irodalmi környezetének” elemzése a kötet egyik leglátványosabb fejezete: bonyolult kölcsönhatások és elágazások szövevényében kell rendszert találnia a szerzőnek. Itt kerül elő a

romantika és a szimbolizmus kapcsolatának kérdése, az Európában jelentkező esztétikai és filozófiai tanok oroszországi hatása (B. Christiansen és a „freyburgi iskola”). Ismerteti azokat a polémiákat, melyek Merezskovszkij, Brjusov, V. Szolovjov és V. Rozanov között folytak az esszéről, a „kritika költészetéről”.

„Válság a kritikában”, és a „Blok pozíciója” c. tanulmányokban D. Makszimov a szimbolista kritikusok útkereséseit, nézeteltéréseit, egyéni megoldási kísérleteit vizsgálja. Az „Értékek átértékelése és az ellentmondások esztétikája” c. tanulmányában kimutatja, milyen mértékben hatott Blokra a századforduló válsághangulata, a kétely és az értékek relativizálódásának tudatosodása, s ez milyen strukturális-poétikai változásokat idéz elő prózájában. Blok számára a művészet „az ellentmondások feneketlen és szépséges kútja” – s ez a fölfogás műveinek nyelvezetében is tükröződik: poliszemantizmusa, antonimái és okszumoronjai mind művészi világlátásának elemi erővel érvényre jutó dialektikájából következnek. Az ellentmondások esztétikájának nyelvi-stilisztikai megvalósulását a szintaktikai ismétlésekben előforduló hármas egységek jelentik, melyekben az utolsó tag mindig szintetizáló jellegű költői „összegezés”. Blok prózájára az impresszionista gondolkodás és az impresszionista kritika módszere is nagy mértékben hatott, részben ez magyarázza, miért tartja olyan lényegesnek a költői szöveg líraiságát, képszerűségét és a szavak „radioaktivitását”. Blok stílusát elemezve Makszimov következetesen figyelemmel kíséri líra és próza párhuzamát: a szimbólum-mítoszok a költészetben (a Szépséges Hölgy), a szimbólum-eszmék és kategóriák (a világ lelke, természet, kaosz, a művészet világa) prózai műveiben töltik be az integrátor szerepét.

Blok kritikai munkásságában központi jelentősége van a nép és az értelmiség, valamint a kultúra és civilizáció témájának, melyeknek a szerző egy-egy tanulmányt szentel a kötetben. („A nép és az értelmiség témája”, „A költői kultúrafilozófia elemei”). A „nép” fogalmának értelmezésével Blok más irányba tart, mint kortársai (pl. Balij), bár a háttér nagyrészt azonos: a szlavofil nézetek, Dosztojevszkij és Apollón Grigorjev elméletei a tősgyökerességről. Az ő számára is elvont fogalom a nép, de igyekszik a reálisabb, jellemzőbb vonásait megismerni s nem saját elképzeléseit belevetíteni. S itt újra föl-

bukkan az őserő motívuma: a népet, az *élet hordozóját* szembeállítja az erőtlenné, alkotásra képtelenné váló értelmiséggel; ez az őserő nála nem fenyegető, nem kaotikus, mint pl. A. Belij *Az ezüst galamb* c. regényében. A kultúra és civilizáció ellentmondása ismét olyan téma volt a századforduló táján, mely egész Európát megmozgatta. Makszimov fölvezolja ennek a konfliktusnak a genezisést, majd sorra megvizsgálja Blok cikkeiben azokat az állandóan visszatérő gondolatokat és ellentét-párokat, melyek költészetének is szervező elemei: organikus-szellemi és lélektelen-gépi létezés, teremtő erő és passzív vegetálás, az „örök visszatérés”, a zene mint teremtő őserő stb.

Makszimov az utolsó fejezetben szól Blok és a színház kapcsolatáról, hivatkozva azokra a tanulmányokra, melyek ezt a témát részben már föl-dolgozták. Elsősorban Sztanyiszlavszkij és Mejerhold újításait s a nyomukban föllobbanó vitákat ismerteti – így Blok és Belij ellentétes indíttatású bírálatait a szimbolista színházról, főleg Mejerholdról. D. E. Makszimov Blok prózai műveinek elemzésekor sok szempontból úttörő munkát is végzett: olyan kérdésekre igyekezett elfogulatlan választ adni, melyeket a szimbolista kritika, majd a 30-as, 40-es évek irodalomszemlélete más-más alaprólhelytelenül ítelt meg (nép és értelmiség-téma); rávilágított kevésbé ismert és kidolgozatlan kölcsönhatásokra, a líra és próza párhuzamos fejlődésére. A líraelemzés dinamikussá és diakrónikus módszert követő irányát itt széles sodrású, leíró jellegű fejezetek váltják föl. A szerző mégsem vesz el az anyag bőségében, mivel állandóan szem előtt tartja elemzése egyik leg-főbb kérdését: Blok lírai én-jének megnyilatkozását a prózai művekben.

A kötet harmadik része látszólag függetlenségű kapcsolódik a két előzőhöz: E. J. Kuzmina-Karavajeva naplójából rekonstruálja Blok alakját, amilyennek a fiatal költőné a 10-es évek elején megismerte és leírta. Blok és Gorkij ismeretségéről, egymásról alkotott véleményéről írásos dokumentumok és kortársi visszaemlékezések alapján rajzol pontosabb képet a korábbiaknál. Egészében mégis egységes mű D. E. Makszimov tanulmánykötete: a csoportosítás mintha Blok ciklusépítő hármas egységét követné az elvonttól a konkrétig, a költői tudat elemzésétől az emberi személyiségig, a szenvedő emberig.

Dukkon Ágnes



Л. Долгополов: Поэма Александра Блока „Двенадцать” Ленинград, 1979. Худ. лит. 101.

A szovjet líra egyik legelső és legtöbbet idézett verse a *Tizenketten*, s ha a kritikai irodalmat a mű terjedelméhez viszonyítjuk, világ-irodalmi összehasonlításban is az élenjárók között van. Minden olvasót és elemzőt csábított az a kettősség, amely a korszak historikus tudatában az adott időpontban (1918 eleje) jelen volt, s amelyet oly artisztikus, szimbolizáló bölcses-séggel oldott fel a poéma. A *Tizenketten* (és a *Szkiták*) egy egész költői életművet foglaltak össze és közvetítettek egy a korábbi tagadó korszak számára. Elfogadtatták Blok emberi és poétai hitvallását, értékrendjét, és poetikáját. A *Tizenketten* a felismerés, s ebben az oszcillálás-ban rejlik állandó izgalma.

Dolgoplov több évtizedes töprengéseit és pályatársai (Orlov, Makszimov, Gorelov, Pjanih) elemzéseit foglalja össze könyvében. A forradalmi poéma, műfaji fejlődésében mindig az eszmei, ideológiai indítékok játszották az élesztő-serkentő szerepet, hozzájuk igazodott a hősválasztás, a kompozíció és a stílus.

Blok lírájában az újkeresztény tisztaságú zeneiség, az artisztikus szimbolizálás, és a poétai őszinteség kiforrott végterméke a *Tizenketten*. Az Oroszország-élmény, a természetelvű forradalmi fejlődéselv s a pópás-burzsujos civilizáció elutasításának peikus és lírai összefoglalása. A tanulmányíró már a bevezető fejezetben jelzi a bloki világtudat mélységét, a költői és az elméletírói, publicisztikai gondolatvállalás párhuzamosságát, s ez a parallelizmus a könyv végéig érvényes és jogos. A poémát, a költői személyiséget az „alacsonyabb”, de korközeli gondolkodói én hitelesíti. Dolgoplov nem törődik olvasójával, önmagának ír, áradó elevenséggel utal a filozófiai etikai, filológiai, poetikai, esztétikai vonatkozások, értelmezések már bizonyított eredményeire és hipotéziseire. A könyv hat fejezetéből négy szól valójában a versről. A tartalomjegyzék címei megtevesztőek: a „A forradalom kapujában”, „Blok és a forradalom” – „Katyka – Petruha – Krisztus” – „A poéma befejezése” elnevezésű részek korántsem merevek és szólam-tisztelón következtetések. Blok eszmei és poetikai érését követik nyomon, s e nyomvonal valóban néhány szál találkozásait teljesíti ki, s néhány fogalmi ív: intelligencia és nép, intelligencia és forradalom, Oroszország és a világ, a jelenség és a historikus lényeg – feloldását kísérli meg.

A 335 sornyi poéma az orosz történelmi önkeresés antinómiáit foglalja össze: a valóság találkozását a szellemi, etikai és poetikai rákészültséggel. A *forradalom kapujában* c. fejezet a költői argumentációjú természetes elvű forradalmiságot igazolja Blok lírájának csúcspontjaiban. A vers megszületésének hangulati erőtereit tárja fel Dolgoplov, azt a néhány hónapot rekonstruálja, amelyben a költemény szövege véglegessé érett: a szemlélődés esemény-érzékeny nyugalma, az utca történéseinek tudomásulvételét és értelmezését. A *poéma körei*: az a menet, amelyet a „forradalom tizenkét apostola a historikus zene .itmusára végrehajt a 'fekete-fehér-vörös' éjszakában, a havas-szeles-kacagó viharos” időben. A poetizáló színek és értékek végpontjai a bloki lírából természetesen adódnak. A *szél* jelentésszót, a szörnyű régi világ „bábfigurái”, a pópás-kereszties eszme elutasítása a harmadik világteremtő tényező, az artisztikus zene megjelenése csupán találkozik a poéma versciklusában. Dolgoplov a végső rend bloki hiányát, távlati ígétét igazolja az életmű korábbi jelképeire, fogalmaira való utalással. Az éji sötétben felsejlő, jövőt ígérő tüzek csábító látványa sokéves vágyódás megszületésére, a havas-sötét esti Pétervár és a játékos szél a gogoli örökséget folytatja, s a rablós-csasztuskás városi folklór Nyekraszovot idézi. Szerintünk azonban téved, mikor Z. Minc polarizálását elveti, amely szerint a régi: individuumok, az új: a kollektíva szerkezeteiben jelenik meg. Téved, mert maga is erre a vonalra áll rá a poéma egyes szólamainak, megnyilatkozásainak közlőit kutatva. A fejezet központi gondolata a szerzői hang és a szembenálló világok hősei viszonyának, egymásra felelgetésének a felvázolása. A korhangulatot közvetítő szólamok polifóniája a záróképben lép át a diagnosztizáló állapotból az értékelésbe. A „véres vörös zászló” és a „havas-fehér” Krisztus találkoztatása a nyers valóság fölé emelkedés becsületes költői kísérlete. A kommunikációs kompozíció felépülésének, a nyelv, a poétika és az eszme kapcsolatainak kimutatása a vers elemzésének ötletadó része. A fragmentumok, az allúziók és a szünetek, a stilizációk és a hangasszociációs átkötések feszültségjátéka oly bő a poémában, hogy a tanulmányíró is csak példázatos jelzésekre szorítkozik.

A tanulmány második fele valójában a poéma szerkezeti, képi, eszmei záródásának értelmezéseit rendezi és tágitja. Hangsúlyozottabbá teszi a *Tizenketten* és a századelőn írt lírai drámák, a befejezés képzőművészeti ihlettségének, a népi

költészet és a zeneiség, a poéma és a szimbolista versciklus kapcsolatait. Dolgopolov elsősorban Blokkal érvel Blok mellett. A népi, természeti-ösztönös elemek; a fenséges és a karnevalizáló, a bájat a groteszkkal vegyítő minőségi átcsapások megfigyelése és alkalmazása évtizedek óta érlelődik Blok lírájában, akárcsak a történelmi zeneiség meghallásának eszméje, s a harmadik erő harmóniateremtő gondolata. Versek, tanulmányok, naplóbejegyzések sorát sorakoztatja fel Dolgopolov az *érés* folyamatának igazolására. Ezt a verifikálást kiterjeszti a zárókép minden mozzanatára: Krisztus alakjára, rózsakoszorújára, zászlós vonulására, fekete-fehér, vörös-fehér ellentéteire, s kíséretének tagjaira egyaránt. Teljességre törekvése példászerű abban, hogy tartózkodik a kifejezésformák hatásmechanizmusainak a nem bizonyítható értékeléseitől. A filológus győz az esszéírói ötletgyártás felett.

Ez a puritánság azonban helyenként zavarban hagyja az olvasót. Dolgopolov könyvében mindent egybegyűjt, ami a poéma elemzéséhez szükséges, s hatásának előnye a korábbi kritikai irodalomhoz viszonyítottan éppen abban rejlik, hogy az értő és értelmező interpretációt nem végi el, azt ránk bizza. Tanulmányának alap szándékát érvényesíti csupán, annak a felismerésnek a kifejtését, hogy a *Tizenketten* a világra életműösszegező verseinek egyik legtekintélyesebbike.

Jaguzstin László

Образное слово А. Блока Москва, 1980. „На-  
ука”, 161.

Egy költői életmű elsajátításának minőségi kiteljesedését jelzi a műelemzések megszorodó száma, s a megfigyelések, értékelések szisztematikus begyűjtése. A Blok lírájának e megbecsülését jelzi a Kocsin szerkesztésében megjelent hat tanulmányt tartalmazó kötet. A versek birtokba vételének mélységigényét a bevezető jelzi: a *lingvopoetikai* megközelítés a költői morfológia és a jelentésképzés mikrojelenségeire, illetve az összerendezésükkel bizonyítható tágabb érvényű poetikai jellemzőkre irányítja rá az olvasó figyelmét. A szerzők egyezményesen nem a nagy versek, ciklusok, kötetek felől világítják át Blok költészetét, hanem a poetikai eljárások célja, funkciója- és érvényessége oldaláról, s ehhez válogatnak műveket, ciklusokat.

Jerjomina „A szöveg és a szó Blok poetikájában” c. tanulmánya nyitja az elemzések sorát, s a *Na zseleznoj doroge*, (Vasúton, 1910) c. költemény több mint ötven oldalnyi analízise a költői szöveg kompozíciós felépülésének kapcsolatrendszerait, a jelentésképzés kulcspontjait tárja fel. Az első részben a *puty* (út) és a *dorga* (út) fogalmak (általános – és konkrét) feszültségjüket kialakulásában, versről-versre való jelentésváltozásában vizsgálja. Az orosz irodalom egészében való laza elhelyezéssel egyfajta történeti poetikai jelentésszűkülés körvonalai rajzolódnak ki: az út – sors/élet konvencionális összekapcsoltságának indokoltsági és feloldásai. A bloki ciklusokon átvélő, ismétlődő szavak, fogalmak, jelek, motívumok, jelentések hálója teremti meg a szimbolizáló líra alapszerkezetét. Oly költői narráció jön így létre, amely az egyes művek olvasását és olvasatát –, ahogy ezt a *Vasúton* elemzése bizonyítja, csak az életmű addigi produktumaival egyútt engedti meg. A „vas”, az „út”, a „vörös” és más színek allúziós jelentései hozzák létre a tényleges költői üzenetet. Az ismétlődés és a variáció a poetikai szövegszervezés alapeljárási, mondja a tanulmány második részében Jeremina, s mintegy félszáz költeményből vett példával igazolja.

Kocsin a *lexikai ismétlődés* szerepére szűkítve folytatja a vizsgálatot. A lexikai ismétlődés fontos gondolati és metódikai ritmusképző eszköz, s a lírai szövegben az elbeszélői-közlői értékelő aspektust is közvetíti. Megterheltsége nagyobb, mint a prózai szövegszervezésben. Az ismétlődés funkcionális változataiból Blok lírájában az erősítő, a kapcsolatteremtő, a feszültség- és jelentéskiterjesztő, a sűrítő célzatú eljárásokat különbözteti meg. Példáit a teljes életműből veszi, de csak szemléltetőn kiragadva, így az egyes megoldások bloki jellegéről és jelentőségéről nem kapunk ismereteket. Gondolatait, osztályozását bármely más lírai anyaggal is bizonyítható volna.

Nyekraszova a szimbolizáló jelentésképzés két fajtájának változataival foglalkozik a bloki „ideostílus” fejlődésén belül. Az az „észrevétlenebb” és az „expresszívebb” jelentéskettőzést különbözteti meg. Az első esetben a mű szövegébe szinte észrevétlenül beépülő intonálásról van szó. A . . . ponttal jelölt megszakítás értelmezéstágító felszólításáról, az éj, a sötét, a fehér, a szél, a ködös konkrét és az érzelmet föltötti párhuzamos jelentéseiről, energetikai és asszociációteremtő játékaról van szó. Ezt a hatásgazdagságot az egyes versek nem önmagukban hordozzák, hanem átsugározzák egymásra. Az expresszívebb jelentéstudatosítás esetében a vers szövege a

kulcsszavak ragyogását szolgálja, s ebben a kont-  
rasztoz szerkesztésben, az előkészítésben rejlik az  
esztétikai hatás intenzitása. A két jelentésképzés  
változása a bloki önkifejezés „verses regényének”  
hullámváltozását követi: a válaszkérés, az önmegha-  
tározás periódusai az ellentétést, a kiemlést  
részéssítik előnyben.

Jermakova tanulmánya a *Karmen* ciklus egy  
versének kapcsán egy a már Tinyanov által is  
jelzett jelentésképző gesztust bizonyít. Neveze-  
tesen azt, hogy Blok kedvelte az arche- vagy  
vándorjelképeket, mert energetikai tartalmuk,  
asszociációs lehetőségeik garantáltabbak és gazda-  
gabbak a teljes „újaknál”. A „Nem, te sohasem  
leszel az enyém, és senkié” kezdetű költemény  
meghatározatlanság és tágasság élményének kife-  
jezhetősége az ellentétek nyelvi megformálásának  
finom rendszerére épül rá. A költő és Karmen  
gondolati, alkati rokonsága az állító és tagadó, a  
közelítő és távolító, a hívó, és eltasztító, a rámu-  
tatató és általánosító nyelvi megformálás dinamiká-  
ján hullámváltozik. Ezt a fogalmi mozgást a „zvubo-  
obrazok” (hangalak-képek) láncolata szervezi  
külön ritmusú rendbe.

Jerjomina második tanulmánya a *Szedoje utro*  
(Ősz reggel) című költemény kompozíciós-stiliz-  
tikai elemzését adja némiképp megismételvén a  
*Vasúton* c. költeménnyel kapcsolatban alkalmaz-  
zott módszereket. Gondosabb azonban a poetikai  
etimológizálásban. A vers minden lényeges képi  
elemét a bloki és az orosz líra szövegrendszerén  
belül értékeli. Hangsúlyozottan foglalkozik  
Turgenyev: *Úton* c. költeményével való kapcsola-  
tokkal. A poetikai összevetés eredménye annak  
a kimutatása, hogy a lírai gondolkodás bonyolul-  
tabbá válása két irányban halad. Az egyik magán  
a versszerkezeten kimutatható, a másik csak az  
utalások feltárása után válik nyilvánvalóvá.

A kötet záró cikkét Szokolova írta a határo-  
zatlanság, a tág érvényű költő megnyilatkozások  
szintaktikai sajátosságairól, funkcióiról. A bloki  
világkép az egyetemes, az elvont fogalmi argu-  
mentációt kedveli, s ennek megfelelően osztá-  
lyozhatók az alkalmazott mondattípusok. A határo-  
zatlan, az általános alany nyelvi kifejeződéset  
vizsgálva mintegy száz lehetőséget, fokozatot  
különböztet meg a szerző Blok lírájában. Vala-  
milyen módon mindegyikük a versek konkrét –  
jelképes kétvilágúságának kifejező játékát szol-  
gálja, az átcsapások ritmusát szabályozza. Ugyan-  
akkor az értékítéletek polifóniáját, kommuniká-  
ciós effektivitását is közvetítik ezek a határozat-  
lanság-fokozatok.

A Blok-kutatás évfordulós lendületének e  
tanulmánykötete igen hasznos megfigyelés-  
tömeget tartalmaz az életmű, a poetikai rendszer  
feltárásához.

Jagusztin László

Bakcsi György: *Blok világa* Budapest, 1978.  
Európa Kiadó, 232. (Írók világa)

A XIX. századi orosz realista irodalom fejlő-  
dését még szinte teljes mértékben a társadalom és  
a politika problémái hatották át. Az alkotók  
életét olykor már-már elviselhetetlenné tette tár-  
sadalmi lelkiismeretük súlya. Ehhez képest hatal-  
mas változás zajlott le a századfordulóig, s ez az  
orosz szimbolizmus alkataiban nyilvánul meg a  
legvilágosabban. A változás mélyebb gyökereiről  
Bakcsi György Blok-könyve elmondja, hogy „Az  
orosz szimbolizmus háttere a századvégi értelmiségi  
hangulatokban, a narodnyik és terrorista  
forradalmi kísérletek bukását követő elveszethez  
érzésben, az én és a társadalom új viszonyában  
kereshető. A szimbolizmus Oroszországban kez-  
detől fogva több és más, mint valamiféle költé-  
szeti divat – már első kiáltványaitól kezdve  
meghatározott emberi és szociális magatartást  
követel meg.”

Az énközpontúságot már a dosztojevszkiji  
önvizsgálat és önmarcangolás előrevetítette, de az  
ő művészetében ez még társadalmi méretű problé-  
mák fókusza volt. Viszont a századforduló iro-  
dalmában, s különösen a szimbolizmusban,  
mindez önálló életre kelt, új kifejezési formává,  
új stílusú szerveződött. Ekkor az én és a társad-  
alom kapcsolata válik végletes, megoldhatatlan  
problémává. Negatív oldala ennek a fejleménynek  
az eltávolodás az ember társadalmi, történelmi  
arányokban való felfogásától. Pozitív oldala a sze-  
mélyiség, a látszólag izolált egyéniség, a legbenső  
„én” feltárulkozása. Mégpedig társadalmi for-  
mában, amennyiben valóban önálló társadalmi  
léte is nyer a költészetté varázsolt részizgagság.  
Blok, aki szimbolista indulása után a maga útját  
járta s eközben túlnőtt szimbolista társain (akik a  
forradalom idején árulással vádolták), ennél is  
messzebb hatolt: képes volt átélni hazája nagy  
történelmi válságát és átalakulását, s eljutni a  
*Tizenkettőn* hitvallásáig.

Bakcsi könyvében éppen az az újszerű, hogy a  
költővel elsősorban nem mint szimbolistával fog-  
lalkozik, noha az irodalomtudományi közhelyek

közé tartozik Blok és az orosz szimbolizmus azonosítása. Mindenekelőtt költői nagyságának titka érdeklő – egyfelől a művészi kifejezés, formavilág megteremtése, másfelől e kifejezés társadalmisága és emberi mélysége. Vitatkozik azzal a már Blok életében is hangoztatott kritikus véleménynel, hogy költészetében az ösztönös, spontán tehetség vonásai dominálnak, és bebizonyítja, hogy életművét magasrendű művészi tudatosság jellemzi. Határozott érveléssel választja le Blok értelmezéséről mindazok véleményét, akik a költőt egyoldalúan csak formalistaként és zavaros magánéletű művészemberként tartották számon. Azt az emberi és költői átlényegülést mutatja be, hogyan vált „... ez a látszólag teljesen individualistának, tömeg és kor felett állónak induló költő Oroszország kimagasló közéleti poétájává...”

Költészetén kívül tüzetesen foglalkozik Blok dráma- és esszéírói munkásságával, az egykori és későbbi kritikai visszhanggal, beleértve a költő magyarországi recepcióját is. A műfordítással kapcsolatban – a műelemzések során – megemlíti a speciális fordítási nehézségeket, különösen azokat, amelyek Blok verseinek hangtani kötöttségeiből adódnak.

A kötet értékét emeli, hogy nálunk ez az első átfogó tanulmány Blok életéről és munkásságáról. Az újszerű feldolgozás és a körültekintő filológiai munka a sorozat céljának megfelelően eleven, plasztikus előadással párosul, s remélhető, hogy – a szerző is utal erre – rá tudja irányítani a figyelmet Blokkal és az orosz szimbolizmussal kapcsolatban azokra a főleg komparatistikai problémákra, amelyek további kutatásra várnak.

*B. Juhász Erzsébet*

A. E. Лосев: Проблема символа и реалистическое искусство М., 1976, „Наука”.

A. F. Loszev könyvének a szovjet irodalomelméletben és filozófiában alig vannak előzményei. Mint a szerző ezt a könyv előszavában kifejti, munkájának egyik célja éppen az volt, hogy megvesse a szovjet szimbólumelmélet alapjait. „A szovjet irodalomban ennek a terminusnak és fogalomnak a kutatása csaknem teljes egészében hiányzik. Ennek persze megvoltak a maga alapos okai, amelyekről alább részletesen szólunk. Feltehetően figyelembe kell venni azonban azt, hogy az utóbbi félévszázadban a kutatók és kritikusok többségénél nem támadt semmiféle igény arra, hogy a szimbólum fogalmával foglalkozzanak.”

Az alapkövek lerakásán túl a könyv szerzője egy másik, nem kevésbé bonyolult probléma megoldására is kísérletet tesz. Az utóbbi évtizedekben olyan önálló tudományágak fejlődtek ki, mint a szemiotika, az információelmélet, a nyelvfilozófia stb. Ezek mindegyike kidolgozta a maga sajátos fogalmi apparátusát. Az újszerű fogalmaknak azonban a használata meglehetősen szabados, tartalmuk igen gyakran homályos és körülhatárolatlan. A kialakult zűrzavart tetézte, hogy a marxista filozófia hosszú ideig elzárkózott ezeknek értelmezése elől, s mint tudománytalan, önkényes terminológiákat kizárta vizsgálódásainak köréből.

Loszev e tekintetben is úttörésre vállalkozott. Könyvének bevezető részében hosszasan idézi Lenin filozófiai fejtegetéseit a dialektika törvényéről, a gondolkodásról, a megismerésről stb. Teszi ezt pedig azért, hogy a fentebb említett tudományágak terminológiáját egységes szempontú, dialektikus logikai elemzésnek vethesse alá, s felfejtve azok reacionális tartalmát, egységesítse értelmezésüket és a dialektikus logikai fogalmi rendszere számára hozzáférhetővé tegye.

Loszev elemzéseinek vezérfonala a kategóriák strukturális-szemantikai vizsgálata. E vizsgálati metódus is jelzi, hogy a dialektikus logika apparátusát elsősorban a jel- és nyelvelméleti problémák kibontására alkalmazza. Mindenekelőtt a szemantikai síkot veszi bonckés alá: a jel jelentés-tartalmának strukturális mozzanataiból igyekszik eljutni a szimbólum specifikumához.

Vizsgálódásainak lépései a következők: 1. A szimbólum tartalmi szerkezetének feltárása és leírása/ 2. A szimbólum jeltermészetének és jelszerkezetének vizsgálata, a pusztá jelbeliségtől a szimbólikusságig vezető lépcsőfokok elemzése; 3. A szimbólumhoz közelálló szomszédos fogalmak – mint pl. embléma, allegória, metafora, megszemélyítés, típus stb. – strukturális-szemantikai elemzése, s e fogalmak elkülönítése. Majd a könyv további részeiben s szimbólum különböző típusait (tudományos, művészi, vallási stb.) és a szimbólumnak a megismerésben játszott szerepét taglalja.

Az eddig elősoroltakat számbavéve is látszik, hogy a könyv roppant bonyolult feladatok megoldására vállalkozik. Méginkább tiszteltreméltó erőfeszítésnek tűnik azonban Loszev munkája, ha figyelembe vesszük, hogy a szovjet filozófiai és esztétikai gondolkodás erősen ismeretelméleti beállítottságú, csaknem teljesen hiányzanak az ontológiai indíttatású esztétikai és filozófiai művek.

A már említett ontológiai megalapozatlanság hiánya elég élesen ütközik ki Loszev könyvében. Legszembetűnőbb ez a mítosz elemzésében. A szimbólum és mítosz különbségét abban véli felfedezni Loszev, hogy míg a szimbólumban a jelölt és jelölő mindig világosan elkülöníthető egymástól, addig a mítoszban az eszmei alakzat és annak valóságos háttere egybeolvad, analizálhatatlan egységet alkot. Ez abból adódik, mondja a szerző, hogy a „mítosz szubjektuma szó szerint hisz valamennyi mitológiai objektumban.” Az okfejtés hamis mivoltának elemzésére és valóságos ontológiai alapállás kifejtésére itt nincs mód. Annyit azonban el kell mondani, hogy Loszev a maga rendszerén belül is következtelen. Az eddigi elemzések két alapmozzanat kifejtése köré csoportosultak: 1. szintaktikai viszonyok, tehát jel és jel közötti viszonyok vizsgálata; 2. szemantikai viszonyok, tehát jel és jelölt viszonyok vizsgálata. Itt a mítosz elemzésénél egy merőben új, más kategóriákra nem alkalmazott elemzést vezet be, – az ún. pragmatikai, tehát jel és ember közötti viszony vizsgálatát. S ez a következtelenség az ismeretelméleti megközelítés korlátaiból következik.

A könyv azonban a vázolt elméleti problémák ellenére is a szimbólumelmélet alampunkáinak sorába tartozik. Remélhetőleg elindít egy régen esedékes kutatómunkát, amely az egymáshoz szorosan kapcsolódó, ám fogalmi apparátusukban egymást meg nem értő tudományágak eredményeit igyekszik kamatoztatni. S ez a kutatómunka minden bizonnyal nemcsak e rész tudományoknak válik hasznára, hanem gazdagítani fogja a dialektikus logika elméletét, a marxista filozófiát, esztétikát és irodalomtörténetet egyaránt.

*Serfőző László*

Возникновение русской науки о литературе  
Москва, 1975. „Наука”, 455.

Академические школы в русском литературоведении  
Москва, 1975. „Наука”, 500.

A Szovjetunióban az utóbbi másfél évtizedben számos értékes, a szakmai közvéleményt széles körben foglalkoztató tudománytörténeti kézikönyv és monográfia látott napvilágot. A megélénkült kritikátörténeti kutatások jóvoltából az orosz irodalomtudományi és esztétikai gondolkodás korábban elhanyagolt kérdései újból a szaktudományos érdeklődés homlokterébe kerültek. Ma már aligha vitatja bárki is az akadémiai

iskolák, a szlavofilek vagy a narodnyikok irodalomszemléletének szerepét és jelentőségét a múlt századi esztétikai koncepciók alakulásában. Az *Irodalomesztétikai koncepciók Oroszországban a XIX. század végén -XX. század elején* c. kötet pedig azt bizonyítja, hogy a századforduló irodalomesztétikai, kritikátörténeti. nézeteinek vizsgálatában is jelentős előrelépést tett a szovjet irodalomtudomány. A résztanulmányokban felhalmozott ismeretanyag valamint az irodalomtudomány szemléleti megújíthatósága a hetvenes évek közepére lehetővé tette egy átfogó tudománytörténeti szintézis megírását. A Gorkij Világirodalmi Intézet gondozásában megjelent fenti két kötet a közelmúlt tudománytörténeti kutatásainak akadémiai szintű összegezésére vállalkozik. Olyan szintézisműről van szó, melynek megírását jó másfél évtizedre tehető konkrét kutatások, intézeti műhelyviták előzték meg. A három kötetre tervezett kritikátörténeti szintézis a szovjet tudománytörténeti kutatások eddig legteljesebb, legigényesebb vállalkozásának ígérkezik. A vizsgált jelenségek körében csakúgy, mint metodológiai kiérleltetésében messze túlszárnyalja a hatvanas évek elejének hasonló vállalkozását: az akadémiai kétkötetes kritikátörténetet. Egy ilyen szintézis megírásának alapvető feltétele volt azonban az, hogy az irodalomtudomány tárgya és módszerei körüli régi beidegződéseket a tudomány sikerrel leküzdje. Nem kétséges, ez csak a vélemények ütközésével, elvi vitákban mehetett végbe. E viták pozitív tanulságait tükrözi az eddig megjelent két vastag kötet is. A harmadik – századfordulóról írandó kötet késése ugyanakkor arra enged következtetni, hogy a forradalmat közvetlenül megelőző három évtized bonyolult kritikátörténeti iskoláinak értékelése nemvárt nehézségek elé állította a harmadik kötet szerzői kollektíváját. Az olvasó csak reménykedhet abban, hogy az utolsó kötet megjelenése sem várat sokáig magára: kutatók, egyetemi oktatók és hallgatók közös óhaja ez.

A recenzió adta szűk keretek miatt nem áll módunkban a két kötet részletes, minden jelentős problémára kitérő ismertetése, ezért csupán néhány kérdésre szeretnénk a figyelmet felhívni. A vállalkozás talán legnagyobb erényét az egyes kritikátörténeti problémák módszerbeli megközelítésében, a hazai és európai irányzatok és iskolák konfrontációjában látjuk: a párhuzamos és analóg európai jelenségekre való kitekintés elmélyíti és hitelesíti a sajátos nemzeti fejlődésről rajzolt képet. Ez a kétirányú érzékenység – az európai és a sajátos orosz fejlődéstendenciákra

egyszerre figyelő módszer – megóvta az egyes fejezetek szerzőit mindkét előjelű veszélytől: egyfelől sikerült elkerülni azt a helytelen szemléleti beidegződést, amely a nyugateurópai iskolák egymástváltásában valamiféle a kelet-európai fejlődés számára is követendő normát lát, másfelől pedig a nemzeti bezárkózás veszélye ellen bizonyult hatásos védekezési módnak. A szovjet szerzők tanulmányai is azt igazolják, hogy egyetlen nemzeti kritikátörténet sem állhat meg önmagában, az európai fejlődéstől izoláltan: ha lassan is, de polgárjogot nyer az analóg, párhuzamos jelenségek vizsgálata nemcsak az irodalomtörténetben, de az irodalom önreflexiójában, a kritikai önzemléletben is.

Az első kötet a XVIII. század közepétől Belinszkij fellépéséig tartó fejlődési periódus főbb állomásait veszi szemügyre, azt a közel száz esztendő, mialatt az orosz irodalomtudomány önálló, európai mértékkel mérve is jelentős nemzeti tudománnyá fejlődött. A nagy orosz forradalmi demokrata színrelépését az orosz irodalomtudomány módszertani öneszmélése előzte meg, egy olyan ellentmondásos és bonyolult folyamat, amely a nagy orosz irodalom feldajkálására megteremtette ezen irodalom önszemléletét, az irodalmi kritikát is. E folyamat jelentősebb állomásait legalább vázlatosan jelezniük kell ahhoz, hogy világosan láthassuk, Belinszkij színrelépésének idejére voltaképpen teljes fegyverzetében előttünk áll az orosz irodalomtudomány. Tehát Belinszkij jelentkezését az irodalomtudomány több évtizedes belső fejlődése készítette elő, Belinszkij így egy folyamat végén áll, mint az elődök kezdeményeinek zseniális összegezője.

Történetileg alakult úgy, hogy az orosz irodalomelméleti gondolkodás a XVI. és a XVII. században a kor orosz íróinak konkrét művészi gyakorlatától függetlenül fejlődött. A nyugateurópai – főként francia és német – poétikai gondolkodás hazai adaptációja mögött nem állt az akkori orosz irodalom konkrét tanulmányozása. Tregyakovszkij, „az első európai típusú orosz filológus” a XVIII. század derekán már összekapcsolja az irodalomelméletet a kortársak konkrét írói, művészi gyakorlatával. Ettől a korszaktól kezdve az elméleti gondolkodást egyre inkább az jellemzi, hogy igyekeznek elszakadni az antik örökségtől. A kortárs nyugateurópai hatást is levetkezve fokozatosan egyre nagyobb önállóságra tesz szert, az irodalomtudomány fogalmi hangszerelésében igazodni kezd a kortárs orosz irodalom sajátos műfaji struktúrájához. Az irodalomtudomány hangsúlyozottan nemzeti tudó-

mány akar lenni, a század utolsó évtizedeiben pedig már a kortárs irodalom elméleti általánosítására és kritikai elsajátítására is kísérletet tesz. Ugyancsak e század jellemzője, hogy az irodalom kronológiai tagolását is felveszi irodalomtörténeti szempontrendszerébe. Az elméleti gondolkodás és az irodalomtörténeti tudat így egymás mellett, egymást is erősítve fejlődnek. A XIX. század első felében lényegében e fejlődési tendenciák kiteljesülése megy végbe. Az új század elején kiszélesül a kutatás tárgya: a költészetre mint sajátos esztétikai tevékenységre tekintenek, s ezzel kezdetét veszi a retorika fogságából való kiszabadítása. Az irodalomelmélet önállósulási folyamatát jelzi egyébként az is, hogy terjedőben van az „irodalom” specifikus szóhasználata, az esztétikán pedig már „a szép megismerésének tudományát” értik. Nyikolszkij *Az orosz filológia alapjai* (1807) c. könyvében a költészetelmélet és irodalomelmélet kérdéseit már rendszerbe foglalva tárgyalja. A XIX. század elején az elméleti kérdésekről a jelen irodalmi műveinek kritikai értékelésére kerül át az érdemi hangsúly, s ennek következtében éles fordulat áll be az irodalom érték-szemponturnak megközelítésében is. Az irodalomtörténeti gondolkodásban beállott minőségi fordulatot egyébként olyan fogalmak terjedő használata is jelzi, mint az „irodalom menete”, „korszak”, „periódus”, „klasszikus és romantikus irányzat”.

A harmincas években a Nagyezsgyin nevével fémjelzett filozófiai és esztétikai kritika a művészet organikus fejlődésének magyarázatában Hegel dialektikájára támaszkodik. Az iskola legnagyobb érdeme, hogy a történelmi-társadalmi fejlődés és a műnemek kapcsolatának bonyolult dialektikájára ráértett. A történeti iskola legjelentősebb egyénisége, Sevirjov viszont a filozófiai iskola elvontsága ellen lázad, az irodalmi fejlődés megértésének kulcsát a történetiségben látja. Az irodalom fejlődése szerinte a társadalom és a nemzeti történelem változásait tükrözi vissza, s nem a hegeli abszolút eszme tértől és időtől független megjelenési folyamata, miként azt a filozófiai iskola hívei, élükön Nagyezsgyinnel hirdették. A húszas és harmincas években egymással szembenálló, egymással vitázó két iskola – az esztétikai és történeti iskola – eredményeit a negyvenes években Belinszkij szintetizálja. Az irodalomtörténeti fejlődés kontinuitása és diszkontinuitása láttán Belinszkij eljut az örökség dialektikus értelmezéséhez. A népiség és a történetiség fogalmak kidolgozásával pedig megalapozza a forradalmi demokraták irodalomesztétikai nézeteinek

két legfontosabb tartópillérét. Belinszkij életműve azonban nemcsak az előzmények összegezését jelenti, de mint minden korszakos jelentőségű életmű, egyben a későbbi fejlődés számára is új perspektívákat nyitott. Belinszkijnek az akadémiai iskolák irodalomszemléletére gyakorolt hatására egyetlen jellemző adalék: a pozitívizmus eszmekörének vonzásában formálódó akadémiai irodalomtudomány számos ponton Belinszkijjel „korrigálta” Taine-t. Csermivszkij és Dobroljubov a hatvanas években megváltozott történelmi-társadalmi szituációban Belinszkij örökségét folytatják.

A második kötet – miként a cím is jelzi – az akadémiai iskolák irodalomszemléletével foglalkozik. Míg korábban például a forradalmi demokraták és a század eleji marxista irodalomtudomány közötti „köztes területről”, az akadémiai irodalomtudományi iskolákról mint a szaktudomány mély váságáról értekeztek, addig a közelmúltban napvilágot látott tanulmánykötetek regisztrálják ezen iskolák kétségtelen érdemeit is. Az „Akadémiai iskolák az orosz irodalomtudományban” c. kötet is lényegében polémia azokkal a mélyre ivódott téves nézetekkel, melyek mindenesetül megkérdőjelezték az akadémiai iskolák kritikátörténeti szerepét az orosz irodalomtudomány fejlődésében. A legújabb kutatások nagy mértékben hozzájárultak egy differenciáltabb, tudományosan is helytállóbb kép kialakításához: a válság szimptomái mellett a relatív értékekre is nyitottabb lett a történeti kutatás.

Az akadémiai iskolákkal szembeni tartózkodó bizalmatlanság egyik oka bizonyára abban keresendő, hogy a sajátos történeti fejlődés következtében Oroszországban az akadémiai iskolák színrelépése időben egybesik az irodalomtudományi pozitívizmus térhódításával. Helyesebben a pozitívizmus feladatait az akadémiai irodalomtudomány vállalja fel. Így – érthetően – az akadémiai irodalomtudomány keretein belül kibontakozó és megerősödő pozitívizmus Oroszországban sok tekintetben felemás jelenség lesz, korántsem mutat olyan klasszikus fejlődési képletet, mint amelyet a nyugat-európai országokban figyelhetünk meg. A kötet utószavában olvasható értékelés voltaképpen tömör összefoglalása mindannak, amit az egyes résztanulmányok is sugallnak: az orosz akadémiai irodalomtudományt a pozitívista metodológia konkrét kutatási gyakorlatával való „szembenállás” jellemzi. De nemcsak a konkrét kutatások terén tapasztalható „szembenállásról” van szó csupán, hanem azokról a közvetlen metodológiai korrekciókról is, amiket

az akadémiai iskolák egyes képviselői, A. Veszelevszkij, Potebnya, Ovszjanyiko–Kulikovszkij és mások vittek be a filozófiai-esztétikai pozitívizmusba. Innen nézve válik egyébként érthetővé az is, hogy a születő marxista irodalomtudomány miért támaszkodhatott a századfordulón az akadémiai irodalomtudomány nemegy időtálló eredményére. Gondolunk itt elsősorban a történetiségre, az összehasonlító-történeti iskola egyéb más vívmányára.

Az akadémiai irodalomtudomány és az oroszországi pozitívizmus kapcsolatáról rajzolt kép azonban minden erénye mellett is egy ponton további korrekcióra szorul. Az olvasóban némi bizonytalanságot hagy az esztétikai, irodalomtudományi pozitívizmus oroszországi szerepének megítélése. Az orosz irodalomtudomány keletkezését tárgyaló első kötet szerkesztői bevezetőjében az olvasható, hogy az irodalomtudomány metodológiai fejletlensége az akadémiai iskolák pozitívista orientációjának számlájára írható. Az elméleti kérdések iránti fogékonyság elsorvadása, az irodalomtudomány specifikus kérdéseinek elhanyagolása, valamint az alkalmazott jelleg túltengése voltaképpen a pozitívizmus uralkodó helyzetéből adódik. Az iménti megállapítás ugyanakkor ellentmondani látszik az ugyancsak P. A. Nyikolajev szerkesztette második kötet következtetéseivel, melyek egyértelműen pozitíve értékelik az akadémiai iskolák „ellenállását” a pozitívizmus irodalomtudományi terjedésében. Ezek után joggal merül fel a kérdés: az olyan amilyen pozitívizmus Oroszországban végsősoron pozitív vagy negatív jelenség volt-e, segítette vagy hátráltatta az irodalomtudományi gondolat kibontakozását? A fenti kérdés megítélésében mutatkozó bizonytalanság voltaképpen a pozitívizmus szerepének ellentmondásos értékelésével áll kapcsolatban.

*Nagy István*

**В. М. Жирмунский: Теория литературы, поэтика стилистика** Ленинград, 1977. „Наука”, 405.

Az orosz formalisták irodalomelméleti és poétikai öröksége iránt megnyilvánuló fokozott érdeklődést nemcsak az egyre szaporodó tanulmányok száma jelzi, hanem az az öröndetes tény is, hogy az iskola kiemelkedő képviselőitől egyre több válogatott cikk és tanulmánygyűjtemény kerül az olvasó asztalára. Viktor Makszimovics

Zsirmunskijtól három év leforgása alatt két válogatott tanulmánykötet is megjelent, többnyire olyan cikkekkel, melyeket a szerző a húszas évek derekán vetett papírra, s azóta sem jelentek meg újból nyomtatásban. 1975-ben *A vers elmélete* címmel megjelent kötet Zsirmunskij húszas években írott fontos verstani és poétikai munkáit tartalmazza (Bevezetés a verstanba, A rím története és elmélete, A lírai versek kompozíciója), az utóbbi pedig a múlt évben látott napvilágot, s főként irodalomelméleti, poétikai és stilisztikai tanulmányokat tartalmaz. Ez utóbbi kötet szerkezeti felépítését tekintve három fejezetből áll: az első „A poétika feladatai”, „A „formális módszer” kérdéseihez” c. tanulmányokból valamint Ejhenbaum egyik könyvéről írott recenzióból, a második fejezet jobbára irodalomtörténeti és költészet-esztétikai tanulmányokat közöl, míg a harmadik két rövid cikket a jelző stilisztikai funkciójáról és a jambikus vers nemzeti formáiról. A tanulmányok túlnyomó többsége az 1928-ban kiadott *Az irodalomelmélet kérdései* c. könyv lapjairól került át a jelen kötetbe. Tehát ez a válogatás is alapvetően *Az irodalomelmélet kérdéseire* támaszkodik, vagyis arra a tanulmánykötetre, amit maga Zsirmunskij úgy tartott számon, mint az orosz formalizmussal polemizáló írásainak gyűjteményét. A fenti felsorolásból is látható, hogy a szerző özvegyének válogatásában megjelent kötet híven tükrözi V. M. Zsirmunskij tudományos érdeklődésének széles spektrumát. Az olvasó újból meggyőződhet arról, hogy a formalisták korai tanulmányai nem elvont elméleti spekulációk, hanem a századelő bonyolult irodalomtörténeti és költészet-esztétikai jelenségei nyomán megfogalmazott teoretikus reflexiók, amelyek az évek során – vitákban – koherens esztétikai rendszerré álltak össze. A formalisták számos, ma is vitára ingerlő elméleti okfejtéséről tételesen is bebizonyítható, hogy a kortárs orosz irodalom, főleg a századeleji modernista költői iskolák poétikai újdonsága által ihletett esztétikai nézetek. A kritikátörténet a mai napig nem nézett szembe súlyának megfelelően azzal a költészetben lezajlott vehemens ízlésváltozással, amely a századelőn a szimbolizmus-akmeizmus váltást jellemezte. Pedig ennek a kortársak szeme előtt lejátszódó folyamatnak két olyan elméleti koncepciója is volt, melyet a fiatal irodalomtörténészek, Sklovskij, Ejhenbaum és Zsirmunskij – ki-ki a maga módján – irodalomszemléletük

tengelyébe állítottak. Gondolunk itt Sklovskij automatizáció-elméletére, illetve Zsirmunskijnak a klasszicista-romantikus költészet antinómiájára épített tipológiájára. A klasszikus és romantikus költészet tipológiai szembenállítása mögött az orosz szimbolista és akmeista költészet ellentétpárja feszül. Zsirmunskij voltaképpen a korok felett lebegő értéknormává emelt egy kortörténeti jelenséget.

A tízes évek költészetében beállott stílus- és ízlésváltozást a kortársak is érzékelték, de Zsirmunskij volt az első, aki egy 1916-os cikkében („Akik meghaladták a szimbolizmust”) irodalomtörténetileg is értékelte a lírai hangvételben beállott gyökeres fordulatot. Mélyreható stilisztikai elemzéssel elsők között tudatosította az akmeista költészet neoklasszicizáló tendenciáit. Jóllehet túlértékelte az új költészet általa realistának minősített mozzanatait, de nem tévedett akkor, amikor – Sklovskijjal ellentétben – a változás okát nem egyszerűen a szimbolista költészet eszköztárának automatikussá válásában jelölte meg. Kezdetől fogva védte Sklovskijjal szemben a maga álláspontját. Szerinte a költői formateremtő eszközökben beállott változás a korszak életérzésében és verseszményében zajló folyamat nyelvi-poétikai kísérőjelensége. Tehát az igazi okok mélyebben keresendők és par excellence világéleti és esztétikai természetű okok, míg a költői képek struktúrájában tapasztalható elmozdulás, a stilisztikai eszközök leegyszerűsödése, az áttekinthető kristálytisza formákhoz való vonzódás maga is következmény, és nem ok. Az akmeista költészet stílusjegyeit annak a fiatal Ahmatovának forradalom előtt írott versein vélte megragadhatónak, akinek lírai világa iránt különös vonzalmat érzett. A szimbolista költészet érzelmi túlfűtöttségével szemben inkább vonzódott a fiatal Mandelstam, Kuzmin és Ahmatova költészetének tiszta és áttekinthető világához. Irodalomtörténeusként és kritikusként is élete végéig ennek az eszménynek a szolgálatában tevékenykedett. A mostani kötet jó kétharmadát is olyan elemző tanulmányok teszik ki, melyek a fent vázolt ízlésváltozás stilisztikai és poétikai koncepcióit tekintik át. Ez a válogatás is hasznos kézikönyv lehet a századeleji orosz líra kérdéseivel foglalkozó egyetemi oktatóknak és hallgatóknak egyaránt.

Nagy István



И. Я. Чернухина: Очерк стилистики художественного текста Воронеж, 1977. Изд. Вор. Унив., 207.

A tanulmány központi fogalma az irodalmi szövegeképítés az egyes dekomponálható szinteken, a szótól az ábrázolásig terjedő ív mentén. A következőket korlátozott tematikai kifejtés több mint másfélszáz hivatkozásra alapozva kísérli meg az elméleti eredményeket egybefoglalni.

Az irodalmi szöveg stilisztikai sajátosságait a tudományos–publicisztikai szövegek jellemzőivel összevetve definiálja. A szerző alaptörekvése, hogy a „szverhfrazovije” (kifejezésfeletti) és a mondatfeletti stíluszervező tényezőket rendszerezze a „kontextuális monoszemantika” elvének megfelelően.

Az első fejezet a lexikai szinten kimutatható jellemzőket veszi számba. A szójelentések tematikus relációján belül két mezőt különböztet meg a jelentéskapcsolat jellege alapján. A nem szépirodalmi szövegben a „szemantycseszkaja szoprjazsonnoszty” (a szemantikus kötődés) jóval erősebben valóságindokolt, és az összekapcsolás logikája is a megismerés állapotait tükrözi: a megfelelő valóságjelenségek kontaktusjellegét, meghatározottságát reprezentálja. A művészi szövegben ez a valóságverifikálás nem domináns szöveg-szerző, s a szerző komponáló, esztétikai önkény határozza meg a szemantikai kapcsolat-teremtés szorosságát, a kommunikatív célbajuttatás intenzitását. A művészi szövegben a szavak megválasztása a befogadás menetét megtervezettebb módon veszi figyelembe, mint a nem szépirodalmi szöveg. Az utóbbi viszont következetesebben ragaszkodik a szavak szótári jelentésmezőjéhez, terminológiai zártágához. Elutasítja az asszociatív kapcsolástechnikára építő kontaminációt, a metaforizálást, ami pedig a művészi jelentésképzés jellemző eljárása.

A szintaktikai szinten ható szöveg-szerző tényezők két nagy dimenzióban érvényesülnek: a belső kapcsolatteremtés és a külső kapcsolatok a szöveg mondatai között. Az ismétlődő szavak jelentik a művészi szövegben a folyamatos jelentésgyarapítás, az egységes szöveggé alakítás egyik uralkodó eszközeit.

A mondatok külső kapcsolata a kötőszók, indulatszók jelentésviszony indikáló-katalizáló szerepén alapul.

A harmadik fejezettől kezdődően a kompozíciós szövegteremtő elemek funkcióit elemzi a szerző. A szépirodalom antropocentrizmusa kö-

vetkeztében a műbeni szöveg szerzői, elbeszélői és szereplői produktum. A nomináció alapese-tétől, a névadás szemantizációs lehetőségeitől el-indulva („hlesztakovcsina, donkihodsztvo”) az irodalmi alak teljes reprezentációjáig áttekintést kapunk a szövegsajátosságokról nagyrészt Tolsztoj *Anna Kareninájából* idézett bizonyítékok alapján. A külső és belső állapotleírás, a nyelvhasználat, a tematikus szóhasználat identifi-káló szerepe, a hős „életterének” nyelvi repre-zentálása mind szöveg-szerző erővel rendelkezik.

A műben lévő szöveg információt jelent, s az információ forrásai, illetve ezek kombinációja, váltakozása bonyolult strukturákat alakít ki. Az elbeszélő információs funkciói közül a legfontosabb a „szjuzsetovegyenyije” (történetlogika), és a mélystruktúra érvényesítése, valamint az argumentáció, a jelentések jelentőségárányainak biztosítása a szövegépítés eszközeivel. A tanulmányíró második helyen a mű elején megteremtendő feszültség-dimenziókat emeli ki az elbeszélői funkciók közül. Majd ezek után rangsorolja – Puskin, Tolsztoj, Dosztojevszkij, Trifonov, Bondarev prózájából vett példákkal illusztráltan – a többi funkciót: a kommentálást mint a befogadás folyamatának sugalmazását, az ismétléses motívumképzést, a didaktikus értékhangsúlyozó általánosítást, az emocionális domináns nyelvi felépítését, s végül az idegen tudat, a hős világának életre keltését.

Az elbeszélő személye és a mű hőisének viszonya: a „ja (én)–objekt”, az „on(ő)–objekt” meghatározza a szöveg információinak rendezését, logikáját és motiváltságát. Mind az elbeszélő mind a hős az információk korlátozott halmazával rendelkezik, s ez a meghatározottság a hősök táborában meghatározható hierarchiát alkot, s megkomponált kölcsönkapcsolat révén segítik egymást. Az „izlozsenyije” (kifejtés) egyszerű, bonyolított és bonyolult kompozíciós rendjét különbözteti meg a tanulmányíró a kölcsönkapcsolatok alapján.

Az ötödik fejezetben a szöveg-szerzés általános kompozíciós-strukturális eljárásaival foglalkozik. A kontraszt és az asszociáció szövegrész-összekapcsoló mechanizmusait elemzi, majd a szerzői perspektíváképzés típusait veszi sorra. A legegyszerűbbnek minősített fókuszba állítástól, kiemelésről, az alapvetően fontosnak tartott időkezelésig terjedő íven egy tucat eljárást különböztet meg mint a szövegépítés legfőbb dimenziójának elemeit.

Csernuhina szöveg-stilisztikája nem kreál új poetikai fogalmakat. Az eddig ismerteket szervezi

egységesen áttekinthető rendszerré, s megmutatja nyelvi materializálódásuk folyamatait. A szépirodalmi alkotás dekomponálhatóvá tételével, az egyes szintek strukturális és szemantikai egymásra alapozottságának felvázolásával az egyre nagyobb elismerést kapó *funkcionális stílusértelmezés* tekintélyét erősíti.

Jagusztn László

C. A. Толстая: Дневники. Москва, 1978. „Художественная литература,” 1275.

Szofija Andrejevna Tolsztaja, Lev Nyikolajevics felesége *Naplóinak – Дневники – 1978-as* kiadását csupán egyetlen megjelenés előzte meg 1928–1936-ban. A második kiadás Tolsztaja 1862. okt. 8-tól, a férjhezmenetelét (szept. 23.) követő hetektől 1910. nov. 9-ig, Tolsztoj temetése napjáig vezetett *Naplóin* kívül más memoár jellegű írásait is tartalmazza. Az 1893-tól 1919. okt. 19-ig (nov. 4-én meghalt) papírra vetett *Napi feljegyzéseiből – Ежедневники –* először jelenik meg nyomtatásban válogatás, az 1905 és 1919 közötti évekből. A szerkesztők mintegy a *Naplók* függelékeiként közlik néhány önéletrajzi elbeszélését-vallomását: *Поездка к Троице (Utazás a Szentháromság-kolostorba, 1860.); Женитьба Л. Н. Толстого (L. Ny. Tolsztoj házassága, 1862.); Смерть Ванечки (Vanyecska halála, részlet Моя жизнь – Életem – c. memoárjából, 1895.) és 1870-től 1881-ig írt naplótöredékét: Мои записки разные для справок (Különböző feljegyzéseim tájékoztatásul).*

Naplóit Tolsztaja magszakításokkal írta. Az 1880-as és az 1900-as években egész esztendőik múlnak el feljegyzések nélkül. A kiadó Tolsztaja egyébként emlékezéseit azért is vonta bele anyagába, hogy az így keletkezett hiátusokat megszüntesse. A házasságkötése előtti és a férje halála utáni időszakra vonatkozó feljegyzéseinek bekapcsolásával megteremtődött az a folytonosság, amely nemcsak Tolsztoj emberi-alkotói pályájának képét gazdagítja, különösen utóéletének bemutatásával, hanem Tolsztaja portréját is teljessé rajzolja sorsa lezárulásáig.

Az irodalomtörténetírás számára különleges értéket képviselnek a *Naplók*, mert az élő Tolsztojt ábrázolják mindennapi életének és szellemi közérzetének olyan árnyalataiban, ahogy csak a hozzá legközelebb álló ember láthatta. És eközben egy szépirodalmi tehetségű és művészi érzékenységű asszony küzdelmes élete is leperreg

előttünk. Tolsztaja alkotásának megismerése azért is fontos, mert szélsőségesen szubjektív megnyilvánulásából épül fel vallomásaiban Tolsztoj alakja.

Tolsztaja az önvallomás kényszerétől hajtva kezd bele naplójának írásába. Házasságának első megrendítő élménye annak a legyőzhetetlen distanciának érzékelése, amely Tolsztoj alkotói világtól elválasztja. Naplóiban elsősorban férjéhez fűződő viszonyának pszichológiai történetét írja meg, szinte napról napra elemelve a kialakult szituációkat, Tolsztoj magatartásának, reakcióinak, gesztusainak jelentéstartalmait ill. saját lélektáncát. Később feljegyzéseinek perspektívája kitágul, lírai vallomásai, önanalízisei mellett részletesen beszámol Tolsztoj regényírói, publicisztikai, vallásfilozófiai, pedagógiai, szociális és gazdasági tevékenységéről, a Jasznaja Poljana-i életmódról, családi és társadalmi életéről.

Tolsztaja nemcsak az érzelmi kiegyensúlyozottságát egy ideig biztosító naplórészletben próbálta áthidalni a distanciát, hanem az alkotói folyamatba való lehetséges bekapcsolódásával is. Tolsztoj műveit, naplóit és leveleit nagy odaadással másolta. Ő írta a legelső Tolsztoj-életrajzot 1878-ban. 1885-től ő lett Tolsztoj összegyűjtött műveinek kiadója, szöveggondozója, szerkesztője és korrektora. Évtizedeken keresztül dolgozott *Életem* c. memoárján. Különböző feljegyzéseire az utókor előtt érzett felelősség inspirálta. A jövendő biográfusai számára lejegyezte Tolsztoj szellemi-művészi létének szóbeli dokumentumait, azaz költői gondolatait, eszméit, olvasmányait, filozófiai fejtegetéseit, saját és mások műveiről tett kijelentéseit, és jellemezte alkotásmódját ill. az alkotás során átélt lelki periódusait.

Tolsztaja naplóin híven tükrözik Tolsztoj 80-as években kibontakozott tudatviságát, melyet a nemesi életforma erkölcsstelségének és igazságtalanságának felismerése indított el benne. Az élet- és gondolkodásmódjának változása elidegenítette tőle feleségét. Tolsztaja férje új erkölcsi elveivel csupán részben rokonszenvezett. mert megvalósulásukat lehetetlennek tartotta. Tolsztoj szerint „az élet értelmének és céljának merőben eltérő megítélése” távolította el őket egymástól. Tolsztaja egyre jobban elhatalmasodó idegbetegsége, mely arra készítette, hogy ettől kezdve minden kérdésben szembehelyezkedjék férjével, sietette a társadalmilag motivált (a patriarchalis nemesi életforma felbomlása) tragikus végkifejlet bekövetkezését. Ezekben az években feltámad benne a férje életében való teljes feloldódással szembeni lázadás.

Tolsztoj halála után napi feljegyzései kínzó bűntudataról vallanak, ahogy megkísérli tisztázni a végzetükké vált események okait. Haláláig nyugtalanítja Jasznaja Poljana sorsának megoldatlansága is. Utolsó évei szakadatlan munkában telnek el: biográfiai munkák összeállításához nyújt segítséget, kiadja Tolsztoj hozzá írott leveleit, közreműködik naplóinak megjelenítésében, gondozza a hagyatékot.

Végül, de nem utolsósorban meg kell említenünk, hogy Sz. A. Rozanova kiadást kísérő esztétikai és irodalomtörténeti szempontból egyaránt értékelő bevezető tanulmánya és a 300 oldalnyi jegyzetapparátus valóságos korrajzzá elevenedő háttéranyaggal bővíti ismereteinket.

Papp Mária

**Earl Miner: Japanese linked poetry. An account with translations of renga and haikai sequences** Princeton, New Jersey, 1979. Princeton University Press, XIX., 376.

Áttkeinthetetlenül gazdag és zavarbaejtően bőséges a japán költészet évszázadainak egyik legtermékenyebb műfaji csoportozata, a renga és a haiku. Ezek a Japánban igen népszerű versláncolatok durva megközelítésben az európai szonettkoszorúhoz hasonlíthatók, igazi analógiákról azonban szó sem eshet addig, amíg az összehasonlító irodalomtörténet részletesen meg nem ismerte őket nyugati nyelveken is. Több mint húsz esztendeje, hogy amerikai irodalomtörténészek és orientalisták megkezdték a kérdés többé-kevésbé rendszeres kutatását. A *Japanese linked poetry* a japán költészet nyugati nyelven való értelmezhetőségének mai állapotát tükrözi, s egyben jelentősen hozzájárul eredményeivel ennek az irodalmi szövevénynek a felderítéséhez is.

A japán versfüzereknek igen sok fajtája ismeretes, közülük a haikai és a renga a legelterjedtebbek. Jelentőségüket kiemeli, hogy sokévszázados múlt áll mögöttük, a renga már a 14–16., a haikai a 17–18. században virágkorát élte. A renga jelenti magát a folytatólagos verset, a haikai a belőle kialakult változatok közül a legéleterősebb. Mindegyik több költő műve; versengés és játék, a kifejezés művészete és a szabályok bonyolult tudománya fonódik össze bennük.

Kapcsolat versek és emberek között: kérdések és feleletek. Ismert a mű és olvasója, aki a követ-

kező strófában a szerzővel helyet cserél. A kapcsolat és kapcsolatok határai foglalkoztatták Bashót is (1644–1694), aki Kosztolányi-fordítások révén nálunk már régóta a legismertebb japán költő. A verset kemény kérgű, de belül édes gyümölcsöző hasonlította, önmagát félig papnak, félig laikusnak tartotta, a verset a prózához, azt pedig a zajokhoz és a hallgatás világához társította. „Micsoda csend van – a sziklát is megrepesztí – a tücsök hangja.” Ezeknek a soroknak a fordításával is megpróbálkoztak már jónéhányan, de a magány ilyen végtelen egyszerűsítésével nehéz megbirkózni a japán szótagok tömörsége és ritmikai visszaadása nélkül. A megoldás talán a hosszabb ciklusokban való tolmácsolás, a szekvenciák türelmes elemzése az összkép mozaikkockákból. Earl Miner ilyen átfogó analízissel, sémák és kommentárok bőséges alkalmazásával tárja fel Bashó, Bonchó (megh. 1714-ben), Kyorai (1651–1704), Fumikuni és más japán költők együttes műveit. Nem fukarkodik a haiku és a renga irodalomtörténeti beágyazottságának bemutatásával sem, ezzel tölti meg a könyv első harmadát. Az irodalomelméleti és esztétikai eszmefuttatások sohasem kalandoznak messzire a renga szerepei, kánonjai, szabályai és kivételei által megszabott körből. A nagyobb erőpróbát azonban a második és a harmadik harmad tartogatja, melyben Miner közreadja két renga és négy haikai szekvencia magyarázatát és fordítását. A kommentárok oroszánrésze a szerző japán mesterének, Konishi Jin'ichinek a kezemunkája, öt-ötözányaga annak a tudós-diák kollektívának a lelkesedése, mely a princetoni professzor körül csoportosul.

A könyv végig megtartja előszavának tudományos alaphangját, a kommentárok és a fordítások precizitása talán el is homályosítanak valamely kevésbé karakteres művészi alkotás esztétikai értékeit. A fordítás élvezhetősége néha kétségesnek tűnik. Az eredeti japán szöveg helyett csak annak latinbetűs átírását kapjuk, s ez sokszor elvágya az utánkeresés útját.

Earl Miner kísérleteinek újításai, fordításának fegyelme, körültekintő magyarázatai figyelemre és követésre méltóak. Általában úttörő jelentőségűnek tartják művét, jöllehet nem jár ismeretlen tájon. A hatvanas években írt könyvével – *Japanese court poetry* – Robert H. Browerrel alapozta meg a kutatás módszerét, Donald Keen és Steven E. Carter kutatásait ismerte.

Erdős György

Französische Poetiken. I. Band: Texte zur Dichtungstheorie von 16. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. II. Band: Texte zur Dichtungstheorie von Viktor Hugo bis Paul Valéry. Hrgg.: F.-R. Hausmann—E. Mandelstoh—H. Staub. Stuttgart, 1975., 1978. Philipp Reclam jun., 310., 415.,

A modern líra költészetelméleti problémái iránt néhány évtizede megmutatkozó élénk érdeklődés aktuálissá teszi azokat a vállalkozásokat is, melyek a poetológiai reflexiók történeti kiterjedését vizsgálják. Ilyen volt néhány éve a Buck—Heitmann—Mettmann szerzői kollektíva által megjelentetett nyugatnémet *Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock*, melyben a kiadók a 15–17. századi Itália, Spanyolország és Franciaország legjelentősebb elméletirőit mutatták be kimerítő tanulmányok és találo, eredeti szövegkivonatok segítségével. Egy ilyen alapos és nagyszabású előzmény után most a Frank—Rutger Hausmann vezette fordítói munkaközösség azt a célt tűzte maga elé, hogy szerényebb terjedelmű, ezáltal jobban áttekinthető és könnyebben is érthető poétikai olvasókönyvet tegyen az olvasó asztalára, mely ezúttal kizárólag francia poétikákat mutat be. Válogatásuk így távolról sem lépett fel a teljesség igényével csak a tárgyalt időszakban legjellemzőbbnek tartott textusok kerülhettek a gyűjteménybe. A kivonatosan közölt szövegeket lehetőség szerint olyan német fordításban adják közre, melyek nem sokkal az eredeti francia nyomán keletkeztek; ahol ilyen nincs, ott korhű stílusra törekvő, saját fordítással próbálkoznak. Hausmann tanulmánya az elemi poétikatörténeti ismeretek közlésén túl megbízható információkkal kalauzol végig a tárgyalt időszakon. Az antik irodalomelméleti előzmények, Arisztotelész, Horatius, Cicero és Quintilianus bemutatása után a 12–13. századi francia *artes versificatoriae* szerzőit (Vendôme, Melkley, Vinsauf stb.) a középkori latin írásbeliség népnyelvre is hatással levő íróiként említi. A középkori *ars dictaminis* műfaját az első sajátosan francia „poetikájával”, Eustache Deschamps *L'Art de dictier*jével szemlélteti. Ezt követően tér rá voltaképpen a címben jelzett korszakra. Bár fontosnak tartja az itáliai humanizmus íróinak elméleti hatását, erről a továbbiakban nem beszél, így némiképp a levegőben lógnak a párhuzamos francia fejlemények. A francia reneszánsz elméletirői között felvonultatja Du Bellay, Ronsard, Peletier Du Mans, Sebillet, Rabalais, idevágó írásait; előszó, esszé, vagy önálló mű formában megírt poétikai nyilatkozatokkal szerepelnek Mon-

tagne, Deimier, Mairet, Vaugelas, D'Aubignac, Corneille, Racine, Richelet és Boileau. Aki viszont a francia reneszánsz és barokk irodalom elmélete iránt még ennél is részletesebben akar érdeklődni, az az említettekén kívül Buckék említett hasonló antológiájában találkozhat Guillaume des Autels, Luis le Caron, Jacques Grévin és Jean de la Taille szövegeivel is. A 18. századból vett szövegek jól tanúsítják, hogy a század gondolatvilága — Hausmann szerint — csaknem lehetetlenné tette egy Boileauéhoz hasonló normatív poétika kidolgozását s ha ilyenre mégis történt kísérlet, az csak relatív értékeken alapulhatott, az általánosan elterjedt klímaméret hirdetői (Fontenelle, Abbé Dubos, Montesquieu) a szabályok adott territóriumon és korlátozott időtartamon belüli érvényessége mellett érveltek. A szöveggyűjteményben szereplő Jean Baptiste Abbé Dubos *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture*je jól szemlélteti azt a folyamatot is, melynek jegyében az individualitás motívumainak felerősödésével az imitációelméletről, mint az irodalmi arisztotelizmus központi kategóriájáról, egyre inkább az önálló alkotói vonások hangsúlyozása figyelhető meg. A korábbi poétikák arisztotelianus dogmatizmusát áttörő szerzők között szerepel Fénelon, akinek 1714-es *Lettre à l'Académie*jében az előbbieket sajátos vetületeként, a jelen és az antikvitás viszonylatában az önállóság és az utánzás problematikája vetődik fel. A karteziánizmus és az angol szenzualizmus befolyása alatt keletkező ízlésváltozást Batteaux- és Marmontel-szövegekkel szemlélteti Hausmann. Batteaux itt egyben arra is példa, hogy az esztétika új fogalmaként hogyan kapcsolódik a szép (le beau) kategóriájához az érzelem (sentiment) és az ízlés (goût) tárgya, azaz a valóságnak (le vrai) olyan összetevői, melyek fölött az értelem (raison) a legfőbb rendező. Az értelem felé forduló művészet ezáltal fokozatosan elveszti érzelmfelkeltő szerepét, tudomány-jelleget ölt: felvilágosít, de nem lelkesít. Hausmann rámutat, hogy Batteaux ebben a vonatkozásban Diderot előfutára, hiszen ha a művészetnek nem az a célja, hogy a részletezés során a tárgyat életre keltse, hanem hogy felismerje és megmutassa, hogy milyen, akkor ebből már szervesen következik a *Le Fils naturel*nek az a következtetése, mely szerint az alkotói folyamat legfontosabb feladata a nevelés. Hausmann az említett összefüggő értekezéseken kívül nagyszámú olyan elméleti nyilatkozatra is felhívja a figyelmet, melyek első pillantásra esetlegesnek és ide nem tartozónak tűnnek (Vauvenargues, Rivanol, Joubert, de

Sade stb. művei), ezek azonban a maguk korában eltérést jelentettek a dogmatikus felfogástól és éppen ezért alkalmasabbak voltak az új tartalmú oktatás visszaadására, tükröződésére, mint a normatív poétikák.

Hausmannék I. kötete Madame de Staël *De l'Allemagne*-ával zárul. A II. kötet tizennyolc elméletirőt vonultat fel. Dechamp, Balzac, Lamartine, Gautier, Baudelaire elméleti reflexióin kívül hű képet alkothat magának az olvasó Flaubert, Leconte de Lisle, Banville, Rimbaud és mások teoretikus munkásságáról. Mindkét kiadvány jól használható segédeszköz lehet a poétikatörténeti és komparatistikai alap kutatásánál.

*Téglásy Imre*

**Klaus-Peter Klein: Zukunft zwischen Trauma und Mythos: Science-fiction. Zur Wirkungsethik, Sozialpsychologie und Didaktik eines literarischen Massenphänomens** Stuttgart, 1976. Ernst Klett Verlag, 248. (Literaturwissenschaft, Gesellschaftswissenschaft 19.)

A tudományos fantasztikus irodalom a legfiatalabb irodalmi műfajok egyike, olyannyira, hogy tudományos szakirodalma is csak az utóbbi évtizedekben kezd kialakulni. Klaus-Peter Klein műfajmonográfiája ennek a szakirodalomnak egyik érdekes és értékes, új szempontokat is felvető darabja. Már a szerző gondolatmenetének kiindulópontja is figyelemreméltóan eredeti: mivel szerinte a sci-fi nem egyszerűen egy irodalmi műfaj, hanem bizonyos szempontból több is, kevesebb is annál, ennek következtében szorosan vett irodalomelméleti, esztétikai kategóriaként nem definiálható – amit korábbi meghatározási kísérletek ki nem elégítő voltával is bizonyítani igyekeznek – szélesebb körű elemzésre van szükség a jelenség lényegének megragadásához. Kiinduló hipotézise, – mivel az irodalmi műfaji kategóriát a sci-fi egzakt meghatározásához nem tartja elegendőnek, – hogy egy irodalmi tömegjelenséggel (Massenphänomen) állunk szemben. Ennek vizsgálatához szükség van az irodalomelméleti, irodalomtörténeti módszereken túlmenően hatásesztétikai és szociálpszichológiai vizsgálódásra is. A monográfia ezt a komplex elemzést végzi el, módszeres alaposítással, néhány ponton bizonyára vitathatóan, de végeredményben meggyőzően. Vitatható tétele a sci-fi irodalomtörténeti helyének kijelölése. A műfaj elődei között felsorolja a görög filozófiai utópiától kezdve a reneszánsz államutópiáit át Jules Verne technikai jö-

vóálmaig és H. G. Wells fantasztikus történeteig az irodalomtörténet sok rangos alkotását; ám magát a vizsgált műfajt sokféle irodalmi irányzat többnyire színvonalatlan keveredésének tartja, és egészében nem tulajdonít esztétikai értéket neki. Ha az ilyen summásan negatív értékeléssel nem érthetünk is egyet, hisz egész műfajt értékelni történetileg nem lehetséges, és mint más, látzólag csupán szórakoztató műfajnak, mint pl. a detektívregény, a sci-fi műfajának is születtek már rangos, művészileg értékes alkotásai, azt el kell ismernünk, hogy a szerző által vizsgált, elemzett művek valóban nem érik el az irodalmi értékelhetőség szintjét, hanem az ún. triviális irodalmi jelenségek körébe tartoznak. A vizsgálat középpontjában a Perry Rhodan sorozat művei állnak, amelyek az NSZK-ban bizonyára a műfaj reprezentatív alkotásai közé tartoznak, szerencsére nálunk ismeretlenek, amit annál is inkább szerencsének tarthatunk, mert a monográfia elemzése alapján ez a sorozat nemcsak esztétikailag értéktelen, hanem ideológiailag veszélyesen reakciós és kártékony eszméket is tartalmaz. A sorozat a hatvanas években indult, és füzetei azóta több száz folytatásban, több százezer példányban jelentek meg, a nyugati kultúripar igénytelenül szórakoztató árucikkeinek jellegzetes termékeként. Olvasói elsősorban a serdületlen ifjúság soraiból kerülnek ki, de a monográfia olvasássiociológiai fejezete alapján a nyugati társadalom minden korosztályában és minden rétegében megtalálhatók a felszínes szórakozásra vágyó, ügyes kultúriparosok által hatásosan manipulált kispolgári tömegek. A Perry Rhodan jelenség az NSZK-ban ma már nemcsak irodalmi ill. olvasási megnyilvánulási formákban létezik, hanem a szórakoztatóipar jellegéből következően összkulturális, a kispolgári gondolkodásmód egész életterét kitöltő jelenséggé is funkcionál: megjelentek a piacon a Perry Rhodan hanglemezek, poszterek, játékok, felszerelések, klubok alakultak, lexikonok állítottak össze a sorozatban előforduló „tudományos” és egyéb fogalmakból, hogy a jelenséget természetesen kísérő filmfeldolgozásokról ne is beszéljünk.

Klaus-Peter Klein tanulmánya két nagy részből áll: az első részben a Perry Rhodan történeteket a valósággal szembeállítja, a tartalmi, ideológiai, történetek reakciós ideológiájukkal, primitív emberképükkel, imperialista világlátásukkal a kispolgári tömegek manipulálását segítik elő. A hidegháború idején született sorozat a háború rémétől fenyegetett kisember szorongásait vetíti ki a világegyetemre, primitív és reakciós katarzist

kínálja a társadalmi és ideológiai problémákra. A történetek világképe imperialista és kolonialista, hőse az örök békét teremt meg ugyan a földön, de ehhez a békéhez pusztító háborúkon, a világmindenség leigázásán, más értelmes civilizációk elpusztításán, vagy szolgaságba taszításán keresztül vezet az út. A főhős a tettek embere, a technika tökéletes ura, ugyanakkor emberileg is hibátlan, a cselekmények minden szálát ő mozgatja, és miután kiharcolta saját halhatatlanságát, a világ urává teszi magát; társadalmi rendjében a fasizmus totális diktatúrájának elemeit valósítja meg, és személyében megjelenik az új „Übermensch”, a tökéletes Führer. Társadalmában a fasizmus minden lényeges összetevője megtalálható: a militarizmus, az imperializmus, az embertől különböző lényeket lebecsülő rasszizmus és a biologizmus. A sorozat jövőképe tehát nemcsak hogy nem tudományos, hanem a történetiségnek is teljes eltorzítása, és eszmei elődei közül a fasiszta mítoszhoz áll a legközelebb. Így válik érthetővé a monográfia címében szereplő két kifejezés: a modern kor elidegenedett hatalmában szorongó kispolgár traumája – mint a műfaj virágzásának szociálpszichológiai feltétele –, és a megbukott múltból a jövőbe vetített reakciós mítosz – mint a társadalmi manipuláció célja. E két komponens egyensúlya, egymásra hatása határozza meg a Perry Rhodan-sci-fi műfaját.

A kötet második része a sorozat formai jellegzetességeivel foglalkozik, az elbeszélői technikával, a jellemek és a cselekmény formálásának eszközeivel, a nyelvi sajátosságokkal, valamint külön alfejezetben az olvasáshozozológiai hatásmechanizmusokkal, az irodalmi értékelés problémáival, és a műfaj didaktikai dimenzióival. A formai elemzés eredménye, hogy a sci-fi a triviális irodalom körébe tartozik, nem az esztétikum, de nem is a tudományosság, hanem a valóságtól elrugaszkodott, formailag és tartalmilag primitív mese, kaland az alapja; legszorosabb rokona a nyugati piacot elárasztó ponyvatermékeknek (szex-, horror-, detektív-, indián-, vadnyugati történetek). Az elemzés tanulságai az egész ún. triviális irodalomra érvényesek, és számunkra azt a figyelmeztetést is hordozzák, hogy a Perry Rhodan-típusú sci-fi nem csupán ártalmatlan szórakoztatóipari termék, hanem ideológiailag, esztétikailag káros, reakciós nézeteket terjesztő, torz ízlést kialakító veszélyes manipulációs jelenség, amely ellen harcolni kell. Olyan színvonalas, elemző monográfiákkal is, mint Klaus-Peter Klein könyve.

*Lichtmann Tamás*

Szende Tamás: *A szó válsága* Budapest, 1979. Gondolat, 256.

A fonológia kiváló szakértőjét most a kommunikációs folyamat zavarai foglalkoztatják, az ezzel kapcsolatos jelenségekről kísérel meg tudományos ismeretterjesztő művet adni olvasói kezébe.

A didaktikus felépítésű könyvben először a nyelv és az ember (a nyelv és a társadalom) viszonyáról olvashatunk, majd a „beszédbeli közlés eszköztárával” ismerkedünk meg. Itt a legtöbbet persze arról esik szó, amihez Szende a legjobban ért: a beszéd fonológiai alapelemeiről, a hallásról és a hangképzésről, a beszéd akusztikai és mimikai alapegységeiről.

Természetes, hogy biztonsággal mozog a szerző a hangtan területén, és feltétlenül pozitívumként kell azt az eleganciát is elkönyvelnünk, amellyel a negyedik fejezetben a jelentéstan fellettel zűrzavaro és vitatott kérdéseit tárgyalja. Nem csekélység szűk harminc oldalra a jelentés, a tartalom, a konnotáció és a denotáció fogalmait, ha mégoly felszínesen is, tisztázni, közben érinteni „a jelenlegi francia király” klasszikus logikai problémáját, végül ejteni néhány szót a szavak, kifejezések stílusértékéről. Ezek közben Szende óhatatlanul kompromisszumokra és elnagyolásokra hajlik: gondolatmenete azért fogadható el mégis, mert bő bibliográfiája és utalásai jelzik a valóságos vitakérdéseket, neuralgikus pontokat.

Hogy ettől az ismeretterjesztéstől nem idegen bizonyos zsurnalisztikus hevület, azt már a cím is sugallja. A könyv második fele, amelynek fejezetei a kommunikációs kapcsolat, a szó, illetve a kommunikációs folyamat zavarairól szólnak, erősen értékelő hangnembe váltanak át, olykor szellemes, publicisztikus zamató ötleteket. máskor meg szomorkodóan vagy lázongóan normatív szentenciákat sorakoztatva. Szende itt mindenáron szeretné *leleplezni* a mindennapi nyelvhasználat furcsaságait, holott csakis a *feltárásnak* van értelme; vagyis korántsem világos, hogy a kommunikáció mai zavarai mennyiben zavarok egyáltalán (mi a normális), meg persze, hogy mennyiben maiak. A „fatikus” (pusztán a kapcsolatteremtést szolgáló) párbeszédek, a házudás, a metafora és az eufemizmus, a célzás és a kétértelműség – többek között ezek kerülnek a zavar kategóriája alá. Teljessé fokozódik a káosz az általánossal való helyettesítésről szóló részben: az üzletszerű kéjelgés ennek a (Szendétől mélyen elítélt) eljárásnak éppúgy alete, mint a deikti-

kus elemek (az, itt, stb.), vagy Tolsztoj Krapuska Csigrine. Eközben mintha a szerző szeme előtt egy olyan történelemkép lebegne, ahol a bizantikus-diktatorikus világrend felől azért mégiscsak a demokrácia irányába halad a világ, s a kommunikáció modern zavarai eme biztos fejlődés alávaló kerékkötőit szolgálják.

Meglehetősen iskolás Gáspár Lóránt versének elemzése, amelyben Szende a metafora sajátosságaira mutat rá; általában a metafora taglalása igencsak durva, szakirodalmat a szerző alig-alig ad (és amit ad, az sem a legjobb). Ugyancsak a mondatok metaforikus, „második, de szuverén jelentésének” (máshol értelmének!) kérdésében török bele Szende bicskája, mikor a *Föltámadott a tenger* értelmezésével kísérletezik. Szerinte ez a vers nyilvánvalóan mindvégig két jelentést visz. Az egyik egy természeti jelenség szó szerinti leírása; a másik közismerten a nép fenyegető forradalmi haragja és hangulata. Amiről a vers szól, ez az utóbbi. – A „szó szerinti” még így, idézőjelben is obskurus kifejezés. S nagyon egyszerű lenne a verselemzők dolga, ha az ilyen versek két, vagy akár csak három jelentést vinnének, amelyek közül az egyik könnyedén kinevezhető annak, amiről a vers szól.

A második rész szakmailag sem áll biztosan a lábán. Csak egy-két példa: érthetetlen, hogy a célzásokkal illetve a fatikus párbeszéd – egyébként szellemes, a szerző maga-felfedezte – szabályaival kapcsolatban hogyan maradhattak ki H. P. Grice beszélgetési maximái. Laikus sejtéseink szerint a „Dánia királynője Stockholmba utazott” mondatnak nem preszuppozíciója a „Dániában királyság van” mondat (140); perlokució nyelvű aktus pedig nem csak hazudás vagy álhazudás közlésekor folyik (147), hanem – legalábbis az austini elmélet értelmében – minden verbális megnyilatkozásnak van perlokució aspektusa. Tautológiánál nem több Szendének az a megállapítása, hogy a szövegkörnyezetben „a fogalom ismérveinek csak egy része aktivizálódik, nevezetesen az, amelyik az illető kontextusban előtérbe tolaszik” (141). Végül itt már egyre zavaróbbak az olyan laza megfogalmazások, mint „a konkrét tárgyiság kötelmei” (142), a hazugság „valóságghú összetevői” (147); s az ilyen metaforikus kitételek: Cicero Catilina-szónoklata bevezetőjének az a célja, hogy „az intellektus rétegeiben a racionális gondolkodás kérge alá hatolva, ott érzelmi mélyáramokat fűtsön föl” (142). (A fenti példákat mind nyolc oldalról válogattam. A még hátralevő száz oldal hibáinak átböngészése a lektor dolga lett volna.)

Árulkodó a henyé körülírások túlbujánzása pontosan abban a második részben, ahol a becsületesen felvázolt nyelvészeti ismereteket kellene összekapcsolni a tágabb (társadalmi, irodalmi) kontextussal. A könyv kisebb-nagyobb nyelvtudományos hibái éppen ezért nem bocsánatosak, mert elkövetjük a *nyelvészeti* kérdések szociológikus továbbgondolását már nem tekinti *tudományos* feladatnak, így a nyelv és a társadalom, a társadalom és az irodalom kapcsolatrendszerait – bárhogy bírálja is George Steinert – a szépelgő esszé szabad vadászterületévé nyilvánítja. Talán maga Szende Tamás ezt nem így gondolja, művét mégis ez a szellem lengi be.

Kálmán C. György

American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists. Vol. 2. Literature. Ed. by Victor Terras Columbus, Ohio, 1978. Slavica Publishers Inc., 800

Terjedelmét és a tartalmát tekintve impozáns kötetben köszöntötte a nyolcadik szlavista kongresszust az észak-amerikai szlavisták népes tábora. Mint az ilyen köteteknél általában, hiába keresünk egységes tematikát, illetve szempontot, a kongresszusi témák szabták meg a tárgyköröket. Az angol és orosz nyelvű tanulmányok így nem annyira az észak-amerikai irodalomtudományi szlavisztika és filológia irányait, módszereit mutatják, mint inkább az alkalmi seregszemlét, és így következtetések levonására aligha alkalmasak. Pontosabban szólva, nemigen tudunk általános megállapításokat tenni az észak-amerikai szlavisták követte és kultiválta metodológiáról. Annál kevésbé, minthogy a dolgozatok főleg az orosz irodalom köréből valók, és csak elvétve találkozzunk cseh, lengyel vagy délszláv tárgyú írásokkal; egyes területek pedig teljesen kimaradtak, jóllehet tudunk arról, hogy pl. készülnek szlovakisztikai vagy szlovenisztikai tanulmányok is az Egyesült Államokban. A másik feltűnő jelenség: kevés az ún. „tisztán” szlavisztikai dolgozat, egyes szláv írókat (főleg Tolsztojt) hasonlítják különböző, nem-szláv írókhoz. S ezen belül: a tanulmányok terjedelmi kereténél fogva, inkább részproblémák kerülnek megvilágításba, mint számottevő és rövidegük ellenére is teljességet érzékeltető kérdéscsoportok. Így szóba kerül Levin figurája a *Karenina Annából*, mint a tolsztoji önvalomás és önkritika eszköze, a *Háború és béke* mint „kulturkritika”, Tolsztoj-nyomok és -reflexiók

Hemingwaynél, Tolsztoj és a feminizmus, az *Anna Karenina* etikai relativizmusa és abszolutizmusa, Tolsztoj *Mi a művészet?* c. írásának „külföldi” recepciója, és így tovább. Nem állíthatjuk azt, hogy lényegtelenek ezek a témakörök, hogy nincs szükség ilyen jellegű „komparatiztikára” (bár egyes tanulmányokat olvasva inkább szólnánk kontaktológiáról); de többnyire recepcióvizsgálattól van szó, anélkül, hogy a recepcióvizsgálat bárminő elméleti következtetéssel járna (az elméleti következtetés nem egy esetben a szerző tollában marad!). Ezért inkább azokat a tanulmányokat fogathattuk haszonnal, amelyek mozgékonyabb és modernebb szemléletű komparatiztikai elvek szerint készültek. Így Debreczeny Pál Tolsztoj, Csehov és Faulkner alkotómódszerének egyes elemeit hasonlította össze a jellembrázolásban fölhasznált „beszédcsönd” módszerét vizsgálva; James M. Holquist pedig genológiai fogantatású értekezésben vetette föl a kérdést: vajon valóban regénynek lehet-e nevezni Tolsztoj „regényeit”?; Joan Grossman *Dosztojevszkij és Stendhal teóriája a boldogságról* c. írása pedig inkább egy jellegzetes hóstípus útját rajzolta meg a XIX. század francia és orosz irodalmának egyes fázisaiban.

Az egyéb tárgyú dolgozatok általános jellemzésére jórészt ugyanezeket mondhatjuk el. Leon T. Blaszczyk például kitűnő alkalmat szalasztott el, mikor az általa mickiewiczzi generációnak nevezett filomata ifjúság és a klasszikus örökség viszonyát vizsgálta. Ugyanis az általa használt fogalmak, mint pl. a neoklasszicizmus, illetve a neohumanizmus nem teljesen világosak abban az összefüggésben, ahogy e dolgozatban előkerülnek. Végül is a szerző a filomata-levéltár átbúvárlása során számtalan érdekes anyagot hozott a felszínre, az antikvitás mickiewiczzi recepciójának jellege azonban nem körvonalazódik elének, elveszünk az adatok kellően át nem világított tengerében. Walter Schamschula a régi cseh *Mastičkát* töredék és a Közép-Európa-fogalom ellentmondásossága tűnik ki. Szinte kizárólag cseh és német anyaggal dolgozik, pedig pl. a magyar népi és fél-népi hagyomány elemzése új vonásokkal világíthatta volna meg ezt a fontos témakört. Éppen a fogalmi kör tisztázása kölcsönöz igaz értéket a jeles polonista, Viktor Weintraub rövid dolgozatának: Nikolaj Sep Szarzynki költészetének barokk, illetve manierista voltát tisztázza. Viszont némileg leszűkítettnek és gondolatszegénynek tetszik Zoja Jurjeva orosz nyelvű tanulmánya az Orpheus-mondának Andrej Belijnél, Alekszander Bloknál és Vjacseszlav Ivanovnál ta-

lálható átértelmezéséről. Mert igaza van abban, hogy a görög mitológiának nagyon fontos szerepe és „költői jelentése” van az orosz szimbolista költészetében, és abban is igaza van, hogy romantikus nyomokat is keres (pl. Vjacseszlav Ivanov *Tvorszesztvo* c. versében). De a szimbolista saját mitológiájában a görög (és egyéb, pl. bibliai) mitológiának is megvan a helye és közvetett (tehát egy más, hazai vagy külföldi költészetten átszűrt) forrásai egyaránt föllelhetők. E témakörben, ti. az orosz szimbolista mitológiai képzeteinek megvilágításában a hazai kutatás (elsősorban Szilárd Léna révén) több és gyümölcsözőtettebb eredményt ért el.

Természetesen igazságtalanság lenne részünkről, ha csupán a vitatható problémákat emlegetnénk a kötet ismertetésekor. Hiszen szinte mindegyik tanulmányban található legalább egy-két szempont vagy adat, amely a hazai szlavisztikát és komparatiztikát is ösztönözheti. S. ebben az ösztönzésre lehetőséget adó kötetben nem egy ország (különböző európai országokból ide-sereglett, tehát különböző iskolákban nevelődött) irodalomtudományi irányzatait kell látnunk, hanem különböző értékű, különféle mélységekre hatoló dolgozatokat, amelyeknek tanulmányozása gazdagíthatja tudásunkat.

Fried István

Heinz Meyer: *Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch* München, 1975. Wilhelm Fink Verlag, 214. Münstersche Mittelalterschriften 25.

A fenti cím olvastán sokan gondolhatnak olyan kalandos, a szolid tudományosságtól meglehetősen idegen elméletekre, szövegek, képzőművészeti alkotások stb. olyan önkényes „megfejtéseire”, amilyenekkel bizony itt-ott még korunkban is találkozunk, és amelyek éppúgy képesek maguknak elvakult híveket toborozni, mint ahogyan kihívják önmaguk ellen – de olykor még a mérséklettel alkalmazott, józan szám-magyarzatok ellen is – a kételkedést, sőt az elutasítást.

H. Meyer monográfiája megnyugtató érv mind a rajongók, mind a szkeptikusok ellen. Mert mi is a szám-allegorézis? (Pontos magyar megfelelő híján így nevezem azt az elméletet és gyakorlatot, amelyet a könyv ismertet.) Írott forrásokban olvasható számadatok, időadatok, arányok, mennyiségek megfelelő módszerekkel történő értelmezése, amely lehetővé teszi, hogy az illető



szöveg elsődleges, betű szerinti jelentése mellett kifejtse annak rejtettebb, a természetfölötti valóságra utaló, a szerző által is szándékoltt értelmét. Ebből a meghatározásból kiderül, hogy a szám-allegorézisnek legfőbb területe a szentírás-magyarázat, az exegézis –, hiszen az Ó- és Újszövetség könyvei esetében volt mindig is a legkézenfekvőbb azt a kérdést fölvetni, hogy a közvetlenül kiolvasható, szó szerinti értelem mellett milyen „rejtett” utalást vagy tanítást tartalmaz a transzcendens világra vonatkozólag, az üdvösséget kereső ember számára. Nem véletlen, hogy a szám-szimbolika azután igen nagy szerephez jutott a liturgikus cselekmények vagy az egyháztörténet meg az egyházi év eseményeinek magyarázatában is. A számszerűségekkel való világ- vagy írásmagyarázat azonban ősbib a kereszténységnél, középkori megfogalmazásaiban is elárulja, hogy részben ókori, pythagoreusi tanításokban gyökerizik. Másfelől az is igaz, hogy módszereinek, szabályainak tarka gazdagságát a késői antikvitásban, illetőleg a középkor első szakaszában dolgozták ki; így vált azután lehetővé, hogy olyan rendszerező elmék munkásságában, mint a VII. sz. elején meghalt Nagy Szent Gergely, a következő század első harmadában működő Beda Venerabilis és a XII. századi Honorius Augustodunensis, e tanítások már letisztuljanak és kikristályosodjanak.

Hogy e témában milyen utat tett meg a kutatás a mai napig, milyen főbb alapelveit és módszereit dolgozta ki a késői ókor meg a középkor: ennek rendkívül tömör, mégis gazdagon árnyalt, világosan tagolt vázlatát nyújtja könyvének első részében H. Meyer, amelyet elsősorban azért érdemes figyelemmel tanulmányozni, hogy meg-lássuk, mennyire nem önkényes, hanem szabályokhoz kötött volt a szám-allegorézis, és megtanuljuk szilárd, tévutakra nem vezető használatát.

A mű második része – amely az említett három szerző exegetikus munkáira támaszkodik – kézikönyv-szerűen használható. Felsorolja az exegézisben gyakrabban előforduló számokat, és megadja azok allegorikus értelmezését. Hogyan is fest egy ilyen értelmezés – lássunk egy példát. A liturgia a misekánon számára 23 keresztvetést ír elő. Honorius ebben azokra a megigazultakra lát utalást, akik a Törvény (az Ószövetség = 10) és a Kegyelem (az Újszövetség = 13) idején éltek. A 10 törvény ui. mind a két szövetség korában érvényes (10 + 10 = 20), ám az Újszövetség a Szentháromság jegyében élvén, ehhez még hozzá kell adni 3-at (20 + 3 = 23).

A magyarázatok természetesen nem mindig ennyire egyszerűek; a módszerek lehetnek bonyolultabbak, esetleg összetettebbek is. Egy dolgot mindenesetre Meyerrel együtt komolyan kell venni: hogy a középkori exegeta, amikor a szám-allegorézis eszközeihez folyamodott, soha nem járt el önkényesen. Ha ezt a szemünk előtt tartjuk, csak akkor válik ez a megközelítési mód a modern irodalomtudomány művelőjének a kezében is meggyőzővé és hatékonyvá.

A monográfiát a szokásos függelékek (források, szakirodalom, tárgymutató) egészítik ki.

Boronkai Iván

Paul Kroh: *Lexikon der antiken Autoren* Stuttgart, 1972. Kröner Verlag, 675.

Egy kézillexikon összeállításánál súlyos probléma azoknak a kereteknek a megállapítása, amelyek közé szorítottan a címszavak tematikailag helyes kiválasztásban szerepelhetnek. Komoly kompromisszumokra van szükség annak a mélységnek a megállapításában, ameddig egy korlátozott terjedelem szem előtt tartásával, az ismertetés behatolhat. Paul Kroh ebben a zsebléxikonban, amelyben görög és római szerzők bemutatására vállalkozott, sikerrel birkózott meg a nehézségekkel.

2400 szócikk ismerteti az i. sz. VI. századdal határolt korszak költőit, íróit, irodalmárait, szónokait, filozófusait, tudósait. Nem szorítkozik azonban a szigorú értelemben vett irodalomtudomány területeire. Szerepelnek a jogtudomány, a vallás, a művészet, a zene, a matematika és a természettudományok művelői. Nemcsak azok, akiknek művei egészében vagy töredékesen fennmaradtak, hanem azok is, akiknek írásai elvesztek, akiket csak hivatkozásokban, mások utalásaiból ismerhetünk. Így örömmel találkozunk a könyvben például massiliai Pytheas-szal az elvesztett *Peri Okeanu* szerzőjével, Észak-Európa felfedezőjével.

Természetesen Kroh sem rekeszthette ki az anonim szerzőket. Ezek műveik legáltalánosabban használatos címével kerültek be az ABC sorrendbe. (Pl. *Thegorica ad Heremium*.)

A szerzőkön kívül gyűjtemények és vitatott eredetű művek is rendre előfordulnak; mint például az *Anthologia Latina*, *Anthologia Palatina*, *Anthologia Planua*, az *Appendix Vergiliana* stb.

Nem szerepelnek viszont a külön tárgyalást igénylő keresztény írók. Közülük csak az egyháztörténelemmel is foglalkozókkal találkozhatunk.

A lexikon nem törekszik kánont adó tökéletességnek még a látszatára sem. Sokkal inkább a használhatóságot tartja szem előtt.

Egy-egy szócikk terjedelmét az auctor irodalmi súlya és a vele szemben jogosan elvárható igény determinálja. Néhány példa talán támogatja azt a nézetet, hogy ez lényegében sikerült a szerzőnek. Platon 18 hasáb, Horatius 13,5, Vergilius 12,5, Homérosz 11,5, athéni Démoszthenész 6, Klaudiosz Ptolemaiosz 3, Archimédész 2, Diogenesz Laertiosz 2, Pythagorasz 2, Sinopei Diogenész 3,4. A szócikk-terjedelem kitűnő kihasználását jól illusztrálhatjuk a legutóbbi példa kapcsán; a szűk terjedelem ellenére helyet szorított a szerző a „retorika mesterművének” a 3. Philippikának és a nagy szónok önmagát irodalmi helyére tevő „korszorú” beszédének ismertetésére.

Az egyes szócikkeknek egységes a felépítése: név, foglalkozás és az időpontok közlése után tömör életrajz következik, amely kiterjed irodalomtörténeti vonatkozású utalásokra is. Ezt követi a művek ismertetése és értékelése időrendben.

A szócikkeket nagyon értékes jegyzetek zárják: 1. a szerző műveinek kiadására vonatkozó lehető legteljesebb adatok, 2. a művek német fordításának bibliográfiája, 3. az íróra és műveire vonatkozó irodalom ismertetése. Ez utóbbi általában csak monográfia vagy könyv nagyságrendű. De fontosabb esetekben cikkek és disszertációk is szerepelnek közöttük.

A Kröner zsebkönyvek 366. tagjaként megjelentetett lexikon mindenben méltó ehhez az értékes sorozathoz. A megszokottan izléses, jól kezelhető formában jelent meg. Kroh művével a szakemberek egy jól használható segédeszközt kaptak, amely egyben az igényes nagyközönség számára is a könyvtár egy sokat forgatható darabja lehet.

*Szabó Zsuzsanna*

**Franz Brunhölzl: Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters. Erster Band: Von Cassiodor bis zum Ausklang der karolingischen Erneuerung** München, 1975. Wilhelm Fink Verlag, 594.

A középkor latin nyelvű irodalma mint egész, időről időre monografikus feldolgozást kíván meg. Ennek azonban nem az az oka, mintha – hasonlóan egyéb, akár régen letűnt korok, akár a közelmúlt irodalomtörténetének esetéhez – megváltozott nézőpontok, ízlések vagy világnézetek

követelnének újabb szintéziseket. Ez utóbbi tényező is érvényesül ugyan egy újabb összefoglalás létrejöttékor, mégis a középkori irodalom esetében a legdöntőbb szerepe a filológiának van: annak a kutatási ágának, amelyek új meg új szövegek feltárását, a már ismertek időben és térben való pontosabb elhelyezését vagy szövegüknek minél tisztábbá, hitelesebbé tételét tekintik feladatának.

A középkor irodalmi alkotásainak tudományos igényű vizsgálata sokkal tovább váratott magára, mint az ókoriaké. Ennek egyik oka az volt, hogy ezek a művek eleven részét alkották, részben alkotják még a legújabb kor művelődésének is, márpedig azt, ami él, nem szokták boncolni; a másik ok pedig – s ez paradoxon a javából – az, hogy a középkor sok vonatkozásban véglegesen letűntnek, holtnak, érdektelennek látszott, márpedig az ilyen téma kevés vonzó erővel rendelkezik. A középkorkutatás tehát csak vontatottan és egyenetlenül fejlődve indult meg, bontakozott ki. Fejlődésének azonban jelentős mérföldkövei az olyan összefoglaló munkák, amilyen a század első évtizedeiben M. Manitius háromkötetes *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters* volt, vagy F. Brunhölzl jelenlegi, négy kötetre tervezett műve. Mindkettőt mérföldköveknek nevezhetjük, mégis rá kell mutatnunk arra, hogy ez utóbbi monográfia nem fogja teljes egészében félretolni, nélkülözhetővé tenni az előbit. Azért nem, mert míg Manitius *kézikönyvet* írt, addig Brunhölzl – azonos címmel – a középkori irodalom *történetét* adja elő. A történelem pedig organikus folyamat, amely jobban ábrázolható elbeszélő stílusban, mint adatokban ugyan igen gazdag, de nem olvasmánynak szánt kézikönyvben.

Brunhölzl elbeszélő stílusa egyáltalán nem áll szemben a tudományos igénnyel. Éppen az a nagyszerű ebben a könyvben, hogy úgy olvastatja magát, mint valami jó regény, írókat és műveket, de még kronológiai vagy filológiai problémákat is plasztikusan, elevenen mutat be, szemléletessége ugyanakkor bámulatos lényeglátással és tömörséggel párosul. Nézzük meg például, hogyan ír, amikor esztétikai értékelést ad egy műről: „Amít azonban a mai olvasó hiányol Aratorban, nem zavarta kortársait s a középkort. A költőtől, főleg vallásos költemény szerzőjétől nem várnak sem új gondolatokat, sem eredeti tárgyalásmódot, még azt sem, amit mi poézisnek nevezünk. Egy művet költeménnyé egyedül a kötött és hagyományos eszközökkel földízített beszéd formája teszi. Maga a költemény nem más, mint a legmagasabb rendű és legméltóbb forma, amelyben valamit

kimondanak, ennél fogva lényegét tekintve elsajátítható művészet” (47. l.). Ebben a néhány mondatban a középkor esztétikája szólal meg, így a bemutatott műről sokkal igazabb, korhűbb képet kapunk, mintha csak a mai olvasó mondaná el róla a véleményét.

A történeti bemutatás nem egyszerű annalízistika; összefüggések, hatások és utóélet fővázlására van szükség, s itt megint mesternek mutatkozik a szerző, mind a plaszticitás, mind a tömörség tekintetében. Álljon itt egy rövid példa, a bencés Reguláról írott sorok: „Mint egy rend törvénykönyve – olyan rendé, amelyik azóta, hogy a VII. sz.-ban a latin világ minden országában elterjedt, kb. egy fél évezredre a képzés meg a lelki élet legelőkelőbb hordozója lett, s még később is jelentős részt vállalt belőle, amikor a XII. sz.-tól kezdve más erők vették át a vezetést – Benedek Regulája a nyugati kultúra kiemelkedő emlékei közé tartozik. De mint olyan intézmény életerős normája, amelyik még ma is, több mint 14 évszázad óta, alapítójának törvényét követi, egyszerűen páratlan” (50. l.).

Az élvezetes stílus és a fölényes, mégis apró részleteket is föltáró anyagismeret mellett harmadik erénye a szerzőnek a tudós alázata. Amikor pl. Aethicus Isterrel kapcsolatban ismerteti nézetét (csak a szokottnál részletesebb előadás sejteti, hogy ott a maga bizonyítékaival kíván előállni), ezzel zárja a szakaszt: „Egyelőre természetesen nem több ez tézisnél” (64. l.).

Ezek az olvasó szubjektív benyomásai, röviden azonban azt az adósságunkat is törleszteniünk kell, hogy tájékoztatást adjunk a tervezett műről, ill. annak megjelent első kötetéről. Az egész, amit a négy kötet át kíván majd fogni, a VI. sz.-tól a XV. sz.-ig terjedő latin irodalom története. A VI. sz. közepén jelentkeztek az első olyan egyéniségek, akik a későantik profán és a korai keresztény, ill. a patrisztikus irodalmon nőttek ugyan fel, önmagukat azonban egy új korszak gyermekeinek tudták; velük indul meg a középkori irodalom. A felső határt pedig az jelzi, hogy a középkori irodalmon felnövekedett nemzedékek tudatosan fordultak el attól, amiben nevelkedtek, újat, tökéletesebbet kerestek, s eközben rátaláltak az antikvitásra, melyet azután igyekeztek föltámasztani.

Ennek az ezer éves hatalmas periódusnak öt korszakát különbözteti meg Brunhölzl: az első a VIII. sz. végéig tartó átmenet, amelyben még élt a latin népnyelv, de ugyanakkor – az antik világ felbomlásával – nyelv és művelődési szempontból elszigetelődtek egymástól a birodalom tarto-

mányai. A második a IX. sz. végéig tartó első virágkor, amelyben Nagy Károly reformtörekvéseinek gyümölcseként nemzetek fölötti közös kultúra jött létre. A harmadik ismét átmeneti kor, mely a XI. sz. közepéig tartott; a karoling újítás nyomai elhalványodtak, ugyanakkor új szellemi áramlatok (pl. a dialektika) jelentkeztek s készítették elő a második virágkort. Ez a negyedik korszak, a korai skolasztikáé, s olyan, egész Európát megmozgató események tanúja, mint a pápaság és a császárság küzdelme meg a kereszties hadjáratok (a XIII. sz. elejéig). A lezáró korszak a késői középkor, mely mind anyagi-társadalmi (városok, polgárság), mind kulturális vonatkozásban (egyetemek, a tudományos irodalom nagyarányú fejlődése) az újkor előkészítője; ebben vált a népnyelv az irodalomnak a latinnal egyenrangú hordozójává.

A kezünkben levő I. kötet az első két korszakot fogja át. Az első korszak történetét, éppen a már említett területi elkülönültség miatt, geográfiai egységeként mutatja be (Itália, Hispánia, Gallia, az írek, britek és angolszászok irodalma, végül a német törzsek által lakott területeké). A második korszak bemutatása két lépésben történik: a Nagy Károly alatti megújulás, majd az uralkodó halála után e megújulás elterjedésének ismertetésével. Függeléként tárgyalja az arab megszállás alá került Hispánia irodalmát. – A kötetnek hasznos fejezete – mely így kézikönyvként is használhatóvá teszi – a bibliográfiai függelék; nem csupán megadja, hanem röviden értékeli is a legfontosabb szakmunkákat.

Ismertetésünket nem fejezhetjük be mással, mint azzal az óhajunkkal, hogy F. Brunhölzl művének további három kötetét is minél előbb haszonnal és élvezettel forgathassuk!

*Boronkai Iván*

**Mercurius Veridicus 1705–1710. Bevezető és jegyz. Benda Kálmán; ford. Kenéz Győző Bp. 1979, Magyar Helikon, 141.**

Az első hazai hírlap fennmaradt nyomtatott vagy kéziratosszámainak hasonmás kiadása sajtótörténeti érdekességén túl ritkaság számba menő politikai irodalmi érdekű dokumentum, művelődés- és kortörténeti jellegű kiadvány. Ritkaságára mi sem jellemzőbb, mint a jelenlegi kutatási helyzetet tükröző közlés, hogy a *Mercurius Hungaricus*, ill. második számától *Mercurius Veridicus ex Hungaria* eddig ismert hét száma közül három

csak külföldi gyűjteményben található meg. Ez nem meglepő, hiszen a kuruc kancellária „félhivatalos lapja” külpolitikai célok szolgálatában jött létre, s Rákóczi diplomatái révén jutott el rendeltetési helyére, a külföldi udvarokba. A bécsi *Wienerisches Diarium* tendenciózus propagandájával szemben próbálta az európai közvéleményt kedvezően befolyásolni a kuruc ügyekről „igazmondó” *Mercurius*. Igaz, hogy nem vált folyamatosan megjelenő időszaki újsággá, de rendszeresen feltűnésével is a magyarországi publicisztika új lehetőségét, az önálló sajtópolitika gyakorlati megvalósulását jelzi. Rákóczi ismerte, olvasta a korabeli francia és holland lapokat, amelyek mintául szolgálhattak legbensőbb munkatársra, a publicista Ráday Pál közreműködésével megindult *Mercurius* megalapításához.

Benda Kálmán tömör szakszerűséggel foglalja össze előszavában az igazmondó *Mercurius* létrejöttével, írásával, szerkesztési nehézségeivel, alakuló újságstílusával és tartalmi változásával, műfaji jellegével valamint hatásával és európai visszhangjával kapcsolatos kérdéseket. Az eddig csak szűkebb szakmai körökben ismert újságpéldányok latin szövege Kenéz Győző hű fordításában csaknem tízezer példányban juthat el a „Bibliotheca Historica” újabb színvonalas kötete révén a korszak iránt érdeklődő olvasók kezébe.

Hopp Lajos

Gustav Gröber: Übersicht über die lateinische Litteratur von der Mitte des VI. Jahrhunderts bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts. Neue Ausgabe München é. n., Wilhelm Fink Verlag, III–VII + 97–451.

A Gröber irodalomtörténeti áttekintése most jelenik meg másodszer – önállóan pedig első ízben. Első kiadása már 1893-ban ki volt nyomtatva, de csak 1902-ben jelent meg a *Grundriss der romanischen Philologie* II. kötetének első részeként. Hogy új kiadását mi indokolta – mondja Walther Bulst a kötet féloldalmi utószavában –, nem kíván különösebb magyarázatot: nincs helyette más.

Bulst eme megállapítása persze csak megszorításokkal érvényes. Hiszen M. Manitius háromkötetes irodalomtörténete (*Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München 1911–1931), amely a Handbuch der Altertumswissenschaft sorozatban jelent meg, sokkal részle-

tesebb, modernebb – nélküle a tudományos tájékozódás el sem képzelhető. Ez még akkor is igaz, ha tekintetbe vesszük, hogy csak a XII. század végéig tárgyalja a középkori latin irodalmat, vagyis másfél évszázaddal korábban zárja le anyagát, mint Gröber kézikönyve. És hivatkozhatnánk Franz Brunhölzl *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*ére is, amelynek I. kötete 1975-ben látott napvilágot, ugyancsak a Fink Verlag-nál, és amely a tervek szerint négy kötetben fogja tárgyalni anyagát.

De a mérleg másik oldalára is vessünk egy pillantást. Kétségtelen tény, hogy olyan egykötetes, tehát viszonylag olcsón beszerezhető és könnyen kezelhető munka, amelyik a középkori latin irodalomnak szinte az egészét vázlatosan áttekinti, Gröberén kívül nem létezik. Ez a könyv egyszerre töltheti be az irodalomtörténet és a lexikon funkcióját; rendszerez, értékkel, műfaj-történetet ad, nem szűkölködik alapvető adatokban. Természetesen nem szabad szem elől tévesztenünk azt, hogy az elmúlt, kerekén kilencven év alatt nem csupán szakmunkák sokasága értékelté át az egyes írók munkásságát, az egyes korok jelentőségét, hanem a szövegpublikációk egy sor olyan művet, sőt írot is ismertté és hozzáférhetővé tettek, amelyek vagy akik Gröber munkájának megjelenésekor még ismeretlenek voltak. Részint ez, részint pedig nyilvánvalóan a szerző sajátos érdeklődése az oka annak, hogy például a magyar középkor irodalma szinte teljesen hiányzik a munkából. Akikkel ismerősként találkozunk benne, azok vagy csak „kirándulást tettek” a magyar földre (mint Hartvik győri püspök, a harmadik Szent István-legenda összeszerkesztője, és az a limoge-i János, aki 1208–1218 között zirci apátként működött), vagy jószerivel ismeretlenek (mint Magyarországi András mester, a *Victoria a Karolo Provinciae comite reportata* c. írásmű szerzője, amelynek alig néhány sora vonatkozik hazai történésekre; ld. Gombos: *Catalogus* 182. sz.). Ha Gröbert elsősorban a romanisztika szempontjai vezették is, méltán meglephet bennünket az, hogy olyan művek maradtak előtte ismeretlenek (vagy csupán említetlenek?), mint Gellért püspök *Deliberatio*ja (első kiadása: 1790), az Endlicher-féle, 1849-ben megjelent gyűjtemény anyaga (többek között első legendánk, Anonymus *Gestája*, Rogerius *Carmen miserabile*je, Kézai *Gestája*) vagy a Florianus-féle *Fontes*é. Még szűrőpróbaként sem néztem meg, mennyit ismer pl. a középkori cseh vagy lengyel anyagból, de ha kevésbé keveset is, csekély kárpótlás lehet ez azért a hiányért és egyoldalúságért, amit a

magyarországi középkori latin nyelvű irodalom csaknem teljes negligálása jelent. Nem akarom azt állítani, hogy a regnum Hungariae akár csak megközelítően is ugyanolyan mértékben vette ki a részét a középkori irodalmi termelésből, mint Nyugat-jónéhány, már sok-sok évszázaddal korábban romanizált, ill. krisztianizált országa. De azért ez a talaj sem volt meddő, és nem mondható – mint ahogyan Gröber könyvének átlapozása után minden bizonnyal sokan elmondják –, hogy az ide vetett mag már csírájában elszáradt, mert köves talajra hullott, melyben gyökeret eresztene nem volt képes. Ha Gröber elkövette azt a hibát, hogy Keletet ilyen mértékben mellőzte, legalább a kiadónak meg kellett volna tennie azt, hogy fölhívja a könyv használóinak a figyelmét erre a valóságot erősen torzító hiányra. Ami pedig hazai szakköreinket illeti, kellő figyelemztetés ez: múltunknak ezt a szakaszát ne csak lankadatlan buzgalommal kutassuk, hanem tegyük eredményeinket is oly publikussá, hogy ellensúlyozhassuk az ilyen és ehhez hasonló kézikönyvek torzítását, és hozzásegítsük külföldi kollégáinkat ahhoz, hogy múltunkat alaposabban megismervén egész kultúránkat tanulják meg jobban becsülni.

Nem kérhetjük számon Gröbertől – mert már kevésbé lenne igazságos – középkor-képének sokszor negatív vonásait: azt, hogy ő is, sokakkal együtt, ennek az időszaknak nem egy jelenségében csak a hanyatlás jegyeit képes fölismerni. Jellemzően adta az általa tárgyalt első korszaknak (a VI. század közepétől a VIII. század végéig) a *Verfall der Literatur* címet, amelynek legfőbb ismérve: „Alles Geschriebene ist Reproduktion” (102. o.).

Az igazságosabb, árnyaltabb ítélezést jórészt már elvégezték a Gröber utáni nemzedékek. – Legyen itt elég annyi, hogy munkájának egyoldalúságaira és hiányaira felhíván a figyelmet, végül is örömmel üdvözljük ezt a kis, egy-kézbevehető kézikönyvet.

*Boronkai Iván*

Paul Oskar Kristeller: *Humanismus und Renaissance*. I. Die antiken und mittelalterlichen Quellen München, 1974. Wilhelm Fink Verlag, 259. II. Philosophie, Bildung und Kunst München, 1976. Wilhelm Fink Verlag, 346. Herausgegeben von Eckhard Kessler. Übersetzungen aus dem Englischen von Renate Schweyen-Ott. *Humanistische Bibliothek. Abhandlungen und Texte* Band 21, Band 22.

Kristeller közel harminc évre visszanyúló tanulmány- és könyvrészlet-válogatásának legjobbait kapjuk itt kézbe. Legtöbbjük angolból fordított (csak néhány íródott eredetileg is németül), de ilyen könyv-formába rendezetten ez a németnyelvű kiadás az eredeti.

Az első kötet tanulmányai mindenekelőtt a reneszánsz filozófiájának antik, középkori és bizánci forrásait és azokat a kutatási módszereket emelik ki, amelyek feltárásukhoz szükségesek.

A második kötet a humanizmus, a platonizmus és arisztotelianizmus gondolati tartalmán túl a humanizmust mint művelődési jelenséget írja le.

Kristeller a reneszánsz-humanizmuson egy nagykiterjedésű kulturális és irodalmi mozgalmat ért, amely alapjában nem filozófiai jellegű volt, de amely jelentős befolyással és következménnyel volt a filozófiára. Nem talált a humanisták írásaiiban egy általános érvényű filozófiai tanítást, hacsak az emberi értékbe és az antik tanítás újjáélesztésébe vetett hitet nem.

Az írás igénye, a formák, a minták tisztelete, a gondos idézetanyag a sokszor dilettánsnak, sőt értéktelennek tűnő szerzők műveit is értékessé teszik. A studia humanitatis határain átlépő szellem egyben a teljes szellemi áthatást jelentette. Az antik újjászületése és újraértékelése jellegzetesen mutatja az érzések, vélemények, tapasztalatok egyszerűségét. Ez jut el Montaigne-nél saját Én-jének, mint filozófiája tárgyának deklarálásáig. Burckhard individualizmus szóval illeti ezt, és méltán. Kristeller ennek kapcsán nyomatékosan hangsúlyozza, hogy szerinte nagy félreértés volna ezt csupán a nagy személyiségek szűk körére beszorítani, vagy az egyes dolgok valóságának az általánossal szemben való kihangsúlyozásaként értelmezni. Szerinte azon aspektusokat kell kiemelni, amelyek közvetlenül adódnak az antik tradíciókból. Hite szerint ennek nyoma a reneszánsz irodalmi stílus eleganciájában, kiegyensúlyozottságában és tisztaságában van, amelyet nem szabad pusztán külsőségeként megítélnünk. A görög filozófia és természettudományos eredmények rendelkezésre bocsátásával az antik világ birtokába juttatta a kort és az azt követő századokat, hatása így érvényesülhetett a XIX. században is.

Szinte költői ihletettséggű az első kötet 9. fejezetének hangvétele: *Az emberfogalom filozófiai felfogása az itáliai reneszánszban*.

A szerző itt annak a bemutatását kísérel meg, hogy a kora reneszánsz három fontos szellemi áramlata: a humanista mozgalom, a platonizmus

és az arisztotelianizmus érdeklődésének közép-pontjában az élet értelme és az embernek az Univerzumban elfoglalt helye állt, és hogy ez az érdeklődés nemcsak az egyéni magatartás megszabott mértékére szorítkozott, hanem a konkrét emberi kapcsolatokra és az emberiséggel szemben érzett szolidaritásra is.

Kristeller így ír: „A modern pozitivizmus, a tudományos haladástól és anyagi sikerektől fölbátorodva minden más elképzelést többé-kevésbé mint kiöregedettet elnyomni látszott. Am korunk riasztó eseményei megrendítették bizalmunkat helyességében . . . Szerényebbek lettünk saját eredményeinket illetőleg, és hajlamosabbak arra, hogy a múlttól tanuljunk . . . A kora reneszánsz . . . eszméiből sok csak történelmi kuriózumnak számít, mások viszont az állandó érvényű igazság magvát tartalmazzák, és így a mai Itália és az emberiség többi része számára is üzenetet tartalmazhatnak és inspirálhatnak őket.”

Az ókortudományról szóló fejezetben Kristeller rátért arra a problémára is, amely az egész reneszánsz kutatás számára igen nagy jelentőségű: annak a latin nyelvnek a problémájára, amelyet akkoriban használtak. A reneszánsz kultúrája minden országban kétnyelvű volt. Keserűen írja: „A romantika latingyűlölete vezetett sok összefüggés olyan mesterséges szétszakítására, amelyet csak most kezdünk ismét lassacskán felismerni”. Poliziano és Erasmus nagy szabadsággal kezelték kitűnően ismert latinságukat – és erre szükség is volt. De éppen ez teszi fontossá ennek beható tanulmányozását. Itt a szerző (1958-ban írta ezt a tanulmányt!) nyomatékosan sürgette a középkori latin szótár megvalósítását.

Hiányzik a reneszánsz latin grammatikája, stiliztikája, metrikája. A munka súlyosságát nevek felemlegetésével illusztrálja, olyan latin nyelven író szerzők nevével mint Kepier, Galilei, Bacon, Descartes, Spinoza, Leibniz, Newton vagy Kant!

A magyar reneszánsz tisztavirágéletének megfelelően éppen hogy csak szerepel a műben: Janus Pannonius egyszer, Mátyás király ötször (Az egészben összesen 12 sornyi terjedelemben!). Nem ez a szerény szám a fájó a magyar olvasó számára, hanem az, hogy amikor Kristeller a Corvinák mai szétszórtságáról beszél „Lengyelországtól az Amerikai Egyesült Államokig”, akkor ennek megokolására azt mondja, hogy a XVI. század folyamán Mátyás könyvtárát „felosztatták”. Egy historikus e szomorú esemény magyarázatára adekvátabb ígét is használhatott volna.

Szabó Zsuzsanna

**Blaise Pascal: Gondolatok.** Ford. és jegyz. Pődör László; utószó Tordai Zádor Bp. 1978, Gondolat Kiadó, 463.

A XVII. század derekát követően a Port-Royal-des-Champs *Solitaires*jeihez csatlakozó Pascal parázsló viták tűzhelyére került. Kedvtelő ifjúkori matematikai és természettudományi tanulmányai, párizsi nagyvilági élet tapasztalatai után, a Gondviselésnek tulajdonított misztikus élménye hatására 1654 végétől visszavonult a világtól, s a Port-Royal kolostor janzenista légkörében rigorista életmódot folytatott. Itt adta tanújelét írói zsenijének és polémikus hajlamának, amikor a jezsuitákkal vitába keveredett Arnauld védelmére hívta őt. Pascal a *Provinciales* (1656–1657) c., álnéven kiadott irodalmi levelei ben a kegyelemtan és a skolasztika, ill. a jezsuita morál és politika kapcsán a gondolat szabadságát védelmezi a jezsuita cenzúra korlátozásával szemben. A szenvedélyes vitáiról szerint a jezsuiták elárulták a krisztianizmus igazi szellemét.

Pascal a heves polémia után sem pihentette tollát; elhatározta, hogy egy nagy munkát ír a hitetlenek és indifferensek meggyőzése céljából. A később *Pensées*nek nevezett hitvédelmi művéhez gyűjtött bibliai, teológiai és filozófiai gondolati érvei mellett igyekezett megfogalmazni a moralista író meggyőződésre törekvő (l'art de persuader) irodalmi alapelveit is. Korai halála azonban megakadályozta apologetikus szándéka véghezvitelében, hogy hosszabb-rövidebb eszmefuttatásait, gondolatfoszlányokat őrző céduláit, diktált vagy saját kezűleg írt reflexióit, időrend nélküli kéziratlapok halmazát kitervelet egységes műbe foglalja. Jórészt ezzel függ össze a sajátos munka több mint három évszázad óta folyó értelmezésének a régi keletű vitáinak egész problematikája.

A *Gondolatok* magyar kiadása, ill. fordítása alapjául a L. Brunschvicg (nem Bruschwicg, 445. l.) által tartalmi csoportosítással fölépített párizsi kiadás szolgált. Igaz, hogy ez a századforduló táján létrejött s bevált kiadás jól használható, mégis a jegyzetek elején utalni lehetett volna más módszerű kiadásokra is, köztük a modernebb szövegkritikára támaszkodó Z. Tourneur vagy L. Lafuma vállalkozására. A sokáig tartó kiadói próbálkozások mögött a teljes hiteles szerzői szöveg és a pascali gondolatvilág rekonstruálására irányuló próbálkozás áll. Más problémákkal kell a kiadónak szembenéznie, mint az író halálát követő években megjelent első kiadások (1669, 1670, 1671, 1678, stb.) esetében,

amikor maga Nicole is meghökkent a pascali *Gondolatok* merészségétől és az apologetika hagyományaitól eltérő módszerbeli újdonságától. Ezért a fogalmazványokból adott első óvatos válogatások nem tárgyilagosság, sem tartalmi, sem stiláris szempontból, hiszen Pascal hatásos kifejezései és merésznek tűnő fejtegetései megszelídítve kerülnek közlésre, vagy elmaradtak szövegéből.

Indokolt megfontolások, egyházpolitikai tényezők s más okok is közrejátszottak abban, hogy a különféle módszerű teljes kiadások viszonylag későn jöttek létre. Ez összefügg a *Pensées* értékelési fázisainak történetével is. Fénélon erényei elismerése mellett küzdött Pascal pesszimizmusa ellen. Az író a felvilágosodás századában nem volt népszerű; Fontenelle tudományos érdeklődése ellentétben a tudós Pascal misztikájával. Voltaire bíráló kommentárjaival és Condorcet méltatásával is készült *Pensées*-kiadás (1776). Voltaire a „raison humaine” védelmét vállalja vele szemben. Chateaubriand és romantikus társai újra lelkesen olvasták Pascalt; Mme de Staël költőiségét csodálta. A magyar kiadás utószava reális történeti közegben értékeli Pascal vitatott morálfilozófiai gondolatait és XVII. századi racionalizmusának természetét, mondván, hogy műveinek olvasásmódja igencsak változott három évszázad során. Kritikus újraolvasása a legmodernebb időkben is folytatódik, s ebben Pödör László igényes fordítása segíti a magyar olvasót.

Hopp Lajos

Jerzy Śliziński: Jan III Sobieski w literaturze narodów Europy Warszawa, 1979. Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 437.

1983-ban lesz háromszáz éve, hogy Sobieski János lengyel király vezetésével megérkezett a felmentő sereg a törökök által ostromolt Bécs alá. Sobieski fellépése nagy mértékben hozzájárult ahhoz, hogy az akkori európai politikai helyzetben oly döntő fontosságú összecsapás a törökök vereségével végződött. A török seregek Bécsből való kiűzése Lengyelország helyzetén közvetlenül nem sokat változtatott, a lengyel uralkodó híre azonban Európa számos országába, sőt még Amerikába is eljutott, behatolt jónéhány nép nemzeti irodalmába. Jerzy Śliziński könyve, melyben Sobieski hírnevének történetét írja le, méltó megünneplése az elkövetkezendő évfordulónak.

A könyv első négy-öt fejezetében a szerző végigköveti Sobieski alakjának különböző megjelenési formáit a lengyel irodalomban a barokktól napjainkig. Hangsúlyozza, hogy milyen nagy hatása volt a győztes uralkodónak később, azokban az években, amikor a lengyel állam széthullott, és a nép idegen elnyomó alatt sínylődött. Ebben a nehéz időszakban Sobieski a hazaszeretet és a hősiesség megtestesítője, a dicső múltnak, hatalomnak és nagyságnak a szimbóluma volt.

A könyv második részében az író Sobieski bécsi hadjáratának visszhangját kíséri végig a cseh, szlovák, jugoszláv, ukrán, német, olasz, spanyol, portugál, francia, angol, amerikai, svéd, dán, magyar, román, görög irodalomban, Ukrajna és Jugoszlávia népeinek folklórájában, valamint török naplók és krónikák alapján. Ezt a hatalmas anyagot Śliziński tiszta, világos formában tárja eléink. Felvázolja azokat a főbb gondolati motívumokat, amelyek a lengyel király alakjának irodalmi bemutatásával kapcsolatosak. Sobieski győzelme leggyakrabban a kereszténység győzelmét példázza a muzulmánokkal szemben, míg azon népek irodalmában, amelyek évszázadok óta rettegtek a törökök terjeszkedésétől, vagy török iga alatt nyögtek (mint pl. a délszlávok), a sikeres hadjárat a szabadság kivívásának lehetőségét is felvillantotta.

Gedeon Márta

Heinz Hamm: Goethes „Faust”. Werkgeschichte und Textanalyse Berlin, 1978. Verlag Volk und Wissen, 259.

A műfaj ismeretes: kézikönyvszerű Faust-kommentár, mely Goethe főművéről a történelmi, keletkezéstörténeti, szerkezeti és egyéb általános tudnivalókat is magában foglalja. Magyar szóval így lehetne illetni: Faust-kalauz. A század eleje óta több ilyen könnyen kézbe fogható, gyorsan fellapozható munka igyekezett eligazítani a mű labirintusaiban az érdeklődő olvasót, felrisszítani alkalmoszerűen a kutató emlékezetét, vagy vitára serkenti Faust-semináriumok résztvevőit. Georg Witkowski ilyen módon kibővített Faust-kommentárja valaha még szövegkiadással együtt jelent meg, annak második köteteként – első ízben 1906-ban. Reinhard Buchwald népszerű munkája (*Führer durch Goethes Faustdichtung*) 1941-től a legutóbbi időkig számos kiadást ért meg, Theodor Friedrich könyvecskéje pedig (*Goethes Faust erläutert*) szemléletes táblázataival, Faust-szótará-

val, szöveges bibliográfiájával együtt, az olcsó Reclam-kiadások népszerűségével is megtévezve 1932 óta forog közkézen, L. J. Scheithauer, illetőleg S. Scheibe újabb átdolgozásában.

Heinz Hamm, a hallei egyetemen működő fiatal filológus új, napjaink igényéhez szabott, s helyenként monográfikus formákhoz közeledő Faust-kalauzt tett le legutóbb a könyvárusok pultjára. Goethe Faustja – műalkotástörténet és szövegelemzés: ez a címe. Ezek után nagyjából elképzelhető a kis könyv beosztása; fejezetei történelmi és analitikus szempontok szerint oszlanak alcsoportokra. Mindenekelőtt egy szövegtörténetre és egy világnézetire, ez utóbbi Goethe felfogását határoolja körül az adott próbában; ezután következik analízis címén egy szerkezeti és egy szövegelemző csoport, ez pedig a mű jeleiről és szerkezetéről szól további részekre. S mindez négyyszer ismétlődik meg, négy főfejezetben: az Ős-Faust, a Faust-törődék, a teljes Első rész és a Második rész fokozataiban vagyis a mű keletkezés adta rétegződésében. A négyes tagolást a könyv szerzője szövegkritikai érveken túl a „más-más szociális és individuális kontextussal” indokolja. A szétaprózás vádját kivédendő ezeken kívül két újabb fejezet illeszkedik a sorrendbe: egy az Első rész tárgyalása után „mint egységes műalkotást” taglalja a mű első felét, egy másik viszont a Második rész után a teljes műről beszél „mint egészről”.

Megbízható irányítót ad Heinz Hamm a Faust-vándorok kezébe, de mert többet gondol a cselekmény menetére, mint az egyes részletekben rejlő buktatókra és fejtörőkre, a „szövegelemzés” fogalmát is a kelleténél szűkebben értelmezi. Tartózkodik a szigorúbb formai, nyelvi, verstani, stilisztikai, szemionológiai kommentároktól, a könyvben egyszer találkozni csak például Kurt May nevével, az első jelentős kutatóéval, aki formai elemekből lényeges, sőt olykor forradalmasító jelzéseket olvasott ki – visszajára fordító ironiát például ott, ahol minden szót rendületlenül, a legcsekélyebb kétely nélkül első szótári jelentésében vett addig a kutatás. Találkozunk viszont Wilhelm Emrich nevével, az elmúlt évtizedek legnagyobb Faust-monográfiájának szerzőjével és a mű szimbolikájának megvilágítójával. De az Emrich előtti jelesebb kommentárokat már nem vette tekintetbe a szerző, így Max Kommerell szintén nem kis jelentőségű észleleteit sem. Nincs azonban olyan kommentáló monográfia vagy kommentár-kézikönyv, mely akarva-akaratlan ne adna izellőt a Faust-filológia tudománytörténetéből vagy legalábbis annak egy szakaszából. Ez a

könyv sem marad vele adós: kiindulópontja Lukács György nagy Faust-tanulmánya a harmincas évek végéről; ettől fogva idézetekben és jegyzetekben eléggé összefüggő képét kapjuk a marxista Faust-filológia útjának.

Kiindulópontját azonban mindjárt kritikával is illeti a kis könyv szerzője, s voltaképpen nincs is rajta csodálkozni való, ha az időközben eltelt negyven esztendő fentebb már jelzett, felfedezés-szerű eredményeit számításba vesszük. Nehéz viszont egyetérteni azzal a súlyosan torzító fogalmazással, mely szerint „Lukács az absztrakció síkján mozog, mely elhagyja maga alatt a konkrét szöveget”. Lukács nagy Faust-dolgozata ugyanis szilárd filológiai talajon áll, szövegre és szövegárványlatokra hivatkozik minduntalan, a Faust-szakirodalom bámulatosan kiterjedt ismeretére támaszkodik, minden összevetést, egybevetést, ellenőrzést kibír. Tárgyszerűbb s ezért találhatóbb a kis könyv szerzőjének az a megjegyzése, mely alkalmazni igyekszik az iménti tételt, s a fiatal Marx nyomán kialakult „spekulatív antropológia” túlzott eluralkodását kifogásolja Lukács Faust-szemléletében. Ez pedig közérthető szóval azt jelenti, hogy a magyar tudós jellegzetes Faust-definícióit kérdőjelezi meg: „az emberi nem drámáját” vagy „az emberiség történetének abbreviatúráját”, nem is beszélve a Hegel-párhuzamról, „a Szellem fenomenológiájának költői változatáról”. Nem lehet tagadni, hogy Lukács koncepciójának egyetlen absztraktuma valóban egyetlen vitatható pontja is: az általános emberi vonások, a lefordíthatatlan „das Gattungsmäßigkeit” programmá emelése a Faustban. Igaz viszont, hogy ugyanakkor a jeles filozófus nem győzi hangsúlyozni a drámabeli Faust feltűnően individuális jegyeit az elvontságot konkrétsággal egyensúlyozza ki. Lukács emberiség-történetet hangsúlyozó felfogása nem más, mint a késő XIX. század jellegzetes Faust-értelmezésének továbbbivitele és megkoronázása – kár, hogy a kis könyvecske szerzője erre a beszédes tudománytörténeti tényre nem tér ki. Ma már tudjuk: a Faust sokkal bonyolultabb szövevény, hogysen egyetlen elvnek alá lehetne rendelni, egyetlen alapeszméből le lehetne vezetni. A második rész kérelhetetlen ironiája, fölüeny, keserű humora rendre megingatja az elmúlt évszázad legjobb teóriáit is – a Faust-kutatásnak ma sokmindent elől kell kezdenie.

Az újakezdés nem szándéka, de nyilván nem is feladata a kis könyvnek. Jól mutat rá azonban a szerző búcsúzóul, hogy a műben az „alkotó megformálás alapvető problémája” voltaképpen



az a „szélsőséges feszültség”, mely az „átfogó szociális folyamatok” meg a „konkrét individuuum” igénye közt áll fenn. Hogy a nagy Faust-költemény mélyén társadalmi folyamatok rejtőznek, régen nem titok, ez a könyv is igyekszik bizonyítani. Nem mindig bizonyítja azonban olyan felkészültséggel, amilyenre az újabkori részletkutatások eredményei feljogosítanak.

Walkó György

**Amerikanische Literaturkritik im Engagement. Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie und Literaturgeschichte.** Hrsg. von Norman Rudich Berlin, 1978. Akademie-Verlag, 220.

Norman Rudich, a Wesleyan egyetem (USA, Connecticut állam) professzora, aki elsősorban román nyelvekkel és irodalmakkal foglalkozik, s sokáig az „American Institute for Marxist Studies” irodalomtudományi csoportjának, a „Modern Language Association”-nek elnöki tisztjét töltötte be, fenti címen gyűjteményes kötetet állított össze. A kötet szerkesztése mellett a bevezető tanulmány is az ő munkája. Az amerikai kiadás, eredeti címen *Weapons of Criticism*, most az NDK Akadémiai Kiadójának gondozásában ugyancsak Rudich szerkesztésével, rövidített változatban, szűkebb, határozottabb profillal jelent meg. Robert Weimann, neves berlini anglista, a német kiadáshoz írt előszavában kifejti, hogy a válogatás az USA-ban elterjedt baloldali irodalomkritikai és -filozófiai nézetek és felfogások egészéről akar képet alkotni és ezért a „tartalom és a koncepció inkább heterogén, mint egységes egész” (11. old.). Egy kötetben erről a témakörrel már technikai okokból is csak a teljesség igénye nélkül lehetett reprezentatív jellegű összeállítást nyújtani. Ennek érdekében vette fel a szerkesztő, mintegy kiegészítésként David R. Peck, Richard Wasson és Ernest Kaiser tanulmányait, s így az amerikai témák túlsúlyba kerülve az egész kötetnek egységes irányvonalat adtak.

Az így megjelent tizenegy tanulmány szerzői között szerepelnek írók (Baxandall, Kaiser), egyetemi professzorok, oktatók (Rubinstein, Wasson, Peck, LeRoy, Jameson), marxista kultúrteoretikusok (Finkelstein).

Rudich bevezető tanulmánya az európai olvasó számára talán kevésbé ismert mai Egyesült Államok-beli viszonyokat tárgyalja; ezzel előkészíti az utána következő tíz esszé specifikusabb

tartalmának, problémakörének európai recepcióját. Rövid áttekintést ad a huszadik század harmincas éveitől kezdődően az amerikai baloldali és főként a marxista irodalomtudomány történelmi fejlődéséről, mai helyzetéről, miközben különös figyelmet szentel annak a polgári baloldali, határozott cél, s vezérelvek nélkül fellépő irányzatoktól való különválásának, majd kitér az amerikai marxista irodalomtudomány mai és jövőben követendő céljaira és megvalósítandó feladataira.

A bevezetőt követő tíz tanulmány közül hét kultúr- és irodalomelméleti, filozófiai, illetve esztétikai kérdésekkel, problémákkal foglalkozik. Így például F. Jameson „Túl az irodalomkritikán” címmel uralkodó irodalomkritikai irányzatokkal (strukturizmus) és megközelítési módokkal (freudizmus és irodalomtudomány) száll vitába. Gaylord C. LeRoy „Irodalomkutatás és politikai elkötelezettség” című tanulmányában kísérletet tesz annak bemutatására, hogy az ő megítélése szerint milyenek a marxista irodalomtudomány módszerei, Lee Baxandall pedig az ideológia és a művészi érték közötti viszonyt vizsgálja „Az egyszerű és az összetett” című esszéjében. Richard Watson röviden áttekinti az amerikai „új marxista kritiká”-t, míg David R. Peck az „Apológia virágkora” című értekezésében a harmincas évek amerikai irodalmának újraértékelését adja. Az utolsó három cikk a marxista irodalomtudomány konkrét alkalmazását kísérel meg egy-egy szerző portréjának megrajzolásával; Ernest Kaiser William Styronnal, H. Bruce Franklin Herman Melvillelel és Anette T. Rubinstein Henry Jamesszel foglalkozik.

Egy rövidre szabott recenzió keretén belül lehetetlen az összes tanulmányról képet adni, így inkább a különösen érdekesnek és tartalmasnak tűnő esszék bemutatása, s nagy vonalakban történő felvázolása látszik célszerűnek. Elsőként érdemel említést Sidney Finkelstein írása, amely „Szépség és munka” címmel került nyomtatásra, s már terjedelmével is kitűnik a többi közül. A szerző abból, a Keats és Marx által egymástól teljesen függetlenül megfogalmazott gondolatból indul ki, hogy szépség és igazság egymástól elválaszthatatlanok és innen bontakoztatja ki marxi alapokon nyugvó művészetelméleti fejtegetéseit. A munka emberi és elidegenített formájától kezdve végigkíséri, hogyan fejlődött ki az, amit ma művészetnek nevezünk azáltal, hogy már a munka legprimitívebb formái is olyan lehetőségeket, képességeket szabadítanak fel az azt végző emberben, amelyek eddig rejtve maradtak és a munka elvégzéséhez szükséges energiámmennyi-

séget messze meghaladják. Továbbá rámutat arra a kölcsönhatásra, amely a természetnek az ember által történő átalakítása és a természetet átalakító emberben végbemenő változások között fennáll, és ebbe a természetet átalakító tevékenységbe beépíti a művészetet is, s ezt annak szerves részének tekinti. Második fő gondolatmenetében a valóság „emberivé tételével” foglalkozik. Tártyalja egy esemény szubjektív élményé, majd objektíven létező művészi alkotássá válását, s ebből a szempontból elemzi a művészi alkotások főbb fajtáit.

A harmadik rész témája a művészet és az elidegenedés kapcsolata. Finkelstein először is rámutat arra, hogy az elidegenedés valamennyi megközelítési módja közül Marxé a legcélravezetőbb, és támadja azokat az irányzatokat, amelyek az elidegenedést valamiféle „eredendő bűn”-nek tekintik. Ez a bűn akkor jött létre, amikor az ember birtokába jutott annak a lehetőségnek, hogy önmagát tudatos és haladó szubjektumnak tekinthesse. Végigkíséri az elidegenedés jelentkezését a művészetben a kezdetektől egészen Brecht drámáig. Így jut arra a következtetésre, hogy szükséges a művész állásfoglalása a munkásosztály, az elnyomottak és a kizsákmányoltak mellett.

A tanulmányok kisebb csoportjából, a konkrétan egyes írókkal foglalkozók közül különösen H. Bruce Franklin „Herman Melville – A dolgozók világának művésze” című írása érdemel figyelmet, amelyben egy amerikai egyetemi oktató, esszéista és irodalomkritikus Melville munkásságának, művészi alkotásainak marxista megközelítését nyújtja. A szerző Melville harcát az őt elhallgattatni akaró polgári irodalomkritikával szemben és irodalmi munkásságának társadalomelemző, társadalmi igazságokat feltáró jellegét állítja a középpontba. Az uralkodó amerikai irodalomkritikai irányzatokkal ellentétben kimutatja az író folyamatos művészi fejlődését, amely a *Moby Dick*-ben érte el tetőpontját. Foglalkozik Melville rövidebb írásaival, pamfletjeivel és nagy jelentőséget tulajdonít azoknak.

A fenti két írás részletesebb bemutatása természetesen nem jelenti azt, hogy a többi kevesebb érdeklődésre tarthatna igényt. Említeni kellene még például David G. Stratman „Kultúra és a kritika feladatai” című cikkét is, amelyben az első rész elméleti eszmefuttatását rögtön annak gyakorlati alkalmazása követi egy konkrét irodalmi alkotás, LeRoi Jones *The Slave* című drámája kapcsán.

Egészében véve a válogatás eddig nem eléggé ismert és ismertetett terület eredményeibe és mai helyzetének lényeges mozzanataiba enged bepillantást; a kötet gondos kivitele, jegyzetapparátusa és a regiszter-rész pedig az olvasást és a közölt anyag felhasználását könnyíti meg.

Mádl Péter

Niederhauser Emil: A nemzeti megújulási mozgalmak Kelet-Európában Bp. 1977. Akadémiai Kiadó, 385.

A külföldi s hazai szakirodalom nem bővelkedik az ilyen szintetikus, s kelet-európai nemzeti megújulási mozgalmak történeti összefüggéseit higgadtan s józanul tárgyaló munkákban. A korzakra vonatkozó átfogó magyar nyelvű összefoglalás pedig nemcsak ritka, de aligha található. Az időben kiterjedő folyamat a XVIII. század végétől a következő század közepéig vagy azon túl terjed, összefügg a felvilágosodással és a kelet-európai polgári átalakulás bonyolult időszakával.

A szerző bevezetőjében áttekintést nyújt a nemzeti megújulási mozgalmakkal foglalkozó nemzetközi szakirodalomról, rámutatva ennek erősen polémikus jellegére. Ezt követően főlvázolja a kelet-európai társadalmak fejlődéstörténetét, figyelmünket a társadalmi struktúrával és annak változásával kapcsolatos problémákra összpontosítva. Majd nemzetenként, azután problémakörönként (a források, a kulturális, nemzeti és társadalmi program; felkelések és forradalmak) végzi el a nemzeti megújulási mozgalmak elemző vizsgálatát, differenciáltan és közös vonások kiemelésének szándékával; bizonyos fókig követve a tényleges fejlődési menetet, s mintegy kielemezve a megújulási mozgalmak „anatómiáját”. A széles medrű történelmi és művelődéstörténeti folyamat ábrázolása jellemzi a polgári nemzeti eszme jelentkezését, a nemzeti öntudat fölébredését a társadalmi, politikai és kulturális élet területén. Niederhauser kimutatja a modern nemzeti érzés erejét, a nemzeti öntudat fölébresztésére irányuló törekvések jellegét a különféle társadalmi, etnikai és nemzeti közösségekben. De rávilágít a nacionalizmus nem egyértelmű szerepére is, hangsúlyozva a nemzeti és társadalmi haladás egységének előrelendítő történelmi szerepét.

Hopp Lajos

Werner Bahner: *Formen, Ideen, Prozesse in den Literaturen der romanischen Völker* Berlin, 1977. Akademie-Verlag, 292.

Az NDK Tudományos Akadémiája Irodalomtudományi Intézetének „Literatur und Gesellschaft” c. sorozatában megjelent monográfia a román népek felvilágosodás-korabeli irodalmának, kiváltképp a francia „siècle des lumières”-nek a problémáival foglalkozik; egyben bizonyítja, hogy még a sokat taglalt irodalomtörténeti korszakokról is lehet érdekes információkat közölni, részint új összefüggések feltárása, részint korábbi nézetek összegező értékelése útján. A könyv szerzője, Werner Bahner akadémikus, a romanisztikai filológia professzora közel két évtizede foglalkozik az újlatin irodalmak kérdéseivel. Bevezetőjében vázolja koncepcióját, aláhúzza az idott országok (Franciaország, Olaszország, Románia, Spanyolország és Portugália) felvilágosodása közötti különbségeket. Véleménye szerint csalióka a homogén európai felvilágosodásról alkotott hagyományos kép; a feladat az összetettségek, az országok közötti és az egyes országokon belüli gyakran lényeges eltérések bemutatása.

Az első fejezetben (*A román országok felvilágosodásának átfogó és specifikus vonásai*) a francia felvilágosodást – joggal – klasszikus példaként állítja elénk, összegezve az eszméiről legfontosabb ismérveit, majd áttér a többi országra, egyenként összevetve őket a francia mintával. Számos érdekes adatot tartalmaz ez a fejtegetés, amelynek újszerűségét pontosan az adja, hogy a komparatistikában ez a terület az aránylag kevés feldolgozottak közé tartozik. Közös eltérésként emeli ki a dél- és közép-európai országok kapitalista fejlődésének jelentős elmaradottságát, amely nagyban magyarázza az itteni felvilágosodások heterogenitását és kompromisszumait. Csúpan néhány kiemelkedő gondolkodó (Vico, Jovellanos, Budai–Deleanu) jelezte a szellemi élet változásait egy új társadalmi kor küszöbén. Az eltérések további felsorakoztatása a szerző átfogó és alapos történelmi felkészültségét dicséri.

A második fejezetben (*A francia felvilágosodás békegondolata*) a monográfia legfőbb erényei és gyengéi nyilvánulnak meg. Igen jó az állandó kapcsolatteremtés a gazdasági-történelmi eseményekkel (tehát nem pusztán tárgyi tudás), a bázis keresése a mindenkori korszakok termelési-politikai viszonyaiban, a háború és a béke alternatívájának, az agresszióknak és honvédő harcoknak, a gyarmatosításnak megítélésére gyakorolt sokrétű hatásuk kimutatása. Emellett komoly hiányt

pótol Bahner a korai felvilágosodás legkiemelkedőbb alakjának, Saint-Pierre abbénak középpontba állításával, nagyhatású életművének elemzésével. Ugyanakkor sajnálatos tény, milyen kevésbé megszerkesztett, nem jól struktúrált a gondolatmenet kifejtése. Nem egyszer ismétli önmagát a szerző; felragad egy témát, belekezd, elejti, másol újra felveszi fonalát. A kiindulópont, érvelés s konklúzió egysége, amelynek lényegében zártnak kellene lenni, gyakran rapszodikusán és találmanszerűen nyilvánul meg, aminek az érvelés összhatása látja kárát.

A harmadik fejezet főszereplője egy kiváló és érdemeihez képest kevésbé ismert filozófus, Gabriel Bonnot de Mably abbé, a francia felvilágosodás egyik legmarkánsabb személyisége. Nevét Morelly-ével együtt Marx és Engels is többször említették, mint olyan gondolkodót, aki „már egyesenes kommunista elméletek” létrehozója (*Anti-Dühring*). Bahner nyomom követi ellentmondásoktól nemmentes, de alapvetően a történelmi haladás irányába mutató életpályáját, kimutatja az összefüggéseket kommunisztikus elképzelései és a jakobinus forradalmárok, tovább Babeuf és Buonarroti tevékenysége között.

A mű záró fejezete a *Jean-Jacques Rousseau társadalmi-politikai törekvése* címet viseli. Igen fontos fejezet ez a francia felvilágosodás belső összetettségének bemutatása szempontjából. Bahner világosan rajzolja meg a két fő irányt: az enciklopédisták az egyéni szabadságjogot, a tulajdonhoz, vagyoni biztonsághoz való jogot, továbbá a szabad verseny kapitalista elvének érvényre juttatását hangsúlyozták, ezzel szemben a radikális balszárny – mindenekelőtt Rousseau – a kistulajdonosok teljes egyenlőségén, a népakaraton, mint legfőbb elven alapuló állam plebejus indíttatású, magán a kapitalizmus korán messze túlmutató gondolatát képviselte. (Paradox módon ez a nagy távlatlítás anakronizmust is szül: Rousseau elutasítja az objektíve a haladás irányába mutató tőkés fejlődést, a modern civilizációt.)

Maguknak Rousseau tanainak az ismertetése különösebb újat nem hoz, annál inkább a polgári irodalomtörténetírásban róla adott értékelés bemutatása. A polgári „tükör” a „totalitarizmus” elvén álló Rousseaut a „pluralizmus” gyakorlatával és elméletével (pl. Locke) állítja szembe. Jól mutatja meg Bahner milyen kedvelt területe a polgári történetírásnak a fenti absztrakt fogalmakkal való dobálózás, mely során a totalitarizmus a fasiszta diktatúrák és a kommunizmus közös jellemzőjeként próbál szerepelni, a pluralizmus

pedig a „minden létező világok legjobbika” – azaz a polgári demokrácia specifikuma. Ezen demagóg és jelenleg is igen jó életerőnek örvendő nézet jegyében próbálják Rousseaut az elnyomás profétájának feltüntetni.

Bahner műve a problémák felvetése, értő kiválasztása révén fontos adalék a felvilágosodás szakirodalmához.

*Loránd Gábor*

**Wiesław Pusz: „Nowy Parnas” przedromantycznej Warszawy Bruno Kiciński i grono jego współpracowników Wrocław, 1979. Ossolineum, 254.**

A lengyel felvilágosodás irodalmának fiatal, de máris sok szép eredményt elért kutatója, Wiesław Pusz, ebben a könyvében a Kongresszusi Királyság korának irodalmi kérdéseivel foglalkozik. Kutatásainak tárgya a Bruno Kiciński köré csoportosuló fiatal varsói irodalmárok és újságírók tevékenysége, amelynek kiemelkedő alakjai Józef Brykczynski, Teodor Morawski, Franciszek Salezy Dmochowski, Antoni Gorecki és Ferdynand Chotomski voltak.

Ezen írói csoportosulás a már letűnőben lévő felvilágosodással állt szoros kapcsolatban; tagjai – szemben a Mickiewicz-vezette vilniuszi fiatal romantikusok körével – a klasszicizmus hívei voltak az irodalomban. Az eddigi irodalomtörténeti munkákban a klasszicizmus varsói követőit általában egyoldalúan negatívan ítélték meg szemben a romantikus filomatákkal. Konzervatív szemléletet tulajdonítottak nekik és epigonoknak tartották őket, miáltal teljesen lebecsülték szerepüket.

Pusz könyvének megírását pontos forráskutatás előzte meg, majd megpróbálta újraértékelni a Bruno Kiciński köré gyűlt csoport kulturális tevékenységét. Bemutatja az általuk kiadott lapokat („Tygodnik Polski – Zagranicy”, „Tygodnik Polski”, „Wanda”), felhívja a figyelmet társadalmi nézeteik liberális vonásaira, valamint a lengyel irodalom színvonalának emelésére irányuló törekvéseikre, mely mindig hagyománytiszteltéssel, mindenek előtt a felvilágosodás hagyományainak tiszteletével, járt együtt.

A fiatal varsói irodalmárok nagy szerepet játszottak az akkori Lengyelország szellemi életének mozgósításában azáltal, hogy éles vitát folytatva egymással, véleményük konfrontálódott a roman-

tika híveinek nézeteivel. Pusz munkája fontos előrelépést jelent a XIX. század eleji lengyel kulturális élet sokoldalúbb és ezáltal a történelmi igazsághoz is közelebb álló megismerésében.

*Jerzy Snopek*  
(Varsó)

**Naturlyrik und Gesellschaft. Hg. von Norbert Mecklenburg Stuttgart, 1977. Klett-Cotta, 217. (Literaturwissenschaft-Gesellschaftwissenschaft 31.)**

Érdekes tanulmánykötetet adott ki N. Mecklenburg: Martin Opitztól a mai líráig bezárólag, különböző nyugatnémet irodalomkutatók elemzik a német természetlira fejlődésének nagyobb állomásait. Opitz után Brockes, majd Goethe, Eichendorff, a XIX. század első felének német romantikája és a 48-as forradalom lírája, majd Storm, George, Lehmann, Brecht, az NDK költészete és ugyanaz, és ezt Mecklenburg bőséges irodalommal ellátott bevezető tanulmánya rögzíti: hogyan függ össze természetlira és a társadalmi mondanivaló? Hogyan tükröződik a polgári öntudat a korai német természetlírában, majd Goethénél, illetve hogyan jelentkezik ennek az öntudatnak a válsága a XIX. század második felében, miféle torzulásokat okozhatott a XX. század második felében, és a természetelakító munkálatok, illetve, a környezetvédelem (és -szennyezés) lehetetlenné teszik vagy éppen hangsúlyosabbá a természet mai megjelenítését a költészetben?

Látszólag tehát eszmetörténeti indíttatású a kötet valamennyi tanulmánya. Szerencsére az említett kérdéseket összefoglaló, és inkább szempontokat fölvető, mint a kérdéseket megválaszolni igyekvő bevezető tanulmány megkíméli az egyes dolgozatok szerzőit attól, hogy minduntalan visszatérjenek az axiómaként elfogadott megállapításra: „politikátlan” természetlira nem lehetséges; bárhová nyúlunk, a természetlira ürügyén olyan időszzerű vagy csupán nagyon áttételesen hangzó politikai, bölcséleti, mentalitásbeli problémákba ütközünk, amelyeknek feltárása elengedhetetlen a költemény világának jobb és pontosabb megismerésekor. A természetlira önállóságát tünetszerűnek tüntetik föl, illetve látszólagos visszaszorulását, a brechti ellenszenvet és e területen is megnyilvánuló „elidegenítési” effektust is behatóan magyarázzák. Általában, a kötet legnagyobb érdeme a jól szerkesztettség. S

bár egymástól függetlenül elkészült tanulmányokat tartunk a kezünkben, a kötet úgy is végigolvasható, mint a német természetlira vázlatos története, jóllehet az ilyenfajta – szükségképpen elnagyoláshoz vezető – szándéktól az előző szerzője távol tartja magát. Igen meggyőzőnek tetszenek Uwe-K. Ketelsen fejtegetései Brockes költészetének jellegéről: a fiziko-theológiai eszme-rendszer pregnáns költői megjelenítéséről, vagy Goethe természettudományos felfogásának és természetlírájának egymást kiegészítő voltáról (H. Pätzold és a szerkesztő, N. Mecklenburg dolgozataiban). Ugyancsak gazdag anyagot ad H. Kircher pl. Herwegh lírájának tanulmányozásához; ennek a fajta agitatív lírának nem annyira esztétikai vagy eszmei értékét emelve ki, hanem azt bemutatva: miért hatott forradalmasító erővel, s korántsem csupán a költészet fejlődésére. A már említett Ketelsen mikro-elemzéssel szemlélteti, hogy Lehmann *Signale* c. verse annak dokumentuma: a thébai fal mögé húzódó, a sötét időkben szenvedő ember jajsavát meg nem halló költő maga is kővé változott; az idő antihumanitásában – írja Ketelsen – a költő is antihumanussá lett.

Ami mégis olykor hiányérzetet kelt: az éppen a kötet szerzőire jellemző szigorú fegyelem. Ahogy előrehaladunk az időben, úgy szűkül be a szerzők látóköre, és koncentrálnak kizárólag a tárgyalandó költőre vagy műre, és még ott sem élnek az akár futólagos kitekintéssel, ahol az feltétlenül szükséges lenne. Ezáltal néha azt érzékelhetik, hogy egyedi esetről van szó, holott éppen az elemzés dokumentálja azt, hogy nem. Ennek ellenére rendkívül tanulságos, a magyar líra hasonló elemzéséhez is felhasználható kötettel gyarapodtunk.

Fried István

Szabolcsi Miklós: Érik a fény. József Attila élete és pályája 1923–1927. Budapest, 1977. Akadémiai Kiadó, 801.

József Attilával foglalkozó kutató nyilvánvalóan nem nélkülözheti ezt, a *Fiatal életek indulójának* folytatását, a régóta várt és hiányolt monográfia második kötetét. De ez a tekintélyes munka többet nyújt, mint a költő életútjának, művei alakulásának részletes, tüzetes megvilágítását. 1923 és 1927 között, József Attila egyetemista korában, szegedi, pesti, majd bécsi, párizsi tartózkodása idején, a hazai és európai

politikai, szellemi, művészi élet sűrűjébe kerül. Saját útkeresésének válságaival küszködve, a forrongó nézetek, irányzatok alapkérdéseivel szembeül. Szabolcsi Miklós ennek a jelentékeny fejlődési szakasznak társadalmi, társasági, emberi hátterét, közegét hozza közel, az eddigi ismeretek gondos, körültekintő összegyűjtését, áttekintését tágkörű anyagfeltárással kiegészítve. Pontos és konkrét képet nyújt József Attila közvetlen baráti köréről: Pintér Ferenc, Erg Agoston. Fenyő Lászlóról; az ifjúkori verseit közlő lapokról: Kékmadár-tól Színház és Társaság-ig, a Makói Friss Ujság-tól, Miskolci Reggeli Hírlap-tól a Ma Esté-ig. Kiemelten foglalkozik a Magyar Írás-sal. Megjelenik annak a fiatal írógárdának a tájékozódási iránya, amelyek Adyt mesterének vallja, de a Nyugat vonzáskörébe már nem tartozik; érinti Kassákék hatása, de csoportjaikon kívül áll. A szociális és művészi megújulás európai kísérletei felé fordulva, Szabolcsi a teljes körképből kinagyítja a korabeli Bécs, illetve Párizs közvetlen élményközegének gazdag forgatagát, az egyetemek, kávéházi csoportosulások, mozgalmi szervezkedések, – például az Union Anarchiste-Communiste – eleven hatását. A verseken nyomot hagyó irányzatok forrásvidékeit deríti fel, nemzetközi viszonylatban is felmutatja a kifejezőmód rokon vonulatait. Középpontba állítja a József Attilánál feltalálható alakításmódok ilyen módon tipizálható sajátosságait, eredeti módon megnevezi a különböző jellegű hatások olyan kereszteződéseit, mint amilyen például a „szimbolisztikus expresszionista” verselés, vagy az „anarcho-groteszk” hangvétel.

Szabolcsi Miklós az európai és hazai irodalomtörténeti folyamatok egészét állítja párhuzamba a megjelölt évtizedben, általános érvényű elméleti jellegű kérdéseket fogalmaz meg például a magyar expresszionizmus, szürrealizmus kapcsán. Indokolt, igényes alapossgal kitágítja a monográfia-írás megszokott kereteit.

Széles Klára

Haraszti Zsuzsa: A megalázás problematikája Mario Vargas Llosa regényeiben Budapest, 1977. Akadémiai Kiadó, 111.

Bevezetőjében a szerző áttekinti az utóbbi években egyre gazdagodó Vargas Llosáról szóló szakirodalmat. Meghatározza, hogy mit nevez a megalázás problémájának: „Megalázásnak nevezem azt az osztálytársadalmakra jellemző folyamatot, állapotot, egyéni és társadalmi viszony-

latot, amely akár erőszakos, akár békés mód-szerek és eszközök olyan kombinációjának alkalmazásából adódik, amelynek célja az egyén, egy társadalmi réteg vagy osztály függő helyzetének biztosítása és kifejezésre juttatása, végső soron közvetett vagy közvetlen kizsákmányolásuk érdekében.”, és megjelöli az általa tanulmányozott művek körét.

Az ifjúság körében történő megalázás problémáját vizsgálva *A város és a kutyák* c. regénnyel kapcsolatban rámutat arra, hogy az uralkodó osztályok célkitűzése az, hogy már gyermekkorban hozzászoktassák az egyént a társadalom elnyomó törvényeinek betartásához. Megvizsgálja, hogy a társadalom legkülönbözőbb rétegeiből érkezett tanulók hogyan veszik át a Leoncio Prado Kato-naiskola erkölcsi romlottságát, alkalmazkodnak a társadalomban uralkodó nyílt erőszakhoz.

A megalázás közvetlen, tudatosan átélt és gyakorolt formái nyernek megfogalmazást; az író magát a folyamatot, következményeit és az alkalmazott módszereket hangsúlyozza, bemutatva ezzel az idejétmúlt, zárt társadalmat, mely nem képes energiáit a legégetőbb gondok megoldására összpontosítani.

A *Kölyök*ben egy gyermekkori baleset folytán kasztrált fiú életútját írja le Vargas Llosa az erkölcsi megsemmisülésen keresztül egészen a tragikus fizikai megsemmisülésig. Haraszi Zsuzsa rámutat arra a mű kapcsán, „hogy a „machismo” kompenzációs magatartási forma, amely a nem-helyesen kiaknázott emberi energiáknak, habár szükségszerű, de rendeliens megnyilatkozása. Ez az állapot jellemző a latin-amerikai társadalmakra, ahol a megalázott ember tehetetlenül, perspektívák nélkül vergődik, hiszen az idegen hatalmaktól való függés elzárja a tényleges fejlődés, az önmegvalósítás útját”.

„A megalázás az indián tömegek proletarizálódási folyamatában” problémát a szerző a *Zöld Palota* tartalmi elemzésén keresztül világítja meg. Rámutat az indián kérdés és a társadalmi megalázás, a lázadás azonnali letörésének és kegyetlen megtorlásának sajátosan Vargas Llosa-i ábrázolására. Leszögezi, hogy az indiánok minden téren folyó embertelen megalázása – ahogy ezt Mariátegui óta minden haladó latin amerikai gondolkodó látja – csak a földprobléma megoldása útján számolható fel.

„A társadalmi függőség, mint a megalázás meghatározó tényezője” témát a tanulmány szerzője a *Négy óra a Catedralban* cselekményének és szereplői jellemzésének elemzésén keresztül vizsgálja.

A regény a magánélet felől közelíti meg az Odría-diktatúra nyolc évének történetét. A beszélgetések szövevényéből álló mű „azt a rombolást tükrözi, amelyet a függőségen alapuló megalázás rendszere okoz, különösképpen a gyengén fejlett társadalmakban, ahol egyetlen osztály vagy réteg sem kerülheti el káros hatását”.

Tanulmányának összefoglalásában Haraszi Zsuzsa rámutat arra, hogy Vargas Llosa gazdag írói eszközeivel – melyek között a legjellegzetesebbek az egymástól térben és időben távoli, de azonos töltésű beszélgetések vegyítése és a szereplők állati tulajdonságokkal való jellemzése – a megalázás alapvető társadalmi élményét ábrázolja, „amely szélesebb összefüggésekbe ágyazza az erőszak és a „machismo” megnyilvánulásait. A vizsgált regények leleplező ereje abban rejlik, hogy ez a társadalmi indítékú tapasztalat irodalmi alkotóelemmé alakul át; a művekben nem az erőszak önmagában, hanem létrehozója, az emberi nem fejlődését bélyegzőba kötő tényezők tükrözője: a megalázás az, amely a vezérgondolat szerepéhez jutva Vargas Llosa irodalmi koncepcióját és regényeinek formarendszerét meghatározza”.

Gellért Jánosné

Jacques Leenhardt: *Politische Mythen im Roman. Am Beispiel von Alain Robbe-Grillet „Die Jalousie oder die Eifersucht”. Mit einem Nachwort v. André Stoll (Aus dem Franz.)* Frankfurt/M., 1976. Suhrkamp, 302.

Leenhardt egy nagyszabású interpretációs modellt állít fel, amit A. Stoll utószavában mint a „materialista hermeneutika példáját” mutat be. Ezt a példát Alain Robbe-Grillet egyik legismertebb és legtöbbit idézett regényéből meríti, mely – mint Leenhardt munkásságának ismerői világosan kifejezték – egy ilyen hermeneutikai teljesítmény mellett szól. Épp emiatt jelenik meg a regény úgy, mint a történelmi tények felületes jelrendszere; jelzés, melynek tartalmi értelmet csak ilyen interpretációs kikészítésben tulajdoníthatunk. Az ilyen írói gyakorlat létjogosultságának kérdését feltétlenül Robbe-Grillet és nem Leenhardt után lehet elfogadni; az utóbbi sokkal inkább regényt nyújt és rendkívül gazdag dokumentációt ad a „lecture politique du roman”-hoz, a gyarmati mítoszok bemutatásához, leírásához és megmagyarázásához, amelyeket Robbe-Grillet, így írja Leenhardt, mint „már korábban felépitett

jelentős rendszert . . . egy másik síkon újra felvesz” és ezen a módon hozzáfog lerombolásukhoz. A polgári öntudatra ébredés krízise időszakának regény-fejődését bevezetőjében felvázolja irodalomtörténeti indokolásként, melyen belül elkötelezi magát stílusában a döntés helyéhez. Az irodalmi közlési folyamat ezzel szükség-szerűen bonyolultabb lett, s „a stílus területén dekódolást igényel” Míg L. ilyen nézőpont mellett a nouveau roman-t mint „az irodalmi ideológia dekonstrukciós kísérletét”, mint „a hagyományospolgári értékek elutasításának jellegzetes, ideológiai kifejezés formáját” értelmezi; megnyitja az utat a gyarmati mítoszok kritikai elemzéséhez, amelyeket ő rendkívül hangsúlyozottan, mint a regény kezdő és záró tételét dolgozza ki. Ez „mitológiai Hors-d'oeuvre”-rel kezdődik; bármely kiválasztott szöveg idézésével és ízekre szedésével, mely a gyarmati egzotikum mítoszázt szemléltetően reprodukálja. Ezután Leenhardt az elbeszélés-lehetőségeket elemzi; a gyarmatosítók tekintetét, ami magyarázata az effajta sajátos elbeszélési módnak: Valaha az uralkodói keresztülnézés eszköze volt, most ez a tekintet „hatalom-pótlék”, ami a megfélemlített visszazorolási helyzetből adódik. Az ebből a helyzetből a világról felvázolható kép a hanyatló gyarmatosítás mindenütt feltornyosuló félelmét fejezi ki. Ezzel összhangban Leenhardt – aki jól ismeri a francia gyarmati történelmet – bebizonyítja a hagyományos gyarmatosítók és a neokolonialista „coopérateur”-ök közötti hatalomváltást, valamint közös félelmüket „a másik oldal” a gyarmati elnyomottak uralomra jutásától. Miközben Leenhardt meggyőzően és következetesen a történelmet „magyarázatot adó háttérre és felvilágosítást nyújtó ponttá” teszi, „amely egyedül képes a dolgok megértetésére”, addig építő módon elkerüli azt a gyakorlatot, amellyel a regény pszichoanalitikailag úgy értelmezték, mint az elbeszélő beteges féltékenységének a kifejezését (amikor a szerzőt és elbeszélőt egy személlyé olvasztották össze). Leenhardt a gyarmati életet szociális és ideológiai struktúrájává emeli, amiből azután azt az összegezési pontot nyeri, „ami minden egyes meghatározásnak a tényleges helyzetét megtudja adni és ami minden egyes fokozat sajátosságát funkcionális relevanciáján túl a globális struktúrában képes felismerni. Emellett a mindkét oldali megvilágítás kölcsönhatása jelentkezik, amit Leenhardt a történelem és a regény között vél felfedezni és a kolonialista mítosz mindkettőnek alárendelt „talmi universumát”). A mítosz mint „másodlagos jelrendszer” közötti

kapcsolatokat Leenhardt munkája kiindulására vezeti vissza.

Az itt körvonalazott bizonyítási eljárásból megállapíthatóan Leenhardt könyve igen gazdag részlet-adatokban, a gyarmati mítoszképződés részlet-ismereteiben; értékes szellemi lendületet nyújt a gyarmatosítás és a regény közötti kapcsolatokról, valamint az irodalmi produktivitás lehetőségeiről a gyarmati feltételek között.

Brigitte Sändig  
Berlin

**Robert W. Greene: Six French Poets of Our Time.**  
A Critical and historical study Princeton, New Jersey, 1979. Princeton University Press, 200.

A hat költő, akiket az amerikai professzor kritikai és történeti szempontokat szerencsésen egyesítő, a legbonyolultabb elméleti kérdéseket is világosan bemutató könyvében tárgyal: Pierre Reverdy, Francis Ponge, René Char, André Bouchet, Jacques Dupin és Marcell Pleyvet. Egy évtizeddel korábban Marc Alyn elpanaszolta, hogy Reverdy csaknem teljesen eltűnt a francia költészetből, elsősorban azért, mert a szürrealisták bálványt faragtak belőle (*La nouvelle poésie française* 1968). Greene könyvének főhőse viszont éppen Reverdy, részben költészetének gondos elemzése miatt, részben azért, mert a többi költőt is hozzá viszonyítja a hasonlóságok és különbözőségek gondos elemzésével. Idézi többek közt a II. világháború után indult, Amerikából, a Harvard-egyetemről visszatért André du Bouchet-t, akinek a számára 1946 körül a Reverdy versekkel való találkozás sorsdöntőnek bizonyult. Reverdy költészetét egyébként Greene a szimbolizmus, kubizmus és existencializmus szintézisének tartja, és e három tendencia együttes jelenlétét vizsgálja az 1918-as *Départ* című költeményében. Érdekesekek, noha talán túlzottak azok a párhuzamok, amelyeket a 20-as években írt Reverdy versek illetve a *Nausée* és a *Szizifusz mítosza* számos részlete között észlel, bár Greene kétszer is megjegyzi, hogy semmi sem bizonyítja azt, hogy Sartre vagy Camus Reverdy olvasója lett volna. Greene részletesen elemzi Sartre Ponge-tanulmányát is. Szerinte Sartre félreérti Ponge-t, akit korántsem a dolgok, hanem a szavak érdekelnék, és ezt bizonyítaná az a tény is, hogy a hatvanas években a *Tel Quel* újra felfedezte a költőt.

Bevezetőjében Marcel Raymond és mások tanulmányait felhasználva Greene a XX. századi

francia költők két nagy csoportját különbözteti meg, azokat, akik számára a költészet eszköz, és azokat, akik számára a költészet önmagáért való cél. A hatvanas években eltűnt két fontos francia folyóirat, a *Mercur* de France és a *Cahiers du Sud*, helyüket az 1960-ban alapított *Tel Quel*, és az 1967-ben megindult *L'Éphémère* (majd utódja az *Argile*) vette át. Napjaink francia költészetét a *Tel Quel* és a *L'Éphémère* vitája határozná meg, az előbbi cél-orientációjú hermetikus, az utóbbit az eszköz-orientációjú orfikus költészet jellemezné, noha a nyelv problémája mindkettőt mélységesen izgatja, és a hagyományos romantikus személyiség mindkettőtől eltűnt. Az *Argile* postumusan közli *Notes sur la poésie* című jegyzetét, mely szerint nagy költő az, „aki a kifejezhetetlen legnagyobb tömegét tudja a szavak hálójával kifogni”, kis költő pedig az, aki „a szavak hatalmába és kombinációjába veti minden hitét”. Az ilyen felfogás homlokegyenest ellentétes a *Tel Quel*-ével, magyarázza Greene. A *L'Éphémère* (és az *Argile*) végső soron a szürrealista hagyomány folytatója, míg „paradox módon” a *Tel Quel* anti- vagy post-szürrealista avant-garde-ja a „leg-hivatalosabb” XX. századi francia költőhöz, az akadémikus Valéryhez tér vissza. A *L'Éphémère* és a *Tel Quel* ellentétének tanúsága alapján elemzi elsősorban a képzőművészetre, de olykor az amerikai költészetre is figyelve Greene a hat francia költőt, akik közül Reverdy, Char, Du Bouchet és Dupin a *L'Éphémère*, Ponge és Pleyne a *Tel Quel* vonalát készítik elő, illetve képviselik.

Ferenczi László

Mohammad Ali Jazayery, Edgar C. Polomé, Werner Winter, eds.: *Linguistics and Literary Studies*. In Honor of Archibald A. Hill. IV: *Linguistics and Literature/Sociolinguistics and Applied Linguistics* (Trends in Linguistics, Studies and Monographs 10.) Mouton, 1979. The Hague-Paris-New York, 392.

A. A. Hill hetven éves. Ez alkalmából négy kötetnyi tanulmány jelent meg, tisztelői, barátai, tanítványai közreműködésével. A negyedik kötetben elenyésző számban találunk csak hivatkozásokokat Hill műveire vagy személyes instrukcióira; a munkákat – leszámítva néhány szociolingvisztikai cikket – csak az fűzi össze, hogy „szellemükben”, felépítésükben, módszereikben vagy téma-választásukban követik a kiváló nyelvész útmuta-

tásait. A kötet szerkezete sem igazít el: a szerzők betűrendjében sorakoznak a tanulmányok.

A mesterség állapotát jól jellemzi, hogy az első – az irodalomról szóló – blokkban (18 tanulmány) nem is található két olyan amely ugyanazzal a tárgykörrel, akár csak azonos szerzővel vagy elméleti problémával foglalkoznék. A régebbi angol irodalomról (*Beowulf*, *Piers Plowman*, Malory, metrika) négyen írnak; egy orosz közmondás a témája Jakobson nem túl érdekes mini-tanulmányának, Puskin verselése R. G. Jonesénak. Az indiai költészet kétszer szóba: egy szerzőpáros *Rigvéda*-részletet eleméz Hill módszerei szerint, a „muzikolingvisztika” és az irodalomesztétika kérdéseit – kétes eredménnyel – boncolgatja egy indiai rituális éneken A. C. Chandola. Olvashatunk továbbá az *Aucassin és Nicolette* egy rejtélyes részletének új értelmezéséről és egy shona szerelmes versről.

A hagyományos stilisztikai jellegű írások közül csalódást kelt a Jakob Schaffner irodalmi nyelvét elemző és a Wodehouse korai stilisztikai fogásairól beszámoló szöveg (A. Senn illetve R. A. Hall a szerzők), éppen túl hagyományos, még a leírásban sem elég körültekintő módszerük miatt. Mind közül a legüresebb, és Hall példáját a leginkább lejárato talán H. Hoijer *A navaho költészet szerkezete* című műve, aholis a szerző nem tesz mást, mint közöl angolora fordított navaho verseket, majd egy-két semmitmondó mondattal „kommentálja” őket; elmondja, amit az olvasó maga is könnyen észrevehet a változatok szócsereiről, ismétlődéseiről, szerkezeti változásairól. Kiemelendő néhány mű a becsülettel megírt, megbízható, ám érdektelen részlettanulmányok állagából. Bizonyára a hálás téma is részes abban, hogy Lili Rabel-Heymann *Morgenstern nyelvi leleményei* című írását jókedvvel és biztos színvonalnak kijáró elégedettséggel vehetjük kézbe. Ch. T. Scott munkája a költői sorok, a vers és a tipográfia kapcsolatáról elméleti szempontból is megszívlelendő; szerzője joggal figyelmeztet, hogy a szöveg műfaji jellegzetessége (így elvont szerkezeti sajátosságai) és konkrét, vizuális megjelenési módja (például tipográfiája) szoros kölcsönhatásban vannak a befogadásban. Talán csak E. C. Traugott tanulmánya kapcsolódik a legfrisebb elméleti törekvésekhez. A stílus és a generatív szemantika kapcsolatát vizsgálva végül a beszédaktus-elmélet irodalomelméleti alkalmazásáig is eljut, bár konklúzióiról bőven lehetne vitatkozni.

Két írás szól tisztán teoretikus kérdésekről: L. G. Holler és James Macris eddigi publikációik



eredményeit foglalják össze, céljuk az irodalmi elemzés természetének feltárása és egy új irodalom-definíció fölvázolása. Azt már ki-ki maga tegye mérlegre, hogy mennyiben elfogadható egy ilyen definíció: az irodalom „az ideiglenes neurózis felkeltésére képes kommunikatív struktúrák”. Erős az érzésünk, hogy itt a szerzők összemoszák a befogadói magatartást a műben megjelenített magatartásokkal; a tragédiák hőseinek döntéskényszerét a befogadói döntéskényszerrel. S. R. Levin írását sem lehetne a legjobbak közé sorolni; a nyelvészt szerepét és helyzetét vizsgálja a költészet elméletében, vázlatosan, új eredmények, szempontok felhasználása és (vagy) felmutatása nélkül.

Sokkal biztatóbb képet mutat a kötet tükrében a szociolingvisztika területe (21 tanulmány). Igaz ugyan, hogy a nagy névnek számító M. A. K. Halliday ezúttal harmatgyenge pedagógiai eszmefuttatással áll elő, s hogy e részben is bőven akad derekul kivitelezett, adatokat is közlő, de magán túl nem mutató tanulmány. Mégis a könyv második egysége felé billen a mérleg, ha E. Haugen írását olvassuk a faroi nyelvről, vagy Fishmanét a zsidóság szociolingvisztikai „normalizációjáról”. Az ilyen kitűnő közreműködők a marginálisnak tetsző kérdésekről is izgalmasan, komoly teoretikus megalapozottsággal és használható eredményeket produkálva írnak. Persze ide kívánczik még Doll Hymes és J. V. Neustupný neve is; élvezettel olvassák majd az irodalmárok is e négy cikket.

A színvonal ingadozása, hullámlása a Festschrift műfajának tudható be. A hullámoknak viszont – ez a természetük – csúcsaik is vannak, s a kötetnek ez az elolvasni igazán érdemes negyede méltóképpen ünnepli Archibald A. Hillt.

*Kálmán C. György*

**Maurice Sérullaz: Az impresszionizmus enciklopédiája.** Fordította Berényi Gábor. Az utószót írta Székely András Bp. 1978. Corvina Kiadó, 294.

Az első tárlat – 1874 – százéves fordulójára adta ki a Louvre igazgatója ezt a kitűnő kézikönyvet az impresszionizmusról. Jöhetnek egymástól stafétabotot átvéve az izmusok, a sejtelmes szimbolizmus, a lázító expresszionizmus, az álmokból merítő szurrealizmus, a polgári világ első világháború utáni káoszára kaotikus jelszavakkal felelő dadaizmus – az impresszionizmus mégis megtartotta elsőbbségét, sőt: elsőségét.

Hiába tudjuk az eszünkkel, hogy e stílus legnagjobbjai – mindenekelőtt: Cézanne túl is léptek, tovább a Ráció, a Rend felé – mégis: ma is megkap és lebilincseli nézőjét Monet Roueni katedrálisa (bármelyik napszak keretesse is).

Már a szerző személye is utal rá, hogy a könyv az impresszionizmust a festészetben veszi számba: lexikon-szerű tömörséggel vázolja fel legnagyobb mestereinek, de a kisebbeknek, sőt a képkereskedőknek a portréit is. Ebben segítik a szerzőt Georges Pillement: Az impresszionizmus előfutárai és Bertrand Marret: Az impresszionizmus támogatói (és Francois Duret-Robert: Az Árverési Csarnok ítélete) című igen jól informáló összefoglalói. Ugy szintén ezt a feladatot vállalta Székely András: Az impresszionizmus Magyarországon című dolgozata.

Az irodalomtörténész M. Sérullaz Bevezetését forgathatja megkülönböztetett figyelemmel: a szerző itt kitér az impresszionizmus irodalommal, zenével tartott kapcsolatára. Az utóbbi kapcsán elég Debussy nevét leírni.

Csak dicsérni lehet a Corvina Kiadót, hogy a nagy stílus-korszakokat tárgyaló könyveket egymásután adja az olvasó, a kutató kezébe.

*Varga József*

**Balogh Edgár: Szolgálatban** Bukarest, 1978. Kriterion Kiadó, 383.

Balogh Edgár *Szolgalatban* című memoár-kötete a harmincas és negyvenes években megélték erdélyi baloldali mozgalmak, valamint a magyar–román kulturális kapcsolatok történetét tekinti át. Önéletírásának első része: *Hét próba* című könyve 1965-ben jelent meg. Ebben a munkájában írói pályájának kezdetét s a szlovákiai magyar ifjúság Sarló mozgalmának történetét dolgozta fel. 1935-ben munkásmozgalmi tevékenysége következtében a csehszlovák hatóságok Romániába toloncolták, ezt követve indul az emlékiratok új kötetének anyaga, s tart egészen 1944 októberéig, Kolozsvár felszabadulásáig. A mind teljesebben vállalt közírói és politikai tevékenység bontakozik ki előttünk e mozgalmas évtized krónikájában. Mozgalmas évtized, akár az író, akár a romániai magyar kisebbség, akár a kelet–közép-európai történelem nézetéből tekintjük is. Az emlékirat írója mindig az események sűrűjében élt, közvetlen tanúként számol be a nemzetiségi élet eseményeiről. Képet ad a romániai magyar irodalmi baloldal szervezkedési

kísérleteiről, így az „Erdélyi Enciklopédia” elnevezésű kiadói vállalkozás és az „erdélyi realiták” munkájáról, az „Erdélyi Fiatalok” csoportjának, illetve a Hítel körül gyülekező reformkonzervatívoknak a törekvéseiről. Feleleveníti a Korunk körének áldozatos küzdelmeit, a népi érdekeket képviselő MADOSz politikai harcait. Balogh Edgárnak nagy szerep jutott a haladó erdélyi magyar ifjúság szervezkedésében. A sarlósközött kialakult népfrontos magatartásával igen nagy vonzerőt gyakorolt azokra a szocialista törekvésekre, amelyek maguk is a népfrontos mozgalomban látták az antifasiszta harc lehetőségét. A fiatal kolozsvári publicista a népi egység gondolatát hirdette, egyszersmind hangot adott annak az igénynek is, amely a haladó magyar és román mozgalmak összefogását kívánta. Ezeknek a gondolatoknak a jegyében ült össze 1937-ben a Vásárhelyi Találkozó, amelynek előkészítésében Balogh Edgárnak is nagy szerepe volt.

Az 1940 őszi bekövetkezett „második bécsi döntés” új helyzetet teremtett Észak-Erdélyben és a nemzetiségi irodalomban. A baloldal, illetve a népfront hívei ezután a mind jobban kibontakozó magyarországi szellemi ellenállásban keresték helyüket. Balogh Edgár maga is szervezői feladatokat vállalt, sorra vette fel a kapcsolatot az ellenállás szervezőivel, Bajcsy-Zsilinszky Endrével, Szakasits Árpáddal, Kállai Gyulával, Haraszi Sándorral, Darvas Józseffel. Bekapcsolódott a Magyar Nemzet és a Kelet Népe munkájába, barátokra talált a népi mozgalom körében, publicisztikai írásainak válogatott gyűjteményét, *Hármas Kis Tükör* című kötetét a Püski Sándor-féle Magyar Élet kiadó jelentette meg (forgalomba csak a felszabadulás után került). 1944 őszi tanúja volt az Erdélyi Magyar Tanács szervezésének, a különbékét követelő Memorandum megszületésének, s tevékeny módon vett részt Kolozsvár felszabadulásának, az új élet megindulásának eseményeiben is. Emlékiratainak különösen értékes része az, amely az erdélyi ellenállási mozgalomról ad képet, a szemtanú hitelességével írja le a román fegyverszünetet követő kolozsvári eseményeket. Az emlékirat 1944 októberével véget ér, bízunk abban, hogy folytatása is megszületik, és Balogh Edgár önéletírásának készülő harmadik kötete át fogja tekinteni a felszabadulást követő éveket (1944–1948) nemzetiségi történetét.

*Pomogáts Béla*

**Günter Grewendorf: Argumentation und Interpretation.** (Wissenschaftstheoretische Untersuchungen am Beispiel germanistischer Lyrikinterpretationen) Kronberg/Ts., 1975. Scriptor, 164.

**Eike von Savigny: Argumentation in der Literaturwissenschaft.** Wissenschaftstheoretische Untersuchungen zu Lyrikinterpretationen München, 1976. C. H. Beck, 119.

**Georg Meggle/Manfred Beetz: Interpretationstheorie und Interpretationspraxis** Kronberg/Ts., 1976. Scriptor, 158.

Az irodalmi műalkotás tudományos igényű értelmezése érvelő magatartás, függetlenül attól, hogy az interpretátor egy „formális” vagy egy „nem-formális” elvi-módszertani felfogás híve. Ez a megállapítás indokoltá teszi, hogy ennek a magatartásnak a sajátosságait szociológiai módszerekkel is megvizsgáljuk. A fő kérdés az, hogy az érvelő magatartás követ-e általános érvényű szabályokat, s ha igen, milyeneket. Erre a kérdésre keresnek választ Grewendorf, Savigny és Meggle/Beetz könyvei is, amelyek egy a müncheni egyetemen végrehajtott kutatási program eredményeit tartalmazzák. A kutatási programot T. Anz és M. Stark élesen bírálták (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1977. Heft 2, 272–299.).

Grewendorf az érvtípusok rangsorában (erősségében) megnyilvánuló szabályokat keresett, néhány német vers interpretációinak összehasonlítása alapján. Kilenc érvtípust határozott meg:

1. Értelmező
2. Pszichológiai-életrajzi
3. Esztétikai
4. Poétikai
5. Lexikai (etimológiai)
6. Szövegkritikai
7. Interpretációelméleti
8. Történelmi
9. Irodalomtörténeti.

Az eredmények szerint az esztétikai érv a legerősebb, második a pszichológiai-életrajzi, s az értelmező érv a harmadik a rangsorban. Az értelmező érv tehát gyakrabban van vitatott helyzetben, s ebből Grewendorf azt a következtetést vonja le, hogy az érvelés a szöveg értelmezéséről felállított hipotézisre irányul, és az interpretáció célja az író szándékának megfelelő értelmezés. Az eszté-

tikai érvek erőssége azt mutatja, hogy a megértés és értékelés legalábbis egyidőben zajlik le. Savigny munkája tulajdonképpen Grewendorffhoz kapcsolódik, részben annak eredményeit vizsgálja felül, ugyanakkor az egész eljárás módszertani alapjait is részletesebben tárgyalja. Az egyes érvtípusok közötti erősségi viszonyokat (pl. hogy az értelmező érv inkább vitatott, „gyengébb” mint a pszichológiai-életrajzi stb.) Grewendorffal szemben arra a tenyre vezeti vissza, hogy vannak olyan érvtípusok, amelyek nem lehetnek közvetlen megállapítások, és vannak olyanok, amelyek igen. Pl. nem tudjuk közvetlenül megállapítani, mit mond egy szöveg, viszont egy szövegértelmezést jól meg tudunk indokolni, úgy, hogy az ellenőrizhető legyen. Ebből aztán ugyanarra a következtetésre jut mint Grewendorff: az interpretáció célja a szöveg értelmezéséről felállított hipotézisek bebizonyítása főleg az értelmező érvtől különböző érvtípusok segítségével. Könyve végén az érveknek egy olyan új osztályozását kísérli meg, amely rokon érvtípusokat (pszichológiai-történelmi, poétikai-szövegkritikai stb.) is tartalmaz.

A Meggle/Beetz-könyv négy rövidebb tanulmányt tartalmaz, kettőt-kettőt mindkét szerzőtől. Meggle először azokkal az érvekkel foglalkozik, amelyek más érvek felhasználásáról mondanak ítéletet (É-érvek). Eredményei egyezést mutatnak Grewendorff megállapításaival. É-érvek a vizsgálat szerint különösen akkor fordulnak elő nagyobb számmal, ha az érvelés középpontjában értelmező érv áll. Meggle szerint az É-érvek erősebbek bármelyik más érvnél, sőt nagy részük helyessége általánosan elfogadott. Másik dolgozatában azt próbálja meghatározni, melyik érvtípus tekinthető relevánsnak egy másikkal szemben. Kiderül, hogy ezt nem az előfordulási gyakoriság dönti el, hanem az, hogy az egyes érvtípusok milyen mértékben vannak alátámasztva ill. megtámadva. Beetz első tanulmányában arra tesz kísérletet, hogy feltárja az interpretációelméleti kérdéseknek a vitapartnerek értelmezési hipotéziseire gyakorolt hatását, valamint hogy megtalálja a véleménykülönbségek és félreértések okait. Második tanulmányában az eredménytelen (stagnáló) vitákat elemzi. Ezek szerint annak a következményei, hogy a vitázók nem tartanak be bizonyos szabályokat (önkéntes következtetések, túl óvatosan megfogalmazott hipotézisek stb.).

Anz és Stark tanulmányukban kifogásolták a kutatás alapjául szolgáló szociológiai fogalmak nem megfelelő használatát, a vizsgálat tárgyát, módszerét, eredményét.

A vizsgálat kiindulópontja Hart explikációja volt az implicite érvényesülő szabályról: „Hogy egy x csoportban y norma érvényes-e, annak három ismérve van:

1. x tagjai ritkán mutatnak olyan magatartást, amely az y által előírt magatartástól eltér.

2. x csoportnak azon tagjai, akik y-tól nyíltan eltérnek, az x többi tagja részéről szankcióknak vannak kitéve.

3. A szankciókat általában akceptálják.” (Idézi Grewendorff, 13.) Ez a meghatározás a vizsgálat folyamán valamelyest módosul, mivel a szerzők szerint a vizsgált írásos viták (folyóiratcikkek stb.) nem teszik lehetővé a szankciók és ezek akceptálásának felismerését, ugyanakkor, éppen mert írásos vitákról van szó, a felismert szabályszerűségek nagy valószínűséggel implicite érvényesülő szabályokkal egyeznek meg. A szabály érvényességének tehát sem tudatos volta, sem a szankciók megléte nem feltétele, a hangsúly ezeknek a szabályoknak a gyakorlati működésén van. Anz és Stark szerint az impliciták, a nem tudatos érvényesülés ellentmond a szankciófogalomnak, s mivel valóban a szabályok gyakorlati érvényesülése a fontos, legfeljebb meg-nem-fogalmazottságról beszélhetünk. Ugyanakkor felhívják a figyelmet arra, hogy gyakorlati tevékenységből nem lehet egyenes úton szabályokat levonni, sem pedig fordítva, elvont szabályok közvetlen gyakorlati érvényesülését keresni. Szankciók működését azonban mindenképpen meghatározónak tartják a szabály gyakorlati érvényesülése szempontjából. További kifogásuk az, hogy a szabályfogalom egy zárt és homogén közösséget (csoportot) feltételez, pedig a gyakorlatban egy közösséget külső hatások is befolyásolnak, az irodalomtudósok pedig különben sem képeznek csoportot szociológiai értelemben, esetükben csak szerepek viselkedéséről van szó.

Meglátásunk szerint Anz és Stark felfogása sem tükrözi teljes mértékben a valódi helyzetet. Az (irodalom)tudósok sajátos közösséget alkotnak. Egyrészt tagadhatatlanul érvényesül működésükben a csoport-jelleg (ami nem zárja ki a szerepek viselkedését), hiszen a társadalom egésze szempontjából őket is részben közös célok és az ezekből fakadó funkcionális kötelékek kapcsolják össze. Másrészt konkrét tevékenységükben nagyon gyakran mint vitapartnerek állnak egymással szemben, s magatartásukat ez határozza meg, még akkor is, ha a vitapartner nem valószínű. Ilyen esetekben játékosokként jellemezhetők. A szabályfogalomnak figyelembe kell vennie ezt a kettősséget. Lényeges eleme kell

hogyan legyen a tudatos követés, vagyis a szabályok ismerete és helyességüknek belátása. Ennek alapján különbséget kell tennünk a szabályok követése és az automatikussá vált magatartásokban meglévő szabályszerűség között. De ugyanilyen lényeges a szankciók megléte is. A tudós-közösség kettős jellege azt eredményezi, hogy a fenti módon meghatározott szabályok kinyilvánítását és megvalósítását nemcsak az érdekközösség, hanem az érdekellet is meghatározza, a szubjektivitást tehát mindenképpen figyelembe kell vennünk. A kettős jelleg következtében a szankciófogalomnak is megvan a sajátossága. A szankció konkrét alkalmazása inkább a magatartásnak a csoport-jelleg által meghatározott összetevőjében valósul meg, mivel a tagok alá vannak rendelve a csoportnak, amely a szankciókat végrehajtja. A vitapartnerek egyenrangúak, a szabályozó mechanizmus csak a résztvevők között működik, a szankciók tehát más formában jelentkeznek: figyelmen kívül hagyás, lejáratás stb. Sok esetben a szankció a szabálynak a másik fél tudomására hozásából áll.

Savigny, Grewendorf, Meggle és Beetz könyvekben és folyóiratokban lezajlott lírainterpretációs vitákat vizsgálták. Ez azzal a hátránnyal jár, hogy a vitapartner magatartása által kiváltott reakciók gyakran csak közvetve jelennek meg. Anz és Stark azt is kifogásolják, hogy ez az anyag időben és térben heterogén. Szerintük hangsúlyra felvett vagy konstruált szövegekkel végzett kísérletek jobban megfeleltek volna a vizsgálat céljának. Ezek a hátrányok természetesen nehézséget jelentenek, de nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy napjainkban főleg az írásos lírainterpretációknak és az ilyen tárgyú vitáknak van a legfontosabb szerepük, különösen ha figyelembe vesszük, hogy itt tudományos igényvel megfogalmazott elemzésekről van szó. A hangsúly-, rádió- vagy tv-felvételek száma ma még elenyésző. S mivel az írásos vitáknak a többitől eltérő sajátosságai vannak, ezeket kell vizsgálnunk. Anz és Stark másik, a vizsgált anyagot érintő kifogása szerint az irodalomtudomány redukált felfogását tükrözi az, hogy a szerzők csak érvelő interpretációkat vizsgáltak. Az érvelés ugyanis csak másodrendű az irodalomtudósok számára, sokkal fontosabb az interpretáció kommunikatív-didaktikus funkciója – írják. Ez utóbbi tételt részben elfogadva megjegyezzük, hogy az érvelés nem funkciója, hanem eszköze az interpretálásnak, s így vizsgálata is indokolt.

Az eredményeket a bírálók nagyon pesszimistán ítélik meg, s ebben igazuk is van. A Grewen-

dorf által felállított érvtípus-rangsor statisztikai adatokon alapul, tudatosulásának nincs jele. Így legfeljebb szabályszerűségnek tekinthető, de normatív jellege nincs. Anz és Stark közel járnak az igazsághoz, amikor azt írják, hogy ez a szabályszerűség abból következik, hogy azokat az érveket, amelyek több szöveg interpretálásának eredményein alapulnak, fáradságos lenne nem akceptálni vagy cáfolni. S habár ezek mögött az érvek mögött is értelmezések vannak, mégis be lehet sorolni őket az értelmező érvtől különböző érvtípusokba. E kategóriákat tehát nem utasíthatjuk el egyértelműen, mint azt Anz és Stark teszik. Az érvtípusok problémája valószínűleg mélyebben gyökerezik: nyilvánvaló, hogy az érveket az igazságérték szempontjából semlegesnek kell kezelnünk, az érvek igazságértékéről nem állíthatunk semmit, ezért őket legfeljebb úgy határozhatjuk meg, ahogy azt a szerzők is tették: érv az, amit x érvéként hoz z ellen/mellett, ahol x szerzőt, z egy cikkben szereplő mondatot jelent. Ez a meghatározás persze lényegében „üres”, formális. Az érvtípus a kategóriák egy másik szintjét képviseli, jellegénél fogva nem állítható a valósággal igaz-hamis viszonyba, így ezek tartalmát (pl. szakok szerint) meg lehet határozni. Az érvtípusok sorrendjét, relevanciáját megint csak formálisan tudjuk megadni: az értékszempontokból semleges, formálisan meghatározott érveknek bizonyos érvtípusok szempontjából mért irányával és gyakoriságával, ahogy ezt Grewendorfnál és Savignynél (érvtípus-rangsor) ill. Megglénél (relevancia) láthatjuk is. Azt azonban már nem veszik figyelembe, hogy ezek a fogalmak a valóságos sorrendről és relevanciáról ugyanúgy nem állítanak semmit, ahogy az érvfogalom sem, az igazságérték szempontjából tehát ők sem ellenőrizhetők, ennél fogva nem alkalmasak arra, hogy „érvek tarthatóságának és súlyának” (Savigny) megítélését szabályozzák. Ebből következik, hogy velük az interszubjektív kötelezettség igénye sem merülhet fel. Ezt az igényt a szerzők nem is tudták demonstrálni (a szankciók hiányos vizsgálata ill. főleg hiánya következtében). Az érvtípusok rangsorával, a relevancia-fogalommal és az É-értékkel kapcsolatos állítások, amit szabályként fogalmaztak meg, csak a tevékenység jellegéből és a magatartás szubjektív ösztönzőiből következő, automatikusan működő szabályszerűségeknek tekinthetők.

Az interpretációban érvényesülő érvelési szabályok vizsgálatához véleményünk szerint három magatartásszintet kell megkülönböztelnünk, amelyek az érvelő magatartást egyidejűleg

határozzák meg:

- I. csoport – koordináció – interpretációk –  
– alkalmazhatósági  
– szabályok
- II. interpretátor-bizonyítás – saját  
– interpretáció –  
– szabályok
- III. játékosok – győzelem – játék –  
– játékszabályok

Az I. szint a társadalmi magatartás szintje, itt a társadalmi elvárások az irányadók. Az irodalomtudósok csoportot alkotnak, tevékenységük közös célja, hogy az interpretációk eredményét koordinálják, és hozzáférhetővé tegyék, tevékenységüket az interpretáció eredményére vonatkozó alkalmazhatósági szabályok irányítják. („... az irodalommal való minden foglalkozás, s ezen belül a művek értelmezése, bármily fokon és változatban, nem önmagáért való tudomány, hanem az egész nép, az egész nemzet művelődését, tudati emelkedését szolgáló munkálkodás.” Németh G. Béla: *Interpretáció és elemzés*, Literatura, 1975. 1. sz. 52.) A II. szint az egyéni magatartás szintje, célja a saját interpretáció bebizonyítása, itt interpretációs szabályok működnek. A III. szint a játékosok magatartása, célja a játék megnyerése, a tevékenységet játékszabályok szabályozzák. A II. szint az I-nek, a III. a II-nak a működési formáját konkretizálja, ezért a III. szint szabályainak interszubbjektív érvényessége erősebb mint a II-é, s a II-é erősebb mint az I-é. A III. szint nem teljesen egyezik meg a tényleges játékkal, maga a tevékenység nem annyira leeredukált, sokkal szélesebb körű, éppen ezért nehezebben ellenőrizhető. A lépések mögött sokkal konkrétabb morális tartalmak állnak. Mindezek miatt e szint „játékszabályainak” megvalósulása is bonyolultabb mint a tényleges játékszabályoké. A három szint természetesen szorosan kapcsolódik egymáshoz. A II. szintbeli magatartás a másik két szint elvárásait is szem előtt tartja, az I. szint tartalmi és a II. szint formai elvárásait, de az I. szint alá-főlérendeltségi ill. a III. szint mellérendeltségi viszonyai is hatnak rá. Így helyzeténél fogva harmónikusabb mint a III. szint, de nem harmónikusabb mint az I. Az I. és III. szint szabályai interakciós folyamatokat szabályoznak. A fő különbség közöttük az, hogy míg a játékszabályok csak azt döntenek el, ki lép, addig a III. szint szabályai tartalmi vonatkozásban döntenek (első-

szorban az interpretáció egésze, annak alkalmazhatósága szempontjából), és számukra lényegtelen, ki mikor lép.

Mindezen megfontolások alapján láthatjuk, hogy a kérdés – követnek-e szabályokat a versértelmezési viták – alapos kutatásokat tesz szükségessé. Az ismertett könyvek legnagyobb érdeme az, hogy felhívják a figyelmet erre a problémára, és a válaszadással is megpróbálkoznak. Kérdésfeltevésük és megállapításai a kiindulópontot jelenthetik egy olyan interpretáció- és argumentációelmélet felé, amely a gyakorlatot is nagymértékben figyelembe veszi. Az ilyen irányú vizsgálódások természetesen az irodalomelmélet távolabbi kérdéseire is elvezetnek, és közvetve a műalkotások lényegének jobb megismerését is szolgálják.

Sziji Ferenc

J. David Sapir, J. Christopher Crocker, eds.: *The Social Use of Metaphor. Essays on the Anthropology of Rhetoric* Philadelphia, 1977. University of Pennsylvania Press, XIV + 249.

Ez a remek tanulmánykötet elsősorban talán a néprajzosokat érdekelheti, de ha a nyelvtudomány, az irodalomtudomány, a szociológia és az etnográfia összefonódásának mai folyamatait tekintjük, úgy is fogalmazhatunk: a kötet a szociológus és nyelvészeti (etnolingvisztikai) megalapozású irodalomkutatás esettanulmányait tartalmazza.

Hely híján nincs mód az első két, általános szempontokat fölvonultató és vizsgáló cikk ismertetésére; ezeket a szerkesztők írták. J. D. Sapir „A metafora anatómiája” címmel Sperber és Todorov útmutatásai alapján, és a liège-i  $\mu$ -csoport eredményeit hasznosítva tipologizálja a szóképeket. Közelebb kerül egy lépéssel a kötet célkitűzéséhez Crocker, aki „A retorikai formák társadalmi funkcióinak” szenteli írását. Míg tehát szerkesztőtársának csak a szövegszerű, közvetlen megjelenő kontextust kellett figyelembe vennie, addig ő a szűkebb és a tágabb situációkra (az interszubbjektív és a gazdasági-társadalmi feltételrendszerre) is tekintettel kell hogy legyen.

Kenneth Burke situáció-modelljét alkalmazza írásában Peter Seitel. (Egyébként a kötetet magát is Burke-nek ajánlották a szerkesztők.) A tanzániai haya népcsoport közmondás-használatának érdekessége, hogy egyes közmondások a beszélő és a hallgató közötti feszültséget, egyet nem ér-

tést, a kapcsolat nem békés voltát jelzik, míg a többi nem használható ilyenformán. Seitel elsősorban a pragmatika oldaláról kéri meg a két közmondás-típus disztinktív jegyeit.

James W. Fernandez a rituális metaforákról ír; először a metaforák osztályozására tesz javaslatot, majd a Gabonban honos Ewiti-kultusz szertartási jeleneteit a felhasznált metaforákkal hozza összefüggésbe. Ugyancsak igen speciális témát választott J. Howe, aki a panamai kuna közösség politikai metaforáiról ad érdekes összefoglalást; elgondolkoztató, hogy Európában, egészen más kulturális közegben sem hangzanak idegenül ezek a kuna kifejezések (a főnök: fa, a közösség: egy család, ahol a főnök: mindenkinek apja).

Sok fejtrést okozott a kutatóknak a közép-brazíliai bororók körében elterjedt metaforikus kifejezés: „Vörös arapapagájok vagyunk”. Az adat több mint hatvan éve bukkant föl, s J. C. Crocker tanulmánya meggyőzően hárítja el a korábbi magyarázatokat: a bororók szerinte önrónikusán, az ellenséges külvilágra és az asszonyok hatalmára utalva használják a mondást.

J. D. Sapir zárótanulmánya, amelyet az olvasó a *Poetics* hasábjairól ismerhet (1976), egy nyugat-afrikai mesét interpretál, egy férfi és egy nő elmondását véve alapul. Értelmezése nem mentes sem a mélypszichológiai motívumoktól, sem a Lévi-Strauss-i strukturalizmus hatásaitól; a kettő mégis termékeny egyensúlyba kerül. Ez az írás talán a kötetben a legizgalmasabb.

A hivatkozott művek egységesített jegyzéke és a névmutató teszi teljessé a könyvet.

Kálmán C. György

George Rowell: *The Victorian Theatre 1792–1914*. Cambridge, 1978. Cambridge University Press, 240.

George Rowell könyve a színháztörténet eléggé elhanyagolt korszakát dolgozza fel. Természetesen a viktoriánus kort nemcsak a királynő trónralépésétől haláláig, hanem 1792-től 1914-ig tárgyalja. A tanulmányt illusztrációk, a játszott darabok listája és bibliográfia egészíti ki, amely az első kiadáshoz képest az elmúlt tíz év kiadványait is tartalmazza.

A kötet első része az „új” színházzal foglalkozik, elsősorban a színházi épületek méreteivel, belső kiképzésével, a színpadra állítás módszereivel, a színjátszás stílusával. A szerző kiemeli az

Erzsébet-, a restauráció-, a György-, és Viktória-korabeli színjátszás közötti különbségeket, kitérve a legpróbb részletekre is, a világítás, díszlet, jelmez stb. tárgyalása mellett. A közönség igényének, ízlésének összefüggésében világít rá arra, hogy a XIX. században ez alakította a színházat és a drámát is. A közönség rétegződése is változott a színházban, a lakosság 1811–1851 között megháromszorozódott: Új műfajok keletkeztek.

A második rész az „új” drámát tárgyalja a megváltozott körülmények között. A tanulatlan közönség özönlött a színházba. Az „új” színháznak nem volt mit játszaniuk. Tragédiára nem volt igény. A romantikus költők színdarabjai eddig tiltott témákat is érintettek. Megnövekedett az igény a látványosság iránt a György-korabeli pantomim és opera mellett, a melodráma volt az igényeknek legmegfelelőbb műfaj, amelyben a zene és a komédia is a látvány követelményeinek van alárendelve. A melodramát nem igen vizsgálták, lévén idegen eredetű műfaj, bár George Rowell rámutat arra, hogy a „gótikus” regény jobban hatott az angliai változatokra, mint az európai minták. Behatóan vizsgálja a melodramák témáit, valamint Walter Scott és Dickens regényeinek melodramatikus adaptációit. (1820-ból csak az *Ivanhoe*-nak hat különböző változata ismert.)

A francia hatásokat, Scribe vígjátékainak Bulwer-Lytton, Boucicault, Taylor és Reade műveire gyakorolt hatását elemzi. Valójában a viktoriánus színház nem kedvezett a komédiáknak, a felújított régebbi, ill. új vígjátékot is a látványosságnak rendelték alá. A kis színházak, amelyek az angol melodramát is elindították, váltak a bohózatok pártfogóivá is, amelyek a komédiai hagyomány folytatását jelentették.

Az 1860-as években sok új kisebb színházat építettek, megindul a vándortársulatok előadása is. Az előkelő közönség visszatérése a színházba ismét óriási változásokat eredményezett, Gilbert és Sullivan művei fémjelzik ezt a változást. Gilbert honosította meg ismét a politikai szatírt angol színpadon, több mint egy évszázad után. Gilbert egyéni stíluskeresését nem koronázta olyan siker, mint a Sullivannal együttműködve létrehozott Savoy opera sorozatukat, amely nemcsak Angliában tette népszerűvé őket. (Sőt a Savoy opera kezdett egyet jelenteni a viktoriánus színházzal.)

A szerző rámutat arra, hogy milyen nagy hatással volt a technika és egyes színészek jelentősége a viktoriánus színház fejlődésére. Kb. 20 év

alatt zajlott le a realista színháték kialakulása. Az 1880-as években a villanyvilágítást is bevezették a színházakba, amely sokkal nagyobb biztonságot jelentett. Az előkelő közönség jelenléte rányomta bélyegét a színházra. Az angol színház helyzetét nem VII. Edward trónralépése 1901-ben, sem halála 1910-ben, hanem az első világháború változtatta meg. Az 1893-tól 1914-ig terjedő időszak úgy tekinthető, mint a viktoriánus színház történetének utolsó fejezete. Ez az időszak nemcsak a társasági dráma (society drama) korszaka, hanem a színész-menedzsereké is. Az angol dráma is fejlődésnek indult azáltal, hogy a drámaírók elismerése, helyzete jogilag is javult (Nemzetközi Szerzőjogi Törvény 1887., Amerikai Szerzőjogi Törvény 1890.).

A menedzserek és drámaírók felismerték, hogy olyan darabokra van szükség, amely a közönség minden rétegének tetszik. A kedvelt témák a parvenűk és deklaszék bekerülése a bűvös londoni társaságba, pl. házasság révén. Rendszerint kedvelt szereplő a titkos „múlttal rendelkező” asszony és kedvelt téma a házasságtörés. A szerző részletesebben foglalkozik Oscar Wilde, Arthur Wing Pinero és Henry Arthur Jones darabjaival, majd Shaw népszerűségének titkát kutatja. 1904 és 1907 között a Court Színházban 11 darabját játszották 988-ból 701 az ő színdarabjainak előadása volt.

A háború felé közeledve a társadalmi dráma (social drama) komolyabbá válik (Galsworthy). A repertoár színházak száma egyre szaporodott, amelyek az intellektuális társadalmi daraboknak adtak otthont. Shakespeare darabjainak újra értelmezése is elkezdődött és közvetlenül a háború előtti közönség újra igényelte a melodramát és a musicalt. A társasági színművek fejlődését Maugham korai darabjai fémjelezték.

1914–18 között a könnyű szórakozás iránt nagyon megnőtt az érdeklődés. Később a film elterjedése idézett elő jelentős változásokat. A viktoriánus színház népszerűségét elsősorban közönségének megismerésén keresztül érthetjük meg.

Az utószó az uralkodók és a színház kapcsolatát tárgyalja, természetesen hangsúlyozottan Viktória uralkodása idején, majd a drámaírók és kritika szerepének növekedését mutatja be. Rámutat arra is, hogy a folyóiratok, a kutatás a XX. század első felében elhanyagolta a színház-történet egyik jelentős korszakát, a viktoriánus színházat.

*Borsos Zsuzsanna*

Kovács Endre: Herzen Bp. 1978. Gondolat, 338

Kovács Endre történész tolla nyomán újabb biográfia jelent meg a XIX. századi orosz forradalmi demokrata írók első nemzedékéhez tartozó Alekszander Ivanovics Jakovlevről – akit Herzen (1812–1870) néven ismert meg a világ. Bár nálunk Dolmányos István – 1970-ben megjelent könyvében – kitűnő „arcképet” rajzolt a nagy orosz forradalmárról, mégis, a magyar nyelvű Herzen-tanulmányok – Niederhauser Emilé, Sőtér Istváné, Kun Miklóse stb. – ezidáig jobbára Herzen magyar kapcsolataira szorítottak. Kovács Endre arra törekedett, hogy Herzen egész életéről adjon áttekintést.

E könyv olvasói alapos bepillantást nyerhetnek egy hosszú életpálya minden fontosabb állomásába, megismerkedhetnek azzal a drámai és gigászi küzdelemmel, amelyet Herzen az I. Miklós, valamint a II. Sándor korabeli cári önkényuralom ellen vívott. Kovács Endre előadásában villanásszerűen elevenednek meg előttünk: a dekabrista felkelést követő sötét évtizedek, a „nyugatosok” (Granovszkij, Belinszkij) és a „szlavofilok” (Kirejevskij, Homajakov, Akszakov) vitái, Herzen börtönevei, száműzetése (Vjatka, Vlagyimír), majd az 1847-es külföldi utazása, amelyről többet sohasem tért haza. Bár a szerző világosan látja, hogy a XIX. századi haladó orosz értelmiség között Herzen az, akinek sorsa talán a legpregnansabban kapcsolódott össze az európai forradalmi eseményekkel, akit szoros szálak fűztek korának kiemelkedő politikai személyiségeihez (Bakunyin, Belinszkij, Garibaldi, G. Herwegh, Ledru-Rollin, Kossuth, Mazzini, Ogarjov, Orsini, Proudhon, Pulszky, Struve, Sztankevics, Turgenyev, K. Vogt, Worcell stb.), mégis szívesen olvastunk volna részletesebben Herzen 1848 utáni „szellemi összeomlásáról”, ekkor kialakult mély szkepticizmusáról és pesszimizmusáról, a „szocializmussal” kapcsolatos polgári illúziók összeomlásáról, illetve ezek kiváltó okairól. Rá kellett volna mutatni arra, hogy Herzen szellemi drámája annak a világtörténelmi korszaknak a következménye és visszatükrözése volt, amelyben a polgárság forradalmisága már elhalóban volt Európában, a szocialista proletariátus forradalmisága pedig még nem érett meg. Elsíkkadt Kovács Endre előadásában az is, hogy Herzen valójában nem ismerte fel az 1848–49-es forradalmak igazi tartalmát, nem látta a Marx előtti „szocializmus” valamennyi formájának kispolgári lényegét, s még kevésbé tudta megérteni az elkövetkező orosz forradalom szükségszerűen

polgári jellegét. Herzen ugyanis az „orosz szocializmus” egyik első ideológiai megfogalmazója, aki az orosz társadalom ígéretes erejének a földjével együtt felszabadított parasztságot, az eljövendő társadalom gazdasági sejtjének pedig az obscsinákat (faluközösségeket) hitte. Bizott abban, hogy a történelmi folyamat alkotója valóban a „szabad alkotó személyiség”, aki a felvilágosítás, a forradalmi agitáció, s a szabad sajtó fegyverével meggyőzhető a szocialista jellegű társadalmi átalakulás szükségességéről. Herzen nézeteiben így lépten-nyomon számos belső ellentmondást lelünk: minduntalan egymásnak feszülnek a forradalmi demokrata nézetek és a liberális illúziók. Cserni-sevszkijnek, Dobroľubovnak és Szerno-Szolov-jevicsnek – akik a forradalmárok ún. raznocsinyec nemzedékéhez tartoztak – igaza volt, amikor szemrehányást tettek Herzennek ezekért az ellentmondásokért.

Kovács Endre vizsgálódásának középpontjában a szabad orosz sajtó londoni megszervezését, a *Kolokol* (Harang: 1857–67) kibocsátását állította, felvázolva azt a folyamatot, hogyan lett e lap a forradalmi eszmék szócsöve, s az európai reakció elleni harc gyülekezési góca. Herzen sokoldalú publicisztikai és irodalmi tevékenységén kívül az olvasó megismerkedhet e nagy gondolkodó történetfilozófiai nézeteivel, a felnövekvő orosz forradalmi nemzedékre gyakorolt hatásával, a nyugat-európai országokban (Franciaország, Anglia, Olaszország, Svájc) tett utazásaival is.

Kovács Endre – a gazdag szovjet és nyugat-európai Herzen-irodalom felhasználásával gondosan megírt könyvével – minden bizonnyal hozzájárul majd e nagy forradalmár pályaképének a szélesebb olvasóközönséggel való megismertetéséhez. Fontos feladatra vállalkozott a szerző e mű megírásával, hiszen Herzen korának valóban „fárosza, messzire hangzó harangszava” volt, aki egy orosz biztonságérzetével tapintotta ki a cári önkényuralom ingatag rendszerének belső bajait.

Molnár László

**The Oldest Revolutionary. Essays on Benjamin Franklin.** Szerk. J. A. Leo Lemay Philadelphia, 1976. University of Pennsylvania Press, 165.

A kötet kilenc tanulmánya három kérdés köré csoportosul. Az első életrajzi, vagy legalábbis látószólag az. A második csoport – négy szerző – Franklint mint írórt tárgyalja. A harmadik csoport

– két szerző tanulmánya – a leglazább: az első Franklin egyéniségét boncolgatja, a másik a Franklintól Emersonig vezető utat vázolja föl.

Az életrajzi fejezetek egy-egy részlettel foglalkoznak: Franklint, mint íróhajlamú nyomdászt, mint angliai ügynököt és útikönyvek szerzőjét tárgyalják.

A kötet szerkesztője úgy érzi, Franklint túlságosan a XX. század második felének szemszögéből ítéli meg, illetve méltányolja a köztudat, mint amerikai példaképet. Egy tény: kissé túlságosan nagy hangsúly került arra a közhelyé vált megállapításra, hogy Franklin az első amerikai self-made man, ami melleleg nem is igaz: előtte már sokan jutottak el az amerikai gyarmatokon a szegénységtől a gazdagságig, saját erejükből. Az esz-közökről, amelyek révén Franklin boldogult – a szorgalmas, takarékos, jó időbeosztású, tiszta életforma körül – legendák alakultak ki, mert *Önéletrajza* révén ismertté váltak: ezek még 1925-ben is hatottak, F. Scott Fitzgerald *A nagy Gatsbyjében*.

A kötet csupán részlet-eredményeket tartalmaz. Összefüggő képet nem ad Franklinról és jelentőségéről. Ezt a feladatot más munkák már jóval korábban elvégezték, a XIX. és XX. században. A részletkutatások eredményeinek fontosságát elismerve sem tartjuk indokoltnak éppen ennek a kilenc cikknek egy kötetben való megjelentetését. Valószínű, hogy az Egyesült Államok kétszáz éves fennállására készült jubileumi kiadványok sorát szaporította. Főleg az összefoglaló cím hamis: Franklin mint „a legrégebb forradalmár” Franklin gondolkodásáról, filozófiájáról, reformeri és főleg „forradalmár” mivoltáról ugyanis alig esik szó a kötetben. Nem is eshet, még abban az értelemben sem, ahogyan a Függetlenségi Harcot az „amerikai forradalomnak” szokás nevezni. Franklin reformer, aki az Angliától való elszakadást kívánta. A kor valódi forradalmi egyéniségei Tom Paine és az a Joel Barlow, akit a francia forradalom konventje tanácsadóként alkalmazott.

Különös módon az egyes részletkérdések reflektorfénybe állítása mintha inkább homályba borítaná Franklin vezető szerepét és jelentőségét a XVIII. század Amerikájában. Ez valószínűleg a válogató hibájának tudható be. A kötet mindenestre nem kezdőknek szól: minden előzetes kutatási eredményt ismertnek tételez föl.

A szerkesztő előszavának legjelentősebb megállapítása szembehelezkedés a közvéleménnyel, mely szerint Franklin reprezentatív amerikai. Mint Leo Lemay leszögezi: igen is meg nem is. Képességei és energiája az átlagember fölé emel-



ték, tehát róla nem lehet megfesteni az amerikai self-made man portréját: nem átlagos, hanem rendkívüli jelenség volt.

Kretzoi Miklósné

**Thomas Kabdebo: Diplomat in Exile. Francis Pulszky's Political Activities in England, 1849–1860.** New York, 1979. East European Quarterly, Boulder. 208. (East European Monographs, No LVI.)

A magyar XIX. század nevezetes történelmi szereplőinek sorában Pulszky Ferenc nem csupán a legérdekesebb és legszínesebb alakok, hanem egyszersmind a „legeurópaibb” jelenségek egyike. A kor magyar történetébe mint politikus, publicista, diplomata, jogász, irodalmár, régész, műgyűjtő és szabadkőműves nagymester egyaránt beírta nevét, ám pályája egy ideig – a Kossuth-emigráció mozgalmában játszott szerepe révén – az európai história jelentős áramlataival és eseményeivel is összefonódott. Kabdebó Tamás témaválasztását nyilvánvalóan ez a körülmény motiválta. A Manchesterben élő szerző disszertációjában (amelyhez a magyar és közép-európai történelem nemrég elhunyt tekintélyes kutatója: C. A. Macartney írt előszót) Pulszky emigrációs periódusának 1849–1860 közé eső angliai szakaszával foglalkozik, s ennek kapcsán az egykorú angol köztudatban és politikai gondolkodásban Magyarországról és a magyar kérdéstről kialakult kép főbb jellegzetességeit is elénk tárja. Angliai közgyűjteményekben végzett kutatásai eddig ismeretlen dokumentumok felfedezéséhez is hozzásegítették; emellett bőségesen kiaknázta az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött Pulszky-hagyaték gazdag anyagát is. A könyv alapvetően politikai-történelmi jellegű, de – amint egy Pulszkyról szóló munka esetében eleve szükségszerű – irodalom- és művelődéstörténelmi vonatkozások szintén helyet kaptak benne.

Kabdebó célkitűzésén kívül esett egy teljes Pulszky-portré megrajzolása, hőse szellemi és politikai fejlődésének átfogó igényű bemutatása. Az elbeszélést (miután a bevezetésben rövid pillantást vetett az angol–magyar politikai kapcsolatok múltjára és az 1848-as magyar kormányzat ez irányú sikertelen kísérleteire) az első fejezetben „in medias res”, Pulszky 1849. február végi angliai megérkezésével indítja, s csak néha, alkalomszerűen iktat a szövegbe egy-egy az előzményekre, az életút korábbi fázisaira utaló megjegyzést. Kétségekívül előnyére vált volna a könyvnek,

ha ezeknek az előzményeknek az ismertetése több teret kapott volna és szervezesebben épült volna be a tárgyalás menetébe, nyilvánvalóvá téve, hogy Pulszky személyisége (amelyben nemesi és polgári jellemvonások szerencsés ötvözetben forrtak össze), műveltsége, agilitása, sokoldalúsága, valamint egész addigi pályafutása úgyszólván predestinálta arra a funkcióra, amelyet az angliai emigránészek folyamán betöltött. Kiváltképpen Pulszky fiatalkori (számára az első írói sikert meghozó) angliai útleírását, az *Aus dem Tagebuche eines in Grossbritannien reisenden Ungarn* c., 1837-ben publikált művet lett volna érdemes hasznosítani. Az angol életforma iránti fogékonyságról s a szigetország gazdasági és politikai vívmányai iránti lelkesedésről tanúskodó könyv ismeretében könnyebben értjük meg, miképpen tudott írója oly gyorsan úrrá lenni az emigráns-sors nehézségein és harmonikusan beilleszkedni az angliai társadalmi és kulturális életbe. (Egyébként Pulszky pályájának 1849 előtti szakaszát mindeddig Fenyő István dolgozta fel a legtözetesebben *Haza és tudomány* c. 1969-ben megjelent könyvében. Kabdebó figyelmét azonban sajnálatos módon elkerülte ez a munka, amelynek címét hasztalan keressük az értekezéshez csatolt terjedelmes bibliográfiában.)

A legújabb hazai történelmi szakirodalom eredményeire támaszkodva mutat rá Kabdebó, hogy Pulszky eredetileg nem a forradalmi magyar kormányzat hivatalos diplomáciai képviselőjének minőségében utazott Nyugat-Európába, hanem saját elhatározásából, engedély nélkül, az osztrák győzelem esetén őt különös súllyal fenyegető következményektől tartva hagyta el 1848 végén az országot, s Kossuth csak később, a befejezett tények láttán, értesülve Angliában kifejtett hatásos propagandatevékenységéről, ruházta fel diplomáciai misszióval. Kossuth kormányzatának hivatalos elismertetését nem tudta kieszközölni, viszont annál sikeresebben munkálkodott a közvélemény magyarbarát irányba való hangolása érdekében. Röviddel megérkezése után – régi és új angol ismerősök közreműködését igénybe véve – egyfajta propagandaközpontot hozott létre, s az innen kikerülő, a szabadságharc jogosultságát védelmező cikkek sokaságával valósággal elárasztotta az angol sajtót, amely addig úgyszólván kizárólag Habsburg-párti hírforrásokból merítette idevágó értesüléseit. E sajtókampány során Pulszky és munkatársai (elsősorban William Lloyd Birkbeck jogász, John Mitchell Kemble történész, D. J. Vipan régész) kiváló taktikai érzékkel állították előtérbe azokat a szempontokat:

így mindenekelőtt a magyar mozgalom alkotmányos, törvényes és nemzeti jellegét s a cári intervenciónak a nemzetközi jogba ütköző voltát, amelyek Angliában a legtöbb megértésre számíthattak. A Pulszky irányította propagandabizottság tevékenysége által felkeltett, egyre általánosabbá váló s parlamenti interpellációk formájában is kifejezésre jutó magyarbarát érzület volt az egyik indítéka annak az eredménytelen békeközvetítési ajánlatnak is, amellyel Palmerston külügyminiszter 1849. augusztus 1-én a bécsi kormányhoz fordult.

A függetlenségi küzdelem elbukását követő időszakban Pulszkyra másféle, nem kevésbé súlyos és felelősségteljes feladatok terhe hárult. Az angliai magyar emigránsok támogatása céljából alakult segélybizottság 1850 áprilisában őt választotta elnökévé. E tisztségével összefüggő ténykedéseiről szólva, Kabdebó kitér az emigránsok sorait megosztó elvi és személyi ellentétekre, a minden emigráció életében törvényszerűen fellépő viszályokra és torzalkodásokra, amelyekbe Pulszky is belebonyolódott. Számot ad Kossuth és Pulszky viszonyának alakulásáról, a kiutárhiai internált megszöktetésére irányuló tervezetésekről, s az 1851/52-i amerikai körútról, amelynek során Pulszky mintegy a sajtófőnök szerepkörét látta el Kossuth oldalán. Jelentőségükhöz mértén tárgyalja azokat a kiterjedt összeköttetéseket, amelyeket befolyásos angol kortársak egész sorával: politikusokkal, arisztokratákkal, neves írókkal, tudósokkal, szerkesztőkkel tartott fenn s amelyeket oly sikeresen állított a maga missziójának: a magyarság iránti rokonszenv ében tartásának szolgálatába. Pulszky angol segítőtársai közül kettővel behatóbban is foglalkozik. *A magyar ügy két angol barátja* c. fejezet két jellegzetes viktoriánus arcélt villant fel: Lord Dudley Stuart-ét, Európa elnyomott népeinek lelkes szószólóját, aki képviselőként a parlament padsoraiban és mint nyilvános meetingek vezérszónoka egyaránt hallatta szavát a magyarságot érintő kérdésekben, és Francis W. Nevmanét, aki – Kabdebó szavai szerint – „egész életében a kisebbségi ügyek bajnoka volt”, röpiratban szállt síkra az önvédelmi harcot vívó magyar nép érdekében, s Kossuth Amerikában mondott beszédeinek válogatott gyűjteményét is közrebocsátotta. Az értekezés különös figyelmet fordít a krími háborúval és az 1859-i olasz–francia–osztrák háborúval kapcsolatos fejleményekre. Pulszky ekkor nem csupán publicistaként, angol és amerikai lapokban közölt írásaival szolgálta az emigráció törekvéseit, hanem fontos gyakorlati, operatív termé-

szetű megbízásokat is teljesített, majd pedig osztoznia kellett abban a csalódottságban is, amelyet az e nemzetközi konfliktusokhoz fűzött reményeik meghiúsulása váltott ki az új függetlenségi harc kirobbantásának lehetőségében bizakodó száműzöttekből. Ám – amint Kabdebó fejtegetéseiből is kiviláglik – a Kossuth-emigráció működésének merlegét mégsem pusztán kudarcok, elvetélt próbálkozásaik alapján kell megvonni. Ha maximális célját: a teljes állami függetlenség kivívását nem is sikerült elérnie, az általa megtestesített fenyegetés, a magyar kérdést állandóan a nemzetközi politika napirendjén tartó agitáció (amelyből Pulszky oroszlánrészt vállalt magára) nem kis mértékben járult hozzá ahhoz, hogy az 1867-es kiegyezésben a nemzeti célok bizonyos hányada – a Habsburg-monarchia keretein belüli alkotmányos önállóság formájában – mégiscsak valóra válhatott.

Az emigráns Pulszky irodalmi és tudományos munkásságát a disszertáció – teljes joggal – mint politikai tevékenységének szerves részét, más módszerekkel való folytatását értelmezi. Angolul publikált könyveiben (bár megírásukra anyagi okok is készítették) csaknem mindenütt jelen van a propagandisztikus célzat. Többségüknek társ-szerzője felesége: a bécsi születésű, német anyanyelvű, de házassága után magát már magyarnak érző és valló Walter Teréz volt. Ez a kivételes intellektuális adottságokkal rendelkező asszony méltó szellemi partnere és kitűnő munkatársa volt férjének. Kabdebó hosszabban ír együttnűkődésük legértékesebb eredményéről: a *Memoirs of a Hungarian Lady* c. könyvről. Ebben Pulszky-né a maga magyarhoni élményeit felidézve egy, a külföld számára még újszólván „terra incognita” számba menő ország viszonyairól festett élénk és hiteles képet s a személyes vallomás meggyőző erejével tett tanúságot a magyar nemzeti ügy igaza mellett, férje pedig történeti és közjogi kérdéseket tisztázó bevezetéssel és jegyzetekkel s a Világos utáni megtorló akciókra vonatkozó dokumentumokkal egészítette ki a szöveget. A könyvet az angol kritika igen kedvezően fogadta; az egyik bíráló éppenséggel Mme de Staël-hoz hasonlította az írónőt. Pulszky regényét, a *The Jacobins in Hungaryt* Kabdebó „újabb ragyogó propagandateljesítmény”-ként jellemzi. A téma már maga is önként kínálta a Habsburg-abszolutizmus akkori és későbbi eljárása: az 1795-ös és az 1849-es törvénytelen politikai perek közötti analógiát. Ám az értekezésbe ezen a ponton zavaró tárgyi tévedés csuszott: a szerző szerint Pulszky 1851-ben keletkezett regényének

egyik forrása Fraknoi Vilmos *Martinovics és társainak összeesküvése* c. könyve volt – holott ez a munka (melynek írója 1851-ben még csak nyolc éves volt) csupán 1880-ban látott napvilágot. Éppen Fraknoi konzervatív szemléletű interpretációjával szállt vitába az öreg Pulszky *Martinovics és társai* (Bp. 1881) c. tanulmányában, amelyet viszont Kabdebó – ugyancsak merőben alaptalanul – a korábbi regény rövidített változatának vél.

Kabdebó Tamás disszertációjának elsősorban a külföldi historikusok láthatják hasznát; az ő magyar történelmi tájékozottságuk elmélyítését segítheti elő. A további elvégeznivalók: Pulszky részletes életrajzának megírása, válogatott cikkeinek és tanulmányainak megjelentetése, valamint egy, a Pulszky-házaspár naplói és levelezését – legalább szemelvényes formában – tartalmazó kiadvány közreadása a hazai tudományosság fontos, sokáig már nem halogatható teendői közé tartoznak.

*Oltványi Ambrus*

Arthur G. Pettit: *Mark Twain and the South* Lexington, 1974. The University Press of Kentucky, 224.

Mark Twain élete 75 évéből tizennyolcat töltött szülőföldjén, Missouri államban, majd öt évet révkalauzként a Mississippin. Ez utóbbi tényt szimbolikusan is tekinthetjük: a Mississippi Délen szélesedik ki nagy folyammá, de Északon ered és összeköti a két tájat. Mark Twain Nyugaton, New Yorkban és Északon töltött évtizedei ellenére életműve legjelentősebb részét a Mississippiről és a Délről írta.

Pettit történész, s ez könyvének erőnyeit és gyengéit egyaránt magyarázza. Bár részletesen tárgyalja a szépirodalmi művekben a déli figurákat, az írónak bennük tükröződő, változó kapcsolatát az amerikai Délel, a művek elemzésében még ebből a speciális szemszögből sem tud újat mondani a korábbi kritikai irodalomhoz képest. A könyv a történész kutatásainak eredményeitől válik jelentőssé.

A bevezetőben Pettit az író kettősségének tüneteit sorolja föl: nem újdonságként, ezt maga is tudja. Legfeljebb konklúziója a lényeges: Mark Twain olyan ellentmondásos egyéniség volt, hogy nem csoda, ha a Délel való kapcsolata is ellentmondásosan alakult. Pettit nyomtatékosan különválasztja Samuel Langhorne Clemens, a Missouri-állambeli rosszcsontot, a nevadai, kaliforniai fene-

gyereket a világhírű és népszerű Mark Twaintól, aki Grant elnökről is sikerrel terelte maga felé közös nyilvános megjelenésük során a közönség lelkesedését.

Pettit kinyomozza a Clemens-család ősi amerikai és az anyai ág déli arisztokrata, sőt angliai középkori előkelő eredetére vonatkozó legendák bizonyítható részét. Rögtön hozzá is tehetjük, hogy a családtörténetnek ez a része kevésbé hatott az íróra. A déli eredet azonban annál inkább, bár változó előjellel.

Pettit könyvének leggazdagabb része az író életének azzal a szakaszával foglalkozik, amelyet mind Mark Twain, mind életrajzírói agyon szoktak hallgatni, vagy néhány, kissé kódos utalással elintézni. A gyér forrásanyagot az eddigi kritikai irodalom egymástól vette át, semmit sem adva hozzá. Pettit felkutatatta, mi volt a háttere annak, hogy Sam Clemens két hétig a déliek hadseregében „szolgált”, miért szerelt le sürgősen; miként hozta kellemetlen helyzetbe bátyját, aki Lincoln megbízásából a nevadai terítorium ideiglenes kormányzója volt, déli-párti kijelentéseivel. Minden forrás megemlíti, hogy Sam Clemens kellemetlen hírlapi vita miatt hagyta el Nevadát és ment Kaliforniába, de csak Pettit könyvéből derül ki, miként vedlett át déliből jenkivé az író Nevadában.

Nincs ok az erkölcsi méltatlankodásra a köpönyegforgatás miatt. Ami Nevadában egy éretlen fiatalember opportunizmusa volt, az elkövetkező évtizedekben a humanista író meggyőződésévé vált. Északi abolitionista családba nőült be, északi liberálisok között töltötte életét és kezdte szegyélni mindazt, ami a Délen szegyélni való volt.

Pettit Mark Twain déliségében kissé egyoldalúan a négerekkel kapcsolatos álláspontjára és annak fejlődéstörténetére koncentrál, a többi déli eszmény, erény, hiba és büntudat jelenlétét elhanyagolja. A fejlődéstörténet korszakokra bontása reális. 1874–1884 között írta meg Mark Twain gyermek- és ifjúkorát. Rövid déli látogatás után úgy érezte, az ellentétektől terhes, lerombolt Dél látványa csak árt a benne élő emlékeknek. Utolsó alkotói korszakában, 1900 után a pesszimista író úgy látta, elkerülhetetlen a véres összecsapás fehérek és feketék között. Egy 1902-ben írt, nem publikált kéziratban egy felsőbbrendű ember, a rabszolga Jasper megdönti a fehérek uralmát és gyenge akarató, fehér gazdájából csinál rabszolgát.

Pettit véleménye, hogy Mark Twain déli volt, déli is maradt. A valóságos századvégi Délt nem

rudta elfogadni, ezért a látszólag idilli múltat írta meg, de ebben a világban is benne rejtett a későbbi ellentétek magva, még a fekete-fehér konfrontációé is.

Kretzoi Miklósné

Gay Wilson Allen: *The New Walt Whitman Handbook* New York, 1975. New York University Press, 423.

G. W. Allen az új Walt Whitman kézikönyvben olyan művet állított össze, amelyről, a szerző helyett nekünk kell megállapítanunk a közhelyet, hogy: nem törekedett teljességre. Ez a könyv felépítéséből is kiderül, de legfőképpen arányaiból, arányeltolódásaiból. Tisztázatlan kérdés: milyen olvasóközönség számára készült a kézikönyv? Mint az előszóból megtudjuk, Allen eredetileg az egvetemi oktatást segítő kézikönyvet szándékozott kiadni 1944-ben, de akkor az amerikai kiadók még nem érezték érettnek az időt arra, hogy egy *amerikai* klasszikus szerzővel kapcsolatban tegyék ezt meg: addig csak brit írókkal mertek próbálkozni. Allen 1943-ban már publikált egy rövid bibliográfiát a Whitmanról 1918–1942 között megjelent művekről. Ami végül a kiadókkal való tárgyalások után megjelent Allentől, az egy elsősorban életrajzközpontú mű volt (*The Solitary Singer. Critical Biography of Walt Whitman*. 1955. 616 l.) Allen Whitman-kutatásának jelentős előzménye a verseléséről írott fejezete saját amerikai verstanában: az Emily Dickinson verseléséről szóló fejezettel együtt a munka legjelentősebb része (*American Prosody*, 1935).

Az új kézikönyv részletes életrajz helyett néhány oldalas kronológiai táblázatot ad a költő életének fontosabb eseményeiről. Az I. fejezet sem életrajz, hanem a korábbi Whitman-biográfiák eredményeinek és ellentmondásainak kritikai ismertetése. A II. fejezet, kb. 100 oldal, filológiaibb jellegű: a *Fűszálak* kiadásait, fejlődéstörténetét, fontosabb szövegváltozatait ismerteti: ezek igen tanulságosak. Ebben a kiadásban Allen elfogadja a kutatás jelenlegi állását, mely szerint nem kilenc vagy tíz kiadása volt a *Fűszálak*nak, csak *hat*.

Nem kétséges, hogy a „felsőfokú” Whitman-olvasó számára a következő két fejezet a legizgalmasabb: sajnos, ezek egyben a legrövidebbek is. A III. fejezet Whitman gondolatvilágával foglalkozik. Korábban, másokkal együtt, Allen is használta a Lovejoy-féle kifejezést „a létezés nagy

láncolatáról”: ezt az új, átdolgozott kiadásban azért vetette el, mert XX. századi, bár a gondolat maga természetesen benne van Whitman költészetében. A panteizmust is elvetette: mint kifejezés *már* kevésbé volt használható Whitman korára. Ehelyett kozmológiáját és teizmusát a Whitman által ismert, korabeli tudományokból eredezteti. A *Fűszálak* kifejezésmódját, formai elemzését tartalmazza a IV. fejezet, amely sokoldalúbb tárgyalása, kibővített változata az *American Prosody*-ban megjelent Whitman-fejezetnek. Allen elismeri, hogy a modern nyelvészeti megközelítések gazdagíthatják a Whitman verseléséről kialakított képünket, de meggyőződése, hogy a gondolatritmus alapvető kategória marad.

A kézikönyv utolsó, 80 oldalas fejezete külföldi Whitman-fordításokkal és -irodalommal foglalkozik. Ennek a fejezetnek nem itt a helye: külön könyvet kellene kiadni róla. Az angol nyelvű olvasót néhány oldalnyi statisztikai adat kielégítené; a nem-angol olvasó viszont gyorsan kikeresi saját országról szóló részét és nagyon hiányosnak találja az összeállítást. Az egyes fejezetekhez jó válogatású elsődleges és másodlagos forrás-bibliográfiák csatlakoznak.

Kretzoi Miklósné

Robert Frickx–Michel Joiret: *La poésie française de Belgique de 1880 à nos jours* Bruxelles, 1977. Editions Labor, 268.

*Études de littérature française de Belgique*, offertes à Joseph Hanse, publiées par Michel Otten avec la collaboration de R. Beyen et P. Yerles, Bruxelles, 1978. Éditions Jacques Antoine, 422.

A vita eldőlt (legalábbis egyelőre), mint a címek is mutatják, a „francia nyelvű belga irodalom” kifejezést felváltotta a „Belgium francia irodalma” megjelölés. „Nem minden ingadozás nélkül döntöttünk így, definitív módon” – mondják a belga költészet történészei, Frickx és Joiret. A vita történetét Raphael de Smedt foglalja össze a Hanse-émlékkönyvben megjelent „Franz Hellens et le problème des lettres françaises de Belgique” című tanulmányában. Egy szerencsésen megválasztott idézettel kitűnően érzékelteti a mai felfogást: „A valóban tehetséges fiatal belga írók nem haboznak párizsi kiadóhoz fordulni, a siker teljes reményében. Anélkül, hogy megtagadnák eredetüket, vagy gyökértelenné válnának, franciául gondolkoznak és ez nyelvi szempontból jelentős eredmény. Verhaeren és Georges Eek-

houd korában belgául gondolkodtak – és így is írtak.” Marcel Thiry nyilatkozott így 1954-ben, aki kezdő íróként, az I. világháború előtt még a belga irodalom mellett tette le a voksot, 1919-től kezdve azonban az egységes francia irodalom mellett foglalt állást, és tagadja, hogy létezne francia nyelvű belga, svájci vagy kanadai irodalom.

Thiry szemléletét Frickx és Joiret a múlt irodalmára is érvényesítik, és meglepő az a Boileau-t is megszegyenítő szigor, mellyel Verhaerent és más flamand származású írókat neologizmusaikért, nyelvük barbárságáért, pittoreszk jellegük miatt megrójják. Mindazonáltal Verhaeren nagyságát nem tagadják. A vallon–flamand ellentét jegyében írják meg könyvüket, és valószínűleg ez magyarázza, hogy a klasszicista–parnasszista tradíciónak és az 1945 utáni neoklasszikus hullámnak olyan nagy jelentőséget tulajdonítanak. Kitűnőek azok az elemzések, melyeket a parnasszista *La Jeune Belgique* című folyóiratnak, és két jobbra elfelejtett költőjének, Albert Giraudnak és Iwan Gilkinnek szentelnek. E folyóirat elkeseredett ellenfelének, az *Art modernen* (1881–1814) viszont még egy bekezdést sem szentelnek, noha elmondják róla, hogy nagy szerepet játszott a költészet fejlődésében, és hogy „a társadalmi és nemzeti” irodalom híve volt. Vizsgálódásaik köréből a társadalmi problémák iránt érdeklődő írókat Plisnier, Aygesparse és Scheinert kivételével szinte teljesen kirekesztik, és meglepő, hogy hármukat – az egyébként szigorúan betartott – időrend megbontásával egy fejezetben tárgyalják. Vitatható, hogy a nő-írókat külön fejezetben ismergetik, és ez különösen Lilian Wouters esetében méltánytalan, mert így nem derül ki, hogy az egyik legizgalmasabb azok közül, akik – nemre való tekintet nélkül – a II. világháború után kezdték pályájukat. E fenntartások ellenére is Frickx és Joiret sok haszonnal forgatható könyvet írtak.

Joseph Hanse a Louvain-i egyetem professzora. Különösen De Coster- és Maeterlinck-tanulmányai jelentősek, és Gustave Charlier társaságában a reprezentatív *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique* (1958) szerkesztője. A francia nyelv tisztaságáért küzdő tudós portréját Marcel Thiry rajzolta meg. A Hanse 75. születésnapjára kiadott kötetben 36 tanulmány és Hanse műveinek bibliográfiája található. A tanulmányok az elmúlt százötven év belga irodalmának számos társadalmi, történeti, műfajelméleti, nyelvi problémáját érintik. Georges Sion hangsúlyozza, hogy Brüsszel színházi élete Párizsétól független. Raymond Pouillart az Erzsébet-kori angol dráma

és Ibsen fordítóját, Eeckhoud-t méltatja. Albert Aygersparse a belga proletáriródlom kialakulására emlékszik vissza. Marcel Thiry egyik versét Roland Mortier, Charles Van Lerberghe egyik költeményét pedig Robert Vivier elemzi. Mind a harminchat tanulmányt felsorolni nincs hely, de a kötettről általában elmondható, hogy a belga irodalom kutatójának a munkáját jelentős mértékben elősegíti.

Ferenczi László

**Barnett Guttenberg: Web of Being. The Novels of Robert Penn Warren Nashville, 1975. Vanderbilt University Press, 173.**

Robert Penn Warren, az újkritika egyik megalapítója és gyakorlati alkalmazója, a déli „agrármenekülő” csoport egyetlen jelentős élő tagja, több mint ötven év óta egyenletesen publikál. Hatalmas irodalomelméleti, kritikai, életrajzírói, költői és regényírói életművéből Guttenberg a regényeket vizsgálja. 1939 és 1977 között Warrennek tíz regénye jelent meg, melyekből az 1975-ben kiadott monográfia természetesen még csak kilencet tárgyalhat.

Guttenberg Nashville-ben, a Vanderbilt Egyetemen tanított, ahonnan az 1920-as években a „menekülő” déli írócsoport elindult. A Vanderbilt Egyetem az utóbbi években egymás után adja ki a csoport tagjairól szóló műveket (pl. John Crowe Ransomról, Donald Davidsonról és másokról). Egyedül egy Allen Tateről szóló mű hiányzik még.

A Warren regényeiről szóló tanulmányban Guttenberg leszűkített igénnyel közeledik a művekhez. Kiemel néhány vizsgálati szempontot, s ezeket a kronológikus sorrendben, fejezetenként tárgyalt regényekre eléggé mechanikusan alkalmazza. Kevésbé veszi tekintetbe, hogy a soron következő regénynél egyes szempontjai kevésbé fontosak, erőltetett dolog bennük pl. „a víz szerepét” keresni.

Warren regényei rendkívül változatosak, mind téma, mind módszer tekintetében. Van ugyan egység az életművön belül s ez kétféle szinten is megragadható. A korábbi kritika elsősorban arra figyelte fel, hogy a regények helyszíne az amerikai Dél: Kentucky, az író szűkebb hazája, Tennessee és Louisiana. Foglalkoztak vallásossága kérdésével is. Guttenberg helyesen látja, hogy inkább erősen fejlett morális igényességről lehet beszélni Warrennél. Annak ellenére, hogy műveiben jelentős szerepet, sőt teret is kapnak morálfilozófiai és

létfilozófiai nézeteiről szóló eszmefuttatásai, Warren regényei általában széles körben népszerűvé váltak, ha cselekményük kiélezett, tragikus fordulópontokra épült.

Guttenberg elvontabb gondolati egységeket keres Warren regényeiben, közös nevezőt. Ez a válasz nélkül maradt protestáns önmaga keresése, az egyén elidegenedése önmagától. Benne rejlik megfogalmazásában T. S. Eliotnak a modern, érzékeny ember töredezettségéről szóló elmélete is, bár Guttenberg nem írja le Eliot nevét. Warren minden regénye a káotikus világban széthullt egyéniségnek arra való törekvése, hogy kiküzdött önismeret révén a jellemelek elérjék önmaguk külső-belső integrálását, s felismerjék, hogy ez irányt szab életüknek, felelősséget ró rájuk. Minden Warren-regény kérdésföltevés és válaszkeresés: az elbukott ember értelmes cselekvéssel próbálja kiérdemelni az elveszett Édent. Minden regény technikai megoldása más, de a végeredmények hasonlítanak egymásra. Viszont nem minden hősnének sikerül megtalálnia a választ: főleg azoknak, akik felismerik, hogy a jóság elvont izolációban nem létezhet, csak a környező világgal való összefüggésben; ilyen Jack, a *Repül a nehéz kő* (*All the King's Men*) egyik főszereplője.

Guttenberg felhasználja Warren interpretálására az írónak Conrad és Coleridge művészetéről írott tanulmányait. Kevésbé sikerül elhítenie, hogy az egyezések ellenére Warrennek bármi tudatos és szándékos köze lenne Heidegger filozófiájához.

Kretzoi Miklósné

Richard L. Stein: *The Ritual of Interpretation* Cambridge, Mass. és London, 1975. Harvard University Press, 314.

A szerző a XIX. század második felének képzőművészettel foglalkozó angol íróit tárgyalja: elsősorban John Ruskint, Dante Gabriel Rossettit és Walter Patert. Tágabb értelemben: a képzőművészet és az építészet megjelenését az irodalomban, hatását az írókra, valamint, kisebb mértékben, a fordítottját (irodalmi témák képzőművészeti ábrázolását).

Már Oscar Wilde felfedezte, hogy a korszak gazdag művészeti irodalma önálló műfajjá fejlődött: „szakirodalom” helyett átmenetet jelent a szépirodalom felé neves művelőinek kezében. A romantikusok között is voltak már a képzőművészetnek elkötelezett költők és esszéisták, mint

Blake, Wordsworth, Keats, Hazlitt és Lamb. A romantika a képzőművészettől ihletett „ikonográfia”-val is hozzájárult a költészet megújításához. A viktoriánus, nagyrészt realista irodalom mellett megmaradt ez a másféle vonulat is, főleg a század második felében. Az angol képzőművészeti szépirok az irodalom vitalitásának új forrásait keresve fordultak a vizuális művészetek felé. Mivel ez a törekvés a művészet figyelmét önmagára (más ágazataira) koncentráltta, az irodalmat egy lépéssel eltávolította a külső valóságtól és a dekadencia felé közelítette. Az eszközök és kifejezésformák viszont, amelyeket az irodalom a vizuális művészetektől kölcsönzött, egyben az irodalom XX. századi megújulásához is vezettek, pl. Yeats szimbolizmusához.

Stein meggyőzően bizonyítja, hogy a festészet, építészet és szobrászat (valamint a zene) irodalmi ábrázolása, leírása, sajátos formát követel és befolyásolja a költészet és próza természetét és jellegét. Az írók kezdettől fogva kétféle megközelítéssel foglalkoztak a képzőművészetrel: vagy leírták alkotásaikat, megjelenésük alapján (elsősorban az ókorban és a reneszánsz idején) vagy evokatív, pszichológiai jelentőségük inspirálta őket (főleg a középkorban és a barokk irodalomban). Az utóbbi megközelítés a külső, képi valóságot elvonatkoztatva a belső lényeg vagy a természetfölötti felé fordult. Ruskin mindkét megközelítést alkalmazta, például amikor a *Modern festőkben* leírta Turner valóság-hűségét és egyben dramatiszta festményei érzelmekeltő erejét. Ugyanez érvényes Rossettire és Paterre is, amikor egyes műalkotásokat tárgyalnak: a mű leírása és hatásának leírása összeolvad.

Ez a fajta művészeti irodalom -- harcban az akademiák merevség ellen és a művészet közkinccsé tételének nyilvánvaló szándékával -- arra törekedett, hogy kitágítsa a műalkotások szemlélőinek látókörét, növelje érzékenységüket és befogadóképességüket, úgyszólván kinyissa a szemüket. Mint Stein kimutatja, ez a magatartás mindhárom íróra jellemző. Egyben mindhárom esztéta új kapcsolatot próbált teremteni a múlt (különböző korszakai) és a jelen között, összekapcsolva a morális és az esztétikai értékeket.

Főlösképpen bonyolítja terminológiáját Stein, amikor Ruskin, Rossetti és Pater munkásságát „az interpretáció rítusának” nevezi; ezt azzal indokolja, hogy mindhárman szinte vallásos áhitattal közelítettek a művek interpretálásának feladatához. Úgy látták, hogy a „művészet vallása” a beavatott szemlélő újjá születését, megújulását eredményezi.

Stein könyve modell az interdiszciplináris módszer értő alkalmazására. Kár, hogy a szép kivitelű könyv 24 illusztrációja mind fekete-fehérben jelent meg.

*Kretzoi Miklósné*

Lenau-Almanach 1979. Festschrift für Nikolaus Britz. Herausgegeben von Karl Gladt Wien, 1979. Wilhelm Braumüller 349.

Nikolaus Britzet ünnepli az 1979. évi *Lenau-Almanach*, „köszönettel a sokrétű indíttatásért és segítségért”. Az 1919-ben Kikindán született, majd a háború utáni Ausztriában sokoldalú irodalmi, publicisztikai, pedagógiai, irodalom- és kultúrtörténeti tevékenységet kifejtő jubiláns egyik fő kezdeményezője és irányítója az 1963 óta a tudományos együttműködés szép példáját nyújtó Nemzetközi Lenau Társaságnak; szervezi a társaság („Britz-Krieg”-nek becézett) összejöveteleit, gondozza kiadványait, köztük az 1969 óta rendszeresen megjelenő *Lenau-Forumot* és az először 1959-ben jelentkezett *Lenau-Almanachot*.

Tizenkilenc tudós tanulmányait gyűjti alfabetikus rendbe az ezúttal Karl Gladt által szerkesztett almanach. A munkáknak mintegy fele közvetlenül a társaság névadójának életművével foglalkozik; egységbe fogja őket az a törekvés, hogy hozzájáruljanak a nagy terv megvalósításához, Lenau műveinek történeti-kritikai kiadásához.

Gyakran emlegetett, de alaposan alig vizsgált tényezők pontosítására hív fel Jean Charue (Párizs) *Lenau hazafisága* és Wolfgang Martens (Bécs) *Lenau közönségéről* c. írása. A költő két tartózkodási helyével – Gmundennel és Amerikával – kapcsolatos adatokat sorakoztat fel Fritz Felzmann (Bécs) és Karl Gladt (Bécs), a párizsi Jean-Pierre Hammer pedig *A lenau* „Albigensek” történelmi hátterét kutatja.

Két magyar szerzője is van a kötetnek. Mádl Antal (Budapest), a Lenau Társaság Tudományos Tanácsának elnöke *Magyarország-élmény és költészet* c. tanulmányában Lenau és Mosonmagyaróvár viszonyát vizsgálja; Némedi Lajos (Debrecen) pedig, ahogy ő maga mondja szerényen, „töredékes gondolatokat és reflexiókat” közöl Lenau és az 1848–49-es forradalmi évek német nyelvű költészetének viszonyáról.

A bécsi Hertha Wohlrab és a prágai Alois Hofman forrásértékű anyagok közlésére vállalkozik, az előbbi *A Bécsi Városi és Tartományi Levéltár Lenau-aktáit* mutatja be, az utóbbi a *Prologus* c. költemény keletkezéstörténetének tisztázásához kíván hozzájárulni egy eddig ismer-

etlen – a nagy pesti árvíz károsultjainak megsegítésére kiadott bécsi gyűjteményben megjelent – változat közzétételével.

Hegedüs-Kovačević Katalin (Újvidék) a Lenau, Petőfi és Radičević költészetében fellelhető rokon vonásokat vizsgálja munkájában, mely – több más, a kötetben közölt tanulmánnyal egyetemben – elhangzott a Lenau Társaság 1978 szeptemberében Keszthelyen tartott konferenciáján.

Szinte átmenetet képez ez a fontos tipológiai párhuzamokra figyelmeztető írás a kötet nem szorosan Lenauhoz kötődő írásaihoz. Ha az előbbi csoportra jellemzőnek találtuk a sokszínűséget, fokozottan érvényes ez ezekre a dolgozatokra. Nicolae Balota (Bukarest) tanulmányának témája a román felvilágosodás; Gerard Kozišek (Boroszló) Erős Ágost és fia korának szűzlengyel kulturális kapcsolatait tárgyalja; Zdenko Škreb (Zágráb) pedig jugoszláviai Rilke-fordítások anyagán bizonyítja az ismert tételt, hogy a műfordításnak stílusbeli, s nem szó szerinti ekvivalenseket kell keresnie.

Michał Cieśla (Varsó) a Lenau-kortárs Konstant Wurzbach gazdag levelezéséről ír; Martin Stern (Basel) egy Lenau-tisztelő, Ludwig Ferdinand Schmid nevű svájcit mutat be; Strahinja K. Kostić (Újvidék) a XVIII. sz. elején élt J. Chr. Günther egyik versét elemzi. Margit Pflagner (Kismarton) Pinkafő burgenlandi község kultúrtörténeti emlékeinek apropójából készített olvasmányos és kissé terjedelmes dolgozatot; Viktor Suchy (Bécs) pedig, merész témaavasztással, a XIX. századi ausztriai és magyarországi eposzról és annak poetológiai alapjairól értekezik.

Zoran Konstantinović (Innsbruck) *A pannóniai térség irodalmi körülhatárolásához* c. tanulmánya, bár a szerző nem ismeri nyelvünket, a magyar irodalomtörténet szempontjából is értékes, ugyanis nyelvújításunkat e térségbeli hasonló törekvésekkel együtt szemléli, továbbá egészen Weöresig, Déryig, Garai Gáborig kísér egyes, a környező népek költészetével párhuzamos tendenciákat. Igen szerencsésnek tűnik az a gyűjtőnév, amelyet – túlhaladva korábbi javaslatán, a nehezen ragozható „litteratura danubianá”-n és a szakirodalom által tarka összevisszaságban használt Dél–Kelet-Európa, Közép-Európa, Kelet–Közép-Európa típusú összetételeken – az egykori Osztrák–Magyar Monarchiával és annak közvetlen vonzáskörével foglalkozó, nálunk is egyre izmosabbá váló komparatisták kutatások számára ajánl, mondván: nevezzük a térséget egyszerűen Pannóniának.

*Szabó János*

## SOBIESKI-ÜLÉSSZAK

Wrocław—Oława, 1979. szeptember 22—23.

A XVII. és XVIII. század fordulója körüli időszak művelődéstörténeti kutatásainak megélékülését tanúsító Leszczyński-emlékülést (1977) követően a Sobieski születése 350. évfordulója alkalmából rendezett nemzetközi tudományos ülészak a lengyelországi barokk korábbi periódusára irányítja a figyelmet. A Lengyel Tudományos Akadémia wrocławai részlegének humán tudományok bizottsága, az egyetemi Történelmi Intézet, az alsó-sziléziai társadalmi-kulturális Társaság és az oławi helytörténeti Társaság két napos konferencián foglalkozott a Sobieski-nemzetiséggel.

A szakmai program kiterjedt a királyi családdá történt fölemelkedésében közvetlen szerepet játszó nemesi ősök földesúri, családi, udvari, állami életben kifejtett politikai és társadalmi tevékenységére (A. Witusik, W. Czaplinski, J. Seredyka, Z. Trawicka, H. Kotarski), valamint III. Jan Sobieski trónralépése előtti kül- és belpolitikai küzdelmekre, katonai akciókra (A. Przyboś, K. Krupiński, J. Wimmer). A historiográfiai és társadalomtörténeti problémák (K. Matwijowski, E. Cieślak, R. Szczygieł, J. Jańczak, K. Grygajtis, M. Wagner), a királyi udvari és helyi (Gdańsk, Zamość, Gniew stb.) összefüggésekben merültek föl. Az elsődleges szerepet játszó külföldi: francia diplomáciai és ausztriai külpolitikai kapcsolatok mellett Bécs fölmentése angol szemszögéből (S. Grzybowski) s az északi és közép-kelet-európai vonatkozások kiselőadások formájában kerültek bele a vitába, svéd, cseh, román, magyar szempontból (G. Jonasson, M. Smerda, V. Ciobanu, Hopp L.). Az egy ideig barokk dicsfényvel övezett lengyel uralkodó utolsó éveinek legendáiról s a valódi tényállásról, Marysienka Sobieska, Maria Kazimiera de la Grange d'Arquien királyné és királyi hitvese közti *Levelezés* modern kiadásának szükségességéről, továbbá Sobieski halála körülményeiről szóló előadásokhoz (M. Komański, S. Szpilczyński) csatlakozik a Polignac titkára, Mougrillon *Emlékiratai* fényében bemutatott (Ł. Częścik) új királyválasztásig tartó történeti szakasz.

A Sobieski-kultusz ún. század korszak alatti továbbélésével és a Sobieski-nemzetiség sorsával kapcsolatos az ülészak anyagának egy másik csoportja. A kérdés európai összefüggéseivel foglalkozó lengyel beszámolót (Z. Libiszowska), Sobieski özvegye római tartózkodásának vonatkozásaival bővítette az olasz előadó. A királyválasztási zavarok Jakub Sobieski trónjelöltsége (1696-ban) a publicisztika tükrében téma révén (S. Orszulik) került szóba. A nemzeti király személyéhez fűződő legenda és nosztalgia a század királyok alatt is élt s terjedt különféle szintű irodalmi emlékekben, prózában és versben, kalendáriumokban Lengyelország-szerzte (K. Maliszewski, J. K. Rubinkowski, B. Rok, J. Szkoda). A spanyol örökösödési háború és az északi háborúság első éveiben kerülnek előtérbe a Sobieski (Jakub, Aleksander, Konstantyn) királyfiak, részben II. Ágost lehetséges ellenjelöltjeként, majd Stanisław Leszczyński föllépése idején, s nemcsak lengyel, hanem a Rákóczi-korban magyar viszonylatban is (J. Gierowski, J. Staszewski, M. Drozdowski).

A Sobieski-ülészak előbbi témakörében részlegesen érintett művelődéstörténeti problematika több előadásban külön is fölmerült. A Sobieskiek mecénás tevékenységével foglalkozó előadók (W. Roszkowska, W. Odyniec) sokrétűen tárták föl a király s a királyné nevéhez fűződő s a királyfiak életében folytatódó művészetpártolás területeit. A wilanowi kastély-múzeum igazgatója a hazai és külföldi művészi ízlések találkozásáról és összhatásáról, a királyi s királynői kedvtelések kulturális hasznáról beszélt. A Varsó melletti királyi palota barokk stílusa újraépítettője délkeletre nyúló, vegyes lakosságú óriási birtokain más típusú családi rezidenciákká varázsolhatta patriárchális nemesi fészkeit. Lwów környékén mintegy másfél száz kilométernyi körzetben határolható körül a Sobieski személyes ízlésével kapcsolatba hozható ún. sarmát barokk nemesi stílusváltozat kiterjedése. E zóna egy másik



központjává fejlődött Zólkiew, de nevezetes volt Kukizów is fából épült emeletes vadászkastélyával, Wysocko kertes fakastélya, Marysienka és Sobieski kedvelt királyi háza, valamint Jaworów ékes francia kerttel övezett fapalotájával, főúri pompával berendezett udvarházával. Az építő- és díszítő művészetek, egyházi és történelmi falfestészet, portréfestészet, az iparművészet remek kivitelű emlékei mind a megtermékenyült helyi hagyományok érvényesüléséről, részben külföldi, de főként helyi mesterek és művészek munkássága gazdagodásáról tanúskodnak. De arról is, hogy errefelé szabadabban nyilvánult meg a királyi mecénás egyéni ízlésvilága, mint Wilanówban. A XVIII. század első évtizedében s azt követően a legkisebb királyfi, Konstanty Sobieski folytatta szolid keretek között a családi hagyományt zólkiewi udvarában. Érdekes adalék, hogy az említett nevezetes helyeken magyarok is megfordultak, Rákóczi fejedelem és kísérete, köztük olyanok akik maguk is jól forgatták a tollat (Bercsényi Miklós, Forgách Simon, Vay Ádám, Ráclay Pál, Pápai János, Mikes Kelemen), s így megszemlélhették az akkor még ép állapotban látható barokk művelődéstörténeti emlékeket.

Sobieski életművének különböző területeivel foglalkozó tudományos eszmecsere értékelte az államférfi, az udvari és hadi ember, a hadvezér, a diplomata és politikus, a mecénás, a levélíró sokoldalú tevékenységét, méltatta uralkodásának hazai és nemzetközi jelentőségét, s rámutatott a kritikai szempont érvényesítésére a megújuló kutatások minden területén. Az értékes vitaanyagra az előadások publikálása után visszatérünk. A wrocławói ülészak előkészítő lépés a bécsi diadal 300. évfordulója alkalmából 1983-ban esedékes nemzetközi Sobieski-kongresszus megrendezésére.

Hopp Lajos

## A MÚLT MAGYAR TUDÓSAI 1970 – 1980

(Budapest, Akadémiai Kiadó)

Népszerű tudománytörténeti sorozatunk tíz éves múltra tekint vissza. 1970 óta évenként egy alkalommal tetszetős kartonokba gyűjtve öt formás kis kötet lát napvilágot, egyenként három ívnyi terjedelemben.

Megindulása tizedik évfordulóján köszöntjük e fontos és máig ígéretes vállalkozást, amely az Akadémiai Kiadónál jelenik meg. Jellegéből, sokágúságából és az egyes kötetek módszertani sokféleségéből következően ez alkalommal inkább csak – figyelemfelkeltésként – méltatjuk az értékes kezdeményezést.

A sorozat egy 1968-as akadémiai elnökségi határozatnak köszönheti létét. *A múlt magyar tudósai* a világszerte jelentkező, ugyanakkor a hazai közönség körében is élő igényt elégíti ki. Az utóbbi években megnőtt az érdeklődés általában a tudománytörténet, közelebbről a hazai tudományosság múltja iránt. A sorozat kialakításában és az egyes kötetek kiválasztásában, ösztönzésében nagy szerepe volt Ortutay Gyulának, a főszerkesztőnek, aki 1978-ban bekövetkezett haláláig főszerkesztőként gondozta a köteteket. Utódja Tolnai Gábor. Az egyes kötetek gondozását és a technikai szerkesztést Szalai Sándorné végzi 1970 óta.

Évenként öt életművet idéz a sorozat:

- |  |   |  |
|--|---|--|
| I. Kőrösi Csoma Sándor<br>Korányi Sándor<br>Balásházy János<br>Szabó József<br>Eötvös Loránd | III. Illyés Géza<br>Sebestyén Gyula<br>Révai Miklós<br>Gombocz Zoltán<br>Than Károly      | V. Rodiczky Jenő<br>Jedlik Ányos<br>Wartha Vince<br>Lóczy Lajos<br>Beöthy Leó        |
| II. Kodály Zoltán<br>Arany János<br>Geleji Sándor<br>Molnár Erik<br>Hermann Ottó             | IV. Acsády Ignác<br>Sajnovics János<br>Schaffer Károly<br>Pikler Gyula<br>Huzella Tivadar | VI. Simonyi Zsigmond<br>Winkler Lajos<br>Hutyra Ferenc<br>Honti János<br>Jankó János |

VII. Vámbéry Ármin	VIII. Bátky Zsigmond	IX. Entz Ferenc
Rónay Jácint	Gyarmathy Sámuel	Hunfalvy János
Fényes Elek	Trefort Ágoston	Ipolyi Arnold
Bartalus István	Bolyai János	Budenz József
Bartók Béla	Ilosvay Lajos	Bánki Donát

*A múlt magyar tudósai* a magyar tudományosság múltját hivatott népszerűsíteni. A kezdeményezés hiányt pótló, mert a hazai tudományos műhelyek, iskolák és nagy alkotók lassan-lassan kiestek a köztudatból. Még a tájékozottabbak is legfeljebb saját szakmájuk tudományos hagyományait ismerik vagy néhány kiemelkedő, messze földön is elismert tudósunk nevét. Ezek a gyűjtemények felidéznek százötven év 45 magyar tudósának alakját s reméljük, hogy ezzel a 10 éve indult sorozattal folytatódik a magyar tudományosság kezdeteinek, nagy eredményeinek a bemutatása. Megtörtént tehát a tudósok portréit magába foglaló arcképcsarnok alapjainak lerakása, annak az „üdvözlendék” alapkötete, amelynek gondolata – és nemcsak a tudomány területén – már Széchenyi Istvánt és kortársait is foglalkoztatta. A kiadó szerencsés formai megoldást választott, mert az egyes kartontokok egyfajta önálló rendszerezési lehetőséget is biztosítanak. A kötetek egyéni ízés vagy érdeklődés szerint csoportosíthatók, válogathatók, lehetőséget adva tudománytörténeti antológia, kézikönyvtár összeállítására.

A kiadási terv megvalósításában, az évenkénti rendszeres megjelenésben újabban azonban mintha fennakadás mutatkoznék. Az eredeti elképzelést, a terveket nem ismerjük. A gyűjtemények összeállítása arra enged következtetni, hogy az egyes portrék nem elsősorban a szerkesztői szándék szrint kerültek egy tokba, hanem a lehetőségek, azaz az időközben elkészült művek szabták meg az egymásmellettséget. Talán ez lehetett az oka, hogy egy-egy évben megbillent a tudományágak, a szakmák közötti egyensúly, és öt kötetből kettő pl. az orvostudomány (Schaffer Károly – Huzella Tivadar), a nyelvtudomány (Révai Miklós – Gombocz Zoltán) vagy éppen a zenetudomány (Bartalus István – Bartók Béla) képviselőit mutatta be, kiemelkedő helyet biztosítva ily módon abban az évben egyes tudományágaknak. A 45 kötet áttekintése során úgy látszik, hogy a nyelvészet és a néprajzi, ill. a zenetudomány kapta a legnagyobb teret. Meglepetéssel kell tudomásul vennünk, hogy ugyanakkor az irodalomtudomány alig képviselteti magát. A kilenc évfolyamból, a 45 kötetből mindössze egyetlen szerző – Keresztury Dezső – műve foglalkozik e tudományág tudósával, Arany Jánossal. Pedig ha csak a legnagyobbakat emeljük ki, akkor is juthatott volna minden dobozba egy-egy irodalomtudósi életmű bemutatása, pl. Bajza Józsefé, Toldy Ferencé, Gyulai Pálé, Négyesy Lászlóé vagy éppen Horváth Jánosé.

Az arányeltolódás oka a főszerkesztő kényszerű megalkuvásából következett, nem pedig egy-egy szakma iránti elfogultságából. A szerzők nehezen szánják rá magukat tudománytörténeti művek írására. A tudománytörténész munkája sok buktatót rejt. Mert a szélesebb, az egyes tudományágakban alig, vagy nem egyformán járatos olvasóhoz kell szólnia, nem elég a tudós életét, a megtett utat bemutatnia, hanem még a tudományág korabeli hazai, sőt – az összehasonlítás lehetőségeinek biztosítására – európai helyzetét is ismertetnie kell, valamint méltatnia kell az elért tudományos eredményeket, azok jelentőségét, történeti értékét. Mindehhez – elsősorban a reál tudományok művelőinél – még az érintett tudományos eredmény alapfogalmainak tisztázásáról sem szabad megfeledkeznie. A felsorolt követelmények teljesítéséhez pedig három ív áll rendelkezésére, 70–80 lap, amelyeken a pontos szakmai fogalmazás követelményei összeegyeztetendők a közérthető, sőt olvasmányos írásmóddal. Következésképp a művek hiányában nem alakulhatott ki minden esetben egységes kartontok-rendszerező koncepció, mint ahogy azt a főszerkesztő eredetileg elképzelte és az indulásnál, az I. évfolyamban még meg is valósíthatta. Később szerzőinek teljes szabadságot biztosított, sem időbeli, sem pedig módszerbeli kötöttséggel nem terhelte őket. A sorozat egyes kötetekben más és más módszer érvényesül, még az egyes kartontokok sem egységesek. Az életpályá bemutatója szinte csak akkor értesült arról, hogy kikkel együtt jelenik meg, amikor a köteteket – szerzői tiszteletpéldányként – kézbe kaphatta.

A kilenc évfolyamon végigtekintve, a műveket forgatva vitathatjuk az egyes tokok összeállítását, az egyes tudósi művek kiválasztását, a sorrendet, a tudományok közötti arány helyességét, a feldolgozások közös vagy legalább egymáshoz közelítő módszerének hiányát, a biográfia eluralkodását vagy másutt a szűkebb szakmai ismeretek túlbujánzását, itt-ott a komparatív szemlélet mellőzését, a sorozat egészéről azonban csak elismeréssel szólhatunk. Mindegyik kartontok tartalmaz egy-két kitűnő

pályaképet, minden kötet értékes információkat közöl, a legnagyobb érték azonban maga az egész, az az arcképcsarnok, amelynek háttérében kirajzolódik a magyar tudományosság másfél százada. E 45 kötetből képet kapunk a hazai tudományosság megteremtésének és művelésének Európában másutt már ismeretlen nehézségeiről, azokról az ismétlődő törésvonalakról, amelyek után a már-már szépen fejlődésnek indult tudományos műhelyek, iskolák újra meg újra szétestek, hogy azután a kísérletező kedűeknek vagy a megszállottaknak mindent ismét az elejéről kelljen kezdeniök. Az olvasót mellbe vágja a múlt század első évtizedeinek ill. a későbbi koroknak is a társadalomban eluralkodó tudomány iránti ellenszenvé, amely sok tudósunk kedvét szegte, alkotói lendületét megbénította. A sorozatból megmutatkozik az is – nagy tanulságként –, hogy csak akkor születhettek nagy művek és nagy eredmények, amikor a gazdasági és kulturális viszonyok fejlettsége, valamint a nagyvilággal való szoros kapcsolat belekötötte a hazai tudományos életet a nemzetközi tudományosság vérkeringésébe, újra-élesztve azokat a korábbi kapcsolatokat, amelyek a szerencsésebb korokban, pl. a XVI. és XVII. században, összefűztek minket Európával. És itt vetődik fel a kérdés: vajon mi indokolta a „múlt” leszűkítését 150 esztendőre? Miért nem kaphatnak helyet Apáczai Csere János, Bél Mátyás vagy éppen Ladivér Illyés, Apáti Miklós, a korábbi századok tudósai a sorozatban? Lehetséges, hogy eleve sem szerepeltek a főszerkesztői koncepcióban, vagy a korábbi századokból tervezett művek még nem készültek el, s pusztán csak gyakorlati okok zárták ki eddig a XIX. század előtti tudósokat a hazai tudományosság pantheonjából?

A sorozat tíz esztendő múltjára visszatekintve néhány kérdésről szólottunk, inkább csak köszöntöttük az értékes vállalkozást és várjuk a további szép köteteket, amelyek gazdagítják az „arcképcsarnokot” és előkészítik a majd egyszer megírandó magyar tudománytörténet útját.

*T. Erdélyi Ilona*

## Csapláros István hetven éves

Ha a krónikás Csapláros István életútját és ennek az életútnak legfontosabb állomásait akarja felmérni, akkor mindenképp a magyar irodalomtörténeti polonisztika úttörőjének rendkívül nagy, úgy is mondhatnánk: lázas tevékenységét, soha megnyugodni nem akarását kell kiemelnie. Csapláros István úgy teremtette meg Varsóban a hungarisztikának, Budapesten pedig a polonisztikának a komoly továbbfejlődés lehetőségét, hogy szinte a semmiből kellett kiindulnia. Vagy ahogy ő maga mondja irodalmi munkásságát összefoglaló kéziratosszerű áttekintésében: „a magyar– lengyel irodalmi kapcsolatokban szinte az első világháború végéig a véletlen, az európai irodalmi népszerűség és az alkalmasság voltak a döntő tényezők”. Divéky Adorján volt talán az egyetlen, aki magyar részről őt megelőzően rendszeresen és módszeresen foglalkozott a lengyel problémával, de kizárólag csak a történelem szemével és a pozitívista korszakra nálunk jellemző adatgyűjtő módszerével.

Csapláros István tanári és tudományos életpályájának első lépései a Dunántúlhoz, elsősorban a pécsi egyetem bölcsészkarának magyar tanszékéhez kötik. Érdekes módon jutott el innen – a lengyel problémához. Tolnai Vilmos adjunktusa volt, így működött 1937-től kezdve a kesztelyi Nyári Egyetemen, ahol lengyel hallgatókkal találkozott. Szomorúan kellett megállapítania, hogy több volt bennük a jóindulatú érdeklődés kultúránk iránt, mint e kultúra ismerete. Ekkor döntötte el, hogy életét az egyre jobban megismert hiányok szorgos pótlásának fogja szentelni. Ennek a törekvésének a jegyében hangzottak el az ideszakadt lengyelek számára tartott előadásai a Mickiewicz Társaságban; a második világháború végén egyre intenzívebben folytatta ezt az ismeretterjesztő, a két népet egymáshoz közelítő munkáját.

Eközben jól megtanulta a lengyel nyelvet is. Ennek köszönhető, hogy 1948. XI. 17-én az akkor Varsóban létesített Magyar Intézet vezetője, 1949-ben pedig az ottani egyetemen a magyar nyelv lektora lett. S amikor a két állam (Lengyel- és Magyarország) kulturális egyezménye alapján lehetővé vált, hogy ott magyar, itt pedig lengyel nyelvi és irodalmi, illetőleg történeti tanszék(ek) állítsanak fel, Csapláros már említett fáradhatatlanságával nem nyugodott addig, amíg ez Varsóban nem sikerült. A lengyel egyetemek bölcsészkarán a diploma megszerzésének feltétele a történelem és lengyel szakos jelöltek számára, hogy vizsgát tegyenek egy világirodalmi, illetőleg -történeti jelentőségű, vagy a lengyel néppel szomszédos nép történetéből, irodalmából. 1957-ben ennek a tudatában szervezte meg Csapláros István a felejthetetlen emléké Jan Reychmannal együtt, illetőleg az ő vezetésével a varsói egyetem magyar tanszékét; ott habilitált 1961-ben: „A lengyel kérdés a felvilágosodás magyar irodal-

mában” című dolgozatával. 1970-től tíz éven át vezette ezt a mind lengyel, mind magyar szempontból igen jelentős tanszékét. Nem azzal akarjuk teljessé tenni ezt a beszámolót, hogy rendre felsoroljuk elért tudományos fokozatait egészen a professzorságig. Ennél sokkal fontosabb annak a megállapítása, hogy lengyel kutatók, tanárok, más értelmiségiek hosszú sorát sikerült megtanítania egyrészt a magyar nyelvre, másrészt irodalmunknak, kultúránknak, történelmünknek nemcsak szeretetére, hanem alapos ismeretére is. Nem soroljuk fel itt minden olyan tanítványának a nevét, akik – mir.t magyar szakosok – elévülhetetlen szolgálatokat tettek a két nép közeledése érdekében, mégsem állhatjuk meg, hogy a sok közül példaként meg ne említsük Jan Slaskit, Andrzej Sieroszewskit, Jerzy Jakubiukot, akik komoly tudományos kutatómunkájuk eredményeivel gazdagították a magyar–lengyel kapcsolatokat.

Leírtuk a „kapcsolatok” szót – s ezzel magának Csapláros Istvánnak a terjedelmében igen gazdag tudományos munkásságát is jellemezhetjük. A két irodalom: a magyar és a lengyel egymás iránt tanúsított érdeklődése, a másik nép alakjai, illetőleg a másik irodalom recepciója itt is, ott is, a „visszhang”-kutatás, itt-ott kitekintés más szláv (szlovák, cseh, délszláv) nyelvű irodalmi jelenségekre – e munkásság summája. Az, aki a komparatiztika átmeneti válság-korszakát leküzdve eljutott a tipológiai szembesítés módszeréhez, s úgy értékeli Csapláros tudományos eredményeit, hogy mai szemléletünket egyoldalú módon vetíti vissza abba a korba, amikor ő publikálni kezdett, vagy élete legfontosabb tanulmányait írta, az eleve téves premisszákból indul ki, és nem tudja felmérni e gazdag mű jelentőségét. Előzmények híján Csaplárosnak a legaprólékosabb mikrofilológiai feltárómunkát is el kellett végeznie. E feltáró munka során be kellett mutatnia – főleg a kelet-közép-európai nemzeti fejlődés legdöntőbb korszakaival: a XVIII. század második felével s a XIX. századdal kapcsolatban – azokat az egyoldalú, illetőleg kölcsönhatásokat, amelyeket más népek viszonylatában a magyar filológia a pozitivistá módszer uralma idején mutatott be, el kellett végeznie a recepció-kutatást, a kétoldalú kapcsolatokat – és számos, a két nép tudatában a barátságunknak csak frázisszerűen élő képzetét kellett az irodalom-, illetőleg művelődéstörténet eszközeivel illusztrálni. Működésének nemzetiségi kérdéseinél szakértőit is érdeklő része az, ahol – ugyancsak sok, eddig ismeretlen adatot feltárva – azt írja le, hogyan reagáltak a lengyel írók (többek közt Teodor Tomasz Jez) a történeti Magyarország területén élt szláv nyelvű népek problémáira. Igen fontos munkásságának az a része, ahol mind a két oldalon a műfordításirodalmat regisztrálja; de még ma sem hanyagolhatók el azok a tanulmányai sem, amelyekben a lengyelek magyarság- s a magyarok lengyel-képét rögzíti egy-egy fontosabb mű vagy éppen egy-egy író bemutatása során.

Egy ilyen rövid értékelésben nehéz címeiket felsorolni, akárcsak a leglényegesebb művek bibliográfiai felsorolását is adni. De az talán e szűkszavú méltatásból is kiderült, hogy Csapláros István az úttörés nehéz munkáját végezte el a magyar és a lengyel modern filológia, illetőleg komparatiztika terén akkor, amikor más irodalmakkal kapcsolatban már sokkal előbbre haladt a kutatás. Sokáig magányosan, útítársak nélkül kellett végeznie nem könnyű feladatát. Erre e sorok írója főleg akkor döbbent rá, amikor annakidején a két nyelven (magyarul is, lengyelül is) megjelent *Tanulmányok a lengyel–magyar irodalmi kapcsolatokról* című kötet szervezéséhez alapozásához hozzáfogott. A nála fiatalabb nemzedékek tagjai jórészt Csapláros István tanítványai, vagy – ha más irányból közelítették meg e problematikát – több kérdésben polemizáltak vele, vagy más kutatási módszert követnek. De *valamilyen módon* a magyar polonisztika és a lengyel hungariztika művelőinek Csapláros Istvánhoz mindenképpen viszonyulniuk kell még ma is. S ez a legnagyobb elismerés, amit egy nevelő és tudós hetvenedik születésnapján elmondhatunk.

Sziklay László

- Acta Historiae Litterarum Hungaricarum. Tomus XVI. – Szeged, 1978. József Attila Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara, 180.
- L'Attentat de Damiens. Ed. Pierre Rézat. – Lyon, 1979. Presses Universitaires de Lyon, 437.
- Autobiography, Ed. James Olney. – Princeton, 1980. Princeton University Press, 360.
- Albert, Edward: History of English Literature. – London, 1979. Harrap, 663.
- Andor Csaba: Jel-kultúra-kommunikáció. – Budapest, 1980. Gondolat, 203.
- Arnold-Döhen, Victoria: Die Bildersprache des Manichäismus. Als Manuscript veröffentlicht. – Köln, 1978. In Kommission bei E. J. Brill, 184.
- Bárzsi Géza: A magyar nyelv múltja és jelene. – Budapest, 1980. Gondolat, 529.
- Benkő László: Az írói szótár. – Budapest, 1979. Akadémiai Kiadó, 275.
- Bennett, Tony: Formalism and Marxism. – New York, 1979. Methuen Inc., 200.
- Bilan, R. P.: The Literary Criticism of F. R. Leavis. – Cambridge–London–New York–Melbourne, 1979. Cambridge U. P., 338.
- Boisdeffre, Pierre de: Le roman français depuis 1900. – Paris, 1979. PUF, 127.
- Burjak, Borisz: A művészi eszmény és a jellem. – Uzgorod, 1979. Kárpáti Könyvkiadó, 187.
- Carpantier, Alejo: Irodalom és politikai tudat Latin-Amerikában. – Budapest, 1979. Gondolat Kiadó, 155.
- Denham, D. Robert: Northrop Frye on Culture and Literature. A Collection of Review Essays. Ed. and with an Introduction by R. D. Denham. – Chicago–London, 1978. Chicago–London, 264.
- Dictionnaire international des termes littéraires. Sous la direction scientifique de R. Escarpit. Fasc. I. – Bern, 1979. Francke, 96.
- Diersen, Inge: Thomas Mann. – Berlin, 1979. Aufbau Verlag, 433.
- Dietze, Walter: Herder. – Berlin, 1980. Aufbau Verlag, 161.
- Drama and Society. Ed. J. Redmond. – Cambridge–London–New York–Melbourne, 1979. Cambridge U. P. 321.
- Z Dziejów polsko-węgierskich stosunków historycznych i literackich. Szerk. Istvána Csaplárósa i Anđrzeja Sieroszewskiego. – Warszawa, 1979. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 267.
- Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung. Elisabeth Frenzel zum 65. Geburtstag. I–II. 177., 177. Stuttgart, 1980. Alfred Kröner Verlag.
- Elwert, W. Theodor: Sprachwissenschaftliches und Literaturhistorisches. Sprachen und Literaturen. – Wiesbaden, 1979. Franz Steiner Verlag, GmbH, 149.
- Enrich, Wilhelm: Die Symbolik von Faust II. Sinn und Formen. – Wiesbaden, 1978. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 481.
- Fischer-Kerli, Ignaz: Normen, Werte und Lebenssituation. Frankfurt am Main, 1979. Peter D. Lang, 308.
- Funktion und Wirkung. Hrg. von Dietrich Sommer, Dietrich Löffler, Achim Walter und Eva Maria Scherf. – Berlin, 1978. Aufbau Verlag, 564.
- Giese, Alexander: Marcus Aurelius. – Budapest, 1979. Gondolat, 352.
- Gless, Darryl J.: Measure for Measure, the Law and the Convent. – Princeton, New Jersey, 1979. Princeton University Press, 283.
- Gorilovics Tivadar. La légende de Victor Hugo de Paul Lafargue Studia Romanica. Series litteraria, fasc. VI. – Debrecen, 1978. KLTE, 85.
- Habermas, Jürgen: Communication and the Evolution of Society. – Translated and with an

- introduction by Th. MacCarthy. -- London, 1979. Heimnemann Educational Books, 239.
- Heinrich Heine und die Zeitgenossen. Geschichtliche und literarische Befunde. -- Berlin und Weimar, 1979. Akademie Verlag, 327.
- Henkle, Roger, B.: Comedy and Culture. -- Princeton, 1980. Princeton University Press, 373.
- Heisemann, Arthur: The Novel before the Novel. -- Chicago, 1977. Chicago U. P., 238.
- Hettner, Hermann: Geschichte der deutschen Literatur, im achtzehnten Jahrhundert. I--II. -- Berlin, 1979. Aufbau Verlag, 793., 860.
- Hildebrandt, Dieter: Lessing Bibliographie einer Emanzipation. -- Darmstadt, 1979. Hauser Verlag, 514.
- Hirst, David L.: Comedy of Manners. -- London, 1979. Methuen, 122. Internationale Literatur des soz. Realismus, 1917--1945. Hrg. von Georgi Dimow. -- Berlin, 1978. Aufbau Verlag, 844.
- Ismétlődés a művészetben. Szerk.: Horváth Iván és Veres András. -- Budapest, 1980. Akadémiai Kiadó, 356.
- Jankowski, Kazimierz: Pszichiátria és humánium. Budapest, 1979. Gondolat, 415.
- József Farkas: Räterepublik und Kultur Ungarn 1919. -- Budapest, 1979. Corvina, 300.
- Kardos Pál: Irodalmi tanulmányok. -- Budapest 1979. Gondolat, 373.
- Kloos, Rudolf M.: Einführung in die Epigraphik des Mittelalters. -- Darmstadt, 1980. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 171.
- Kortian, Garbis: Métacritique. -- Paris, 1979. Minuit, 132.
- Kosáry Domokos: Művelődés a XVIII. századi Magyarországon. -- Budapest, 1980. Akadémiai Kiadó, 757.
- Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein un abgeschlossenes Kapitel. Hrg. K. Barck, D. Schlenstedt u. W. Thiesse. -- Berlin, 1979. Akademie Verlag, 353.
- Literatur im Epochenbruch. Hrg. von Günther Klotz, Winfried Schröder und Peter Weber. Berlin 1977. Aufbau Verlag, 713.
- Magzoo, Joseph Anthony: The Varieties of Interpretation. -- Notre Dame--London, 1978. University of Notre Dame Press, 178.
- Mádl Antal: Írók történelmi sorsfordulókon. Osztrák és német írók -- magyar kapcsolatok. -- Budapest, 1979. Akadémiai Kiadó, 259.
- Mercurius Veridicus 1705 -1710. Ford. Kenéz Győző. Bev.: Benda Kálmán. -- Budapest, 1979. Magyar Helikon, 141.
- The Modern Japanese Prose Poem. Translated and with an Introduction by Dennis Keene. -- Princeton, N. Y., 1980. Princeton U. P., 181.
- Mrzek, Joachim: Verständnis und Verständlichkeit von Lesetexten. -- Frankfurt am Main, 1979. Peter D. Lang, 430.
- Müller, Wilhelm: Rom, Römer und Römerinnen. -- Berlin, 1980. Rütten u. Loening, 390.
- Naumann, Manfred: Gesellschaft, Literatur, Lesen. -- Berlin, 1976. Aufbau Verlag, 583.
- Neumann, Erich: Five essays. Transl. From the German by Engine Rolfe. -- Princeton, N. J. 1979. Princeton U. P., 263.
- New Perspectives in German Literary Criticism. Ed. by Richard E. Amacher and Victor Lange. Princeton, N. J. 1979. Princeton University Press, 480.
- Pech, Klaus-Ulrich: Kritik der psychoanalytischen Literatur und Kunsttheorie. -- Frankfurt am Main, 1980. Peter D. Lang, 202.
- Perelman, Chaim. Introduction à la philosophie morale. -- Bruxelles, 1980. Editions de l'université de Bruxelles, 211.
- Poetry and Poetics. Ed. Alex Preminger. -- Princeton, 1974. Princeton University Press, 992.
- Pratt, Marie Louise: Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse. -- Bloomington--London, 1977. Indiana University Press, 236.
- Reisebriefen deutscher Romantiker. Hrg. Ru'olf Walbiner. -- Berlin, 1980. Rütten u. Loening, 550.
- Robertson, D. W. Jr. Essays in Medieval Culture. -- Princeton, N. J. 1980. Princeton University Press, 404.
- Romane im 20. Jahrhundert. Hrg. Günther Klotz. -- Berlin, 1980. Akademie Verlag, 199.
- Rowell, George: The Victorian Theatre 1792--1914. -- Cambridge--London--New York--Melbourne, 1978. Cambridge U. P., 239.
- Sacks, Sheldon: Fiction and the Shape of Belief. -- Chicago, 1980. The University of Chicago Press, 277.
- Santarcangeli, Paolo: „Pokolra kell annak menni . . .” -- Budapest, 1980. Gondolat, 346.
- Schinkel, Karl Friedrich: Reisen nach Italien. -- Berlin, 1980. Rütten und Loening, 359.
- Schlegel, August Wilhelm és Schlegel, Friedrich: Válogatott esztétikai írások. -- Budapest, 1980. Gondolat Kiadó, 725.
- Schmid, Christoph: Die Mittelalterrezeption des 18. Jahrhunderts. -- Frankfurt am Main, 1979. Peter Lang, 431.

- Seidel, Michael*: Satiric Inheritance, Rabelais to Sterne. – Princeton, N. J., 1979. Princeton U. P., 283.
- Ślizinski, Jerzy*: Jan III. Sobieski w literaturze narodów Europy. – Warszawa, 1979. – Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 437.
- Snyder, Susan*: The Comic Matrix of Shakespeare's Tragedies, Princeton, New Jersey, 1979. Princeton University Press, 185.
- Spriewald, Ingeborg*: Grundpositionen der deutschen Literatur im 16. Jahrhundert. – Berlin, 1976. Aufbau Verlag, 492.
- Stadtke, Klaus*: Ästhetisches Denken in Russland. – Berlin, 1978. Aufbau Verlag, 376.
- Stellmacher, Wolfgang*: Herders Shakespeare-Bild. – Berlin, 1978. Rütten u. Loening, 319.
- Sykes, Stuart*: Les Romans de Claude Simon. – Paris, 1979. Les Éditions de Minuit, 194.
- Szabó György*: Századunk olasz irodalmának kistükre és más tanulmányok. – Budapest, 1979. Gondolat, 385.
- Szegedi Bölcsész-műhely '77*. Szerk. Róna-Tas András. – Szeged, 1978. JATE, 402.
- Szemiotika és Művészet*. Szerk. biz.: J. J. Barabas, J. M. Meletyinszkij, Nyírő Lajos, Szabolcsi Miklós. – Budapest, 1979. Akadémiai Kiadó, 267.
- Taplin, Oliver*: Greek Tragedy in Action. – London, 1978. Methuen, 203.
- Trousson, Raymond*: Voyages aux pays de nulle part. – Bruxelles, 1979. Éditions de l'Université Bruxelles, 296.
- Tydemann, W.*: The Theatre in the Middle Ages. – Cambridge–London–New York–Melbourne, 1978. Cambridge U. P., 298.
- Walker, Janet A.*: The Japanese Novel of the Meiji Period and the Ideal of Individualism. – Princeton, N. J. 1979. Princeton U. P. 315.
- Weher, Horst*: Hemingway. – Darmstadt, 1980. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 422.
- Weber, Peter*: Das Menschenbild des bürgerlichen Trauerspiels. – Berlin, 1976. Rütten u. Loening, 281.
- Wittschier, Bernhard*: Das Zwischen als dialogischer Logos. Frankfurt am Main, 1980. – Verlag Peter D. Lang, 269.
- Zimmermann, Hans Dieter*: Vom Nutzen der Literatur. – Frankfurt, 1979. Suhrkamp Verlag, 187.
- Zissimos, Lorenzatos*: The Lost Center and Other Essays in Greek Poetry. – Princeton, 1980. Princeton University Press, 200.
- Zur Struktur des Romans. Hrsg. von Bruno Hillebrand. – Darmstadt, 1978. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 606.

# TARTALOM

Az orosz szimbolizmus	209
-----------------------	-----

## TANULMÁNYOK

Az orosz szimbolizmus irodalomszemlélete ( <i>Nagy István</i> )	211
Az orosz szimbolizmus költészete és poétikája ( <i>Gránicz István</i> )	227
Az orosz szimbolisták prózája ( <i>Szilárd Léna</i> )	249
Az orosz szimbolista színház ( <i>Sargina Ludmilla</i> )	265

## BIBLIOGRÁFIA

### DOKUMENTUMOK

<i>Vlagyimir Szolovjov: A művészet általános értelme (ford.: Légrády Viktor)</i>	284
<i>Dmitrij Merezkovszkij: Századunk misztikus mozgalma (ford.: Légrády V.)</i>	289
<i>Valerij Brjusov: A mai költészet értelme (ford.: Nagy István)</i>	292
<i>Ellisz: A szimbolizmus lényegéről (ford.: Nagy István)</i>	294
<i>Vjacseszlav Ivanov: Gondolatok a szimbolizmusról (ford.: Légrády Viktor)</i>	296
<i>Andrej Belij: Líra és kísérlet (ford.: Nagy István)</i>	302
<i>Andrej Belij: A szimbolizmus (ford.: Nagy István)</i>	307
<i>Vjacseszlav Ivanov: Az író modora, arculata és stílusa (ford.: Nagy István)</i>	310
<i>Vjacseszlav Ivanov: A művészet határaitól (ford.: Nagy István)</i>	316
<i>Vita az orosz szimbolizmusról. Bevezető (Gránicz István)</i>	317
<i>Vjacseszlav Ivanov: A szimbolizmus testámentoma (ford.: Havas Ferenc)</i>	318
<i>Alekszandr Blok: Az orosz szimbolizmus mai állapotáról (ford.: Recski Ágnes)</i>	320
<i>Valerij Brjusov: A „rabnyelvről”, a költészet védelmében (ford.: Gábor Zsuzsa)</i>	323
<i>Andrej Belij: Babérkoszorú vagy töviskoszorú (ford.: Nagy István)</i>	325

### SZEMLE

<i>Vigh Árpád: A második liège-i retorika</i>	329
---	-----



## KITEKINTÉS

- Martin Stern*: Heinrich Leuchthold svájci költő mint magyar költemények „fordítója” (*ford.: Kiss József*) . . . . . 338

## ÉVFORDLÓ

- Hárs Ernő*: A világtenger énekese. Luis de Camões . . . . . 347

## KÖNYVEK

- Literатурно-эстетические концепции в России конца XIX-начала XX века (*Szóke Katalin*) . . . . . 357
- Д. Е. Максимов: Поэзия и проза Ал. Блока (*Dukkon Ágnes*) . . . . . 359
- Л. Долгомолов: Поэма Александра Блока „Двенадцать”. (*Jagusztin László*) . . . . . 361
- Образное слово А. Блока (*Jagusztin László*) . . . . . 362
- Vakcsi György: Blok világa (*B. Juhász Erzsébet*) . . . . . 363
- А. Е. Лосев: Проблема символа и реалистическое искусство (*Serfőző László*) . . . . . 364
- Возникновение русской науки о литературе (*Nagy István*) . . . . . 365
- В. М. Жирмунский: Теория литературы, поэтика, стилистика (*Nagy István*) . . . . . 367
- И. Я. Чернукина: Очерк стилистики художественного текста (*Jagusztin László*) . . . . . 369
- С. А. Толстая: Дневники (*Papp Mária*) . . . . . 370
- Earl Miner: Japanese linked poetry (*Erdős György*) . . . . . 371
- Französische Poetiken. Hrg.: F.-R. Hausmann, E. Mandelsloh, H. Staub (*Téglásy Imre*) . . . . . 372
- K. P. Klein: Zukunft zwischen Trauma und Mythos: Science-fiction (*Lichtmann Tamás*) . . . . . 373
- Szende Tamás: A szó válsága (*Kálmán C. György*) . . . . . 374
- American Contributions to the Eight International Congress of Slavists. Vol. 2. Ed. by V. Terras (*Fried István*) . . . . . 375
- H. Meyer: Die Zahlenallegorese in Mittelalter. Methode und Gebrauch (*Boronkai Iván*) . . . . . 376
- P. Kroh: Lexikon der antiken Autoren (*Szabó Zsuzsanna*) . . . . . 377
- F. Brunhölzl: Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters (*Boronkai Iván*) . . . . . 378
- Mercurius Veridicus 1705–1710. Bevezető és jegyz. Benda Kálmán (*Hopp Lajos*) . . . . . 379
- Gustav Gröber: Übersicht über die lateinische Literatur von der Mitte des VI. Jahrhunderts bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts (*Boronkai Iván*) . . . . . 380
- P. O. Kristeller: Humanismus und Renaissance I–II. (*Szabó Zsuzsca*) . . . . . 381
- Blaise Pascal: Gondolatok (*Hopp Lajos*) . . . . . 382
- J. Slizinski: Jan III Sobieski w literaturze narodów Europy (*Gedeon Márta*) . . . . . 383
- Heinz Hamm: Goethes „Faust” (*Walkó György*) . . . . . 383
- Amerikanische Literaturkritik im Engagement. Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie und Literaturgeschichte. Hrsg. von Norman Rudich (*Mádl Péter*) . . . . . 385

Niederhauser Emil: A nemzeti megújulási mozgalmak Kelet-Európában ( <i>Hopp Lajos</i> )	386
W. Bahber: Formen, Ideen, Prozesse in der Literaturen der romanischer Völker ( <i>Lóránt Gábor</i> )	387
W. Pusz: „Nowy Parnas” przedromantycznej Warszowa Bruno Kiciński i grono jego współpracowników ( <i>Jerzy Snopek</i> )	388
Naturlyrik und Gesellschaft. Hg. von Norbert Mecklenburg ( <i>Fried István</i> )	388
Szabolcsi Miklós: Érik a fény. (József Attila élete és pályája 1923–1927 ( <i>Széles Klára</i> ))	389
Haraszti Zsuzsa: A megalázás problematikája Mario Vargas Llosa regényeiben ( <i>Gellért Jánosné</i> )	389
J. Leenhardt: Politische Mythen im Roman ( <i>Brigitte Sändig</i> )	390
R. W. Greene: Six French Poets of Our Time ( <i>Ferenczi László</i> )	391
M. A. Jazayery, E. C. Polomé, W. Winter, eds.: Linguistics and Literary Studies ( <i>Kálmán C. György</i> )	392
M. Sérullaz: Az impresszionizmus enciklopédiája ( <i>Varga József</i> )	393
Balogh F. dgár: Szolgálatban ( <i>Pomogáts Béla</i> )	393
G. Grewendorf: Argumentation und Interpretation. (Wissenschaftstheoretische Untersuchungen am Beispiel germanistischer Lyrikinterpretationen) ( <i>Szijj Ferenc</i> )	394
Eike von Savigny: Argumentation in der Literaturwissenschaft. Wissenschaftstheoretische Untersuchungen zu Lyrikinterpretatione. ( <i>Szijj Ferenc</i> )	394
Georg Meggle (Manfred Beetz: Interpretationstheorie und Interpretationspraxis) ( <i>Szijj Ferenc</i> )	394
J. D. Sapir, J. Christopher Crocker, eds.: The Social Use of Metaphor. Essays on the Anthropology of Rhetoric ( <i>Kálmán C. György</i> )	397
G. Rowell: The Victorian Theatre 1792–1914. ( <i>Borsos Zsuzsanna</i> )	398
Kovács Endre: Herzen ( <i>Molnár László</i> )	399
The Oldest Revolutionary. Essays on Benjamin Franklin. Szerk. J. A. Lemay ( <i>Kretzoi Miklósne</i> )	400
Th. Kabdebo: Diplomat in Exile ( <i>Oltványi Ambrus</i> )	401
A. G. Pettit: Mark Twain and the South ( <i>Kretzoi Miklósne</i> )	403
G. W. Allen: The New Walt Whitman Handbook ( <i>Kretzoi Miklósne</i> )	404
R. Frickx–M. Joiret: La poésie Française de Belgique de 1880 à nos jours – Etudes de Littérature française de Belgique ( <i>Ferenczi László</i> )	404
B. Guttenberg: Web of Being ( <i>Kretzoi Miklósne</i> )	405
R. L. Stein: The Ritual of Interpretation ( <i>Kretzoi Miklósne</i> )	406
Lenau-Almanach 1979. Hrg. von K. Gladt ( <i>Szabó János</i> )	407

## KRÓNKA

Sobieski-ülésszak ( <i>Hopp Lajos</i> )	408
A múlt nagy tudósai ( <i>T. Erdélyi Ilona</i> )	409
Csapláros István hetven éves ( <i>Sziklay László</i> )	411
Beérkezett könyvek 1980.	412

## SOMMAIRE

Le symbolisme russe . . . . .	209
-------------------------------	-----

### ÉTUDES

Vues littéraires du symbolisme russe ( <i>István Nagy</i> ) . . . . .	211
Poésie et poétique du symbolisme russe ( <i>István Gránicz</i> ) . . . . .	227
La prose des symbolistes russes ( <i>Lena Szilárd</i> ) . . . . .	249
Le théâtre symboliste russe ( <i>Ludmilla Surgina</i> ) . . . . .	265

### BIBLIOGRAPHIE

#### DOCUMENTS

<i>Vladimir Soloviov</i> : Le sens général de l'art ( <i>trad. par Viktor Légrády</i> ) . . . . .	284
<i>Dmitri Merezkovski</i> : Le mouvement mystique de notre siècle ( <i>trad. par Viktor Légrády</i> ) . . . . .	289
<i>Valeri Briusov</i> : Le sens de la poésie d'aujourd'hui ( <i>trad. par István Nagy</i> ) . . . . .	292
<i>Ellis</i> : Sur l'essence du symbolisme ( <i>trad. par István Nagy</i> ) . . . . .	294
<i>Viaczeslav Ivanov</i> : Considérations sur le symbolisme ( <i>trad. par Viktor Légrády</i> ) . . . . .	296
<i>Andrei Belii</i> : Poésie et expérience ( <i>trad. par István Nagy</i> ) . . . . .	302
<i>Andrei Belii</i> : Le symbolisme ( <i>trad. par István Nagy</i> ) . . . . .	307
<i>Viaczeslav Ivanov</i> : Comportement, aspect et style de l'écrivain ( <i>trad. par István Nagy</i> ) . . . . .	310
<i>Viaczeslav Ivanov</i> : Sur les limites de l'Art ( <i>trad. par István Nagy</i> ) . . . . .	316
<i>Viaczeslav Ivanov</i> : Le testament du symbolisme ( <i>trad. par Ferenc Heves</i> ) . . . . .	318
<i>Alexandre Blok</i> : Sur l'état actuel du symbolisme russe ( <i>trad. par Agnes Recski</i> ) . . . . .	320
<i>Valeri Briusov</i> : Sur le „langage des prisonniers”, pour la défense de l'art ( <i>trad. par Zsuzsa Gábor</i> ) . . . . .	323
<i>Andrei Belii</i> : Couronne de lauriers ou couronne d'épines? ( <i>trad. par István Nagy</i> ) . . . . .	325

#### REVIDE ANNIVERSAIRE

<i>Árpád Vigh</i> : Le deuxième groupe de rhétorique de Liège . . . . .	
---	--

#### HORIZON

<i>Martin Stern</i> : Heinrich Leüchthold, poète suisse, “traducteur” de poésies hongroises ( <i>trad. par József Kiss</i> ) . . . . .	
<i>Ernö Hárs</i> : Le chantre de la mer du monde . . . . .	347

#### LIVRES

## СОДЕРЖАНИЕ

Русский символизм . . . . .	209
-----------------------------	-----

### СТАТЬИ

Литературные взгляды русских символистов ( <i>Иштван Надь</i> ) . . . . .	211
Поэзия и поэтика русского символизма ( <i>Иштван Границ</i> ) . . . . .	227
Проза русских символистов ( <i>Лена Силард</i> ) . . . . .	249
Русский символистский театр ( <i>Людмила Шаргина</i> ) . . . . .	265

### БИБЛИОГРАФИЯ

#### ДОКУМЕНТЫ

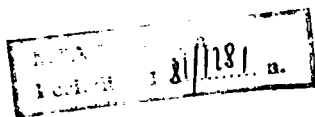
<i>Владимир Соловьев</i> : Общий смысл искусства (Перевод: <i>Виктор Легради</i> ) . . . . .	284
<i>Дмитрий Мережковский</i> : Мистическое движение нашего века (Перевод: <i>Виктор Легради</i> ) . . . . .	289
<i>Валерий Брюсов</i> : Смысл современной поэзии (Перевод: <i>Иштван Надь</i> ) . . . . .	292
<i>Эллис</i> : Сущность символизма (Перевод: <i>Иштван Надь</i> ) . . . . .	294
<i>Вячеслав Иванов</i> : Мысли о символизме (Перевод: <i>Виктор Легради</i> ) . . . . .	296
<i>Андрей Белый</i> : Лира и эксперимент (Перевод: <i>Иштван Надь</i> ) . . . . .	302
<i>Андрей Белый</i> : Символизм (Перевод: <i>Иштван Надь</i> ) . . . . .	307
<i>Вячеслав Иванов</i> : Манера, лицо, стиль (Перевод: <i>Иштван Надь</i> ) . . . . .	310

#### ДИСКУССИЯ О РУССКОМ СИМБОЛИЗМЕ

Введение ( <i>Иштван Границ</i> ) . . . . .	317
<i>Вячеслав Иванов</i> : Заветы символизма (Перевод: <i>Ференц Хаваш</i> ) . . . . .	318
<i>Александр Блок</i> : О современном состоянии русского символизма (Перевод: <i>Агнеш Речки</i> ) . . . . .	320
<i>Валерий Брюсов</i> : О „речи рабской” в защиту поэзии (Перевод: <i>Жужа Габор</i> ) . . . . .	323
<i>Андрей Белый</i> : Венок или венец? (Перевод: <i>Иштван Надь</i> ) . . . . .	325

#### ОБЗОР

<i>Арнод Виг</i> : Вторая группа лиежских риториков . . . . .	
---	--



**ГОРИЗОНТ**

*Мартин Штерн*: Швейцарский поэт Генри Лайтхольд как „де-реводчик” венгерской поэзии . . . . .

**ЮБИЛЕЙ**

Певец мирового моря – Камознс (*Эрне Харш*) . . . . . 347

**КНИГИ**

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója  
Műszaki szerkesztő: Marton Andor  
A kézirat nyomdába érkezett: 1980. VI. 3. – Terjedelem: 18,55 (A/5) ív  
81.8395 Akadémiai Nyomda, Budapest – Felelős vezető: Bernát György

MAGYAR  
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
KÖNYVTÁRA

### **Terjeszti a Magyar Posta**

Előfizethető a hírlapkézesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (PKHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással PKHI 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111—010).

Példányonként beszerezhető: az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185—881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116—269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 72,— Ft

1 szám ára: 18,— Ft

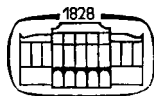
Indexszám: 25 380

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat,  
H-1389 Budapest, Pf. 149.

**Ára: 36,— Ft**

**Előfizetés egy évre: 72,— Ft**

**INDEX: 25 380**  
**ISSN 0017—999X**



**AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST**