

✓ 307.204

VIII.

31
1985

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

A FILLM budapesti kongresszusa

*

Műelemzés

*

Polonisztika Magyarországon
Bibliográfia

*

Könyvek

*

Krónika

1985 | 1

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK
FOLYÓIRATA

Szerkesztőbizottság

BODNÁR GYÖRGY
BONYHAI GÁBOR
T. ERDÉLYI ILONA
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
H. LUKÁCS BORBÁLA
SZIKLAY LÁSZLÓ
SZILI JÓZSEF
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.: 664-819

Szerkesztőségi órák: szerdán 10–12
óra között

Titkár: Sz. ZEHÉRY ÉVA

Belső munkatársak GRÁNICZ ISTVÁN,
KARAFIÁTH JUDIT könyvrovát
KISS Gy. CSABA

1985/1. XXXI. évfolyam
Megjelenik évente négy füzetben

Comité de Rédaction

GYÖRGY BODNÁR
GÁBOR BONYHAI
ILONA T. ERDÉLYI
LAJOS HOPP
BÉLA KÖPECZI
BORBÁLA H. LUKÁCS
LÁSZLÓ SZIKLAY
JÓZSEF SZILI
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

1985/1. XXXI. année
Revue trimestrielle

A FILLM BUDAPESTI KONGRESSZUSA

Folyóiratunknak ezt a számát a FILLM (Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes) 1984. augusztus 22–27. között Budapesten lezajlott 16. kongresszusának szenteljük. Reméljük, hogy lapunknak a nemzetközi tudományosság eseményei iránt érdeklődő olvasói tanulságos közleményeket találnak ebben a számban is.

Összeállításunk látszólag eltér a többi tematikus szám profiljától. Az eltérés azonban csak látszólagos, és a kongresszus tematikájával függ össze. A kongresszus egyetlen nagy témával foglalkozott, nevezetesen „Változás a nyelvben és az irodalomban. Állandóság és változás az irodalmi és nyelvi funkcióban és formában: a kulturális összefüggések”. Ez az egyetlen téma azonban a nézőpontok megközelítésének számtalan változatát tette lehetővé. Az előadások tematikája irodalomtörténeti tekintetben a középkortól napjainkig terjedő időszakra, földrajzi tekintetben pedig valamennyi földrészre kiterjedt, és így példázta az elméleti és történeti kutatások témáinak és módszereinek gazdagságát és sokszínűségét.

A kongresszusból ízelítőt adó előadások mellett helyet adunk egy műelemzésnek és a lengyel irodalommal foglalkozó bibliográfiai összeállításnak. A számot Kovács József gondozta.

A Szerkesztőbizottság

LE CONGRÈS DE LA FILLM À BUDAPEST

Le présent numéro de notre revue est consacré au 16^e congrès, de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes – FILLM – qui a eu lieu du 22 au 27 août 1984 à Budapest. Nous espérons que nos lecteurs qui s'intéressent aux événements de la vie scientifique internationale y trouveront des communions dignes de leur intérêt.

La composition de ce numéro semble différer de celle de nos numéros „thématiques”, mais cette différence n'est qu'apparente: elle est due au programme du congrès. Ce programme ne comportait qu'un grand thème : „Le changement en langue et en littérature. Permanence et mutations fonctionnelles et formelles et leurs implications culturelles”, mais ce thème unique a donné lieu à une multitude d'approches et de points de vue. Sur le plan de l'histoire littéraire, les communications ont traité la période allant du Moyen Age jusqu'à nos jours et sur le plan de la géographie, tous les continents; rendant ainsi compte de la richesse et de la diversité des thèmes et méthodes des recherches en théorie littéraire et histoire littéraire.

Une analyse et une bibliographie des ouvrages de polonistique hongrois s'ajoutent aux communications présentées au congrès de la FILLM. Ce numéro a été composé par József Kovács.

Le Comité de Rédaction

КОНГРЕСС FILLM В БУДАПЕШТЕ

Этот номер нашего журнала мы посвящаем XVI конгрессу FILLM (Международной Федерации Современных Языков и Литератур), проходившему в Будапеште с 22 по 27 августа 1984 года. Надеемся, что читатели, интересующиеся событиями международной научной жизни, и в данном номере обнаружат для себя немало полезных материалов.

На первый взгляд, предлагаемая подборка отличается от профиля подобных тематических номеров. Однако это отличие только кажущееся, оно связано с тематикой конгресса. Центральная тема этого научного форума была сформулирована следующим образом: „Изменения в языке и литературе. Постоянство и перемены в литературных и языковых функциях и формах, культурные взаимосвязи.” И все же эта единственная тема вызвала множество различных мнений и подходов. В историко-литературном плане доклады участников конгресса охватывали период от средневековья до наших дней, в географическом отношении были представлены все части света. Все это свидетельствовало о тематическом и методическом богатстве и разнообразии исторических и теоретических исследований, в какой-то мере выражая наше отношение к традициям в противовес литературным, теоретическим и историческим направлениям, подчеркивающим свое новаторство и независимость от наследия прошлого.

Наряду с выступлениями, прозвучавшими на конгрессе, в номере – из практических соображений – представлены материалы по анализу литературного произведения и библиография польской литературы.

Редколлегия

A FILLM BUDAPESTI KONGRESSZUSA

Századunk húszas-harmincas éveitől kezdve mind gyorsabban követik egymást az új izmusok az irodalomban: az avantgarde-től a neoavantgarde-ig, a realizmustól a neorealizmusig, a moderntől a posztmodernig élnek együtt, versengenek egymással az irodalom néha komoly társadalmi és formai újításokat kínáló, néha azonban csak külön-ségükkel meghökkenítő irányzatai, áramlatai. A modern regény napjainkban már alig hasonlít múlt századi elődjéhez, a költészet olyan hagyományos kategóriái pedig mint az epikus, leíró, lírai stb., kezdik elveszíteni megkülönböztető funkciójukat, és mintha a mai költészetnek egy legújabb irányzata, egy új szóbeliség felé tartana. Ha valamelyest megkésve is, az irodalomtudomány követte az irodalomban végbemenő változásokat. Soha annyi új, programja szerint egyedül tudományos, objektív, végleges megértést kínáló megközelítés, elemzési módszer nem ajánkozott a kritikusok, irodalomtörténészek számára, mint az elmúlt negyven-ötven év folyamán, az egymást követő formaelemző kritikáktól mondjuk a hazánkban legújában ismertté vált Hans Robert Jaus-féle befogadás esztétikailag vagy Hans-Georg Gadamer-féle filozófiai hermeneutikáig.

A FILLM (Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes – Modern Nyelvek és Irodalmak Nemzetközi Szövetsége) 1984. augusztus 22–27-e között, Budapesten megrendezett XVI. nemzetközi kongresszusa már kellő történeti távlatokban tekintette át a nyelvben és irodalomban bekövetkezett változások általános kérdéseit, különös tekintettel a funkció és forma állandóságának és változásának összefüggéseire, valamint a változások kulturális következményeire. A témaválasztást Szabolcsi Miklós akadémikus elnöki megnyitó beszédében – „Irodalomtudomány a változó világban” – a következőkben indokolta: „Rohamosan változik a tágabb és szűkebb világ körülöttünk, eddig ismeretlen jelenségek sora bukkan fel, remény és fenyegetettség közt él emberiség és egyén. És a változó világban vajon mi a helye azoknak a tudományoknak, amelyek a történelmi múltat kutatják, a nyelv, az irodalom, a művészetek alakulásával és lényegével foglalkoznak; tehát a változáshoz képest hagyományosnak mondhatók? Változik-e a hagyomány is, azonos-e tudományágainak funkciója a ma világában? Van-e még funkciója egyáltalán? Ilyen gondok tudományágunk minden művelőjét aggasztják, akár bevalljuk ezt, akár nem. Valóságos „legitimitációs krízis”-ről beszélhetünk világszerte. És e krízis túlhaladását, valljuk meg, általában a tudományos termelés *mennyiségi* növekedésével vagy új módszertani-elméleti épületek alkotásával próbálják elérni. Célravezető-e ez az út? Nem inkább arról van szó, ahogyan azt Eva Kushner az 1982-es AILC-kongresszus elnöki beszédében megfogalmazta: hogy ugyanis nem a tudományban, hanem a társadalomban van a válság?”

Ellentétben az első kongresszussal – ez 1931-ben volt Budapesten –, ahol az irodalomtörténetírás módszertani kérdéseit vitatták meg, és a téma előadói a viták során kitértek az irodalomtörténet és kritika valamennyi korabeli irányzatára, amint ezt egyébként Stanley Aston professzor előadása is érzékeltette, a jelenlegi kongresszust elsősorban nem az elméleti, módszertani kérdésekben való elmélyedés jellemezte. Kongresszusunk legfőbb sajátosságát a téma történeti és mindenekelőtt földrajzi határainak kiszélesítése jelentette. Így a fejlődő országok irodalmának vizsgálata, amelyekkel a két plenáris, és több szekcióelőadás foglalkozott.

Ez a problematika azért érdemel első helyen említést, mivel egyrészt, választ ad a Szabolcsi Miklóstól felvetett kérdésre, és bizonyítja, hogy az általunk használt irodalomelméleti és -történeti fogalmak alkalmasak a fejlődő országok irodalmi valóságának megragadására. Másodszor azért, mert a fejlődő országok irodalomtudósainak egy jelentős részét kettős szemlélet jellemzi: a történelmi, társadalmi valóság jelenségeinek leírásakor nem idegenkednek marxista – bár nem lehetetlen, hogy esetenként csupán újbaloldalos – frazeológia használatától, míg az irodalmi jelenségek elemzésében a formai szempontok az uralkodók. E tekintetben szimptomatikus Mona Abousenna (Egyiptom) előadása, aki az arab nyelv kérdéseivel foglalkozva kiindulási pontként Engels megállapítását idézi a nyelv kialakulásáról az emberré válás folyamatában, majd ezzel mint természetes nyelvvel szembeállítja a Koránt, mint a kinyilatkoztatás nyelvét, s jut el Taha Husszein egyiptomi és Adonis (Ali Ahmed Szajid) palesztin szerző munkájának elemzése után ahhoz az alapvetően fundamentalista muzulmán állásponthez, hogy a „szerzett tudás”, ideértve a természet- és társadalomtudomány valamennyi ágát, csak addig a pontig igazolható, amíg fennmarad a Koránban képviselt isteni kinyilatkoztatás „örökös tudása” mint értékek forrása.

Mások másutt találták meg az irodalom sajátos feladatát a fejlődő országokban. A volt brit gyarmatok angol nyelvű irodalmáról szólva G. D. Killam (Kanada) azt hangsúlyozta, hogy az irodalomtudomány milyen támogatást tud nyújtani ezeknek a nemzeteknek irodalmuk „dekolonializálásában”, kulturális függetlenségük visszaszerzésében saját hagyományaik, nemzeti identitásuk feltárása útján. Lucila Hosillos (Fülöp-szigetek) pedig arról beszélt, hogy a történelmi igazságok művészi ábrázolása, a humanista elkötelezettség szükségszerűen a dialektikus-történelmi materialista felfogás irányába vezeti az írókat, és készíti arra, hogy felismerje az egyén és az emberiség „totális felszabadításának” szükségességét. Példaként pedig Gabriel García Marquez kolumbiai, Pramodya Ananta Toer indonéziai és Ngugi wa Thiong’o kenyai írók egy-egy művét elemezte. A „totális felszabadítás” fogalma magyarázza azt, amit E. San Juan (USA) a nacionalista és proletár hagyomány együttélésének és újraéledésének nevez a Fülöp-szigetek irodalmában, és ebből a szempontból vetette össze F. S. Jose és N. V. M. Gonzales fülöp-szigeti írók munkáit a szintén amerikai Shirley Lim.

A kongresszuson a legnagyobb érdeklődés az elméleti kérdések vizsgálatát kísérte. A résztvevők megkülönböztetett figyelemmel hallgatták René Wellek áttekintését a mai nyugati irodalomkritika helyzetéről, amelyben hangsúlyozta, hogy ez a kép sötét, általános szkepticizmust, rezignációt, sőt kétségbeesést takar. „Meg kell azonban értenünk – mondta – a szélsőséges szkepticizmus mögött gyakran az a könnyebb út bújik meg, amelyen elkerüljük, hogy szembenézzünk néhány nehéz kérdéssel. A kétségbeesés mögött gyakran az idillikus elefántcsont-toronyba menekülés rejtőzködik. Ha az egész iro-

dalom csak nyelvi játék, tanulmányozhatjuk a retorikát, trópusokat, kétértelműségeket, 'meghatározhatatlanokat' és nem kell elköteleznünk magunkat valamely világnézet vagy irodalmi értékítélet mellett. Az új 'intertextualizmus' lehetővé teszi, hogy felelevenítsük a forráskutatást. A befogadástörténet megengedi, hogy tanulmányozzuk a régi szemléket és általában a kritikátörténetet, vagy az olyan eljárásokat mint a paródia és utánzás. A szabályok elutasítása bátorítja a szubliteratúra iránti figyelmet. A feminista kritika ösztönzi az ismeretlen vagy elhanyagolt nőírók felkutatását és társadalmi magatartásuk tanulmányozását. A pszichoanalízis [. . .] arra készíti bennünket, hogy tanulmányozzuk az írók életrajzát és különösen intim és szexuális életét. A szöveg bárminő autoritásának tagadása lehetővé teszi, hogy fantáziáljunk, fikciót írjunk kritika helyett, személyi, magánkapcsolatok hálóját szövögtessük." A nyugati kritikai irányzatoknak ez a fajta bemutatása azonban egyoldalú, folytatta René Wellek, mivel az oktatók és kutatók többségét nem befolyásolják a legújabb divatok. „Továbbra is értelmezik a szövegeket, s azt hiszik, az ő értelmezésük a helyes, vagy legalábbis a jobb. Továbbra is kiadnak és annotálnak szövegeket, kutatják a forrásokat, leáznak életrajzi adatokért, tanulmányozzák a társadalmi és történeti hátteret abbéli erőfeszítésükben, hogy helyesen értelmezzék az irodalmi művet. Röviden, a régi faktualizmus vagy pozitívizmus még ma is él. Bár a huszadik század erősen reagált ennek nyilvánvaló korlátaira, lehet, hogy itt az ideje, hogy megvédelmezzük a kellő tiszteletet a tények, a bizonyosság iránt, az elfogadott értékek és hagyományok iránt, vagy egyszerűen a józan ész, az irodalom tanulmányozásának racionális megközelítése iránt." A gondolati rokonság: Szabolcsi Miklós is beszélt arról, hogy „a lényegében hagyományos XIX. századi pozitivisták módszertan mellett az irodalom és a nyelv vizsgálatának területén annyiféle a megoldási, értelmezési kísérlet, hogy számon tartani is nehéz. Szerencsére: állandó a törekvés a különféle eredetű módszerek olykor eklektikus, olykor szerves együttes használatára”.

Az irodalomelméleti előadások során többször említették Lukács György és Mihail Bahtyin nevét, és hatásukat az újabb regényelméletekre, Lukácsét elsősorban a realizmus értelmezése tekintetében, Bahtyint pedig az intertextualizmus összefüggésében is.

Külön színpontja volt a kongresszusnak az a szimpózium, amely az AILC tervezett irodalomtörténeti kézikönyvének egyes fejezeteit tárgyalta meg „Az irodalomelmélet szerepe az összehasonlító irodalomtörténeti kutatásban” címmel, amelynek előadásait az egyenletesen magas színvonal és mélyreható vita jellemezte. A szimpózium anyaga előreláthatóan a Neoheliconban jelenik majd meg.

A történeti vonatkozású előadások a fő téma számos aspektusát világították meg, sok nemzeti irodalom összefüggésében, a középkortól napjainkig. Közülük itt csak R. J. Schoeck professzor (USA) előadására térek ki, amelynek az állandóság és változás volt a témája. Schoeck professzor a humanizmus korának kutatója, ezért sem véletlen, hogy humanista, tehát emberközpontú nézőpontból vizsgálja az állandóság és változás kérdését az irodalomban, széles spektrumba ágyazva ezt a folyamatot a reneszánsz korától napjainkig. Kiindulási pontja az, hogy egyetlen irodalmi szöveg vizsgálata sem teljes összefüggéseinek, tehát a környezetéhez való viszonyának feltárása nélkül, beleértve azt a folyamatot és dinamikát, amelyben mint mű megvalósult, valamint a mű utóéletét, nem korlátozva azt a későbbi értelmezésekre és textuális alakváltozásokra. Arra is figyelmeztet, hogy tanulmányaink során nem mellőzhetjük a szélesebb kulturális összefüggéseket, amelyek mélyen befolyásolják az irodalmi változásokat, mivel történelmi hiba

lenne a változást egy vagy két tényezőre visszavezetni. Ha azt mondjuk, hogy a nyomdagép volt a változás oka a 16. században, akkor kérdés marad, hogy különbséget tudunk-e tenni a változás eszköze és a változás oka között, amely ráadásul nem is egyetlen ok, hanem komplex tényezők sora. A változás ténye azonban nem feledtetheti velünk az állandóságot, mert jóllehet nem léphetünk kétszer ugyanabba a vízbe, a folyó azonban továbbra is ott folyik.

A kongresszuson csaknem kétszáz előadás hangzott el. Áttekintésünk ennél fogva csak néhány, kiragadott példa alapján adhatott ízelítőt a kongresszus tematikai gazdagságából. Ugyancsak ízelítőnek szánjuk Stanley Aston professzor tudománytörténeti előadását, pontosabban annak egy, a magyar tudományosságra is vonatkozó részletét, a Szövetség történetéből, Aleksandar Flaker, Jurij Vipper és Paul Zumthor plenáris, valamint Horn András és Szili József szekcióülésen elhangzott előadását.

Kovács József

TANULMÁNYOK

STANLEY ASTON, Cambridge

VISSZATEKINTÉS: A FILLM TÖRTÉNETI ÉS KULTURÁLIS PERSPEKTÍVÁBAN

Azt mondják, az igazság furcsább a kitalálásnál. Sajnos, nem is olyan népszerű. A feltevés és az elmélet szintén izgalmasabb és érdekesebb, mint a tény; és ellenőrzésük nem könnyű. Éppen emiatt bátortalanul kezdek neki egy tényszerű, időpontokkal és emberekkel foglalkozó előadásnak, amely azonban, remélem, mégis fel fogja keltetni legalább a fiatalabb hallgatóság érdeklődését, azokét, akik tudni szeretnék, honnan jöttünk. Mert míg mindegyik nemzedék abból él, hogy bírálja, módosítja vagy megsemmisíti szülőinek eszméit és ízlését, a Természet, kárpótlásul hajlik rá, hogy kapcsolatot teremtsen a nagyszülők és unokák között.

A FILLM most már elérte a nagyszülői kort, ennél fogva eljutott az emlékezések időszakába. Nem természetellenes tehát, hanem egyenesen indokolt, hogy elmondjuk történetét. Több oknál fogva teszem ezt. Először azért, mert a történet maga nem más, mint az elmúlt fél évszázad eszméiben, elméleteiben és módszereiben bekövetkezett mélyebbre ható változások történeti perspektívába való állítása: ebben tükröződik a szellemi horizontok tágulása egy olyan korszakban, amely egy időben és térben állandóan szűkülő világban kialakult új kapcsolatok eredményeként jött létre. Másodszor, mivel azt mutatja, hogy a gyakran modernnek tekintett irányzatok és eszmék már régóta jelen vannak. Harmadszor pedig, mivel a Modern Irodalom Történetének Nemzetközi Bizottságával és a FILLM korai éveivel kapcsolatos feljegyzések, amelyeket tudomásom szerint a hatvanas években a Sorbonne-on őriztek, feltehetően elvesztek, valószínűleg az 1968 utáni felfordulásban. E korai történet nagy része, még ha megjelent is nyomtatásban, nehezen hozzáférhető vagy követhető nyomon, és azok egy része itt van a fejemben, nem azért, mintha részt vettem volna a harmincas évek konferenciáin, hanem, mert a kortól és hírnévtől kimért tisztes távolságból találkoztam sok, volt kiemelkedő tudóssal: s mivel naponta meglep, hogy milyen gyorsasággal és gyakorisággal találkozom kortársaim nevével a *Times* halálozási rovatában, azt hiszem, jobb, ha megörökítem ezt a történetet.

Úgy gondolom hogy a FILLM története megérdemel egy könyvet, ahogyan a kongresszusainkon elhangzott előadásokból is megérdemelné egy kötetnyi válogatás a kinyomtatást. Itt azonban egy ilyen könyvnek csak a vázát tudom nyújtani, és ehhez később lehetne a részleteket, a kritika és értékelés testét hozzáadni. Vizsgálódásomat a történeti perspektíva két fő nézőpontjára összpontosítom: a földrajzi és szellemi horizontok kiterjedésére, az irodalmi és kritikai eszmék mozgására, ahogyan visszatükröződnek kongresszusainkban.

Ajánlom ezt a vázlatos áttekintést kegyeletes megemlékezésül sok nagy tudósra, sok nagy kollégára, minden fajú, hitű és színű nagy barátra. S remélem, megbocsátják, ha mindezt ó-angol nyelven, azaz az én korosztályom ódivatú angol nyelvén adom elő, amikor még a világos kifejezést tekintették a jó írás alapfeltételének, mielőtt még a kétes, hibrid görög-latin neologizmusok, a rosszul használt képzők, áltudományos terminológia, tekervényes mondatfűzés, a rossz hangsúlyozás, hermetikus gondolatok és ezoterikus eszmék váltak a tudományosság fémjelévé. Alapjában véve *szimplista* vagyok, de hogy műveltségem bizonyítsam, egy-két olyan latin kifejezést is használok, amelyek a legtöbb szótárban megtalálhatók.

*

A történet 1928. augusztus 14-én kezdődik Oslóban, amikor Paul van Tieghem, a Sorbonne tanára, a Történeti Tudományok 6. Nemzetközi Kongresszusán a 11. szekcióban (a Tudomány és Irodalom Története) jelentést terjesztett elő. Ebben a jelentésben van Tieghem javasolta egy Commission d'Histoire Littérature Moderne létrehozását, „azzal a céllal, hogy állandó kapcsolatot hozzanak létre a tudósok között, közelebb hozzák egymáshoz és támogassák a kutatókat, kialakítsák és tökéletesítsék a munkaeszközöket, és minden módon előmozdítsák a történelem tanulmányozását”. 1928. augusztus 25-én formálisan is jóváhagyta a kongresszus a jelentést,¹ és a jelenlevő irodalomtörténészek Bizottsággá alakultak át, amelynek tisztviselői 1930-ig² a következők voltak: *elnök*, Fernand Baldensperger (Párizs), *alelnök*, Roland S. Crane (Chicago), A. Farinelli (Torino), S. B. Liljengren (Greifswald), *főtítkár*, Paul van Tieghem (Párizs). Lényeges mind a Bizottság neve – Modern Irodalom Története (Histoire Littéraire Moderne) –, mind pedig az azt létrehozó szervezet: Történeti Tudományok Nemzetközi Bizottsága. A Bizottság ülésén 1930-ban 16 országból 34 tudós vett részt, köztük egy amerikai, a többi mind európai, és ami megint lényeges, a résztvevők az irodalommal foglalkozó jelentős folyóiratokat képviselték.³ Három feladatot javasoltak a Bizottság számára: első helyen levelezők kijelölését szláv, finnugor és balti nyelveken, akik tájékoztatnák a francia, német és angol nyelvterületen élő kollégáikat a különböző területek kutatóit érdeklő, saját nyelvükön megjelent kiadványokról (hallgatólagos elismerése ez a korabeli Nyugat-Európa elszigeteltségének és az érintkezés hiányának a kontinens egyes részei között), másodsor, kézikönyvek vagy tudományos munkák rezüméinek készítése különböző nyelveken egy adott szerző, korszak, téma stb. vonatkozásában (ez a javaslat jelzi, hogy szükség van szelektív és kritikai bibliográfiára mint a munka és kutatás alapvető eszközeire), harmadszor, sajátos feladatként egy *Répertoire littéraire chronologique international* kiadása. Ezt a feladatot valójában 1937-ben teljesítették⁴ és annak ellené-

¹ Bulletin of the International Congress of Historical Sciences 6. sz. 112. és 115.

² Bulletin . . . (1930) 9. sz. 509. és k.

³ Edda, Neophilologus, Romanic Review, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft, Revue d'hist. litt. de la France, Litteris, Euphorion, Giornale storico della letteratura italiana, Modern Language Review, La Cultura

⁴ Paul van Tieghem (szerk.): Répertoire chronologique des littératures modernes, Paris, 1937.

re, hogy lényegében nyugat-európai, és a „modern” hagyományosan 1500-as évszámmal indul, még ma is használható. Azt is elhatározták, hogy nemzetközi kongresszusokat rendeznek az irodalom kérdéseinek megvitatása céljából. Tisztelettel emlékezem itt meg Paul van Tieghemről nemcsak mint tudósról, hanem mint nemzetközi szervezőről is. Világosan kitűnik az 1930-as gyűlés, valamint a későbbiek beszámolóiból,⁵ hogy a Bizottság milyen sokat köszönhetett neki mint első főtítkárnak létrejöttéért, megszervezéséért, lendületéért és munkájáért.

Az új Bizottság első nemzetközi kongresszusát 1931. május 21–24. között tartották Budapesten, a Történeti Tudományok Nemzetközi Bizottsága V. évi gyűlésének részeként. Paul van Tieghem gondoskodott a meghívásokról, készítette a programot, Hankiss János feladata a helyi szervezés és az anyagiak biztosítása volt, és a kongresszus a Közoktatási Minisztérium és a Magyar Tudományos Akadémia védnöksége alatt ülésezett. A kongresszus témája, *Az irodalomtörténet módszerei*, alapvető, s bizonyos mértékig gondolat-keltő és profetikus volt, mivel az elkövetkező ötven esztendő valamennyi kongresszusa számára ez szolgált ilyen vagy olyan formában fő táplálékul. A kongresszus Actája⁶ még napjainkban is haszonnal forgatható. 14 országból 63 résztvevő, és mindannyian Európából érkeztek,⁷ s mint Baldensperger rosszállóan megjegyezte, egyetlen angol vagy amerikai résztvevő nem volt (ők ez időben nem csatlakoztak lelkesen a nemzetközi mozgalmakhoz), de a meghívás személyre szólt: röviden az elitizmus vagy zárt üzem jele ez, kinek-kinek a nézőpontja szerint. Ez a viszonylagos kis létszám azonban viszonylag kis számú, jó, tömör, tartalmas előadást tett lehetővé – 9 országból 17 tudós kapott szót –, mindegyik előadás a fő témával foglalkozott, és egy későbbi kongresszus Actájának⁸ szerkesztője szerint „meglepő eltérések fedezhetők fel a koncepciókban”, amely kétségtelenül bizonyos fejcsóválást váltott ki a hagyományos irodalomtörténeti iskolán felnevelkedett idősebb résztvevők körében. Ezek a különbségek világosan kitűnnek van Tieghem bevezető előadásából, amelynek kidolgozása értékes a történelmi perspektívánk szempontjából. A módszerbeli különbségek megvoltak már a 19. században is az irodalomtörténészek, irodalomkritikusok és esztéták közötti különbségekben, de a vita és megosztás a 20. század második és harmadik évtizedében vált élesebbé. Az „ügynevezett történeti vagy dokumentációs” módszert az egyetemeken, tézisekben és disszertációkban folytatták, és itt gondolhatunk egy olyan téma, mint mondjuk Lawson Franciaországban, bármely európai vagy amerikai párijára; ezt a módszert, amelyet nemzedékeken keresztül alkalmaztak Franciaországban, elvileg láthatóan általánosságban elfogadták, bár fokozatosan tökéletesítették az eljárást és az eszközöket – jobb kronológia, jobb kritikai szövegek, jobb bibliográfiák és fokozatos terjeszkedés a kevésbé jelentős írók felé (szerintem kétes értékű irányzat!). Mindamelllett, több új irányzat volt már megfigyelhető (az időpont 1931!), és azok két csoportra oszthatók.

⁵ Pl. Bulletin . . . (1931) 12. sz. és (1932) 13. sz.

⁶ *Les Méthodes de l'Histoire littéraire*, Paris, PUF (Bulletin du Comm. Int. des Sciences Hist. (1932) 14. k. 17. sz. 144.)

⁷ Ausztria, Belgium, Csehszlovákia, Dánia, Franciaország, Jugoszlávia, Lengyelország, Magyarország, Németország, Norvégia, Olaszország, Spanyolország, Svájc, Svédország

⁸ *B. Munteano* (szerk.): *Acta of the 4th Congress*, infra.

Először, új irányzatok jelentek meg magában a történeti módszerben, például: az előző mintegy harminc év folyamán a *littérature comparée* módszertanibb gyakorlata uralkodott, az irodalmi mű feltárása forrásai, utánezatai, hatásai útján (itt említhetjük például Baldensperger, Betz, Koch, Farinelli nevét). Az összehasonlító megközelítés fejlődésével az általános irodalomtörténetben kialakult az a tendencia, hogy a művet elhelyezzék nemzetközi összefüggéseiben, és olyan analóg formájú vagy szellemű művek vonatkozásában tanulmányozzák, amelyek azonos vagy történelmileg parallel időszakokban születtek (itt magára van Tieghemre gondolhatunk). Kialakult annak a közönségnek a vizsgálata, amely számára a művet alkották, és az ízlés formálásának kutatása, azaz a szociológiai irodalomtörténet (például Lawson, de még nála is módszeresebben, Schücking). Kialakult a nemzedékek fogalma, innen a korszakolás és az irodalmi nemzedékek koncepciója (például a spanyol *generación de '98*). Mindezek az irányzatok azonban a történeti módszer változatai vagy kifinomulása; itt csak annyit jegyezzünk meg, hogy ezek az irányzatok ilyen vagy olyan kifinomult formában még napjainkban is megtalálhatók.

Másodszor, 1931-ben már megfigyelhető volt a történeti módszer kritikája, s a következő években ez csak fokozódott. Azt állították róla, hogy túlságosan nagy jelentőséget tulajdonít a történeti és társadalmi háttérnek, túlságosan foglalkoztatja az életrajz, szemben az író belső kreativitásának kérdésével; túl sok figyelmet fordít a közép-szerű alkotókra, mértéktelenül támaszkodik a statisztikákra, katalógusokra és a számszerű elemzésre; bátorítja a túl mélyre ásást és a válogatást, lévén a mennyiség nem minőség; túlzottan hangsúlyozza a hatást és az utánezást, mintha nem éppen a személyes elem lenne az, amely valóban számít a műben; a katalógus-szemlélet eluralkodásával a jelentéktelen részletek tömegének felhalmozásához vezet. Mindezek a vélemények a terminológia változásában is tükröződhetnek: a más véleményen levők az irodalomtörténet (*Literaturgeschichte*) helyett a régi *critique*, *criticism*, *critica* vagy a tudomány (*Literaturwissenschaft*) megjelölést használták. Ebből a kritikából több külön irány alakult ki: a pszicho-történeti módszer, amely nem az embert, hanem a művet vizsgálja, azaz nem a külső genezist, hanem a gondolat, érzés, stílus belső fejlődését; az esztétikai módszer, pl. Croce, amely inkább filozófiai mint történeti, amely a művet formálódásának szellemi folyamatában vizsgálja, ennél fogva filozófiai eszmékhez kapcsolódik, a pszichológiai és esztétikai módszer, amely szerint csak a nagy művek számítanak, és azokban is csak az eredetiség a fontos, a művet csak magában és magáért szabad tanulmányozni; a filozófiai és erkölcsi módszer, amely a művet a gondolat termékének tekinti, s ezért az erkölcsi ítélet fontosságát hangsúlyozza; az orosz 'formalista' módszer, amelyet az igazi műalkotás formája foglalkoztat, ezért a nyelv, stílus stb. szempontjait vizsgálja: a 'művészi' módszer, amely szerint a *beau* és nem a *vrai* a fontos.

Hosszabban elidőztem Paul van Tieghem kongresszusi nyitó beszédénél (kiindulási pontjául nagyobbrészt az akkoriban megjelent *Tendances nouvelles en histoire littéraire* [Paris, 1930.] című kötetet szolgált), mivel hasznos *terminus ab quo*-t nyújt számunkra. Tömör, zsargontól mentes beszámoló ez az 1931 körüli „tényállásról”; hallgatólágoosan kritizálja, talán, az akkor általános nyugati megközelítések nagy részének „ortodoxiját”, és eloszlatja azt az elképzelést, amely a fiatalabb nemzedékek sorában gyakran megtalálható, hogy későbbi kongresszusaink témái a háború utáni évek „új” eszméiből fakadnak. Az első kongresszus előadásai számos olyan irányzatot érintenek, amelyekről van

Tieghem is beszélt, és innen erednek a „meglepő véleménykülönbségek”, amelyet egy hűsz évvel későbbi visszatekintésben fogalmaztak meg. Egy bátor szónok következtetése, „Hadd haladjon mindenki úgy, ahogy jónak találja”, mutatja, hogy a Théléme Apátság kapui még nem zártak be.

A Bizottság második kongresszusát 1935. szeptember 18–21. között tartották Amszterdamban, amelynek tárgya egy másik, alapvető téma volt, *Les périodes dans l'histoire littéraire depuis la Renaissance*, az Acta ilyen cím alatt jelent meg.⁹ A kongresszus ismét a Történeti Tudományok Nemzetközi Bizottságának égisze alatt ült össze, de függetlenül ennek a testületnek a gyűlésétől. A Bizottság elnöke továbbra is Baldensperger volt, a fáradhatatlan motor és általános szervező pedig van Tieghem. 14 előadás hangzott el, négy európai nyelven többségük franciául, 11 európai országból érkezett olyan tudós részéről, aki korábban már publikált ebben a témakörben. A kongresszusnak 13 országból, köztük az Egyesült Államokból, az egyetlen Európán kívüli országból, 87 résztvevője volt. Az első előadások teljes terjedelmükben megjelentek az Actában, és olyan koherenciát mutatnak, amely néhány későbbi kongresszuson nem mindig fedezhető fel. Ezen a kongresszuson, úgy gondolom, a történészek még mindig hatásuk alatt tartották az előadókat. Már maguk a történészek is távolodtak a történelmi „korszakok” 19. századi kizárólagosságától egy olyan koncepció felé, amely a történelmet változási folyamatnak tekintette: a kongresszus előadásai áttekintették az irodalomtörténet fő korszakait (középkor, reneszánsz, barokk stb.), hibát találtak a koncepciókban és tévedéseket az elfogadott időhatárokból, ily módon maguk is a folyamat koncepciója felé fordultak. Bizonyos mértékig látszólag maguk is meghúzták a lélekarangot az irodalmi korszak koncepciója felett, maga a koncepció és a terminológia azonban mindmáig megvan, mert bár kevés, de gyakorlatias kiindulási és záróvonalakat kínálnak az oktatási folyamathoz. Baldensperger – nem tudni, kényszeredetten, szomorúan vagy humorosan-e – megjegyezte, hogy „a korszakok most rövidebbnek tűnnek”. Louis Cazamian azonnal felkapta ezt a gondolatot, és megjegyezte, hogy most (azaz 1935-ben) a közönség „sokkal zaklatottabb, változékonyabb, feszültebb, gyorsabban elfárad és gyorsabban elun valamit, így a korszakok rövidebbnek tűnnek”. Ez a megjegyzés *a fortiori* alkalmazhatónak tűnik az 1945 utáni évekre, amikor szemmel láthatóan utat kerestünk valamennyi művészeti ágban: monoton szabályossággal tűnnek fel mozgalmak és kultuszok, vonzzák a nyughatatlan és gyakran gyökértelen hívek seregét, akik hirdetik tanait, s majd nyomják el őket az újabbak. Mi magunk nem jutottunk még megállapodásra a repülőgéptől képviselt idő új dimenzióival, az elektronikáról nem is szólva.

A kongresszus zárásakor úgy döntöttek, hogy 1939-ben a kongresszust „egy később meghatározott helyen” kell tartani. Egyszerűbben szólva, amint ez gyakran történni szokott, a gyermekeket otthagyták a főtitkár ajtaja előtt! Hoztak azonban egy további döntést is: elhatározták, hogy a következő kongresszuson a középkori európai irodalomnak is helyet kell biztosítani. Az orientáció európai maradt ugyan, az időeltolódás azonban jelentős eltávolodás volt a *temps gothiques* koncepciójától, és tükrözte a középkori tanulmányok iránti szélesebb egyetemi érdeklődés feléledését. A döntés ellenére a bizottsági tagok 1936-os budapesti találkozója alkalmából hosszú vitát folytattak arról, hogy a középkori irodalom valóban a Bizottság érdeklődési körébe tartozik-e, s nagyobb

⁹ Bulletin... (1937) 10. k. 36. sz. 144.

vita volt a humanizmusról is. Ezen a találkozón – kétségkívül a nyugat-európaiak tájékoztatására vagy talán meglepetésére – Eckhardt Sándor professzor tartott előadást arról, milyen fontos szerepe volt az utazásnak a 16. századi Európában a humanista eszmék terjesztésében, különös hangsúlyt helyezve ebben a vonatkozásban Magyarország és a magyar humanisták jelentőségére.

A III. kongresszust végül Lyonban tartották 1939 májusának végén. A bizonytalan politikai helyzet nyilvánvaló nehézségeket okozott az utazásban és mozgásban, következképpen a résztvevők száma lecsökkent, és legalább tíz jelentősebb külföldi tudós kért elnézést a távolmaradásért. A kongresszus tiszteletbeli elnöke Edouard Herriot volt, Lyon polgármestere, a képviselőház elnöke. Baldensperger, aki még a Bizottság elnöke volt, a Harvardon tartott előadásokat, és távollétében Paul van Tieghem már mint alelnök, nyitotta meg a gyűlést. A kongresszus a krakkói Władisław Folkierskit választotta meg elnöknek, Hankiss Jánost pedig titkárnak. Mindketten régóta részt vettek a Bizottság munkájában.

A kongresszus ismét alapvető témával, az *irodalmi műfajok* kérdésével foglalkozott. Tizenegy előadás hangzott el, első alkalommal egy a középkorról Gustave Cohen-től; a Bizottság horizontjának térbeli kiterjesztését pedig egy, a korabeli lengyel irodalmat tárgyaló előadás jelezte. Az elhangzott előadások, úgy gondolom, minőség és fontosság tekintetében egyenletlenek voltak, de a történeti feldolgozástól való eltávolodást fedezhetjük fel a pszichológiai és filozófiai nézőpontok bevezetésében. A háború okozta roppant nehézségek ellenére a kongresszusi anyag végül is Amszterdamban jelent meg a *Helicon* című folyóiratban, 1940-ben.¹⁰

Itt kell néhány szót ejtenem erről a rövid életű, de jelentős nemzetközi folyóiratról, amely a Bizottság támogatásával jelent meg, és az irodalom, az irodalomtörténet és kritika általános problémáival foglalkozott, és közleményei tudományos színvonalukról és nemzeti változatosságukról nevezetesen. Nagyonbár Debrecenben nyomták, az ottani 400 esztendő városi nyomdában. A háborús nehézségek ellenére Hankiss János szerkesztésében öt évfolyam jelent meg, egyenként három füzetrel, az első 1938-ban, az utolsó pedig 1944-ben. A 3. és 4. kötetet a Brill cég újranyomta 1971-ben, a további köteteket is haszonnal lehetne újranyomtatni. A folyóirat fórumot ajánlott mindenfajta irodalmi probléma és kritikai elmélet tárgyalásához, és a szerkesztői *avant propos* az első számban egyfajta kiáltvány, amely kijelöli a Bizottság célkitűzéseit. Teljes terjedelmében idézem ezt, tiszteletadásként azon tudósok tág horizontja és megértő toleranciája iránt, akiket mostanában gyakran a régi eszmék és módszerek megerősített és elavult bástyájának tekintenek.

„A Modern Irodalmak Történetének Nemzetközi Bizottságától szervezett nemzetközi irodalomtörténeti kongresszusok (Budapest 1931, Amszterdam 1935, Lyon 1939) abban különböznek a legtöbb tudományos kongresszustól, hogy egyfelől egyetlen, kétségtelenül egyszerű, de valamely nagyon fontos kérdés különféle aspektusaira korlátozzák az előadások témáját, másfelől, az előadókat személyre szóló meghívás útján kéri fel, mégpedig olyan személyek közül, akik már publikált vagy előkészületben levő munkáik vagy cikkeik tanúsága szerint érdeklődnek a kongresszus programján szereplő kérdések iránt.

¹⁰ *Helicon* (1940) 2. k. 2–3. sz. 227.

Az említett első alapelv azonban nem zárja ki valamely nemzetközi probléma tanulmányozását, mint például a romantika, humanizmus vagy a francia forradalom hatása az irodalomra, a tudományok és az irodalom kapcsolata a realisták és naturalisták műveiben stb. Az ilyen típusú kérdéseket későbbi kongresszusok tárgyalhatják eredményesen, miután már alaposan megvizsgálták az elmélet kérdéseit. Mindazonáltal, amikor az első három kongresszus programjára felvette *Az irodalomtörténet módszerei*, *Az irodalom történetének korszakai* és *Az irodalmi műfajok* című témákat, a Bizottság úgy vélte, hogy tudományágunk legáltalánosabb problémáival kell kezdeni a munkát, azokkal a problémákkal, amelyek noha nem képezik általában kutatásainak szorosan vett tárgyát, alapvetően meghatározzák azoknak irányát, módszerét, jogosultságát és hatékonyságát.

Kongresszusainknak ez a törekvése – és ez nem véletlen egybeesés – megfelel annak a néhány évtizede tapasztalható jelenségnek, hogy az irodalom történetével foglalkozó kiadványok összességében számottevően növekszik az irodalompszichológiának, esztétikának, a műalkotások keletkezésének és terjedésének, a stílusnak és formának, a helyi vagy regionális, társadalmi vallási stb. hatásoknak, az értékítéletek kritériumainak, . . . röviden szólva minden, az irodalomelmélet körébe eső témának szentelt művek száma.

Márpedig ezeknek az általános, magukban véve is érdekes és egyedülálló, a szigorúan történeti vagy filozófiai tárgyú kutatás részét képező problémáknak mostanáig nem volt külön folyóirata. A Helicon, amely ennek a hiánynak a pótlását tűzte ki célul, nem kötelezte el magát egyetlen elmélet mellett sem, és a benne tárgyalt kérdésekkel szemben semmiféle *a priori* véleményt nem alakít ki. Szabad teret kaphatnak benne az irodalomtudomány legkülönbözőbb koncepciói, a történeti és lélektani megközelítés éppúgy mint az idealista vagy pozitivistá felfogás.

A Helicon a kongresszusok általánosan elfogadott öt nyelven közöl tanulmányokat.”

Még nem halt meg Montaigne és Descartes szelleme.

Az első számban olvashatjuk van Tieghem alapos tanulmányát¹¹ – bizonyos értelemben előzménye ez a reneszánsz utáni európai irodalom történetének¹² –, amelyben egy nemzetközi irodalomtörténet megírásának módszertani kérdéseit tárgyalja. Ezek a problémák a mieink is! Kövessük azt a legegyszerűbb megoldást, amelyet számos, jól ismert irodalomtörténet választott a 18. század óta, azt, hogy egymás mellé helyezzük különböző nemzeti irodalmak történetét? Nyilvánvalóan kényelmes dolog egymás mellé helyezni több külföldi irodalom képét. Az így összerakott kép azonban csak csontváz (és arra kell gondolnom, hogy az ilyen megközelítés egyszerűbb logika eredménye volna a világ nagy könyveinek bemutatása tréfás rajzsorozaton!). Vagy kövessük az irodalmat időben és térben műfajok – epika, regény, líra stb. – szerint? Ha így teszünk, fennáll a veszély, hogy nem vesszük észre az egymást követő korszakok változó jellegét vagy az emberi életben, tapasztalatban és gondolkodásban bekövetkezett forradalmi változást, amelyet például a nyomtatás, az elektromosság, a repülőgép megjelenése váltott

¹¹ „Vers une histoire synthétique de la littérature moderne”, Helicon (1938), 1. k. 3. sz. 205–209.

¹² Histoire littéraire de l'Europe depuis la Renaissance, Paris, A. Colin, 1939.

ki. Haladjunk tehát korszakonként, és minden egyes korszakot tekintsünk át nemzetközi vonatkozásaiban? Mivel az eszmék átörökítéséhez, fejlődéséhez, meggyökeresedéséhez különböző korokban és talajokon idő kell, milyen hosszúak legyenek ezek a korszakok? Vagy a nemzeti irodalmak összehasonlító története alapján haladjunk? Ez az út az egyes írók és egyes nemzeti irodalmak előzetes (és véleményem szerint egyre kevésbé általános) széles körű ismeretét tételezi fel. Ennek a módszernek az a veszélye, hogy Petrarca helyett a petrarchizmussal foglalkozik, vagy túl nagy hangsúlyt helyez olyan írókra, akik utánoztak, vagy akik hatást gyakoroltak, ahelyett hogy azokat hangsúlyozná, akikben a legnagyobb volt az eredetiség. Az irodalomtörténetírásnak valóban nincs tökéletes módszere.

Hosszan és talán hosszadalmasan foglalkoztam ezekkel a II. világháború előtti, távoli napokkal. *Pace* az ultramodernistákkal és az újat kezdőkkel, a történelmi perspektíva még akkor is fontos, ha csak saját modern felsőbbségünket akarjuk bizonyítani, és képessé akarjuk magunkat tenni arra, hogy saját haladásunkat és eredményeinket csodáljuk és értékeljük. Visszatekintve láthatjuk, hogy a Nemzetközi Bizottság létrehozása kaland és mérföldkő volt. Mint a művészetben számos nagy eszme, ez a gondolat is Franciaországban született, mégpedig szokatlan módon: Franciaországban ugyanis régi hagyománya van a szellemi „establishment”-nek! Érdemes egyébként végigmézni a francia irodalomtörténészek és kritikusok hivatkozásait és bibliográfiáit a huszadik század első évtizedeiben: kellő tisztelet a latin iránt, valamelyes tisztelet az olasz iránt, valamelyes elismerése a németnek (gyakran csak megcáfolás céljából), kevés említés az angolból és semmi az amerikaiból. A francia tudományosság súlya a francia tudományban nem szükségszerűen sovinizmusból eredt, hanem a modern idegen nyelvek nem ismeréséből. (Ez a jelenség nem korlátozódott természetesen Franciaországra, mivel a modern nyelveknek mint a humán tudomány sajátos területének meg kellett küzdeniök helyükért a legtöbb nyugat-európai országban a 20. század első negyedében.) Nem véletlen, hogy a Bizottság alapítói olyan tudósok voltak, akik saját nyelvük és az ősi római birodalom nyelve mellett járatosak voltak még néhányban: ez a tudás vitte őket elkerülhetetlenül az összehasonlító irodalom felé, tette őket fogékonnyá más áramlatok és eszmék iránt. A Bizottság megalapításának fő mozgatója, fő szervezője kétségkívül Paul van Tieghem volt, aki szerencséjére talált hasonló képességű és szemléletű tudósokat más országokban. Az a tény, hogy a tágabb nemzetközi irodalmi és kulturális horizontok első kifejeződése és tapasztalata elsősorban európai volt, a két háború közötti évek összefüggéseiben történelmileg érthető: az is említésre méltó azonban, hogy a kelet-európai és észak-amerikai tudományosság legalább a látókörükbe került.

A fejlődés első szakasza 1939-ben, a háború kitörésével végetért; az azonban önmagában is jelentős, hogy a *Helicon* 1944-ig megjelent. A történetnek ezt a részét nem fejezhetem be jobban, mint hogy idézem Hankiss János szerkesztő szavait az utolsó szám utolsó oldaláról: „Köszönetünket fejezzük ki azoknak a munkatársainknak, akik a különböző országokban megértették a Modern Irodalom Történetének Nemzetközi Bizottsága kontinuitásának, az általa képviselt tudományos tárgyilagosság és tolerancia hagyományainak jelentőségét, amelyek nélkülözhetetlenek az egész háború utáni újjáépítéshez.”

(Fordította: Kovács József)

A HANG POÉTIKÁJA

Minden irodalminak mondott mű története öt fázisból vagy tételből áll: megalkotása (kompozíciója), kommunikációja (közvetítés), befogadása valamely közönség körében, továbbá bizonyos ideig tartó megőrzése, mely nagyon hosszú is lehet, végül többé-kevésbé gyakori ismétlése ezen időtartam folyamán. Az egyes fázisok vagy az írással és az olvasással, vagy a hanggal és a meghallgatással valósulnak meg. Amikor „irodalom”-ról beszélünk, általában olyan műveket (szövegeket) jelölünk, melyeknél az összes fázis az írásos regiszteren található. Amennyiben mind az öt fázis vokális regiszterű, akkor a szóban forgó mű tisztán „szóbeli” mint a népköltészeti alkotások legnagyobb része. De nemcsak ez a két szélsőséges eset létezik. Az alkotás lehet írásos és az összes többi fázis szóbeli és így tovább. A színház a modern gyakorlatban az alkotás és a megőrzés folyamán írásos, a többi fázisban szóbeli. A lehetséges kombinációk száma igen magas. Sőt, a két folyamat egyidejűleg is végbemehet, egy mű szóbeli terjedését végigkísérheti írásos terjedése: minden bizonnyal ez történt a középkori költemények jelentős részével, mint ahogyan ugyanaz az eset a mai dél-amerikai spanyol és portugál *literature de cordel*-lel is. Sőt, Spanyolországban néhány évtizede a vakok *pliegos sueltos* formájában árulták az utcákon énekelt románcaikat. Még 1935 táján is gyakorta találkoztunk ilyen-mivel a párizsi népi énekeseknél. Számomra az a kritérium, mely valóban lehetővé teszi a „szóbeli mű” meghatározását, az valamely *performancia* megléte – és feltétlen megléte, abban az értelemben, ahogyan az angolszász folkloristák használják ezt a kifejezést: komplex cselekvés, melyben a kommunikáció és a recepció szimultán módon, a hang és a meghallgatás által valósul meg, a költő és a közönség egyidejű fizikai jelenlétével vagy olyan mechanikus közvetítéssel, mint a hanglemez vagy a rádió. Ha a *performancia* magában foglalja a mű alkotását is, akkor improvizált műről beszélünk.

Sébillot 1881-ben azért alkotta azt a meglehetősen többértelmű, mivel hamisan oppozíciós elnevezést, hogy „szóbeli irodalom”, hogy (pusztán egy szűk értelemben vett etnológiai szempontból) megjelölje azokat a műveket, amelyek ezen kritériumok közül egynémelynek megfelelnek. Sébillot ezen az elnevezésen a paraszti, hagyományos és erősen formalizált műbeszéd (*discours*) olyan különféle aspektusait értette, mint a mese és a dal. A mai általános szóhasználatban a „szóbeli irodalom” felöleli a többé-kevésbé megmerevedett kijelentettek (énoncé) minden fajtáját, tudásközvetítő céllal, metaforikus formával vagy funkcionális tartalommal: közmondásokat, meséket, tréfákat és egyéb, erősen tipizált narrációkat. Ezekhez csatlakozik a dalok hatalmas tömege, mely társadalmunkban ennek az „irodalom”-nak legelőbb és legkreatívabb részét alkotja. De

talán kevésbé fontos ennek a műfajnak a felosztását elvégeznünk, mint azt fontolóra vennünk, mennyiben befolyásolja a hang közbejötté a mű egy vagy több fázisában annak értelmét. Valójában sokkal kevésbé a szóbeliségről van szó, mint hangbeliségről, sokkal kevésbé arról, hogy a hang nyelvészeti funkcióját hangsúlyozzuk, mint inkább széles értelemben vett funkcióját, melynek a szó (parole) alkotja evidens, de nem kizárólagos megnyilvánulását: a széles értelemben vett funkció az értem, mely a tudatalatti mély szimbólumból merít, s valamilyen fiziológiai erő gyakorlásában tetőződik be, hangzásbeli szubsztancia létrehozásának és szervezésének képességében, így hozva létre azt a helyzetet, ahol az értelem elmondódik; azt a funkciót, amely *felhasználja* a minden kijelentésben (énonciation) benne rejlő testi aspektust, és azt poétikai dinamizmussá alakítja.

*

Valószínűleg a történelem folyamán sohasem létezett szóbeli költészet nélküli kultúra. Még az írás modelljétől leginkább áthatott civilizációk között sincs olyan, amely ne őrzött volna meg némi játékeret a poétikai, ilyen hús-vér értelemben vett hang számára. Ebből fakad a hang és az írás interferenciáinak rendkívüli gazdagsága – az a lényeges kérdés: vajon a „szóbeli” mű, magában költőiségében véve, különbözik-e attól, amely nem az, s ha igen, miben? Fogadjuk el, hogy a *költői* (vagy irodalmi) formailag jelzett és társadalmilag elvben azonnal felismerhető műbeszédre utal; hogy ez a tulajdonság a beszéd szerzője részéről nem kizárólagosan pragmatikus szándéokra vonatkozik, s arra az akaratára, hogy amit mond, azt a szavak hatalmas összhangzatába integrálja, globálisan, mintegy a közösségen belül elhangzó közönséges beszédmódok metaforájaként. A költői beszédben gyakran specializált jegyek húzódnak végig, vagy azzal párhuzamosan jelennek meg, kimutatva jelképes természetét: így működik az ének a dal szövegéhez viszonyítva. Ezek a jegyek azt sugallják, hogy a műbeszéd sokkal inkább fantazmák létrehozását célozza, mint valamely kódra való utalást. Márpedig mindezek az általam említett jellemvonások közösek az írott irodalomban és a költői elmondás szóbeli formáiban: az ilyen vagy más hasonló értelmezésben felmerülő ellentét, melyet olykor a *műalkotás* (monument) (jelekkel ellátott, poétikai beszéd) és a *dokumentum* (jeltelen, közönséges beszédmód) között állapítanak meg, egyaránt áthatja a szóbeliséget és az írásbeliséget, s ugyanazokat a hatásokat idézi elő bennük. Ez a folyamat a következőképpen sematizálható:

- az „irodalmi” vagy „poétikus” kijelentett a már előzetesen „természetes” módon (intencionált emberi munka nélkül) strukturált elemeken és általunk jön létre, mely elemek egyrészt fizikai struktúrák formájában osztályozhatók – a hangképző szervek, vagy a kéz és az írás materiális támasza – másrészt kulturális struktúrák formájában – nyelvi formák mint kommunikációs kód alakjában;
- mindazonáltal, ha ezeket a fizikai vagy kulturális struktúrákat közvetlenül és elsődlegesen használják fel, akkor (szóbeli vagy írásbeli) dokumentum jön létre; míg a műalkotás létrehozása egy másodlagos strukturáció közbejöttét is feltételezi, melyet valamilyen stílus, szokás, általánosan elfogadott szabály közvetít. Ez a szándékos és munkából fakadó strukturáció az elsődleges struktúrák mindkét osztályára hat. Megkülönböztethetünk tehát egy *szövegbeli* strukturációt, mely a nyelvre hat; és egy *modális* strukturációt, mely az írásrendszerre (graphie) hat (amennyiben írásról van szó), vagy a hangra (amennyiben szóbeliségről van szó): az írásrendszer nagyon áttételesen olykor rajzhoz, a hang az énekhez közelít.

Itt ragadhatjuk meg a szóbeli és az írásos regiszter közti valóságos különbséget. A textuális, illetve a másodlagos műveletek szerepe valójában nem ugyanaz a szóbeli költészetben és az (írásos) irodalomban. Az írásosban a textuális van túlsúlyban; a modális a hang művészeiben. Tulajdonképpen számos írásos mű alig modalizált. És megfordítva, szélsőséges esetben és elvileg elképzelhető az olyan szóbeli műalkotás, amely tökéletesen modalizált, de egyáltalán nem textualizált: a népi színház bizonyos formáit, vagy némely nagyon banális dalt említhetjük példaként. Ezek azonban szélsőséges esetek, és a legtöbb konkrét mű közbenső helyet foglal el. Ettől a különbség még nem kevésbé érezhető, s mint olyan, szignifikáns is.

*

A szóbeli poétikus szöveg, mivel a hang, mely létrehozza, testet feltételez, az írott szövegnél erősebben áll ellen annak, hogy függetlenítsük társadalmi funkciójától, továbbá attól a helytől, melyet számára ez a funkció egy emberi csoporton belül kijelöl. Attól is jobban tart, hogy elszakadjon a hagyománytól, melyhez rejtetten vagy nyíltan kötődik. Végül nem lehet elvonatkoztatni azoktól a körülményektől sem, melyek között észlelik. Voltaképpen a performansza *valósítja meg* a szóbeli szöveget. Bármely folyamat előzze is meg, egyedül ez teszi a szóbeli kommunikációt poétikai tárgygyá, s felruhazza azzal az erővel, melynél fogva mint olyant fogadják el. A performansza tehát a szóbeli poétikus forma alkotórésze. A kimondott szavakhoz viszonyítva a performansza (az elemek sokaságánál fogva) mint zajkeltés szerepel; de a szavak alkalmazkodnak ehhez a zajkeltéshez, valamiképpen módosulnak, hogy legyőzzék az általa létrehozott látszólagos gátlást, s éppen ezt állítsák a jelentés (signification) szolgálatába. Ezért kell minden szóbeli mű esetében megkülönböztetni nyelvészeti felszínét (a „szöveget”) és formáját: ez utóbbi magában foglalja a szöveget, de anélkül, hogy arra korlátozódna, s totális meghatározást igényel, mely kiemeli hangszerelésének, díszletezésének ezeket a lélegzészeti, hangzásbeli, gesztusbeli oldalait. Az olyan kifejezéseknek, mint *mű* vagy *költemény* amennyiben szóbeliségről beszélünk, csak ezen a szinten van értelme. A *szöveg*-ből a hang állítja elő a *művet*; aláveti ennek a célnak, funkcionálizálva mindazokat az elemeket, melyek a mű fenntartására, felerősítésére és rábeszélő hatalmának hangsúlyozására alkalmasak.

Akárcsak a tekintet, a hang is valójában meghaladja a testet, túlmegy epidermikus határain; de testibb a tekintetnél, konkrétabb, a lélegzés következtében, melytől ténylegesen meg is lehet különböztetni, s valamiféle tapinthatósággal rendelkezik. Ez a tény már önmagában véve is megmagyarázza és igazolja azokat a mitikus értékeket, melyeket a történelem folyamán a hangoknak tulajdonítottak: kozmikus energia, *spiritus*, *animus*, teremtő fuvallat . . . Kétségkívül ebből a távoli forrásból fakadnak a kisgyermekek kollektív kiáltásai is az iskolából kijövet. Spontán, intenzív részesülés egy igazságban, melyhez még friss életerejük csatlakoztatja őket. A hang ugyanakkor meg is nyugtat: inkább, mint a tekintet, inkább, mint a gesztus, alkalmas a gyermek vagy a dühöngő állapot lecsillapítására. Felvilágosítást ad a személyről: az ismeretlent hangjáról ítéljük meg, sokkal inkább mint arca, sokkal inkább mint tekintete alapján; és vajon mely erotikus jelzés lehet nála erősebb.

- Így tehát a performanciában egyidejűleg a következők iktatódnak be:
- tematikusan, nyelvészetileg vagy zeneileg többé-kevésbé meghatározható poétikai hagyomány;
 - alkotó szándék és az általa kiválasztott folyamat, melyből létrejön egy kijelentés;
 - a műbeszéd helyzetei által előállított értékek és jelentések – a szituáció a „test igazságát” manifesztáló, *in presentia* történő kijelentés (énonciation);
 - a közvetítés eszközei, melyek lehetővé teszik az azonnali befogadást: közvetítés és befogadás, melyek együtt juttatják kifejezésre a poétikai jelentés síkján a társadalmi csoport részvételét a mű megalkotásában.

A performansia ennél fogva (mint kommunikációt) kettős beszédmódot (parole) hoz létre:

- személyes, alkotó, meghatározott társadalmi–térbeli–időbeli kontextusba illeszkedő beszédmódot;
- viszonylag személytelen vagy kollektív beszédmódot, mely az elsőt életre kelti és hordozza, s melynek visszhangja benne újra felcsendül: általában hagyományos beszédmód, mely mindig, legalábbis mint virtuális beszédmód (már eleve) létezik a hallgatóság tudatában és elvárásában.

Ha utalni akarunk R. Jakobsonnak a több mint húsz éve felállított, ma már klaszikusnak számító sémájára a kommunikációs funkciókról, akkor itt a „fatikus” funkciót célszerű hangsúlyoznunk, melynek az a sajátossága, hogy létrehozza, fenntartja és ellenőrzi az üzenet továbbítását abból a célból, hogy fölébressze és biztosítsa az egymással beszélők figyelmét.

*

A performansia tehát (különböző mértékben) felhasználja

- a performansia szerzője részéről:

a mimikát (arcmozgást);

a gesztusokat (a végtagok mozgását; esetleg az egész testét, a táncot hozva létre), melyeket olykor felerősít és hangsúlyoz a ruházat vagy szignifikáns kellékek használata; a totalitásbeli effektusokat, melyek legösszetettebb formáját mint éneket érzékeljük; esetleg hangszeres zenei kíséret erősíti, formalizálja és hangsúlyozza ezt a kifejezési síkot.

A mimika, a gesztusok és a hangzás ritmusként határozható meg, mely tetszés szerint és mesterségesen helyeződik rá a természetes nyelv saját és meghatározott ritmusaira.

- a hallgatók, nézők (résztevők) részéről:

pszichikai, de sok esetben fizikai reakciókat az auditív és vizuális észlelésekre;

„tapinthatóságot”, intenzív (és gyakran virtuálisan erotizált) érzést, hogy valami, valaki ott van, kézzel fogható, konkrétan tapintható.

A hang még a csendet is felhasználja és jelentéssel ruhazza fel. A lingvisztikai láncolatokkal szemben olykor ugyanolyan szabadságot követel. Valójában a hang és a nyelv nem azonosítható, bár egyik a másiknak hordozója és az utóbbi aligha létezhet az előbitől függetlenül. Úgy látszik, hogy egy egész költészet arra törekszik, vokalizálásánál fogva, hogy kiszabaduljon a természetes nyelv lexikális, szintaktikai és szemantikai kötöttségeiből; előfordul, hogy kiszökik magából a nyelvből is, és vokalizációkban bontakozik

ki. Ilyenkor a hang mintegy visszatér önmagához, visszatér az őt alkotó fizikai jelenséghez, melyet így poézissé formál. A nyelv (nem győzöm eléggé hangsúlyozni ezt a pontot) csupán ideiglenesen halad át a hangon. Sőt talán lelkünk mélyén a hangunk védő funkciót gyakorol, óvja az alanyt, akit saját nyelve fenyeget: fékezi azt a szubsztancia-vesztést, melyet egy lingvisztikailag tökéletes kommunikáció hozna létre; önmagát mondja, mikor valamit mond; használata sajátos élvezetet nyújt, s ezt akarja mindig újra és újra megtalálni a nyelvi áradatban, mely áthatja. A hang így saját léttel bír a nyelven túl; és értékei átvivődnek az általa kimondott formalizált szövegbe. A hang mint olyan, globális beszédmód, különálló jelentés nélkül, de a hallgató a befogadás folyamán ösztönösen intenzíven megéri, minden fogalomalkotást megelőzően. Költői üzenettel felruházva a hang a még meg nem formált tudást vállalja, mely az őt fenntartó vágygal homogén, úgy, hogy abban a társadalmi csoportban, melyben elhangzik, mint az ön-kísérletezés tere jelenik meg, lehetővé téve a világ feletti uralmat.

Ilyen értelmezésben a performanciát globálisan egy színházi előadáshoz hasonlíthatjuk. Anélkül, hogy túlságosan la akarnám egyszerűsíteni a dolgot a különbségek el-tüntetésével, itt a szóbeli költészet „színházszerűségére” utalok. Minden úgy történik, mintha a legszerényebb performanciától (mint egy gyermekdal az iskolaudvaron) egészen a japán *no*-ig és a nagy látványos drámákig, létezne egy közös vonal, melynek két vége minden bizonnyal igen távol esik egymástól, de amely mégis megszakítás nélküli, folyamatos. Mindezekben a művészetekben a test, performanciája által, a költészetet a virtualitásból az átélt realitás állapotába juttatja el. A testet, melynek egésze részt vesz a performanciában, s mely azt tulajdonképpen létrehozta, kitüntetetten képviseli legszubtilisebb, legformálhatóbb, a tér dimenziói által legkevésbé korlátozható része: a hang. Egyszerűsítés nélkül nem lehet a hangot mint csak specifikus, fonetikai vagy zenetudományi területekre tartozót tekinteni; a hang a poétikai perspektívában a test kisugárzása, mely totálisan vesz részt mindabban, ami konkrétan alkotja.

Elvben, de lehet, hogy tényszerűen is, a szóbeli költői üzenet mindig nyilvános meghallgatásra szánt; az írás viszont magányos érzékelésre. A szóbeliség azonban csak korlátozott szocio-kulturális csoporton belül működik: a létrehozását irányító kommunikációs szükséglet nem tör spontán módon az univerzalizásra, míg az írás számos individuális olvasó között atomizálódik, absztrakcióra kényszerül és az általános szintjén (sőt az univerzálisén) mozoghat csak könnyedén. A szóbeli tehát bensővé teszi az emlékezést, de ugyanakkor térbelivé is. A szóbeli költői üzenet ahhoz, hogy egy csoport tudatában integrálódjék, a kollektív emlékezetre támaszkodik, szóbelisége segítségével, közvetlenül, abban a térben, ahol a hang kibontakozik, s melynek dimenzióit az akusztikai erő korlátozza, akár felerősítik mechanikus eszközökkel, akár nem, de melyet semmiképp sem haladhat meg. Az írás is térbeli, de másképpen. Tere a szöveg felülete, vastagsága, tiszta dimenziója, míg az üzenet ismételtetősége önmagában véve és a végtelenségig biztosítja az idő felett aratott győzelmét. A hang kibocsátása az időn kívül helyezkedik el, s az idő (a szónoki, ilyenként kodifikált esetek kivételével) nem lényegi jegy a kommunikációban. Mindezen okokból, együttvéve, az írott szöveg tökéletesen kezelhető: az ember elolvassa, újraelolvassa, darabokra szabdálja, előre vagy hátrafelé halad benne; úgy jelenik meg a lapon, mint észlelhető egész, és bármilyenek legyenek is az üzenet hiányosságai, globálisan megragadható, méghozzá tendenciózusan szintetikusán, tehát absztrakt módon. A szájon át közvetített üzenet viszont kibontakozásának

folyamán csak apránként, progresszíven és konkrétan érthető meg. Csak rendkívüli rövidsége teszi lehetővé globális megragadását; a hallgató áthalad a beszéden, melyet neki címeznek és csak olyan egységet fedez fel benne, amit emlékezetében elraktározott.

*

Ugyanakkor a hang–nyelv kapcsolat nem egyértelmű. Meg kell különböztetni a szót (*parole*) (költészetben, dikcióban, szavaltban, szónoklatban) és az éneket. A szóban a hang főleg egy lingvisztikai kijelentett (*énoncé*) támaszául szolgál; a test jelenléte itt némiképp enyhített, többé-kevésbé el is tűnik. Az énekben viszont a test kibontakozik, megszünteti a nyelv elidegenedését. A poétikai performanciák nagy része valójában minden kultúrában énekes volt, vagy még mindig az. A dalénekes együttesek mintegy harminc éve tartó elburjánzása, ez a szinte univerzálisan modern jelenség, ehhez az antik és vitális hagyományhoz kapcsolódik, közvetlenül a képzeletbeli és a testi magatartások „antropológiai forrásaiból” táplálkozik.

A szóban (az általam itt használt szűkebb értelemben véve), mely az alapvetően pragmatikus kommunikáció felé irányul, a hangnak mint olyanak, nem tűnik el teljesen energetikai és vitális jellege (főleg, amikor ez a szó költői üzenetet továbbít); de alapvetően haszonelvi funkciónak rendelődik alá. Más szóval, ilyenkor a nyelv aláveti magát a hangnak, vagy legalábbis nem használja ki teljes mértékben gazdagságát és terjedelmét; gyakran megelégszik a hallhatósággal. Az ének viszont a hang erejét dicsőíti, lehetővé teszi számára összes lehetőségeinek gyakorlását és próbáját, még ha ez (mint ahogyan mindenféle kultúrában olykor megfigyelhető) a lingvisztikai értelemben vett bizonyos elhomályosításának árán történik is.

Ez az oka annak, hogy minden költészet a hanggá alakulásra törekszik. Konvergencia van a szóbeli kommunikáció és minden költészet természete között – konvergencia abban a szükségletben, hogy az individuálisat éppen abban ragadja meg, ami összehasonlíthatatlanul egyedi. Ha egy bármely terjedelmű irodalmi szöveget olvasunk, akkor koherenciáját, az összetevő elemeinek szabályosságát, melyből mélysége fakad, csak fokozatosan észleljük. Az olvasás ideje alatt megjelennek benne a jelek és az olvasó képzeletében szerveződnek; de a bizonyosságot csak az utolsó oldalon szerezzük meg. A szóbeli költeményben a koherencia azonnal adott: sokkal kevésbé származik annak a személynek a képzeletében elvégzett munkából, aki befogadja, mint inkább a kijelentési-jelenléti helyzetből, a hang konkrét realitásából. Ez egyszerre szenzoros koherencia (az én testem hallja a tiédet) és emlékezetbeli, az ehhez a helyzethez tartozó tényezők *evidenciáján* alapszik.

Éppen ezért a szóbeli költészet összes (stilisztikai, tematikai, mitikus vagy egyéb) alkotó formái közül a „szocio-korporális” formák a legszignifikánsabbak, a legalkalmasabbak a létmódjáról való tájékoztatásra és a szóbeliség poétikájának a megalkotására: ezen a formális jegyek vagy a formalizáló tendenciák összességét értem, melyek eredetüket vagy finalitásukat tekintve egyrészt annak a társadalmi csoportnak a működéséből következnek, ahol a mű létrejön; másrészt a test szenzorosságából, a performanciális cselekvésben részt vevő minden egyes személy fizikailag individualizált testéből és a közösség nehezebben körülhatárolható testéből, ahogyan az a közös érzelmi reakciók szintjén vagy az olyan együttes mozgásokban nyilvánul meg, mint a tánc.

*

Ezt a néhány gondolatot azzal szeretném összefoglalni, hogy javaslatokat teszek (én, aki a középkorral foglalkozom) lehetséges, vagy szerintem szükségszerű felhasználásukra a konvencionálisan európai középkori irodalomnak nevezett terület tanulmányozásában, melynek megújulásához így talán részben hozzájárulhatnánk.

A középkor századai folyamán meglevő nagyszámú és életerős szóbeli költői hagyományban senki sem kételkedik komolyan és abban a tényben sem, hogy ha le is írták a költői szöveget, aránylag kevés kivételtől eltekintve hangosan mondták el vagy olvasták fel. El kell tehát ismernünk, hogy a XI–XII. századi „irodalmi” szövegek együttese és kisebb mértékben a XIII. és XIV. századbelieké is, emberi lény torkán haladt keresztül. De ez a vokális áthaladás soha nem volt esetleges; beleíródott, legmélyebb szándékaink egyikeként, a szövegbe, annak genezisétől fogva. Ez a pont igen lényeges. Ez volt nemcsak az olyan énekelt műfajok rendje, mint a lírai költészet vagy a késő középkor eposzai, hanem minden műfajé még a XV. században is, egyetlen lehetséges (de nem feltétlen) fenntartással, a regénnyel. A bizonyított kivételek csak egyedi esetek.

A tények nyilvánvalóan különfélék, s távol álljon tőlem, hogy leírásukat messze-menően uniformizáljam. Mindazonáltal úgy tűnik, hogy osztályokba csoportosulnak, és a vokalitás három, egymás mellett meglevő típusát alkotják:

- eredeti vokalitás, az írással való kapcsolat nélkül, ami kétségtől a kulturális közvetítés egyedüli módja volt a középkori paraszti világ hatalmas szektoraiban; az így létrejött és közvetített költői műveket, azok kivételével, melyek véletlenül felkeltették az írástudók érdeklődését, csak közvetetten ismerjük; az a kevés, amelybe betekinthettünk, jelzi a ritmikus (és minden bizonnyal gesztusbeli) elemek túlsúlyát a szavak által felidézett értelemhez viszonyítva;
- vegyes vokalitás, amelyben részletesen és külsődlegesen érvényesül az írott befolyása: olyan társadalmat vagy csoportot képvisel, melyen belül az írást csak egy kisebbség gyakorolja, s az írás (bármilyen legyen is hatalma) csak specializált tevékenység; semmi kétség, hogy ez volt a leggyakoribb eset a középkori nemzeteknél, beleértve a politikai uralkodó osztályt is, egészen a XIII. századig;
- másodlagos vokalitás, mely az írásból kiindulva szerveződik újra, olyan környezetben, ahol az írásos hegemónikus szerepet tölt be, s használata során a hanghoz tartozó értékek elfojtására törekszik; ilyenkor „írástudó” kultúráról beszélünk: olyan helyzetről, amely a késő középkorban csak a kisszámú szerzetesi köröket jellemezte, majd fokozatosan és nagyon részlegesen terjedt a papság, a magasabb arisztokrácia, végül pedig néhány városban a gazdag polgárság körében.

Az ilyen működés együttes és folyamatos jelenléte bizonyított az egész nyugati világban, a X. századtól a XVI. századig, illetőleg a XVII. századig: igazolja a hang mindenütt jelenvalóságát, mely anyagosságában vesz részt minden költészet értelmének létrehozásában. Ebből következik, mivel minden vokális gyakorlat testi jelenlétet feltételez, a középkori költészet univerzális jellege, azaz színházszerűsége, a vokalitás kiterjedése: minden szenzoros, érzelmi, értelmi tényező, totális cselekvés, előadás és részvétel a test körül szerveződik, a hang használatával, a költő és a közönség szembesítésének egyidejűségével. Mindazonáltal ennek a performanciális környezetnek a számos alkotó része közül nem mindegyik tart fenn azonos kapcsolatokat a vokális cselekvéssel: a kapcsolat a gesztussal a legszorosabb. Mint a hang, a gesztus is kivetíti a testet a performancia

terébe, s annak jelentéssel való telítését célozza. És tudjuk, hogy a gesztusbeli etika, mely a fizikai és pszichikai mozgások analógiáján alapszik, a XII. század közepén bontakozik ki a tudósok körében, mint ahogyan ezt a Hugues de Saint-Victor-féle *De institutione novitiorum* is tanúsítja: ez az a korszak, amikor formát ölt a nyugati világ legnagyobb részén az első vulgáris nyelvű költészet. És ez nem lehet véletlen.

(Fordította: Martonyi Éva)

TENDENCIÁK A KORTÁRS IRODALOMBAN

(Szubjektív megjegyzések)

1. Bevezetés

Szophoklész *Antigoné*jának Wajda rendezte krakkói bemutatója 1984 tavaszán a színházi élet nagy eseménye volt. Arra, hogy az *Antigoné* 1949-ben a Nobel-díjas Miłoszt is vonzotta, csak a bemutató programfüzete emlékeztet Antigoné és Iszméné párbeszédével. Bár Szophoklész szövegét (Hebanowski fordításában) pontosan olvasták, mégis az „anarchia” szót nem ültették át lengyelre, és így – Kreón szájából elhangozva – másféle konnotációkat ébreszt ma, mint négyszáz évvel Krisztus előtt. A színpadon jelenkori tragédia játszódik. A történelem azáltal szűnt meg, hogy alaphelyzetei megismétlődnek, anélkül, hogy bohózzattá válnának. Mint tudjuk, Antigoné mártíriumának aktualitását már mások is bizonyították: Hasenclever (1917-ben), Cocteau (1928-ban), Anouilh (1928-ban),¹ a szlovén irodalomban pedig Dominik Smole. 1984-ben a dubrovniki Nyári Játékokon részt vevő fiatal társulatok már nem Ionescót adnak elő, hanem Euripidész *Hekabe*ját, amelyet a XVI. századi vígjátékíró, Držić Lodovico Dolcétől vette át, és amely „valahol a (horvát) manierizmus kezdetén áll”,² vagy éppen a *Bakchai*-t, amely a „Politikai színház” attribútumot kapta. Nemrégiben meg a Kaszszandra Jósnnőről szóló görög mítoszt dolgozták fel az NSZK-ban tévé-balett-té, vagyis inkább multimédiális látványossággá. Ez arra emlékeztet bennünket, hogy nemcsak az állami akarat és a személyes erkölcsi felelősségtudat konfrontációjának korában élünk, hanem a katasztrófától való rettegés korában is, s ez a félelem – ezt hozzá kell tennünk – már a harmincas években megjelent avantgarde jövőhit negatív párjaként: a katasztrófizmus fogalmával jelöljük a lengyel költői avantgarde leszálló – az akkor kevésbé ismert Czesław Miłosz nevével fémjelzett – ágát is.³

Miközben ily módon korunkban a klasszikus szövegek a társadalompolitikai erkölcsstelenséggel szembeni ellenállás szerepét veszik át, és figyelmünk egyre inkább az intertextualitás kérdései felé fordul, és a palimpszesztosz (gúnyvers) fogalma is egyre gyakrabban fordul elő kortárs szövegek jellemzésénél, az egykori avantgarde örökségének átvétele olyan folyamatot jellemez, amit a francia „la récupération” megjelöléssel

¹ Vö. E. Kushner: *Myth and Literature: The Example of Modern Drama*, Neohelicon, X. 1983. I. 51.

² M. Francevic: *Razdoblje renesansne književnosti*, in: *Provišest hrvatske književnosti* 3. Zagreb 174, 133.

³ Vö. E. Bojtár: „Der Katastrophismus”, *Neohelicon* IX. 1982. I. 73–78.

illetünk.⁴ S míg a krakkói közönség Szophoklész szövegének kothurnusz nélküli, modern kosztümös előadását figyeli, az autós turisták – útban a Földközi-tenger felé – megállnak a katalóniai Figueres azon terén, mely Gala és Salvador Dali nevét viseli, hogy megnézzék az 1975-ben létrehozott Teatre Museu-t, ahol is a fantazmagorikus megkérdőjelezés elve, ha alávetik a művészi eljárások megismételhetőségének, az eredeti, autentikus avantgarde-ot lényegében az üzleti szempontú idegenforgalomhoz igazított giccsé változtatja. Az avantgarde művészetnek ebben a múzeumában az elemeire bontott, egy sor fiókká átalakított Vénusz-figurákon kívül egy új művészet jelei is megtalálhatók: tévékészülékek süketnéma sorai, amelyek arra emlékeztetnek bennünket, hogy az elektronika korszakában élünk.

A hetvenes években a moszkvai Majakovszkij-emlékmű is elvesztette már jelentőségét azon fiatal költők találkozóhelyeként, akik fel akarták újítani az örökséget. Az orosz költő *Erről* című poémájában alkalmazott fogása – egy telefonos „szerelmi párbaj” egyik pillanatában egyszer csak minden mozdulat megmerevedik és a beszélgetők „nem tudják befejezni az elkezdett gesztust” (V. Majakovszkij, *Polnoje szobranijje szocinyenyij* Moszkva, 1957. 144.) – ma már tulajdonképpen nem aktuális: a televízió naponta használja, amikor hirtelen megállítja a videószalagot!

2. Példák évtizedünkből

Éppen abban az időben, amikor a Dali-múzeum létrejött, tehát 1975 körül, kezdett el – Szabolcsi szerint – hanyatlani az a mozgalom is, mely az avantgarde hagyományaihoz kapcsolódott, és ezért jegyzi meg vendéglátónk a továbbiakban:

„Chez les créateurs comme dans le public, on reprend goût à la 'littérature,' à celle qui, loin de l'expérimentalisme austère, ne veut que se faire lire, ne serait-ce que par les plus exigeants. L'Amérique latine allie ainsi les conquêtes de l'avantgarde au réalisme; aux États Unis, le roman revient à une certaine sentimentalité.”⁵

Ezek a megfigyelések nyilvánvalóan helytállóak. Alá szeretném támasztani őket néhány újabb regénnyel és más prózaformában írt művel, melyek véleményünk szerint éppen az avantgardisztikus poétika elveire támaszkodó folyamat lezárulása szempontjából voltak jelentősek. Ha példánk kevésbé ismertek is, mivel az európai irodalom kevésbé „konvertibilis” területeiről származnak, fontosak azon változások szempontjából, amelyek az irodalomban a hetvenes évek második felében kezdődtek és máig is tartanak.

Első példánk, melyet a lengyel irodalomból vettünk, igen jellemző az irodalomban bekövetkező változásokra. Kazimierz Brandys ugyanis mint a *Legyőzhetetlen város* (Miasto niepokonane, 1946) – lényegét tekintve optimista jelentés a megszállt Varsóból – és egy sor olyan regény (köztük az *Antigoné*, 1948) szerzőjeként lépett fel, amelyek „sajátos illusztrációi Marx arról szóló téziseinek, hogy az ember tudata az

⁴ Vö. a folyamat szociológiai értelmezését *J. Leenhardt* tanulmányában. „Vers une sociologie des mouvements d'avant-garde”, in: „Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle” (Szerk. J. Weisgerber) II. Budapest, 1984, 1068–1069.

⁵ *M. Szabolcsi*: „La Néo-avant-garde” I. m. I. 604–605.

osztálytapasztalatait tükrözi”.⁶ 1945-ben szerzőnk a *Honpolgárokban* (Obywatele) a szocialista realizmus reprezentatív képviselőjének mutatkozott, de már egy évvel később átpártolt a sztálini korszak normáival leszámoló táborába, majd a hetvenes években egy olyan modell felé fordult, amelyet – ha Hockes manierizmus-stúdiumához kapcsolódó fogalomrendszerével élünk – „ars combinatoria”-ként jelölhetünk meg. A szocialista-realista normákhoz igazodó történelmi optimizmust felváltotta a történelemmel szembeni kétely, s a történelem így átfogó funkcióvá, az irodalmi kombinatorika területévé alakult. Egy prózai szövegben, mely a jellemző *Ötlet* (Pomysł, egy folyóiratban, 1973) címet viseli, a főszereplő Minnesotában és Massachusettsben előadásokat tart a lengyel irodalomról, és közben nemlétező XVI. és XVII. századi lengyel írókat talál ki, belátva, hogy „minden fiatalembernek képesnek kell lennie arra, hogy kitalálja hazája irodalmát” (K. Brandys, *Pomysł*, Warszawa 1974, 24.). Sőt arra is, hogy leszámoljon a historizmussal:

„Igaz: a történelem valóban vulgáris, és szemünkben oly botrányosan kompromittálta magát, hogy szeretnénk egyszer s mindenkorra megszabadulni tőle.” (51.)

Egy másik regény, amely folyóiratban való megjelenésekor a nem kevésbé jellemző *Valószerűtlenség* (Nierzeczywistosc, 1975–1976) címet viselte, teljes regény formájában *Rondo*-vá (*Rondo*, 1982) változott, és ezzel azt az irodalmi formát juttatja eszünkbe, amely Charles d’Orléans munkáiban utat engedve az irodalmi konvencióknak, elnyomja a személyes élményeket, avagy éppen politikai tetteket követelve eltávolít az illúzióktól. Ebben a regényben már az alaphelyzet értelmetlennek mutatja a történelmet: az elbeszélő bebizonyítja egy történésznek, hogy a megszállt Varsóban működő egyik földalatti szervezet tevékenysége pusztán fikció volt, bárha realisabb is minden életidegen absztrakciónál. A szeretett asszony kedvéért az elbeszélő a regényben a történelmi események „rendezőjévé” válik, és az olvasót a valószerűtlenségek egész labirintusába vezeti.

„Néha bizony nehéz” – mondja magáról a szerző kommentárjában – „megkülönböztetni a sors törvényeit a képzelet szüleményeitől. A határ – jobban mondva a határ megszüntetése – elképzelés és valóság között, a fikció átváltozás-mechanizmusa a lét hatásos elemévé kifejtésre érdemes tárgy.” (K. Brandys, *Nierzeczywistosc*, Twórczość XXXII, 1976, 45.)

Az orosz irodalomban Andrej Bitov fejlesztett ki egyfajta irodalmi „ars combinatoriát”. 1976-ban, egy irodalmi folyóiratban megjelent „tanulmánya” „A három szennvedély” ironikus misztifikációja az orosz romantikusok klasszikusaira (Puskinra, Lermontovra, Tyutsevrá) vonatkozó irodalomtörténeti kutatásoknak. Középpontjában egy fiktív kutató áll, aki szembefordul a nemzeti irodalomtörténet kanonikus szemléletével, szembefordul „minden, a hagyományok haladó átvételéről, a nagy költők barátságáról, a gondolatok és a prométeuszi tűz kézzől kézre adásáról szóló legendával”. (*Voproszi literatury* 1976, 7, 165.) A „tanulmány” később egy regény fejezetévé lett, amely címként a leningrádi irodalomtudományi intézet nevét (Puskinszkij dom) viseli, és amelyben a hagyományait feladó orosz irodalom lényegében önmaga felé fordul, vagyis „a tárgy elkezdte önmagát tanulmányozni”.⁷ A regény szerzője itt mint a re-

⁶ W. Maciąg: „Literatura Polski Ludowej 1944–1964”, Warszawa, 1974. 380.

⁷ D. Ugresic: „Nova ruska proza” Zagreb, 1980. 110.

gény tudatos építőmestere jelenik meg, és tetteit egy sakkjátszma lépéseihez hasonlítja (emlékezzünk csak: a költészet sakkjátszmához való hasonlítása az orosz irodalomban Paszternaktól származik, a „sakkjátszma mint művészet” témáját pedig Nabokov fejlesztette ki a *Luzsin-védelemben* (Zascita Luzsina, 1930). A meseszöveg Bitov szerint fáradtságos és tragikus törekvés a sötétségből a fényre:

„(. . .) a szüzsé rátalál emberére, az ember rátalál szüzséjére . . . legalábbis egy láncolat lezárul, és a végén egy fénylő pont jelenik meg, amely az útvesztőből az isten világába vezető utat jelzi, egy fénylő pont, amely ha nem is világosítja meg a szerzőt, de legalább erőt ad neki ahhoz, hogy befejezze a művét – legalább valami felfénylik, mint egy távoli, elérhetetlen csillag, amelyre már más szemmel nézünk.” (A. Bitov: *Puskinszkij dom*, Ann Arbor, 1978, 55.)

Az elérhetetlen vezérlő csillag természetesen hagyományos kép, a „más szemmel” kifejezés meg az avantgarde poétikájából származik, de az irodalom mint „labirintus”, amelyből a kijárat éppen az irodalomban magában kerestetik, olyan metafora, amely bár a barokk hagyományokhoz kapcsolódik, mégis oly jellemző a szemünk előtt lejátszódó változásokra.

Az irodalmi misztifikáció formáját Eco, az olasz strukturalista is használja, így *A rózsza neve* (Il nome della rosa) című regény tulajdonképpen a nyolcvanas évek kezdetét jelző mérföldkő. Eco ebben a művében a „talált kézirat” hagyományos fogásával él. A kézirat nyomán jut el 1968-ban Prágába, és egy olyan író helyzetébe képzeletileg magát, aki kiadja „la versione italiana di una oscura versione neogotica francese di una edizione latina secentesca di un’opera scritta sul finire del Trecento” (U. Eco: *Il nome della rosa*, Milano, 1980. 14.). Eco a bűnügyi regény mintájára nyomoztat Arisztotelész *Poetikájának* második része után a XIV. század politikai és ideológiai harcainak útvesztőiben. Szereplői attól tartanak, hogy Arisztotelész a „második könyvben” „a valóság minden egyes arcának deformációját” tanítja, mégis hajlanak arra, hogy az irodalmat nagy „bouffonade”-nak tekintsék:

„Forse il compito de chi ama gli uomini è di far ridere delle verità, fara ridere la verità, perché l’unica verità é imparare à liberarci della passione insana per la verità.” (494.)

A rózsza neve ahhoz az irodalmi típushoz tartozik, amelyet Ingold, a svájci szlavista és író „ars inveniendi”-nek nevezett regényében, mely szintén a misztifikációk sorába tartozik. Ez a típus a „tudománytól a művészethez” vezető utat „algebrai segédkonstrukciók” felhasználásával teszi meg. [F. Ph. Ingold: *Lambert élete* (Leben Lamberts), Suhrkamp 1980, 38.] És semmi esetre sem véletlen az sem, hogy ugyanez a szerző a francia posztszürrealista Michel Leiris *Szavak emlékezet nélkül* (Mots sans mémoire) című művének német fordításához írt esszét, és Ernst Jandlra és Peter Huckaufra hivatkozva („autraits”, 1981) ráirányította a figyelmet egy hasonló költői modellre, mely teljes mértékben elszakad mind a „klasszikus ihletelmélet kontextusától”, mind a „művészi értékű irodalom hagyományos eredetiség és elsőbbség igényétől”.⁸

⁸F. Ph. Ingold: „Übersetzung als poetisches Verfahren”, in: M. Leiris: „Wörter ohne Gedächtnis” Frankfurt/Main – Paris 1984, 99.

A horvát irodalomban a barokk-kutató Pavao Pavličič *Köd gép* (Stroj za maglu, 1978) című bűnügyi regényében 1968 diákgenerációjának egyik, szinte már kötelezően farmernadrágot viselő képviselőjéből gyilkos lesz. Három évvel később egy másik, fantasztikus elemekkel átszótt bűnügyi regényében egy zseniális történelemhamisító lép fel, aki a művészi utánzást korántsem véletlenül igazolja:

„Először, mert valamit idegen stílusban elkészíteni valamit, ami valóban érdekes – mint például egy festmény –, tulajdonképpen annyi, mint alkotni valamit. Másodszor, mert egy soha meg nem történt esemény dokumentumát elkészíteni, tulajdonképpen annyit tesz, mint megalkotni ezt az eseményt.” (P. Pavličič, *Večernij akt*, Zagreb 1981, 136).

Mint tudjuk, Barthes számára a szöveg–szövet, a szövegelméletet pedig hipológianak tekinti (hyphos: szövet, pókháló). A horvát irodalomban a kortárs „regényszöveg”-vő”, Dubravka Ugrešič számára a kiindulópontot a nőknek szóló magazinok tömegkultúrája és a szerelmes regények jelentik, de irodalmi szövegek is, mégpedig Flaubert-től Kunderán át Hrabalig:

„Van tehát egy anyagunk. Nincs szerzőnk, aki járatos lenne a hímzés, szövés, horgolás és gobelinkészítés művészetében, de van egy író-varrógépünk. És egy szerzőnk, aki tud steppöltéssel varrni! Most már csak egy egyszerű szabásmintára és egy könnyű elkészítési módra van szükségünk. Akkor ez is megvolna: Patchwork mellény, Patchwork blúz, Patchwork szoknya. A Patchwork univerzális, egyszerű, demokratikus és rugalmas öltözködési stílus, nemcsak ruha – világnézet!” (D. Ugrešič, *Štefica Cvek u raljama života. Patchwork story*, Zagreb 1981, 12.) 1972-ben egy NDK-beli író Ulrich Plenzdorf számára a farmernadrág, az argóban beszélő narrátor akkori viselete ugyancsak „világnézet” – most az elbeszélőnek nem a ruházata, hanem ruhájának „elkészítési módja” tükrözi a „világnézetét”. Emlékezzünk csak: az orosz formalizmus egyik legjelentősebb munkája a következő címet viselte: *Hogy készült 'A köpönyeg'* (Kak szgyelana ‚Sinel’) – természetesen Gogol *Köpönyegéről* van szó! De az eljárás, egy könyvnek egy másik könyvön alapuló készítési módja már Plenzdorfnál is megtalálható: Salinger elbeszélője a *Zabhegyezőben* (The Catcher in the Rye) tulajdonképpen egy mai *Werther*-ről mesélt.

A szerb elbeszélő Danilo Kiš is kész anyagot használ. De míg a *Sírbolt Boris Davidovič részére* című műve (Grobница za Borisa Davidoviča, 1977) egy dokumentumanyagból és fiktív elemekből összeállított montázsra épül (a szerzőt plágiummal is vádolták), a *Halottak enciklopédiája*-ban (Enciklopedija mrtvih) máshogy jár el: a történések, akik egy korunkbeli „ars moriendi” jelenítenek meg, variációk a gnosztikus legendák, létező személyek és a flamand festészet, a Korán és a Talmud, sajtóértesülések és az orosz költők bibliográfiájának témájára, Kiš egyik elbeszélése arról szól, amit Brandys „a fikció átváltozás-mechanizmusának” nevezne – esetünkben az átváltozást a nyers történelmi valóságba. A *Királyok és bolondok* könyvében (Knjiga kraljeva i budala) Kiš valóságos misztifikációiból indul ki: a *Cion bölcseinek protokollja* (Protokoli sionskih mudrace), mint tudjuk, az oroszországi pogromok és a hitleri fasizmus ideológiáját is szolgálta. Ezeket a nem egészen tisztázott tényeket „szépirodalmasította” Kiš, amikor „gondolatban kiegészítette e zavaros történet azon részeit, amelyeket mindmáig homály fed”, miközben Cortázarra hivatkozott és annak megjegyzésére, „az értelem barokkos szükségleté”-ről, mely „arra törekszik, hogy kitöltse a fehér foltokat”, és

Borgesre hivatkozva néhány részletet „kihagyott vagy hozzátett a történet dramatizálása kedvéért” (D. Kiš, Enciklopedija mrtvih, Zagreb–Beograd 1983, 22.)

Az erre vonatkozó példák sokrétűek. Mégis összeköti őket a történelemmel szembeni bizalmatlanság általános tendenciája, a hangsúlyozott irodalmi kombinatorika, a kontaktus a szubkultúra irodalmával, az idézetek hangsúlyozott alkalmazása. Az irodalom helyzete ugyanaz, mint amit Weisberger emelt ki, amikor a flamand irodalomból indul ki: az az író, aki kilép a valóságból, „starts playing with artifacts, he becomes an explorer – and inventor – of the past”.⁹ Nem véletlen, hogy 1984-ben a művészi avantgarde-ot is a műltra vonatkoztatva értelmezzük: a velencei biennálén *Művészet a tükörben* címmel rendeznek kiállítást. A kiállított tárgyakat ismerjük: Duchamp Mona Lisája, Picasso Velázquez-idézetei, De Chirico reneszánsz festő szerepében.

Már Tandori Dezső is szívesen „idézett”: artefactumának címe Beckett *„Godot-ra várva”* című művét idézi, a szöveg maga pedig „Rike versének és a nyugat-európai légi járatok térképeinek szó szerinti fordítása, ahol különösen a cím második fele: *„Il aeromobil”* egyéni találmány. Tandori már az avantgarde „romjaira” építkezett,¹⁰ de nem mutatta-e meg (pop-dalok szövegírójaként is) ugyanakkor valami új kezdetét?

A művészetszociológusok természetesen elég okot fognak találni ezekre a történelmi fejlődésben bekövetkezett változásokra, amelyek csak látszólag torpantak meg abban a jelentős évben, amikor Umberto Eco egy állítólagos kézirat nyomára bukkant, és amikor Jan Potocki lengyel gróf állítólag megtalált egy Saragossában elrejtett kéziratot, amely Napóleon spanyolföldi inváziójának idejéből származik, egy könyv, amire egyébként Daniló Kiš is hivatkozik, amikor a *Halottak enciklopédiájában az Alvókról szóló legenda* (Legende o spavačima) forrásairól beszél. Ezen változások társadalmi körülményeit most nem vizsgáljuk. Csak azokat a változásokat vesszük számba, amelyek az irodalom és más művészetek viszonyában állottak be.

3. Irodalom és más médiák

Ha egész korszakok struktúrájában az egyes művészeti ágak közti kölcsönhatások területére vonatkozó, Jakobson által használt „domináns” fogalmából indulunk ki, és vele együtt elismerjük, hogy minden korban egy művészeti ág a meghatározó (a többi művészet a „domináns”-hoz igazodik, és a domináns művészethez való viszonyuk alapján értékelik őket – a reneszánszban ez a képzőművészet, a romantikában a zene, a realizmus korában pedig az irodalom),¹¹ akkor ezt a kérdést másképp kell feltennünk

⁹J. Weisberger: „The Use of Quotations in Recent Literature” *„Comparative Literature”* XXII. 1970. 1. 42. A belga kutató Hugo Claus „De verwondering” című munkájából indul ki, amely Dante „Divina Commedia”-jának alapvető mintáját (pattern) követi, „és a következő szerzőkre tartalmaz utalásokat: Keats, Juan de la Cruz, Arisztotelész, Beckett, Lewis Carroll, Eichendorff, James Ensor, valamint utal a Bibliára és talán Robbe-Grillet-re is” (39.)

¹⁰E. Bojtár: „Metamorfoze subjekta, umjetničkog djela”, *„Književna smotra”* V. 1973. 13–14. 101. 104.

¹¹R. O. Jakobson: „Dominante”, in *„Hrestomatija po teoretičeskomu literaturovedeniju”* I (Szerk. J. Cernov), Tartu, 1976. 57.

egy olyan korban, amelyet már Walter Benjamin is a „technikai reprodukálhatóság korának” nevezett, s amelyben Marshall McLuhan a „Gutenberg-galaxis” végét jósolta.

Éppen ezért kell egy pillanatra a múlt felé fordulnunk. Századunk a zene jegyében indult: a litván Ciurlionis és az orosz Kandinszkij a zenéből indultak ki, és a képzőművészeti absztrakcióhoz jutottak; az orosz Andrej Belij és a horvát Miroslav Krleža szimfóniái zeneművek utánzására utalnak. Blok 1918-ban a „forradalom zenéjére” figyelte és Wagnerra hivatkozott. Másrészt a zene a festészet felé közeledett: a hangok és színek közti kölcsönhatás kérdését Skrjabin a *Prométeuszban* próbálta megoldani. Nyilvánvalóvá vált a *Hajlam a Gesamtkunstwerk-re*, hogy egy 1983-ban Európa múzeumaiban bemutatott kiállítás címét idézzük, és ez bennünket nemcsak Nietzsche és Wagnerre, hanem az orosz avantgarde-ra, a dadaizmusra, a Bauhausra és szürrealista csoportokra is emlékeztetett. De ezen az általános tendencián belül határozott történelmi cezúrát kell vonni, hogy megjelöljük az átmenetet az új alkotási elvekbe, amelyek az avantgarde-ot a szimbolisták és a modern szinkretikus ideáljaitól elválasztják. Ezt az átmenetet többek között a késői horvát marxista Gorenčević is felismerte a budapesti „Nemzeti szalon”-ban, ahol is azon magyar festők kiállított műveiből indul ki, akik közé akkor a szerb Petar Dubrovič is tartozott (a szerző ezen kívül még Kmetty Jánost, Nemes Lampert Józsefet és Erős Andort is említi), de az európai festészet Manet–Van Gogh–Picasso–Kandinszkij-vonal tapasztalataiból is. Gorenčević számára 1917-ben a zene ugyan még mindig nem volt minden művészet paradigmája, de éppen mint a mimetikus művészet (ahogy írja: „Die Musik hat nichts zu erzählen, geschweige denn darzustellen”) ösztönzőleg hatott a művészet autonómmá válásának folyamatára, diszkrétizmusára – szemben a szimbolisztikus szinkretizmussal:

„És a tiszta, minden valóságtól elszakadt művészet eme ideális magaslataira szeretne a festészet is felkerülni, és ezt elsősorban a vonal és a szín immanens kifejezőerejével reméli elérni.”¹²

Az irodalom az „elbeszéléstől” és az „ábrázolástól” – érthető módon – ezzel egy időben fordult a szó felé, és ugyanaz a kritikus már 1917-ben így üdvözölte Krleža első publikációit:

„Miroslav Krleža az első horvát költő, aki tudatosan segítette a szó, mint költészeti eszköz természetének legterjedelmesebb kibontakozását.”¹³

A művészeteket elválasztó folyamatban a vizuális művészetek mégis előnyre tettek szert: metonímiává váltak, egy „pars pro toto”-vá a művészetek rendszerében.¹⁴ Prousttól nem különösebben szükséges példákat idézni, a normatív esztétikával szembeni ellenállását Krleža néhány, a Louvre-ban található festménye segítségével magyarázza,¹⁵ a groteszkre való hajlamát, pedig Zamjatyin Brueghelre és Boschra hivatkozva

¹²I. Gorenčević: „Die moderneste ungarische Kunst. Zur Ausstellung im „Nemzeti Szalon”. „Die Drau”, Osijek, 50. 1917. 204

¹³I. Gorenčević: „Miroslav Krleža. Vom Wesen der modernen Dichtkunst”.

¹⁴Vö. A. A. Hansen-Löve: „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne”, in: „Dialog der Texte” (Szerk. W. Schmid és W. D. Stempel), „Wiener slawistischer Almanach, 1983, 11.

¹⁵Vö. A. Flaker: „Pisac i galerija”, „Forum” XXI, 1982, XLIV, 10–12. 784–783.

interpretálja, akik a francia és szerb (Markó Ristič) szürrealisták számára, de Krleža számára is, modellképző jelentőségűek.¹⁶ A *Lovashadsereg* hadjáratában Babel a lengyel népi barokk modelljét véli felfedezni. Sklovszkij pedig egy Mandelstamról írt kritikájában (akinek az építészeti modellek szolgáltak a művészet metonímiájaként) hangsúlyozza, hogy „még sohasem” olvasott „Van Gogh, Cézanne, Gauguin és Signac képeiről jobb leírást”,¹⁷ mint éppen ennél a költőnél. Leiris szövege, a *Marrons sculptés pour Miro* (1961) tisztelgés a katalán festő és az avantgarde hagyományai előtt.

Mandelstam az elsők között figyelt fel az új médiumra, amely a művészetek közti kölcsönhatásokba bevonta a korabeli technika vívmányait is. Az 1913-ból származó *Kinematográf* című költemény Jakob von Hoddis *Kinematograph-szövege* (1911)¹⁸ alapján jelent meg. És ezután, hogy Horvátországban Ivo Vojnović egy drámájában (Hölgy napraforgóval, *Gospodija sa suncokretom*, 1912) filmre jellemző eljárásokat vezetett be, de éppen az 1913-as év volt döntő azon változások tudatosításának szempontjából, amelyeket a film „a művészetek általános rendszerében”¹⁹ kiváltott. A film jelentőségének tudatosítása már 1907-ben elkezdődött a szimbolisták körében, amikor Rémy de Gourmont és Andrej Belij írt róla, de 1913 körül a kinematográfia jelentőségéről Lukács mellett az avantgarde vezéregyéniségei is írtak: Majakovszkij, a „proto-expresszionista” Leonyid Andrejev, de Alfred Döblin is, akinek később megadott, hogy *Berlin Alexanderplatz* című műve azon igen kevés avantgarde mű közé tartozik, amelyeket a televízió igényeihez és lehetőségeihez igazítottak – ebben az esetben Fassbinder rendezésében.

A kinematográfia akkoriban mint olyan széles körben recipiált művészeti ág volt jelentős, amely képes megváltoztatni a színházat; mint egy olyan tömegkommunikációs eszköz, amely globális világlátást tud nyújtani és képes távoli történekek vizuális ábrázolására, ahogy ezt eddig, csak Jack London regényeiben láttuk, de mint egy olyan művészet is, amely „a pétervári vadak és a kalkuttai vadak számára egyformán érthető”, és amely filmtetekercseivel „egymáshoz közelíti a földgolyó és az emberi szellem végződéseit, az emberiség reszketését pedig közös árammá egyesíti.”²⁰ Andrejev jövőképe mégsem valósult meg teljesen: filmtetekercsek „Kalkuttából” ritkán jelennek meg abban a városban, amely Lenin városa lett, és az a siker, amit Jancsó filmjei aratnak, egy nemzeti – a magyar – kinematográfia márkajelzésével jelenik meg.

Abban a korban, amelynek kezdeteit Hugo von Hofmannsthal szövegekönyvei jelölik, és amely Dos Passos regényeinek „camera eye”-technikájában éri el tetőpontját, létrejött az a benyomás, hogy majd a film lesz a „domináns”. Ez tükröződött az irodalomkritika terminológiájában is: a meseszövév időrendjének megbontását flash-backnek nevezték, a montázs pedig még ma is az avantgarde poétikáját meghatározó fogalmak

¹⁶ Erről más helyütt írok.

¹⁷ V. Sklovszkij: „O ljugyah, kotorije idut po odnuj i toj zse doroge i ob etom nye znajut. Konyec barokko”, „Literaturnaja gazeta” 1932, 32.

¹⁸ Vö. N. A. Nilsson: „Avant-garde Poetry and Cinema”, in: „Voz'mi na radost. To honour Jeanne van der Eng-Liedmeier”, Amsterdam 1980, 128. Vö. itt itt több más példát az orosz és lengyel irodalomból.

¹⁹ Vö. I. m. 126.

²⁰ L. Andrejev: „Pisma o tyeatre (1912–1913)”, Szentpétervár 1914, 17–18.

közé tartozik. Arnold Hauser 1953-ban *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* című munkáját *A film jegyében* című fejezettel zárta, a tér- és időviszonyok új kezelésére, a történekek egyidejűségére az „orosz montázsra” hivatkozva. Ezzel szemben a *Public Arts* egyik kritikus szerint „a történelem egyik legjobb flash-backje” Anatole France *Judea helytartója* (*Le Procureur de Judée*) (1892)²¹ című elbeszélésében található és Bulgakov *Mester és Margarita*-jának sokrétű idő- és térszimultanizmusával nyilvánvalóan a modern filmtechnika sem tud megbirkózni. (Ez igaz akkor is, ha Andrzej Wajda *Judea helytartójáról* szóló filmjének „palimpszesztoszi” nézőpontja közelíti meg még leginkább az író szándékát.)

Éppen a montáznak, mint az összes művészetre jellemző eljárásnak egyik teoretikusa, Szergej Eisenstein hangsúlyozta a filmnek az irodalomtól való függetlenségét, és a filmtörténet korszakait „első” és „második irodalmi korszak”-nak nevezte, ahol is a „második irodalmi korszak” modelljeként a Babel prózájában előforduló „szöveggösszefüggésbeli megfeleléseket” jelölte meg.²² A montázs elveit Eisenstein a japán „tankákon”, Whitman *Song of the Broad Axe* című művén és Majakovszkij néhány szövegén interpretálta, és amikor Dreisen Amerikai tragédiáját forgatta, James Joyce *Ulysses*-ének belső monológjára hivatkozott, megjegyezve, hogy filmjei és Joyce prózája „rokon utakon” járnak,²³ ami azt jelenti, hogy homológ viszonyba lépnek egymással. Homológjára századunk művészetének rendszerében az „orosz montázs”-nak egy teoretikusa zenei példákat is talált, amikor Guillerével a dzsessz, vagy az avantgarde festészet „aperspektivizmusát” hangsúlyozta (Guilleré: „A dzsesszben mindenki magának játszik egy társulaton belül”),²⁴ de egyben kiemelte az irodalom elsőbbségét a filmmel szemben, mivel az irodalom hagyományainak szilárd támaszával rendelkezik, és egy adekvátan fejlődött kritika kíséri. Ezért érthető, hogy amikor Eisenstein a „ritmikus montázst” értelmezi saját Patyomkin cirkulójának példáján, a verstan egyik alapfogalmát használja:

„Klasszikus példaként az „Ogyessza lépcsői” szolgáljanak. Ott a lefelé jövő katonának lábának „ritmikus dobolása” ellentmond minden metrikus hagyománynak.”²⁵

Így az avantgarde film figyelmen kívül hagyja egy ősi művészet, a verselés egyik konvencióját. Eisenstein nyilatkozata igen fontos ebből a szempontból: az irodalom megkérdőjelezése jegyében kellene a filmnek az irodalomtól függetlenednie, ahogy ezt az orosz formalisták is követelték! Másrészt viszont ez az új médium a régebbi médiumok hagyományaiban kereste eljárási módozatainak genealógiáját. A mozgás viszonylagosságának „képével” kapcsolatosan Eisenstein nem Einsteinhez, hanem Rabelais „*Ile des chemins cheminants*”-leírásához fordult.²⁶

A film és az irodalom asszimilációs folyamatát ugyanakkor mindig egy határozott disszimilációs folyamat is kísérte. Ugyanabban az évben, amikor megjelent Dos Passos *Manhattan Transfer* című regénye (1925), Eichenbaum megjegyezte, hogy a film egyrészt „csapást mért az irodalomra, másrészt pedig visszavetette a művészi prózát a szó-

²¹ G. Seldes, „The Public Arts”, New York, 1956, 15.

²² Sz. Eisenstein, „Izbrannije proizvenenija v sesztyi tomah” 2, Moszkva 1964, 227.

²³ I. m., 77.

²⁴ I. m., 204–206.

²⁵ I. m., 52. Kiemelés A. F.

²⁶ I. m., 84.

hoz, a narrációhoz”.²⁷ Gide Édouard-ja a *Pénzhamisítók*ban pedig azon gondolkodott, hogyan szabadíthatná meg a gramofon a párbeszédétől, a mozi pedig a külső történésektől a regényt.²⁸

A tömegkommunikációs eszközök elektronikai forradalmának idejére is jellemzőek az asszimilációs és disszimilációs folyamatok. Az irodalomnak a technikai segédeszközökhöz való igazodása igen jól megfigyelhető például a „gitáros költő” jelenségén: az óceán egyik partján Bob Dylan, a másikon meg szovjet költők alternatív költészetet hoztak létre a magnetofonos divulgációra támaszkodva. Ez a költészet Okudzsa és Viszockij lemezein, a földgolyó másik oldalán már „rekuperálva” van, míg az irodalom befogadott legalább egy néhány, rock- és pop-együttesek számára írt szöveget – ily módon a Beatles is az irodalom részévé lett.

E folyamat kétoldalúságára az irodalom és a televízió viszonya is jellemző. De sok szempontból ez a legújabb médium is „irodalmi korszakát” éli még, ugyanúgy, mint annak idején a film. Így a televízió az európai realista és naturalista regénytől átvette egyes, a családi és genealógiai viszonyokhoz tartozó epizódok tagolásának bizonyos formáit és így nemcsak a *Háború és békét*, a *Karamazov testvéreket*, a *Rougon-Moquart* családot, a *Forsyte-Sagát*, a *Buddenbrook-házat*, Roth Radetzky-indulóját vagy Dąbrowska *Éjjelek és nappalokját* dolgozta fel sorozattá, de éppen a családregegyek eme elvét trivializálta, amikor egészen hasonló elvekre építkezve létrehozta „saját” televíziós sorozatait, a *Peyton Place*-től a *Dynasty*-n keresztül egészen a cseh *Kórház a város szélénig*. Amikor a színes adás megszületett, a televízió a festészet felé is fordult, s elvezetett minket Kenneth Clarkkal a kiállítótermekbe, az Eulenspiegel-legendát pedig nem annyira, de Coster, mint inkább Breugel nyomán ábrázolta (egy szovjet–német koprodukciós sorozatban). Saját nyelvét leginkább akkor kereste, amikor meglevő szövegeket vont kétségbe: az ikonoklaszta *Monty Python*-ban vagy a parodisztikus *Muppet-show*-ban. A verbális szövegek azonban nem voltak ilyen szerencsések a tévében.

A televíziónak az európai regény hagyományai felé fordulása szükségszerűen befolyásolta az irodalom fejlődését. A társadalmi és családregegyek triviálissá váltak, vagy alapvetően új funkciókat nyertek, mint például a *Nicholas Nickleby* című tévéfilmsorozatban. A *Háború és béke* elvesztette (filozófiai) poliszemantikáját, miáltal a regény kosztümös mesére redukálódott, és a televíziónak a történelmi mesékhez való vonzódása a legtavolabbi lakásokba is elvitt egyfajta pongyola történelmet, a *VIII. Henriktől Graves Claudiusán* vagy *A Borgiák*on keresztül egészen az *Orosz asszonyokig* vagy a *Kennedy*-ig. E folyamatban éppen az a fontos, ahogy a médium viszonya a múlthoz megváltozik. Néhányan már megjegyezték, hogy míg a regény azt mondja: „he walked”, a film szerint pedig „he was walking”, addig a televízió azt kezdte mondani hogy „look, I am walking”,²⁹ és ezzel hozzájárult a történetiség megszűnéséhez a befogadó érzékelésében.

Az új médium előretörésével az irodalom nagy részében disszimilációs folyamat játszódott le: az irodalom hatásköre és társadalmi funkciója lényegesen leszűkült. Az

²⁷ „Leszkov i szovremennaja proza (25)”, In: *B. Eichenbaum*, „Literatura”, Leningrád 1927, 227.

²⁸ Vö. *V. Žmegač*, „Roman in narav medija”, „Književna reč” XII, 1984, 230, 13.

²⁹ *G. Seldes*, I. m., 15.

irodalom pedig „nem akar egyebet”, mint ahogy Szabolcsi mondaná, „que se faire lire, ne serait-ce que par les plus exigeants”, saját maga felé fordult, és az elbeszélés azon bonyolult típusai felé, amelyekkel mint ahogy Bulgakov regényével, eddig sem a televízió, sem a film nem tudott megbirkózni, úgy tűnik, hogy az irodalom hatalmas laboratóriummá változott, amely lehetőségeit kutatja és arra törekszik, hogy labirintusából új utakon jusson ki a fényre. Ez a kortárs „ars inveniendi” vagy „ars combinatoria”, amelyhez a narratológia különös diszciplinája kapcsolódik, a történelem kicsűfolása is, mint ahogy példáinkon bemutattuk, és igen jellemző arra a korra, amelyben a „neo-avantgarde” fogalma felváltotta a szintén kevésbé szerencsés „posztmodernizmus” megjelölést, és amelyben az irodalomtörténet szerintünk megtorpant, mivel csupán a meglévő modelleket variálja.

4. Új irodalmi kontinensek

Amikor itt a kortárs irodalom változásairól beszéltünk, nem véletlenül említettük egy jugoszláviai író hivatkozását argentin szerzőkre. És éppen ez az író, Danilo Kiš írta 1976-ban, hogy „az elbeszélés művészete egy Borges előtti és egy Borges utáni periódusra osztható”, habár *Sírbolt Boris Davidovič részére* című művét éppen a latin-amerikai író szempontjából „ellen-könyvnek” tekintette.³⁰ Kišnek ezt a tézist a hetvenes évek horvát prózájának kritikusai is megerősíthetnék, akik hangsúlyozták a „fantasztikushoz” való fordulásukat, akár Borges, akár Bulgakov műveiről lett légyen szó. Megközelítőleg ugyanabban az időben lettek Marquez spanyolból fordított regényei számos országban sikerkönyvek és meghódították a „kevésbé igényeseket”, vagy jobban mondva azokat az olvasókat, akik még mindig azt követelték az irodalomtól, hogy társadalmi szerepet töltsön be, és számon kéri realista örökségét. Ezzel egy időben a szovjet irodalom értékkáláján orosz nyelven hiteles fordításban megjelenő műveinek köszönhetően egyre feljebb emelkedett egy kirgiz prózaíró – Csingiz Ajtmatov. Kezdve *Dzsamila* című művével, mely felkeltette Aragon figyelmét is, egészen *Az évszázadnál hosszabb ez a nap* (Burannij polusztanok) című regényéig, melynek előszavában az író népének „legendáira és mítoszaira” hivatkozik, és fantasztikumát nemcsak Gogolra és Bulgakovra, de Marquezra is hivatkozva védelmezi, miközben különösen azokat a „játékszabályokat” emeli ki, amelyekre az ilyen regények épülnek. (Cs. Ajtmatov: Burannij polusztanok, Moszkva, 1981. 4–5.)

Regényét metaforával zárja:

„Azon a vidéken tovább jöttek-mentek a vonatok nyugatról keletre és keletről nyugatra . . . A vasúti pálya két oldalán óriási homokos térségek terültek el Szári-Őzek, a Sárja Homok Középvídeke.”

A „sárja homokfelületek”, amelyek a harmincas években még a „rejtélyes Ázsiát”, az orosz „Wild East”-et jelezték Veszelveod Ivanov számára, a szovjet irodalmi makrokozmosz „központi területeivé” lettek.³¹

³⁰ D. Kiš, „Čas anatomije”, Belgrád, 1979, 52, 55.

³¹ Azokról a kísérletekről, amelyek az amerikai novellákra hivatkozva egy orosz „Wild East” létrehozására irányulnak, más helyütt írok.

Ha a húszas években „az arab zene, a néger plasztika, a néger táncok, a shimmy, a foxtrott, a ragtime és a szaxofon voltak Bach, Beethoven és Mozart után a polgári Európa kedvencei”,³² az európai avantgarde-ban pedig a hagyományok Altamira művészetének és a szibériai sámánok (Hlebnjikov) „barbár” elveire támaszkodó kétségbevonását jelentették, akkor a nem-európai irodalmak és kultúrák helyzete korunkban egyértelműen megváltozott. Az egykori „barbárok” a kultúra világméretű mércéjével mért alanyai lettek. Irodalmak, melyeknek – ha történelmi kontinuitáshiányukat és atipikus fejlődésüket erényként fogták is fel –, csupán „receptív” értékét ismerték el, a szemünk láttára alakultak át olyan irodalmakká, melyek nemcsak „emittálnak”, de új rendet is vezetnek be periodizálási sémáinkba. Bennük a történelmiség kategóriája más történelmet nyer, mint az európai modellekben, és belőlük még mindig árad a történelmi fejlődésbe vetett megingathatatlan hit.

(Fordította: Bernáth Gyöngyvér)

³²M. Krleža, „Izlet u Rusiju” Zagreb 1926, 137.

AZ IRODALMI FEJLŐDÉS ÁLLANDÓ ÉS VÁLTOZÓ ELEMEINEK KAPCSOLATA ÉS A XVI–XVIII. SZÁZADI FRANCIA IRODALOM

A nyelv és az irodalom fejlődésének problémája képezi kongresszusunk fő tárgyát. Csak dicsérhetjük a Modern Nyelvek és Irodalmak Nemzetközi Szövetségének vezetőit e tudományos szemponból olyannyira időszerű probléma központba állításáért. Én természetesen csupán a kérdés irodalomtörténeti aspektusát fogom érinteni. Ahhoz, hogy megoldjuk az irodalom fejlődésének, vagyis az irodalom történetének a problémáját, nem annyira e folyamat külső leírására, mint inkább magyarázatára, belső értelmének feltárására van szükségünk. Hangsúlyozom, tudományos szempontból nagyon időszerű ez az állásfoglalás. Az utóbbi évek irodalomtudományában világszerte eléggé széles körökben tapasztalhattuk az irodalomtörténet mint önálló diszciplína megismerő funkciója iránt növekvő bizalmatlanságot. Úgy tűnik e bizalmatlanságnak eléggé mély gyökerei vannak, és nem csupán az irodalomtörténet területén. Alapja a történelem mint olyan iránti allergia, a vágy, hogy megszabaduljanak tőle, néha pedig az a gondolat, hogy a történelmi fejlődésből hiányzik az értelem, jellege abszurd. A történelmi törvény fogalmának az elutasítása következik ebből, amely fogalom (a jelenségek ok-sági meghatározottsággal rendelkező szabályszerűsége) nélkül valóban nehéz történelemmel foglalkozni. Szemben a történelemmel, az irodalomelmélet mindenütt fellendülőben van, bár e fellendülés formái rendkívül különbözőek. A Szovjetunióban az irodalomelmélet egyre inkább szükségét érzi annak, hogy együttműködjön az irodalomtörténettel, alkotó módon interpretálva és alkalmazva annak tapasztalatait, hiszen mint tudjuk, nem lehet egy tárgynak elmélete annak története nélkül. Egyetlen példát említenék e tendencia jelölésére: Akadémiánk Világirodalmi Intézete széles körű kutatásokat végez egy olyan „Történeti poétika” megalkotása céljából, amely felöleli az irodalom fejlődésének minden alapvető állomását. Ám nem csupán az elméletnek van szüksége arra, hogy az irodalom története hatást gyakoroljon rá, elengedhetetlen ennek az ellenkezője is. Az elméletnek nagyban hozzá kell járulnia az irodalom történeti megvilágításához.

E vonatkozásban számos lényeges probléma merül fel. Vajon az a tény, hogy az irodalomtörténeti általánosítás hosszú időn keresztül egyoldalúan arra korlátozódott, amit mi történeti-genetikai módszernek nevezünk, s amelynek célja az volt, hogy egy jelenség feltűnésének okait vizsgálja, lett légyen az egy műalkotás, egy író irodalmi személyisége vagy egy egész irányzat, nem ártott-e ezen általánosítás vonzerejének? Az utóbbi időben egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy nem lehet a történeti-genetikai módszerre korlátozódni az irodalomtörténeti jellegű művekben; alkalmazni kell az anyag elemzésének más eljárásait is: például azt, amit értékelemzésnek neveznek, s

amelynek feladata az irodalmi jelenségek eszmei-esztétikai horderejének feltárása; vagy azt, amit történelmi-funkcionális irányzatnak nevezünk a szovjet tudományban, s amely a művek posztumusz sorsának feltárására irányul. Az irodalmi alkotási folyamat ideológiai ihletettségének vizsgálata mellett nagy figyelmet szentelünk a poétikai kérdések tanulmányozásának.

Az irodalom fejlődésének problémája rendkívül széles téma és számtalan megtárgyalandó kérdést vehet fel. Ezért kell helyesnek tekintenünk a kongresszus munkáját orientáló alcímiben alkalmazott megszorítást: *állandóság és változás az irodalmi funkcióban és formában*. Az állandó és változó elemek kapcsolata lényeges aspektusa az irodalom fejlődésének. A két elem dialektikus kapcsolata a fejlődés természetét határozza meg. Maga a fejlődés lehetetlen, ha egyik elem hiányzik. Ha ugyanis a folytonos változást nem kísérmé állandó elemek jelenléte, nem lehetne sem folytonosság, sem fejlődési egység. Másrészt, ha nem volnának változások a szó művészetében, általában sem beszélhetnénk fejlődésről. Joggal állította A. S. Busmin szovjet tudós: „Az olyan egymást feltételező fogalmak esetében mint: különböző és azonos, egyes és általános, kivételes és kiemelkedő, újító és hagyományos stb., az egyik fogalom ismerete csak a másakra vonatkoztatva lehetséges.”

Az irodalmi fejlődés nagyon változatos tanulmányozási lehetőségeit nyújtja az idézett nézőpont. E fejlődés hatóerőinek és irányát meghatározó tényezőinek a kérdése alapvető. A materialista alapelv feltételezi a társadalmi és kulturális fejlődés egységét, állítja a társadalmi lét elsődlegességét a tudattal szemben. Ezen alapelv szerint az irodalom (mint a társadalmi tudat egyik művészi megtestesülési formája) fejlődésének alap törvényei nem érthetők meg másként mint az emberiség, egy nemzet vagy egy etnikum egész társadalmi életének fejlődésével való szerves kapcsolatában, amely végső soron meghatározza. Alá kell húznunk a „végső soron” kifejezést. A szóban forgó meghatározottságnak természetesen nincs abszolút jellege. Tekintetbe kell vennünk az ideológiai élet bizonyos szféráinak, így benne az irodalomnak is, belső tendenciáját, fejlődési autonómiáját.

Az irodalomtörténet egyik jelenlegi feladata éppen az, hogy határozottan felszámolja a pozitívizmustól örökölt hajlamát arra, hogy az irodalom fejlődési folyamatában a történelmi fejlődés mechanikus tükröképét lássa. Az irodalmi fejlődés bemutatásának illusztrációs, ha úgy tetszik krónikaszerű volta magának a fejlődésnek tulajdonított rendkívül passzív jelleget. E hibás szemléletet érezzük néha az irodalmi folyamat korszakolásában is, főként annak végletes feldarabolásában.

Általában véve, a történelmi valóság és az irodalom fejlődése közötti kapcsolat formáinak kérdése, az irodalmi fejlődés körülményeinek a problémája elméletileg is nagyon időszerű. Ennek egyik fő aspektusa a művészetileg immanens és az irodalmon kívüli tényezők kölcsönhatásának a problémája az irodalmi fejlődés folyamatában. E kérdést érinteni fogom még egy nagyon körülhatárolt anyag, nevezetesen a XVI–XVIII. századi francia irodalom bizonyos feltűnő jelenségeinek tárgyalása kapcsán. E pillanatan néhány előzetes megjegyzést teszek csupán.

Az irodalmi fejlődés immanens vonatkozásai fő forrásainak a megértéséhez Engels jól ismert mondata adja meg a kulcsot. K. Schmidthez írt 1890. október 27-én kelt levelében Engels a következő megjegyzést teszi: „De mint a munkamegosztás meghatározott területének minden korszak filozófiájának egy meghatározott gondolati anyag az

előfeltétele, amelyet elődei hagyományoztak rá és amelyből ő kiindul.” Bár e megjegyzés közvetlenül a filozófiára vonatkozik, úgy gondolom, tökéletesen alkalmazható az irodalomra. A külső hatások szabályszerűsége és a fejlődés belső logikája elkerülhetetlenül keresztezik egymást az irodalom fejlődésében. Az önkifejezésre és a környező világból szerzett benyomásainak visszaadására törekvő író kénytelen az alkotói gyakorlat adott területén felhalmozott tapasztalatokból kiindulni, legyen szó az irodalmi nyelv meghatározott fejlettségi szintjéről, a tematikus motívumok minőségéről, az irodalmi kifejezés eszközeit elérte eredményekről, a műnemek kiérlelt voltáról vagy szélesebben véve a korábban felhalmozott szellemi értékek összességéről. A megelőző tapasztalatok felhasználása és az ebből következő determináció akkor is megmutatkozik, ha az író eltér ilyen vagy olyan hagyománytól, vagy ha elfogad és továbbfejleszt bizonyos hagyományokat.

Az irodalmi fejlődés viszonylagos függetlensége meghatározza magának a fejlődésnek belső állomásait és a társadalmi valóságra gyakorolt visszahatás intenzitását is. Az irodalom ezen vonatkozása, vagyis hatékonyan módosító szerepe egyre inkább a figyelem középpontjába került az utóbbi időben. Ennek egyik legjelentősebb megnyilatkozása az az érdeklődés, amelyet a tudományos gondolkodás tanúsít az irodalmi jelenségek későbbi művészeti és irodalmi hagyományok által történő befogadása és interpretálása iránt. A szovjet tudományban e probléma tanulmányozása a történeti-funkcionális módszer nevet kapta. Egyik, M. B. Hrapcsenko akadémikus jól ismert műveiben elméletileg is megalapozott módszerbeli sajátossága e koncepciónak az, hogy két perspektíva dialektikus egységében óhajta látni az irodalmi jelenségek befogadásának történetét: nem csupán az egymásnak ellentmondó, sőt egymásnak kizáró szubjektíven korlátozott vélemények és értékelések váltakozásának jellemzőit tárják fel, hanem azt is, hogy ezek az ítéletek milyen mértékben determináltak térben, időben, társadalmilag és egyénileg – és ez a szempont nagymértékben elősegítette és elősegíti az észlelt jelenségek természetébe való mind többirányú behatolást.

Lépünk most tovább az irodalom fejlődését s ezáltal az állandó és változó elemek kapcsolatát célzó vizsgálati irányok rövid bemutatásában. Összpontosíthatjuk a figyelmet az irodalmi fejlődés különböző formáinak elhatárolására: a fokozatos fejlődés és a minőségi ugrások mint sajátos művészeti forradalmak jellemző vonásainak megkülönböztetésére. Pontosan ilyen volt például a költészet területén a Pléiade által megvalósított poétikai reform. Ronsard, Du Bellay és körük olyan fordulatot hajtottak végre a költészetben, amelynek hordereje a XVII. századi változással egyenértékű, s amelyet Corneille a tragédia, Molière a vígjáték területén valósított meg. Jelentősen gazdagítva a költészetet intellektuális és érzelmi vonatkozásban egyaránt, alapvetően átalakítva a műnemeket és azok formáit, a Pléiade képviselői a költészetet állították az ország intellektuális életének a középpontjába, széles horizontot nyitottak az úgynevezett örök, vagyis egyszerre nemzeti és emberiséget érintő témák interpretálása számára. A Pléiade reformja természetesen nem a semmiből indult. Sok minden, amit a Pléiade fennhangon hirdetett, lépésről lépésre alakult ki, s a levegőben volt már. Ilyen volt például az anyanyelv védelmének, az olasszal egyértelművé tételének programja, vagy a latin uralma elleni harc (olyan gondolatok ezek, amelyek megtalálhatók már Jean Lemaire de Belge *Concorde des deux langages* című művében, majd Peletier du Mans-nál). A költészet intellektualizálásának a szándéka és koncentrált filozófiai anyag-

gal való túlterhelése a lyoni iskola és különösen Maurice Scève részéről szintén ebbe az irányba mutatott. Végül nem szabad megfeledkeznünk Clément Marot szerepéről, aki szintén a Pléiade számára készítette elő a talajt nevezetesen zsoldárfordításával, amelyek erőteljesen hozzájárultak az óda műfajának a Pléiade költői által megvalósított művészi kidolgozásához.

Mindez igaz. Ugyanakkor, Du Bellay *Défense et Illustration de la langue française* című kiáltványának publikálása 1549-ben, Ronsard első ódakötetének megjelenése 1550-ben korszakváltást jelentenek a francia irodalom fejlődésében. E két műben tudatosan jelentkezik az irodalom döntő megújításának a koncepciója (elsősorban az antik hagyományok feltétlen tisztelete és szakítás mindenhol, ami a középkori kulturális örökséghez kötődik). Ez a koncepció elvileg különbözik azoknak a teoretikusoknak az elképzeléseitől (Sébillot és des Autels), akik a szakítás helyett a fokozatos fejlődést óhajtották, amelynek során – ha szabad így nevezni – a történelmi gyökerekkel rendelkező középkori népi tendenciák és az antik hagyományok egymást kölcsönösen gazdagítva együtt éltek volna.

A Pléiade tagjai később természetesen enyhítettek reformjuk szigorán, s merev maximalizmusukon. Komoly változások következtek be a nemzeti hagyományokhoz való viszonyukban is. Felhagynak azzal, hogy minden további nélkül elvessék és kategorikusan tagadják megtermékenyítő hatásának lehetőségét. Ronsard *Livret des Follastries*-ja és Du Bellay *Divers Jeux rustiques*-je nyilvánvalóan árulkodik Clément mester bensőséges csevegő műzsájának hatásáról, pedig nem sokkal korábban, a *Défense et Illustration de la langue française* című kiáltványában még gyilkos kritikával sújtották. E változásokban, amelyek a harcok bálványrombolásból a nemzeti múlt nyugodtabb, objektív és nyitott megítéléséig vezetnek, egy M. Bahtyin által jól megragadott sajátosság nyilatkozik meg: „Fejlődésének korai legalkotóbb szakaszaiban minden új kizárólagos és szélsőséges formát ölt.”

Itt csak a tény értékeléséről nyilatkozhatunk. Vajon Ronsard bölcsességtől és harmonikus nyugalomtól áthatott késői szerelmes és filozófiai versei elmaradnak-e alkotói szempontból korai, a pindarikus óda műfajában megírt bátor, de túl nagyra törő álmokkal teli kísérleteitől?

Bárhogy is van, az 1549–1550-es évek szimbolikus jelentőséget kaptak, szakítást, ha úgy tetszik korszakhatárt jelentenek a francia irodalom történetében. Milyen művek rendelkeznek ilyen korszakos fontossággal? Korábban, az irodalomkritikában, a történeti-kulturális iskola visszaélt az ilyen korszakhatárok kijelölésével gyakran egyszerűsítve az irodalmi fejlődésről alkotott képet azzal is, hogy eltúlozta bizonyos egyéni alkotói teljesítmények forradalmi fontosságát. Az ilyen jellegű fejlődési korszakról végül is eléggé konvencionális képet alkottak. Ily módon rendült meg az a közelmúltban is hangoztatott vélemény, amely szerint a klasszicizmus megjelenése és a reneszánsz által történt felváltása Malherbe személyes irodalmi teljesítményének az eredménye volt. Még az új korszak megjelenésének pontos dátumát is megadták: Malherbe *A la Reine sur sa bienvenue en France* című ódájának keletkezési éve ez, 1600. Apránként kezdett kibontakozni egy egészen más kép. A reneszánsz új korszakba való átmenete egy elég hosszú és bonyolult, egymásnak ellentmondó irodalmi irányzatok együttélésével jellemezhető korszakot ölel fel. Maga a klasszicizmus is folyamatosan alakult ki, mint ahogy Malherbe művészi világképe sem jött létre egyik napról a másikra. Tapaszthalunk

egy fordított irányú túlzást is. Az új irodalmi világkép, az új képi gondolkodás kialakulásában jelentkező minőségi ugrást teljesen elhomályosítják, feloldják a XVI. század közepén kezdődő lassú evolúciós folyamatban. Számomra ez a látásmód is egyoldalúnak tűnik.

Nem lehet kétségünk az iránt, hogy Malherbe költészeti reformja a maga egészében, a költő irodalmi örökségének minden ellentmondásával együtt valóban tartalmazza egy ilyen fajta minőségi ugrás jellemzőit; különösen igaz ez a képi gondolkodás ilyen irányú fejlődésére jellemző képtípusok fényében (e típusok feltárása és egymással való szembevetése nagyon pontosan jelzi az irodalmi folyamatban bekövetkezett minőségi változásokat). A Malherbe-ről mondottak igazolására nézzük meg közelebbről, hogyan kezeli a halál témáját a *Consolation à Monsieur du Périer* című híres költeményében. Mindenekelőtt azt kell észrevennünk, hogy mélységes különbséget tapasztalhatunk a halál témájának kezelési módjában közte és a kortárs barokk költők, például Sponde és Chassignet között (ne feledjük el, hogy Malherbe több művében jelen vannak a barokk irányába mutatott tendenciák). Malherbe „Vigasztalásának” érzelmi töltése a komor hangulat ellenére is igenli az életet. Malherbe sorait áthatja a halál elleni harc szelleme. Csak a halál végzetes, elkerülhetetlen voltáról meggyőződő, az ész által diktált törvényeket elfogadó ember képes a halál gondolatától megszabadulni és erőfeszítéseit igazi hivatására, az alkotó cselekvésre irányítani. A barokk költők számára az életnek végső fonkon nincs önértéke. A halál küszöbe, a halálon túli lét kezdete.

Legalább ennyire tanulságos a *Consolation à Monsieur du Périer* szerzőjének irodalmi gondolkodását összehasonlítani azzal, ahogy e témát bizonyos reneszánsz költők kezelik. Malherbe mint a racionalista tendenciákat és a sztoicizmust felvállaló költő ideális célkitűzése az, hogy eljusson az erkölcsi nyugalomhoz, a belső egyensúlyhoz, a szenvtelenséghez. Malherbe meg volt győződve arról, hogy az érzelmeknek nincs belső törvényszerűségük, ezért engedelmesen követniök kell a logika, az ész előírásait. A választott témát Malherbe szándékosan tárgyalja általánosított formában, vigasztalásként egy szeretett lány elvesztése alkalmából. A költemény kompozícióját szigorú logika jellemzi. Nem az érzelmek spontán áradása, hanem az egyestől az általános irányába tartó gondolat logikai kibontakozása, az érvek szigorú következetessége határozza meg ezt a kompozíciót. Malherbe költeményének szigorú racionalizmusa azonban nem zárja ki az emocionális erőt. Ennek fő forrása a költő által tökéletesen uralt ritmus. A ritmikus struktúra és a költemény intonációja csodálatosan fejezi ki a lélek szilárdságát megteremtő akarat rendkívüli feszültségét.

Vessünk most egy pillantást egy másik requiemre, a Pléiade-hoz tartozó Jodelle *Aux cendres de Claude Colet* (1555) című ódájára. E költemény egészen más irodalmi közegbe vezet bennünket. Az ő gondolatai nem cizellált formulákban, hanem strófaról strófára kigyózó csapongó önkény formájában öltének testet. Malherbe-bel ellentétben Jodelle nem finoman kidolgozott maximákat, szentenciákat keres gondolatai kifejezésére, hanem színes, eredeti képekhez fordul még akkor is, ha ezekből hiányzik az áttetsző tisztaság. A költemény vezérmotívuma a hűség. Egy barát emlékéhez való hűség valójában hűség önmagunkhoz. Bár Jodelle ódájában találhatunk az elhunyt barátunk szentelt megkapó és ugyanakkor ünnepélyes gondolatokat, alapvetően a költőben dúló érzelmek töltik be a költeményt. Bár Jodelle művét áthatja a lázadó individualizmus, nem énközpontúság jellemzi. Sajnálja gondolatot osztó barát elvesztését, de ugyanakkor

teljesen áthatja a földi harc örökös tragikumuma. Ebben rejlik művének reneszánsz természete.

Térjünk vissza az általunk említett elméleti problémára. Az irodalom fokozatos fejlődése mellett lényeges szerep jut a minőségi ugrásoknak, amikor az új irodalmi alakulat formát ölt, és a felváltandó irányzatokkal szemben éles, polémikus hangvételű programot tesz magáévá. Bizonyos, hogy kell valós történelmi jelentőséget tulajdonítani olyan fontos művek megjelenési dátumának, amelyekben az új szándékok maximálisan koncentrált módon nyilatkoznak meg. Az irodalom fejlődésének szimbolikus tartalmú mérföldkövei ezek. Úgy vélem, nem szükséges teljes egészében elvetni az ilyen dátumok tudományos értékének gondolatát. Ha például Malherbe *Ode à la Reine* c. ódájának dátuma sokat veszített is jelentőségéből más a helyzet a már említett 1549–1550-nel, vagy a francia késő reneszánsz legnagyobb teljesítményének, Montaigne *Essais*-nek kiadási évével (1558) kapcsolatban. Ilyen 1636, a *Cid* bemutatásának vagy 1667, az *Andromaque* premierjének éve, de ilyen az 1663 és az 1666 közötti időszak, az *École des femmes*, a *Tartuffe*, a *Don Juan* és a *Misanthrope* megszületésének kora. Hasonló jelentőséggel bír a később a felvilágosodás harcok korszakának kezdetét jelző 1733, Voltaire *Filozófiai levelei* első kiadásának éve.

Vizsgáljuk meg közelebbről e dátumokat. – Az első négy fontos állomásokat jelöl: azokat a pillanatokot, amikor egyik vagy másik műfaj nagy szerepet kap, és hatást gyakorol az egész nemzeti kultúrára. Ez a költészetben történik meg először. Majd a szoros értelemben vett irodalmi próza perifériáján megszülető és kiérlett, végleges formát öltő filozofikus eszme kapcsán tapasztaljuk ezt; később a drámaművészetben belül vagyunk tanúi fordulatnak előbb a tragédia, majd a vígjáték vonatkozásában. De miért pontosan ilyen a folyamat rendje?

Nyilvánvalóan egyaránt szerepet játszanak ebben irodalmi és irodalmon kívüli tényezők. Részben arról van szó, hogy a lírai költészet sajátja a rendkívüli gyors, ha úgy tetszik „operatív” reagálás a környező valóságban bekövetkezett változásokra. Az első reagálás érzelmi, és ez a lírai költészetben találja meg kifejezési módját. A drámaművészet a klasszikus irodalomban feltételezi a behatolást a környező világot jellemző konfliktusok objektív természetébe. Ez a behatolás viszont időt követel: idő kell a konfliktusok érlelődéséhez, megnyilvánulásukhoz, és ahhoz, hogy irodalmilag interpretálhatók és tipizálhatók legyenek. Másrészt a reneszánsz individualizmusa eleve elősegítette a személyes vágyak kifejezésére ragyogóan alkalmas líra és ezáltal a lírai elem kiteljesedését a kor irodalmában.

A különböző genetikus vonalak hasonló kereszteződését figyelhetjük meg Corneille *Cid*jében is. A drámaművészet e remekműve nagyságának okait abban kereshetjük, hogy teljesen áthatja a kor francia társadalmának nemzeti tudatában bekövetkezett általános fejlődés. A drámaíró hazafias érzelmei a harmincéves háború egy döntő pillanatában – mint ahogy azt G. Couton mesterien kimutatta – táplálja volt annak a morális lelkesedésnek, bátorságnak, becsületnek, az emberi akarat erejébe vetett hitnek, amely Corneille tragédiájának halhatatlan verseiben oly nagyszerűen és patetikusan fejeződik ki (paradoxnak tűnik talán, hogy a költő egy spanyol lovag hőstetteinek dicsőítésével fejezi ki a francia arisztokrata társadalom ragyogását, de történelmileg ez teljesen természetes volt a XVII. század franciáinak szemében).

Ám Corneille zseniális ívelése csak a tragédia fejlődésének meghatározott szintjén volt lehetséges. A *Cid* csodájának megtörténtehez szükség volt a polgárháború szörnyűségeinek Robert Garnier által megvalósított lírai-dramatikus interpretációjára, a hős belső konfliktusainak bonyolultabb és finomabb ábrázolására Montchrétien tragédiáiban; szükség volt Alexandre Hardy munkásságára, amelyben megvalósult a végletesen és véresen bonyolult cselekmény bevitele a magasabb rendű drámai műfajba – és természetesen nélkülözhetetlen volt Mairet és követői erőfeszítése a hármas egység klasszikus szabályainak alkalmazása érdekében a tragikomédia mindent elsöprő hullámát követően. E tapasztalatok éppen olyan szervesen épültek be a *Cid*-be, mint Corneille saját korábbi, az 1630-as évek közepét megelőző gyakorlatának eredményei. Végül, ez a látványos fejlődés nem lett volna lehetséges, ha Corneille alkotói zsenije nem rendelkezett volna a szükséges előfeltételekkel. Azonban a zseniális adottságok érvényesüléséhez is szükség van bizonyos objektív körülményekre. Nagyszerűen fejtette ezt ki Diderot *Discours de la poésie dramatique* című írásában: „A zseni köztünk van minden időben; ám akik magukban hordják dermedten rejtve maradnak, míg csak a tömeget felforrósító rendkívüli események napfényre nem hívják őket. Felgyülemlett érzelmek feszítik ekkor a kebleket; akiknek van hangjuk, s szólásra hajt belső kényszer, szólnak és felszabadulnak.”

Az irodalmi korszakváltásoknak a történelmi változásokkal való kapcsolata nagyon változatos, nagyon sokirányú; különböző vonatkozásai néha közvetlenül nyilvánvalóak, néha rendkívüli módon közvetettek; hol hosszú időn keresztül egybeesik az irodalmi és történelmi mozgás, hol pedig nagy időintervallumok választják el egymástól a két terület korszakváltásait. Kiismerhetetlen, külön tanulmányt érdemlő problémával állunk szemben. Itt a probléma legáltalánosabb szintjén történő felvetésére szorítkozom csupán.

A fokozatos fejlődés és a minőségi ugrások kapcsolatának vizsgálata az irodalom fejlődésében szükségszerűen elvezet bennünket egy szomszédos problémához, a hagyomány és az újítás kapcsolatának kérdéséhez. E probléma megközelítése segíthet bennünket abban, hogy kiegészítsük és elmélyítsük bizonyos mértékig a megelőző téma kapcsán mondottakat. A túlzások itt is nagyon veszélyesek. Képtelenség az újító szellemet úgy tekinteni mint minden korábbinak a tagadását. Ennek kapcsán térjünk még egyszer vissza Malherbe-hez és a költészet fejlődésében a reneszánsz és a klasszicizmus kapcsolatahoz. Rövid összehasonlító elemzésemben a Malherbe által végrehajtott, minőségi változást képező reformról szólva, én természetesen hangsúlyoztam az elvi különbségeket. Hisz meghatározó szerepet játszanak. S mi több, nála ezek szembeötlőek, és provokatívan polémikusak, mert az új irodalmi szisztéma kialakulásának első állomásáról van szó, amikor – mint jeleztük – az elődöktől való különbözőzés határozott megjelölése létfontosságú feladat volt. A valóságos helyzet azonban távolról sem ennyire egyszerű. Malherbe tüntetően megtagadta Ronsard irodalmi örökségét, és gúnyolódott rajta. Ez gyakran megtörténik. A közvetlen utódok eredetiségüket bizonyítandó ritkán igazságosak azokkal, akiktől örökölnék. Valójában az *Ode à la Reine* szerzője új utat követve és új, eredeti program megvalósításán dolgozva valami módon mégis kötődik a Pléiade vezéréhez és nem kevéssel tartozik neki. Ronsard kovácsolta ki az emelkedett költői retorika legfőbb eszközeit, amelyeket később stilisztikailag módosított formában Malherbe felhasznál a monarchikus állam dicsőítését szolgáló különböző költeményeiben. Malherbe

bizony sokat köszönhet Ronsardnak és a Pléiade más költőinek éppen mint reformátoroknak a metrika területén vagy mint új strófaszerkezetek megalkotóinak. Ronsard volt például az, aki kidolgozta a klasszicista Malherbe által tökélyre vitt tízoros stófa szerkezetét.

A klasszicizmus későbbi fejlődése, főként a XVII. század második felében, egyértelműen bizonyítja, hogy nem lehet a reneszánsz irodalmi törekvések egyszerű antitézisének, következetes tagadásának tekinteni. Folyamatosan változva, szövetkezve és ütközve a gyakran heterogén esztétikai irányzatokkal, a reneszánsz hagyományai továbbra is élnek ilyen vagy olyan formában a nagy klasszikus írók művészi világképében. Ez az úgynevezett magasabb rendű műfajokra is vonatkozik: Ronsard és Racine költői világképe nagyon különbözik egymástól. De ugyanakkor az antikvitás művészi látásmódja ugyanolyan természetes és organikus módon testesült meg Racine legjobb tragédiáiban mint a *De l'élection de son sépulcre* szerzőjének költeményeiben. Az *Andromaque* és *Phèdre* szerzője épp úgy, mint a Pléiade költői jóval többet látnak az antikvitástól kölcsönzött képekben és gondolatokban mint konvencionális irodalmi motívumokat és retorikai, díszítő elemeket; számukra az antikvitás maga a művészi közeg. A reneszánsz hagyományaival való kapcsolat még látványosabban nyilatkozik meg az alacsonyabb rendű műfajokban dolgozó nagy klasszikusoknál, akiknél ráadásul materialista és epikureista törekvéseket fedezhetünk fel. La Fontaine *Contes* című kötetében nyomon követhetjük Clement Marot és a reneszánsz novellisták megtermékenyítő hatását, Molière életműve pedig egyértelműen a reneszánsz szellemi örökségében gyökerezik.

Az új művészeti minőségbe való átcsapás tehát feltételezi a szakítást a múlttal, de feltételezi a múlttal való kapcsolat fenntartását is (bár ez gyakran nem a közvetlen múlt). A már idézett A. Busmin nagyon pontosan fogalmazta meg ezt a gondolatot: „A fejlődés folytonossága a tagadás és a megtartás dialektikus egysége, az új a régi alapján fejlődik ki annak elfogadása vagy az ellene folytatott harc révén. Megóvás nélkül nincs sem gazdagodás, sem felhalmozás; tagadás nélkül pedig nincs fejlődés, nincs megújulás.”

Az állandó és változó elemek kapcsolatát az időfolyamat különböző egységeinek a keretében is lehet vizsgálni. Vonzó lenne például követni azt, hogyan alakul át egy műfaj, egy stílus vagy egy irányzat több történelmi periódus vagy egy egész történelmi korszak folyamán; hogyan ötvöződnek a fejlődésükben a rájuk jellemző strukturális egység elemei a minőségi változások vonásaival; hogyan érvényesülnek e folyamatban a tisztán irodalmi tényezők és az irodalmon kívüli okok. Csábító volna e probléma elvi vonatkozásainak felfedése érdekében példának venni a klasszicizmus fejlődését a francia tragédiában.

A francia tragédia három évszázadon keresztül megőrzi a szerkezeti vonások egy bizonyos fajta egységét (más szóval ugyanazzal a terminussal jelölhetnénk, és három évszázadon keresztül élő, különböző variánsokkal rendelkező egységes stílusról beszélhetnénk vele kapcsolatban). Kimutathatnánk, hogy a francia tragédia művészi, struktúrájában három évszázad alatt bekövetkezett minőségi változások belső logikával, saját dialektikával rendelkeznek, miközben végső soron visszavezethetők a társadalmi-politikai valóságban és a társadalmi tudatban bekövetkezett lényeges változásokra. A műfaj stílusvariánsai kialakulnak, lassan kiérlelődnek, felfedik belső lehetőségeiket (az

adott esetben elsősorban a konfliktusok drámai újratemtésének lehetőségeiről van szó), majd a kor követelményeinek megfelelően fokozatosan átalakulnak, új vonásokkal gazdagodnak, előkészítve az átmenetet egy új művészi minőségbe, nevezetesen a romantikus drámába.

Sajnos, lehetetlen e folyamatot részletesen megrajzolni. Az általam választott téma tényleg kimeríthetetlen, mint ahogy kimeríthetetlenek a kongresszus számára ajánlott problémák is.

(Fordította: Németh Jenő)

ESZTÉTIKAI ÉRTÉKEK AZ IRODALOMBAN: AZ ÁLLANDÓSÁG ÉS VÁLTOZÁS DIALEKTIKÁJA

Értékelméleti előfeltételezések

Hadd kezdjük azzal, hogy az értékelmélet három alapelvét röviden kifejtjük:

1. Az első: minden értékítélet *de facto* relativitása. Közhely, hogy minden értékítélet csak bizonyos emberek számára érvényes. Ez azonban nem is annyira közhelyszerű, ha megpróbáljuk pontosabban meghatározni. Egyrészt, nem minden eltérő értékítélet valóban eltérő; másrészt, több a megegyezés az értékelésekben, mint ami a felszínen látszik. Könnyen megesis, hogy az eltérő véleményen levő emberek nem is ugyanazt a dolgot ítélik meg. Például intellektuális különbségek miatt egy bizonyos művészi alkotás többé-kevésbé megközelíthetetlen lehet számomra, és így az én értékelésem tárgya különbözni fog egy szakértőtől – nem csoda, ha eltér a véleményünk. Hasonlóképpen, az emberek különböző tartalommal ruházhatják föl az értékelő terminusokat. Például magát az „esztétikum” kifejezést gyakran úgy értik, hogy az „szép”-et jelent: harmonikus, kiegyensúlyozottat, az érzedek számára tetszőt; és nem úgy – ahogyan tkp. mi is használjuk –, hogy az esztétikum a minden művészetben jelenlevő alapértéket jelenti. Ha valaki tehát szűkebb értelemben használja a szót, bizonyára nem ért egyet azzal, hogy pl. Beckett drámáit esztétikusnak mondjuk. Nyilvánvaló, hogy ilyen esetben az eltérő értékítéletek végső soron összeegyeztethetők; ellenben összeegyeztethetetlenek azokban a jól ismert esetekben, amikor az értékelés kizárólag preferencián vagy idioszinkrázián alapul.

Van azonban egy elv, amelyik – úgy tűnik – leszűkíti a preferenciális különbözőzést: minél általánosabb a megítélendő tárgy, annál nagyobb a valószínűsége a megegyezésnek. Az emberiség többsége egyetért – a legkülönbözőbb korokban és kultúrákban is – az élet, a közösség és a kultúra értékességében (Kraft 261)¹. Ezek a nagyon általános végső értékek (terminal values) történelmi korokon át messzemenő változatlan-ságot mutatnak, míg az ezen értékek megvalósítását szolgáló eszközök – a sokkal konkrétabb instrumentális értékek – történelmileg igen eltérőek lehetnek.

Ez a messzemenő transzkulturális megegyezés nemcsak tartalmi, hanem formális is. Az értékítéleteket – kivéve a preferenciálisakat – racionálisnak szánjuk. A kiválasztott eszközök – legalábbis szándékunkat tekintve – célirányosak, „hasznosak” (instrumental). A felhasznált eszközök ezen feltételezett alkalmassága miatt az értékítéletek annyiban is racionálisak, hogy vitathatók. Ha pl. azt állítom, hogy Shakespeare *Hamlet*-jében a „drámai” expozíció esztétikus (szemben pl. Euripidész epikus prológusaival),

¹ Victor Kraft: Die Grundlagen einer wissenschaftlichen Wertlehre. 2. Aufl. Wien, 1951.

mivel Shakespeare expozíciója „természetes” („true to nature”), hallgatólagosan posztulálom az esztétikai értékelés egy elvét (ti. azt, hogy a valóság-hűség az esztétikai érték létrehozásának alkalmas eszköze), és föltételezem, hogy – bármilyen megszorítással is – de Shakespeare *Hamlet*-jét valóban ilyen valóság-hűség jellemzi. Mindkét premissza – tehát a kapcsolat a cél és az eszköz között, valamint a vizsgált tárgy általam való leírása – nyitva áll a kritika és így a racionális megvitatás előtt.

2. Az értékítéletek formális racionalitásából következik az értékelmélet második alapelve. Bár minden értékítélet *de facto* függ az értékelőtől, az értékítéletek (vagy legalábbis egyes fajtáik) nem egyenlő mértékben objektívek, azaz adekvátak. Függetlenül az értékítéletet hozó egyén meggyőződésétől, az értékítéletek különböző mértékben lesznek igazak – a posztulált cél/eszköz kapcsolat elfogadhatósága szerint és aszerint, hogy mennyire adekvát a kérdéses mű leírása.

3. Amennyiben azonban egy értékítéletet objektívnek mondhatunk, kell hogy legyen valami „odakint”, amit az adekvátan tükröz. Így juthatunk el ahhoz a föltételezéshez (és ez a harmadik alapelvünk), hogy az értékek – legalábbis az esztétikai értékek – „objektívek”. Az idézőjel azonban jelzi, hogy nem függetlenek az emberi gondolkodástól. Nem függenek tőle, először, mert alapjuk az emberi gondolkodás és a tárgyak esztétikai tulajdonságainak kapcsolatában keresendő: az esztétikum különböző fajtái „összevágznak” az emberi természettel, mivel – itt ezt csak jelezhetjük – mindegyik szabadságot valósít meg. Az esztétikai értékek, másodsorban, függenek az emberi gondolkodástól, mert csak azon keresztül valósulhatnak meg. Ami egy irodalmi művön – egyáltalán bármin, amit esztétikai érték emel ki – „odakint” van, csak potenciálisan jelent értéket. A befogadó az, aki összekapcsolja a dolgot és a kiemelést (Kraft 18), és így aktualizálja az esztétikai értéket.

De még ha az esztétikai érték abban az értelemben nem is objektív, hogy nem független az emberi gondolkodástól mint olyantól, objektív annyiban, hogy érvényessége nem függ az egyén véleményétől. Mert, ha – bármilyen történelmi vagy személyes ok miatt – képtelen vagyok is egy bizonyos mű esztétikai lehetőségeinek aktualizálására és így negatívan ítélem meg, az én ítéletem nem von le annak „objektív” esztétikai értékéből – objektív abban az értelemben, hogy az ember és az esztétikum közötti megfelelés független tőlem, az én egyéni megítélésemtől.

Az alapvető esztétikai értékek

Mik azok az esztétikai célok, amelyeket az irodalom története során megvalósítani igyekezett, s így állandónak mondhatók?

1. Az első cél az öncélúság esztétikuma. Mindaz az esztétikum érzetét keltheti, ami látszólag célt nem szolgál, csak magáért van. A rímek vonzereje pl. – többek között – pontosan abban rejlik, hogy az összhangzásnak könnyed, játékos, magáért való jellege van.

2. Második cél az érzékletes anyag (sensual material) esztétikuma. Ha a világ érzékletes felszínét nem szűkítjük le fogalmi céljaink szintjére; ha a világot teljesen átfogóan, annak integritásában éljük meg, esztétikai érték lesz jelen. A művészetekben a művészetben kívüli anyag – az irodalomban főleg a nyelv és „a világ ábrázata” – az, ami inten-

zív érzékelést („intensified perception”) (Fokkema 255)² kelt bennünk. Megint a rímek példáját véve: a hangok megismétlődése figyelmünket a szavak fonológiai tulajdonságaira irányítja: „kitapintható” dologszerűségükre, speciális arculatukra.

3. A forma esztétikuma végső soron nem más mint rend, egység és komplexitás, egység a különbözőségben. Minél komplexebb az egység, annál nagyobb „művészet” a létrehozatala és annál élvezetesebb az élmény. A rímek itt is jó példát nyújtanak: a fonológiai hasonlóságok ellenére minél nagyobb a morfológiai eltérés, annál jobb lesz a rím.

4. Mind az érzékletes anyag, mind a forma mint viszonylat (relational form) kifejezhet mentális tartalmat, így hordozván a kifejezés esztétikumát. Itt a cél valójában a tökéletes kifejezés. Tehát mind az anyag, mind a forma alárendeltje kell, hogy legyen a tartalomnak: a teljes és csak a teljes tartalmat kell kifejezniök. Gondoljunk pl. Sappho „patológikus” költeményében a szenvedélyes szerelem szomatikus megjelenítésére, vagy a Gilgames eposz jelentésteli ciklikus szerkezetére.

5. Egy másik – feltehetőleg az utolsó – fajtája az alapvető esztétikai értékeknek a látszat esztétikuma. Ha egy művészi alkotás hatására elképzelt valami nem mesterségesnek, hanem magábanvalónak, ha a kitalált valóságosnak tűnik, bár tudjuk, hogy egyáltalán nem az, esztétikai élvezetet jelent számunkra a látszat mint olyan. A homéroszi eposzok sokat dicsért plaszticitása nemcsak az érzékelés teljességéből adódik, hanem éppen abból is, hogy az, amit felidéz, a reális élet látszatát kelti.

Az alapvető esztétikai értékek strukturális tulajdonságai

Mivel ezek az értékek műalkotásokon – azaz strukturális egészekben – belül valósulnak meg, eddigi megjegyzéseim látszólagosan abszolút jellegét korrigálni kell.

1. Először: abból a tényből, hogy az érdeknélküliség, a maga integritásában fölfogott anyag, az egység a különbözőségben, a tökéletes kifejezés vagy a látszat esztétikumot hordoznak, nem következik még, hogy egy műalkotás bizonyos eleme, amely ezen célokkal egyenesen ellentétes, ne lehetne maga is esztétikum hordozója – más oknál fogva. A kakofónia ellentettje a kívánatos formának, mégis esztétikumot jelenthet egy adott költeményben – ha kifejez valamit. Bármilyen eddig vagy ezután említett eszközszerű érték csak tendenciáját tekintve esztétikus, mint ahogy ellentettjeik is csak tendálnak afelé, hogy ne legyenek esztétikusak. A bennük rejlő alkalmasságot módosíthatja vagy éppen megfordíthatja az a konkrét struktúra, amiben előfordulnak.

2. Az alapvető esztétikai értékek nemcsak struktúrákban valósulnak meg, de maguk is strukturálódnak, és részei szuperstruktúráknak. Az a sorrend, amelyben tárgyaltuk őket, nem esetleges. Valójában kimutathatóan egy nyitott rendszert alkotnak, amelynek elemei pontosan ebben a sorrendben függenek egymástól.

3. Azonban ez a struktúra maga is része történelmileg meghatározott szuperstruktúráknak. Az esztétikai értékek nem transzcendens létezők, hanem olyan célok,

²D. W. Fokkema: „The Problem of Generalization and the Procedure of Literary Evolution”, Neophilologus 58 (1974), 253–272.

amelyek az állandóan változó történelmi körülmények között élő emberek gondolkodásában keletkeznek és általuk valósulnak meg. Az emberek történelmi és individuális volta magyarázza az értékrendszerek különféleségét. Még ha az eddig tárgyalt alapvető esztétikai értékek állandóan jelen vannak is a történelem folyamán, egy vagy egyes értékek kiválasztása és ezek hierarchiája változik kultúráról kultúrára, sőt egyénről egyénre.

A hierarchia változásának illusztrálására hadd idézzünk csak egy példát. *Norma és forma*³ ([1963] 81–98) című esszéjében Ernst H. Gombrich föltételez egy elvet: a „föláldozás elvét”. A szép és igaz, a rend és természetesség klasszikus egyensúlyát (a mi terminológiánkban: egyrészt a forma esztétikumának, másrészt a látszat és kifejezés esztétikumának hierarchikus egyenértékűségét) időről időre egyes művészek és korszakok „föláldozzák”. Nem azért, mintha érvényességét: a hierarchikus egyenértékűséget mint „szuperértéket” elvben tagadnák, hanem mert az adott körülmények között az egyensúly föláldozása árán is elsőbbséget biztosítanak vagy a „szépség”-nek vagy az „igaz”-nak (formal beauty or truth to nature). De Gombrich hozzáfűzi, hogy „az érett művész soha nem áldoz föl többet, mint ami abszolút szükséges legfőbb értékei létrehozásához” (97). Más szóval: a történelmi változások az esztétikai értékek rendszerében – Gombrich szerint – ingadoznak a művészet legfőbb értéke: a szép és igaz egyensúlya körül, melyeket Gombrich a rendszer domináns elemeinek tekint.

Az irodalomkritika néhány értékkritériumának visszavezetése az alapvető esztétikai értékekre

Az eddig tárgyalt esztétikai értékek valóban univerzális voltát bizonyítandó, megkíséreljük a továbbiakban visszavezetni rájuk az irodalom egyes visszatérő jegeit és az irodalomkritika ennek megfelelően visszatérő értékkritériumait.

1. Az érdeknélküliség esztétikumára vezethető vissza az a követelmény, hogy a művészi eszközök lehetőleg alig észrevehetőek legyenek, funkcionalitásuk legyen rejtett (celare artem). Minél inkább úgy tűnik, hogy egy elemnek nincs más végső célja önmagán kívül, annál esztétikusabb a hatás.

A Sklovszkij és Mukařovský által elemzett „elidegenítés” vagy „előtérbe tolás” ezzel ellentétes követelménye és gyakorlata, valamint az önmagára irányítottság (self-reflexivity) posztulátuma – amely Jakobson szerint a költői nyelv általános sajátossága – még nem cáfolják, hogy a funkcionalitás látszólagos hiánya általában esztétikumhoz vezet. Csak azt bizonyítják, hogy az esztétikai értékek egy bizonyos hierarchiájában a funkcionalitás látszólagos hiányát alá lehet rendelni más értékeknek is, mint pl. a különbözőségben megvalósított egység vagy a művészeti technika tudatosításának stb. Még az is elképzelhető, hogy az elidegenítés valójában felerősíti az érdeknélküliséget – a befogadó részéről. Mivel, ha hangsúlyozzuk a művészetet és ezzel a mű „műség”-ét, az eltávolít minket a praktikus „érdekeltség” beállítódottságtól, azaz egy olyan reakciótól, mely a műalkotást összetévesztené a valósággal és így annak gazdagon érzékletes testét pusztá fogalmi csontvázzá redukálná le.

³E. H. Gombrich: *Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance.* London 1966.

2. Közismert tétel az irodalomkritikában, hogy az irodalomban a nyelvnek, a világ dolgainak, az emberi gondolkodás folyamatainak a legkevésbé automatizált formában kell tükröződniük, olyan elevenen és teljesen, amennyire csak lehet. Az elemzés, a konkrétság, a szuggesztív részlet által elért magas fokú érzékletesség közvetlen folyománya annak, amit mi az érzékletes anyag esztétikumának nevezünk. Hasonlóképp folyik ugyanebből, hogy az általánosság, a leírás absztraktsága ezzel szemben rendszerint negatív esztétikai hatásokkal jár.

3. Az irodalomelmélet és gyakorlat a kezdetektől fogva elvárja az irodalmi művektől, ill. meg is valósítja bennük a koherens struktúrát. (L. legutóbb pl. Weisgerber 460,⁴ Remak 138⁵.) Kézenfekvő, hogy ez a koherencia, mely egységet tételez fel a különbözőségben, ily módon visszavezethető a forma esztétikumára. Továbbá az is világos, hogy ezen nagyon általános követelmény és valóságos irodalmi vonás történet feletti változatlansága együtt jár a koherens struktúra megvalósítását szolgáló eszközök végtelen számú történelmi változataival. Csak egy példát: a drámaírók a szereplőik dikciójához – számtalan prozódiai megoldást választhatnak; az ókorban az időmértékes verselés sok-sok változatát, Shakespeare és a német klasszikusok a blank verse-t, a francia klasszicizmus a rímes alexandrinusokat, a modern dráma a prózát – tehát: jellegzetes módon éppenséggel a lemondást az egységről a különbözőségben a prozódia szintjén.

Az állandóság és változás dialektikáján kívül azonban érvényesül itt egy másfajta dialektika is. A koherens struktúra mint esztétikai érték szükségszerű ellentmondásban van egyéb elméleti és gyakorlati követelményekkel. Hogy csak egyet említsünk: az abszolút egységesség – a kivételek nélküli rend – gyakran unalmassá válik, bármilyen dús is az egységbe fogott sokféleség és így nem segítheti elő az újdonság iránti – lélektanilag indokolt – követelmény teljesítését. Hogy azonban a rend vezérelvétől, egy adott mű alapelvétől mikor és mennyiben kell eltérni, az bizony nem tanulható meg semmilyen szabályzatból. Ez tehetség, vagy – ahogyan Francis Bacon nevezte – „szerencsés kéz” dolga („a kind of felicity”).⁶

Van azonban egy másik – ezúttal tisztán esztétikai – érték, amely összeütközik az egység a különbözőségben értékével, s így azt egyszerre esztétikussá és nem-esztétikussá teszi: az adekvátság, a természetesség („naturalnes”) értéke. Ez – amint látni fogjuk – a kifejezés esztétikuma megvalósításának egyik eszköze. A konfliktus jól érzékelhető a rímek és az időmértékes verselés alkalmazásakor: ezek rendet teremtenek és egyúttal eltérnek a „természetes”-től. Ismét művészi talentum – Baconi „szerencsés” kéz – dolga, hogy a rend és természet, forma és kifejezés ellentmondásos követelményei között mennyire sikerül szintézist létrehozni.

4. A tökéletes kifejezés alapvető esztétikai értéke számos ismert értékkritériumot von maga után:

⁴ Jean Weisgerber: „Le jugement de valeur en littérature comparée: le comparatisme au service de l'évaluation artistique”. In: Actes du VII^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. Stuttgart, 1979. 457–463.

⁵ H. H. Remak: „The Uses of Comparative Literature in Value Judgements.” In: F. Rinner & K. Zerinschek (eds): Komparatistik. Festschrift für Z. Konstantinović. Heidelberg, 1981. P. 127–140.

⁶ Francis Bacon: Essay „On Beauty”.

a) Ha a tökéletes kifejezés azt jelenti, hogy minden elemnek telítve kell lennie jelentéssel (Lotman szavával: szemantizálva kell lennie), és hogy a műben nincsenek fölösleges elemek, akkor minél kevesebb elem hordoz minél komplexebb tartalmat, annál tökéletesebb a kifejezés. Ez nyilvánvalóan nem más mint a művészi eszközök gazdaságosságának követelménye.

b) Továbbá, a kifejezéssel együttjár egy kód, egy természetes vagy konvencionális kapcsolat a jelölő és jelölt között. Ha egy adott figurát pl. közvetetten akarunk jellemezni, a személyiségét jelölő megnyilvánulásoknak természetes vagy konvencionális kapcsolatban kell állniuk a jelölendő személyiséggel, azaz külseje, szavai és tettei meg kell, hogy feleljenek annak, ami vagy amivé válik. Már Arisztotelész *Poétikájában* megjelenik a megfelelés vagy hozzáállás követelménye, mely számos néven említettik a későbbi irodalomelméletben. Nevezzük a tartalom és forma egységének, vagy a forma áttetszőségének, a lényeg az, hogy egy viszonylatot vagy egy érzékletes elemet teljesen determinál az a szellemi tartalom, amit ki akar fejezni.

c) Ha a tökéletes kifejezés magában foglalja az irodalmi mű valamennyi elemének funkcionalitását, az alapvető tartalomnak – amely lehetőség szerint minden elemben megjelenik – lényeges szervező funkciója van: ez szervezi a művet integrált egésszé („das Ganze” Müller-Seidelnél).⁷ Ezen a ponton a forma és a kifejezés esztétikuma egy irányba hatnak: az alapvető tartalom (pl. Achilles haragja az *Iliásban*) nem kevésbé járul hozzá az egységhez a különbözőségben, mint a formai princípiumok (mint pl. a hexameter az *Iliásban*).

5. A valóság-hűség követelménye (azaz a világra utalásé) („das Wahre” Müller-Seidelnél) már szerepelt Arisztotelésznél is, és legalábbis részben visszavezethető a látzat esztétikumára. Minimális látzatot és illúziót még a valóságtól legtávolabb eső művek is keltének, ha világunk és gondolkodásunk csak egy-két vonását is épen átveszik. Ezen nemcsak az emberi magatartás és önkifejezés alapvető törvényeit (hogy úgy mondjam: a lélek gesztusait) értem, hanem formaibb sajátosságokat is: a következetességet (a valóságos ellentmondások elkerülését), az egyszerűséget (a lépéstartást a valóság fantáziájával), a véletlenszerűséget, azaz olyan elemek alkalmazását, amelyek valóban esetlegesek, levezethetetlenek, minden művészi funkció nélkül valók, kivéve azt a funkciót, hogy hozzájárulnak a valóság látzatának felkeltéséhez, éppen funkciótlanságukon keresztül (vö. Barthes: *L'effet du réel* Communications, 11. [1968]).

Néhány kvázi-esztétikai érték az irodalomban

A teljes értelemben vett esztétikai értékek mellett vannak kvázi-esztétikus értékek is, melyek a művészeti alkotásokban aktualizálódnak, mégsem szigorúan esztétikusak. Csak kettőt említek. Az egyik a művészi technika, a művész képessége céljainak megvalósítására, a különböző esztétikai és nem-esztétikai értékek megtestesítésére. A másik amit „az ábrázolt élet és gondolkodás reprezentativitása”-ként emlegetnek (Remak 134; „das Menschliche” Müller-Seidelnél), nyilvánvalóan a mű extenzív és intenzív gazdaságának (breadth and depth) függvénye. A reprezentativitás (vagy nagyság) valójában a

⁷ Walter Müller-Seidel: Probleme der literarischen Wertung. Über die Wissenschaftlichkeit eines unwissenschaftlichen Themas. Stuttgart, 1965.

művészi igazság fölerősítése. Mint olyan, esztétikailag nem kötelező, bár igen értékes, kognitív és egzisztenciális fontossága miatt: a nagy irodalmi alkotások segítségével jobban megismerjük magunkat, mint emberi lényeket, s önismeretünk ilyes bővülése – számunkra talán nem is tudatosan – befolyásolhatja további magatartásunkat.

Néhány más irodalmi érték visszavezetése az esztétikai és kvázi-esztétikai értékekre

Ha megvizsgálunk néhány egyéb, közismert irodalmi értéket, kiderül, hogy visszavezethetők az eddig tárgyalt esztétikai és kvázi-esztétikai értékek egyikére-másikára.

1. Az érthetőség („Öffentlichkeit” Müller-Seidelnél) szükséges a kifejezés és látzat esztétikumához. Ha egy művet nem értünk, képtelenek leszünk a szavak mögé élő lelket vetíteni, s így valóság-látzat sem jöhet létre. Ugyanez okból az érthetőség előfeltétele annak is, hogy a recipiens egy mű által egzisztenciálisan gazdagodhassunk.

2. Az irodalomban az *eredetiség* távolról sem esztétikailag, hanem pszichológiailag hat: a kreativitás jeleként és az újdonság forrásaként. Mégis – az újdonság és így az elidegenítés közvetítésével – előfeltétele az anyag, a kifejezés és a látzat esztétikumának. Eredetiség híján élményünk élettelen lesz, a szavak némák és a mű világ nélküli.

3. Egy mű kimeríthetlensége részben egzisztenciális érték, mivel a mű emberi gazdagságának közvetítője és következménye. Ugyanakkor azonban a kimeríthetlenséget az egyes olvasó újdonságként, friss élményként éli át, ami – ahogyan láttuk – szükségszerűen összakapcsolódik az integrált érzékeléssel, tökéletes kifejezéssel és a valóság látzatával.

Mindezen esetekben a visszavezethetőség azt implicálja, hogy ezek a követelmények és értékek valójában a már említett esztétikai és kvázi-esztétikai célok megvalósításának eszközei. Amennyiben a cél elérésének nélkülözhetetlen eszközei, úgy a céllal együtt ezek is kiválasztatnak (tökéletes kifejezéshez – gazdaságosság stb.). Azonban ezen partikuláris célok egyike sem nélkülözhetetlen mint olyan, esztétikai hatás eléréséhez (hiszen egy másik, vagy mások kombinációja éppúgy megfelelhet); következésképpen a hozzájuk tartozó eszközök sem nélkülözhetetlenek az esztétikai hatáshoz *tout court*. A célok és eszközök kiválasztását befolyásolja a történelmi meghatározottság, a változó ízlés; azaz ismét megállapíthatjuk, hogy mind a történelmi, mind az egyéni változás befolyásolja e cél/eszköz-komplexumok változó hierarchiáját. Shakespeare pl. általában nem áldozta föl a művészi igazságot a stilizációnak (alakjainak legképeesebb dikciójában is ott az igazság, a lélek közvetlenül érthető gesztusa), míg Corneille – legalábbis részben – föláldozza az igazságot a rendnek, hiszen a szenvedély nyelve fölött eluralkodik nála a racionális retorika.

Nem-esztétikai értékek az irodalomban

Egy újabb minősítésre van szükség végül. Az irodalom nyilván nemcsak az esztétikai élvezet kedvéért születik. Csak időpazarlás volna a különböző nem-esztétikai, történelmi, dokumentáris, erkölcsi, politikai, vallási értékekkel foglalkozni. Mielőtt néhány értékelméleti következtetést levonnánk, csak arra szeretnék emlékeztetni, hogy az

állandóság és változás dialektikája az irodalom vonatkozásában nemcsak változatlan esztétikai célokat és változó irodalmi eszközöket jelent; nem is csak változatlan esztétikai célokat, ugyanakkor azonban történelmi változást a megválogatásukat és rangsorolásukat illetően. Történelmileg változó az esztétikai és nem-esztétikai célok hierarchiája is. A történelmi szituáció és a művészi személyiség dönti el ismét, hogy az irodalom voltaképpen célkitűzése: az esztétikai célok uralkodnak-e vagy alárendelődnek a nem-esztétikainak.

Értékelméleti következtetések

A kritikai követelmények és az irodalom tényleges vonásainak sokasága alapján úgy tűnik, legalább akkora a divergencia az irodalmi érték megítélésében. Alaposabb vizsgálódás után azonban kiderül, hogy ez az eltérés részben csak látszólagos (még az eufónia és kakofónia ellentétes módszerei is egyaránt szolgálhatnak esztétikai célokat); részben ugyan valódi az eltérés, a történelmi vagy személyes idioszinkrázia függvényeként, de még akkor sem a tekintetben van elsősorban véleménykülönbség, hogy mit is tekintünk esztétikusnak: a tárgyalt nagyon általános esztétikai értékek állandó visszatérése, realizálódása azt mutatja, hogy értékességüket tekintve messze menő a transzkulturális megegyezés. Az eltérés inkább „oszilláció”: ingadozik, vajon melyik esztétikai érték vezet nagyobb esztétikai élményhez (a valósághoz való hasonlóság vagy a művészet hangsúlyozása; az igaz vagy a stilizáció stb.). Vagy eltérés mutatkozik azzal kapcsolatban, hogy ugyanaz az érték (pl. a prozódiai egység a különbözőségben) hogyan valósítható meg (ilyen vagy olyan időmértékkel, rímmel vagy rím nélkül stb.). Röviden: az irodalmi értékítéletekben több a megegyezés és így több jele van az esztétikai értékek „objektivitásának”, mint sem a történelmi relativizmus elmélete álmodni képes.

(Fordította: S. Gedeon Mária)

AZ IRODALOMELMÉLETEK DINAMIKÁJA: KÖVETKEZETESSÉG ÉS POLIDISZCIPLINARITÁS

Az irodalomelméleti munka fejlődésének újabb szakaszában két fő tendenciát különböztethetünk meg. Az egyiket a logikai tökéletesség eszméje vezérli, ideálja a logikai és matematikai elméletek konzisztenciája és a lehető legnagyobb pontosság az empirikus adatok feltárásában és felhasználásában. A másik tendencia mintha jobban bízna abban, hogy a tudós tapasztalata, erudíciója, szakértelme és invenciója általános érvényűvé emelhető. Ez az utóbbi tendencia, amely az irodalomkutatás hagyományos típusa, rendszerint szorosan kötődik a filozófiai historizizmushoz és a spekulatív esztétikához. Abból a feltételezésből indul ki, hogy a beleérzés és az emberiség érzéki, értelmi tapasztalatának közössége segítségével lehet feltárni az alkotó irodalom lényegét. Mindkét tendenciának súlyos tehertétele az elvek túlzásba vitele, vagy éppen laza, illetve csak látszólagos alkalmazása. Ez egyik oldalon kimódolt szcientista terminológia-költészetben, a másikon szubjektív ítélezésben, impresszionista kritikában, a logika vagy a dialektika terminusaival űzött szójátékokban nyilvánul meg. Az egyik megközelítés apológiai időnként kiátkozzák a másikat, de legtöbbször az a meggyőződés él, hogy az irodalom kutatásában valamiképp szükségszerű egy ilyen választóvonal szerinti munkamegosztás. Mi több, még a látszólag eltévelyedett megnyilvánulásokat is indokolhatja az a tény, hogy az irodalomkutatásnak számos funkciója van. Amikor az irodalomkritika, az irodalomtudomány és az irodalomelmélet végső céljait és feladatait próbáljuk meghatározni, rendszerint nem vesszük figyelembe, mennyire sokfélék az irodalommal való foglalkozás társadalmi funkciói. Akkora a különbség közöttük, hogy az a szöveg, amely az egyik ilyen funkciónak megfelel, egészen hasznavehetetlen egy másik szempontjából. Az irodalomkutatás funkcióinak sokfélesége indokolja az egyik oldalon a nem mereven tudományos, nem aggályosan következetes megközelítések létjogosultságát, a másikon pedig az esztétikai szempont felfüggesztését. Az irodalom tanulmányozásának nevelési és ismeretközlő feladatai nem nélkülözhetik az átélést és a szuggesztív előadást sem. Ezekben az esetekben az ékesszólás szerves része diszciplínáknak. Az irodalomnak vannak olyan lényeges vonásai, amelyek megismeréséhez nagyobb szükségünk van az átélést, mint a terjedelmes tudományos apparátusra vagy az ezoterikus terminológiával és bonyolult logikai szerkezettel elért pontosságra. Sok érv szól az irodalom szigorúan tudományos művelése mellett, s lám ellene is.

Az irodalom számos kutatója, hogy elejét vegye az alkalmasint vég nélküli ellenkezésnek és vitáknak, inkább a kompromisszumot és az eklekticizmust vállalja. Ez kifejezheti azt a burkolt ellenállást is, amely egyszerre irányul a következetesség szélsőséges kívánalmai és a lényegében elméletellenes magatartás ellen. Hacsak nem egy olyan

minőséget fejez ki, amely egészen átítatja valamely elmélet alapszövetét, még a „nyitottság”, a kornak ez a fontos jelszava sem jelent mást, mint hogy önvédelemből elhárítjuk magunktól az elméleti következetességgel járó felelősséget. Nem volna szabad túl könnyen elfeledkezünk arról, hogy a következetesség nélkülözhetetlen feltétele mindenfajta komoly gondolkodásnak.

Következetesség és kompromisszum definíciójuknál fogva összeférhetetlenek. Ám ha vannak – és vannak – a matematikai bizonyításelméletnek nagyon problematikus pontjai, mennyivel problematikusabb lehet egy olyan bizonyításelmélet státusa, amelynek az az osztályrésze, hogy egy irodalomelmélet által elének tárt kijelentésrendszer támasza legyen. Ennélfogva még a következetesség szükségességét legszigorúbban képviselő nézetek sem térhetnek ki a kompromisszum elől. A kompromisszum elkerülésének az lehet az ára, hogy az elmélet életlen, az absztrakció pedig élettelen lesz.

Mielőtt folytatnám, emlékeztetnem kell Önöket arra, hogy az „irodalomelmélet” szónak több jelentése van. Jelenti a) az irodalommal foglalkozó elméletet vagy hipotézist, b) az elméletalkotást, c) az elméletalkotás stratégiai rendszerét, d) az irodalomkutatás metaelméletét és e) az irodalomelméletnek (vagy elméleteinek) metaelméletét. Az „irodalomelmélet” szó jelenti azt a területet is f) amelyen az irodalomról szóló elméletalkotás végbemegy, vagyis az irodalomelméletet mint diszciplínát.

Ezt a sokféleséget fokozza az a tény, hogy az „irodalom” terminus szintén heterogén. Ez a szó több irodalomfogalmat jelöl: az irodalom esztétikai fogalmait, az irodalom értékmentes fogalmait, az irodalmi mű immanenciájára vagy a szövegkommunikációra stb. alapozott irodalomfogalmakat. Az irodalomfogalomnak pluralitása ahelyett, hogy egyetlen diszciplínaként egyesítené, inkább megsokszorozza a terület diszciplináris aspektusait. Az egyesítés fő érdeme az „irodalom” szóé, ez egyesíti a hagyomány és az asszociáció révén a kutatás gyökeresen különböző témáit és területeit. Vagyis a hagyomány és a szóasszociáció kelti azt a látszatot, mintha az irodalomelmélet egy egységes terület elmélete volna. Sokáig nem jöttünk rá, mennyire szerteágazó és heterogén a mi szakterületünk. Csak az irodalomkutatás diszciplináris megoszlásának néhány újabb fejleménye hívta fel a figyelmet azokra a különbségekre, amelyek abból támadnak, hogy az irodalommal vagy mint magas költészettel és drámával foglalkozunk, vagy mint szövegkommunikációt írjuk le.

Hangsúlyozom, tehát, hogy az „irodalomelmélet” kifejezés nem egy egységes tudományterületre, illetve kutatásterületre vonatkozik, hanem számos területre. Vannak köztük átfedések, de fontos tekintetekben különböznek egymástól. Kiemelem a köztük levő különbséget, hogy megmutathassam, mennyire konvergens egymással a következetesség eszméje és a diszciplínák egységes területként való felfogása. Az irodalomelméletek szempontjából nézve az irodalomelmélet mint diszciplína egységes területként adott, mégpedig olyan területként, amelyről a nagyobb következetesség erejével szoríthatók ki a rivális elméletek. Eszerint abból a gondolatból, hogy szakmánk egységes területet képvisel, az az igény fakad, hogy egyetlen elmélet oldja meg a terület alapvető problémáit. Észre kell azonban vennünk, mennyire szembeszökő a rivalizáló elméletek változatossága és polarizáltsága. Ez a változatosság és sarkítottság drámai egyoldalúságukból következik, amellyel konzisztenciára és egységességre törekcszenek. Törekvésüket az az illúzió sarkallja, hogy a megismerés végső célja az irodalom egyetlen igaz elméletének a hegemóniája.

A következetesség az elméletek kognitív aspektusát is jellemezheti, vagyis Lakatos Imre felfogásában azt a viszonyt, amely a tényeket szolgáltatató *interpretáló* elmélet és a *magyarázó* elméletek között fennáll. Az ő álláspontja szerint a progresszív kutatási programot (T. S. Kuhn kifejezésével „az új, forradalmi paradigmát”) az a képesség jellemzi, hogy le tudja győzni az explicit vagy implicit interpretáló elméletek által előtárt tények és a magyarázó elmélet közötti ellentmondásokat. Az interpretáló elméletek ebben a folyamatban arra kapnak indíttatást, hogy vizsgálják felül mércéiket. Zavarba ejtő tény, hogy a legtöbb irodalomelmélet a magyarázó elméletek szintjén jelenik meg, de csak azért nincs ellentmondás közte és az interpretáló elméletek között, mert az utóbbiakat az előbbiekből vezették le. Vagyis az elemi irodalmi tényekkel, például az irodalmi műfajok definíciójával foglalkozó interpretáló elméletek egyszersmind magyarázó elméletként is feltűnnek. A következetesség így elért látszatán kívül még megemlíthetjük azt is, hogy a belső következetesség látszatát viszonylag egyszerű manőverekkel meg lehet teremteni: különleges rendszerezéssel, szigorú vagy kevésbé szigorú törvények felállításával, a tudomány és a kutatás más területeiről átvett elvekre utaló következetes hivatkozárendszerrel: a mechanikából jött az akció és reakció elve, az élettanból az organikus személet, a pszichológiából az automatizálás, az archetípus és a latens tartalom fogalma, a hermeneutikából és a történelmi materializmusból a történelem és a hagyomány dialektikája. A következetesség záloga újabban az olyan közbülső diszciplínák nyelve, mint amilyen a kibernetika és a rendszerelmélet, a szemiotika és a kommunikációelmélet. Az irodalomelméletek formái is változatosak. Az empirikus tudomány metodológiájától az irodalomfilozófia vagy eszkatológia spekulatív formáig terjednek. Ennek a változatos képnek a felidézésével azt akarom megmutatni, milyen nehéz úgy elképzelni az irodalomelméletet, hogy az az irodalomra, azaz a diszciplína területének egységét meghatározó egységes tárgyra vonatkozó egyetlen következetes hipotézis.

Azt hihetnénk, hogy az utóbbi időben tért vesztett az egyvágányú megoldás eszméje a „nyitottság” elve s a diszciplína fejlődésének általános liberális megítélése folytán. Lehet, hogy így van, de nincs egészen így. Különböző kutatási programok az irodalomelmélet történetének új paradigmaiként állítják be magukat, de lépéseikből kisejlik az a számítás, hogy elkövetkezik az egyetlen hipotézis egyeduralma. S a „paradigma” szó propaganda értéke valóban igen magas. Az elméleti iskoláknak nem kell megvárniuk, amíg a történelem kimondja a maga ítéletét: megelőlegezhetik, magukat nevezhetik meg az új paradigma képviselőinek. 1977-ben Norbert Groeben a *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft*, Athenäum, Kronsberg) című munkájában olvashattuk, hogy a recepció vizsgálatát az új paradigma, az empirikus irodalomkutatás szerves részének kell tekinteni. Ezt az igényt Helmut Hauptmeier visszautasította *Az elveszett és a visszanyert paradigma – hermeneutikai koncepciók továbbélése az irodalom empirizált kutatásában* (Paradigm Lost – Paradigm Regained: The Persistence of Hermeneutical Conceptions in the Empiricized Study of Literature – *Poetics* 10, 1981, 561–582) című írásában, s megvédte az empirizált kutatások tisztaságát a hermeneutikai elgondolások mindennemű maradványaitól. S. J. Schmidt, az empirikus kutatások egyik vezető képviselője ennél rugalmasabb álláspontot képvisel. Bevezetés egy szövegsemantikai irodalomtudományba (*A jel tudománya*, szerk. Horányi Özséb és Szépe György, Gondolat,

Budapest, 1975. 461–489) címmel megjelent tanulmányában kifejti, hogy nem elvetni kell a régebbi elméleteket, hanem még hosszú ideig fejleszteni és védelmezni. Ami a hermeneutikai oldalt illeti, ott a türelem minden látszat szerint az alapvető elméleti tételek szerves része – a „dialógus” elvére gondolok.

Ahogy én látom, az egymással szemben álló új kutatási programok az irodalomkutatás következő időszakára nézve nem egyetlen utat jelölnek ki. A helyzetet az együttlétezés és a dialógus jellemzi. Az irodalomkutatásban kifejlődött a munkamegosztás is azóta, hogy – mint Zdenko Škreb kifejezte – megtette kopernikuszi fordulatát az immanens megközelítés felé. Az inga másik irányú kilenségét jelzik az újabb elmozdulások az immanenciától a kontextus, a múltól a befogadás, a jelentéstől a hatás, a múltól a szöveg és az intertextualitás, a strukturalizmustól a dekonstrukció, a költőiségtől az irodalmi kommunikáció, az irodalmiság esztétikai fogalmától az irodalom értékmentes felfogása felé. Ezek a változások egészükben egy új konstellációt alkotnak. Ez esetleg egy meglepően új szintetizáló elmélet ihletője lesz. De ugyanúgy lehetséges, hogy egy ilyen irányú várakozásban éppenséggel semmi új sincs – régi beidegzettségekben gyökerezik.

Alighanem hasonlít ehhez az értékeléshez Az irodalomelmélet problémái című AILC kézikönyvtervezet szerzőjének, Marc Angenotnak a helyzetértékelése. Bevezető szavai úgy említik a metaelméletet, mint ami „megvalósíthatatlan és nem is nagyon kívánatos”. Ezt a megállapítást nyugodt lélekkel tehetném jelen refleksióm konklúziójává.

Rá kell ébrednünk arra, hogy a különböző, egymással szemben álló kutatási programok nem egy egységes terület azonos problémái számára hoznak különböző, de egyaránt érvényes megoldást. Olyan hipotéziseket nyújtanak, amelyek a kutatás különböző területeit nyitják (vagy teremtik) meg, s esetenként új diszciplínákat, alszakokat, illetve – diszciplináris jelleggel – részleges kutatási programokat alapoznak meg (így például a narratológiában a lehetséges világok problémájának szentelt vizsgálódásokat). Az új diszciplínák vagy szubdiszciplínák kialakulása jól körvonalazható egyfelől a történeti poétika, az irodalmi hermeneutika vagy a hatásvizsgálat, másfelől az irodalmi szemantika, a narratológia vagy a szövegrammatika esetében. Az irodalmi hermeneutika és az irodalom empirizált vizsgálata közötti funkcionális viszonyt is úgy kell látnunk, mint az irodalomkutatás polidiszciplináris aspektusának egyik megnyilvánulását vagy mintapéldányát. Azt hiszem, az irodalomkutatás egy új, mindent felölelő kutatási programjának a gerincét nem az elméletek elméletében, a teljes területet átfogó kulcsméletben fogjuk megtalálni, hanem olyan elméletben, amely a polidiszciplinaritás, vagy egy még szörnyebb szószüleménnyel kifejezve: a politeoricitás jegyében folyó elméletalkotás lehetőségeit világítja meg.

MŰELEMZÉS

KARÁTSON ENDRE. Párizs – NEMÉNYI NINON, London

MILYEN MŰ A FORDÍTÁS?

(Edgar Allan Poe *A holló* című költeményének magyar változatairól)

Ritkán emlegetett, de nem is igen vitatott tény, hogy a műfordítás szerves része a magyar költészetének, mind mennyiségileg, mind minőségileg. Talán nyelvünk elszigeteltsége is teszi, hogy a különbözőség messzijéből magyarul megszólaló idegen verset, ennek immár mindennapos csodáját az olvasói tudat nem csupán a látogató iránti futó érdeklődéssel, de nemegyszer a honi alkotások által kiváltott érzékenységgel, sőt, szenvedéllyel fogadja. Jellemzően idézhető, amit Szabó Ede mond a jó műfordítás legfontosabb ismérvéről: „(. . .) a legnagyobb gond nem az idegen szöveg megértése, bármily fontos is ez, hanem a magyar megformálása azonos vagy megközelítően azonos színvonalon. Anyanyelvünket pedig e tekintetben nem érheti szemrehányás: bámulatosan gazdag (a tévhittelem ellenében: rimekben is!), rugalmas, ha kell tömör, ha kell kemény vagy lágy, színes és hajlékony; s talán a tőle legjobban eltérő szellemű nyelvekből való művészi fordításra is alkalmas.”¹ Vagyis a magyarul megszólaló idegen versben az anyanyelvi teljesítmény legalább annyit nyom a latban, mint az eredetinek a költői értéke. Szinte magától értetődően a kritika jobbra az átültetett szövegre figyel: vizsgálja a műfordító magyarosságát, művészi felkészültségét, munkája részleteinek jelentés- és verstani hűségét, egészének pedig hangulatbeli megfelelését. Magának az érdeklődésnek a súlypontja így alig észrevehetően eltolódik: az idegen műből hivatkozási pont lesz, tanulmányozásnak önmagában többé nem tárgya. A belügy semlegesíti a külügyet.

Ha egyszer a fenti szempontok alapján egy versfordításról kedvező vélemény alakult ki, általában minden további nélkül megkapja az egyenértékűségi bizonyítványt. Szó szerint visszafordítani fordítást az eredeti nyelvre méltatlan kicsinyeskedés volna, ilyesmi csupán az *Így írtok ti* tréfás nyelvöltögetései között helyénvaló, annál is inkább, mert ki ne ismerné el, hogy a fordítás ferdtítés, s következőképpen fölösleges az agyoncsépzelt témára időt, papírt vesztegetni. Az egyenértékűség viszonylagosságának előtérben tartása pusztán annyiban zavaró, hogy mögötte hovatovább elsikkad egy másik, két nyelv közötti érintkezésben semmiképpen nem mellőzhető kérdés: ennek a gyakorlatban mindenképpen hatékony, közmegegyezéssé kompromisszumnak a segítségével volta-képpen mi és mennyi ismerhető meg az eredeti versből?

Sokgú kérdés ez. Az eredeti költemény megismerhetősége természetesen függvénye a műfordító tehetségének és szakértelmének, de az ő egyéni hozzájárulása nem vonatkoztatható el azoktól a tényezőktől, amelyek munkájára kihatnak, ennek irányt szabnak. Vegyünk néhány fontosabb példát. „A nyelvek abban különböznek lényegesen, amit ki *kell* fejezniük, és nem abban, amit ki *lehet* fejezniük”,² írja Roman Jakobson. Ne vitassuk egyelőre, mennyiben érvényes az állítás a kényszer és a lehetőséget illetően, tekintsük csupán arra vonatkozó jelzésnek, hogy szemléletéből, szerkezetéből, morfológiájából stb. kifolyólag minden nyelvnek megvan a maga kifejezési eszménye, amely természetesen a fordítóra választások, kimondások és elhallgatások költelmét rója. Függetlenül a megismerhetőség a fordító nyelvi közegében érvényes fordítási elvektől. Egy-két kivételtől eltekintve a franciák például rímelen prózában fordítanak, s így, ha csak nem kétnyelvű kiadásról van szó, prozódiai képet az idegen versekről egyszerűen nem alkotnak. A formahű igénnyel készült

¹ Szabó Ede: A műfordítás, Budapest, Gondolat, 1968. 50.

² Fordítás és nyelvészet: In: Roman Jakobson: Hang – Jel – Vers. Budapest, Gondolat, 1969. 379.

fordítások segítségével a magyar olvasó e téren jóval közelebb férkőzhet a ritmusok és rímek üzenetéhez, de persze abból, amit nyer a jó hangzás révén, jócskán veszít a szemantika vámján. Nem közömbös továbbá e téren a fordító nyelv állapota, az éppen divatos stílus és a fordítók ezzel kapcsolatos törekvései, nem közömbös a fordított szövegnek szánt szerep a befogadó irodalomban, az olvasók ízlése, előítélete, fogékonysága, s függ a megismerhetőség a két nyelvben szembesülő civilizációk különbségétől, valamint az eredeti és a fordítás időbeli távolságától.

Nyilvánvaló, hogy mindezen tényezők, melyekhez másokat is csatolhatnánk, elő is segíthetik a megismerést, egyúttal viszont korlátok közé is szoríthatják. A felvetett kérdés megválaszolásához mindenképpen fontos e korlátok felvázolása. Ugyanis ha rajtuk kívül kerülünk, az érem visszabilenthető másik oldalára, előtérbe kerülhet az idegen mű, szövegtérképén kirajzolódhatnak a fehér foltok, vagyis a megismerhetőséget úgy is mérhetjük, hogy ellenpróbaként arról faggatózunk, *mi nem ismerhető meg* belőle. Ezt a negatív eljárást kezdeményezve természetesen nem vonjuk kétségbe a pozitív megközelítés érdemeit, csupán a kiegészítő szempont alkalmazását javasoljuk.

Mármost egyetlen fordítás elemzése nemigen nyújthat fogódzót a felsorolt szempontok általánosabb figyelembevételéhez, egyazon vers több változatának egybevetése viszont lehetővé teszi. Kapóra jön e tekintetben Edgar Allan Poe *The Raven* című költeménye. S nem csak azért, mert rendkívül sok jeles és kevésbé jeles műfordító ültette át magyarra valóságos költői vetélkedés során. Elvégre történtek hasonló próbálkozások sorozatban más híres alkotásokkal, Shakespeare szonettjeivel, Goethe *Wanderers Nachtlied*-jével, Rimbaud *Voyelles*-jeivel stb. Azonkívül hogy *A holló* 1852 óta készült tucatnyi tolmácsolása részletesen tükrözi a magyar költői nyelv és ízlés, a verselési és műfordítási technika alakulását, annyiban is kiváltságosan jellemzőek ezek az olvasatok, hogy elméleti állásfoglalások kifejtésére, sőt, összecsapására adnak alkalmat, hogy a hazai egyezményes gyakorlattól eltérően prózai fordítási megoldást is számon kértek velük kapcsolatban a formahűség elvének rovására, és hogy nyelvi és prozódiai megoldásaik némileg műfaji választást, illetve korlátozást képviselnek az eredeti lírai, drámai, elbeszélő összetettségehez viszonyítva.

Száz Károlytól kezdve sorompóba állt Lévy József, Ferenczi Zoltán, Kozma Andor, Pásztor Árpád, Kosztolányi Dezső, Harsányi Zsolt, Csillag Imre, Tóth Árpád, Franyó Zoltán, Telekes Béla, Radó György.³ Meglehetősen változó hát a fordítások fajsúlyja, de nem célunk itt újratekinteni a minőségi értékelést, amelyre egyébként másutt már sor került.⁴ A hűség és hűtlenség viszonylagosága miatt szüntelenül vitatható, ráadásul erkölcsi felhangú kategóriáját is mellőzzük ezúttal a tematikai felmérés kedvéért. Mikor azt vizsgáljuk, hogy bizonyos korszakban *A holló*-ról milyen képet alkot a magyar műfordítás, mégpedig minek a kizárásával, akkor persze első lépéseket teszünk csak egy kétszeresen általános problémakör kitapogatása felé. Egyrészt, szűkebben, felvethető úgy a kérdés, hogy mivel *A holló* jellegzetes nyugati műalkotásként került Magyarországon irodalmi forgalomba, a szöveg szintjén meddig terjedt az ismerkedés a nyugati költészettel, s felvethető, tágabban, úgy is, hogy egyáltalán mennyit akar a magyar irodalmi érzékenység meghallgatni a nem magyar hangból, az idegenből. Végző soron minden költészet „külfügye” is belügy, része az önismeretnek.

A távolság kérdése

Bár a tematikai csoportosítás elvben többféle sorrendet tesz lehetővé, ajánlatos a szempontok közül először a szorosabban vett irodalomtörténeti vonatkozásúakat tisztázni, vagyis jelen esetben a tér és idő, a hol és mikor kérdését. Minden idegen vers fordításakor két kulturális közeg szembesül, s ha a fordítás nem egyidejű nagyjából az eredetivel, két kor is a maga ízlésével. E kettős különbség áthidalásakor bizonyos elemek kirekesztődnek s még szigorúan tudományos igényű és célú közlés alkalmával is lábjegyzetbe szorulnak. Hogyan nyilvánul ez meg *A holló* (1845) esetében?

³ Idézeteink lelőhelyei: *Edgar Allan Poe* összes versei, kétnyelvű kiadás, Bp. Corvina, 1959. *Poe A. Edgár* költeményei, angolból fordította *Ferenczi Zoltán*, Bp. Franklin, 1895. *Pásztor Árpád*: Találkozásom Poe A. Edgárral. *Költemények, Tanulmányok*, Bp. Dick Manó, 1916.

⁴ *André Karátson*: Edgar Allan Poe et le groupe des écrivains du «Nyugat» en Hongrie, Paris, Presses Universitaires de France, 1971. Idevágó fejezet: Les traducteurs-poètes, 60–97.

Mindkét különbségre érdekes megjegyzéseket olvashatunk abban az 1913-as vitairatban, amelyben Kosztolányi Dezső az őt szövegéhség dolgában elmarasztaló Elek Artúrral szemben megoldásait védelmezi, és műfordítóit elveit kifejti.⁵ Eleknek arra a kifogására, hogy nem adta vissza a „Gileádban nincsen balzsam” kifejezést (Is there – is there balm in Gilead? – Kosztolányi változata: „Nincs-e, nincs-e ír szívenre?”), azt hozza fel, hogy magyarul rossznak érezte: „Én a „Holló”-t a magyar olvasóközönségnek szántam, az olvasóink zöme pedig katolikusokból és zsidókból telik ki, akik a Bibliát nem első kézből ismerik, mint az amerikai és angol protestánsok, Poe közvetlen közönsége. Az angolul író Poe tehát hivatkozhatott erre, de nekem nem szabad, mert vele az olvasót megállítanom és míg a másik szak olvasásához kezdene, a lexikonhoz kellene futnia.” A kulturális eltérés mellett ugyanitt bizonyos ízlésbeli elvülést, vagyis időbeli eltávolodást is felemléget: „Egy helyütt például ezt írja Poe: ‚Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before.’ (Szórol szóra: Ezelőtt sohasem érzett fantasztikus félelem szúrt át és töltött el.)⁶ Bizonyos, hogy a „sohasem érzett félelem” szépen cseng angolul, de az is bizonyos, hogy magyarul ily kitétel ma már csak ponyvaregényekben olvasható.”

Ötletesen hangzik mindkét indoklás, de a bibliai puritanizmus „idegenségét” és a romantikus nagyolás divatjamúltságát nagyon zavarónak és módosításra alkalmasnak fogta-e fel minden fordító? A szövegek másról tanúskodnak. Az ószövegségi Gileád helynevet minden további nélkül ugyanúgy leírta a katolikus Babits, mint a protestáns lelkész Szász Károly s a szóban forgó időszakban valamennyien. Ugyanez érvényes a „bust of Pallas” (Pallasz mellszobra) és a „Night’s Plutonian shore” (az Éj plútói partja) mitológiai utalásokra, melyeket csupán Szász Károly nem vett át magyarításába. Egyetlen vallásos eredetű szó, a *Seraphim* (Szeráfok) lett a kulturális cenzúra áldozata: „angyal”, „angyalok”, „angyalsereg” lett belőle egy kivétellel mindenütt, még Elek Artúr prózai parafrazisában is. Az okra nehéz visszakövetkeztetni: a szót használta Csokonai és Jókai, s egyébként is közismertebb, mint Gileád. Viszont Lévay József nem akadt fenn rajta, egyesszámban szövegébe belevette, úgy hogy *A holló* amúgy sem túl sűrű kulturális referencia hálózata átvihetőnek tetszett a magyar versekbe, s ezek összességét tekintve lényegében át is került oda.

Nem különösebben igazolják fordítótársai Kosztolányi idegenkedését a divatjamúltságtól sem. A tíz évvel később tolmácsoló Tóth Árpád figyelembe vesz „sohse sejtett torz iszonyt”, s az utána jövő Babits pedig „fájó, vájó, sohsem ismert felés kínját”. Ugyanez történik az ötödik strófa hasonlóan bombasztikus sorával (dreaming dreams no mortal ever dared to dream before), melyet Tóth Árpád némileg kicsavarva ugyan, de megtart: „Látást vártam, melyet gyáva földi álom sohse tár”, Babits pedig, a „halandó” szó elhagyásával majdnem szó szerint fordít: „álmodva amilyent nem mert még álmodni senkisem”.

Sorra lehet aztán ellenőrizni a patetikusabbnál patetikusabb romantikus fordulatokat, melyek a XX. század első negyedében már közhelyszámba mennek, nagyjából mindnek megtalálható a magyar mása. Furcsa módon egyetlen ilyen, egyébként semmiféle fordítási nehézséget nem támasztó kifejezés sikkadt el, szinte közmegegyezészerűen: az angol szöveg 7. strófájának második sorában a holló a hajdani szent napok, illetve idők (of the saintly days of yore) madara. Szász Károly változata: „százados Holló”, Lévay József: „régí, régi származás”, Pásztor Árpád: „viharvert, kopott madár”. Kosztolányi: „egy vén holló”, Harsányi Zsolt: „Egy vén madár”, Telekes Bélác: „ős legendák vándora”, Tóth Árpád: „mesebeli vén madár”, Babits: „egy nagy őskort-látott Holló”. De, akár az eddigiekben is, valaki mégis beugratja a hiányzó szót, itt a „szent”-et – Franyó Zoltán változata: „szent korú nagy ősi fajta”. Bár suta a fordulat, valamennyire mégis utal arra, amit Poe mond, nevezetesen, hogy a holló azért szent időknek a madara, mert akkor Lenora még élt. A „hajdan szent korából” ott állt a századvégen a kevésbé számon tartott Ferenczi Zoltánnál is népnemzetes közérthetőséggel és kevésbé szabódezsősen.

Összességükben tekintve a fordításokat megállapítható ugyan a romantikus felfokozottság alkalmankénti diszkrét tompítása, de jelentős ízlésbeli vagy kulturális szakadékot a tolmácsolók nem észlelnek, nem is érzékeltetnek. Úgy tetszik, a költemény megjelenése óta megsokasodó évtizedek

⁵ *Elek Artúr*: Poe Holló-jának legújabb fordítása, Nyugat, 1913. II. 591-593; *Kosztolányi Dezső*: A »Holló«. (Válasz Elek Artúrnak), Nyugat, 1913. II. 641-644.

⁶ Thrilled me – borzongatott meg.

jóformán közömbösek, előtérben sokkal inkább a szemléletbeli rokonság áll. S valójában épp ebben az időt és teret semlegesítő közelség élményben kereshetjük okát a Poe versekre általában és *A holló*-ra különösen eső gyakori választásnak, amely választás egyébként paradoxális, hiszen magyarították ugyanúgy hagyományörző XIX. századi költők, mint szecesszióval, impresszionizmussal, szimbolizmussal és dekadenciával szövetkező nyugatosok.

Legmeglepőbb természetesen a „kiegyensúlyozott”, „józan,” különcségektől viszolygó, az Arany János-i népnemzeti szemléletet és az eszményítendő valóság elvet akadémiai hűséggel valló és Poe „elátkozott költőségét”, morbiditását elítélők vonzódása. Hol tapintható ki hát a kapcsolódás Szász Károly, Lévy József és az izákossága, „erkölcsi züllöttsége” miatt inkább kiközösítési ingerket, megrovó ítéleteket kiváltó amerikai költő között?

Aligha elég itt az irodalmi Deák-párt, a Kisfaludy Társaság sokágú és mégis alábecsült kulturális tájékozódási tevékenységére hivatkozni, elvégre amerikai írók közül beérhették volna a tőlük kevésbé idegen Longfellowval, Bret Harte-tal, Mark Twainnel, ahogyan erre John H. Ingram, a poe-i életmű buzgó s tudós védelmezője aggódva utalt is.⁷ Nem elég továbbá a már akkor is erélyesen szorgalmazott irodalmi áttörés üzletszerű adok-veszekjére gondolni: nevezett Ingram ugyanis tanult magyarul s készült egy Petőfi életrajzot angolul kiadni, aminek reményében Gyulai Pál a Budapesti Szemlében melegen méltatta.⁸ Feltehető, hogy a teljesebb magyarázathoz magának *A holló*-nak a műfaját is szükséges figyelembe venni. Vajon ennek a romantikus elbeszélő költeménynek kísérletessége, népmesei elemei, sejtető hangulatisága, hangszimbolikája, lélektani boncolása, passzív végzet szemlélete nem visszhangozza-e a maga módján Arany balladáit? Bár Rufus W. Griswold nyomán 1858-ban Szász Károly Poe-t mint embert igencsak gyarlónak minősíti, „lángesze mennyei fényéről” elismeréssel nyilatkozik, s mondhatjuk úgy is: e zsenit összhangban érzi a korabeli magyar zsenivel. Nem lesz ez másként 1909-ben sem, amikor Kenedi Gézával szemben Hatvany Lajos Poe *A holló*-jával védelmezi Ady *Ős Kaján*-ját: „Az Ős Kajánt, Ady e legművészeibb, legegyszerűbb, legszen- tebb verseinek egyikét, először olvastam fel társaságban, s tudom, hogy oly megrendítően hatott, mint Poe *Hollója*.”⁹ Nyugatos módon Hatvany az amerikai verset említette, de voltaképpen Arany balladáit is felhozhatta volna, hiszen Ady szemléletbeli újítása éppen az volt, hogy amit Arany a maga műfajában külső ábrázolásnak szánt, az nála a lélek megszemélyesített, belső erőinek összecsapásaként jelentkezett. A balladás elbeszélés személyiségdrámát közvetítő funkcióváltása végső soron egy már a magyar költészetben meghonosodott műfaj alkotó továbbfejlesztésének is tekinthető.

Poe költeményében mind a külső mind a belső szemlélet magára találhat. Értelmezés kérdése, hogy a hollóban valóságos madarat, vagy az előtörő öntudatlan megnyilvánulását látjuk, hogy az elbeszélő mással vagy önmagával vitatkozik . . . S ebből következik, hogy az utóbbi nézetre hajlamos nyugatosok szintén rokon érzéssel láttak a fordításhoz. A XIX. század utolsó évtizedeiben kristályosodik ez a vélemény. 1874-ben Reviczky Gyula, a hangulatok énekes *A holló* „sejtelmes, misztikus, ködös” világában még a humor világnézetének megtestesülését látta,¹⁰ Komjáthy Jenő már Poe alkotói szellemének anatómiáját igyekszik meghatározni, s ezzel kapcsolatban kiemeli az érzések életét tápláló homályos, öntudatlan képzetek szerepét.¹¹ Ugyanerről, csak kevésbé anyagelvűen nyilatkozik Ferenczi Zoltán 1895-ben, aki szerint Poe „a költés körébe vonta a fantomok világát, a határozatlan emótiókat, a búskomor sejtelmeket, a léleknek azt a tárgyaltalan bánatát, melynek okai talán örökre kikutatathatlanok maradnak s mégis érezzük, hogy őszinte és igaz.”¹² A XX. század

⁷ A költőről írott életrajza rövidítve megjelent Poe Allan Edgár Ingram H. Jánostól címmel a Budapesti Szemlében. 1881. XXV. 102; vö. *Korponay Béla*: Edgar Allan Poe Magyarországon, kéziratot doktori értekezés, Debrecen, 1963.

⁸ Budapesti Szemle, 1882. I.XIII. 475.

⁹ Budapesti Szemle. 1858. IV. 153–156.

¹⁰ *Hatvany Lajos*: Egy úri hölgyhöz, Nyugat, 1910. II. 1139.

¹¹ *Reviczky Gyula*: A humor pszichológiája, Reform, 1874. 7. 30, vö. Reviczky Gyula összegyűjtött művei, Bp. Athenaeum, 1944. 470.

¹² *Komjáthy Jenő*: Gondolatok. Magyar Szemle, 1906. 7. 12.

¹³ *Ferenczi Zoltán*: Poe A. Edgár költeményei, I. m., 29.

elején pedig az a Poe Edgar, akinek Elek Artúr szerint *A hollóban* sikerült „lelke imponderabilitást megfogható symbolumokká érzékítenie”, az induló új nemzedék legmeghittebb szerzői között foglal helyet: „A könyvek [Poe Edgaréi] élnek és amit mondanak, nekünk mondják, a mi módunkon, a mi nyelvünkön, a mi szavainkkal. És az aki írta őket, velünk van, köztünk jár, nem mint kísértet, hanem mint eleven valóság, mint kortárs”.¹⁴ Poe kevésbé elmélyült, de buzgó és érzelmes szállás-csinálója, Pásztor Árpád sem annyira a hajdani géniusz, mint inkább a nagyhősét ünnepli 1909-ben, a költő születésének századik évfordulóján: „És éppen ma, mikor új formák, vágyak és új színek jönnek a magyar irodalomba, ma különösen érdekes Poe.”¹⁵ Ugyanezt mondják, csak éppen megrovóan az új irányzat ellenfelei, többek között Elek Oszkár, aki Elek Artúr 1910-ben megjelent Poe könyvét így vesézi: „Elek Artúr (...) felfedezte Poe-t a Nyugat számára. (...) Poe-ra mutat, ki a psziche-nem a tudatlanságba vesző járataiba merült mint, mondjuk Ady, ki ösztönköltészetet mível. Nem csodáljuk azt sem, hogy Poe költészetében a szókultusz fejtegeti a legnagyobb kedvvel. Szereti kiélezni, hogy Poe sokszor határozatlan szavak játékaival hatja meg olvasója lelkét. Igaza van, de ez az igazság úgy rémlik, arra szolgál, hogy Adyék malmára hajtsa a vizet”.¹⁶

Csakugyan a sugallatos hanghatások adják a nyugatosok vonzódásának másik lényeges magyarázatát. 1905-ben, Pásztor Árpád fordításait méltatva Ignotus ezt a szóművészetet még a szobrászattal rokonítja: „(...) mint Rodin Balzac szobra, mely nem Balzac-ot ábrázolja, nem valóságos embert ábrázol, hanem valóságos gyanánt ábrázolja és teszi konzisztenssé a képet, melyet behunyt szemmel látunk, mikor valakire gondolunk. A Poe legszebb verseinek nincs elmondható tartalmuk, de a szót jelentésének és hangzásának, a mondatok foglatának s elhelyezésének s a verselés minden elképzelhető fogásának összejátszásával valósággal objektíválja és megfoghatósággá, sőt történeté szilárdítja, nem is azt, amit érez, hanem azt, ahogy ő érzi magát (wie er sich befindet).”¹⁷ Babits és Kosztolányi viszont, akik 1904-ben ifjú bölcsészként lelkesednek Poe-ért és próbálkoznak *A holló* fordításával, már a zenei varázslatra fogékonyak. Kosztolányi szemében Poe „amerikai szimbolikus költő”: kiemeli a romantikusok közül, a „most élő nagy poéták” közé sorolja, akik szerinte persze, 1909-ben, a szimbolisták: „A mai művészek mind valami ösztönszerű vonzalmat tanúsítanak a zene iránt, amelyben transzcendentális titkok, és szóval, ecsettel, vésővel ki nem fejezhető fájdalmak és örömekek kelnek életre, minthogy magukat is a kifejezhetetlenség határán kísértő érzések izgatják. Ezért fordult az egész francia szimbolizmus a zenéhez. (...) Poe költészete csupa zene. Hallgatjuk és érezzük. A költemény megértése csak másodlagos processzus már, transzponálása, emberi szavakra való áttétele annak a kódos érzéskomplexumnak, amit egy szó, egy rím, néhány hangzó művészi egymásmellettsége kelt fel bennünk. Zene...”¹⁸ Igaz, mikor Babits 1926-ban közreadja végleges *A holló* fordítását és nyilatkozik a versről, akkor már programszerűen eltávolodott kezdeti virtuóz hangtobzódásaitól, amiért 1907-ben Kosztolányi a „mi Poe Edgarunk...”-nak nevezte „aki az ázsiai magyar szavaknak felfedezi az értékét és valeurét”.¹⁹ A költeményben a „legszebb Poe novellát”²⁰ tekintve tolmácsolását lehangszereli. Ám később, feltehetően abbé Brémont-é és Paul Valéryt olvasva, az *Európai Irodalom Történetében* visszaállítja *A holló*-t a muzikalitás pódiumára: „Poe felfedezte, hogy a vers tiszta zene is lehet, ahol az értelem teljesen mellékes szerepet játszik. A jelentéktelen, érzelmes novellatárgyból tisztán a zenei feldolgozás által magas költészetet csinál.”²¹

Mintegy a felsoroltak összegzéseként hozható fel Tóth Árpádnak az *Örök virágok*hoz írt utószava: ő a „hüres” és „mindenki” által ismert *A holló*-t mint „a különös víziók és hullámozó

¹⁴ *Elek Artúr*: Poe Edgar (Két tanulmány), Bp. Nyugat kiadása, 1910; első megjelenése Figyelő, 1905, I, 708–714.

¹⁵ *Pásztor Árpád*: Beszélgetés Poe Edgarról, Pesti Napló, 1909. 15. sz. 15.

¹⁶ *Elek Oszkár*: Elek Artúr: Poe Edgar, Egyetemes Philológiai Közlöny, 1910. XXXIV, 413–414.

¹⁷ I–s.: Kipling és Poe. A Hét, 1905. XXXI. 115.

¹⁸ *Vampa (Kosztolányi)*: Edgar Poe. Élet, 1909, I. 31.

¹⁹ Kosztolányi levele Babitshoz, 1907 dec., Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése, Budapest, Akadémiai kiadó, 1959. 161–162.

²⁰ R. L.: Beszélgetés Babits Mihállyal az új „Holló” fordításról. Pesti Napló, 1926. 2. 14.

²¹ *Babits M.*: Az európai irodalom története, Bp. Nyugat kiadó, 1934–35. 5. kiadás, 563.

muzsikák költőjének” versét fordítja s ezt az új vállalkozást „Szász Károly sok tekintetben klasszikus” fordítása után azzal az ellenállhatatlan ingerrel okolja, „mely minden generáció költőjében fel-felébred, hogy egy-egy halhatatlan vers megszólaltatását a maga korának mesterségbeli vívmányaival újra meg újra megkísértse”.²² Vagyis szemben áll egymással a két generáció, kétfajta poétikai szemlélet és gyakorlat, mindkettőnek van oka rá, hogy ne idegenkedjék *A hollótól*, de a magyar költészetfelfogás egyéni alakulása miatt a Poe-tól időben távolabbiak vallják magukhoz közelebb állónak: igazán az ő pártoló ősük, rokonlelkük a költő, igazán, úgy tetszik, az ő érzésvilágukat az ő hangjukon szólaltatja meg a lélek mélyén zajló drámát nyelvtanával kibontakoztató vers. Milyen következményekkel jár ez a változó jellegű, mindinkább növekvő affinitás a fordítás szempontjából?

Költészetfelfogás és a fordított szövegnek szánt szerep

A legjellemzőbb itt Szász Károly és a nyugatos Poe-rajongók szemléletét egybevetni. Szász Károly elhagyja a legtöbb kulturális vonatkozást |*Pallas* (7) helyett „egy szobor” áll, *Plutonian shore* (8) helyett „alvilági hely”, *Seraphim* (14) helyett „angyalok”, s véka alá rejtve így az elbeszélő-hős tudósodó jellegét, eleve s kizárólagosan költészettel kapcsolatban mutatja be: „Álmodozva valamely rég elfelejtett éneken (1) (*while I pondered (...) Over many a quaint and curious volume of forgotten lore*). Nincs többé meg az ellentét, melyet az eredeti a kulturális vonatkozások konvencionális bizonyossága és a holló által kimondott visszavonhatatlan és végzetes bizonyosság között létrehoz. A Szász Károly által tolmácsolt elbeszélő a XIX. század második felének józan lírai személye, kinek szemében a holló (*ungainly fowl* – furcsa, esetlen szárnyas) egyszerűen bolond („csak bámultam a bolondot” (9), „Vén botor” – *ghastly, grim and ancient Raven*, (9)), vagyis akinek társadalmi beágyazottságával megerősített valóságsszemléletének alapján a furcsasággal szemben fölényre van joga. Ami megváltozik, az maga az olvasóról alkotott képzet – hiszen ez utóbbi azonosul az elbeszélővel, – neki tehát nem kell különleges ismeretekkel bírnia, hogy valóságsszemléletének érvényességét alátámassza, ez magától adva van, mint a „magyar embernek” általában.

Hogy aztán ezek a kulturális vonatkozások összefüggnek az „elfelejtett tannal” (*forgotten lore*), s látszólagos konvencionálisitásuk visszajára fordulva felszabadítja a nem konvencionálisit, a hollót, a mélység hírnökét, hogy a pallaszi tudomány, racionális szellemi tevékenység egy bizonyos ponton az irracionális tudással való megismerkedéshez vezet, az persze nem témája így Szász változatának.

Poe költeményében a döbbenetes hatás egyik forrása az, hogy a kezdeti visszafordíthatóság (a józanságból a kísértetiességbe, a jelenből a múltba, a külvilágból a belvilágba) stróférről stróférra visszafordíthatatlansággá merevedik: az ész a lélek függvénye, s a lelket többé soha senki nem emeli ki a holló árnyékából. Poe egy elme elborulásának drámáját is elmondja, Szász Károly változata egy lélek elkarhozásának történetére szorítkozik. Ez persze lejátszható merőben külső, ördögi hatalom beavatkozásával, akinek Szász garabonciás külsőt kölcsönöz („ütött-kopott ruhába” (8), míg Poe nyesett, borotvált üstökről szól), s jelképszerűségét félretolva (nem fordítja: *take thy form from off the door* (17)), önálló személyt láttat benne: „S oda ültem ellenébe, ő meg szembe ült velem” – vö. *Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird and bust and door* (12), vagyis a madár (a lélek), a szoborfej (a tudat) és az ajtó (az átmenet, a kommunikáció) sokatmondó hármasa helyett beszélgetési jelenetet rögtönöz, olyat, amilyen polgári otthonban tett látogatáskor vagy akár kaszinóban zajlik.

A madár csupán külső látogató jellegéből következik, így a hős nem szavának értelmén töpreng: *What this (...) bird of yore meant by croaking: Nevermore*, hanem szándékát firtatja: „Mért kiáltja „sohasem”. Ily módon kimarad az azonosság probléma. Nem lehet egyszerű félreértésnek tekinteni a 10. szakasz monológját sem: „Minden elhagy, istenem! Marad-é csak egy barátom? Lehet-é reménylenem?” A fordítás szerint ez a hollóhoz intézett, de a holló jelenlététől független kérdés, holott Poe elbeszélője (*Other friends have flown before, On the morrow he will*

²² *Tóth Árpád*: Utószó az Örök virágokhoz, Bp. Genius, 1923.

leave me, as my hopes have flown before) akkor még a Reménnyel azonosítja a madarat és szeretné, – várakozása tragikusan ironikus – ha az maradna. Szász Károly madara tehát nem önmagában, hanem szándékában baljós, rosszakaratú erő küldötte, egészen az utolsó szakaszig, ahol Poe egymásra csúsztatja a holló árnyékát és az elbeszélő lelkét, vagyis feloldja az azonosság problémát azonossítással, míg Szásznál mintha ennek meggátolására születne a képzavar: „Szemei meredt világa, mint kísértet rémes árnya” körülveszi a „hős” lelkét, mely tőle „nem menekszik – sohasem”, vagyis nem arról van szó, hogy nincs olyan (metafizikai) hatalom, amely magához emelje, hanem arról, hogy a vele szemben levő erő voltaképpen túlerő.

Ha azt tekintjük, hogy Szász Károly a vers első fordításával 1858-ban, a Bach korszakban kísérletezik, nem zárható ki az a feltételezés sem, hogy *A hollót* valamiképpen a nemzet közérzetére hangoltnak érzi, s emiatt értelmezését eleve elhatárolja minden önromboló folyamattól, mivel a rombolót van kivel azonosítania kívülről.

Kiegészíti mindezt a formai szempont. Szász Károly tiszteletben tartja a prozódiaát, mégis jobbra elsikkasztja az amerikai szöveg zeneiségét, melyet Poe alliterációk, asszonáncok, szóalakzatok és gondolatok rögeszmésen halmozódó ismétléséből bontakoztat ki. A hieratikusság, sugallatosan zengő nyelvi túltelítettségnek halvány nyoma marad csak a magyar változatban. Evolúciós szempontból a nyugatosok stílusforradalmát meghaladásnak tekintve az volna a magyarázat, hogy a XIX. századi magyar verselésben nincs megfelelője a poe-i hangszerelésnek, más szóval Szásznak sincsenek meg a kellő eszközei, ergo nem is tudná másként fordítani *A hollót*. Felvethető azonban úgy is a kérdés, hogy egyáltalán akar-e más megoldást? Mint láttuk, nemigen vesz tudomást a költemény zárt világában zajló lelki dráma vetületéről, márpedig az állandóan önmaga körül örvénylő, neuraszténias nyelvezet ennek szerves tartozéka. Feltehető tehát, hogy Szász Károly nem kívánja átengedni egyiket sem, másikat sem. Ő romantikus balladát akar.

Felfogásával állnak szemben a XX. század első negyedének artisztikus színezetű változatai, melyek kivált a belső történet lehetőségének nyitnak teret. Az elbeszélő hős itt több, mint lírai én, múltba néző dalnok. Maga a költészet varázslat, titkok tárháza és forrása, s e titkok, melyek a lélek ismeretlen zugaié, a szavak sugallatos hangzásában közelíthetők meg. E képzetkörben bűvös, boszorkányos, babonás elemek keverednek: álmvilágról, mesterséges Paradicsomokról, lázas képzelgésekről, kifinomult hangulatokról, a gyermekkor és az élet édenéből való száműzetésről, elátkozottságról szól az üzenet – Baudelaire, Samain, Maeterlinck, Wilde és Hofmannstahl olvasóiról van szó.

„Elmém régi tudományok csodás országában jár”, fordítja Pásztor Árpád 1904-ben az *over many a quaint and curious volume of forgotten lore*-t; „Régi, bűvös fóliánsnó tetővázott a kezem”, cífrázza Kosztolányi 1913-ban; „holt mesékből vén bazár”, szól Tóth Árpád frappáns fordulata 1923-ban. A betoldott szavak mind a szimbolizmus hivatkozási rendszerére jellemzőek: ebben a megvilágításban az elbeszélőnek belépti jegye van olyan területekre, ahová hétköznapi érzékenységgű és gondolkodású halandó nemigen teheti lábát. Kiváltsága olyan emberé, aki a gyakorlati világ haszonelvű zsarnokságától függetlenül magát, a lelki élete számára beszédes, annak tükröt tartó vagy legalábbis annak hullámhosszán rezonáló múltbeli ritkaságok között lel szellemi otthonára: ott, ahol a valóság törvényei helyett a féltalom és a képzlet lehetőségei érvényesek.

Nem áll ez igazán távol a Poe által megelevenített elbeszélő figurájától, mégis a fordítások színezésében érezhető az a stilisztikai többlet, mely a századelő elterjedt költői divatjegyeiből tevődik össze. Áthasonításnak vagyunk tanúi, mely annál is könnyebben jön létre, mivel az eredeti hangulati indítása is a mesésnek és az éber tudat eltompulásával előnyomuló irreálisnak a vegyítéséből táplálkozik. Ám azzal, hogy a magyar „modernnek” a maguk esztétikájának az összetevőit vetítik rá az éjféli eseménykezdetre, észrevétlenül kiemelik az elbeszélő hőst a maga romantikus helyzetéből. A *lore* szót még Babits is „tudományok”-nak fordítja, ami inkább *science*-nak felel meg, holott szemantikailag a *lore* hagyományos ismeretek gyűjteményét, illetve az ezekből az ismeretekből leszűrt tanokat jelenti.²³ Baudelaire pl. *doctrine*-nak fordítja, Mallarmé pedig *savoir*-

²³ Poe szövegének utalási lehetőségei: *bird-lore*-madártnan, ornitológia; madártnai kifejezésként a *lore* jelentheti a szem és csőr közötti távolságot (vö. a szem s a csőr jelentőségét az utolsó két szakaszban).

nak. Meghonosodott idegen szóként a *lore* magyarul a *folklor* összetételben ismeretes. Márpedig köztudomású, hogy éppen a folklor, amit az első két sor utalásosan idéz, a romantikus gondolkodás számára több mint bűvös álom- és mesevilág vagy álinaiv stilizációs kelléktár – rokonértelmű mindazzal, ami mélyről, végzetes meghatározó erővel tör fel. Ellentéte a felvilágosodott rációnak, az ebből táplálkozó tudományosságnak: a jelenségek kritikai elemzése helyett őseredetük kinyilatkoztató érvényességéből származtatja hatalmát. Elvben a korai angol romantikusoknál, akiken Poe nevelkedett, biztosítéka a természetességnek is.

Joggal tétélezhető fel, hogy a magyar áthasonítók, akiket a lélek megtestesített drámáján túl kivált a költemény minden porcikájában hivalkodó műalkotás jellege vonz, éppen ezért siklanak el a poe-i sajátosság felett. Számukra az elbeszélő velük azonos beállítottságú szimbolista „én”, aki mesés keretbe ágyazva, s ennek folytán *maris* mesterségesen (vagyis úgy, ahogyan a korabeli szecesszió látja s kezeli a folkloort) tárja elő érzelmi és gondolati világának dekadens elátkozottságát, majd végeleges elkárhozását. A maguk dívat szemléletéből indulnak ki; az, hogy Poe romantikus és személyesen miként romantikus, másodlagos számukra. Így sikkad el az egész versre kiható mozzanat, hogy az elbeszélő, aki az őstörténet mélységeiben motoz, az ebben rejlő mesés történetet nem csak álmodja vagy előbűvöli, hanem a tan belső logikájához illő akkurátus következetességgel bontja ki. Legyen bár irracionális, a romantikus *lore*-nak megvan a maga „rációna”. A *holló* elbeszélője ezzel a nem ésszerű intellektuális kiszámítottsággal gazdagítja a romantikát és ennek jegyében törekedhet a mese-téma felfokozottan műköltészeti kidolgozására. Szervesen következik ebből, hogy noha nyelvezete szédítően szószaporító, magukat a szavakat pedáns szabatossággal válogatja meg, úgy hogy az olvasóhoz intézett beszédében nem vét még alkalmankint sem a világosság ellen. Ez az érthetőség úgy viszonylik a sötét rejtélyű témához, mint a lámpafény özőnlő világossága a holló árnyékához: nem csak hangsúlyozza, hanem voltaképpen létre is hozza. Hihetően ez a feketeséget termelő fény a lidércesen romantikus hatás egyik kiváltságos összetevője, annál is inkább, mivel az ellentéteket egymásba játszátva, ebből az árnyékból támad, megfordítással, de visszafordíthatatlanul, a végső reménytelenségre való eszmélés, vagyis a megvilágosodás.

A téboly könyörtelen gépezetében őrlődő és élményéről rögeszmés pontossággal tudósító elbeszélő helyébe a nyugatos modernség kortársi hangulatembereket léptet, mégpedig minden műfordító a maga temperamentuma szerint. Természetesen sorról sorra fordítják a költeményt, úgy hogy az egymásra következő strófák tematikája lényegében nem módosul, s a történet az eredetinek megfelelő irányban halad, mégis úgy hatnak a magyar változatok, mintha nem ugyanaz a lakó élne a szobában, s a szobának is más volna a hangulata.

Kiindulhatunk egy jellemző apróságból. A 6. szakasz első sorában az elbeszélő, miután az ajtót kinyitva nem talált senkit a sötétben, visszafordul szobájába: *all my soul within me burning*. Poe az érzelmi élet megelevenítésére a „szív” és „lélek” szavakat váltogatja, e költőileg sokat használt s ezért viszonylag elvont képekkel jelezve, hogy a dráma a sok mozgásleírás ellenére voltaképpen átszellemült testtelenségben zajlik, mint ahogyan a vágy is végső soron arra irányul, hogy a lélek a túlvilágon ölelhesse Lenórárt – asztrállény az asztrállényt. Teste itt inkább a madárnak van, s kiváltképpen magának a versbeszédnek. Látható attribútumai közül az elbeszélő csupán fejét említi (mely Pallaséval kettőzödik), vagyis a látó és halló (legkevésbé anyagi) érzékelések székhelyét. Kosztolányi elbeszélője viszont így szól: „forrt a vérem”, Tóth Árpádé pedig: „még tüzelt javába vérem”. Vagyis testtel ruházták fel a hőst, tüzesvérű magyar embert csinálnak a következetesen anyagtalanság amerikaiból, s mindezt nem merő rímkényszerből, hanem legalább annyira a korképzetek diktálására hallgatva, melyek az akkori magyar költészetben életes, de életre képtelen figurákat dédelgetnek. Mondani sem kell, hogy veszít így hiteléből a túlvilági beállítottság.

Valamennyi változat a magyar szimbolizmus tematikáját kitöltő dekadens életérzésre utal. Pásztor Árpád elbeszélője az 1. szakasz végétől a *nothing more*-t „vége már”-nak mondja: olyan roskatag közlés ez, mely a költemény végére kíváncskozna, holott a történés éppen csak elkezdődött. Összevethető aztán a 3. szakasz ceremóniásan okfejtő magyarázkodása:

*„But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,
And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,
That I scarce was sure I heard you” – here I opened wide the door; –
Darkness there and nothing more.*

azzal, amit Pásztor megzavart slemilje dadog

De hát én elbóbiskoltam, míg ön majdnem hogy titokban
Állogált künt az ajtómban . . . Nem hallottam . . . Óh be kár,
Hogy nem vettem rögtön észre . . . Ajtóm nyitva . . . Óh be kár.
Künn sötétség . . . s vége már.

Poe gondosan különválasztott cselekedet leírása Pászturnál beleolvad a monológba, szó és mozdulat egy síkra kerül – szaggatott előadásmódban, melynek „style coupé”-ja az impresszionizmus eszközei közé tartozik.

Ez az összerenzenős, impresszionista dekadencia Kosztolányinál a háborgó, lelki egyensúlyából lélekvesztőként ki-kibillenő, elátkozott modernség dekadenciájába vált át.

*Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;*

(5. szakasz)

A sűrű sötétbe nézek, álmodok vadat, merészet,
Mint az örült, mint a részeg, bódorogva kétesen.

Egy példa ez egy seregből, melyet Elek Artúr már felhánytorgatott. Ez a félig byroni, félig nietschei figura természetesen a fordító költői énjéhez áll közel; nála a beszédkényszer nem a rejtett lényeg kimondásának a hátráltatását szolgálja, hanem azt sietteti. Lázasan, egzaltáltan kikiáltja azt, amiről csak a költemény végén kellene értesülnünk, s aminek csak akkor szabad nyilvánvalóan bekövetkeznie. Kosztolányinál már a 6. strófában „tébolyult szív”-et olvasunk.

De a nála sokkal kevésbé tolakodó egyéniségű Tóth Árpádnál is előrajzolódnak a költészetből ismerős meghitt, szárnyszerű furcsaságokban önnön lelkiállapataira ismerő dekadencia jegyei. Az ő elbeszélője „zsongva, fájón” borong, míg Poe-é gyengén és fáradtan (*weak and weary*): ez utóbbi sottogja Lenóra nevét, Tóthé így fejezi ki ugyanezt: „halk sóvár/ hangon én búgtam: »Lenóra!«” A már-már elalvó helyett egy álmatag ember képe bontakozik ki: ő lankadtságát, mélabúját meghitt egységben érezteti mind a környezettel, mind az elbeszéléssel. Igaz, Poe szövegében is a bíbor függönyöknek „selymes, szomorú (bús), bizonytalan” a suhogása, Tóth Árpádnál azonban ebből „bús selymü zengés” lesz, a szinesztézia megkettőződik, vagyis a sajátos érzékelés hovatovább egyenrangúvá lesz az érzékeltető jelenséggel, s érzékelteti kettejük belsőleges összefüggését. Itt minden a lélek tükre s persze maga a holló is az, akit az elbeszélő (12. szakasz) „Hollóm”-nak nevez, holott az eredetiben nincs szó sem birtokviszonyról, sem egymáshoz tartozásról.²⁴ A szimbolista módon kiterjesztett hangulati elemek következményeként az esemény volta-képpen az elbeszélő kedélyéből bontakozik ki, s jócskán megcsappan a másik értelmezési lehetőség, miszerint a holló a hóstól függetlenül létezik, nem belső, hanem külső „másvilág” hírnöke. Persze így Tóth Árpád változata az olvasó valóságérzékét is kevésbé teszi próbára, alig kísérti meg a fantasztikus ábrázolások gondolati elbizonytalanodásával.

Babits, ki három évvel később, 1926-ban adja közre fordítását *A műalkotás filozófiájával* egy kötetben, láthatóan ellenváltozatot ír. Igaz, a fény-árnyék következetes alapszín kontrasztját megtöri két helyen is (pl. „lámpám fénye hullott kékesen”), ami szintén a hangulati elemek szellemi hatást tompító közbeiktatásához vezet, de számára, ki a szöveget a Poe által írt magyarázat illusztrálására is felhasználja, a költemény elvben nem sajátítható ki. Történetmondását olyanmódon tiszteltben tartja, hogy műfaját a novelláéval rokonítva, szertelen muzsikálását (átkötésekkel, ismétlések elhagyásával, a rímek asszonánccá csitításával stb.) valamelyest prózaibbra hangszereli. Megmarad-e így az elbeszélő eredeti egyénisége? A választ Babits egyéniségének figyelembevételével kaphatjuk meg. Ez a rejtőzködő, tudós költő már dekadens-szimbolista indításakor szöveg-remiszcenciákból építette ki versei útvesztőjét s ilyenformán bontakoztatja *A holló* magyar sorait is. Csakhogy ezúttal

²⁴ Érdekes, hogy *Tóth Árpád*, aki saját költészetében szelidebb és passzívabb lelki varázsokat énekel meg, a drámai holló jellemzésére Ady jellegzetes szókincséből merít. Mélylélektanilag értelmezhető idézése ez a hajdan versben ünnepezt mester emlékének, de azért is jelentős, mert Ady szavai szintén a magyar szimbolizmuséi, s így a Tóth Árpád által fordított Holló kétszeresen a nyugatosok fogadott költeménye lesz.

fordítóként a fordítókra emlékezik, az ő fordulataikat vagy ezek módosított visszhangját építi be seregestől önnön változatába. Palimpszesztet olvasunk: Babits változatán minduntalan áttetszik Szász Károlyé, Lévy Józsefé, Kosztolányié, sőt, az elvben versenytársként kezelt Tóth Árpádé is.²⁵ S nem csupán emlékezésről, hanem elmés emlékeztetésről van szó. Itt az elbeszélő ugyan Poe történetét mondja, de a kórusba gyűjtött magyar tolmácsok hangján, vagyis a fordítás egyúttal műemlék: a magyar költők ismételt erőfeszítései által meghonosított éjféli madarat idézi fel. Ilyen beállításban persze az elbeszélő nem annyira egyént testesít meg, mint kollektív lírai hőst, a befogadó költészet egy egész összehasonlító irodalomtörténeti fejezetét.

Mindazonáltal ebbe a stílusdivathoz, személyes illetve közösségi mintához való hasonlításba fonák módon beletartozik a honosítás ellentéte is. A fordításokból lépten-nyomon olyan szókapcsolások, képek, fordulatok, egész sorok bukkannak elő, melyek a poe-i nyelvezet közérthetőségével szemben szokatlanságukkal vagy egyszerűen sutaságukkal olvasási nehézséget okoznak. Különösen meglepő ez azoknál a költőknél, akiket nyelvünk feddhetetlen művészei között tartunk számon, s akik a versbeszéd virtuóz kezelési lehetőségeiben a magyarosság igényével dűskálnak. „Tilos azonban – ezerszer is tilos – erőszakot elkövetni a magyar nyelven”, vágja oda Kosztolányi az őt hűtlen fordítással vádoló Elek Artúrnak. Nem lehet semmi „erőszakos, kellemetlen, csinált”. Megfelel-e azonban e szabálynak: „s a violafény ködülten / Lengedezve szállt körültem, himbálgatta mécesem” (*On the cushion's velvet lining that the lam-light gloated o'er*)? Aki az eredetit nem ismeri, a hűtlenségen sem akadhat fenn, annál is inkább viszont a nyakatekert mondaton s a fizika tényeire fittyet hányó képzavaron. S vajon a megfelelő angol sor nélkül milyen értelmet hámozhatunk ki a következő leírásból: „Most egyszerre száz ezüstből angyalok csapatja füstöl” (14.)? Tóth Árpádnál is sorakoznak olyan fordulatok, melyeket mintha nem magyar anyanyelvű író vetett volna papírra: „angyal néven szép Lenóráam halva bár” (1.), torz iszonyt suhogva jár (3.), „most a nagy titok lejár” (6.), „Ajtájának szobra vállán egy ilyen szörny vagy madár” (9.), „csak terhes jajt hallhatva már” (11.). Míg Kosztolányi a jelen és múlt időt vegyíti egy mondatban minden nyelvtani aggály nélkül: „És a Holló vár komorlón a fehér és néma szobron / S ez egy szóba lelke rezgett, reszketett rejtelmesen, / Mást se mond, csak ül meredten, meg se rezzen, meg se retten, / Végre halkan ezt rebegtem” (10.), Babits a tegezésből zökken át harmadik személybe: „érted égi kedvesem, / kit a mennyekben Lenóra néven hívnak, kedvesem, / – itt lenn nincs már neve sem” (2.); „és ön olyan halkan koppan” (4.), mondja ugyancsak Babitsnál a hős a vélt látogatónak, s úgy hangzik ez is, mintha bizonytalan nyelvtudású külföldi beszélne, meg a további két példa is: „a madár (...) ült, csak ült – és semmimem” (7.), „egy betűt se mondtam a madárhoz” (13.).

Egy szó mint száz, saját verseiben sem Kosztolányi, sem Tóth Árpád, sem Babits nem tűr meg effajta nyelvszíkárást. Nem állják viszont a fordításban. Természetesen a műgond sokkal inkább jellemzi *A holló* magyar változatait, mint az itt csoportosan kipécézett félzségség, mesterkélttség, magyartalanság, mégis éppen a nyomatékos műgond miatt szúr szemet az erre lappangón rácafólo irányzat. Úgy tetszik, mintha egyrészt a nyugatos fordítók – Rába Györgynek R. Jakobson, G. Mounin és M. Deguy nyomán tett megállapítása szerint²⁶ – átirnák Poe rendszerét a magukéra, vagyis átlényegítéssel a költemény információját ürügynek tekintik személyes alkotásra, másrészt, mintegy ellensúlyozásképpen, szövegét többé-kevésbé eltávolítják az anyanyelvi eszmény igényeitől. Tömören úgy lehetne a paradoxont megfogalmazni, hogy az ő gyakorlatukban nem a madár az idegen többé, hiszen meghonosították, hanem maga a lefordított vers. Általános jellem-

²⁵ Szemléltetés végett néhány jellegzetes példa. *Szász Károlytól* jön: „ült nagy ünnepélyesen” (8.), „néztem a szárnyas bolondot” (<„bámultam a bolondot” 9.), „hogy talál az ... válasz” (11.); *Lévytól*: „De a Holló fönn a szobron csak ez egy szót mondta folyton” (<„Ám a holló fönt a szobron csak azt az egy szót vitte folyton” 10.). „képzeletet képzeletre / halmoztam” (<„képzeletet képzeletre / halmozzék” 12.); *Kosztolányitól*: „véresen” (<„véresen” – az eredetiben nem szereplő színezés, s rá mindkettőnél a rim: „kedvesem” 1.). „Künn az éj, más semmimem” (4.). „hol rémek dűlnak csatázva” (<hol a Rémekkel csatáztam” 15.); *Tóth Árpádtól*: „fájó, vajúó sohsem ismert” (<„fájó, vajúó sohse sejtett” 2.), „Bús szív” ... „égi vendég” ... „lám a szent Ég” (<„Bús szív” ... „ím a szent Ég” ... „égi vendég” 14.), „Sátán küldött vagy vihar vert” (15.) stb.

²⁶ *Rába György*: A szép hűtlenek (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai). Bp. Akadémiai Kiadó, 1969. 450.

zésül, nem túlzóan, kívánczik ide a Pásztor Árpád által félreértett sor: „Mintha értelme is volna, kissé titokzatos bár” (*Though its answer little meaning – little relevancy bore*)” (9.).

Kérdés most már, hogy a jelenség okát vajon nem a műfordítás fogalmának a kétértelműségében érdemes-e keresni? A szöösszetétel jelzői tagja, a *mű* ugyanis egyszerre idéz művészi alkotást (s így magától értetődően a fordítónak mint alkotónak közbeiktatását) és mesterséges, mesterkéltné terméket. A fenti vizsgálódásokból pedig épp az derül ki, hogy *A holló* átköltésével a magyar költők nem csupán Poe műalkotását akarták ismertetni és a változó irodalmi ízléshez időmért meghonosítani, hanem egyre inkább a műfordítás művészi teljesítmény jellegét érvényre juttatni, amihez szervesen hozzátartozik az eredetiben jelentést is hordozó prozódiai és stiláris tobzódás bravúros visszaadása. Elérkezünk így a formahűség problémájához. Mi ennek az ára?

Formanyelv és versszerkezet

E kérdést pedzi Elek Artúr már 1913-ban Kosztolányi fordításával kapcsolatban, és mulatóságos, hogy Poe fekete madarának védelmében feltűnik egy – a magyar kritikában maig – fehér holló, mely éppen a prozódia diadalába károg bele. Elek Artúr elismeri, hogy „Poe zenéjének legjellemzőbb rhytmikai és melódiai elemeit virtuóz készséggel szóalaltja meg Kosztolányi”, de szemére lobbantja, hogy „amennyire közeledett az eredeti formájához, annyira eltávolodott az értelmi tartalmától”. Elek Artúr természetesen tisztában van azzal, hogy Kosztolányi tudatosan „csaknem újra megkölti a verset”, de ezt nem tekinti enyhíthő körülménynek. „Stílusbeli különbözősége egyik legnagyobb fogyatékosága Kosztolányi fordításának. Poe *A holló*jának egyik végtelenül vonzó sajátossága, valósággal varázsa, előadásának nagy egyszerűsége és világossága. Poe a hollóval való rendkívüli történetét, amely az ő egész életének synthesise, a társalkodó elbeszélő hangján mondja el. A történet rendkívüli volta nem szavai mivoltában fejeződik ki, nem is az elbeszélés részleteiben, hanem a cselekmény rejtett tartalmában. Kosztolányi a végül magától jelentkező hatást siettetni akarja, halmozza a jelzőket, fölös képeket alkot, synonymákat szaporít és mindenáron a rímmel akarja már fölkelteni azt a hatást, amit Poe az egészre bízott.” Az önkényes műfordítással Elek Artúr prózai fordítást szegez szembe. Ezt részben azzal teszi, hogy Baudelaire-re hivatkozik, aki „Poe minden prózai munkáját lefordította (de) költeményeihez hozzá nem nyúlt, legfeljebb prózára fordított vissza néhányat”,²⁷ részben azzal, hogy Kosztolányi egyes műfordítói licenciáit saját prózai fordításával szembesíti. Kosztolányi, ismert válaszában, művészi göggel utasítja el a próza-változatokat. Elek Artúr elismerő szavaira hivatkozva kijelenti: „Mindössze ezt akartam: olyan magyar költeményt, amely ugyanazt a hangulatot kelti, mint az angol (. . .) Vallhatja valaki, (mint Elek Artúr) hogy verset csak prózában szabad fordítani. Ha azonban elismerjük a műfordítás jogosultságát, akkor nem lehet és nem szabad műfordítótól betű szerint való hűséget követelni. (. . .) Elek Artúr például a saját próza fordításában közöl egy részt, amely hű és belőle mégsem ismerek Poe-ra. Ezért tartom vele szemben teljesen hamisnak a prózai fordítást. Mert a versből épp a lelket, a verset veszik el.” A magyar kritikai hagyományban egyébként mindmaig ez a nézet uralkodik: a műfordítás igénye és bece teljesen kiszorította a versek csiszolt, intellektuálisan árnyalt prózai fordítását, sőt, az a közvélemény szemében egyenlővé vált a durva nyersfordítással.²⁸

²⁷ Felsorolt példáiban egyébként nem említi meg, hogy *Baudelaire* „A műalkotás filozófiája” fordításának adalékaként *A holló*t is lefordította prózában.

²⁸ *Kardos László* például, amikor összeveti a század első évtizedeinek szimbolikus-impreszionista lírát fordító gyakorlatát az újabb (1945 utáni) költészettel, „amely nemcsak hogy nem volt hangulati költészet, hanem éppenséggel az eszméké és gondolatoké”, „ahol mindent átvilágított a tiszta értelem napja”, fel sem veti, hogy az értelmi verseket esetleg prózában is lehetett volna fordítani. Műfordításunk mai kérdéseiről. In: *Vázlatok, esszék, kritikák* Bp. 1959. 279–280.

Szabó Ede pedig egyenesen „képtelen megoldás”-nak nevezi „az úgynevezett ‚tartalmilag hű’ prózai versfordítást”, a franciák hosszú időn át egyedüli átültetéseit, s azt vallja: „Még a legszabadabb, szinte már átköltésnek nevezhető s formailag pontatlan, de *ritmikus és rímes* ‚fordítás’ is többet éreztet meg a vers lényegéből (. . .) mint a ‚hű’ prózai átültetés” (A műfordítás. Bp. 1968. 33–34).

Nem csoda hát, hogy Kosztolányi nem ismer Poe-ra Elek Artúr prózafordításában, amely ráadásul szintén nem egészen hiteles, de nem a betű szerinti hűségéről van szó. Éppen arra érdemes felfigyelnünk ebben a vitában, hogy Elek Artúr minduntalan Kosztolányi formahűségéről beszél, de az eredeti vers tónusát, az „egyszerű és világos előadásmódot”, a „társalgási hangot” nyilvánvalóan nem tekinti formának, hogy dicséri Szász Károly és Lévay „értelmi hűségét” amely, mint az előbbiekből is kiderült, korántsem értelmezési hűség, s hogy kifogásait vagy egyes sorokon belül, vagy tartalmilag, „philosophiailag” indokolja csupán. Kosztolányi válaszában viszont a mi szempontunkból ez a szemebetűnő: „(. . .) kerestem olyan szavakat, amelyek a magyar nyelv matériájával ugyanazt mondják, mint az angol szavak. Ha fantáziámat meglódtította egy szó, nem futottam vissza a betűkhöz, hanem tovább repültem (. . .) Inkább a szavakhoz voltam hűtlen a zene javára.” A forma tehát mind Elek Artúr, mind Kosztolányi számára elsősorban a zeneiséget jelenti. A vita egyes szavakról, kifejezésekről folyik, anélkül, hogy az érvelésben szerepet játszana, milyen *helyzeti energiája* van a vers szerkezetén belül a kérdéses szavaknak, módosításuk, kihagyásuk milyen belső összefüggéseket lazít fel vagy tüntet el az *egész* szövegében.

Pedig Poe *A hollójában* a véghatás nem „magától jelentkezik”, mint Elek írja. Romantikus elemei ellenére modern vers -- azaz felfedezés, utazás az ismeretlenbe s egyben kommentár magáról az utazásról. A bizarr cselekménnyel párhuzamosan egy másik történet kerül elmondásra, melyet szerkezetileg éppoly igényesen készít elő szerzője.

Az elbeszéléssel egyidőben egy személyiség-változás drámája zajlik le. Aki az eseményt elmondja, nem az a diák, akivel a vers kezdetén könyvei fölé hajolva találkozunk. Az az elbeszélő, aki a vers végén mutatkozik meg, egy másik síkon és időben próbálja nyomon követni személyiségcseréjének történetét, metaforába foglalni állapotát és az ahhoz vezető folyamatot, útját a kétségbeesésig.

Mindkét történet elsődleges kifejező eszköze a zeneiség, s a hangsúly ezúttal a mindkettőn van. Mi marad ki *A holló* sokszintű zeneiségéből a magyar műfordításokban? Nem a lehetetlen számonkéréséről van szó, a Jakobson-elemezte paronómáziai árnyalatokról, hogy például a *raven* (holló) magyarul is a *never* (soha) „megtestesült tükörképe”-ként (*r. v. n. – n. v. r.*) jelenjék meg,²⁹ hanem a hangulati és szerkezeti szerepet betöltő elemek együttthatásáról.

A vers kezdetén az eredeti szöveg olvasójának három soron át kell várnia a főmondat állítványára, amelyet nem kevesebb mint hat alárendelő szerkezet késleltet:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping*

A fordításokban az alárendelő szerkezetek eltűnnek, s ezzel a feszültség is. (Szász: „Egyszer néma ridg éjen ültem”; Kosztolányi: „Egyszer elmúlt régen éjfél, ültem”; Babits: „Egyszer – unt éjfél közelgett – bóbiskoltam”; Tóth Árpádnál is mellérendelő mondat áll a második sorban: „S furcsa könyvek altatgattak”.)

A főmondat hatását fokozza, hogy amikor végre elhangzik – titokzatos kopogtatásról adva hírt –, e kopogtatás már hangalakjával (*tapping*) valósággal felrezzenti az olvasót az *n*-betűrímek (*nodded dearly napping*) álmos nyugalmából, *A szunnyadó* tudat, a hajdani, már-már *elfelejtett* külső és belső múlt ébredéséről van szó, ahonnan majd a régi idők és a lélek baljós madara, a holló is előröpi. A magyarban elkallódik a „*napping – tapping*” ellentét hangszimbolikája: Tóth Árpád már a szokatlan „*vén bazár*”-képpel elterelte róla a figyelmet, itt pedig elébevág a túl erős „*főm már leledobbant*”-tal, s a többiek is éppen a hangutánzó rímek változatosságával nyomják el az eredeti két-két rímelemre korlátozott, s így kihangsúlyozott ellenhatás-párjait.

Ugyanakkor Poe a tudatba behatolást egy folyamat kezdeteként érzékelteti, ko-pog-ta-tás-ként, melyet a következő sorok ismétlése nyomatékosít: (*tapping-ra ping-rapping-tapping*). A magyarban a folyamatból egyszeri felriadás lesz – a fordítók a hirtelen hangot mozzanatos igével szólaltatják meg, s a továbbiakban már sodorja őket a rím-kényszer, hogy ugyanígy folytassák

²⁹ Nyelvészet és poétika. I. m. 247.

(Szász: „koppan-dobban”: Kosztolányi: „koppan-roppan”: Tóth: „koppant-roppant”; Babits: „roppan-koppan-dobban-toppan”).

Ha a kérdéses részletet egyszerűen hangutánzó „hullámzó zeneiségű” rímképletnek fogjuk fel, mint Szerb Antal mondja: „verselési akrobatamutatvány”-nak, joggal adhatjuk a pálmát Babitsnak, aki még az eredetnél is virtuózabb, hiszen minden ríme új szó. Az elme fokozatos elborulása szintjén azonban éppen a *monoton* dobolást kellene hallanunk: a rögeszme még első de már állhatatos jelentkezését.

Annál is inkább, mert a sorvégen, sorközépen ismételt – a lélekben visszhangzó kopogás szerkezeti szerepe nemcsak a szorongás első jelentkezése, nemcsak a tudat ébredési folyamatának kezdete, hanem ébresztésé is; mint rituális zene, amelynek Lévy-Strauss is oly nagy jelentőséget tulajdonít a mítoszokról szólva. Hiszen nemcsak minden mítosz, de minden szimbólum is „egy múlt emlékezésére törekszik”.³⁰ A holló zeneisége a végső kétségbeesés előtti állapot *felidézését* is szolgálja. Ezt jelzi Babits évekkel a vers fordítása után, amikor Poe-ról szólva a „rímek”-hez, „csengések”-hez hozzáteszi az „érzetek emlékeit”.³¹ Itt, az első szakaszban, az emlékezés már ott motoszkál makacsul és nyugtalanítóan. A fül már meghallja a hollószárny verdesését a spalettán, de a zaj még olyan bizonytalan, hogy – a versben minduntalan visszatérő racionalizálással, kopogtatásnak véli az ajtón.

A holló megjelenése előtt még egy kísértetiesen sejtelmes hang fejezi ki s idézi vissza a szorongást, hallás és látás egybejátsztatásával – a bíbor függönyök suhogása (*rustling*).

And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain

Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before (3.)

E suhogást ismét mozzanatos vagy jelen idejű igealakokkal fordítják (Kosztolányi: „Most a függöny bíbor öble megborzad, zizeg zörögve”; Babits: „S bíbor kárpit selyme rezzen, bizonytalan zajra zizezen”; Tóth Árpád a bevezető betoldással teszi egyszerűvé a folyamatot: „S úgy *tetszett*: a függöny leng és / bíborán bússelymű zengés”). A magyar változatokban elsikkad, hogy e lebegés, e suhogás már a kopogtatás előtt állandó volt a szobában, a belső térben, szorongást is keltett, de ezt csak a kívülről rejtelmesen ismétlődő hang tudatosítja s fokozza rettegéssé. Poe „a selymes szomorú bizonytalan suhogás”-sal kezdi a sort, így érzékeltetve a még félálomban, homályosan jelentkező nyugtalanyságot. A fordításokban viszont a függöny vagy kárpit kerül a sor elejére kivétel nélkül mindenütt, s ezzel eltűnik a szabad asszociációnak ható jelzősor funkciója az élmény felidézésében: a hangsúly áttolódik a képre. De elvész a következő sorban a rettegés minősítő jelzője („*fantastic terrors*”) is, holott éppen ez utal a szorongás látomásos, fantazmatikus gyökereire,³² a képzelet lidérces szüleményeire, amelyek a madárban testesülnek majd meg.

A holló megjelenésével véget ér az előző szakaszok feszültsége (ki kopog?) s kezdődik a madárhoz való viszony csalókasága, az önáltatás – a belső azonosság felismerésének elodázása az elbeszélésben, s racionalizáló leplezése a személyiségváltás drámájában. Poe egyetlen szóba rejti itt a szembesülés –, ha úgy tetszik, az egész cselekmény – csalóka voltát, s e kulcsot (*beguiling*) egyedül Babits adja az olvasó kezébe: „Akkor bánatom mosolyra *csalta* furcsa ében tolla” (*Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling* 8.). Ám Babits is csupán „bánat”-ról beszél, mint fordítótársai. Ismét kimarad tehát az irreális elem („szomorú *képzeltedéseimet*”) mint fentebb, s helyette pusztá hangulatváltozással van dolgunk (Szász: „A sötét madár mikép ül, nem nézhettem mosoly nélkül”; Tóth Á.: „gyászos kedvem mosolyra váltotta”; Kosztolányi: „és nevettem őt”; Franyó: „S lám a gyötrő gyázt az ében rém (?) mosolyra váltja szépen”).

Itt, a 8. szakaszban mondja ki először a sötétséget a szobába költöztető madár a „soha már”-t – a *never* és a *more* addig hol a strófavégződésben, hol az elbeszélésben elhangzó variációi itt egyesülnek merev, végleges refrénné. A madár azonban, Poe szabályai szerint, csak az elbeszélő

³⁰ Claude Lévy-Strauss: *Anthropologie structurale*. Paris, 1958. 225.

³¹ Babits Mihály: *Az európai irodalom története*. I. m. 563.

³² Poe novelláinak minduntalan visszatérő motívuma a függönyök félelmetes lebegése, mely rendszerint a kezdődő örülethez kapcsolódik. Elég talán a Ligeia-ra utalni, ahol a fantazma odáig megy, hogy a „fantasztikus” függönyöket mesterséges légáramlattal lebegtetik szüntelenül, iszonyat-keltés céljából.

hangjára szólalt meg, ez egyszer a külső a belső kulcsára jár. Ez a vers egyetlen lényeges mozzanata, melyet a fordítók zöme teljesen megmásít. A 10. szakaszban Poe azt írja: *But the Raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only / That one word*. Ezzel szemben a magyar hollónak be nem áll a szája (Szász: „És a holló ülve helybe’ csak ez egy szót ismételte”; Lévy: „Ám a holló fent a szobron azt az egy szót vitte folyton”; Babits: „De a Holló fönn a szobron csak ez egy szót mondta folyton”; Tóth Árpád a jelen idejű melléknévi igenévvél kelti ugyanezt a hatást: „S fenn a csöndes szobron ülve, az a Holló egyedül e / szót tagolta”; Franyó: „Ám a holló ott ül árván, ezt a bamba szót darálván”; Telekes: „S úgy ült ott, a busa (?) szobron s mondta egyre ezt a zordon / egy-szót”; Kosztolányi némileg óvatosabban fogalmaz e szakaszban, de nem úgy az előzőben: „Bámultam, hogy jár a nyelve és folyékonyan, perelve / Annyi szent, hogy locskaszájú”). E folyvást károgó magyar madár nem bolygatja meg túlságosan a cselekményt, de annál inkább a belső dráma menetének logikáját. Eleve ellentmond a fejlemények későbbi stádiumának, mely a 15–16. szakaszban mutatkozik majd meg teljes jelentőségében. Ott a holló és elbeszélő már mindketten a rögeszme függvényei s viszonyuk éppen azon nyugszik, hogy a madár csak akkor ejtheti ki „soha már”-ját, amikor az elbeszélő megtöri a csöndet, az viszont csak a „soha már” hallatára dédelgetheti rögeszmejét. De a madár önkényes károgása már itt, a vers korábbi szerkezeti pontján is merőben ellentétes a külső és belső „soha már”-ok egymásra következésének rejtett rendjével,³ mely a személyiségcsere egy-egy állomásának felel meg. Csak találgatni lehet, mi vezetett a félrefordításra – talán Lévy „szobron-folyton” ríme, tetézne Ferenczy és Szász Károly hasonló szellemű fordításával? Bizonyára az is közrejátszott, hogy bármennyire ellentmond a vers lélektani *felépítésének*, a véstjűzlőn egyre károgó madár illik a vers *hangulatába*.

Oldalakon át lehetne részletezni, hogyan oldódik hangulati elemekbe a vers intellektuális szerkezete. Egyetlen példa:

*But the Raven still beguiling all my fancy into smiling,
Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird and bust and door;
Then upon the velvet sinking, I betook myself to linking
Fancy upon fancy, thinking what this ominous bird of yore –
What this grim, ungainly, ghastly, gaunt and ominous bird of yore
Meant in croaking „Nevermore”. (12.)*

Kiindulási pontul szolgálhat Tóth Árpád fordítása:

S gyászos kedvem újra szépen felmosolygott s párnás székem
Szemközt húztam, ahol várt ajtó, szobor és madár;
És a lány bársonyra dőlten tarka eszmét sorra szóttem,
Elmerengtem, eltűnődtem mily borongó nyitra jár,
Átkos, ős, vad, furcsa Hollóm titka mily bús nyitra jár,
Mért károgja: „Soha már?”

Az első sorban visszatér a *beguile* és a *fancy* motívuma, s e szavakat a fordítók, mint Tóth Árpád, többé-kevésbé úgy hagyják, mint a 8. szakasz fent idézett kezdetét. Szövegeikből nem derül ki, hogy a *fancy* jelzője itt nem „szomorú”, hanem „minden” (*all*), s az sem, hogy a *beguile* immár rosszat sejtet: „még mosolyra csalta”. (A *still* helyébe – nyilván a szótagszám miatt – „újra” vagy

³ *David Halliburton* jegyzi meg a refrénnel kapcsolatban, hogy ha megkérdeznének valakit, ki mondja azt, hogy „soha már” a versben, az illető valószínűleg azt felelné: a Holló. Pedig az elbeszélő szájából majdnem ugyanannyiszor hangzik el, mint a madáréból: az arány 6:5, Így következnek egymás után: *holló/elb./holló/elb./elb./elb./holló/holló/holló/holló/elb*. Eleinte úgy látszik, mutat rá Halliburton, hogy egyszerű szabályos váltakozással van dolgunk – *holló/elb./holló/elb*. – ezt azonban megbontja az *elb./elb./elb*. E három szakasz (11–12–13.) sarkalatos fontosságú – írja –, mert ekkor zajlik le az elbeszélő tudatában az a folyamat, melynek során felszívódik benne a „sohamár”-gondolkozás és a „sohamár”-érzés, s áthasonítja. (Edgar Allan Poe: a *Phenomenological View*. Princeton Univ. Press. 1973. 126–128.)

„megint” kerül, ami persze nem ugyanaz. Csak Kosztolányi hangsúlyozza: „még nevettem”). A következő sorban a madár–szobor–ajtó hármasság jelképe nyomatékosítja, amit az *all* előrevetített, hogy itt már – az ajtónál, a bejáratnál, a személyiség kulcsánál – a lélek és a szellem egészéről van szó. E hármast csak Tóth Árpád és Pásztor őrzi meg (Lévaynál csak szobor és madár szerepel, Franyónál csak szobor; Szász, Kosztolányi, Babits, Telekes csak a hollóval szembesítetteti az elbeszélőt.) Az eredetiben ekkor elérkezünk a vers egyik fordulópontjához. Megkezdődik, mégpedig tudatosan (*I betook myself*: „részántam magam”) a képzetek társítása, a képzelődések egymásba kapcsolása (*linking*). a gondolkozási folyamat (*thinking*). az interpretáció (*what this bird (. . .) | meant in croaking* ‚Nevermore’). A magyarban mindennek nyoma sincs. Az eredeti intellektuális folyamat ábrándos merengéssé válik. A fordítókat megbabonázza a bársonyszék, s párnájára dőlve tolmácsolják a kemény, világos angol fogalmakat. Tóth Árpád betoldja a bársony elé a „lány”-at, virágos rétet sugall a „tarka eszmék”, a *linking* helyére a negédes „szőttem” kerül, az ő hőse elmereng és eltűnődik a gondolkozás helyett, s a biztos hatás kedvéért a „borongó” is belopakodik a sorba. Végül az elbeszélő – mint Ferenczytól Babitsig mindenkinél – nem azt firtatja, mit jelent („mit akar mondani”) számára a „soha már”, hanem azt, hogy miért károgja ezt a madár – holott erre már az előző szakaszban ‚racionálisan’ megfelelt (gazdájától tanulta). E tolmácsolásban fel lehet fedezni Tóth Árpád személyes stílusjegyeit, de éppen az a figyelemre méltó, hogy a többi fordító ugyanebben a szellemben adja vissza az angol szöveget. Például Szász: „képzeletről képzeletre szálla elmém önfelvedve” (!); Pásztor: „Álmodtál álmodva álomba, fontolgattam szöve, bontva”; Babits, Lévayt követve: „Képzeletet képzeletre halmoztam: hogy hol szerezte (!) s miért ismétli vérszesen”; Franyó: „részeg képet kép után idézek / s hosszan eltűnődve nézek (!)”; Harsányi: „Jól esett így hátradőlni, eltűnődni, képzelődni”; Telekes: „S becézett (!) a puha bársony; száz képzelmi firtatáson / kelt és illant száz ábrándom”; Kosztolányi: „Bojtjal-rojtjal elmotoztam (!) és a szibbadt csöndbe hosszan / tépelődtem, álmodoztam”.

Érdeemes megjegyezni, különös tekintettel Kosztolányi és Telekes változatára, hogy az a bársonyszékbe süppedés sem olyan tárgyiasan egyértelmű az eredetiben: a *sinking* elsősorban „süllyedést”, „lemerülést”, „alászállást” jelent, és az erős *sinking-linking* (süllyedés-kapcsolás) majd *thinking* (gondolkodás) rím-láncában a tudatosodási folyamat stációt is felfedezhetjük. Annál is inkább, mert már a szék odahúzása is a tudatosítás jegyében történik, annak kezdete. Csak ezáltal lehet szembenézni a kívültre vetített hollóval, mely e szakasz végén kezdi meg belső fészékének visszafoglalását. A holló *megfoghatatlansága* ugyanis, az ajtó fölötti szobron, mind a szó szoros mind átvitt értelmében szándékos és sokértelműen jelképes. A műalkotás filozófiájában Poe, az „egyszerű elbeszélést” sommázza (itt tehát szó sincs utólagos teóriáról), sokatmondóan így fogalmaz: „Miután a madárszárny verdesésére feltárul az ablaktábla, maga a madár letelepszik a legalkalmasabb helyre, ahol a diák *nem férközhet közvetlen közelébe*”.³⁴ A szék odahúzásával kezdődik tehát meg a madár és a „soha már” megközelítése, mindkét értelemben.

E gesztus jelentőségét emeli, hogy a rendkívül passzív elbeszélő az egész költemény során mindössze négyszer cselekszik, s mind a négy cselekvés jelképes színezetű. A 12. szakasz előtt kétszer töri meg mozdulatlanságát: amikor az ajtót rátárja a sötétre, s amikor az ablakon át beereszti a sötétség madarát; utána csak egyszer: amikor a vers záróképének kontrasztjaként az utolsó előtti szakaszban kiáltozás közben talpraugrik (*I shrieked, upstarting*. 18.). Ami az első tettet illeti, ha meggondoljuk, hogy odakint vihar van,³⁵ az ajtó kitérítésakor azonban „a csöndesség töretlen”, nem kétséges a *here I opened wide the door* másik jelentősége, vagyis hogy az ajtó a belső sötétségre is nyílik. A magyar változatokban részben a rím, részben a szótagszám követelményeinek engedve, hol

³⁴ The casement being thrown open at the fluttering of the bird’s wings, the bird itself perches on the most convenient seat *out of the immediate reach* of the student” (The Philosophy of Composition). Érdekes, hogy Babits ezt a tanulmányban félrefordítja: „(. . .) mire a madár letelepszik a legalkalmasabb helyre, emberi vendéglátója *közvetlen közelében*” (kiemelés tőlünk, K. E.–N. N.)

³⁵ Utalások a Hollóban: *whether tempest tossed thee here ashore* (15.), *Get thee back into the tempest* (17.); tanulmányában is többször említi, pl. „Viharos éjszakát választottam, először, hogy indokoljam, mért kér a holló bebocsátást, s másodsor, a szoba – fizikai értelemben vett – nyugal-mával való hatásos ellentét kedvéért”.

beszéd helyettesíti a tettet (Lévay: „ajtót nyitok, íme láss!”, hasonlóan Pásztor; Ferenczy: „S mire ajtóm tárva áll”), hol a tett ismét túl konkrétta válik (Kosztolányi: „felnnyitom az ajtót – szétvagyázza sebtiben”; Tóth: „ajtót tartam, nyílt a zár”; Babits: „ajtót tartam csöndesen”, Franyó: „ajtóm jól kitárom sebtiben”; Telekes: „Amint ajtómat kitárom, künn mi várt rám?”).

Az utolsó cselekvést, a végső legyőzetés előtti felugrást – amely után az Én nem szerepel többé a versben, csak Babits és Harsányi fordítása őrizi meg (Babitsnál viszont a kiáltás marad ki a szótagszám miatt). E felszökés kihagyása nemcsak a záróképet érinti, nemcsak a tettek jelképesen jelentős sorrendjét csorbítja meg, hanem a vers *érzelmi felépítését* is. Különösen azért, mert már e tiltakozó gesztus *előzménye* is elsikkad a fordításokban, az, ahol a bánatában vájkáló elbeszélő – a csilingelő angyalok és tömjénező szeráfok képzelt jelenlétének ürügyén, szinte káromlásként kiáltja magának: Felejtsd el azt az elveszett Lenórát! (*Forget this lost Lenore!* 14.) Hogy hangzik ez magyarul? „A bú feledve legyen” (Szász); „Jó felejtés enyhe vár”: (Tóth Á.); Kosztolányi (az angyalokhoz szólva): „elfeledni, eltemetni régi-égi kedvesem”; Babitsnál a hős önmagához beszél, de szavainak rímelnie kell a „sohasem”-mel s ebből ez a sutaság születik: „idd, óh *idd* e hús nephentét és feledd el kedvesem,,; Harsányi teljesen félreérti és átkölti a szakaszt (Lenóra árnya jelenik meg); Franyó: „Égről szállsz nagy ünnepen (?) te – / mondom –, Isten éjjelente / Küld vigaszt, hogy minden nephente kortyát idd ki kéjesen!”. A magyar *Holló* szerkezetéből tehát kiesik a hős előbb szavakban, majd gesztusban is kifejtett lázadása önmaga áldozatszerepe ellen.

Nem követheti a magyar olvasó a végső lelkiállapotot előkészítő elemek játékát, az ellentétek rejtett láncolatait sem. A *feledés–emlékezés* hullámvásárt például: az első szakasz *forgotten* (elfelejtett) jelzőjére felel a második szakaszban az *I distinctly remember* (világosan emlékszem) majd a fent elemzett tizenegyedik szakaszban az emlékezés és a felejtés ellentéte immár egy strófában párosul (*thy memories – forget – lost*: emlékeidet – felejtsd – elveszett”). A *forgotten*-t csak Babits fordítja, a 14. szakaszban pedig senkinél sem szerepel az emlékezés és a feledés antonímiája. Párhuzamos szerepe van a múlt, a csend, a magány „törtetlen-tört-törtetlen” láncolatának. (*But the silence was unbroken – 5.; Startled at the stillness broken – 11.; Leave my loneliness unbroken – 17.*) Tóth Árpád oly mesterien oldja meg az első két elem fordítását („a csend(. . .)csak állott megszegetlen”; „csendziláló”), hogy abból az *unbroken-broken* ellentétre visszakövetkeztetni lehetetlen, s a kör bezárulását, a 17. szakasz *unbroken*-jét már kihagyja, Babits csak az elsőt fordítja, Kosztolányinál mindhárom kimarad, Szász a másodikikat hagyja ki, Lévay csak ezt hangsúlyozza és így tovább. Egy-egy ilyen láncszem kiesése persze elkerülhetetlen – csupán azért térünk ki rá, mert érzékelteti, mi az, ami nem ismerhető meg az eredetiből fordításban.

Többet veszít az olvasó, ha egy-egy kép jelentése vagy jelentősége homályosul el alkotóelemeinek megváltoztatása vagy megcsonkítása miatt. Okát ennek is a forma leszűkített értelmezésében kereshetjük. Jellemző Kosztolányi érvelése: „Marad az utolsó szak, amelyben Elek Artúr ismét több kifogásolni valót talál. (. . .) az ‘álmód’ démon helyett azt írtam, hogy ‘alvó’ démon. Mert az álmód magyarul lágy és költői. Poe pedig ezzel a szóval a holló rémes és titokzatos voltát akarta festeni. Úgy éreztem, hogy az ‘alvó’ démon rémesebb és titokzatosabb, mint az ‘álmód’ démon”. Megjegyzendő, hogy a képet Lévay és Tóth Árpád is „alvó”-val fordítja. A bökkenő az, hogy Kosztolányi csupán a sort tekinti, a szó elszigetelt hangulati hatását. Ha viszont a *kompozíció egészét* tekintjük, az elbeszélőt nem az alvás rémíti, hanem éppen az éberálmom: mégpedig a *dreaming dreams no mortal ever dared to dream before – 5.* tanúsága alapján önnön rémlátomása, amely a holló személyében testet öltve tudatosul. Nem kevésbé jellemző Babits megállapítása: „(. . .) míg Coleridge-nél a hatás nagyrészt a hasonlatok, képek megragadó szépsége vagy újszerűsége teszi, Poenál mindez alig emelkedik az átlag fölé. Itt minden hatás zenei elemekből tevődik össze”. Nyilvánvalóan ez utóbbi megjegyzés is számításon kívül hagyja a szerkezeti összefüggésekből eredő hatást. Egyetlen példa:

*Ah, distinctly I remember it was in the bleak December,
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor – 2.*

Vagyis: Óh, világosan emlékszem, kietlen december volt, s minden egyes haló / hamvadó parázs a padlóra rajzolta szellemét. Illik-e vajon e képre Babits jellemzése? Csupán zenei elemekből tevődik össze a hatás? „Világosan, tisztán kivehetően emlékszem” – mondja az előző sor, s a képben

különítve jelenik meg minden egyes parázs, hogy előkészítse a vers záróképét: Aki itt még csak vizsgálatlan s csak a paraszak rajzolta kísértetek árnyát látja a padlón, a vers végére maga is kísértet lesz, foglya egy árnyak, melynek már nincsenek alkotóelemei – azonossá válik önmagából kivett szellemével. A képből minden fordításban hiányzik egy kocka: kinél a „minden egyes” – az egymástól s az Éntől még megkülönböztethető – árnyék esik ki, kinél a záróképben visszatérő padló mélypontja, kinél mindkettő. Többen siettetik az itt még csak előkészítő kép hatását prózai okokból („véresen”, „veresen”, „rémesen”).

Az egymásba olvadó külső és belső árnyak, amelyek végül teljesen elborítják a szellemet, már egy más szinten is értelmezhetőek: az ú. n. metanyelv szintjén, azaz a költő kommentárjaként egész életéről, egész költészetéről. E metanyelv kulcsszavai a 11. szakaszban tömörülnek: *songs* (énekek /dalok/), *dirges* (siratók, gyászénekek), *burden* (refrén). Ezek az utalások is áldozatul esnek az átültetésnek, együttesen sehol nem férnek be a műfordításba. A metanyelv szempontjából nézve más megvilágításba kerül az is, hogy a holló éppen egy Pallasz szoborra száll: vajon egyszerű *couleur locale*-ról, gazdagon, szépen berendezett szoba tárgyáról, vagy az ében tollak és a fehér márvány ellentétén túl arról van szó, hogy az obszesszió rátelepedett Poe egész művészetére, szellemiségére?

Az eddig tárgyalt kihagyások, módosítások javarészt a műfordítói gyakorlat kompromisszumainak tulajdoníthatók. De az angolról magyarra való fordításban két jelrendszer eltérő megfogalmazása és kifejezési igénye is szembesítődik.

Mit rekesztenek ki a nyelvi sorompók?

Kirekesztik elsősorban az egyes szavak nyelvi, hangulati asszociációit – a költőt és az olvasót. Ami az eredetiben magától értetődően vagy legalábbis kikövetkeztethetően vonzza az egyik képhez a másikat, a fordított szövegben önkényesnek, véletlennek hat. Így például a diák első szavai a hollóhoz látszólag minden összefüggés nélkül utalnak a „megnyesett bóbítára” (*crest*), a „besteség”-re (*craven*) és a „nemesi névre” (*lordly name*): (*Though your crest be shorn and shaven, thou, I said, art sure no craven (...)* Tell me what your lordly name is 8. Tóth Árpád változata: „Bár meg vagy te nyesve, jól tudom, nem vagy te beste / Zord Holló vagy, ő nem te”; Babisé: „Bár megtépve, zord kóborló” – szóltam – ’te sem vagy utolsó (...) úr neved hadd kérdezem”. Angolul azonban a *crest* nemcsak „bóbítát (búbot)” jelent, hanem „címerpajzsot” is, melyet gyakran az ajtó fölött helyeznek el. A Pallasz szobron, az ajtó fölött ülő madár egyúttal nemesi emblémaként is hat, s a nemesi címerpajzsból következik a nemesi név. A *craven*, ami lovagi párviadalokban a legyőzött kiáltása is,³⁶ itt már előrevetíti a sorra kerülő összeütközést, sőt az elbeszélő vereségét is, hiszen biztos benne, hogy nem a holló fog „legyőzöttet” kiáltani. A hősiesség ellenére mindebből persze semmi sem szívárog át a magyarba.

Megcsappan a 9. szakasz humora is: az olvasóhoz intézett kis „betét” teljesen átmenet nélkülűnek tűnik („meg kell adni, ilyet élő...”). Az angolban az összefüggés nyilvánvaló: az első sorban az elbeszélő meglepődik, hogy a madár értelmesen beszél (*discourse so plainly*) – a *discourse* egyben „értekezést” is jelent, s az elbeszélő helyben rögtönöz is egy példás rövidségűt, három és fél sorban.

De a fenti képeket, szavakat közvetlenül egymásból görgető asszociációk mellett legalább olyan fontos szerepet játszanak a versben a csapdák, amikor is a költő az olvasó megszokott, előre látható asszociációira építve éppenséggel nem azzal folytatja, amit az várna. A *holló*ban Poe ezt elsősorban az elbeszélés időviszonylataiban alkalmazza, s kezdi rögtön az első sorban. „*Once upon a ...*” indul a vers, az angol mesék hagyományos kezdésével, melyre az angol olvasó épp olyan biztosan várja a *time* szót, mint a magyar a „volt egyszer”-re a „hol nem volt”-at. Csakhogy ezúttal *time* azaz „idő” helyett az áll: *midnight* (éjfél). A história tehát egy mesebeli éjfélkor kezdődik, a

³⁶ Az angol szó eredete az ó-francia *cravant*: „megtört”, „megvert” azaz „legyőzött”-ből származik. Amikor valakinek az igazát vagy ártatlanságát párviadallal döntötték el, a vádlottat ártatlannak nyilvánították, ha ellenfelét megölte, vagy ha napnyugtáig bírta a harcot. Ha azonban felakarta adni, „*craven*”-t kiáltott.

szellemek órájában. E bevezetés után mindenképpen csodás történetnek kell következnie, melynek szereplői képzelt személyek. S itt jön a második meglepetés: a mese főhőse az „Én” (*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary*). Az elbeszélő tehát maga is ott volt, létezett e mesebeli éjfélkor, valóságos (*weak and weary*) ember, s mégis időtlen idők távlatából beszéli el az esetet. A második szakasz kezdő sora látszatra ezt az irreális időt valóságosra változtatja: *Ah, distinctly I remember it was in the bleak December*. Első sejtése tehát hibás asszociáció volt, közönséges elbeszélésről van szó – gondolná az eredeti olvasója. De időérzéke már megingott az első sor hatására. Erről majd csak a költemény utolsó sorában fog kiderülni, hogy mégiscsak helyes volt: hiszen az az éjfél most is tart (ezt akarta Kosztolányi záró szakasza hangsúlyozni), az a lelkiállapot a jelené, s a történet múlt ideje egyszerre illuzórikus és igaz. Illuzórikus, mert ami akkor elkezdődött, nem múlt el, s valóságos, mert ami akkor még átmenetinek tűnhetett, múltónak, azóta és ugyanazon az „éjfelen” véglegessé vált. A *holló* utalásainak játékát e kettős időre a fordítások nem tudják visszaadni. A nyelv egyszerűen nem érzékeli azokat a hol szaggatott, hol határozott vonalú nyilakat, melyek a lelki éjfél bűvös köréből előre és hátra mutatnak, hogy a folyamat időbeliségét hangsúlyozzák s az időtlenséget is viszonylagossá teyék. Szaggatott (mert nem a hősről vonatkozó) nyíl például visszafelé az „elfelejtett tudományok”, mely a mesei időn is túlrá, beláthatatlan messzeségbe mutat; hasonló a *saintly days of yore*. Vastag nyíl mutat kétszer, a *holló* megjelenése előtt, a végső állapotot megelőző időre, mindkétyszer a *before* (azelőtt) szóval. Érdekes, hogy Elek Artúr mindkét sort kipécézte Kosztolányi fordításában, de erről nem szólt – ezt az ő nyelvérzéke sem jelezte. Az egyik a 3. szakaszban: a *terrors never felt before*, a másik az 5.-ben: *dreaming dreams no mortal never dared to dream before*. A magyar fordítások az elsőt rendszerint a „sosem érzett”, „sosem ismert”, „ismeretlen” szavakkal tolmácsolják, a másodikat többnyire nem fordítják (Babits: „nem mert még álmodni senki”). Az értelmén nemigen esik csorba, csak az idő viszonylagossága sikkad el.

Az azelőtt nem érzett rettegést követő sor ismét idő-csapda: *So that now* (úgy hogy most). Ismét azt a benyomást kelti az olvasóban, hogy minden rendben van, áttértünk a jelenbe, s a hősi íme sértetlen – bár azóta is fél (hogy csitítsam dobogó szívemet) gondolja tovább haladva. A sor végén aztán visszatér a múlt idő (álltam) – ismét úgy érzi: tévedett, a sor elejének jelen ideje csak a stílus élénkítését szolgálta. Ebben a hitben olvas tovább, amíg erre is rácsófol a költemény vége. (Ez a *most* sem szerepel egyetlen magyar változatban sem.)

E sorban tűnik fel a versben a *still* szó, amely – magyarul visszaadhatatlanul – át meg átszövi a verset, az alapjelentést („csönd”, „mozdulatlanság”) leplező különféle szófajok áruhájában (*to still the beating* – ige,; „*the stillness gave no token* – névszó; *let my heart be still a moment* – állapot határozószó; *startled at the stillness broken* – névszó; *but the raven still beguiling* – időhatározószó; *prophet still, if bird or devil* – negatív értelmű fokozószó. Végül az utolsó szakaszban nyomatékosan kétszer ismétlődik: *still is sitting, still is sitting*, hogy az idő- és módatározó kettős értelmével mozduatlanná és állandóvá merevítse a szembenézést a reménytelenséggel.

Az átadó nyelven belül működő asszociációknak a befogadó nyelv csak afféle passzív rezisztenciával áll ellen. Diktálni tud azonban, amikor látásmódjával, igealakjaival és nyelvtani szerkezetével a maga hasonlatosságára formálja az ideget.^{3 7}

A *holló* fordításából ítélve úgy tetszik, a magyar nyelv szelleme sugallja, hogy az egyes szám első személyű alanyt mintegy kiszolgáltatja cselekvésének. Ha felsoroljuk például az „én” megnyilvánulásait az eredeti első két szakaszban, kirajzolódik egy szimbolikus cselekvés-sor is: tűnődtem – bóbolyogtam – mormoltam / emlékezem – kívántam – kerestem (hiába). Ezt még jobban nyomatékosítja az angolban az ige előtti hangsúlyos Én: *I pondered – I nodded – I muttered | I remember – I wished – I had sought (vainly)*. A magyarban a személyragos igeforma amúgy is háttérbe szorítja – a cselekvéshez képest – az ént, az egyént. A vers első két szakaszában azonban még az egész én cselekvésének intenzitása, összefogottsága is elvész azáltal, hogy a fordítók elbeszélője mint lázas beteg,

^{3 7} Ide tartozik a folyamatosság mozzanatos igékkel való fordítása is, melyre már utaltunk a Formanyelv alfejezetben. Helyszűke miatt nem foglalkozhatunk bővebben az angolban oly gyakran használt gerund-participiumos és alárendelt szerkezetek, valamint a személytelen igeformák átültetésének kérdéseivel, sem az angol és magyar szórend különbözőségéből adódó nehézségekkel.

szinte egyenként számba veszi sajtó tagjait s vagy azokra, vagy környezetére hárítja cselekvéseiért a felelősséget: Vessük össze:

<i>I pondered</i>	„tört s bágyasztott a tudás” (Lévay)
<i>I nodded</i>	„elmém régi tudományok csodás országában jár” (Pásztor) „tétovázott a kezem” „fejem lehajtom” (Kosztolányi) „fejem csügge” (Babits)
<i>I muttered</i>	„furcsa könyvek alattgattak” „főm le-ledobbant” (Tóth) „gondolám” „tünődtem” (tehát nem beszél magához: Szász, Pásztor, Tóth Á.)
<i>I remember</i>	„Oh, az emlék hogy sziven ver” (Tóth Á.)
<i>I had sought (vainly, to borrow)</i>	„könyveim nem bírtak a fájdalommal” (Szász) „Könyvem nem nyújtott a búra enyhülést” (Babits) „a sok vén betűvel írt bánatomra hátha írt ad” (Tóth)

Így az elbeszélő hős felfedező útja, cselekvési sorrendjének fáradságos felidézése elaprózódik: az alany áldozat lesz, külső hatások elszenvetője.

Mindez összefüggésben van azzal, hogy a két nyelv merőben különbözik a cselekvés és a szenvedés nyelvi kifejezésében. Szemléletük nem fedi egymást. De ezen túlmenően a magyar köz-tudomásúan nem kedveli a szenvedő szerkezetet. Ennek esik áldozatul a vers záróképe. Poe ezt írja: *And my soul from out that shadow that lies floating on the floor Shall be lifted – nevermore!*

A magyar fordítások egytől egyig cselekvővé teszik a lelket, ha negatív értelemben is, és jelen idejű igét használnak: Szász: „S lelkem – ah! e néma árnytól (...) /nem menekszik – sohasem”; Ferenczy, Lévay, Pásztor ugyanígy „nem menekszik”; Babits: „nem szabadul”; Tóth Árpád, Telekes: „fel nem röppen”; Franyó: „fel nem szállhat”. Kosztolányi az ismert „S nem virrad meg – sohasem” -mel fordítja. Elek Artúrhoz intézett válaszában azonban ő is műfordító társai szellemében foglalja össze a képet: „Az eredetiben az áll, hogy a padlón ingó árnyéktól sohasem menekszik meg a költő. Angolul ez döbbenetesen hat”. De az angolban nem ez áll, hanem valami még „döbbenetesebb” – és intellektuálisabb. Nem arról van szó, hogy a lélek nem szabadulhat, menekülhet, röpülhet, szállhat fel többé. Poe szenvedő szerkezetet használ, s azt mondja, hogy lelkét semmi sem fogja többé *felemelni, kiemelni* az árnyékból. A léleknek azt a földresújtottságát és elnehezdedését, amely még szenvedő szerkezet tehetetlen tárgyaként sem részesülhet segítségben, a fordítások nem tükrözik. S Poe még többet mond. A szenvedő igealak *jövőidejűségével* és a refrénnel az állapotot abszolúttá teszi, s azt is kifejezi – *magában a képben* –, hogy nincs az a transzcendentális eszme vagy erő, sem itt, sem a túlvilágon, amely magához emelhetné.

„(..) *A holló* talán legtökéletesebb kifejezése a költészetben a túlvilág nélkül maradt ember lelkének”, írja Babits *Az európai irodalom történetében*. Vonatkozik ez a záró szakasz üzenetére is: irodalomtörténészként felhívja rá a figyelmet, fordításában viszont csak a visszahúzó erő idézi meg, s nem azt, amelyre a léleknek szüksége volna, amely az árnyból magasba emelhetné. Az elbeszélés kimenetele s a végső lelkiállapot szempontjából látszólag árnyalatnyi különbség, s egyik leglényegesebb értelmezési lehetőséget semlegesíti Babitsnál és a többieknél is. Valaminek, valakinek elvben felülről közbe kellene lépnie – ezt a posztulátumot fejezi ki s tagadja az ellentétek képtelen egységére tömörülő végsor.

A kihagyás funkciója

Éppen a magyar változatokat vizsgálva figyelhettük meg a transzcendens remény szétfoszlását előkészítő logikát az eredeti költeményben. Végére jutva az elemzésnek azt is tisztáztuk azonban, hogy műfordítóink, bár szövegeik értelmezik *A holló* egészét (vö. a Szász Károly-féle és a nyugatos felfogás eltérését), inkább a részletek prozódiailag fegyelmezett lepergetésére törekszenek, s csak esetlegesen tekintik ezeket egy következetes folyamat szervesen illeszkedő láncszemeinek. Amit így a magyar olvasó nem követhet nyomon, az alapvetően a belső szerkezeti felépítés, az az intellektuális és érzelmi

felfedező út, melynek állomásait Poe-nál a zeneiség jelentést hordozó lírai kommentárja sorakoztatja fel és teszi elkerülhetetlenné. Hangszereljük bár erősebbre vagy gyengébbre, a magyar *A holló*ban főleg az elbeszélés muzsikál, míg az amerikaiban a muzsika is elbeszél, jelentést hoz létre. Ezt a jelentést helyettesíti az elbeszélő-hős akár romantikus, akár dekadens-szimbolista, de mindenképpen eleve adott személyisége, melybe minden alkalommal egyenesen vetítődik ki a fordítóé: ezzel a személyiséggel csupán történhet valami, önmaga nem jelentkezhet történet alakjában. Így aztán valamennyi változat a maga korához kötött, nem értelmezhető későbbi idők szellemében, mint a virtualitásaiban megújuló eredetinek a jövőre is nyitott szövege.³⁸

Tágabban vett kérdés formájában visszatérhetünk a jakobsoni alternatívához: vajon nem volt lehetőség közelebb férkőzni *A holló*hoz vagy ellenkezőleg, szükségét érezték-e annak, hogy kirekesszék a költemény „formai értelmét”? Láttuk, a nyelvi jelrendszer szintjén bizonyos leküzdhetetlen akadályokba ütközött a fordítás: ott nem *lehetett* pontosan követni az asszociációs hálózatot, legalábbis nem a formahűség kényszerétől béklyózza. Ez utóbbtól szabadulva seregestől kínálkozóknak helyettesítő megoldások, csakhogy ezekért az ütem- és rímképlet igényét mindenek fölé helyező műfordítás elvéről kellett volna lemondani, s erre az áldozatra senki nem volt hajlandó.

Önmagában másodlagos hát a nyelvi nehézség, csupán a műfordítói elv gyakorlatához kötvé válik nyomóssá. S nyilván ezen a sarkalatos ponton tapinthatjuk ki az okot, amely miatt *A holló* „formai értelmének” szinte közmegegyezésszerűen ki *kellett* maradnia. A műfordító számára ugyanis az eredeti költemény szinte önmagában jelentkezik, mégpedig bravúros verstechnikai és hangulatkelző feladatként. Ez tölti el az idegen szöveg újraalkotásának büszkeségével, aktív társszerzői öntudattal. Ettől személyiségének a fordításba vetítéséig csupán egy lépés választja el, s e lépés megtételére állandó a kísértés. Márpedig az ilyen értelemben kezelt forma, bár a magyar olvasóhoz vitathatatlanul közelebb hozza az eredeti alkotást, egyúttal eszköze távolban tartásának. Éppen *A holló* példája kínálja a hasonlatot: míg Poe-nál az elbeszélő azonosul a madár árnyékával, a magyar változatok egyetlen fordítója sem idomul teljesen az eredeti vers jelentéséhez.

Mivel csoportos munkát vizsgálunk, beszélhetünk ha nem is programszerűen hirdetett, de legalábbis az eredményben megnyilvánuló szándékról. Megvilágosítóan vágnak ide a fiatal Babits gondolatai, melyeket *A műfordítás filozófiája* c. egyetemi dolgozatvázlatában vetett papírra: „Különböző nyelvű, de egymás nyelvét bíró (. . .) népfajok mennyire értik meg egymást? Szabad-e megérteniök egymást?”³⁹ Úgy rémlik, ez a kétség megfordult valamennyi műfordító fejében és kihatott tevékenységére. Arról van szó ugyanis, hogy az idegen versnek tolmácsolásbeli teljes megértése a magyar nyelvűművész elidegenítő asszimilálását vonná maga után. E tekintetben éppen *A holló* elbeszélő hősnének sorsát akarták elkerülni: hiszen jelképesen a költemény egy értelmezés történetét beszéli el, s azzal végződik, hogy az értelmező szellemileg megsemmisül, amikor azonosul értelmezése tárgyával. A magyar műfordítók korlátok közé szorították az értelmezést, s ami ezen kívül rekedt, azt művészi személyiségükkel, alkotói felfogott formakezelésükkel pótolták.

Érvényes ez a Szász Károly-féle kezdetre éppúgy, mint a nyugatosokra. Több, mint fél évszázad során változott az ízlés, a költészet felfogása, a külföldi szöveggel kapcsolatos magatartás azonban nem módosult. Maga a műfordítás kettős értelme és következetes gyakorlata hozta létre ezt a helyzetet. A nyugati költészettel való azonosulás helyett a Nyugat belső használatra való megidézésére törekedtek, úgy akarták fordítani Poe *A hollóját*, mintha magyarul íródott volna. E „mintha” miatt persze nem lett belőle teljesen magyar vers: megmaradt „mű”-nek, a szó mesterséges értelmében.

Közhasználatúan a „műfordításban” a „fordítás” az ismertetés funkcióját, a „mű” pedig az ehhez társuló műélvezetet jelöli. Kérdés, hogy e két funkció elegendően indokolja-e *A holló* körül kialakult versengést? Feltehető az elmondottak alapján, hogy egy harmadik funkció betöltésének az igénye legalább annyira közrejátszott. Nevezhetjük ezt „phatikus” funkciónak Jakobson nyomán: *A holló* műfordításai sorozatos létrejöttükkel hangsúlyozzák a Nyugattal való kapcsolat felvételét és fenntartását, mégpedig nem úgy, ahogyan mondani szokásos, mintha magyar költő írta meg a nyugati verset, hanem úgy, „mintha” a nyugati költő megannyiszor megtanulna magyarul. Ára ennek mindaz, ami az idegen versből kimarad, de nem kárpótol-e érte a nyelvi elszigeteltség feloldásának illúziója?

³⁸ Például jelentősen és nem véletlenül találkozik a *Lamplight o'er him streaming* a modern pszichológiában használatossá vált „stream of associations” és „stream of consciousness” kifejezésekkel.

³⁹ Idézi *Rába György*: I. m. 23.

BIBLIOGRÁFIA

A MAGYARORSZÁGI POLONISZTIKA 1971–1980

A magyarországi polonisztika előző évtizedre (1960–1970), s azt megelőző évekre vonatkozó közleményeinek (Helikon VF, 1974. 1. sz. – FK, 1970. 275–279.) információit folytatva, ezúttal újabb termékeny évtized eredményeiről adhatunk számot. Az időközben bekövetkezett örvendetes fejleményekről, a Polonisztikai Munkaközösség megalakulásáról (Helikon VF, 1974. 2. sz.), valamint önálló Lengyel Filológiai Tanszék felállításáról az ELTÉn (Helikon VF, 1979. 3. sz.) már hírt adtunk. Mindez kedvezően befolyásolta a magyarországi polonisztikai kutatások alakulását, s remélhető, hogy a budapesti és debreceni egyetemi oktatás színvonalának emelkedése a jövőben még inkább lemérhető lesz a hazai polonisztikai tanulmányok területén.

Ami a polonisztikával kapcsolatos lengyel–magyar összehasonlító módszerű tanulmányokat illeti, különösen eredményesnek mondható a varsói Magyar Filológiai Tanszék (Katedra Filologii Węgierskiej) 20 és 25 éves fennállása alkalmából rendezett egyetemi tudományos ülésszak, illetve az ezeken elhangzott előadások kiadvány formájában való megjelentetése. Az ELTE Lengyel Filológiai Tanszék és a KLTE Lengyel Tanszékcsoport kutatási programjának összehangolása és a Polonisztikai Munkaközösség ösztönzése révén célszerű volna hasonló jellegű egyetemi kiadványok létrehozása.

A magyarországi polonista kutatók szakmai fóruma 1974 márciusa óta tizenkét alkalommal tartott munkakülést. Az üléseken elhangzó referátumok többsége a lengyel irodalom történetével, a lengyel–magyar irodalmi párhuzamok és kapcsolatok kérdéseivel foglalkozott, s a magyarországi polonisztika hagyományainak megfelelően szép számmal került napirendre művelődéstörténeti és történeti kérdés, néhányszor összehasonlító nyelvészeti téma is.

A vitaindítókön, kutatási beszámolókon, résztanulmányokon kívül megvitatta a Munkaközösség a magyarországi polonisztikai kutatások néhány szervezeti kérdését, a koordinálás problémáit stb. Az ülésekre általában Budapesten került sor, egy ülés volt Debrecenben, egy pedig Szegeden.

A munkakülések témái között viszonylag gyakran szerepelt XX. századi probléma: magyar–lengyel irodalmi kapcsolatok századunkban, kulturális kapcsolataink 1948 és 1978 között, a lengyel irodalom fogadtatása 1945 után Magyarországon, Czesław Miłosz költészete; egy referátum foglalkozott Cyprian Kamil Norwid költői pályakezdésével, egy pedig a lengyel és a magyar arianizmus kapcsolatával. Emlékezetes jubileumhoz fűződött két történeti témájú munkakülés: Józef Wysocki tábornok 1848/49 lengyel–magyar kapcsolatai, illetve a II. második világháború alatti lengyel emigráció Magyarországon, különös tekintettel kulturális összefüggéseire.

Biztató az egyetemi, illetve az MTA és LTA intézetei által rendezett, egymást érdeklő, a két irodalom határain túlmenő közép- s kelet-európai érdekű műhelyvitákön, konferenciákön való kölcsönös részvétellel való törekvés. Jóllehet az érdeklődés inkább csak alkalmasszerű, s a részvétel előkészítése nem mondható rendszeres gyakorlatnak, voltak követendő példák: magyar résztvevők a karpaczi francia–lengyel felvilágosodás konferencián, a *Słownik literatury polskiego oświecenia* műhelyvitáin, a lesznói Leszczyński és a wrocław-i-otawai Sobieski nemzetközi ülésszakon, a varsói közép-kelet-európai romantika kérdéseiről, tartott konferencián, a novemberi fölkelés, a Rej- és a Prus-évfordulók alkalmából rendezett ülésszakon; lengyel résztvevők a mátrafüredi nemzetközi felvilágosodás kollokviumokon, a pécsi Janus Pannonius és az egi Balassi évfordulós ülésszak, a soproni közép-európai humanizmus konferencián, a Rákóczi-évfordulón Sárospatakon, a magyarországi könyvnyomtatás ötszázéves évfordulóján, a siklósi antitrinitárius ülésszakon, a Thököly-évforduló konferenciáján Hajdúszoboszlón. Emellett folytak a lengyel–magyar történelmi vegyes bizottság

ülései fölváltva lengyel és magyar egyetemi városokban, s a vitaülések búvóló tematikájában helyet kaptak a társadalomtörténeti művelődéstörténeti ágazatai közt irodalomtörténeti vonatkozások is. Kár, hogy ezek a vitaanyagok nem láttak rendszeresen napvilágot.

Már kialakult együttműködésnek köszönhető, hogy a megvalósulás stádiumában jutott a *Les Lumières en Pologne et en Hongrie* c. francia nyelven megjelenő közös tanulmánykötet, amely mintegy húsz lengyel és magyar szakember közreműködésével készült az MTA Irodalomtudományi Intézet XVIII. századi s az IBL LTA felvilágosodás kori osztályának gondozásában. A fenti példák arra vallanak, hogy a személyes és intézményes együttműködés sokban elősegítheti közös munkánkat, de a jövőben nagyobb hangsúlyt kellene helyezni a kölcsönösen hasznos kapcsolatok jó hagyományait folytató intézményes együttműködés tervszerűbb kiépítésére. Ez a magyarországi polonisztika művelődésére is ösztönzőleg hatna.

Az eredményes együttműködés kedvező jelének tekinthető magyar szerzők lengyelországi és lengyel szerzők magyarországi szaklapokban, kiadványokban megjelent közleményeinek gyarapodása. Az ilyen publikációs lehetőségek kihasználása korántsem kielégítő, a megjelent tanulmányok korszakokénti csozlása meglehetősen egyenetlen, ami fényt vet az egyes irodalmi fejlődéstörténeti korszakok területén mutatkozó szakmai összefüggések intenzitásának fokára is.

Figyelemre méltó a recenziók, könyvkritikák, ismertetések számának további emelkedése. Az előző évtizedben már érzékelhető tendencia arról tanúskodik, hogy fokozódó mértékben váltak ismertté Magyarországon a lengyel irodalomtudomány újabb eredményei az utóbbi évtizedben. Ehhez jelentős mértékben hozzájárult a lengyel könyvkiadók (Ossolineum, PIW, PWN, WL, IW, PAX stb.) készsége és előzékenysége a kért sajtópéldányok megküldése terén. A felhozható hiányok ellenére, tapasztalható a folyamatos tájékoztatás igénye, s a lengyel szaktudomány iránti érdeklődés megnyilvánulása mind polonisztikai, mind lengyel művelődéstörténeti, összehasonlító jellegű és irodalomelméleti értékű munkák iránt.

Ezzel is összefügg a lengyel szépirodalmi fordításokat tartalmazó kötetek elő- és utószavainak, a hetilapok időszerű közléseinek, lengyel irodalmi vonatkozású híreinek szaporodása, általában a szak-szerű népszerűsítő cikkek, publicisztikai írások gazdagodása. Elsősorban az Európa Kiadó könyvei említendőek, továbbá a Móra, Gondolat, Magvető, Kossuth, Táncsics, Zrínyi Kiadó kötetei. Figyelmet érdemelnek az Élet és Irodalom, a Tiszatáj, az Alföld, a Kritika, a Könyvtáros, az Új Tükör, valamint a napilapok, a Magyar Nemzet, Népszava, Népszabadság, Magyar Hírlap stb. publikációi. Jó szolgálatot tett az Engelmayer Ákos szerkesztésében megjelenő Lengyelország c. havilap magyar változatának, főleg az alkotókról és műveikről szóló rovata, amelyben helyet kapnak olyan lengyel szerzők, akiknek önálló kötete még nem jelent meg magyarul. Az alkalomszerű publicisztikát élesztő irodalmi események különböző típusúak. Sajtóvisszhangot váltottak ki a jelzett évtizedben megjelent Sienkiewicz kötetek, köztük a trilógia könyvei. Hasonlóképpen érdeklődést ébresztett Mickiewicz, akinek korábban kiadott művei (*Válogatott írásai, Krimi szonettek, Válogatott versei, Az ősök*) s a két évtizede megjelent *Pan Tadeusz* (Fordította és jegyzetelte, utószó Sebők É., előszó Kovács E.) után új fordítója és gondozója akadt. Elbeszélő költeményét ezúttal Varsányi István nyersfordítása alapján fordította és utószóval ellátta Rónay György, jegyzetelte, ford. Kovács I. (Bp. Európa 1977). Elismerést érdemlő vállalkozás volt az Európa „Lyra mundi” sorozatában M. Rej, J. Kochanowski, M. Sęp Szarzyński Verseinek (Válogatta Pályi A., fordította Kálnoky L., Károlyi A., Kerényi G. stb. Bp., 1980) miniatűr kiadása; az első magyar kötet érdembeli ismereteket nyújt a lengyel líra korai századairól. Erre az évtizedre esik századunk egyik legjelentősebb lengyel írójának W. Gombrowicz (1904–1969) hazai fölfedezése, színműveink megismerése, drámáinak áttüzetése és bemutatása (*Yvonne, Esküvő, Operett*), regény- és naplórészletek közlése, amiről elsősorban a hetvenes évek végének sajtóvisszhangja tanúskodik.

S. Dygatnak nemcsak magyarra áttüzetett regényeit, hanem 1978-ban történt elhunytát is számon tartja a hazai sajtó, mint az ebben az évben meghalt J. Prandowskiét is. J. Iwaszkiewicz történelmi regényeiről és elbeszéléseiről is írtak, nyolcvanéves születésnapján köszöntötték, 1979-ben vele folytatott beszélgetést (interjú) közöltek, 1980 tavaszán búcsúztak korunk kiemelkedő lengyel írójától. A középnemzedék írói közül számosan váltottak ki sajtóvisszhangot, mint pl. M. Białoszewski (*99 vers. Válogatta és az utószót írta Kerényi G., fordította Kerényi G., Weöres S. Bp., 1974.* – *Infarktus* c. regénye. Fordította Kerényi G., utószó Kovács I. Bp. 1980), vagy Z. Herbert (*Versek. Fordította Weöres S., Nagy L., Gimes R., válogatta Kovács I., utószó: Pályi A. Bp.*

1979. – *Esszék*. Fordította Gimes R., utószó: Pályi A. Bp. 1976), illetve a fiatalon elhunyt E. Stachura regényének kiadása (fordította és utószó: Kovács I. Bp. 1973) az Európa Modern Könyvtár sorozatában. A lengyel szépirodalommal kapcsolatol alkalmi hazai publicisztika ezúttal sem került bele összeállításunkba, megmaradtunk az áttekinthető anyag és a feldolgozható szakmai folyóiratok forrásánál. Egyébként készült (1982) egy válogatott bibliográfia *A lengyel szépirodalom Magyarországon 1945–1980* Ecsedy Andorné és Gáliczky Éva szerkesztésében a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtárban, amely a nemzeti irodalmakat bemutató bibliográfiai sorozat keretében bőséges információval szolgálhat.

A bibliográfiai adatok az alábbiak szerint csoportosítottuk:

- I. Önálló és gyűjteményes kötetek időrendben
- II. Cikkek, tanulmányok, beszámolók, szemlék
 - A) Magyar szerzők polonisztikai és összehasonlító jellegű írásai
 - B) Magyar szerzők lengyelországi polonisztikai és komparatistikai publikációi
 - C) Lengyel szerzők magyarországi polonisztikai és összehasonlító értékű cikkei
- III. Recenziók, könyvkritikák, ismertetések

*

I. Önálló és gyűjteményes kötetek

- Hopp L.*: A lengyel–magyar hagyományok újjászületése. Bp. 1972.
Kovács E.: Népek országútján. Válogatott tanulmányok. Bp. 1972.
Hopp L.: A Rákóczi-emigráció Lengyelországban. Bp. 1973.
Izsépy E.: Kościuszko. Bp. 1973.
Kovács E.: Magyarok és lengyelek a történelem sodrában. Bp. 1973.
Varsányi I.: Kis lengyel nyelvkönyv. Bp. 1974.
 A lengyel nyelvoktatás Magyarországon (1976. február 19–20 között tartott konferencia anyaga). Szerk. *Banczerowski J.* Bp. 1976.
Godó Á.: Magyar–lengyel kapcsolatok a második világháborúban. Bp. 1976.
Csapláros I.: A felvilágosodástól a felszabadulásig. (Tanulmányok a magyar–lengyel irodalmi kapcsolatok köréből). Bp. 1977.
Banczerowski J.: A lengyel írás és kiejtés. Bp. Lengyel Kultúra, 1978.
 A lengyel nyelvoktatás Magyarországon (1978. április 20–21 között tartott tudományos konferencia anyaga). 2. Szerk. *Banczerowski J.* Bp. 1978.
 Lengyel nyelvkönyv. Szerk. *Banczerowski J.* Bp. I. 1978.
Dávid K.–Kovács E.: Magyarország, Lengyelország – A barátság ezer éve. Budapest–Warszawa 1978.
 Tanulmányok a magyarországi lengyel emigráció történetéből 1939–1945. Szerk. *Lagzi I.* előszó E. Dębicki Budapest–Szeged 1979.
Banczerowski J.: A nyelvi kommunikáció és az információ néhány kérdése. Bp. 1979.
Banczerowski J.: Lengyel nyelvtan. Bp. Lengyel Kultúra, 1979.
Banczerowski J.: Materiały pomocnicze do nauki języka polskiego. Bp. Lengyel Kultúra, 1980.
Kovács E.: Sienkiewicz. Bp. 1980.
 Magyar–lengyel kulturális kapcsolatok. – Polsko-węgierskie stosunki kulturalne, 1948–1978. Red. *Kiss Gy. Gs.–H. Pabiniak.* Bp. 1980.
 Lengyel nyelvkönyv. *Banczerowski J., Szabó D., Bakonyi I.* Bp. 1980.

II. Cikk, tanulmányok, beszámolók, szemlék

A) Magyar szerzők polonisztikai és összehasonlító jellegű írásai

A	Alföld (Debrecen)
AL	Acta Litteraria
ALing	Acta Linguistica
FK	Filológiai Közlöny
Híd	(Újvidék)
HVF	Helikon Világirodalmi Figyelő
It	Irodalomtörténet
ItK	Irodalomtörténeti Közlemények
MKsz	Magyar Könyvszemle
MNy	Magyar Nyelv
MNyok	Modern Nyelvoktatás
N	Nagyvilág
NmMé	Nógrád megyei Múzeumok Évkönyve
S	Slavica (Debrecen)
NyK	Nyelvtudományi Közlemények
StS	Studia Slavica
Sz	Századok
T	Tiszatáj
V	Vigilia

1971–1975

Angyal E.: A kelet-közép-európai manierizmus problémái HVF 1971, 437–446.

Csapláros I.: Histoire de la Société Hongroise de Mickiewicz. S XI, 1971, 135–151.

Csapláros I.: Vörösmarty egy lengyel tárgyú verse. ITK 1971, 349–351.

Hopp L.: In memoriam Roman Ingarden (1893–1970). HVF 1971, 517–518.

Hopp L.: Lengyel–német irodalmi kollokvium Varsóban. HVF 1971, 299.

Pirnát A.: Arisztotelianusok és antitrinitáriusok. HVF 1971, 363–392.

Varjas B.: A reneszánsz korának irodalma Kelet-Közép-Európában. Témavázlat egy tanulmánykötethez. HVF 1971, 476–484.

Banczerowski J.: A nyelvtanulás kontrasztív modelljének néhány kérdése. In: Összevető nyelvvizsgálat, nyelvoktatás. Bp. 1972, 55–63.

Bojtár E.: Razvitie poeziji polszkovo avangarde. StS XVIII, 1972, 91–127.

Hopp L.: A lengyelország Rákóczi-emigráció irodalma, FK 1972, 72–91.

Hopp L.: Lengyel kiadványsorozatok. HVF 1972, 156–158.

Hopp L.: Nekrológ Roman Pollak (1886–1972). HVF 1972, 531.

Hopp L.: 20 éves a varsói Magyar Filológiai Tanszék. HVF 1972, 533–534.

Kerényi G.: Élő lengyel irodalom. HVF 1972, 403–415.

Király N.: Prosvescsenie v ocenke polszkih romantikov. StS XVIII, 1972, 259–286.

Kiss Gy. Cs.: Lengyelek és magyarok. [A II. világháború alatti kapcsolatok a történetírásban és a visszaemlékezésekben.] T 1972, 4. sz. 47–52.

Kovács E.: A La Tribune des Peuples és a magyar ügy. – Mickiewicz alkotásának magyarországi visszhangja. – Az 1848–49. évi magyar szabadságharc a népi Lengyelország irodalmában. – A krakkói egyetem és a magyar művelődés. In: *Kovács E.*: Népek országútján. Bp. 1972, 143–179, 293–317, 486–530, 550–577.

Fodor A.: Tadeusz Róźcwicz költészete. In: A nemzedék hangján. Bp. 1973, 424–430.

Fried I.: Die Fragen des Übergangs vom Klassizismus in die Romantik in der Dichtung von Mickiewicz, Macha, Prešeren und Vörösmarty. StS XIX, 1973, 27–38.

- Hopp L.*: A Mickiewicz-kutatások új fejezete. HVF 1973, 212.
- Hopp L.*: A Pamiętnik Literacki hetven éve. HVF 1973, 466.
- Hopp L.*: Renouveau des traditions hungaro-polonaises à l'époque de Ferenc II. Rákóczi. AL XV, 1973, 435–444.
- Hopp L.*: Mányoki Ádám fejedelmi képiró. Születésének 300. évfordulójára. ItK 1973, 733–743.
- Kerényi G.*: Białoszewski színháza. Híd 1973, 1211–1217.
- Király N.*: A lengyel felvilágosodás készülő irodalmi szótára (Słownik Literatury Polskiego Oświecenia). HVF 1973, 629–630.
- Sipos I.*: Współczesne formy słowiańsko-węgierskich kontaktów językowych. StS XIX, 1973, 269–278.
- Sziklay L.*: La conception romantique de l'histoire dans les littératures slaves et non-slaves de l'Europe Centrale et Orientale. StS XIX, 1973, 279–287.
- Elbert J.*: Jarosław Iwaszkiewicz hetven éves. N 1974, 601.
- Fried I.*: A szlavisták VII. nemzetközi kongresszusa. Varsó, 1973. augusztus 21–27. HVF 1974, 546; FK 1974, 253–255.
- Hopp L.*: A magyarországi polonisztika. HVF 1974, 131–141.
- Hopp L.*: A polonisztika 50 éve a Károly Egyetemen. HVF 1974, 278.
- Hopp L.*: Rej-tanulmányok. A költő halálának 400. évfordulóján. HVF 1974, 544.
- Hopp L.*: A Lengyel Irodalomtudományi Intézet 25 éve. HVF 1974, 545–546.
- Kada J.*: Mickiewicz és Mrozek között. N 1974, 602–604.
- Király N.*: Kultura polszkovo Proszwescsenyija v isztoriografii XVIII veka. S XII, 1974, 75–99.
- Kiss Gy. Cs.*: Polonisztikai Munkaközösség alakult Budapesten. HVF 1974, 278–279.
- Kovács I.*: A lengyel középemzedék költészete. A 1974, 10. sz. 6–9.
- Kovács I.*: Norwid születésének 150. évfordulója. HVF 1974, 282.
- Kovács I.*: A legjobb lengyel irodalmi havilap (Odra). T 1974, 8. sz. 83–84.
- Lőkös I.*: A második világháború és az ellenállási mozgalom élménye a szocialista prózairodalomban. In: Hidak jegyében. Bp. 1974, 237–263. [Jerzy Andrzejewski: Hamu és gyémánt.]
- Molnár I.*: Lengyel költők – magyarokról (K. Iłkiewiczówna, T. Fangrat, M. Jachimowicz). A 1974, 10. sz. 24–26.
- Németh L.*: Éjjelek és nappalok, M. Dąbrowska. In: Sajkódi esték. (Tanulmányok) Bp. 1974, 483–490.
- Csapláros J.*: A Szózat szerepe az 1860–62. évi lengyel hazafias mozgalmakban. ItK 1975, 661–667.
- Hopp L.*: Biblioteka Narodowa – Ossolineum. HVF 1975, 300.
- Hopp L.*: Études sur Rej. StS XXI, 1975, 457–458.
- Hopp L.*: Lengyel–magyar hagyományok a Rákóczi-szabadságharc és emigráció irodalmában. ItK 1975, 145–157.
- Kiss Gy. Cs.*: Ülést tartott a Polonisztikai Munkaközösség. HVF 1975, 299.
- Kovács I.*: Az „ismeretlen” Norwid (Egy költői indulás problematikájához.) HVF 1975, 345–362.
- Kovács I.*: Tanulmányok a lengyel romantika köréből. HVF 1975, 487–490.
- Kovács I.*: Kazimierz Wyka (1910–1975). HVF 1975, 555–556.
- A. Molnár F.*: Egy magyar szabadsághős, Rényi Ferenc legendája az angol, finn, ír és a lengyel irodalomban. FK 1975, 198–214.
- Molnár I.*: A Hunyadiak a lengyel drámairodalomban. ItK 1975, 464–467.
- Zoltán A.*: O jednym nowszym zapożyczeniu polskim w języku węgierskim (kusетка). StS XXI, 1975, 373–375.

1976–1980

- Bakonyi Iné.*: A lengyel nyelv nagycsoportos auditív módszerrel történő oktatása. In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1976, i. m. 146–156.
- Balázs J.*: A magyarországi lengyeltanítás módszertani problémái általános nyelvészeti szempontból. In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1976, i. m. 5–13.

- Csapláros I.*: Jókai útja a lengyelországi átlagolvasóhoz. MKsz 1976, 137–143.
- Csapláros I.*: Egy magyar szabadsághős, Rényi Ferenc legendája az angol, finn, ír és lengyel irodalomban. FK 1976, 411–412.
- Dombrowszky J.*: Általános jellegű metodológiai vizsgálat a mai lengyel nazális magánhangzók konkrét példája alapján. In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1976, i. m. 67–94.
- Gömöri Gy.*: Adalékok Balassi utolsó lengyel útjához és kapcsolataihoz. ItK 1976, 684–694.
- Hopp L.*: Rákóczi-kori hungarica az Ossolieumban. MKsz 1976, 296–300.
- Hopp L.*: 500 éves a lengyelországi könyvnyomtatás. MKsz 1976, 183–185.
- Hopp L.*: Rákóczi és Mikes a törökországi emigráció előtt. ItK 1976, 462–478.
- Hopp L.*: A szécsényi országgyűlés és a lengyel példa? (1705) NMMÉ 1976, 19–24.
- Kiss Gy. Cs.*: Vajúdo parasztvilág – lengyel módra [Az ún. falusi prózáról.] T 1976, 12. sz. 60–64.
- Kovács E.*: Teodor Tomasz Jeż. In: Történelmi arcképek. Bp. 1976, 621.
- Molnár I.*: Lengyel–magyar kapcsolatok a második világháború alatt – a menekült írók műveinek tükrében. T 1976, 1. sz. 71–75.
- Molnár I.*: Tadeusz Rózewicz magyar témái. T 1976, 12. sz. 83–86.
- Molnár I.*: Drama M. Bulgakova i J. Iwaszkiewicza o Puszkine. S XV, 1976, 155–166.
- Morvay K.*: A lengyel szakos magyar egyetemi hallgatók lengyel nyelvi oktatásának módszertana és gyakorlata. In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1976, i. m. 157–175.
- Petneki Á.*: Descriptio Sarmatiae. [A szarmatizmusról.] T 1976, 12. sz. 87–93.
- Petneki Á.*: „A régi lengyel irodalom és az európai irodalmak” (Beszámoló egy irodalomtörténeti kongresszúról). Sz 1976, 956–961.
- Sipőczy Gy.*: Az állami nyelvviszágak követelményeiről. In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1976, i. m. 140–145.
- Spiró Gy.*: Fialat lengyel költők. [A Nowa fala költészetéről.] T 1976, 12. sz. 54–56.
- Spiró Gy.*: A mitologikus lengyel színház. T 1976, 12. sz. 70–72.
- Spiró Gy.*: A kelet-európai romantikus drámák néhány közös vonása. ItK 1976, 206–209.
- Stephanides É.*: A határozottság kifejezése a lengyelben, az angolban és a magyarban. In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1976, i. m. 54–66.
- Szépe Gy.*: Megjegyzések a magyarországi kontrasztív nyelvészet néhány tapasztalatáról. In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1976, i. m. 14–31.
- Tarnói L.*: A Nemzetközi Lenau Társaság tudományos konferenciája a Lengyel Népköztársaságban. HVF 1976, 463–464.
- Varsányi I.*: A felnőttoktatás szervezése, módszertana, lélektana. In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1976, i. m. 176–182.
- Abrahamowicz, Z.–Hopp L.*: Rákóczi és a török könyvnyomtatás. MKsz 1977, 178–181.
- Fodor A.*: Rózewicz költői fordítása. T 1977, 7. sz. 64–69.
- Fried I.*: Varsói konferencia a közép-kelet-európai romantika kérdéseiről. HVF 1977, 205.
- Hopp L.*: A lengyelországi könyvnyomtatás 500. évfordulója. HVF 1977, 202–203.
- Hopp L.*: Siedemdziesiąt lat „Pamiętnika Literackiego”. S XV, 1977, 133.
- Hopp L.*: Zagadnienia Rodzajów Literackich (1958–1972). S XV, 1977, 133–134.
- Hopp L.*: Pięćsetlecie sztuki drukarskiej w Polsce. S XV, 1977, 134–136.
- Kiss Gy. Cs.*: Megjegyzések Ady lengyel utóéletéhez. T 1977, 12. sz. 84–88.
- Kiss Gy. Cs.*: Julian Krzyżanowski (1892–1876). HVF 1977, 393–394.
- Kókay Gy.*: Új lengyel könyv- és sajtótörténeti kézikönyvek. MKsz 1977, 199–201.
- Molnár I.*: Lengyel vélemények Ady Endre költészetéről. FK 1977, 86–90.
- D. Molnár I.*: Die Gestalt von Stefan Báthory in der polnischen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. S XV, 1977, 87–95.
- Porcsalmi É.*: I. Konferencja nauczania języka polskiego na Węgrzech. S XV, 1977, 111–113.
- Bakonyi Iné.*: Országismereti elemek motivációs szerepe a lengyel nyelv oktatásában. (Rola realioznawstwa w nauczaniu języka polskiego.) A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1978, I. m. 55–64, 65–67.
- Bárkányi Zné.*: A lengyel nyelv tanításának feladatai a lengyel nyelv- és irodalom szakon az idegen-nyelv oktatás általános feladatainak fényében. In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1978, I. m. 191–202.

Bihari G.: Térbeli viszonyokat kifejező előjárók lengyelről magyarra történő fordításának némely kérdései. (Niektóre zagadnienia tłumaczenia polskich przymków przestrzennych na język węgierski.) In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1978, I. m. 175–188–190.

Dombróvszky J.: A gyakorlati nyelvoktatás módszertanának függősége . . . (Zależność metodyki nauczania języka . . .) In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1978, I. m. 23–29, 39–41.

Hopp L.: 25 éves a varsói Magyar Filológiai Tanszék. HVF 1978, 253–254.

Hopp L.: Leszczyński-ülésszak. Leszno, 1977 IX 30–X 2. HVF 1978, 402–403.

Hopp L.: La Chaire de Philologie Hongroise de Varsovie a 25 ans. AL XX, 1978, 350–351.

Harsányi M.: A lengyel nyelvkönyvek lingvisztikai és metodikai értékelése a magyar tanulók szemszögéből. In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1978, I. m. 171–174.

Kerényi G.: Néhány szó a lengyel nyelvhasználat bizonyos különbségeiről. In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1978, I. m. 220–228.

Kiefer F.: A középfokú összehasonlítás a magyarban és a lengyelben. (A melléknévek jelentés-tanához.) In: Általános Nyelvészeti Tanulmányok XII. Bp. 1978, 173–183.

Kovács Cs.: Célok, módszerek, credmények az egyetemi fakultatív lengyel nyelvtanfolyamon. (Cele, metody oraz wyniki fakultatywnego nauczania języka polskiego na uniwersytecie.) In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1978, I. m. 159–169, 170.

Kovács F.: Anyanyelv, célnyelv – az idegennyelv-oktatás néhány általános nyelvészeti problémája. (Język ojczysty, język docelowy – problematyka nauczania języków z punktu widzenia językoznawstwa ogólnego.) In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1978, I. m. 67–77.

Morvay K.: A frazeológia szerepe a lengyel nyelv egyetemi oktatásában. (Rola frazeologii w nauczaniu języka polskiego na uniwersytecie.) In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1978, I. m. 105–119, 120.

Morvay K.: Osnownyje typy frazeologiczeskich edinic polskiego jazyka i ich wengerskije ekwivalenty. StS XXIV, 1978. 329–337.

Nafoszky Gy.: Gondolatok a lengyel tolmácsok magyarországi képzéséről. (Rozważania na temat szkolenia tłumaczy języka polskiego na Węgrzech.) In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1978, I. m. 229–232, 233–237.

Sipos I.: Konstruktív eljárások az idegen nyelvoktatásban. In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1978, I. m. 13–22.

Stephanides É.: A melléknévi jelző szórendi kérdései a lengyelben és a magyarban. In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1978, I. m. 42–54.

Szekérmé Pajtás A.: A lengyel nyelv programozott oktatása a középiskolában. In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1978, I. m. 78–92.

Varsányi I.: A felnőttek iskolán kívüli nyelvtanulása. (Nauka języków obcych dla dorosłych.) In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1978, I. m. 121–136–138.

Zoltán A.: Az idegen hatások nyelvhelyességi megítélése a mai lengyel nyelvművelésben. (Wpływy obce i ich ocena lingwistyczna we współczesnej literaturze fachowej dotyczącej kultury języka polskiego – w porównaniu z węgierskim.) In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1978, i. m. 139–148–150.

Benda K.: „Egy lengyel királyi tanácsos levele” 1710. MKsz 1979, 252–265.

Héjji K.: A magyarországi lengyel sajtó irodalmi vonatkozásai 1939–1945. In: tanulmányok . . . 1979, 81–85.

Hiller I.: Magyar segítség a lengyel menekült egyetemistáknak a második világháború idején Sopronban. In: Tanulmányok . . . 1979, 117–123.

Hopp L.: Lengyel filológiai Tanszék alakult a budapesti ELTÉn. HVF 1979, 420–421.

Hopp L.: Wydawnictwo Literackie. HVF 1979, 593–594.

Kálmán J.–Reiman J.: Debreceni polonisztikai ülésszak. HVF 1979, 590–591.

Kiss Gy. Cs.: A lengyel irodalom Magyarországon II. (A próza fogadtatása). A 1979, 9. sz. 34–38.

Kovács I.: A lengyel irodalom Magyarországon I. (A líra fogadtatása). A 1979, 9. sz. 29–34.

Lagzi I.: A II. világháború alatti magyarországi lengyel menekültek történetének főbb kérdései. In: Tanulmányok . . . 1979, 15–42.

Mátrai E.: Witold Gombrowicz: Operett. V 1979, 344–350.

D. Molnár I.: Die ungarische Romangestalt von Igor Newerly. S XVI, 1979, 127–131.

D. Molnár I.: A magyarországi lengyel menekültek irodalmi tevékenységének néhány kérdése. In: Tanulmányok ... 1979, 69–80.

Molnár F. A.: The Legend of Ferenc Rényi, a Hungarian Hero of Freedom, in English, Finnish, Irish, and Polish Literature. AL XXI, 1979, 143–150.

Porcsalmy Á. É.: A II. világháború lengyel sajtója a magyarországi lengyel menekültekről. In: Tanulmányok ... 1979, 59–68.

Ring É.: Újabb adatok az 1797-re tervezett lengyel–magyar Habsburg-ellenes felkelés kérdéseihez. Sz 1979, 827–850.

Spiró Gy.: Wyspiański fordítása közben. T 1979, 10. sz. 58–65.

Szalai A.: Meg kell ismernünk a világot. Beszélgetés Jarosław Iwaszkiewiczcel. N 1979, 1218–1220.

Dürr S.: A magyarországi Bem József Lengyel Kulturális Egyesület feladatai kulturális kapcsolataink ápolásában. – Zadania Polskiego Stowarzyszenia Kulturalnego im. J. Bema na Węgrzech w zakresie pielęgnacji i rozwoju polsko-węgierskich stosunków kulturalnych. Ford. H. Pabiniak. In: Magyar–lengyel kulturális kapcsolatok – Polsko-węgierskie stosunki kulturalne, 1948–1978. I. m. 1980, 56–60, 120–124.

Földi É.: A kérdés kifejezésének intonációs eszközei a lengyelben és a magyarban. Magyar Fonetikai Füzetek 5. Bp. 1980, 109–116.

Gömöri Gy.: Formateremtő küzdelem a formákkal. [Gombrowicz: Ferdynurke] N 1980, 851–856.

Gömöri Gy.: Adam Czahrowski kérvénye Ernő főherceghez 1590-ből. ItK 1980, 332–335.

Hopp L.: Sobieski-ülésszak. Wrocław–Oława, 1979. szeptember 22–23. HVF 1980, 406–407.

Hopp L.: Uroczystość inauguracji Katedry Filologii Polskiej na Uniwersytecie im. Loránda Eötvösa w Budapeszcie, 5 grudnia 1978. StS XXVI, 1980, 235–243.

Kiss Gy. Cs.: Gombrowicz naplójáról. N 1980, 873.

Kiss Gy. Cs.: A magyarországi Polonisztikai Munkaközösség tevékenysége és célkitűzései a tudományos kapcsolatok fejlesztésében. – Cele i zadania Zespołu Polonistów na Węgrzech w rozwoju kontaktów naukowych. In: Magyar–lengyel kulturális kapcsolatok – Polsko-węgierskie stosunki kulturalne, 1948–1978. I. m. 1980, 51–55, 115–119.

Lagzi I.: A lengyelországi magyarbarát társaságok, irodalmi szervek tevékenységének néhány kérdése. – Zagadnienia z działalności Polskich Towarzystw Przyjaciół Węgiei. Ford. H. Pabiniak. In: Magyar–lengyel kulturális kapcsolatok – Polsko-węgierskie stosunki kulturalne, 1948–1978. I. m. 1980, 42–45, 105–109.

D. Molnár I.: Magyar témák a felszabadulás utáni lengyel irodalomban. – Tematy węgierskie w literaturze polskiej po drugiej wojnie światowej. Ford. J. Fedyszyn. In: Magyar–lengyel kulturális kapcsolatok – Polsko-węgierskie stosunki kulturalne, 1948–1978. I. m. 1980, 46–50, 110–114.

D. Molnár I.: Csapláros István hetven éves. ItK 1980, 558.

Pályi A.: Gombrowicz, a drámaíró. N 1980, 594–598.

Radó Gy.: A felszabadulás utáni magyar–lengyel kulturális kapcsolatok kezdetei. – Początki kontaktów kulturalnych polsko-węgierskich po oswobodzeniu. Ford. Mészáros W. In: Magyar–lengyel kulturális kapcsolatok – Polsko-węgierskie stosunki kulturalne, 1948–1978. I. m. 1980, 16–19, 75–79.

Sziklay L.: Csapláros István hetven éves. HVF 1980, 409–410.

B) Magyar szerzők lengyelországi polonisztikai és komparatiztikai publikációi (közösen J. Snopekkal, az IBL tud. munkatársával)

Aph	Acta Philologica UW
BP	Biuletyn Polonistyczny
CzŚ	Człowiek i Światopogląd
D	Dialog
E	Euhemer
G	Glottodidactica

K	Kamena
KN	Kwartalnik Neofilologiczny
LŚ	Literatura na Świecie
ML	Miesięcznik Literacki
Nd	Neodidagmata
Nf	Neofilologia
NP	Nauka Polska
NW	Nowy Wyraz
ORP	Odrodzenie i Reformacja w Polsce
PH	Przegląd Humanistyczny
PJ	Poradnik Językowy
PL	Pamiętnik Literacki
PS	Pamiętnik Sławiński
RG	Rocznik Gdanski
RTL	Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza
SKHS	Słaski Kwartalnik Historyczny Sobótka
TK	Tygodnik Kulturalny
ZL	Życie Literackie
ZRL	Żagadnienia Rodzajów Literackich
ZSzW	Życie Szkoły Wyższej
ZT	Zeszyty Tarnowskie

1. *Önálló művek*

Angyal E.: Świat słowiańskiego baroku. Tł. J. Prokopiuk. Warszawa, PIW, 1972.

Bibliografia przekładów z literatury węgierskiej w Polsce. Część I. 1821–1917, 1961–1972. Opracował I. Csapláros przy współpracy A. Korola. Warszawa, 1976.

Ady E.: Złoto i krew. Kraków, 1977. – Rec. I. Csapláros: LS 1978, nr 12, s. 302.

Endre Ady 1877–1919. Eseje i studia o poezji i publicystyce Endre Adyego. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w dniu 27 października 1977 r. przez Katedrę Filologii Węgierskiej UW oraz Węgierski Instytut Kultury w Warszawie. Wstęp D. Hegedüs, pod red. I. Csaplárośa. Tłum. H. i A. Rutkowsy, M. Sadowski, T. Worowska. Warszawa 1978.

Studia z historii postępowych i internacjonalistycznych kontaktów węgiersko-polskich. Przedmowa D. Hegedüs, red. I. Lagzi. Warszawa 1978.

Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków literackich. Pod red. I. Csaplárośa. Warszawa 1978. – Rec. M. Gedeon-Snopek: KN 1980, z. 2, s. 235–237.

Varsányi I.: Kis lengyel nyelvkönyv. Warszawa 1978.

Z dziejów polsko-węgierskich stosunków historycznych i literackich. Pod red. I. Csaplárośa i A. Sieroszewskiego. Warszawa 1979.

Bibliografia literatury węgierskiej w Polsce. Część III Literatura krytyczna. Red. I. Csapláros. Warszawa 1980.

2. *Közlemények (1971–1975)*

Banczerowski J.: Kilka uwag o modelach lingwistycznych, modelu nauczania języka i języku. N Poznań Nr 3, 99–115.

Gyenis V.: Les mémoires et l'anecdote. Le développement de la prose hongroise au XVIII^e s. et les affinités entre les deux genres. In: ZRL 1971, z. 2, s. 51–77.

Tamás A.: Über einige Probleme der Struktur des dichterischen Kunstwerks. ZRL 1971, z. 2, s. 5–15.

Banczerowski J.: Moderne Linguistik und Fremdsprachunterricht. G VI vol. Poznań 1972.

Csapláros I.: Generał József Bem w legendzie. ZT 1972, nr 4, s. 106–112.

Csapláros I.: Tradycje kościuszkowskie na Węgrzech. APH 1972, nr 4, s. 89–131.

Fónagy I.: Język poetycki-forma i funkcja. PL 1972, z. 2, s. 254.

- Hopp L.*: Le genre épistolaire hongrois. ZRL 1972, z. 2, s. 51.
- Hopp L.*: Polonistyka na Węgrzech. BP 1972, z. 46, s. 77–81.
- Katona G.*: Okoliczności ogłoszenia „De falsa et vera Unius Dei . . . cognitione”. ORP t. XVII, 1972, s. 183–188.
- Tókei F.*: György Lukács i kultura węgierska. CzS 1972, nr 8, s. 125–141.
- Bojtár E.*: Awangarda wschodnioeuropejska jako kierunek literacki. TłJ. Walicka. ML 1973, nr 11, s. 31–44; nr 12, s. 58–68.
- Csapláros I.*: Kopernik w literaturze węgierskiej XX wieku. CzS 1973, nr 3, s. 143–152.
- Csapláros I.*: Obecność Kopernika w kulturze węgierskiej. E 1973, nr 1, s. 59–73.
- Csapláros I.*: Stosunki węgiersko-słowackie u schyłku XIX wieku w świetle opinii polskiej. In: Sławistyczne studia literaturoznawcze poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów. Ossolineum Wrocław–Warszawa–Kraków 1973, s. 165–194.
- Csorba T.*: Mój romans z literaturą polską. LS 1973, nr 3, s. 357–362.
- Hopp L.*: Gdańskie druki węgierskiego „praeceptoris classici”. RG t. XXXIII, 1973, 69–80.
- Radó Gy.*: István Mészáros (1891–1964) mikośnik i tłumacz literatury polskiej. Tł. H. Kuźniarska. LS 1973, nr 3, s. 353–356.
- Sebők É.*: Muza w warsztacie? LS 1973, nr 3, s. 326–329.
- Hopp L.*: Polonistyka na Węgrzech. BP 1974, z. 53, s. 72–92.
- Kovács I. S.*: Kortárs przedstawia się. Tł. T. Olszański. ZL 1974, nr 22, s. 8–9.
- Peterdi-Nagy L.*: Dramat węgierski w roku 1973. Tł. A Sieroszewski. D 1974, nr 4, s. 77–84.
- Délszláv–magyar irodalmi kapcsolatok. Tanulmányok. Budapest 1972. – Rec. I. Csapláros: PS 1975, s. 253–255.
- Fodor A.*: Przekłady z Różewicza. Studium warsztatowe. Tł. T. Csorba. In: O sztuce tłumaczenia ks. 2. Przekład artystyczny. Wrocław–Warszawa–Kraków 1975, s. 51–60.
- Hopp L.*: Le genre et la méthode de l'adaptation hongrois des „Journées amusantes”. ZRL 1975, z. 1, s. 93–102.
- Kerényi G.*: Samą, wilkiem, ogniem i paletą. LS 1975, nr 3, s. 266–274.
- Kiss Gy. Cs.*: Powstanie i działalność Zespołu Polonistycznego na Węgrzech. BP 1975, z. 58, s. 57–60.
- Kovács I.*: Od Kozielnickiego do Norwida. NW 1975, nr 6, s. 37–39.
- Kovács K.*: Proza ostatniego 15 lecia. Tł. E. Cygielska-Guttman. LS 1975, nr 3, s. 128–138.
- Márkus B.*: Bohaterowie idee, histoire (Współczesna literatura węgierska) Tł. M. M. Szejnko. NW 1975, nr 6, s. 24–29.
- Radó Gy.*: Mór Jókai i Polacy. Tł. H. Kuźniarska. LS 1975, nr 10, s. 362–369.
- Radó Gy.*: Z doświadczeń tłumacza. LS 1975, nr 3, s. 368–369.

1976–1980

- Banczerowski J.*: Językoznawstwo kontrastywne a metodyka nauczania języków obcych (na materiale języków polskiego i węgierskiego). No Poznań PTN 1976, s. 84–101.
- Spiró Gy.*: Antologia poetów węgierskich po polsku. LS 1976, nr 8, s. 338–341.
- Berczik Á.*: Elementy polskie w węgierskich periodykach. Konferencja Towarzystwa im Lenaua Trzebieszowice, 3–10 X 1976. NP 1977, nr 5.
- Bojtár E.*: Signe et chose, la littérature d'avant-garde de l'Europe de l'est. ZRL 1977, z. 1, s. 67–79.
- Csapláros I.*: Endre Ady i Polska. ZL 1977, nr. 49, s. 12.
- Csapláros I.*: Odgłos entuzjazmu pisarzy niemieckich i austriackich dla sprawy polskiej w literaturze węgierskiej w okresie romantyzmu. Konferencja Towarzystwa im Lenaua Trzebieszowice, 3–10 X 1976. NP 1977, nr 5.
- Engelmayer A.*: Poeta i rewolucjonista. W stulecie urodzin Endre Adyego. Tk 1977, nr 46, s. 8–9.
- Hrycyk K.–Molnár I.*: Literatura polska w miesięczniku Nagyvilág (1956–1976). LS 1977, nr 2, s. 220–227.
- Morvay K.*: Z zagadnień frazeologii porównawczej. Konstrukcje zleksykalizowane funkcjonujące obocznie do połączeń luźnych w języku polskim i węgierskim. PJ 1977, z. 7. 311–319.
- Benda K.*: Lettre d'un ministre de Pologne, 1710. In: Studia z dziejów polsko-węgierskich . . . 1978, s. 165–171.

- Berczik Á.*: Die erste vergleichende Literaturzeitschrift und die Literaturen Mittel- und Osteuropas. In: Studia z dziejów polsko-węgierskich ... 1978, s. 43–54.
- Bihari G.*: Obuczenie polskomu jazyku w Wengrii. Materiały konferencji provedennoj 19–20 fiewralja 1976 goda w Budapeszte. Glottodidactica XI. Poznań 1978, 140–142.
- Borsa G.*: Die polnisch-ungarischen Beziehungen auf dem Gebiete der Buchdruckerkunst im 16. Jahrhundert. In: Studia z dziejów polsko-węgierskich ... 1978, s. 117–123.
- Csapláros I.*: In memoriam Prof. dr. Jan Reychman. In: Studia z dziejów polsko-węgierskich ... 1978, s. 13–16.
- Csapláros I.*: Kopernik w węgierskiej kulturze umysłowej. In: Studia z dziejów polsko-węgierskich ... 1978, s. 87–94.
- Csapláros I.*: Ady i Sienkiewicz (z okazji setnej rocznicy urodzin węgierskiego poety). PH 1978, nr 7/8, s. 155–168.
- Csapláros I.*: Dzieje filologii węgierskiej na U. W. ZSzw 1978, nr 1, s. 79–86.
- Csapláros I.*: Der Widerhall der Polenbegeisterung österreichischer und deutscher Dichter in der ungarischen Literatur im Zeitalter der Romantik. In: Germanica Wratislaviensia XXXIV, Acta Universitatis Wratislaviensis No 431, Wrocław 1978, s. 163–178.
- Csapláros I.*: Endre Ady a polskie ruchy rewolucyjne w latach 1905–1907. In: Eseje i studia ... 1978, s. 112–130.
- Csanda S.*: Niektóre właściwości renesansowego stylu poetyckiego w utworach Jana Kochanowskiego w Bálinta Balassiego. Tł. T. i. L. Kristófwie. In: Studia z dziejów polsko-węgierskich ... 1978, s. 141–152.
- Csikás I.*: Programme de collaborations des nationalités en Hongrie dans l'oeuvre de Jókai. In: Studia z dziejów polsko-węgierskich ... 1978, s. 319–328.
- Czine M.*: Ady. In: Eseje i studia ... 1978, s. 26–32.
- Farago J.*: Ein rumänisches, den Vater Bem erwartendes Lied aus dem Jahre 1851. In: Studia z dziejów polsko-węgierskich ... 1978, s. 281–287.
- Gáldi L.*: Kochanowski et Balassi: la technique de la paraphrase à l'époque de la Renaissance. In: Studia z dziejów polsko-węgierskich ... 1978, s. 135–140.
- Hopp L.*: O działalności Pracowni Instytutu Nauki o Literaturze Węgierskiej Akademii Nauk i jej pracach nad epoką Oświecenia. Wiek oświecenia Nr 2, 1978, s. 209–218.
- Hopp L.*: Renouveau des traditions polono-hongroises au début du XVIII^e siècle. In: Studia z dziejów polsko-węgierskich ... 1978, s. 173–184.
- Horváth I.*: Strophes, genres, recueils. Contributions à la poétique de Bálint Balassi. In: Studia z dziejów polsko-węgierskich ... 1978, s. 153–162.
- Horváth K.*: Le sentiment de la nature dans les littératures hongroise et polonaise à l'époque des lumières et du romantisme. In: Studia z dziejów polsko-węgierskich ... 1978, s. 199–206.
- Kardos T.*: Janus Pannonius, poète d'Europe Centrale de la Renaissance. In: Studia z dziejów polsko-węgierskich ... 1978, s. 71–80.
- Kemény G. G.*: Ady do narodów sąsiednich. In: Eseje i studia ... 1978, s. 59–87.
- Lagzi I.*: Przegląd obchodów 100 rocznicy urodzin Endre Adyego w Polsce. In: Eseje i studia ... 1978, s. 158–180.
- Molnár I.*: Polacy w poezji Endre Adyego. In: Eseje i studia ... 1978, s. 132–139.
- Nacsády J.*: Romantyzm i ludowość w literaturach narodów środkowej i wschodniej Europy. Tł. T. i L. Kristófwie. In: Studia z dziejów polsko-węgierskich ... 1978, s. 209–218.
- Nagy M.*: Zsigmond Kemény und die polonische Geschichte. In: Studia z dziejów polsko-węgierskich ... 1978, s. 311–317.
- Radó Gy.*: Trudności w tłumaczeniu poezji Adyego. In: Eseje i studia ... 1978, s. 140–148.
- Radó Gy.*: Elementy autobiograficzne w postaciach kobiecych „Tragedii człowieka” i „Nieboskiej Komedii”. In: Studia z dziejów polsko-węgierskich ... 1978, s. 289–293.
- Sőtér I.*: Von der Revolution der Dichtung bis zur Dichtung der Revolution. In: Studia z dziejów polsko-węgierskich ... 1978, s. 237–246.
- Szathmári I.*: La langue littéraire et réforme de la langue. In: Studia z dziejów polsko-węgierskich ... 1978, s. 23–33.

Székely Gy.: Les échos de la guerre paysanne de Dózsa en Europe Centrale. In: *Studia z dziejów polsko-węgierskich* . . . 1978, s. 95–105.

Szent-Iványi B.: Die polen- und ungarfreundlichen Schriften des Ferdinand Gregorovius. In: *Studia z dziejów polsko-węgierskich* . . . 1978, s. 261–270.

Sziklay L.: Recherches de littérature comparée à l'Institut d'Etudes Littéraires de l'Académie des Sciences en Hongrie. In: *Studia z dziejów polsko-węgierskich* . . . 1978, s. 55–59.

Varjas B.: Erzählungen in Prosa und Vers der polnischen und ungarischen Literatur des 16. Jahrhunderts. In: *Studia z dziejów polsko-węgierskich* . . . 1978, s. 125–134.

Wéber A.: Die Varianten des Klassizismus in Ungarn. In: *Studia z dziejów polsko-węgierskich* . . . 1978, s. 193–197.

Bibliografia prac prof. dra Jana Reychmana drukowanych na Węgrzech w czasie II wojny światowej. Zestawiła A. Wolfart. In: *Studia z dziejów polsko-węgierskich* . . . 1978, s. 17–21.

Csapláros I.: Elementy słowackie w dziejach recepcji literatury polskiej na Węgrzech. In: *Studia z filologii rosyjskiej i słowiańskiej*. Poznań 1979, s. 29–34.

Csapláros I.: Recepcja twórczości Słowackiego w Finlandii. RTLM 1979, s. 49–54.

Csapláros I.: Marsylianka węgierska jako natchnienie dla literatury polskiej. In: *Z dziejów polsko-węgierskich stosunków* . . . 1979, s. 45–55.

Csetri E.: Żołnierze powstania listopadowego w Siedmiogrodzie. In: *Z dziejów polsko-węgierskich stosunków* . . . 1979, s. 137–147.

Czine M.: Endre Ady. In: *Z dziejów polsko-węgierskich stosunków* . . . 1979, s. 67–71.

Dabi I.: Czy wina tylko tłumacza. ZL 1979, nr 2, s. 13.

Gál I.: Waltera Savage Landora łacińska oda do Kossutha i Bema. In: *Z dziejów polsko-węgierskich stosunków* . . . 1979, s. 155–159.

Hopp L.: Franciszek II Rakoczy a Polska. In: *Z dziejów polsko-węgierskich stosunków* . . . 1979, s. 23–30.

Kerényi G.: Kilka słów o problemach przekładów poetyckich z polskiego na węgierski i z węgierskiego na polski. In: *Z dziejów polsko-węgierskich stosunków* . . . 1979, s. 229–234.

Kiss Gy. Cs.: Między dwiema literaturami. Tł. Sz. Woronowicz. K 1979, nr 3, s. 8–9.

Kiss Gy. Cs.: Stan badań polsko-węgierskich stosunków i związków literackich w okresie międzywojennym. In: *Z dziejów polsko-węgierskich stosunków* . . . 1979, s. 171–180.

Kópeczi B.: La guerre d'indépendance hongroise du début du XVIII^e siècle et l'Europe. In: *Z dziejów polsko-węgierskich stosunków* . . . 1979, s. 11–22.

Molnár I.: Kazimiera Hakowiczówna a język i literatura, węgierska. In: *Z dziejów polsko-węgierskich stosunków* . . . 1979, s. 189–196.

Bibliografia publikacji pracowników Katedry Filologii Węgierskiej; Bibliografia prac magisterskich oraz seminaryjnych o charakterze komparatystycznym, 1952–1978. Zestawiły T. Samociuk i. W. Szczepaniak i inni. In: *Z dziejów polsko-węgierskich stosunków* . . . 1979, s. 235–267.

Csapláros I.: O Biuletynie Hungarystycznym. PH 1980, nr 7–8, s. 157–159.

Csapláros I.: Historia o przygodzie żalosnej księżniczki fińskiej Jana i królowej polskiej Katarzyny. APH 1980, s. 5–28.

Csapláros I.: Les possibilites d'une étude comparative tridimensionnelle des littératures du Centre Ouest et de l'Est de l'Europe. KN XVII, 1980, nr 2, s. 199–203.

Hopp L.: Powstanie Katedry Filologii Polskiej na Uniwersytecie im. L. Eötvösa w Budapeszcie. BP z. 78. 1980, 176–180.

Hopp L.: Ruch niepodległościowy szlachty węgierskiej przeciwko Habsburgom a Sobieski. SKHS XXXV, 1980, 229–235.

Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków literackich . . . – *Gedeon M.–J. Snopek*: KN 1980, 235–237.

II. C. *Lengyel szerzők magyarországi polonisztikai és komparatista közleményei*

E. Cygielska: Az Ady iránti lengyelországi érdeklődés kezdetei. FK 1971, 521–525.

E. Cygielska: Vörösmarty-versek lengyel fordításairól. ItK 1971, 488–489.

- J. Ślaski*: A lengyelországi reneszánsz és reformáció, 1956–1971. Ford. Kovács I. HVF 1971, 510–512.
- J. Ślaski*: Justus Lipsius magyarországi és lengyelországi recepciójának néhány kérdése. HVF 1971, 402–410.
- W. Urban*: A reformáció útja Kelet-Közép-Európában. HVF 1971, 353–362.
- H. Markiewicz*: Az irodalom társadalmi megoszlásának marxista teóriái. Ford. Szentmarjay J. HVF 1971, 23–31.
- J. Banczerowski*: Kilka uwag o klasyfikacji słów języka i modelu jego funkcjonowania. S 1972, XII, 17–26.
- S. Lem*: A science fiction strukturális meghatározói. Ford. Szabó Gy. (In: Fantastyka i futurologia. Kraków 1970, t. I.) HVF 1972, 55–72.
- J. Sławiński*: M. Białoszewski, Ballada od rymu. Műelemzés – Interpretacja. Ford. Kerényi G. (In: Liryka polska. Interpretacje. Kraków 1966.) HVF 1972, 469–481.
- E. Cygielska-Guttman*: Néhány újabb adat Madách Imre: Az ember tragédiája c. művének lengyelországi fogadtatásáról. FK 1973, 452–456.
- T. Kostkiewiczowa*: A Lengyel Akadémia Irodalomtudományi Intézete Felvilágosodás kori Osztályának kutatási tervei. Ford. Hopp L. HVF 1973, 519–521.
- A. Sieroszewski*: A lengyel és a magyar történelmi regény fejlődése a romantika korában. FK 1973, 441–447.
- S. Skwarczyńska*: A genológia egy félreismert alapproblémája. Ford. Németh M. (In: Zagadnienia Rodzajów Literackich t. VIII, zeszyt 2.) HVF 1973, 52–65.
- Ślaski J.*: Janus Pannonius et les Polonais. AL XV, 1973, 430–435.
- J. Banczerowski*: A lengyel–magyar kontrasztív vizsgálatok kérdéseiről. NyK 76. 1974, 396–411.
- J. Banczerowski*: A nyelv természetéről és a nyelvi kommunikáció szempontjából történő modellálásról. NyK 1974, 1–2. sz. 275–308.
- M. Janion*: A romantikusok és a forradalom. FK 1974, 83–91.
- L. Pszczołowska*: Verstanii kutatások a varsói Irodalomtudományi Intézetben. Ford. Kiss Gy. Cs. (In: Biuletyn Polonistyczny 1973, no 49.) HVF 1974, 490–492.
- M. Głowiński*: Történeti Poétikai Műhely. Ford. Kiss Gy. Cs. (In: Biuletyn Polonistyczny 1973, no 49.) HVF 1974, 493–496.
- J. Banczerowski*: A konfrontatív grammatika és a nyelvtanulási modell. MNyok 1975, XII, 1. sz. 19–22.
- Z. Libiszowska*: Hozzászólás a „Société, nation et culture en Europe Centrale et Orientale” téma vitájában. In: Les Lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale. Actes du II^e Colloque de Mátrafüred . . . i. m. 1975, 48–51.
- M. Piwińska*: Romantika a lengyel irodalomban és a lengyel-keleti szláv irodalmi kapcsolatok. Ford. Kiss Gy. Cs. (In: Biuletyn Polonistyczny 1972, no 46.) HVF 1975, 544–545.
- A. Sieroszewski*: A lengyel és a magyar történelmi regény fejlődése a romantika korában. FK 1975, 428–434.
- Z. Sinko*: Hozzászólás a „Courants d'idées-courants littéraires et artistiques” téma vitájában. In: Les Lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale. Actes du II^e Colloque de Mátrafüred . . . i. m. 1975, 94–97.
- A. Witkowska*: A lengyel romantika. A kutatások problémaköre és szervezése. Ford. Kiss Gy. Cs. (In: BP 1973, nr 49.) HVF 1975, 471–475.
- J. Banczerowski*: Some Problems of Language Models and Human Communication. ALing 26, 1976, 55–66.
- J. Banczerowski*: A lengyel–magyar kontrasztív vizsgálatok és a hibaelemzés néhány kérdése (a magyar anyanyelvűek néhány hibája alapján). – Az idegennyelv-oktatás modelljéről. In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1976, i. m. 95–124–139.
- K. Hrycyk*: Az országismereti szempontok a magyarok lengyel nyelvi oktatásának módszertanában. In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1976, i. m. 183–198.
- J. R. Nowak*: A lengyelek és a Rákóczi-felkelés. T 1976, 6. sz. 53–63.
- J. Ślaski*: Balassi és a korabeli lengyel irodalom. ItK 1976, 702–705.

K. Hrycyk: Profesor dr. Witold Doroszewski (1899–1976). S XV. 1977, 109–110.

T. Kostkiewiczowa: Un dictionnaire des Lumières polonaises (en annex: „Classicisme”, „Rococo”). In: Les Lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale. Actes du XIII^e Colloque de Mátrafüred . . . i. m. 1977, 271–289.

Zd. Libera: Problèmes choisis de sociologie de la littérature au XVIII^e siècle. In: Les Lumières en Hongrie en Europe Centrale et en Europe Orientale. Actes du III^e Colloque de Mátrafüred . . . I. m. 1977, 167–173.

A. Sieroszewski: Jan Reychman (1910–1975). HVF 1977, 391–393.

Z. Sinko: Hozzászólás a „Culture et public au XVIII^e siècle téma vitájában. In: Les Lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale. Actes du III^e Colloque de Mátrafüred . . . I. m. 1977, 149–152.

L. Szczucki: Krakkói eretnekek a XVI. század második felében. FK 1977, 384–393.

J. Banczerowski: A lengyel és a magyar magánhangzók. (System wokaliczny języka polskiego i węgierskiego.) In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1978, i. m. 203–217, 218–219.

J. Lewandowski: Uwagi o metodzie konfrontatywnej w polsko-obcych badaniach lingwistycznych i glottodydaktyczny. (Megjegyzések a konfrantatív módszerről a lengyel és a külföldi nyelvészeti és glottodidaktikai kutatásokban.) In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1978, i. m. 151–157, 158.

W. Pfeiffer: Ogólnometodologiczna baza dydaktyki języka polskiego jako obcego. (A lengyel mint idegen nyelv módszertanának általános metodológiai alapja.) In: A lengyel nyelvoktatás Magyarországon . . . 1978, i. m. 93–103, 104.

W. Biegański: Lengyel háborús menekültek Magyarországon a II. világháború éveiben. Ford. Medovarszky Gy. In: Tanulmányok . . . 1979, 43–52.

K. Sierocka: A lengyel baloldali költészetéről. In: „Induló balra.” Tanulmányok a szocialista világirodalom kialakulásáról. Bp. 1979, 181–199.

M. Wieliczko: Lengyel háborús menekültek történelmi perspektívában. Ford. Medovarszky Gy. In: Tanulmányok . . . 1979, 53–57.

J. Banczerowski: A lengyel és a magyar vokális rendszer egybevetésének néhány kérdése. Magyar Fonetikai Füzetek 5. Bp. 1980, 117–129.

J. Banczerowski: Az információ és a metainformáció a nyelvi közlés struktúrájában. NyK 1980.

J. R. Nowak: Lengyel–magyar irodalmi kapcsolatok a második világháború után. Ford. Havrilla M. – Polskie utwory w języku węgierskim i stosunki polsko-węgierskie. In: Magyar–lengyel kulturális kapcsolatok – Polsko-węgierskie stosunki kulturalne, 1948–1978. I. m. 1980, 32–41, 95–104.

R. Prażák: A legenda sanctorum Zoerardi et Benedicti történelmi és kulturális összefüggései. Ford. Szarka L. ItK 1980, 393–408.

K. Sutarski: Lengyel művek magyar nyelven és a magyar–lengyel kapcsolatok. Ford. Kiss Gy. Cs. – Polskie utwory w języku węgierskim i stosunki polsko-węgierskie. In: Magyar–lengyel kulturális kapcsolatok – Polsko-węgierskie stosunki kulturalne, 1948–1978. I. m. 1980, 13–15, 72–74.

M. Wieliczko: Magyarország története az utóbbi évek lengyel történetírásában. Ford. Serdült S. – Historiografia polska lat ostatnich o dziejach Węgier. In: Magyar–lengyel kulturális kapcsolatok – Polsko-węgierskie stosunki kulturalne, 1948–1978. I. m. 1980, 20–31, 80–94.

L. Szczucki: Két XVI. századi eretnek gondolkodó. Jacobus Palaeologus és Christian Francken. (W kręgu myślicieli heretyckich.) Ford. Varsányi I. és Schulek T. Bp. 1980.

III. Recenziók, könyvkritikák, ismertetések

1971

Acta Philologica Nr 2. UW Wydział Filologii Obcych. Warszawa 1970. – *Hopp L.*: HVF 1971, 97–98.

J. Baluch: Poetyzm. Wrocław–Warszawa–Kraków 1969. – *Bojtár E.*: HVF 1971, 273–274.

- M. Bogucka*: Życie codzienne w Gdańsku, wiek XVI–XVII. Warszawa 1967. – *Hopp L.*: HVF 1971, 87–88.
- J. Budkowska*: Słownik rymów Adama Mickiewicza. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970. – *Radó Gy.*: HVF 1971, 291–292.
- Chronica Hungaro–Polonica. Pars I. (Textus cum varietate lectionum) Ad codicum manu scriptorum fidem recensuit, praefatione notisque instruxit *B. Karácsonyi*. Acta Historica t. XXVI, Szeged 1969. – *Kurcz Á.*: ItK 1971, 247.
- S. Domonkos*: The Polish Astronomer Martinus Bylica De Ilkusz in Hungary. New York 1968. (Kiny. The Polish Review 3. sz.) – *V. Kovács S.*: HVF 1971, 489–490.
- Z. Florczak*: Udział regionów w kształtowaniu się piśmiennictwa polskiego XVI. wieku. Studium z zakresu socjologii pisarstwa. Wrocław–Warszawa–Kraków 1967. – *Z. Nowak*: HVF 1971, 85–86.
- Fonti per la storia dell' Università di Padova. Acta graduum academicorum. A cura di *E. Martellozzo Forin*. Padova 1969. – *Varga I.*: HVF 1971, 485–486.
- M. Gębarowicz*: Szkice z historii sztuki XVII. w. Toruń 1966. – *Hopp L.*: HVF 1971, 486–487.
- Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari. A cura di *M. Horányi* e *T. Klaniczay*. Bp. 1967. – *Cs. Gárdonyi K.*: ItK 1971, 529–531.
- M. Janion*: Romantyzm. Studia o ideach i stylu. Warszawa 1969. – *Sziklay L.*: HVF 1971, 76–78.
- M. Jastruń* i *M. Bojarska*: Leopold Staff, wybór poezji. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970. – *Hopp L.*: HVF 1971, 295–296.
- J. Kopala*: Dzieje bibliografii w Polsce. Warszawa 1969. – *Kindlovits K.*: MKsz 1971, 377–379.
- D. Krman*: Itinerarium. (Cestovny dennik z rokov 1708–1709.) Studiu o diele napisał *J. Minárik*. Životopis a poznámky napisał a text preložil *G. Viktory*. Bratislava 1969. – *Kulcsár P.*: ItK 1971, 377–379.
- H. Markiewicz*: Przekroje i zbliżenia. Warszawa 1967. – *Bojtár E.*: HVF 1971, 273.
- Poetik des Barock. Herausgegeben von *M. Szyrocki*. München–Hamburg 1968. – *Klaniczay T.*: HVF 1971, 490–492.
- A Rákóczi-szabadságharc és Európa. Kiad. jegyz. *Köpeczi B.* Bp. 1970. – *Varga I.*: HVF 1971, 501–502; *Gyenis V.*: ItK 1972, 399–401.
- Relazioni tra Padova e la Polonia. 1969. – *Varga I.*: HVF 1971, 486.
- A. Sieroszewski*: Maurycy Beniowski w literackiej legendzie. Warszawa 1970. – *Radó Gy.*: StS XVII, 1971, 384–387.
- M. Straszewska*: Romantyzm. Warszawa 1969. – *Sziklay L.*: HVF 1971, 76–78.
- Studia o książce. 1. Ogólnopolski organ szkół wyższych. Red. naczelny *K. Głombiowski*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970. – *Hopp L.*: HVF 1971, 294–295; *Kindlovits K.*: MKsz 1972, 140–142.
- M. Szyrocki*: Die deutsche Literatur des Barock. München–Hamburg 1968. – *Klaniczay T.*: HVF 1971, 490–492.
- A Vay Ádám emlékünnepség tudományos ülészaka. 1969. Kiad. *Molnár M. Vaja* 1969. – *Varga I.*: ItK 1971, 654–655.

1972

- Glottodidactica. An International Journal of Applied Linguistics. *Banczerowski J.*: MNyok TIT 1972.
- J. Bardach*: Wacław Aleksander Maciejowski i jego współcześni. Warszawa 1971. – *Niederhauser E.*: StS XVIII, 1972, 184–185.
- Europejskie związki literatury polskiej. Red. *J. Z. Jakubowski, J. Kulczycka–Saloni, Z. Libera*. Warszawa 1969. – *Hopp L.*: HVF 1972, 498–499.
- Five Centuries of Polish Poetry. *J. Peterkiewicz* and *B. Singer*. With new translations by *J. Peterkiewicz* and *J. Stallworthy*. London 1970. – *Hopp L.*: HVF 1972, 528.
- K. Grzybowska*: Kronika rodzinna. Wrocław 1969. – *Kindlovits K.*: MKsz 1972, 147.
- A. Grzymała-Siedlecki*: O twórczości Wyspiańskiego. Kraków 1970. – *Ju. L. Bulahovszkaja*: HVF 1972, 518–519.
- A. Kłostkowska*: Kultura masowa (Krytyka i obrona). Warszawa 1964. – *Budai J.*: HVF 1972, 136.

Kocham twój kraj. Antologia wierszy węgierskich o Polsce. Red. *I. Csapláros* i *J. Reyhman*. Kraków 1971. – *Hopp L.*: HVF 1972, 526; ItK 1973, 495.

K. Krejčí: Wybrane Studia Slawistyczne. Kultura-literatura-Folklor. Warszawa 1972. – *Sziklay L.*: HVF 1972, 279.

Kultura i literatura dawnej Polski. Red. *J. Z. Jakubowski*, *Z. Libera*, *J. K. Saloni*. Warszawa 1968. – *Hopp L.*: HVF 1972, 516.

S. Lem: Fantastyka i futurologia I–II. Kraków 1970. – *Bojtár E.*: HVF 1972, 512–514.

Lengyel költők antológiája. Válog., először *Bojtár E.*: 1969. – *Kovács I.*: HVF 1972, 277.

W. Makarczyk–*A. Olszewska-Krukawa*–*H. Siwek*–*M. Trawińska*: Czytelnictwo prasy na wsi. Kraków 1969. – *Kindlovits K.*: MKsz 1972, 147–148.

Metryka słowiańska. Warszawa 1971. – *Morvay K.*: StS XVIII, 1972, 181–184.

Pieśni i gwiazdy. Litewskie wiersze wybrane. Red. *L. Lewin* i *Z. Stoberski*. Warszawa 1971. – *Hopp L.*: HVF 1972, 528.

J. Prokop: Z przemian w literaturze polskiej lat 1907–1917. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970. – *G. D. Vervesz*: HVF 1972, 519–520.

K. Puzyna: Burzliwa pogoda. Felietony teatralne. Warszawa 1971. – *Király Gyné*: HVF 1972, 525–526.

H. Sawoniak: Rozwój i metodyka powszechnych i narodowych bibliografii. Warszawa 1971. – *Kindlovits K.*: MKsz 1972, 312–313.

R. Śliwowski: Od Turgieniewa do Czechowa. Warszawa 1970. – *Király N.*: StS XVIII, 1972, 176–181.

J. Sławiński: Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej. Wrocław–Warszawa–Kraków 1965. – *Bojtár E.*: HVF 1972, 495–497.

A. Stern: Poezja zbuntowana. Warszawa 1970. – *Ju. L. Bulahovszkaja*: HVF 1972, 520–521.

J. Szymak: Twórczość Ilji Sielwińskiego na tle teorii konstruktywizmu (1915–1930). Wrocław–Warszawa–Kraków 1965. – *Bojtár E.*: HVF 1972, 518.

Tanulmányok a lengyel–magyar irodalmi kapcsolatok köréből (Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków literackich i kulturalnych). Red. *Csapláros I.*, *Hopp L.*, *Reyhman J.*, *Sziklay L.* Budapest–Warszawa 1969. – *Elbert J.*: AL XIV, 1972, 218–220.

S. Velea: Scriitori polonezi – studii monografice. București 1972. – *Tiba I.*: HVF 1972, 517–518.

1973

A. Berdecka–*I. Turnau*: Życie codzienne w Warszawie okresu Oświecenia. Warszawa 1969. – *Hopp L.*: HVF 1973, 597–598.

I. Chrzanowski: Historia literatury niepodległej Polski. Warszawa 1971. – *Hopp L.*: HVF 1973, 457–458.

E. Cieślak: Konflikty polityczne i społeczne w Gdańsku w połowie XVIII. w. Wrocław–Gdańsk 1972. – *Hopp L.*: HVF 1973, 596–597.

M. Dramińska-Jaczowa: Wpływ Ideologów na młodego Stendhala. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970. – *Hopp L.*: HVF 1973, 198–199.

L. Hopp: A lengyel–magyar hagyományok újjászületése. Bp. 1972. – *Gyenis V.*: HVF 1973, 602–603; *Kiss Gy. Cs.*: ItK 1973, 488–489; *Kovács E.*: It 1975, 1060–1064.

R. Kaleta: Oświeceni i sentymentalni. Warszawa 1971. – *Király N.*: S XII, 1973, 180–182.

Les Lumières en Hongrie, en Europe centrale et en Europe orientale. Actes du Colloque de Mátrafüred, 1970. Red. *E. Bene* et *B. Köpeczi*. Bp. 1971. – *Mályuszné Cs. E.*: ItK 1973, 471–474; *Hopp L.*: HVF 1973, 577–578.

Z. Libera: Problemy polskiego Oświecenia. Warszawa 1969. – *Hopp L.*: HVF 1973, 584–585.

W. Łoziński: Życie polskie w dawnych wiekach. Kraków 1969. – *Hopp L.*: HVF 1973, 196–197.

Między dawnymi a nowymi laty . . . Studia folklorystyczne. Pod. Red. *R. Górskiego* i *J. Krzyżanowskiego*. Warszawa–Wrocław 1970. – *Hopp L.*: HVF 1973, 458.

Oświecenie. Opracowała *E. Aleksandrowska* z zespołem Vol. 4–6. Warszawa 1966–1972. – *Király N.*: HVF 1973, 605–606.

Pamiętnik Słowiański. Tom XXII. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972. – *Kiss Gy. Cs.*: HVF 1973, 618–619.

Z. Sinko: Powieść zachodnio-europejska w kulturze polskiego Oświecenia. Warszawa-Kraków 1968. – *Kirdly N.*: HVF 1973, 594–596.

Z. Szmydtowa: Studia i portrety. Warszawa 1969. – *Hopp L.*: HVF 1973, 184–185.

Teksty (Teoria-krytyka-interpretacja) 1972. *Kirdly N.*: HVF 1973, 405–406.

Zagadnienia Rodzajów Literackich 1958–1972. – *Hopp L.*: HVF 1973, 465–466.

1974

B. Białokozowicz: Z dziejów wzajemnych polsko-rosyjskich związków literackich w XIX wieku. – *Molnár I.*: S XIII, 1974, 151–155.

D. Buttler, H. Kurkowska, H. Satkiewicz: Kultura języka polskiego. Warszawa 1971. – *Morvay K.*: StS XX, 1974, 173–175.

Chant de la Pologne. Anthologie de la poésie polonaise de XX^e siècle. Réd. *B. Durocher*. Paris 1972. – *Hopp L.*: HVF 1974, 542.

W. Felczak: Historia Węgier. Wrocław-Kraków 1966. – *L. Bazyłow*: Siedmiogród a Polska 1567–1613. Warszawa 1967. – *Kovács I.*: Két történeti munka rólunk. T 1974, 4. sz. 96–98.

I. N. Goleniszczew-Kutuzow: Odrodzenie włoskie i literatury słowiańskie wieku XV i XVI. Słowo wstępne, *J. Krzyżanowski*. Przełożyły *W. i. R. Śliwowsky*. Warszawa 1970. – *Hopp L.*: HVF 1974, 110–111.; AL XVI, 1974, 188–189.

Izsepy E.: Kościuszko. Bp. 1973. – *Petneki Á.*: Sz 1974, 745–746.

M. Jastruń: Gwiazdzisty diament. Warszawa 1971. – *Kovács I.*: HVF 1974, 269–270.

M. Korolko: O prozie kazań sejmowych Piotra Skargi. Warszawa 1971. – *Balázs M.*: HVF 1974, 112–113.

Kovács E.: Népek országujtján. Válogatott tanulmányok. Bp. 1972. – *Hopp L.*: HVF 1974, 267–268.

T. Kowzan: Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques. Varsovie 1970. – *Kovács I.*: HVF 1974, 527–528.

Z. Lapiński: Norwid. Kraków 1971. – *Kovács I.*: HVF 1974, 270–271.

Literatura – Komparatystryka – Folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu. Pod red. *M. Bokszczenia, St. Frybes, E. Jankowski*. Warszawa 1968. – *Hopp L.*: HVF 1974, 106; StS XXI, 1975, 216–217.

H. Muszyńska-Hoffmannowa: Panie na Wilanowie. Warszawa 1970. – *Hopp L.*: HVF 1974, 268.

C. Norwid: Pisma wszystkie I–X. Warszawa 1971. – *Kovács I.*: HVF 1974, 535–536.

Nowak J. R.: Węgry 1939–1969. Warszawa 1971. – *Kapronczay K.*: Sz 1974, 288–289.

S. Pazyra: Z dziejów książki polskiej w czasie drugiej wojny światowej. Warszawa 1970. – *Hopp L.*: HVF 1974, 275; MKsz 1974, 385–386; StS XXI, 1975, 458–460.

1975

E. Angyal: Świat słowiańskiego baroku. Przełożył: *J. Prokopiuk*. Słowo wstępne: *J. Sokołowska*. Warszawa 1972. – *Fried I.*: HVF 1975, 141.

L. M. Bartelski: Genealogia ocalałych. Szkice o latach 1939–1944. Kraków 1974. – *Kovács I.*: HVF 1975, 139; *Molnár I.*: HVF 1976, 683–684.

K. Braun: Cypriana Norwida teatr bez teatru. Warszawa 1971. – *Kovács I.*: HVF 1975, 523–524.

Gadka za Gadką. 300 podań bajek i anegdot z Górnego Śląska. Zebrali i opr. *D. Simonides i J. Ligeza*. Katowice 1973. – *Hopp L.*: HVF 1975, 139–140.

B. J. Gawęcki: Polscy myśliciele romantyczni. Warszawa 1972. – *Ratzky R.*: HVF 1975, 505.

Hopp L.: A Rákóczi-emigráció Lengyelországban. Bp. 1973. – *Kiss Gy. Cs.*: HVF 1975, 130–131; *Kovács E.*: It 1975, 1060–1064; *R. Várkonyi Á.*: ItK 1975, 106–107.

- J. Iwaszkiewicz*: *Máter Johanna és más elbeszélések*. Bp. 1973. – *Kovács I.*: A 1975, 3. sz. 86–88.
- Iacobus Palaeologus*: *Catechesis Christiana dierum duodecim*. Primum ed. R. Dostálová. Biblioteka Pisarzy Reformacyjnych Nr 8. Warszawa 1971. – *Pirnát A.*: ItK 1975, 384–389.
- Z. Jagoda*: *O literaturze i życiu literackim Wolnego Miasta Krakowa 1816–1846*. Kraków 1971. – *Kovács I.*: HVF 1975, 488.
- J. Kamionkova*: *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w.* (Studia). Warszawa 1970. – *Kovács I.*: HVF 1975, 487–488.
- A Kersten*: *Warszawa kazimierzowska 1648–1668*. Miasto – Ludzie – Polityka. Warszawa 1971. – *Hopp L.*: HVF 1975, 128–129.
- Konspiracyjna publicystyka literacka 1940–1944*. Pod. red. *Zd. Jastrzębski*. Kraków 1973. – *Kovács I.*: HVF 1975, 288–289.
- K. Kostenicz*: *Legion Włoski i „Trybuna Ludów” 1848–1849*. Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Pod. red. *St. Pigoń*. Warszawa 1969. – *Hopp L.*: HVF 1975, 524–525; StS XXI, 1975, 217–219.
- I. Krasicki*: *Doświadczyńskiego przypadku*. Opracował – *M. Klimowicz*. Wrocław–Warszawa 1973. – *Hopp L.*: HVF 1975, 531–532; StS XXIII, 1977, 230.
- H. Michałowska*: *Salony artystyczno-literackie w Warszawie 1832–1860*. Warszawa 1974. – *Kovács I.*: HVF 1975, 489.
- Ž. Pauli*: *Pieśni ludu polskiego w Galicji*. Pod. red. *H. Kapeluś*. Postłowie i opracowanie R. Górski. Wrocław–Warszawa, 1973. – *Hopp L.*: HVF 1975, 534; StS XXII, 1976, 476.
- St. Pigoń* człowiek i dzieło. Praca zbiorowa pod. red. *H. Markiewicza, M. Rydlowej, T. Ulewicza*. Kraków 1972. – *Hopp L.*: HVF 1975, 293–294; StS XXIII, 1977, 226–228.
- M. Straszewska*: *Życie literackie Wielkiej Emigracji we Francji 1831–1840*. Warszawa 1970. – *Kovács I.*: HVF 1975, 489–490.
- L. Szczucki*: *W Kręgu myślicieli heretyckich*. Warszawa 1972. – *Pirnát A.*: ItK 1975, 385.
- Z. Trojanowicz*: *Rzecz o młodości Norwida*. Poznań 1968. – *Kovács I.*: HVF 1975, 132–133.
- S. I. Witkiewicz*: *Drámák*. Bp. 1973. – *Angyal E.*: A 1975, 3. sz. 83–85.
- R. Włoszyński*: *Ignacy Krasicki utopia i rzeczywistość*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970. – *Hopp L.*: HVF 1975, 277–278; StS XXIII, 1977, 228–230.

1976

- M. Brykalska*: *Aleksander Świętochowski redaktor „Prawdy”*. Warszawa 1974. – *D. Szemző P.*: ItK 1976, 554–555.
- J. Domański*: *Erazm i filozofia. Studium o koncepcji filozofii Erazma z Rotterdamu*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1973. – *Balázs M.*: HVF 1976, 132–133.
- Erasmiana Cracoviensia*. Kraków 1971. – *M. Balázs*: HVF 1976, 132.
- K. Korzon*: *Ludwik Bernacki, bibliolog i editor*. Wrocław 1974. – *Kindlovits K.*: MKsz 1976, 198–199.
- H. Lapiński*: *U początków działalności wydawniczej Ossolineum 1817–1834*. Wrocław 1973. – *Kindlovits K.*: MKsz 1976, 198.
- B. Orwinowska*: *Modele i style prozy w dyskusjach na przełomie XVI i XVII wieku. (Wokół toruńskiej rozprawy Fabriciusa z 1619.)* Wrocław–Warszawa–Kraków 1967. – *Balázs M.*: ItK 1976, 134–135.
- Rapporti veneto-ungheresi all'epoca del Rinascimento*. A cura di *T. Klaniczay*. Bp. 1975. – *Barlay Ö. Sz.*: ItK 1976, 536–540; *Varga I.*: HVF 1976, 457–458.
- S. Salmonowicz*: *Toruńskie Gimnazjum Akademickie a Ziemia Korony Węgierskiej w XVI–XVIII, wieku*. Toruń 1972. – *Balázs M.*: ItK 1976, 271–272.
- A. Sandauer*: *Bez taryfy ulgowej*. Kraków 1974. – *Molnár I.*: HVF 1976, 684–685.
- Stosunki literackie polsko-bułgarskie*. Pod. red. *J. Śliżińskiego*. Warszawa 1971. – *Ring E.*: StS XXII, 1976, 210–214.
- A Studia o Książce IV. kötete*. – *Kindlovits K.*: MKsz 1976, 185–186.

J. Szczepaniec: Drukarze Jego Królewskiej Mości w życiu literackim polskiego Oświecenia. Wrocław 1975. – *Hopp L.*: HVF 1976, 136; MKsz 1976, 438–439; S XVI, 1979, 167–168.

Sziklay L.: Szomszédainkról. A kelet-európai irodalom kérdései. Bp. 1974. – *Horváth K.*: ItK 1976, 265–267; *Nagy M.*: AL XIX, 1977, 210–214.

Z. Szymdtowa: O Erasmie i Reju. Warszawa 1972. – *Balázs M.*: HVF 1976, 132.

1977

S. Eile: Światopogląd powieści. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973. – *Reiman J.*: HVF 1977, 304.

S. Kochman: Polsko-rosyjskie stosunki językowe od XVI do XVIII w. Opole 1975. – *Zoltán A.*: StS XXIII, 1977, 191–198.

J. A. Kosiński: Biblioteka fundacyjna Józefa Maksymiliana Ossolińskiego. Wrocław 1971. – *Hopp L.*: HVF 1977, 503–504; MKsz 1978, 118.

P. Pięczka: Teoria i typologia opowiadania (1945–1963) z zagadnień struktury i narracji. Wrocław 1975. – *Kalocsai M.*: HVF 1977, 292–293.

Positionen polnischer Literaturwissenschaft. Methodenfragen der Literaturgeschichtsschreibung. Hg. von *E. Dieckmann* und *M. Janion*. Berlin 1976. – *Fried I.*: HVF 1977, 490–491.

M. Radojewski: Miniatury portretowe XVI–XX w. Sylwetki w zbiorach Biblioteki Ossolineum. Wrocław–Warszawa 1976. – *Hopp L.*: HVF 1977, 386; MKsz 1978, 119.

Raporty rezydentów francuskich w Gdańsku z okresu rozbiorów Polski (1787–1790). Les rapports des résidents français à l'époque des partages de la Pologne. T. III. Wyd. *E. Cieślak*. Gdańsk 1976. – *Hopp L.*: HVF 1977, 201.

A. Schaff: Gramatyka generatywna a koncepcja idei wrodzonych. Warszawa 1972. – *Banczerowski J.*: NyK 79, 1–2. sz. 342–346.

S. Skwarczyńska: Wokół teatru i literatury. (Studia i szkice). Warszawa 1970. – *Király N.*: HVF 1977, 280–281.

Słownik ortograficzny języka polskiego wraz z zasadami pisowni i interpunkcji. Warszawa 1975. – *Morvay K.*: StS XXIII, 1977, 208–210.

Żadło i miód mądrości. Antologia aforyzmu polskiego. Wybrał i posłowie napisał *K. Orzechowski*. Wrocław 1976. – *Hopp L.*: HVF 1977, 506.

1978

B. Bienkowska: Staropolski świat książek. Wrocław 1976. – *Hopp L.*: HVF 1978, 389; MKsz 1978, 390–391.

Csapláros I.: A felvilágosodástól a felszabadulásig. Tanulmányok a magyar–lengyel irodalmi kapcsolatok köréből. Bp. 1977. – *T. Erdélyi I.*: HVF 1978, 520–521; *Kálmán J.*: FK 1980, 126–127; *Lőkös I.*: ItK 1980, 385–386.

J. Dąbrowski: Dziennik 1914–1918. Kraków 1977. – *Kovács E.*: Sz 1978, 380–383.

R. J. W. Evans: The wechel presses: Humanism and calvinism in central Europe (1572–1627). Oxford 1975. – *G. Lábos O.*: ItK 1978, 725–728.

K. Kumaniecki: Literatura rzymska. Okres cyceronski. Warszawa 1977. – *Soós I.*: HVF 1978, 387–388.

Les Lumières en Hongrie, en Europe centrale et en Europe orientale. Actes du II^e Colloque de Mátrafüred, 1972. Réd. *E. Bene* et *B. Köpeczi*. Bp. 1975. – *Hopp L.*: HVF 1978, 389–390.

M. Piszczkowski: Wieś w literaturze polskiego baroku. Wrocław–Kraków 1977. – *Hopp L.*: HVF 1978, 523–524.

F. Prešeren: Poezje wybrane. Wybrał, wstępem i przypisami opatrzył *M. Piechal*. Warszawa 1976. – *Fried I.*: HVF 1978, 252.

Słownik literatury polskiego Oświecenia. Red. *T. Kostkiewiczowa*. Wrocław 1977. – *Király N.*: HVF 1978, 542–543.

E. M. Szarota: Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts. Bern und München 1976. – *Bitskey I.*: HVF 1978, 390.

S. Velea: Paralelisme și retrospective literare. București 1974. – *Kissné Reimann É.*: HVF 1978, 251–252.

Związki i paralele literatur polskiej i słowackiej. Wstęp i postowie S. Urbańczyk i M. Piśút. Wrocław–Warszawa 1972. – *Kiss Gy. Cs.*: HVF 1978, 251.

1979

Barocco fra Italia e Polonia (Atti del IV Convegno di Studi dell'Accademia Polacca delle Scienze e della Fondazione Giorgio Cini de Venezia), a cura di *J. Ślaski*. Warszawa 1977. – *Sárközy P.*: HVF 1979, 559–560; FK 1979, 204–206.

J. Fabre: Approches des Lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre. Paris 1974. – *Hopp L.*: HVF 1979, 438–439.

J. Iwaszkiewicz: Pétervár. Bp. 1978. – *Cs. Varga I.*: N 1979, 1251–1252.

M. Klimowicz: Oświecenie. Warszawa 1972. – *J. Snopek*: HVF 1979, 563–564.

A. Kowalska: Mochnacki i Lelewel współtwórcy życia umysłowego Warszawy i kraju. Warszawa 1971. – *Kálmán J.*: HVF 1979, 566–567.

Literatura rosyjska w zarysie. Pod. red. *Z. Bańskiego* i *A. Semczuka*. Warszawa 1975. – *Zoltán A.*: FK 1979, 428–429.

Polsko–jugosłowiańskie stosunki literackie. Tom studiów. Red. *J. Śliziński*. Wrocław–Warszawa 1972. – *Sziklay L.*: HVF 1979, 547–548.

Problemy kultury literackiej polskiego Oświecenia. Red. *T. Kostkiewiczowa*. Wrocław 1978. – *J. Snopek*: HVF 1979, 586–587.

Semiotyka polska 1894–1969. Red. *J. Pelc*. Warszawa 1971. – Semiotics in Poland 1894–1969. Selected and ed. with an introduction by *J. Pelc*. Warszawa – D. Reidel Publishing Company Dordrecht Holland/Boston USA p. XXVI, 504. Synthese Library Studies in Epistemology, Logic, Methodology and Philosophy of Science, Vol. 119. *Voigt V.*: HVF 1979, 434–435.

A. Sieroszewski: Węgierska i polska powieść historyczna w dobie romantyzmu. Warszawa 1976. – *Reiman J.*: HVF 1979, 546–547.

Studia z dziejów polsko – węgierskich stosunków literackich. Pod. red. *I. Csaplárosa*. Warszawa 1978. – *Varga Cs. I.*: ItK 1979, 687–689.

S. Świrko: Z kręgu filomackiego preromantyzmu. Warszawa 1972. – *Kálmán J.*: HVF 1979, 566–567.

1980

Csorba T.: A pápa szindarabja (*Andrzej Jawien*: Az aranyműves boltja). V 1980, 826–828.

Katalog dokumentów Archivum Archidiecezjalnego we Wrocławiu. Red. *W. Urban*. Roma 1970. – *Reketyés M.*: HVF 1980, 184–185.

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. Bp. 1978. – *Bitskey I.*: HVF 1980, 169–171.

Mały słownik pisarzy węgierskich. Warszawa 1977. – *Csapláros I.*: MKsz 1980, 318–322.

Niederhauser E.: A nemzeti megújulási mozgalmak Kelet-Európában. Bp. 1977. – *Hopp L.*: ItK 1980, 752–754; HVF 1980, 384.

W. Puszc: „Nowy Parnas” przedromantycznej Warszawy Bruno Kiciński i grono jego współpracowników. Wrocław 1979. – *J. Snopek*: HVF 1980, 386.

J. Śliziński: Jan III Sobieski w literaturze narodów Europy. Warszawa 1979. – *Csapláros I.*: ItK 1980, 548; *Gedeon M.*: HVF 1980, 381.

M. Wańkowicz: A Monte Cassino-i csata. Bp. 1979. – *Lagzi I.*: Sz 1980, 1065–1066.

L. Zabrocki: Kybernetische Modelle der sprachlichen Kommunikation. Warszawa 1975. – *Banczerowski J.*: MNy 1980, 235–237.

Hopp Lajos–Kiss Gy. Csaba

Adjoining Cultures as Reflected in Literature and Language. Proceedings of the XVth Triennial Congress of the Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes (Tempe, Arizona—Scottsdale, Arizona; 28 August—9 September 1981). Ed. by John X. Evans, Peter Horwath, Maureen V. Ahern Tempe, 1983. Arizona State University, 342.

A FILLM XV. nemzetközi kongresszusát *Érintkező kultúrák tükröződése az irodalomban és a nyelvben* címmel rendezték meg, 40 ország tudósainak részvételével. A kötetben ennek anyaga olvasható – nagyrészt angol, kisebb részben francia, német, spanyol és olasz nyelven.

Az „akta” első részében teljes terjedelemben közli a plenáris előadásokat (egyes esetekben jegyzetapparátussal és a referensek hozzászólásaival együtt). Northrop Frye a kanadai irodalom történetének azon tényezőit veszi számba – a történelmi és kulturális fejlődés kontextusában –, amelyek az irodalomkritika szempontjából (is) relevanciával bírnak és általánosítható tanulságokkal szolgálnak a számára. Ennek alapján mutatja be a kanadai irodalomnak egy újabb periodizálási lehetőségét. Reginald F. Amonoo, Ijaz H. Batalvi és Tatsuro Yamamoto az ún. harmadik világ vonatkozásában vizsgálják a címben jelzett fő téma bizonyos aspektusait. Amonoo a szintézis igényével, gazdag szempontrendszer alapján vázolja a fekete-afrikai és az európai keresztény (francia) kultúra találkozásait és kapcsolatát, ennek irodalmi és nyelvi vetületeit. Batalvi hasonló megközelítésmóddal az indiai brit uralom („Pax Britannica”) kulturális-irodalmi-nyelvi

(angol; urdu) implikációról ad képet. Yamamoto előadásának címe: *Mythological Explanation of the Origin of Political Power in Mainland Southeast Asian Countries and Japan*. John H. Fisher témája nyelvtörténeti vonatkozású. A beszélt nyelv és az írás fejlődésének főbb fázisait emeli ki. Nils E. Enkvist a szövegnyelvészet és a retorika összefüggéseit elemzi. „Expanzionista” nyelvszemlélete szerint túl kell lépni a klasszikus amerikai strukturalizmus és a generatív-transzformációs grammatika nyelvszemléletén, a funkcionális-interakcionális alapokon nyugvó nyelvvizsgálat felé (text, ill. discourse linguistics). (Figyelemre méltó Morton W. Bloomfield ehhez kapcsolódó hozzászólása!) Michael Wegner a klasszikus orosz regénnyel kapcsolatban hangsúlyozza, hogy ennek megjelenésekor már egy kanonizált műfajú hagyomány létezett Európában; az orosz regény kiteljesedése és nagysága elsősorban annak köszönhető, hogy művelői a „kreatív kritikai analízis” módszerét követve visszanyúltak e tradícióhoz. Germaine Brée témája: a „médiá” (az új információs technikák, továbbá a hozzájuk kapcsolódó új kommunikációs típusok és formák) hatása a francia kultúrára. J. Cocteau, M. Butor és P. Sollers esetében vizsgálja a szöveg és média kölcsönhatását. Előadása érdekes – és egyben az irodalom és az irodalomtudományon túlmenő – problémákat exponál.

A kötet második része 68 szekcióelőadás kiadványát tartalmazza. A kongresszus fő témájához kapcsolódó kérdések részletes elemzésére az alábbi hat szekció keretében került sor: a nemzetudat („nacionalizmus”) tükröződése és meghaladása az irodalomban; regionalizmus a nyelv-

Folyóiratunk cikkeiről az American Bibliografical Centre Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készít.

ben és az irodalomban; az érintkező kultúrák szerepe az irodalmi formák meghatározásában; formai és műfaji állandóság az irodalomban; irodalom, nyelv és politika; „imaginatív” irodalmi és dokumentarista irodalom. Az előadások többsége összehasonlítható szempontú, de természetesen értékes és tanulságos összegezéseket olvashatunk mind az irodalomelmélet (pl. Clas L. Zilliacus, Douwe W. Fokkema), mind az irodalomtörténet, vagy (kisebb részben) a nyelvészet és a fordításelmélet (Albrecht Neubert, L. A. Perez, Glanvilla Price körében. A magyar tudományosságot a kötet tanúsága szerint Andor József (*The Interpretation of Frames and Scenes in Gypsy Discourse*) Klaniczay Tibor (mint szekcióelnök) és Szabolcsi Miklós (*‘Longue durée’ dans la littérature*) képviselte a kongresszuson.

A FILLM ezt megelőző kongresszusait tekintve említésre méltó az a tény, hogy az előadók mintegy 30 százaléka a harmadik világból érkezett, ill. tematikailag azt képviseli. Ez a szám már csak azért is reprezentáns, mert – nemzetközi találkozóról lévén szó – a fejlődő országok növekvő jelentőségét jelzi a humán tudományok területén. A különféle megközelítésmódokban a kulcsfogalom az identitás, a szoban forgó közösségek – és kultúráik – önmagukat, önmaguk helyét és értékeit kereső volta. E folyamatban alapvető szerepe van a tradíciónak és a nyelvnek (pl. a négritude fogalma Amonoonál vagy az Africanité elemzése F. J. Kapelinski-nél). Az irodalom sokkal inkább a társadalmi tudat letéteményese, mint a fejlett nyugati vagy európai országokban. – Nem véletlen, hogy az előadók közül többen (pl. C. L. Wanjala) elvetik N. Frye elvét, miszerint „the shaping spirit of literature is literature”.

Emellett a másik fő kérdéskör (bár az előzőnél kisebb hangsúlyt kap a kötetben) a „média” fogalmával jellemezhető. Az új információs technikák, kommunikációs típusok és formák ma már áthatják a kultúra és a mindennapi élet egészét; a kultúra tradicionális értékrendje fellazulóban van. A média hatása – általánosságban – a kultúrszociológia vizsgálódási körébe tartozik („pop” vs. „magas” kultúra stb.). E hatás az irodalomban is jelentkezik, ami válaszciklusra és állásfoglalásra készteti magát az irodalomtudományt is (J. Delbaere-Garant). Mindez egyben az interdiszciplináris kutatások jelentőségére is utal (Penjo Rusev).

Az „akta” harmadik részében a kongresszus keretében megrendezett Andrés Bello szimpó-

zium anyaga olvasható (észak- és dél-amerikai tudósok tollából, spanyol nyelven).

A kötetet a résztvevők név- és címjegyzéke egészíti ki.

Gulyás Matild

René Etiemble: Quelques essais de littérature universelle Paris, 1982. Gallimard, 451.

René Etiemble, a francia komparatista iskola doyen-je legújabb könyvét *Comparaison n'est pas raison* című, annak idején nagy port felvert, elméleti írása folytatásának, gyakorlati példákkal való illusztrálásának tekinti. Az általános irodalomról szóló esszék nem adnak összefoglalást, szintézist valamely irodalomtörténeti korszakról, tendenciáról; a René Wellek által kívánt „Man, universal man, man everywhere and at any time, in all his variety...”, vagy ahogyan Etiemble nevezi: l’homme entier (27.) mégis a kutatások apriorija. A közzétett esszék többsége részletkérdést tárgyal, monografikus szempontok alapján, de együtt, egységükben világosan kifejezik a szerző igazi szándékát: a mindennapi irodalmi és kultúrpolitikai harcokban létrehozni az új általános és teljes ember prototípusát; megmutatni a földi sorsban, a jelenségek kaotikus világában manifesztáló tiszta formát. Etiemble-nek egy másik, praktikus okból is szüksége van az ideál egységességére. A természettudományok analógiájára az irodalomtudományban is kialakult szakosodás és specializáció korában egyedülálló a szerző vállalkozása. A tanulmányok témájukban szinte az egész földgolyót átfogják az Egyesült Államoktól, az európai, afrikai és ázsiai irodalmakon keresztül, egészen Japánig. Rádásul még az irodalomtörténet különböző korszakait is vizsgálja. A megvalósulások, a helyi változatok sokszínűsége mögött ott áll a kutató szubjektumában létrehozott magasabb egység, az új ember ideája, amely szélesebb perspektívába helyezve összefogja a részeket, értelmet ad nekik.

A XX. századi tudományos forradalommal megismert modern kozmosz polgára túllép a régi európai ember Európa-centrizmusán (européocentrisme), szűk látókörű önzésén, leszámol a mások feletti szellemi és fizikai uralmával. Az egyenlőtlenség nemcsak politikai volt: a vezető európai irodalmak gondolatokat, eszméket vettek át Keletről (a kínai tolerancia-elméletek, az arab algebra, sőt még a középkori katedrálisok ördögfiguráit is említhetjük), asszimilálták őket,

anélkül azonban, hogy a keleti ember és műve kellő méltóságra emelkedett volna a „récepteur”-ök szemében. A XX. század végén a korábban megvetett Kelet jelentősége meghatározó Európa fejlődése szempontjából: „tout le monde désormais entend contribuer à découvrir enfin l’Asie, cet avenir de l’Europe, dont pour belle part elle fut le passé . . . (49).

Az Európa-centrizmus történelmileg végérvényesen túlhaladott, a mai világpolgár megjelenése, műveltsége valóban egyetemes, minden kultúrában tájékozott, minden lehetséges emberi magatartásformát, érzést, gondolatot átél és magába olvasztott.

Etiemble sokéves publicisztikai és tanári tevékenysége során minden olyan törekvést támogatta, amely a másik megismerését, a földrészek dialógusát segítette elő. A Sorbonne-on az afrikai és az ázsiai hallgatók, irányítása alatt, a saját irodalmuk egyes kérdéseiről írták meg disszertációjukat, sőt néhány „doctorat d’État” is született. Ezzel Etiemble előmozdította, hogy fejlett, korszerű tudományos apparátussal megismerhetővé váljanak az idegen irodalmak, s bekerüljenek az európai szellemi vérkeringésbe.

Két alkalommal, egyszer külön fejezetben, ír a szocialista országokról, és a XX. századi magyar irodalomról és komparatistikai kutatásokról. A rendkívül nehéz helyzetben a II. világháború után három ország tudott hozzájárulni az általános fejlődéshez: Magyarország, Lengyelország és Románia specialistái „ont su concilier ce qu’il faut concéder d’allégeance politique et se réserver le droit de discuter avec les pays du monde capitaliste.” (52–53.). Gyergyai Albert, Somlyó György munkássága, valamint az Arion, a Neohelicon, a lengyel Zagadnienia és a román Cahiers kap igen pozitív értékelést.

Ugyanakkor Etiemble hevesen támadja azoknak az országoknak a kultúrpolitikáját, amelyek kimondva vagy kimondatlanul az elzárkózást követelik meg, s hatalmi eszközökkel akadályozzák a művelt körök természetes egyesülését. A sztálini korszak „egyirányú utcája” (Zsdanov szerint az orosz-szovjet irodalom csak hatott, de semmit sem vett át a burzsoá, dekadens nyugattól) vagy a kínai kulturális forradalom nyugat-ellenessége egyaránt ártalmas volt, hiszen nem járult hozzá a nemzeti hiúságok, az adok-veszek politikai értelmezésének a felszámolásához. Ezzel egyébként ezek az országok szembe kerültek Marx megállapításával is, amely szerint az irodalmi örökség együttese minden nép közös java (51.).

Az olvasónak az az érzése, hogy Etiemble rendkívüli nyitottsága, toleranciája, csak a „kisebbségre” vonatkozik, az angol–amerikai nyelvi és irodalmi hatásokra nem. Ezzel a szerző csökkenti a Keletre nyitás nagyvonalú francia gesztusának az értékét. Napjainkban a modern természettudományi műveltséggel rendelkező, a kozmoszban saját helyzetével tisztában levő „homme” entier – ha valamely érthető emberi nyelven megszólalna – angolul beszélne. E vonatkozásban kevésbé érdekes a *This is my best* című amerikai antológia summás, gyanítjuk igazságtalan, elítélése, fontosabb az, amit Etiemble – az általa kitalált szóval – franglaisnak nevez. Lényegében az angollal „megrontott” francia nyelvet érti rajta. A különféle rendeletek, adminisztratív intézkedések (mint például az 1975-ös, Etiemble által is szorgalmazott törvény, amely némi megszorítással száműzni szándékozott az anglicizmusokat a franciából) – az általános és természetes fejlődés ellen hatnak, s eleve kudarcra vannak ítélve. A nyelvi arisztokratizmusból eredő teljes elutasítás helyett – kívülálló szerint –, célszerű lenne az angol nyelvi hatás modern tartásáért, a franciához való lehetséges hozzáadomlásáért harcolni.

Nemrégiben Adrian Marino román irodalomtörténész könyvet írt Etiemble-ről, a harcoló komparatistáról. Etiemble valóban harcol, s talán nemcsak egymás megismeréséért, hanem (továbbá) a goethei úton) egymás megszeretéseért is. Módszerét el kell sajátítania a fiatal, hivatalból forradalmibb komparatista nemzedéknek, még akkor is, ha az „homme entier” fogalma nem mentes bizonyos ellentmondásoktól, ha vonásai nem is teljesen világosak.

Pál József

Des mots et des couleurs. Études sur le rapport de la littérature et de la peinture (XIX^{ème} et XX^{ème} siècles) Textes réunis par Philippe Bonnefis et Pierre Reboul Villeneuve-d’Asco, 1979. Presses Universitaires de Lille, 200.

A Philippe Bonnefis és Pierre Reboul által szerkesztett tanulmánykötet azokból a kutatásokból ad izelítőt, melyeket a lille-i egyetem (Lille III.) XIX. századi irodalommal és társművészetekkel foglalkozó speciális csoportja végez. Mint a cím mutatja is, a kutatók arra a kérdésre keresnek választ, melynek megoldására már sokféle nézet és módszer született, mégis – termé-

szetéből adódóan – újra és újra felvetődik a művészetelmélettel foglalkozók számára: van-e, lehet-e alapja – s ha igen, milyen határok között – verbális és figurális kifejezőmód valamiféle megfeleltetésének, s ezáltal milyen lehetőségei vannak a vizuális élményen alapuló festészet nyelvi jellemzésének.

A címben szereplő *Littérature* kifejezés tágabb értelemben veendő, magába foglalja a kritikát, illetve az egyszerű műleírást is. A tanulmányok szociológiai, pszichoanalógiai művésztörténeti, szemiotikai szempontokat alkalmaznak az elemzések során.

Bonnefis a kötet bevezetőjében mottóként Camille Flammarionnak azt a megállapítását idézi, mely szerint másfajta látás is lehetséges, mint amit a retina, illetve a látóideg működése eredményez. A legalább Locke óta ismert gondolat elvi kiindulópontja az, hogy a látás fogalmának jelentéstartománya kiterjeszthető nem optikai inger által keltett vizuális benyomásokra is, melyeket Bonnefis igen érzékletesen jellemez pl. a „clairvoyance de l'ouïé” vagy az „optique transcendante” kifejezésekkel. A nyolc tanulmány mindegyike bizonyítéka arra, hogy ez a szemlélet új távlatokat nyithat az írás (écriture) funkciójának vizsgálatában is. A szöveg bár szintén határozhat látás útján, mégis másfajta ingert kelt: sajátossága a „belső sötét kamra” (Bonnefis), ahol a tartalom által felidézett kép keletkezik. A keletkezési hely, mint filozófiai probléma előtérbe kerülése a XIX. sz.-ban, összefüggésbe hozható a fényképezés megjelenésével. (Foglalkozik ezzel pl. Baudelaire és Dumas is, ez utóbbi éppen Daguerre kapcsán).

Az elemzések bár igen különböző oldalról közelítik meg a kép–szöveg viszonyt, mégis a tárgyjelentől mértékétől függően két módszertani irány valamelyikét követik: „fétiszizálnak”, vagyis megőrizve a mű tárgyszerűségét, a nyelvi eszközzel annak kommentárját, leírását adják – ily módon a képi ábrázolás nagyon is jelen van az írásban –, a másik út a „feledés”, mintha az író elvesztette volna a figurákat a szeme előtt, s az írásban teremtené újjá. E két szélső szemlélet Jean-Pierre Guillem (*Matières et musiques*), illetve Eliane Formentelli (*Pongepinture*) cikke reprezentálja. Guillern szerint a képzőművészeti alkotás létmódjába beépül a kritikai szöveg: egyrészt szavakkal feltárhajta a „néma” tárgy szimbolikus jelentését, másrészt értékadó, esetenként restauráló szerepe is van (ha a tárgy megrongálódik, elpusztul). Jelentősége csak nő azáltal, hogy más,

értékadó és őrző intézmény, mint pl. a múzeum, immár Európán túlra is kiszélesedő gyűjtőkörével, megingott szilárdnak hitt értékrendjében, s már képtelen az összemérhetőség illúzióját kelteni. A szerző alapos tényfeltárással elemzi a művészet szerepének alakulását a XIX. sz.-i társadalom vetületében. Formentelli tanulmánya – a másik típus – bevezetőjében Roland Barthes gondolatát idézi: a szöveg nem kommentálja a képet, a kép nem illusztrálja a szöveget, létük független. A továbbiakban Francis Ponge *L'Atelier contemporain* c. művét vizsgálja első sorban módszertani szempontból, s benne Barthes véleményét látja igazolva.

E két szélső megközelítéstípus mintegy keretbe foglalja a többi hat tanulmányt, noha ennek nemcsak formális, hanem kronológiai oka is van.

Pierre Reboul (*Huysmans: deux toiles, un homme, un discours*) Huysmans két műelemzését (*M. Bartholomé: Une récréation, Raphaëli: La belle matinée*) tanulmányozza azzal a céllal, hogy ennek során szembesítse a szerző idézett sorait a két képpel, s választ találjon arra a kérdésre, ad-e látványt ez a leírás, illetve amit ad, az mennyire elegendő a képeket további aktivitásához. Reboul szerint a festménnyel foglalkozó szöveg csak önálló, autonóm léttel rendelkező írásként fogható fel. A leírás önállóságát látja abban, ahogy az képes a tér dimenzióit újrat teremteni, miközben nem a műalkotást reprodukálja, hanem valójában annak tárgyát jeleníti meg. A részletek néhol homályban maradnak, s ez tág keretet enged a fantázia megsejtéseinek. Jean-Louis Bachelier (*Le graveleur*) Felicien Ropsról, a híres rézmetszőről kialakult véleményeket foglalja össze, középpontba állítva Huysmans elemzését (Certains), és vállalkozik újratemítésére is, miközben igyekszik megfejteni a művész életművét átszövő rejtjelrendszereket. Legérdekesebb talán a Szent Antal megkísértése c. metszetről kifejtett gondolatmenet.

André Billaz (*Littérature et peinture*) az írás és a festészet eszköztárának lehetőségeit és határait kutatja egyetlen, igen érdekes mű bemutatásán keresztül, melynek szerzője Victor Ségalen. (*Peintures* 1955.) Az ő személye azon tanulságos kísérlete által válik jelentőssé, melyben nemlétező – lehetséges – festmények olyan leírását javasolja, hogy abból az olvasó képelete segítségével megalkothassa az objektív léttel nem rendelkező tárgyat.

Francine Lenne (*Stigmates*) és Marcel Spada (*Gustave Moreau et l'Eve nouvelle d'André Bre-*

ton) ismét a kritikai szöveg elméleti kérdéseire irányítják a figyelmet, Edmond Nogacki (*Piecture et poesie chez René Char*) pedig a szürrealizmusnak e tárgyra vonatkozó aspektusait világítja meg.

A kötet szerkesztői által összegyűjtött igen értékes és érdekes anyag egyszerre mutatja e kutatások néhány lehetséges irányát és részeredményeit. Az elemzéseket egy közös elvi kiindulópont fűzi össze, ezt követően azonban már jelentős eltérést mutatnak még az elemző probléma megfogalmazásában is. Így a tanulmánykötet – feladatának megfelelően – inkább gondolatébresztő, helyenként vitára készítő, s a bevezetőben felvetett kérdést nyitva hagyja

Dósa Márta

Pierre Barbéris: *Le prince et le marchand*
Paris, 1980. Fayard, 429.

„A mát mindig kikezdi a bíráló tegnap és a holnap, amely máris múlttá változtatja jelenünket” – írja Barbéris legújabb kötetében, a történelem folytonos változása kapcsán. Vajon hogyan reagál e változásra, múlt és jelen állandó harcára, a történelem törvényszerűségeire az irodalom mint egyfajta művészet és a történetírás mint tudomány; hogyan kell az irodalomkritikának helyesen megközelítenie az irodalmi jelenséget – ilyen és ezekhez hasonló kérdéseket vizsgál *A herceg és a kalmár* című nagyszabású tanulmánykötet, mely mind problémafölvetéseivel, mind a kérdésekre adott válaszaival, akárcsak egyes műelemzéseivel igen figyelemreméltó alkotása a marxista megalapozottságú, modern irodalomtudománynak. Az irodalomtudomány szót igaz, nem lehet kizárólagosan alkalmazni a könyv kapcsán, mivel a szerző az irodalmat és az irodalomtudományt illető kérdések mellett – pontosabban: azoktól elválaszthatatlanul – társadalmi, történeti, ideológiai kérdésekkel is foglalkozik. Barbéris jobbára a francia történelem, kultúra, tudomány területéről veszi a fölvetett problémákat illusztráló példákat, s csak a primer irodalmi anyagában találunk a francián kívül angol példákat, de mindez mit sem csökkent a könyv közérthetőségén és közhangúságán, részint, mivel példái rendkívül közismertek, nem kívánnak a francia kultúrában speciális jártasságot, részint mivel a tanulmányok alapvető fontosságú általános problémákat dolgoznak föl, s így minden olvasó számára tanulságosak.

A kötetben foglalt tanulmányok az alábbi fő kérdéskörökkel foglalkoznak: a modernség problémája mint történelmi és mint irodalmi jelenség – *A herceg és a kalmár* mint a modernség problematikájának irodalmi struktúrái; az irodalom kapcsolata a valósággal, történelemmel, történet-tudománnyal, politikával, ideológiával; az irodalom fő funkciója; az irodalomkritika mai helyzete Franciaországban; egy objektív marxista irodalom- és történetiszemlélet kritériumai; konkrét műelemzések.

A felsorolt témák voltaképpen egymástól elválaszthatatlanul minden tanulmány centrális gondolatát alkotják, az egyes műelemzések pedig folyamatosan kapnak helyet a tanulmányok sorában. Lássuk e témákat kissé közelebbről. A mai francia irodalomkritikában (irodalomtudományban) Barbéris két fő irányzatot különböztet meg, melyektől ő bizonyos mértékig igyekszik elhatárolódní, ezek: a hagyományokat folytató pozitívista, „tudós” kritika, mely az irodalmi szövegek létrejöttével kapcsolatos körülmények feltárásában igen hasznos, ám magával a szöveggel nem foglalkozik érdemlegesen; és a strukturalizmus (melyről a szerző helyel-közzel elmarasztalóan nyilatkozik, talán nem mindig jogosan) gyűjtőnévvel illetett formalista, szemiológiai alapú irodalomkritika, melynek eredménye a szövegek központúság, negatívuma a történeti személet hiánya. A szerző az irodalomkritika egyetlen *tudományos* módját abban a megközelítésben látja, amely az irodalmi jelenség történeti meghatározottságának valamennyi aspektusával számol, ez pedig a marxista megközelítés, amely nem egy lehetséges út a sok között. hanem egyetlen eredményes út, s melyeket Barbéris is követ, szellemi elődeiként, illetve társaiként nevezve meg többek között Lukács Györgyöt, Lucien Goldmant, Georges Dubyt.

Nem véletlen, hogy Barbéris az irodalomkritika legfontosabb feladatának az irodalmi szöveg történeti-ideológiai interpretációját tartja, mivel az irodalom legfőbb funkciója is az irodalom és a valóság speciális kapcsolatában fedhető fel, valóság alatt Barbéris a történelmi-társadalmi valóságot érti. Mint ahogyan írja: az irodalom a társadalom kifejezője (*l'expression de la société*). Az irodalom legfőbb sajátossága a benne rejlő történetiség, a történelemre való reagálás. Hogy mindebben mi a speciális irodalmi, az úgy derül ki, hogy Barbéris összehasonlítja a történetírás „történetiségét” az irodalom és történelem kapcsolatával. A történelem mint valóság, a történettudomány és a történet, azaz elbeszélés

megkülönböztetését egyaránt a szerző igen sajátosan, a tipográfia segítségével teszi meg: HISTOIRE, Histoire és histoire fogalmak a francia megfelelők. (Az összehasonlítás nyomán a szerző arra a megállapításra jut, hogy az irodalom avantgarde helyzetben van a történetíráshoz képest, mivel – ha realista irodalomról van szó, s a realizmus ez esetben érték kategória – az irodalom mindig olyan történelmet ábrázol a maga sajátos eszközeivel, amelyeket a kortárs történetírás még nem tud megvilágítani. Az irodalom sokkal gyorsabban reagál a történelmi valóságra, mint a történettudomány, még ha kevésbé egyértelmű megfogalmazással, kevésbé explicit módon is. Barbéris ebben látja az irodalom legfőbb funkcióját, ismertetőjegyét. Természetesen, ez a megállapítás nem vonatkozik mindenfajta irodalomra, ezért hangsúlyozza a szerző a *realista* irodalom fogalmát. Ezt az „előfutár” szerepet, a történelemre való reagálásnak előre mutató módját csak a le nem zárt, kérdéseket fölvető és nem válaszokat adó, nyitott irodalmi műben találjuk meg. Épp e nyitottságban rejlik a történelem és az irodalom kapcsolatának lényege, szemben a történetírás finalista jellegével, amely Barbéris szerint mindig igyekszik saját korával lezártnak és megoldottnak tekinteni a történelem kérdéseit. Bár itt meg kell jegyeznünk, hogy Barbéris ezt az állítást a polgári történetírásból merített tapasztalatok alapján teszi, mindaz, amit az irodalom gyorsabb „reakcióképességéről” mond, feltétlenül helyénvaló.

Barbéris szerint nincs politika, ideológia, „mentes” irodalom; megint csak: a *realista* irodalmi mű eszmeisége mindig konkrétan megragadható viszonyban van az adott társadalmi rend domináns ideológiájával. Mint ahogy történelem–irodalom viszonyában Barbéris a „holnap” történelme felé való előremutatást látja lényegesnek, ehhez hasonlóan, az irodalom eszmeisége kapcsán is azt tartja fontosnak, hogy az irodalom a fennálló társadalmi rend ideológiai rendszeréhez képest egyfajta eszmei „háttér” képez, ahonnan rálátás nyílik az adott domináns eszmerendszerre; az a kívülállás, rálátás alapja az ideológiai, politikai továbblépésnek, kritikának is. Az irodalom történetiségének és eszmeiségének ezen sajátosságait talán legszembéletesebben a kötet Balzac: *Huhogók* c. regényéről szóló tanulmánya példázza. A kötet másik alaptémaköre a modernség problémája mint történelmi és

mint irodalmi kérdés. A történelem a dialektika törvényszerűsége alapján halad előre, ahogyan a kezdeti idézet is megfogalmazza; tegnap és ma viszonyát Barbéris a különbség, az eltérés oldaláról vizsgálja, elsősorban a morális, emberi értékek szemszögéből. Megállapítja, hogy minden változás, pozitívumai ellenére negatív következményekkel is jár: a múlt túllépése, a „modernizálás” mindig megszüntet egy sor erkölcsi, eszmei értéket, ami gyakran az új korszak erkölcsi, eszmei elértéktelenedését is jelenti. A szerző hangsúlyozottan visszautasítja, hogy ezzel a gondolatával kapcsolatban valamiféle retrográd történelemszemléletet tulajdonítsunk neki: múlt és jelen közti szakadékok, múltbeli értékek devalválódása, mindez e fejlődési folyamat részjelenségeként értendő. Hogyan látatja mármost a történelem eme jellegzetességét az irodalom? Úgy, hogy megteremt egy sajátos, mindig más-más alakban visszatérő hőst: a herceget, akinek egyéni sorsában kifejeződik a múlt–jelen közti szakadásból fakadó válság s egyben az értéket veszített jelen kritikája. A herceg – mint pl. Hamlet, Alceste, Lucien de Rubempré stb. – mint pozitív erkölcsösséget képviselő, intellektuális, ám cselekvőképtelen személyiség szembefordul ugyan a „kalmárok”: a pénzsóvárok, az anyagi érvényesülést szem előtt tartók, az adott társadalmi rendszerben érvényesülő világával, de ez a szembefordulás gyakorlatilag csak egyetlen cselekvési módban: az öngyilkosságban vagy a vele egyértelmű „világból való kivonulásban” fejeződik ki. Nyilvánvalóan a szerző is érzi, hogy bár álláspontja a történelmi fejlődéssel kapcsolatosan általános érvényű és igaz, a konkretizálásban, már ami a modernség szükségszerűen „értéktipró” jellegét illeti, talán ez nem minden esetben annyira kiélezett, mint ahogyan ő látatja. Éppen ezért, szemléltetésképp legtüzetesebben egy olyan korszakot vizsgál – Franciaország 1789-től a XIX század 50-es éveire –, amely a polgári átalakulás, burzsoázia hatalmának megszilárdulása során valóban példázta a fenti megállapításokat.

Végezetül, Barbéris mind az irodalomkritikai, mind a történelmi, mind a politikai gondolkodásban, saját megfogalmazásával: a „pesszimista kritikát” tartja a leggyümölcsözőbbnek, mely tudomásul veszi a válságokat, de nem tagadja a fejlődés tényét sem.

Maár Judit

Berel Lang: *Faces . . . and other Ironies of Writing and Reading* Indianapolis, 1983. Hackett Publishing Co., 100.

A filozófus Berel Lang az irodalom (és az írás) elméletével foglalkozik. Ebben a vékony kötetben olyan egy-másfél oldalas esszéit gyűjtötte össze, amelyek ennek az érdeklődésnek a határterületén mozognak. Az előszóban Lang Borgest, Barthes-ot és Babelt (az író? a tornyot?) nevezi meg „partnereiként”: a szövegeket kollektív alkotásnak tekinti, még ha a társrészvényesek nem is értenének egyet a részvény-társaság késztermékével.

Az esszék az irodalom elméletéhez igen távolról kapcsolódnak csak; talán némileg több közülük van a kultúra elméletéhez (ahogyan Barthes *Mitológiái* is egy kultúra működésére világított rá) néhány példázat olvastakor úgy érezhetni, szép prózai művet tartunk a kezünkben; megint máskor mintha filozófiai horderejű gondolatokba botlanánk. A rendkívül tömör, de ironikus stílus ezeknek az írásoknak a legfőbb jellegzetessége – de hiányzik belőlük az az olvasmányosság, játék, sziporkázás, könnyedség, amely Barthes és Borges hasonló jellegű műveit jellemzi. Természetesen ízlés dolga, hogy ehhez a nehezebben emészthető, de olykor kétségtől rágódásra érdemes esszéhez vonzódik-e valaki, az azonban nehezen vitatható, hogy Lang gondolatmenetei és konklúziói gyakran nem tűnnek eléggé érdekesnek. A leginkább talán az első két rész esszéi sikerültek: az irodalmárt legalábbis ezek, a szövegről, a nyelvről, a jelekről szóló rövid írások érdekelhetik. Kiváló például az az esszé, amelyben hat okát találjuk annak, hogy miért jó, miért érdemes a telefonkönyvet olvasni; vagy az, amely az intézmények és az általuk felszámolni kívánt jelenségek fonák kapcsolatát taglalja.

Az esszék változó súlyán és színvonalán azért lehet tűnődni. Banalitás és filozófiai törmelékek; humoreszkek és példabeszédek; szójátékok és véresen komoly gondolatkísérletek – ez, úgy látszik, mind beléjük fér.

Kálmán C. György

Ю. Боров: *Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения „Медного всадника”* Москва, 1981. Сшветский Писатель 400.

Jurij Borev, a tragikum és a komikum esztétikumának ismert szovjet kutatója ebben a könyvében az irodalomkritika és műelemzés eklektikus módszervervilágában kísérel meg ismeret-szociológiai, értékelméleti rendet teremteni. Közkeleti poétika, irodalomtörténeti fogalmak szemantikáját frissíti fel, s a kor igényeit kifejező kapcsolatokat létesít közöttük, illetve új fogalmakat igyekszik elfogadtatni: pszichográfia, alkotás-genetika, intonációs elemzés, érték-státus, az irodalmi létezés diakroniája és még mintegy félszáz hasonló leíró-értékelő terminus szerepel tanulmányában. Borev, mint az a cím és az alcím viszonyából is kiderül, a teóriát és a módszertant bizonyító példatárral egészíti ki, hogy szintetizáló elemzés-koncepcióját elfogadtassa.

Az első részben tehát az interpretáció és az értékelés elméleti kereteit jelöli ki és társadalmi, kommunikációs státusát definiálja. A legtágabb rendszer: a kultúra és a szociológia felől közelíti meg a műalkotás és az interpretáció funkcionális kapcsolata felé. A kritika az esszé, a tudományos elemzés és az irodalomtörténet gondolkodásával, műfajaival és módszereivel rokon, de el is tér tőlük gondolkodásformájában, az elemzés tárgyában, verifikáló, argumentáló eszközeiben, a befogadókhoz való viszonyában, eredményeinek rendszerezésében, segédtudományaiban; a kritika számára az irodalomtudomány – metaszisztéma, mint ahogyan az irodalomtudomány számára az esztétika az.

A kritika és a retorika, esztétika, hermeneutika, axiológia, metodológia kölcsönviszonyának tisztázásával zárul az elméleti bevezető. Hiányérzetet kelthet az olvasóban, hogy miért hiányzik a felsorolásból a szemiotika, a kommunikációelmélet, a logika, a szociálpszichológia és különösen a politikatudomány! Borev ezen „segédtanulmányokra” a konkrét műelemzés kapcsán tér ki, de helyük lehetett volna a bevezetőben is a rendszeralkotás összetevő részeiként.

A tanulmány második részében Borev négy módszertani aspektust tárgyal: a történetiség és

az axiológiai beállítódás kapcsolatát az interpretáció kifejtésében és okrendszerében; a mű esztétikai viszonyaiban realizálódó eszme és érték viszonyát a maga ontológiai és gnoszeológiai, szociológiai és perszonalizált kapcsolatrendszerében; a szövegstruktúrával veti össze. Ebben a vonatkozásban megkülönbözteti az általános szemiotikai, a társadalomtörténeti, a kulturális, az irodalmi, a közvéleményt tükröző, s a szerzői koncepciót közvetítő mezőket a szövegben. Ezen klasszifikáció, mint ahogy az ontológiai rétegek mű–egység–rész dinamikája is, előtoldandóan Andrej Belij *A művészet formái* című tanulmányának szemléletvilágát idézi fel bennünk, ám ezt éppen nem elmarasztalásként említjük meg. A negyedik módszertani aspektus a művészi koncepció általános kérdéseit elemzi: az eredetiség, a sokirányúság, a normativitás és az attól való eltérés, az értékesség mibenlétének kritériumait sorolja fel.

A könyv terjedelmének kétharmadát kitevő elemzésében Borev Puskin *A bronzlovas* című poémáját használja példaműként. Elsőként a mű és a korabeli valóság, a mű és az orosz kultúra, a mű és az alkotó pszichográfiája közötti oksági relációkat tárja fel, illetve a Blokig nyúló művészi interpretációkat veszi sorba a „magasabb történelmi erő és a személyiség” szempontjából: I. Péter az orosz-szovjet irodalom legismertebb archetípusa, akárcsak a kisemberi ellenpólus. Borev a felgyült kritikai irodalom rendezésével, sok tucatnyi tanulmányból idéz értéktételeket, tömör elemzés-variációkat vonultat fel.

A külső összefüggések után a művilág belső rendszerét, világmodelljét rajzolja meg: a poétikai mikrostruktúrák szemantikai mezőinek leírását, interpretálását a makrostruktúrákba illeszti a nyelv és stílus; a jel és az eszme; a műszöveg és az irodalmi irányzat; a műszöveg és a szerzői stílus polarizáló fogalmainak felhasználásával, a strofa és a verselés funkcionális terheltségének kimutatásával.

A záró részben a művészi szándék és koncepció mélységét és tökéletességét értékeli a tanulmányíró, kissé túlzóan a nemzeti értéktudat érvényre juttatásával: „A puskinai poéma világszínvonalú mű. Puskin *A bronzlovasa* mind nemzeti és általános emberi jelentőségét, mind koncepciójának mélységét, művészi virtuozitását tekintve egy sorban áll a világirodalom olyan kiváló alkotásaival mint Homérosz *Iliasz*a, Dante *Isteni színjátéka*, Shakespeare *Hamletje*, Goethe *Faustja*, Tolsztoj *Háború és békeje*, Dosztojevskij *Bűn és bűnhődése*.”

Jagusztn László

Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse* München, 1977. W. Fink, (UTB 580) 454.

Pfister műve, amely egyszerre kíván a szakemberek igényeit és a tanulmányaikat alaposabban tévő egyetemisták tájékoztatását szolgáló kézikönyv lenni, címében és mottójával sokat ígérő. Ez utóbbi hevenyészett fordításban így hangzik: Ha végre már abbahagyánk, hogy a drámáról általában beszéljünk. Nos, ő ezt a hibát nem követi el. A monográfia írásakor végig az alcímben kijelölt feladatát követte: elmélet és elemzés. Valóban, egyetlen olyan állítása sincs, amit ne támasztana alá példával. Könyvének előszavában igen korrektil körülhatárolja ezt a területet, amellyel foglalkozni kíván, és nem hallgatja el azt sem, hogy mi mindenről nem szól majd a műben. Pfister nem arra törekszik, hogy normatív-preszkriptív elméletét és definícióját adja a drámának, hanem a struktúrákat és a színpadra állítás eljárásait kívánja differenciáltan és részletesen leírni. Munkája során – saját állítása szerint – nem a tudományos újítás becsvégya vezet, hanem a már ismert, elszórta megjelent elemzésekategóriákat kívánja egy átfogó rendszerben integrálni és bibliográfiai útmutatókkal hozzáférhetővé tenni. Azért annyiban elragadja a tudományos becsvégy, hogy megkísérlje egy metanyelv kialakítását drámai szövegek leírására és elemzésére. Nos ez az, ami érzésünk szerint nem feltétlenül vált a könyv javára. Kétségtelen, hogy a metanyelv lehetőségét ad disztanciálódásra a vizsgálat tárgyától, különösen, ha ez valamilyen nyelvi jelenség – engedtessek meg ez a pontatlan fogalmazás –, de ugyanakkor fennáll annak a lehetősége is, hogy a szerző metanyelvbe burkolja, azt, hogy nincs mit mondania vagy ily módon igyekezze „tudományos-sá” tenni az egyébként „közérthető” mondánivalóját. Pfister metanyelv használatában tulajdonképpen egyik esettel sem találkozunk, mert igenis van mondanivalója, vizsgálata során rengeteg szempontot és jelenséget elemez igyekezve a problémák mélyére hatolni; a „közérthetőség” vádja pedig azért nem érheti, mert ezzel a „tudományos” köntössel saját szándékainak mond ellent olyan kommunikációelméleti előképzettséget tételezve az olvasótól – akik között „kezdő” egyetemistákra is számít –, amihez önmaga sem nagyon ad támogatást, mit honnan lehet elsajátítani. Kétségtelenül vannak olyan részei a monográfiának – például a befogadás struktúrájának leírása, vagy a drámai szöveg elkülönítése az egyéb irodalmi szövegtől –, ahol ennek a metanyelvnek a használata jelentő-

sen megkönnyíti az egzaktág, mégpedig a tudományos egzaktág érvényesülését, de akadnak olyan részek is, ahol ez a metanyelv tulajdonképpen teherként, és nem egyéb holmi cifraságánál, nem járul hozzá semmivel sem a monográfia meglévő értékeihez. Ilyenek például: *A nyelvi és nyelven kívüli információközvetítés interrelációja* című fejezetben a mátrixnak nevezett kis táblázat, ami legfeljebb emlékeztető segítségnek jó, de akkor nem a fejezet elején, hanem a végén kellene lennie: *A Monologizáló beszéd* című fejezet elején található különbségtétel a monológ és a dialógus között, mely szituatív és strukturális differenciáló kritériumok alapján történik, ami azért egy kicsit „fel van fújva”, hiszen itt a nem „tudományos” hétköznapi színházlátogató sem igen juthat más eredményre.

Mindez azonban eltörpül Pfister alapos és óriási munkája mellett. Hét nagy témakörre osztja fel könyvét: *Dráma és drámái*, ahol a drámát igyekszik elkülöníteni más irodalmi szövegtől, valamint kitér a dráma definíciójának problematikájára; *Dráma és színház*, ahol a drámai szöveg és a színpadi megvalósítás, valamint a színházi forma és a drámai szöveg és a közönség viszonyát vizsgálja; *Információtovábbítás*, ahol többek között vizsgálja a nyelvi és nyelven kívüli információtovábbítás interrelációját, a nézők és a „színpadi” figurák informáltsága közti viszonyt vagy például az epikai kommunikációs struktúrákat a drámában; *Nyelvi kommunikáció*, ahol először a drámai nyelvet és a hétköznapi nyelvet különíti el, majd a drámai nyelv poli-funkcionalitásáról szól, s a nyelvi kommunikáció és a cselekmény, valamint a figurák kapcsolatát vizsgálja; „Játszó személyek” és figurák – már többször használtuk ezt a szót mindig a szerző szándéka szerint, aki terminus technicusként alkalmazza a pontosság igényével a jellemek vagy személyek megjelölése helyett –, ahol a drámai alak/figura jellemzési technikáinak vizsgálatát tartjuk legsikeresebbnek; *Történet és cselekmény*, ahol a fogalmi tisztázás és elkülönítésen túl leírja a történet bemutatását/ábrázolását; *Tér- és időstruktúra*, ahol leírja az elmélet és a dramaturgiai gyakorlat viszonyát a zárt és nyitott tér- és időstruktúrára vonatkozólag, valamint az idő és a tér szerkezetét és ábrázolását vizsgálja a drámákban.

A könyv végén található bibliográfiában először a rövidítések feloldását adja, majd a példaként idézett műveket, a drámáról szóló szerzői megnyilatkozásokat és a történeti drámaelméleteket hozza, harmadikként pedig válogatott

szekunder, irodalmat sorakoztat fel – természetesen újabb keletkezésűt – az általános drámaelméletre és a dráma egyes strukturális elemeire vonatkozólag. A kötetet záró szerzői névmutató is a tájékozódás megkönnyítését szolgálja.

Solti István

Ion Vlad: *Lectura romanului Cluj-Napoca*, 1983. Editura Dacia, 261.

Vlad könyve mind irodalomelméleti, mind pedig összehasonlító és román irodalomtörténeti szempontból figyelemre méltó alkotás. Kötete lényegében regények elemzésének a foglalatja, ehhez a keret és a megvilágító szempont a befogadélmélet és azon belül is sajátosan az, ami a regényé, amit a szerző „regényolvasásnak” nevez (egyébként ez a műszó könyvének a címe is).

A megvilágító, magyarázó és értékelő szempont (az az elméleti bevezető fejezet tartalma) a szerzőnek egy produktív elméleti ötvözetéből fakad. Ebben az egyik lényeges állítás az, hogy a regényszöveg befogadásának megvilágítása több, mint ami korábban az irodalomlélektan és irodalomszociológia idevágó elveiből következett. A befogadó szférájába tartozónak tartja a lehető világokról szóló elméletet és a hozzá közel álló referenciaelméletet, mindazt ami ezekből a valóságra való vonatkozás értelmezésében a befogadó szempontjából releváns. Fontos elv továbbá az is, hogy az olvasó a regényben egy „narratív totalitást” és komplexitást lásson, amiből az esztétikai minőség hordozója, a többértékűség fakad, amit a szerző Bahytin alapkategóriájával, a „többszólamúsággal”, valamint a nyelvészeti sokszínűséggel és egyáltalán a nyelv esztétikai funkcióinak ugyancsak Bahtyintól származó magyarázatával konkretizál. Mindez kiegészül a regény szövegszerkezetének a vizsgálatával, mondhatnánk úgy is, hogy a ma divatos szövegtani vagy szövegelméleti szemponttal. És – amivel mindenféleképpen egyetértünk – a szerző szerint a befogadás szférájából nem hiányozhat a historizmus, a történeti szemlélet sem. Végül – mint ahogy a legtöbb befogadélméletben felmerül – a szerző is hangsúlyozza, hogy a befogadás tulajdonképpen újraalkotás, a befogadó egy új „képi valóságot” teremt, és ezen át kommunikációs egységet alkot, kapcsolatot teremt a regényíróval.

E szempontok alapján elemez regényeket mindegyik esetben egy-egy releváns sajátosságra

sarkítottan. Az elemzett regények az újabb román irodalom termékei. A századfordulótól a jelenleg terjedő korszak regényírói közül huszonheten szerepelnek, köztük Macedonschi, Rebreanu, Agárbeicanu, Preda, Barbu, Buzura, D. R. Popescu, Runcanu és Uricaru. Rajtuk kívül egy külön részben három külföldi író regényeivel foglalkozik: Lev Tolsztoj, Malcolm Lowry, Gabriel García Márquez. Mindez lehetőséget teremt arra, hogy a regény egyetemes fejlődésére is utalva a hasonló „koordinátákat” szintén jelezhesse. Külön érdeme a szerzőnek, hogy mindemellett a mai román regény fejlődési tendenciáit, egyben egyfajta tematikai regény-tipológiát is felvázol.

Szabó Zoltán

A. J. Greimas, J. Courtés: *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary* (Transl. by Larry Crist, Daniel Patte et al.) Bloomington, 1982. Indiana University Press, XVIII 409.

A Greimas–Courtés-szótár eredeti, francia nyelvű kiadása 1979-ben jelent meg. Vajon mi-féle újdonságot jelent ehhez képest a három évvel későbbi, hat fordító munkájaként kiadott angol változat?

Terminológiai szótárról lévén szó, a fordítás korántsem lebecsülendő teljesítmény. A francia és az angol terminológia pusztá egyeztetése (a megfelelők megtalálása, több megfelelő közül a legjobb kiválasztása, ezek összehangolása) fényt deríthet a két nyelven folyó tudományos tevékenység szemléleti módszertani, fejlettségbeli különbségeire. Ebben az esetben a különbségek árnyalatainak látszanak; gondoljunk csak bele, micsoda munka magyarrá fordítani egy szemiotikai szótárt. Az átültetés körülményes technikai munkájában a fordítók előszava avat be. Itt olvashatjuk azon terminusok listáját is, amelyek a francia kiadásban javasolt angol kifejezésektől eltérnek. Így az *énoncé* a javasolt *enunciate* helyett a bevett *utterance* lett, a francia *structuration* a bonyodalmas *Structuralization* helyett *structuring*-ként szerepel az angol nyelvű kiadásban, és így tovább. A szótár függeléke közli a francia terminusok és angol megfelelőik betűrendes jegyzékét is. Greimas és Courtés minden változtatást, javítást ellenőrzött.

Mivel ezeken a hasábkokon a szótár eredetijéről még nem volt szó, a fordítás ürügyén erről is be kell számolnunk. A szerzők igen szerény és

mintegy mentegetőző előszavukban csaknem minden kritikát előre leszerelnek: felsorolják a szótár minden komolyabb hiányát (például az angol–amerikai logikát, az amerikai pragmatikát, a retorikát), felhívják a figyelmet az aránytalanságokra, a tudomány állandóan változó jellegére, s ezért a szótár átmeneti jellegére.

Maga a szótár igen nehéz olvasmánynak tűnik, amíg csak rendszerességére, kíméletlen logikájára, egységességére figyelünk. Azt is mondhatnánk, hogy szakmai szótárt csak így, ilyen szigorú alapelvek szerint és ilyen kéréllhetetlen terminológiai pontossággal szabadna írni, ha nem tudnánk, hogy a „paradigmák” állandó változása az irodalomtudománynak (s társtudományainak) jellemzője, s úgy tetszik, lételeme is; ezért ezen a tudományterületen megvan a szerepük azoknak a szótáraknak is, amelyekben a szócikkek esetleg egymással feleselnek, s ahol a kevésbé rigorózus megfogalmazások is megengedettek. (A rendkívüli módszerességre utal a fordítók előszavában a szótár végigolvasására adott tanács is; eszerint a „szemiotika” vagy a „szerkezet” címszóval kell kezdenünk, azután a címszavak végén utalt szócikkeket olvassuk el, és így tovább. Ezt bizonyára nem sokan teszik meg.)

A feszes szerkezet azonban némileg megtévesztő. Greimas és Courtés komolyan veszik a tudomány változandóságát, s ezért a szócikkek nem mindig törekszenek végérvényességre, tökéletes lezártásra. Rögtön az első oldalon azt olvassuk például, hogy „az elfogadhatóság a generatív grammatika egyik olyan fogalma, amit nem definiáltak”. Meghatározással természetesen a szótár sem szolgál, de ezért bősséggel kárpótol a fogalom alapos körüljárása. Nem ritkák az oldott, olykor maliciózus, de mindig célratorően kritikus megfogalmazások.

Ha egy szakmai szótár szemléletét vagy tájékozódását szeretnénk megítélni, nyilván a terület kulcsszavát lapozzuk fel. Mármost a „jelentés” szó 33 sort kap Greimasék művében, ez is „definiálatlan” s csak jelzést kapunk arra nézve, hogy egyáltalán mi-féle felfogások lehetségesek. Ezen vérmérséklete szerint ki-ki álmélkodhat, bosszankodhat vagy mosolyoghat; azért ne feledjük, hogy sok minden más igen alaposan kifejezve szerepel a szócikkekben. A „közlés” címszó például már jóval hosszabb; bár definíciót itt sem találunk, ez csöppet sem hiányzik, mert az elmélet-történeti áttekintés és a lehetséges problémák rövid vázlata roppant érdekes. A szerzők általában is törekednek arra, hogy az olvasóknak kész meghatározások helyett a defi-

níció elemeivel és nehézségeivel szolgáljanak. A cikkek így gondolkodásra serkentenek inkább, nem pedig megoldásokat kínálnak.

Amit tehát a szótár elméleti alapozásáról mondhatunk, az nem sok; de éppen ebben van valami igen rokonszenves. Greimas és Courtés olykor feddhetetlen rendszerre törekszik, olykor teret enged a neuralgikus pontokat felvillantó eklektikának. Ez a kétarcúság minden biztonnal a tudomány mai állásának velejárója. A szótár olvasásakor viszont mindvégig meglehet az a jóérzésünk, hogy akik vezetnek, tökéletesen uralkodnak magukon, a tárgy minden részletét teljesen ismerik; talán épp ezért tárják szét olykor tehetetlenül karjukat.

A szótár angol nyelvű kiadását tartalmaz (25 oldalas) és igen pontos bibliográfia zárja. Lenyűgöző teljesítmény, még akkor is, ha kapcsolata a szótár egészével nem világos: a szócikkek ugyanis legfeljebb nevekre, de sohasem könyvekre vagy tanulmányokra utalnak.

Kálmán C. György

H. Erbse: Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, hrsg. von W. Bühler. P. Herrmann und O. Zwierlein) Band 20. (Berlin–New York, 1984. Walter de Gruyter, 307.

Arisztotelész meghatározása szerint a prologus a tragédiának az a része, mely a kar fellépéséig terjed (*Poétika* 12. c.), s amelynek, mindjárt hozzátéhetjük, bár terjedelme és struktúrája különböző lehet, általában az a szerepe, hogy szituálja és mozgásba hozza a cselekményt. Euripidész prologusainak azonban, ahogyan ezt már az ókorban is érzékelték, más, sajátos ismérvei is vannak. Tudott dolog, hogy nála ez a bevezető jelenet vagy jelenetsor sokszor nemcsak a tragédia tér- és időbeli koordinátáit tűzi ki, hanem a cselekmény fővonaláival, sőt, a végkifejletével is megismerteti, ugyancsak, hogy szövegét nem egy esetben olyasvalaki (rendszerint egy isten) mondja el, akinek egyébként a cselekményben semmi más szerepe nincs, következésképp a prologus, illetve annak egy része szinte különválik a dráma egészétől stb. Az ókori műtípusok majdnem kivétel nélkül pálcát törtek az euripidészi prologusok felett, a modern kutatásra pedig az ellenfőzetes nézetek és megítélések feleselése jellemző, ami nem is csoda, hiszen a harmadik

nagy attikai tragédiaköltő darab-nyitásaival mind ez idáig vagy egy-egy Euripidész-monográfia keretein belül, tehát mondhatni mellékesen foglalkoztak, vagy, ha netán ezeket állították a vizsgálat középpontjába, az egész darab kontextusából kiszakítva, pusztán mint szerkezeti elemet kezelték őket.

H. Erbse, a kiváló bonni grecista, most arra vállalkozott, hogy a tragédiák egészébe ágyazva kísérelje meg értelmezni Euripidész prologusait. Teszi ezt lenyűgöző szakirodalmi tájékozottsággal: csak a rövidítve idézett monográfiák és tanulmányok lajstroma oldalakra rüg (IX–XV)! Erbse előbb vázolja a kérdés az ókortól máig ívelő előtörténetét (1–20), aztán tér át az egyes Euripidész-darabok „nyitányai”-nak elemzésére, előre véve azokat a műveket, melyekben egy isten (21–100), utánuk csoportosítva azokat, amelyekben viszont emberi szereplő mondja el a prologus szövegét (101–288), befejezésül pedig, tekintettel a részinterpretációk és a filológiai aprómunka iránt kevésbé érdeklődő olvasókra, udvariasan még tömör összefoglalását is adja főbb eredményeinek (289–294); a könyv utolsó lapjait néhány hasznos regiszter, illetve korrektúrajegyzet foglalja el (295–307).

Erbse végkonklúziói nem látványosak, de annál megalapozottabbak. Elemzései azoknak a korábbi sejtéseit vagy megállapításait erősítik, akik szerint Euripidész sokszor és sokaktól kárhoztatott prologusai valójában rendkívül tudatosan megszerkesztett részei a daraboknak és minden látszólagos különállásuk ellenére is a legszorosabban kapcsolódnak a tragédia egészéhez, dramaturgiai funkciójuk pedig durván fogalmazva kettős: egyfelől a bőven adagolt információk (a végkifejlet előre sejtése stb.) segítségével mintegy a cselekmény fölé emelik a nézőt-olvasót, aki ilyenformán, némiképp kívülálló lévén, objektív ítéletet formálhat a dráma végső üzenetéről, másfelől ugyanez az információ-sűrítés lehetővé teszi a tragédiaköltő számára, hogy a cselekmény során, a pusztá tényközlés kényszerétől mentesen, szabadabban és kötetlenebbül bontakoztassa ki azokat az emberi sorsokat, melyeket ábrázolni akart, s amelyek ábrázolásáért Arisztotelésztől a „legtragikusabb” drámaköltő megtisztelő címét érdemelte ki (*Poétika* 13. c.). Ha azután a főbb credményekhez még az egyes drámák mondanivalóját és szövegét illető finom részlemezéseket is hozzászámítjuk, az euripidészi dramaturgia egyik alpműveként üdvözölhetjük Erbse kötetét, legfeljebb azt sajnálva, hogy a szerző a prologusok vizsgálatát

nem terjesztette ki a jellegzetes euripidészi dráma-zárásnak tekinthető „deus ex machiná”-ra, holott a kettő, e sorok írójának szent meggyőződése szerint, végső soron közös nevezőre, egyfajta sajátos dramaturgiai és szemléleti alapálásra megy vissza. De ami késik, talán nem múlik.

Szepessy Tibor

Libanios: Hrsg. von G. Fatouros und T. Krischner (Wege der Forschung Band 621). Darmstadt, 1983. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 291.

Libanios (314 – kb. 393), a nagy hatású szónok és rétorikatanár, egyfelől az „apostata” Iulianus híve és barátja, másfelől Nagy Szent Vazul, Nazianzi Szent Gergely és Aranyszájú Szent János mestere, kétségkívül az antik görög próza utolsó igazán jelentős pogány képviselője volt. Még töredékesen ránk maradt életműve is kötetekre rúg, melyek lapjain, az elsősorban oktatási célokat szolgáló declamatiók, progymnasmák és hypothesisek tucatjairól nem is beszélve, hatvan egynéhány szónoklata és több mint másfélezer darabot számláló levelezése – mellesleg az antikvitásból hagyományozott legerjedelmesebb levélgyűjtemény – olvasható ma is. A hatalmas oeuvre értékét az adja, hogy Libanios tudatosan élte meg világát, értően és érzékenyen reagált az ókorból Bizáncba (vagyis a középkorba) való átmenet korának bonyolult és sokféle kihívására. Írói nagyságát és eredetiségét meg lehet ugyan kérdőjelezni, tanúságtételének hitelességét, árnyaltságát, kultúrtörténeti fontosságát azonban kétségbe senki sem vonhatja. Arra többszöriösen is rászolgált, hogy a Wege der Forschung sorozat külön kötetet szenteljen neki.

A szerkesztők, akik egyébként Libanios leveleinek német nyelvű fordításával (München, 1980) iratkoztak fel a Libanios-kutatók listájára, a sorozat céljainak megfelelően századunk legreprezentatívabb Libanios-tanulmányaiból válogatva igyekeztek részint az író életébe, munkásságába és egész korába bevezetni, részint a rá vonatkozó kutatásoknak is valamelyes keresztmetszetét adni. Az általuk felvett legkorábbi tanulmány még 1907-ben, a legutolsók 1981-ben íródtak, zömük azonban újabb keletű, az 50-es és a 60-as évek terméke, s szerzőik között ott van-

nak a jelen és a közelmúlt olyan kiváló Libanios-kutatói, mint G. Downey, W. Liebeschütz, A. F. Norman vagy P. Petit, az utóbbi kettő nem kevesebb mint 2, illetve 4 írással. A tetszetős kiállítású kötet összesen 12 tanulmányt tartalmaz, melynek többsége reprint, 2 viszont (P. Petit: *Zur Datierung des „Antiochikos” or. 11 des Libanios*, és A. F. Norman: *The Teacher in an Age of Violence*) itt jelenik meg először. A szerkesztők, Libanios korszerű értékelése szempontjából is igencsak megszívlelendő előszavuk (VII–XIV) után, a Libanios iránt érdeklődő olvasóközönség két rétegére gondolva, két főcím alatt csoportosítják anyagukat: az első cím alá (*Der Autor und sein Werk*, 1–170) sorolt 7 tanulmány ugyanis kivált az irodalom- és kultúrtörténet művelőit, a másik alá (*Zeitgeschichte im Spiegel von Libanios Schriften*, 171–274) sorolt 5 viszont inkább a korral foglalkozó történészeket érdekelheti. S a válogatás praktikus hasznát csak növeli, hogy a kötet törzsanyagát az utolsó negyedszázad Libanios-szakirodalmának bő és örvendetesen tág horizontú (mert magyar és szovjet tudósokat sem mellőző) bibliográfiája (275–280), valamint névmutató (281–291) egészíti ki.

A kötet tanulmányai több oldalról és több tárgykört érintve közelítik meg a libanioszi életművet. Szóba kerülnek életrajzi és datálási kérdések, hallunk Libanios tanuló- és tanáréveiről, megismerkedhetünk oktatási módszereivel, közéleti tevékenységével, filozófiai és politikai ideájával és azzal a szereppel, melyet a klasszikus görög műveltség védelmében és továbbplántálásában játszott; másfelől bepillantást nyerhetünk abba a képbe, melyet Libanios a kor egyes társadalmi rétegeiről vagy tisztviselőiről, a szülővárosában, Antiochiában rendezett versenyjátékokról vagy a város könyvkereskedelméről rajzol – hogy csak néhány kiragadott példán érzékeltessek a tematikai leltár gazdagságát. A tárgykörök és megközelítési módok számát, mondani is felesleges, tetszőlegesen lehetne szaporítani, de igazságtalanok volnánk, ha a szerkesztőktől ilyen vagy olyan hiányokat kérnénk számon. Könyvük így is beválthatja a hozzá fűzött reményeket, avatott cicerónék segítségével vezet be Libanios korába és írói világába, kedvet ébresztve és egyszersmind segítséget is nyújtva az életmű további, elmélyültebb tanulmányozásához.

Szepessy Tibor

Römischer Kaiserkult. Herausgegeben von Antonie Wlosok Darmstadt, 1978. Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung 372. kötet), 556.

A kötet – mint a sorozat többi tagja – két, első ízben itt közölt dolgozat kivételével már megjelent folyóiratcikkek, és néhány könyvrészletet tartalmaz. Ezeket témájuk köti össze, a címben megjelölt császárkultusz. Az a jelenség, amire e szó elhangzásakor gondolunk, felszínesen mindenki számára ismert, aki beleolvassott már az arany- és az ezüstkori római íróinak-költőinek műveibe. Mihelyt azonban megalapozottabb és általánosabb érvényű megállapításokat kívánunk tenni, rögtön érzékelhetővé válnak ismereteink korlátai. Így van ez már akkor, ha semmi másra nem törekszünk, mint a császárkultusz egyszerű leírására: olyannyira, hogy nemrég egy kutató a császárkultuszt a modern kutatás fikciójának nyilvánította. S ha tekintetbe vesszük, hogy csakugyan, nem volt az egész birodalomban egységes és általános kötelező formája, hogy az élő császár nem tartozott a birodalom hivatalosan elismert istenei közé – s ha ezekhez az ismérvekhez kötjük a császárkultusz meglétét – akkor igazat is kell neki adnunk.

Ez a negatív álláspont persze – ha egyes kutatók túlzottan sommás ítéletei elleni jogos tiltakozás fejeződik is ki benne – nem ment fel bennünket az alól, hogy tudomásul vegyük, hogy a római birodalomban a császár részben már életében, részben halála után, különböző szinteken – magánkultusz formájában, városi vagy provinciális síkon – istenként (vagy legalábbis istenhez hasonlóan) kultikus tiszteletben részesült. E kultuszok megjelenése, bevezetésük okai-körülményei, az itt követett rítusok megismerése jelentős – és ma is aktuális – tudományos feladat. Míg a kutatás korábban szinte kizárólag irodalmi forrásokra támaszkodott, az újabb munkák két további forráscsoportot igyekeznek kiaknázni: a numizmatikát és az epigrafikai emlékeket. Az irodalmi művekben mindig számolnunk kell stilizálással, irodalmi áttételezéssel, a szerző – esetleg burkolt – egyéni állásfoglalásával, vagyis azokkal a mozzanatokkal, amelyek írását műalkotássá emelik, s éppen ennek egyedisége teszi kérdésessé a belőle levonható következtetéseket. Ezek a „zavaró” mozzanatok hiányoznak a pénzbrázolások és a sok tízezer római felirat esetében. A pénzek felirata és ábrázolása híven és közvetlenül fejezik ki a kormányzat szándékát, az épp aktuális propa-

ganda-törekvéseket. A magánfeliratok viszont a lakosság körében élő vallásos képzetekről adnak hiteles képet, s lehetővé teszik, hogy az egyes területek, ill. rétegek közti különbségeket is megfigyeljük.

Az új források vizsgálatának eredményeként korántsem állíthatjuk, hogy ismereteink gyarapodása a kérdés megoldását közelebb hozta volna: épp ellenkezőleg: épp azért, mert a megjelenési formák oly sokfélék, egyre nehezebb az értelmező dolga.

További fontos kérdés a császárkultusz helyének kijelölése az antik vallástörténetben. Nevezetesen: milyen előzményei vannak, hogyan alakult ki. Korábban ez is megoldott kérdésnek tűnt: az előzményt az ókori keleti despotikus államok isten- királyai jelentették. Ismereteink bővülése itt is inkább elbizonytalanodáshoz vezetett.

Bebizonyosodott, hogy a görög városállamokban – már a hellénisztikus kor előtt – egyes „jövők” kultikus tiszteletben részesültek. Azután, a Nagy Sándor hódításai nyomán létrejövő hellénisztikus birodalmakban dinasztikus kultuszok alakultak ki. (Külön vitakérdés ezen belül, hogy mi a szerepe ebben a fejlődésben Nagy Sándornak.) Róma közvetlenül a hellénisztikus államok utóda a Földközi-tenger keleti medencéjében: így az ókori keleti istenkirályság aligha hatott rá. Róma fő keleti versenytársa, a perzsa birodalom nem ismerte az uralkodókultuszt (bár az udvari szertartás a nagykirályt hangsúlyozotabban kiemelte a köznapi emberek soraiból). Közvetítőnek még leginkább a Ptolemaidák Egyiptoma jöhetne számításba – a római császárkultusz azonban formáiban annyira eltérő, hogy közvetlen átvételről itt sem beszélhetünk, legfeljebb arról, hogy Egyiptom is – éppúgy, mint a többi hellénisztikus birodalom – az uralkodó dinasztia kultuszaival általános mintát és hangulati előkészítést adhatott.

Általános történelmi szempontból is tanulságos vizsgálni a császárkultusz súlyát, és jelentőségét a birodalom életében. Nevezetesen: mi volt a szerepe a lakosság valóságos vallási igényeinek, ill. a kormányzati irányításnak. Nyilvánvaló, hogy e két tényező nem zárja ki egymást, sőt éppen föltételezi. Mégis, a kettő arányainak felmérése izgalmas feladat. A kutatók véleménye itt is különbségeket mutat. Az egyik elképzelés szerint a hatalom képviselői csak lassan és vonakodva tettek eleget a lakosság széles köreiben élő őszinte, vallásos hittel átitatott elvárásoknak. Mások szerint viszont éppen fordítva, döntő sze-

repe volt a felülről történő, egyébként ügyes és gondosan tervezett irányításnak – mondhatnánk manipulációnak.

A kötet hat fejezetre csoportosítja anyagát. Az első általános kérdéseket tárgyaló tanulmányokat, ill. könyvbírálatokat tartalmaz; a második Nagy Sándor és a hellénisztikus uralkodók kultuszával foglalkozik; a harmadik Caesarral, a következő Augustusszal, az ötödik az Augustust követő korról, míg az utolsó címe: *Konstantin és a római császárkultusz vége*. Végül száz címből álló bibliográfia zárja a munkát.

A válogatással kapcsolatban szóvá kell tenni, hogy a közölt huszonnégy tanulmány szerzői között hiába keressük a kelet-európai filológia, illetve vallástörténet képviselőit (hacsak az egyetlen görög szerzőt nem fogadjuk el kelet-európainak). Ezeket a munkákat a bibliográfiában is nagyrészt hiába keressük.

A kötet nem egy tudományterület leszűrt eredményeit adja közre, hanem – a sorozat címének megfelelően – „a kutatás útjait” akarja megmutatni. Bátran közöl egymással ellentétes következtetésekre jutó írásokat. A nézetek sokféleségében megbízható eligazítást ad a kötet szerkesztője: Antonie Wlosok által írt részletes és világos okfejtésű bevezetés anélkül, hogy a vitatott kérdésekben elszórt megoldásokat kínálna.

Kapitánffy István

Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi Bari, 1983. Laterza, 398.

Átfogó tanulmánykötet jelent meg a reneszánsz interpretációiról és problémáiról azzal a kettős céllal, hogy a szerzők egyrészt ezzel köszöntsék Eugenie Garint hetvenedik születésnapja alkalmából, másrészt, hogy a kötet segítsen tájékozódni az utóbbi harminc esztendő reneszánszszal foglalkozó hatalmas irodalmában.

A tanulmányok átolvasása után a figyelmes szemlélőnek az a benyomása támad, hogy Garin munkássága szellemében íródtak a tanulmányok. Az egyes fejezeteket más-más reneszánszkutató írta, akik a maguk területén a legnagyobbak közé tartoznak, és nálunk is jól ismertek.

Bár a kötet bevallott célja az 1945 utáni kutatás feltérképezése, a reneszánsz kérdésében elengedhetetlenül fontos Burckhardtig visszanyúlni, aki alapvető művével meghatározta a reneszánsz felfogását. Denis Hay is rövid törté-

neti áttekintést nyújt erről a kérdésről a különféle kritikai álláspontok értékelésével a *Storici e Rinascimento negli ultimi venticinque anni* című tanulmányában. Jellemzi az utóbbi néhány évtized reneszánszkutatását, annak nehézségeit, hiányosságait, egyben azt a filológiai munkát is, amely révén az olasz és külföldi kutatók gondozásában fontos XV–XVI. századi szövegek jelentek meg. A szerző véleménye szerint Garin, Kristeller és Baron azok, akik „hidat alkottak a háború előtti és utáni korszak között” a reneszánsz kutatásban. (Kár, hogy Hay csak a lábjegyzetben érzett kísértést Federico Chabod nevedikként való besorolására.)

A reneszánsz kor olasz politikai gondolkodásának szentelt növekvő figyelemnek nagy jelentőséget tulajdonított Hay. E kérdés fontosságát emeli ki a kötet másik szerzője, Nicolai Rubinstein, aki tanulmányában (*Le dottrine politiche nel Rinascimento*) a Trecento jeles krónikáírója, Villani, majd a humanisták, Brunni, Palmieri, Patrizi nem kevés klasszikus hatást tükröző politikai nézeteit bemutatva jut el Machiavelliig és Guicciardiniig. Hogy a politikai gondolkodás létrejötte mennyire a reneszánsz egyik jellemzője, ezt már Burckhardt is felismerte könyvének *Az állam mint művészi alkotás* c. fejezetében. Ugyanakkor kétségtelen, hogy Itália történelmi-társadalmi helyzetében keresendő a magyarázat arra, hogy pl. Arisztotelész *Politikájának* XIII. századi fordítása miért jelentett fordulópontot a politikai gondolkodás fejlődésében: nyilvánvalóan az olasz comunék és a görög poliszok közötti analógia miatt. Rubinstein nem kis jelentőséget tulajdonít Szt. Tamás hatásának is, amely – tegyük hozzá – a ragion di Stato irodalom legjelentősebb szerzőinél, pl. Boterónál is nyomon követhető.

Ide kapcsolódik Walter Ullmann *Origini medievali del Rinascimento* című tanulmánya, amelyben a kizárólag történelmi kategóriában gondolkodó szerző a politikatudomány gyökeire is a XIII–XIV. századból eredezteti, sőt Patrizi és Pontano gondolatait is arra látja bizonyító erejűnek, hogy a reneszánsz csírája politikai indíttatású volt.

Charles Trinkaus dolgozatában (*Il pensiero antropologico-religioso nel Rinascimento*) a reneszánsz etikai gondolkodásának központi témáját a *conditio hominist* elemzi. A reneszánsz emberkép prehistóriájáról szólva két különböző szellemi hagyományt emel ki: az antik *humanitas* újjászületett koncepcióját és a középkori keresztény tradíciónak az ember állapotáról

folytatott vitáit. Trinkaus utal Boccaccio, Salutati, Valla közvetett-közvetlen „emberi méltóság” álláspontjára is. Petrarca latin nyelvű értekezéseiben a költő emberképét keresi Trinkaus, és kimutat a keresztény teológiának az egyén életében, érzelmeiben gyökerező elemei mellett olyan központi kategóriák jelenlétét is, mint a szabad akarat, a fátum, a véletlen, a gondviselés szerepe az ember cselekedeteiben. A reneszánsz platonista emberkép elemzésével jut a szerző arra a következtetésre, hogy „az ember és a világegyetemben játszott szerepének humanista felfogása szoros kapcsolatban állt az olasz reneszánsz politikai-, gazdaság- és társadalomtörténetének alapvető tendenciáival, és még inkább a művészet, a kultúra és a vallás történetével”.

A reneszánsz kapcsán művészetekről nem szólni elképzelhetetlen. André Chastel (*Le arti nel Rinascimento*) nemcsak a képzőművészetek, de a tánc és a zene társadalmi szerepét is érinti. Leonardo kapcsán kitekint a művészet-tudomány viszonyára is. (Erről egyébként magyarul is részletesen olvashatunk Chastel *Fabulák, formák, figurák* című könyvében.) A szerző a művészetekről értekezik mindig társadalmi-kulturális kontextusban, kiemelve a művészeteknek és a művészeknek a reneszánsz kor társadalmában játszott szerepét.

A reneszánsz gondolkodás sajátos vonása, hogy speciális kapcsolatban volt a művészetekkel és az irodalommal. Paul Oskar Kristeller elemzi a reneszánsz kor „szellemi áramlatait” (hogy magyarul is megjelent tanulmánykötetnek címéből idézzünk), kitekintéssel a reneszánsz tartalmára és periodizációs problémáira. A szerző az *Il Rinascimento nella storia del pensiero filosofico* című dolgozatában felhívja a figyelmet: a humanizmus, bár a legfontosabb eszmeáramlat, a reneszánsz gondolkodás és tudás csak egy jól körülhatárolható, de nem kizárólagos részét alkotja. Valóban, a humanizmus a reneszánsz kultúra minden rétegében érezteti hatását, különösen ott, ahol hiányoznak az antik modellek. Kristeller a humanizmus mellett még az arisztotelizmus és a platonizmus hatását vizsgálja a legjelentősebb gondolkodók (Cusano, Ficino, Pico) tevékenységén keresztül.

A reneszánsz problematikája az irodalomtörténet szempontjából két kulturális nyelvi tradíció, a latin és az olasz találkozásában és interferenciájában nyilvánul meg. Cecil Crayson (*Il Rinascimento e la storia letteraria*) is rámutatott a latin és az olasz nyelvű irodalom kapcsolatára, külön figyelemmel kísérve a Cinquecento irodal-

mát és áttekintve az utóbbi néhány évtized irodalomtörténeti kutatásait. Grayson ezek figyelembevételével állapítja meg: Ariosto, Bembo, Machiavelli, Trissino, Castiglione jelzi ezt a folyamatot, amely a városállam vagy a tartomány szűk határait átlépve az egységes olasz nyelv és kultúra kialakítását segítette elő.

Eugenio Garin a tudománytörténeszeknek is utat mutatott, azzal, hogy megkísérelte azt tenni a tudománnyal, amit korábban csak a művészetekkel, az irodalommal, a politikával tettek: az emberi tevékenység fejlődésének tanulmányozását a társadalmi háttérrel összekapcsolni. Erről olvashatunk érdekes összefoglalót Marie Boas Halltól (*Il Rinascimento scientifico*).

A tudományok fejlődése szoros kapcsolatban állt az oktatással. Ily módon kapcsolódik ide a kötet záró tanulmánya (*Filosofia e scienza nelle Università italiane del XVI secolo*) Charles B. Schmitt tollából. Eddig, sajnos, kevés kísérlettel találkozhatunk a szakirodalomban ezen érdekes kérdés tanulmányozásáról. A központi probléma: az egyetemek hogyan járultak hozzá a tudományok és a modern filozófia kialakulásához. A rendelkezésre álló dokumentumok alapján az igen összetett jelenség komplex értelmezése tovább várat magára.

A reneszánsz kor és műveltség különböző kutatási területeit – irodalom, filozófia, művészet, etika, politika, tudomány – felölelő kötet érdekessége, hogy jelentős *nem olasz* reneszánsz-kutatók írták tanulmányaikat külön a könyv számára. Körvonalazzák legújabb eredményeiket és kísérletet tesznek arra, hogy jelentősen hozzájáruljanak a reneszánszsal kapcsolatos hagyományosan vitatott kérdések tisztázásához. A tanulmány összefoglaló jellege miatt megfontolandó: érdemes lenni kiadni nálunk is.

Vígh Éva

Frances A. Yates: *Shakespeare's Last Plays; A New Approach* London, 1975. 1978, Routledge & Kegan Paul, 168; Frances A. Yates: *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age* London, 1979. Routledge & Kegan Paul, 217.

„Senki sem versenyezhet Frances Yattesszel azok közül a kutatók közül, akik Angliában a XVI. század intellektuális világát vizsgálták. Mert ő bárhová nyúl is világhósságot derít valami ismeretlenre.” Sir Hugh Trevor-Roper, az ismert an-

gol történéssz írta ezt Dame Frances Yatesről, akinek e könyvei igazolják Sir Hugh véleményét, s egyben azt is megmutatják, mennyire imponálóan forrt össze egységes egészé Frances Yates tekintélyes méretű életműve. Minden munkája a reneszánsz hermetikus filozófia minél sokoldalúbb, árnyaltabb felderítésére irányul. És közben újraértelmez képzőművészeti alkotásokat, új kontextusba helyez irodalmi műveket és alkotókat, s mindezt nemcsak alapos filológiai apparátussal műveli, de olyan erudícióval is, amely könyveit egyben lebilincselő olvasmányá emeli.

Minden valamirevaló angol bölcész legalább egyszer szembenéz Shakespeare-rel, beleépíti a maga tégláját a shakespeareológia hatalmas épületébe. Frances Yates első könyvét írta Shakespeare-ről (*A Study of „Love's Labour's Lost”*, 1936), s most negyven év múlva ide tér vissza, miután más műveiben megvizsgálta a reneszánsz hermetizmus történetét, a reneszánsz mnemotechnikai kísérleteit és az ezzel összefüggő „világszínház” elméletet (*The Art of Memory*, 1966; *The Theatre of the World*, 1969); könyvet írt e filozófiák legnagyobb reneszánsz kori képviselőjéről, Giordano Brunoról (*Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, 1964); s több munkájában rámutatott a hermetikus filozófia politikai vetületeire, jelentőségére a reneszánsz nemzeti államok kialakulásában, majd e filozófiai átalakulásra a XVIII. század politikai-tudományos utópiáiban (*The Valois Tapestries*, 1959; *Astreae: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, 1975; *The Rosicrucian Enlightenment*, 1972).

A *Shakespeare's Last Plays* első kísérlete egy olyan koncepció kidolgozására, amely a hermetikus filozófiában látja az angol reneszánsz ideológiai képét meghatározó szellemi inspirációt, a *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age* pedig e koncepció rendszeres kifejtése. Szakítva a kronológiával, érdemes ezzel kezdenünk. A könyv alapkérdése a következő: vajon az a sok mágiára való utalás, az Erzsébet-kori művek egész világa, a Shakespeare és mások darabjaiban feltűnő boszorkányok és kísértetek, az okkult jelenségek iránti általános érdeklődés mennyire mélyen gyökerezett a kor ideológiai tudatában, mennyire volt egy rendszerszerű filozófia megnyilvánulása? Yates hipotézise szerint a reneszánsz hermetikus-okkult filozófiája volt az, amelynek különösen gazdag, késői virágzását az Erzsébet-kor Anglijában megfigyelhetjük, ebből magyarázható az újkor küszöbére érkező szigetország egész szellemi élete. A könyv első rész

nem más, mint ennek az okkult tradíciónak az európai fejlődését bemutató vázlat az itáliai neoplatonisták – Pico della Mirandola és Francesco Giorgi – működésétől kezdve Johannes Reuchlinon, Cornelius Agrippán át Dürerig, aki a hermetikus hagyományt melankóliaelmélettel ötvözte: eszerint az igazi intellektuális elmélyedés csak az éj sötét, melankolikus szaturniszi hangulatában jöhet létre. Hasonlít ez a történelmi vázlat a Bruno-könyv első részéhez, ám itt a szerző jóval kevesebb alakra koncentrált, viszont nagyobb hangsúlyt ad a zsidó kabala hagyományának, amely szerinte a legmagasabb szinten foglalkozott az okkult tudományokkal. Éppen mivel a zsidó hagyományrendszerrel van szó, tárgyalja e könyvben az európai zsidókérdést is, hogy a mindenkori helyzet (a zsidók kiűzése Spanyolországból 1492-ben, betelepülésük Angliába, alkalmankénti üldöztetésük) mennyiben játszott közre ennek a kabalisztikus hagyománynak elterjedésében, vagy éppen háttérbe szorulásában.

Az Erzsébet-kori hermetizmus tárgyalásánál az első fejezet John Dee-vel foglalkozik, ezzel a furcsa rajongó tudós-mágussal, akinek alakja minden különössége ellenére is annyira tipikus a XVI. század vallásos megújulást, a világ misztikus reneszánszát prédikáló heterodox elemeinek sorában. John Dee hozta az okkult tudományokat a szigetországba, és Agrippa legjobb angol tanítványaként iskolát teremtett, amelynek nemcsak filozófiai és művészeti aspektusai is voltak, hanem politikaiak is: a nagy misztikus megújulás képét ugyanis a királynő, Erzsébet alakja köré szőtte, aki mint valami ragyogó *Astreae* jelent meg a képben személyes zálogként az igazságos világbirodalom megszületésének, ahol megvalósítható lesz az erőszakmentes vallási egység, egyben kiteljesíthető az emberi intellektus szabadsága; hiszen a királynő a hold, Cynthia földi megnyilvánulása is, ez az égitest pedig a melankólia-elmélet szerint a tudományos vizsgálódás, az értelem megvilágosodásának allegorikus megfelelője. (Az okkult kapcsolatok rendszerében a Cynthia-hold-intellektus megfelelés természetesen nemcsak allegorikus, hanem nagyon is „kézzelfogható”.)

Ennek a képletnek megfelelően Yates szerint a reneszánsz Anglia szellemi életére két tendencia párharca jellemző: egyik a hermetikus-okkult; (szinonim terminussal: neoplatonista-kabalista) tradíció, amely kedvező talajra talált Erzsébet toleráns, minden tekintetben nyitott politikájában; a másik pedig az erre adott reak-

ció, amely az ortodox vallások részéről jön – mind protestáns-puritán, mind katolikus-jezsuita oldalról –, s majd hivatalos támogatást is nyert Stuart Jakab politikájában.

A könyv második része ennek az ideológiai küzdelemnek bemutatását adja, a kor néhány kiemelkedő irodalmi alkotása elemzésén keresztül. Mielőtt ennek a koncepciónak értékeire és vitatható pontjaira rátérnénk, érdemes kiemelni, hogy az elemzésekben – mondhatnánk: szokás szerint – a tudós szerző számos ragyogó filológiai megfigyelést tesz. Spenser *The Faerie Queene*-jét, amely köztudottan az angol reneszánsz neoplatinizmus legjelentősebb terméke, bravúros motívumvizsgálat segítségével a velencei kabalista, Francesco Giorgi *De harmonia mundi*-jához kapcsolja, amelyik mű egyébként megvolt Spenser mestere, John Dee könyvtárában. A hermetikus filozófia megkülönböztette a kegyes célú, vallásos megvilágosodást szolgáló „fehér”, és a démonok segítségével elvetemült célra felhasználó „fekete” mágiát. Az okkult-ellenes reakció pedig egy kalap alá vette mind a kettőt, s üldözendő boszorkányságnak tartott bármiféle beavatkozást a természetfelettibe. Ennek az álláspontnak propagandamunkája Yates szerint Marlowe *Doctor Faustus*a, ahol a mágus annak rendje és módja szerint elkárhozik. Ugyancsak jellemző az egyes írók reagálása a zsidókérdésre, hiszen a zsidók voltak ennek a kabalisztikus hagyománynak fő terjesztői. Marlowe éles antiszemitizmusról tesz tanúságot a *The Jew of Malta*-ban, ezzel szemben a toleráns, hermetizmus-hoz vonzó Shakespeare nagyon is pozitív képet fest *A velencei kalmár* Shylockjáról.

Az egyik legbriliánsoab elemzés George Chapman titokzatos költeményét, a *Shadow of Night* címűt veszi bonckés alá, s itt kiderül, hogy a versben megjelenő allegorikus éj-alak, a meditációt és tudományos vizsgálódást megszemélyesítő sötétarcú nő nem más, mint a Dürer metszetről ismert jelkép: a *Melancholia*. Agripa szerint a melankóliának két fázisa van. Az elsőben a démonok az alkotót munkára inspirálják, vagyis *furo poeticus*t keltenek fel benne. A második fázis a morális melankólia, az utópista álmódó politikai melankóliája, amely a napali tevékenységnek értelmetlenségével, a hiú háborúkkal és sportokkal alkot ellentétet. Chapman költeménye azonban nemcsak a dűrieri víziók verbális megfelelője (a bizonyításból itt természetesen nem hiányoznak a filológiai érvek: Dürer Erzsébet-kori ismeretének bemutatása), hanem politikai allegória is a királynő

dicsőítésére, aki egyrészt a komoly, meditatív tudományok patrónusa, másrészt pedig tolerenciájával a politikai melankólia megtesztítője is. Friss kultúrtörténeti fényben áll clóttünk Hamlet alakja is ebben a kontextusban: a Jakab-kori abszolutizmus totalitárius, praktikus politikája ilyen habozó, humanista tiltakozás-szülte, de bukásra ítélt figurába kényszerítette a morális-politikai melankólia nemrég még győzelmes alakját.

Az Erzsébet-kori ideológia bemutatását szolgáló elemzések természetesen fejeződnek be *A vihar* Prosperójának interpretációjával, aki Yates értelmezésében Shakespeare kiállását jelképezi az Erzsébet-kori eszmények mellett, s szerinte a jóságos „fehér” mágus egyenes utalás a nem-sokkal korábban nagy szegénységben meghalt, a Stuart király által teljesen mellőzött John Dee személyére.

A könyv harmadik része a hermetizmus és kabala tizenhetedik századi angliai történetével foglalkozik, s egy pillantást vet Miltonra is, aki a harcos puritanizmus nézőpontjából, de korántsem ellenségesen nézett szembe ezzel az irányzattal. Ennek az amúgy is vázlatos résznek az ismertetése helyett (melynek anyaga egyébként alaposan feldolgozva megtalálható a *The Rosicrucian Enlightenment*-ben) vessünk most egy pillantást Frances Yates Shakespeare-könyvére.

A fentebb vázolt koncepció alapján vizsgálja a nagy drámaíró utolsó darabjait, az Erzsébet-kor utáni nosztalgiát mutatva ki a *Cymbeline*-ben, a *VIII. Henrik*-ben és *A vihar*-ban. A könyv izgalmas újdonságát az adja, hogy a Jakab-kor politikai és szellemi tendenciáit vizsgálva olyan motívumot talál a kései Shakespeare-darabok magyarázatára, amelyet eddig egyetlen kutató sem aknázott ki. Sokat tépelődtek már rajta, hogy mi okozta Shakespeare utolsó korszakában a hangulati változást: a derűs-nosztalgikus románcok megjelenését a komor kilátástalanságot hirdető tragédiák után. Számatlan hipotézis ismeretes, Yates magyarázata, ha nem is kizárólagos okát adja e jelenségnek, de legalábbis nagyon nyomós érvet szolgáltat a vitában. Shakespeare éppen azokban az években írta románcait, amikor a savanyú, alattomos Jakab király mellett egy új, ígéretes alak tűnt fel a politikai szintéren, a trónörökös Henry. A herceg mindenben apja ellentéte volt: élesen spanyolelles, az erzsébeti tradíciók folytatója, a régi típusú, reneszánsz eszményeket képviselő művészek – Chapman, Sir Walter Raleigh – patrónusa. Korai és váratlan halála 1612-ben azonban végleg szertefoszlatta az er-

zsébeti tolerancia visszatérésébe vetett reményeket; Shakespeare a *VIII. Henrik*-ben még egyszer adózott a Tudor-nagyságnak, majd nem írt több darabot. Elemzéseit Frances Yates egy elgondolkozató párhuzammal zárja: *A viharral* szinte egy időben született az új korszak drámaíró-fejedelmének – Ben Jonsonnak – szatirikus komédiája, *Az alkimista*. Főhőse, a csaló szélhámos aranycsináló nyilvánvaló paródiáját nyújtja a Prospero-típusú „fehér” mágusnak, a darabban egyébként vannak konkrét utalások John Dee egyes műveire is. Mi másként lehet értelmezni ezt a darabot, ha nem a hermetikus tudományok elleni támadásként – s egyben talpnyalásként Jakab király felé, aki *Daemonologie* (1597) című munkájában mindenfajta mágiát bűnös, elítélendő cselekedetnek nyilvánított. A képlet tehát a következő: míg az angliai hermetizmus első virágzásának időszakában Marlowe képviselte az univerzalista tudomány elleni reakciót, Faustus alakjával John Dee-t személyében is lehetetlenné téve, addig e tradíciók kései nosztalgikus szakaszában Ben Johnson Alkimistája Prospero hitelét kérdőjelezi meg, mintegy John Dee emlékét és hírnevét is eltörölve.

Mielőtt rátéménk Frances Yates Erzsébet-kor koncepciójának jelentőségére, hangot kell adnunk néhány kételyünknek is. Rendszere olyan tökéletesen kidolgozott, olyan pontosan felépített, hogy szinte kizár minden más variációt. Pedig ez a korszak olyan differenciált, olyan sokrétű volt, hogy aligha erőszakolható bele a hermetizmus-antihermetizmus pulzáló sémájába. Kétségtelen, hogy a tendenciák, amiket leír, nagyon jelentősek voltak abban a korban, és talán a kor egyetlen alakja sem vonhatta ki magát hatásuk alól, de ugyanakkor számtalan más tendencia is hatott még – a vallási nézeteknek, teológiai vitáknak, ariánus, familista, ateizmusba hajló heterodoxiának, nemkülönben a különféle tudományos elméleteknek-kísérleteknek, valamint a mitológiáknak olyan színskáláját mutathatjuk ki a reneszánsz Angliában, hogy figyelmen kívül hagyva ezeket feltétlenül eltorzult képet kapunk. Ennek megfelelően Marlowe-t is sokszínűbb alaknak érezzük, semmint a fehér mágiaellenes és antiszemita nézetek szócsövének, és Shakespeare-ről is feltételezzük, hogy darabjaiban nemcsak John Dee-nek akart emléket állítani. A Yates által bemutatott alakok galériáját is némileg ritkítja a sematikus válogatás. Hol marad az európai kabalista-ezoterikus hagyomány panteonjából egy Guillaume Postel, Jean Bodin, vagy egy Jacobus Palaeologus neve; hol

maradnak az angliai későhermetista iskola képviselői közül a tudósok, Hartlib és köre, akik a misztikus utópiákat a felvilágosodást előkészítő tudományos akadémiák programjaiban valóstították meg? Sokukkal találkozunk Frances Yates korábbi munkáiban. Ez is azt bizonyítja, hogy az életmű szerves egészet alkot: a terepfelmérést, a leltárt, a filológiai bizonyításokat már elvégezte Yates, s utóbbi munkáiban inkább az összegyűjtött anyag – bizonyítékokkal némileg változatosan ellátott – rendszerbe, koncepcióba tömörítésének vagyunk tanúi.

Ezt a rendszert a nálunk megszokott irodalomtörténeti és kultúrtörténeti terminusokkal a következőképpen adhatjuk vissza: Frances Yates tulajdonképpen igen árnyaltan az angol (és sok tekintetben az európai) manierizmust írja le olyan pontosan, ahogyan előtte még senki sem tette – s mindezt úgy, hogy a *manierizmus* kifejezést egyetlen egyszer sem használja, tekintve, hogy az angolszász kutatás csak a legritkábban él a stílus kategóriával. Megmutatja a politikai válságot, amely érvényteleníti a reneszánsz eszméket; pontosan leírja az ideológiai eszkézmusnak, a befelé fordulásnak a manierizmusra jellemző módozatait, az arisztokratikus-ezoterikus kutatásokat, a titkos társaságok alapításának kiváltó okait; s nem utolsósorban ikonológiai elemzésével nagy szolgálatot tesz a manierizmus stílusjegyeinek leltározásában, különösen a kor kedvelt allegóriáinak értelmezésében.

Munkásságának másik tanulsága, hogy bizonyos ideológiai és művészeti jelenségek korántsem korlátozódnak egy korszakra, hiszen Yates végül is mindegyre ugyanannak az eszmeáramlatnak fejlődését, fel-fel bukkanásait vizsgálja századokon keresztül az ókortól a XVI–XVII. század fordulóján történt kulminálásáig.

Mindezek miatt állíthatjuk, hogy sem módszertani szempontból, sem az általa felderített tényanyag jelentősége miatt nem mellőzhetjük eredményeit.

Szőnyi György Endre

Daniel Defoe (*Schriften zum Erzählwerk*) Darmstadt, 1982. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 535.

A kötet 24 tanulmányt tartalmaz: 21 angol és 3 német nyelvűt, amelyek különböző folyóiratokban jelentek meg 1952–1977 között. A kötetet gazdag bibliográfia (1957–1979-ig) egészíti ki.

A tanulmányok témái: Defoe mint regényíró; Richardson előfutára; regényei: *Robinson Crusoe* (6 tanulmány), *Moll Flanders* (5), *Roxana* (2), *Singleton kapitány* (2), *Jacque ezredes* (1); *A londoni pestis* (1); Defoe regényeinek és egyéb leírásainak kapcsolata; stílusa; kultúrája.

Az első tanulmány Defoe regényírói tevékenységével, regényeinek realizmusával foglalkozik. Felhívja a figyelmet a filozófiai hatásokra. Defoe-t az események és cselekvések érdekelték, az élmények és tapasztalatok. A főhős (nemcsak Robinson) számára a tevékenység az egyetlen út az életben maradáshoz. Defoe szerint a „kaland” minden tevékenység alapja, az egyes ember küzdelme a környezetével szemben, legyen az földműves, tengerész vagy bennszülött harca a természettel, vagy kalóz, kereskedő, bűnöző harca a kapitalista világgal. Hőseinek értéke annál nagyobb, minél nagyobb erőfeszítést tesznek a problémák legyőzésére, ahogy tudásban, gyakorlati jártasságban előrehaladnak.

A *Robinson Crusoe*val foglalkozó tanulmányok sorát a regény kronológiájával foglalkozó nyitja meg. A regény 62 év eseményeit öleli fel (1632-től 1694-ig). Defoe a cselekmény elmondásában nem a lineáris időt követte. A tanulmány szerzője rámutatott a következtetlenségekre és tévedésekre is.

Az egyik tanulmány Defoe gazdasági elképzeléseit ismerteti, amelyek szintén a *Robinson Crusoe*ban fogalmazódtak meg. A kényszerűség a találmányok szülőanyja, vagyis Crusoe célja, hogy újratertse korának civilizációs színvonalát a szigeten. Az eszközök értékét számára hasznosságuk jelentette. Defoe-ra az értékelméletek hatottak, bár a hős elszigetelt helyzetéből adódóan nem azonosítható egy tárgy használati értéke pénzben kifejezhető értékével. Az, hogy Crusoe elutasítja a pénzt, helyzetéből következik, hogy az számára nem jelentett hasznot. Defoe gyarmatosítási elvei is megjelennek a *Robinson*ban, amely téma az *Új utazás a világ körül* című útikönyvben is megjelenik. A gyarmat a jó élet szimbóluma, kereskedelmi vállalkozásokra, új kereskedelmi utak felfedezésére nyújt lehetőségeket.

Egy másik tanulmány *Robinson Crusoe*t mint allegorikus történetet, a tékozló fiú analógiájaként tárgyalja.

A *Moll Flanders*ben a kritikusokat mindig a jellem, cselekmény és erkölcsi tanulság kapcsolata izgatta, hogy egységes pikareszk regénynek tekinthető-e, bár az alaknak nincs egyénített belső élete. Egyik szerelmi kapcsolat követi a

másikat, egyik lopás a másikat. Moll élete fájdalom, bűnét a nyomorúságos körülmények magyarázzák.

A *Moll Flanders* kritikai fogadtatásával foglalkozó tanulmány arra mutat rá, hogy kritikai apoteózisa nagyon változatos. 1945–1955 között csak három cikk tárgyalta ezt a regényt, azóta legalább évente három jelent meg.

A szerelem és pénz kapcsolata a *Moll Flanders*ben című tanulmány bemutatja egy nő gazdasági individualizmusának útját a világban.

A *Singleton kapitány* kielégítette az angol olvasóközönség érdeklődését a kalandos útikönyvek, kalóz történetek iránt. A tanulmány szerzője a Defoe rendelkezésére álló forrásokat is felsorolja. Foglalkozik a regény szerkezetével is.

A *Roxana* című regényét hosszú időn keresztül aláértékelték. A cikk szerzője rámutatott a *Moll Flanders*szel való hasonlóságra, de a különbségekre is. A másik *Roxanával* foglalkozó tanulmány a kort mutatja be, amelyben a regény játszódik.

A *Jacque ezredes* című regény hőse is sok hasonlóságot mutat *Moll Flanders* alakjával. Defoe egy bűnöző fejlődéstörténetét mutatta be sok naivitással. Sietős a kompozíció, sok ismétléssel, ellentmondással, néhol unalmas cselekménnyel.

A kötet egyik szerkesztőjének Helmut Heidenreichnek tanulmánya Defoe könyvtárainak katalógusaival foglalkozik. Bemutatja olvasmányait, elsősorban a földrajz és utazás témakörében, azonkívül a történelem és a természettudomány területén. Térképeit, vallási és nyelv-tan-könyveit, szótárait ismerteti.

Defoe levelezése is egy kora életét behatóan ismerő embert mutat. Az összes tanulmány Defoe jelentős helyét bizonyítja elsősorban a regényműfaj fejlődésében.

Borsos Zsuzsanna

Serge Soupel: *Apparence et essence dans le roman anglais de 1740 à 1771: l'écriture ambiguë* Paris, 1983. Didier Érudition, 306.

A szerző három évtized angol regényirodalmát tekinti át és a dátumok megválasztása természetesen nem véletlen. Az irodalomtörténetek általában a XVIII. század második felét mint a regény előretörésének korszakát tekintik és ezt

követi Soupel is, amikor Richardson *Pamela: Or Virtue Rewarded* című regényének megjelenését veszi kezdetnek és Smollett regényírói karrierjének befejezését végpontnak. Mindenesetre nem a korszakhatárok kérdései foglalkoztatják elsősorban, hanem a kiválasztott korszak regénytermésének egy sajátos szempontú elemzése. A szokásos irodalomtörténeti módszerektől eltérően nem egy-egy szerző életművére koncentrálnak, hanem a fejlődési tendenciákat, a különbözőségeket vagy a hasonlóságokat mutatja be, hanem inkább tematikus vizsgálatot végez az adott korpuszon.

Az ilyen jellegű – és újabban egyre nagyobb számban megjelenő – kritikai művek egyik leglényegesebb premisszája, hogy az irodalmi életet egy adott korszakban nemcsak a nagy, az irodalomtörténet és a kritika által szentesített művek határozzák meg, hanem mindaz, ami megjelent és bizonyos népszerűsége tett szert, mindaz, amit az emberek olvastak, és ami a kiemelkedő alkotásoknak mintegy a háttéréként szerepelt, akár, úgy, mint előkészítőjük, akár úgy, mint utánpótlásuk sorozata. Így Soupel a korszak nagy alkotói, Richardson, Smollett, Fielding és Sterne mellett olyan szerzőket is figyelembe vesz, mint Henry Mackenzie (*The Man of Feeling*, 1771), Robert Paltock (*The Life and Adventures of Peter Wilkins*, 1752), Charlotte Lennox (*The Female Quixote: Or the Adventures of Arabella*, 1752), a kevésbé ismertek közül, de olyan műveket is, mint *The Castle of Otranto: A Gothic Story* (Horace Walpole, 1765) vagy *The Vicar of Wakefield: A Tale Supposed to be Written by Himself* (Oliver Goldsmith, 1766) stb.

Az így létrehozott korpuszon vizsgálja a szerző a lényeg és a látszat megjelenítését. Ez azonban nem a modern filozófiai fogalmak visszavetítése a korszakra, annak tudatára, majd ennek a tudatnak a visszatükröződése az irodalmi alkotásokban – ami természetesen az egyik lehetséges eljárás volna. Soupel abból az előfeltételéből indul ki, hogy a lényeg és a látszat a XVIII. századi Anglia egyik fontos és új módon felvetett problémája volt, amely a polgári regényben, ebben a részben új, illetve előretörő és jelentős változáson átmenő műfajban sajátos módon kellett, hogy megjelenjen. Ebből kiindulva csoportosítja a következőképpen vizsgálódásait: a személy, illetve a szereplő környezete (a test és a szellem), majd a megismerés (igazság és hamisság) végül pedig a látszat és a lényeg magában a regényírásban. Az első részben vizsgálja például a szerző a tárgyak és a szereplő viszo-

nyát, a környezetet, a ruházatot, a különböző érzelmek kifejezésére szolgáló gesztusokat, a betegség megjelenítését stb. Megállapítja, hogy a portréalkotásnál a személy és a környezet kölcsönhatását már Balzac előtt felfedezték és narratív funkcióját messzemenően kihasználták. A másik részben kitér például a titok szerepére (a születés titka, a szerelmesek titka), a kíváncsiság, a tudatlanság, a hit és a szkepticizmus megjelenítésére. A harmadik részben főként azokat a stiláris eljárásokat veszi sorra a szerző, amelyek keresztül mindezek az elemek regényszöveggé alakulnak.

Mindhárom részben rendkívüli aprólékossággal veszi szemügyre a szövegben megtalálható utalásokat, amelyek az egyes címszavakra vonatkoznak. Bizonyításmódja így felettébb meggyőző, hiszen szövegdokumentációkra támaszkodik. A sok-sok apró idézet azonban szükségszerűen figyelmen kívül hagyja az értéktelét, az egyes alkotások minőségét, irodalmi vagy dokumentum-értékét, és így eltűnik a különbség a nagy művek és a jelentéktelenebbek között. Ugyancsak figyelmen kívül hagyja a regények cselekményét, a narráció egészét: a cselekmény bonyolítását ismertnek tételezi fel az olvasó részéről. Elemzését végső soron formainak tekinti, bár a tartalom egészével legalábbis hallgatólagosan kapcsolatban van, hiszen az általa kiemelt és felsorolt részletek a narráció egészét szerzik, meghatározott funkciójuk van, akkor is, ha ennek körülrására a szerző nem mindig törekszik. Kérdéses az is, hogy az általa kiemelt részletek valóban motívumok-e, mint ahogyan azokat nevezi. Elemzése leginkább a francia téma-kutatósokhoz kapcsolódik, ami nem véletlen, hiszen francia szerzőről van szó, de figyelembe veszi az angol és amerikai kutatásokat, sőt a korabeli nem fikciós dokumentumokat is.

A mű célja végső soron egy korszak lényegének felderítése, és itt a lényeg szó már tudatos, hiszen az alcimben jelzett kétértelműség (ambiguitás) is erre utal. A XVIII. századi angol regény határozott célkitűzése, hogy megfogalmazzon egy bizonyos morált, de úgy hogy a maga számára tisztázza a látszat mögött rejtőző lényegét, és hogy ezt az olvasó számára is közvetítse, mintegy segítséget nyújtson számára a világ megértésében, az igazság felderítésében és a hamisság leleplezésében. Ez a recepció-esztétikai szempont adja a legtöbb újat és ez talán a könyv legérdekesebb felfedezése.

A szerző eközben a műfaj lényeges jegyeit is vizsgálja, mint például azt a tényt, hogy a re-

gény veszi át a színház szerepét, de bizonyos vonásait is: a világ részint úgy jelenik meg, akár egy színpadon, részint a szereplők fellépésében, bemutatásában is van valami színházszerű, ami ismét visszavezet a látszat és a valóság viszonyához. A regény az előadott költészettel ellentétben magányos olvasásra szánt műfaj, hosszúságánál fogva különösen alkalmas arra, hogy az olvasót végigvezesse az igazság felderítésének útján, megtanítsa a hívság és a hamisság megkülönböztetésére a lényegtől és az igazságtól. A vizsgált regények egytől-egyig ezt a funkciót vállalják, akár pusztán erkölcsi tanítás megfogalmazása a céljuk, sorsok és kalandok bemutatásán keresztül, akár a sziv rejtelmeinek feltárása, aprólékos lélekelemzéssel, legtöbbször levélregény formájában. De általuk születik meg a modern regény is, amely már önmaga paródiájára is vállalkozik (Fielding: *Pamela*) vagy az antik-regény megírására (Sterne: *Tristram Shandy*) és együtt már a formai kötöttségek alóvaló felszabadulást is megcélozza.

Martonyi Éva

Kovács József: Az író és a forradalmár Thomas Paine Budapest, 1983. Akadémiai Kiadó, 211.

Kovács József könyve Thomas Paine-ről rendkívül fontos és időszerű munka. Műveinek magyarra fordítása is „hiánycikk” és a róla szóló magyar nyelvű szakirodalom is elenyésző. A szerző alaposan és lelkiismeretesen kutatta föl a magyar nyelvű Paine-irodalmat s nem véletlen, hogy Ország H. László amerikai irodalmi kézikönyvében kívül csak az erdélyi Hajós József rövid cikke szerepel a másodlagos források között (Hajós cikke, mellesleg a Korunk 1959-es évfolyamának nem a 10., hanem a 9. számában jelent meg). Howard Fast regényes Paine-életrajzát 1954-ben adták ki magyarul, s mint Kovács József több ízben jelzi, ez valóban „regényes” életrajz, filológiai nem túlságosan megbízható forrás a Paine iránt érdeklődők számára. De nemcsak a magyar nyelvű irodalom gyér, hanem az idegen nyelven írott Paine-monográfiaik száma is elenyésző. A legfontosabb angol nyelvű műnek A. Owen Aldridge a szerzője, aki 1960-as Paine-életrajza óta is folytatta Tom Paine-re vonatkozó kutatásait. Kovács József támaszkodik rá, és ahol szükségesnek érzi, vitat-

kozik Aldridge gondolataival, aki kissé megtévesztő alcímként nevezte „életrajznak” könyvét, hiszen művei nagy részét kritikailag elemzi is.

A fentieket azért bocsátottam előre, hogy hangsúlyozzam: nemcsak Magyarországon, hanem a világ szakirodalmában is időszerű és jelentős Kovács József vállalkozása. Mint azt a továbbiakban kifejttem, sokkal több Paine-írással foglalkozik (érdemben), mint az eddigi szerzők, s ezzel elmélyíti és sokszínűbbé teszi „a forradalom viharadarának” összetett egyéniségéről alkotott képünket. Ha nem is a könyv egészét, de egyes fejezeteit föltétlenül angol nyelven is publikálnia kellene.

Vitatkoznék a könyv címével, amely íróként és forradalmárként jellemzi Paine-t. A szerző többször megemlíti, hogy Paine nem eredeti gondolkodó, csak a gondolatok népszerűsítője. Ez elfogadott nézet, bár, különösen *Az ész korszaka* esetében méltánytalannak találok ezt a sommás ítékezést. Hogy Paine elődök és kortárs-filozófusok és természettudósok elméleteire épített? Nehéz volna olyan gondolkodót találni, aki nem tette ezt, Paine előtt és Paine után. Mindenesetre Paine következetes és egyénített gondolati rendszerek felépítésére is képes volt. A vitám az „író” megjelöléssel van a könyv címében. Félreértés ne essék: azokkal értek egyet (Kovácsot is beleszámítva), akik kitűnő íróknak tartják. Egyrészt közvetlensége, másrészt, főleg későbbi műveiben, retorikájának magával ragadó ereje kitűnő íróvá-közíróvá, politikai íróvá, értekező eszéistává avatta. Azonban a szerző, bár számos alkalommal visszatér Paine író-voltára, megelégszik az állásfoglalással, a Paine stílusáról szóló pozitív vélemények rövid ismertetésével. Elmarad annak a konkrét vizsgálata, miként és miért kitűnő író is Paine. Kovács sokszor idézi Paine megnyilatkozásait, amelyek írói tudatát-öntudatát bizonyítják, a kor szelleméhez híven nem különböztetve meg a szépírói „specializációtól”. A politikus-gondolkodó alakja hiánytalanul bontakozik ki; írói kvalitásainak bizonyítására talán külön, másféle jellegű fejezet kellett volna.

Ettől eltekintve a könyv felépítése következetes és igényes. Életrajzi adatokból annyit közöl, amennyi szükséges a művek létrejöttének megértéséhez. Kiderül gondolkodásának hasonlósága előbb Franklinnal, majd Jeffersonnal, valamint az is, hogy Edmund Burke előbb szövetségként, majd támadó ellenfélként miként készítette Paine-t újabb és újabb vitairatok megírására.

A nagy művek vonulatán mutatja be a szerző, hogy a *Józan ész* (a nemzeti jogok), *Az emberi jogok* (az állampolgári jogok) és *Az ész korszaka* (az Isten és ember közötti kapcsolat) révén Paine az emberi lét minden lényeges kérdéséről véleményt, olykor gondolati rendszert alkotott. E rendszerekre az a jellemző, hogy kora társadalma, és saját egyénisége determinálta is és korlátozta is őket; nem csupán elméletiek, hanem nagymértékben gyakorlatiak is.

A „nagy művek” keletkezéstörténetének ismertetése és elemzése mellett igen jelentős a kevésbé ismert írások részletes értékelő elemzése. Ezek közül is kiemelkedik a *Válság-röpiratok* ismertetése, amelyekkel Paine 1776 és 1783 között a függetlenségi háború gyakorlati és elméleti kérdéseire reagált. Paine gyakorlati érdeklődését nemcsak a papírpénzzel és a földtulajdonnal kapcsolatos állásfoglalásai, hanem vas-híd-építő „mérnöki” sikerei is bizonyítják. Szintén fontos része a könyvnek Paine *Agrárgazdaság* című, kevésbé ismert művének kritikai elemzése.

Miközben a Paine-művek változó forradalmiságát és gyakran (*Az ész korszaka*) kitarcúságát és ellentmondásosságát a szerző kitűnően érzékeli és értékeli, magával az emberrel, összetett jellemével kevésbé tud mit kezdeni, bár leszögezi, hogy a változó időben és társadalmi-politikai körülmények között változott Paine arcú-lata is. Ennek ellenére Kovács József időnként mintha keményebben ítélkeznék a kellenél. Baráti tanácsra és az olvasók meggyőzése céljából Paine tudott diplomatikus is lenni – bár nem nevezném megalkuvónak – a *Józan ész* és a korábbi *Válság-iratok* időszakában. Későbbi korszakában már nem volt diplomatikus. Talán ennek a következménye Paine egyéni tragédiája, hogy életében csak egy időre tudott szinkronba kerülni a nemzeti függetlenségéért küzdő amerikaiakkal. Későbbi írásaiban hol megelőzte korát, hol pedig visszafelé lépett, főleg saját magához képest, de mindenképpen elidegenítette olvasóit. Úgynevezett anyagiasságával kapcsolatban sem egyértelmű a szerző állásfoglalása, pedig úgy vélem: mivel Paine többnyire lemondott írásai jövedelméről, némi joggal várta el, hogy a minimális megélhetését biztosítsák. Öreg korának keserű nyilatkozatait ez teszi érthetővé.

Kovács József a *Hazatérés* című fejezetben számol be arról, hogy a 65 éves Paine 1802-ben visszatért az Egyesült Államokba. Nehéz ezt „hazatérésnek” tekinteni, hiszen népszerűtlen, megtűrt ember Amerikában, ahol csak néhány

barátja, néhány gesztusa tartja fenn azt az embert, aki Angliában hontalan (börtön váma rá), a francia Köztársaság, amely díszpolgárává fogadta, be is börtönözte. Tom Paine végül is hontalan.

Az amerikai függetlenség kivívásáért tett erőfeszítéseit elismeri az utókor, a függetlenségi háború „forradalmisítására” tett kísérleteit viszont nem méltányolja. Szinte a mai napig vannak támadói, mint a szerző a *Kortársak, utókor* című zárófejezetben kifejti. Kár, hogy ez a fejezet nem bővebb Paine európai fogadtatása tekintetében, bár lehet, hogy ez egy másik monográfia témája lenne. A magyarországi fogadtatásról is csak Hajós József kevés erdélyi adata került bele a könyvbe (bár Hajós két korábbi szakkikre is hivatkozik, de a szerzők megjelölése nélkül). Érdekes lett volna megemlíteni Aldridge újabb kutatási eredményeit, főleg Paine latin-amerikai fogadtatásáról és hatásáról, bár ezek főleg *Early American Literature* című, 1982-ben kiadott könyvében jelentek meg és nyilván nem kerülhettek a szerző kezébe kézi-rata leadásáig.

Nem illeti dicséret az Akadémiai Kiadót a kézirat szerkesztéséért: kócos, fésületlen a szöveg és a bibliográfia, sok a (sajtó) hiba a magyar szövegben és az idegen neveknél. Érthetetlen az Akadémiai Kiadó (és a Magvető) gyakorlata: hogy nem közlik a szakmai lektorok nevét újában. (Hogy a példányszámot közölgék, az úgy látszik, már csak jámbor óhaj marad.)

Köszönet illeti viszont Kovács Józsefet a magyar Paine-monográfia megírásáért.

Kretzoi Sarolta

Reisen und Reisebeschreibungen im 18. und 19. Jahrhundert als Quellen der Kulturbeziehungs-forschung. Hrsg. von B. I. Krasnobaev, Gert Robel und Herbert Zeman. Redaktion Wolfgang Kessler Berlin, 1980. Verlag Ulrich Gamen, 403.

Kötetünk az 1978-as salzburgi konferencia anyagát tartalmazza; témája azonos a címmel, azaz: „XVIII. és XIX. századi utazások, mint a kulturális kapcsolat-kutatások forrásai.” Már a téma is érdeklődésre tarthat számot, még inkább az itt közölt előadások, amelyek felhívták a figyelmet a vizsgált időszak utazásainak jelentősé-

gére: az idegenben gyűjtött tapasztalatok, ismeretek ember- és közösségformáló erejére. Az utazások szerepe nőtt az egyes országok közötti kapcsolatok alakulásában, ha az utazók napló, beszámoló, cikk stb. formájában megosztották élményeiket, benyomásait honfitársaikkal. A szerkesztők különbséget tesznek a pusztán információkat nyújtó, ismereteket adó beszámolók és az irodalmi formát kapott útleírások között. E két csoportba tartozó tanulmányok alkotják a kötet két nagy fejezetét.

Az első rész az általános tanulságokkal szolgáló írásokat foglalja magába. (Itt jegyezzük meg, hogy ismertetésünkben – éppen az anyag gazdagsága, soktérűsége miatt – nem bocsátkozhatunk részletezésekbe, alapos bírálatokba, csak az egyes tanulmányok tárgyának megjelölésére szorítkozhatunk.) A felvilágosodás századának utazási lehetőségeit, a művelődési kapcsolatokban betöltött szerepét Gert Robel tárgyalja, a kor úttalauzait, az utazások költségeit Harald Witthöft. Az utazási hagyományokat, tudományos és önképző szerepüket pedig Rainer S. Elkar méltatja. A kor orosz útikönyveit B. I. Krasno- baev mutatja be.

A második, jóval terjedelmesebb rész tanulmányai az utazások, ill. úti beszámolók információt nyújtó, világképet tágító, tudást gyarapító szempontjaira hívják fel a figyelmet, de nem foglalkoznak irodalmi megjelenési formáikkal. A múlt század ismert orosz liberális politikusa és a korszerű gazdálkodást meghonosító nagybirtokosa, A. I. Koslev az 1830-as évek elején tett nagyobb tanulmányutat Német-, Franciaországban és Svájcban. Angliát csak később, immár diplomataként ismerte meg. Utazásairól készült feljegyzéseit, naplójegyzeteit – amelyek csak halála után, 1883-ban Berlinben jelentek meg – E. A. Duzinszkaja mutatja be, felhívja a figyelmet írójuknak a kor legkiválóbb tudósai- val, államférfiaival folytatott beszélgetéseire, valamint utazásainak elsősorban gazdasági szemléletét módosító hatására.

A dúsgazdag román bojár, Constantin (Dinicu) Golescu Közép- és Nyugat-Európában tett utazásai során készült jegyzeteit Dan Berindei dolgozta fel. Golescu, a román felvilágosodás reprezentáns alakja, 1800-ban utazott Erdélybe; ez volt az első külföldi útja. Magyarországon, Ausztriában, Itáliában és Svájcban az 1820-as években több ízben is járt. Úti beszámolói – miként többi műve – Budán jelentek meg. Őt sem az irodalmi cél vezette; írásaival külföldi tapasztalatait igyekezett honfitársai körében

népszerűsíteni, elsősorban is gazdasági téren szerzett ismereteit.

A XVIII. századi lengyel szabadkőművesség legjelentősebb képviselőinek Nyugat-Európában eltöltött idejéről ad számot Jerzy Wojtowicz. Utazásaikkal sokat tettek a lengyelországi felvilágosodásért, ill. a lengyel szabadkőműves páholyok népszerűsítéséért.

Az 1829-es esztendőben Németországba utazott Adam Mickiewicz kísérője, A. Odyniec társaságában. A költő ottani benyomásait Eugeniusz Klin részletezi, megvilágítva a hatást, amelyet ezek a költő politikai felfogásának alakulására tettek.

A. Sz. Milnikov tanulmánya arról ad képet, miként látták a XVIII., ill. a XIX. század első felének utazói a szláv nyelvű országok kultúráját, kulturális életét.

Josef Dobrovskýnak „a modern szlavisztika atyjának” svédországi és oroszországi utazásait méltatja Antonin Meštan, bemutatva az ottani tudósokkal való találkozásait és jelentőségüket e tudomány fejlődésében.

Egy ma már elfeledett sziléziai orvosnak, Johann Joseph Kauschnak az 1790-es években német nyelven megjelent lengyelországi beszámolóival foglalkozik Gerard Kozielek. A felvilágosodás híve, a lengyel törekvésekkel szimpatizáló orvos jó képet rajzol a lengyelekről, a helyi viszonyokról.

Az 1850 és az 1878 között írt boszniai és hercegovinai úti beszámolókat Milorad Ekmečić mutatja be. Politikai szempontból ugyan sok vonatkozásban téves képet adtak, mégis elsőként hozták közel e két országot Nyugat- és Közép-Európa népeizhez.

A kötet harmadik, testesebb része az útleírásokkal, mint irodalmi megjelenési formával foglalkozik. Heinének egy, széles körben eljutó berlini újságban megjelent útleírása, az *Über Polen* forrás értéke képezi Hans-Georg Werner tanulmányának tárgyát. Ebben Heine a porosz fennhatóság alatti lengyel vidéken tett utazásáról, társadalmi szempontokat érvényesítő megfigyeléseiről adott számot.

A nálunk kevésbé ismert kalandos életű német politikai és közíró, J. G. Seume *Mein Sommer, 1805* című úti beszámolójával foglalkozik Norbert Oellers. Ebben a műben Seume immár „vándorként”, utazóként és nem a cár katonájaként tett oroszországi tapasztalatait írta meg.

Szászországi és porosz íróknak az 1800-as évek elején Bécsben tett látogatásairól, benyomásairól ad képet Wolfgang Neuber tanulmánya,

amely elsősorban a protestáns íróknak a katolikus Bécs irodalmi, kulturális életével való szembeállítását vizsgálja.

Az irodalmi levelek és a politikai elkötelezettség összefüggéseit világítja meg Werner M. Bauer írása az osztrák felvilágosodásban Franz Katter 1786-os galíciai levelei kapcsán.

Az I. Miklós cár nevével jelzett korszak íróinak a külföldön eltöltött hónapok, évek tapasztalatait összegező úti beszámolóival, élményeiről készült úti rajzaival, útleírásaival foglalkozik Hans Rothe. Nagy jelentőséget tulajdonít ezeknek az írásoknak az egész orosz irodalom fejlődésében.

Az elmélet és gyakorlat viszonyát vizsgálja Jürgen Kämmerer a felvilágosodás filozófusainak, ill. az ez időben készült útleírások szerzőinek Oroszországról alkotott véleménye tükrében.

A kötet záró tanulmánya, amely egyedül alkotja a negyedik részt (*Reisetheorie und Wissensschaftsentwicklung*), Justin Stagl írása. Címe utal témájára: *Der wohl unterwiesene Passagier Reisekunst und Gesellschaftsbeschreibung von 16. bis zum 18. Jahrhundert.*

A salzburgi konferencia előadásait tartalmazó mű hasznos mindazoknak, akik az említett korszak utazóival foglalkoznak: sok ismeretanyagot tároló írásaik megkönnyítik a kort feldolgozók munkáját.

T. E. I.

Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium. Herausgegeben von Richard Brinkmann Stuttgart, 1978, Metzler Verlag, 722.

A nagy múltú Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte különszámában megjelent tanulmánykötet a Ginzburg melletti Reisenburg kastélyban 1977 szeptemberében megtartott szimpozion előadásait tartalmazza. A tanácskozással mind interdisziplináris jellegében, mind pedig lebonyolítási formájában az 1974-ben Albrecht Schöne (Göttinga) kezdeményezésére s a *Deutsche Forschungsgemeinschaft* védnökségével megkezdett barokk-ülésszakhoz kapcsolódott. A mostani konferencia irányítói tisztét Richard Brinkmann (Tübinga, ill. Berkeley, California), a német irodalomtudomány nemzetközi tekintélye töltötte be. A résztvevők túlnyomó többsége a házigazda Német Szövetségi Köztársaságból érkezett; a

külföldi germanisztikát ausztrál, egyesült államokbeli, francia, holland, nagy-britanniai, osztrák és svájci tudósok képviselték.

Az elhangzott referátumok az irodalomtudomány, a történelem, a filozófia, a teológia, a képzőművészet, a zenetudomány, valamint az alapvető természettudományi ágazatok szemszögéből közelítették meg a német romantika egyes kérdésköreit. Az interdiszciplináris tárgyalásmód természetesen nem az egyes tudományágak ideillő kutatási eredményeinek részletező felsorolását vagy egyszerű párhuzamba állítását jelentette; a rendezőség s az előadások sokkal inkább a különféle szakterületek összegező áttekintésére, az érintkezési pontok felderítésére törekedtek. E szintetizáló alapelv a német romantika szellemtörténeti és világnézeti hátterét vagy időbeni határait vizsgáló referátumokban is megnyilvánult. Számos előadó túllépett az irodalmi romantika általánosan elfogadott s főként a Schlegel fivérek, Tieck, Novalis, Fichte, Brentano, Wackenroder, Armin, Eichendorff, a Grimm-fivérek, Kleist, Platen, Heine, Solger stb. életművére épülő meghatározásának keretein s a romantikusnak tekintett törekvéseket szélesebb időközbe helyezte, melyben a weimari klasszikusok is helyet kaptak. Ebben a perspektívában a romantika nem is annyira néhány alkotóhoz kötődött stílusiránynak vagy filozófiai orientációs kísérletnek, mint inkább általános, mintegy két emberöltőt magába foglaló szellemi világkornak tekinthető.

Ismeretes, hogy a korszakot feldolgozó irodalom- és filozófia-történetírás az elmúlt évtizedek során gyakran vádolta a romantikát irracionálizmussal, szélsőségekbe menő szubjektívizmussal, a múlt, főleg a középkor elvakult idealizmusával, nacionalista misztikával vagy épp a társadalmi/politikai valóságból történő elmeneküléssel. E „bűnlajstrom” tudománytörténeti hátterét világítja meg Richard Brinkmannak *A romantika kihívása* c. bevezető előadása. Brinkmann vizsgálódásai Hegel romantika-bírálaiból indulnak ki. Hegel szerint a romantikusok szubjektívizmusa nem oldódhatott fel a szellem totalitásátban, nem vezethetett az általános megismeréshez. Ez a goetheivel rokon ismeretelméleti bírálat azután az 1820-as évektől kezdve mindvégig jelen volt a romantika befogadástörténetében. A hegeli spekulációt azonban Brinkmann megfigyelése szerint hamarosan, már a Vormärz idején s később még inkább az empirikus megközelítés, illetve a politikai célok által motivált érvelésmód váltotta fel. Az ily módon újratermelt és átfunk-

cionált, eredeti értelmüktől megfosztott tételek különösen megnehezítik s ugyanakkor szükségessé teszik a korszak történeti azonosítását. A konferencia széles perspektívájáról a könyv felépítése is bizonyosságot ad. A négy fő témakör (A romantika a társadalmi változás és stagnáció erőterében (Spannungsfeld); A romantika a természetzés, természettudomány és természetfilozófia erőterében; A romantika a művészi hitvallás, mitológia és teológia erőterében; A romantika a művészet, esztétika és valóság erőterében) köré csoportosuló mintegy negyven előadás alig egyharmada foglalkozik egy-egy kiválasztott alkotó vagy filozófus életművével vagy annak egyes aspektusával; a többség a kb. 1780 és 1840 között jelentkezett fő történeti, társadalmi, filozófiai, művészeti vagy tudományos tendenciák nyomon követésére, egyfajta szellemtörténeti keresztmetszetre törekedett.

A romantika természettudományi vetületeit szemlélő referátumok legfontosabb eredményeit foglalja össze Dorothea Kuhn (Marbach/Neckar) összegező beszámolója. Kuhn szerint az egyes előadók többnyire nem arra kerestek választ, hogy működtek-e egyáltalán romantikus természettudósok, hanem sokkal inkább az boncolgatták, mennyire befolyásolta a természettudományi ismeretanyag a közszellemet, a romantikus gondolkodás- és alkotási módot. A matematikai absztrakció és a korabeli költészet egyes csúcsteljesítményei között sajátos párhuzamok figyelhetők meg; Novalis közismert természettudományos műveltsége mellett Kleist gondolkodásmódjában és metafora-használatában is nyomon követhetők matematikai szálak.

A korabeli művészet, mitológia és teológia kérdéseivel foglalkozó előadások általában abból a kérdésből indultak ki: mennyiben választhatók el a kora XIX. század költészeti és filozófiai tendenciái. Ha Friedrich Schlegelnek a poétikára épülő világnézeti pozícióit tanulmányozzuk, arra a megállapításra juthatunk, hogy az úgynevezett jeni romantika mellett világosan elkülönülnek a kor „tisztán” filozófiai rendszerei. Schellingnek a bölcsesetből kiinduló, de művészeti, elsősorban költészeti aspektusokat is magában foglaló ismeretelmélete viszont azt a következtetést implikálja, hogy a kor filozófiája és irodalma kölcsönhatásban álltak. Emellett szól Novalisnak a filozófiáról mint a költészet elméletéről való hitvallása is. (Ez utóbbi alapelv már a felvilágosodásban, Gottsched esztétikai rendszerében is megfogalmazódott.)

A kötet a romantika által fölvetett és megfogalmazott esztétikai kérdéseket tárgyaló fejezettel zárul. Bevezető előadásában Walter Müller-Seidel (München) a téma sokoldalúságára és német sajátosságaira hívja fel a figyelmet. Az összegező igényvel végzett kutatásoknak egyaránt számolniuk kell új műfajok, pl. a mese megjelenésével, a regény újjászületésével, a népköltészet értékeinek felfedezésével, a költői, zenei és képzőművészeti univerzális tehetségek (Hoffmann) színrelépésével stb. Az elhangzott előadások e heterogén kérdéskört többek között Schleiermacher nyelvelmélete, Hoffman motívum-használata, Solger allegória rendszere és Caspar David Friedrich festői életműve felől közelítik meg.

A *Romantik in Deutschland* c. tanulmánykötet új szempontokkal gazdagította az eddig gyakran nagyrészt a szellemtudományi s főleg irodalmon belüli folyamatokra összpontosító romantika-kutatást. Természetesen az interdiszciplináris erőfeszítések sem szolgálhattak végleges megoldásokkal vagy meghatározásokkal, ám igényességükkel és filozófiai mélységükkel, számos új kérdés felvetésével vagy éppen megoldottak hitt problémák újfogalmazásával mégis a legnagyobb elismerésre méltó lépést tették e végtelenül bonyolult szellemi korszak megértéséhez.

Gombocz István

Hopp Lajos: A lengyel irodalom befogadása Magyarországon 1780–1840. Budapest, 1983. Akadémiai Kiadó, 129.

A szerző tavaly napvilágot látott könyve szerves folytatása korábbi, a lengyel–magyar hagyományok újjászületéséről és a lengyelországi Rákóczi-emigrációról írt művének. Ez a kétnyelvű tartalomjegyzékkel együtt valamivel több, mint hat és fél ív terjedelmű kiadvány változatlanul történelmi és kulturális kapcsolataink kutatásának témakörét bővíti. Ezúttal a legnagyobb súlyt az irodalom kapja, de a napjainkban reneszánszát élő, patinás „literatúra” a szerző fogalmi rendszerében az átlagoló szóhasználatánál lényegesen szélesebb jelentéstartalommal bír, és azzal sem esik egybe, amit a szó lengyel megfelelője, a „literatura” takar.

A lengyel irodalom magyarországi recepcióját a felvilágosodástól a reformkorig vizsgálva a szerző egyrészt széles politikai hátteret fest,

másrészt exponálja azokat a nem irodalmi jelenségeket, amelyek sem a reakciós, sem a progresszív erőket nem hagyták hidegen. Az összehasonlító irodalom- és kultúrtörténeti kutatások eredményeit felhasználva, főképpen Csapláros István és Kovács Endre munkáira támaszkodva, arra keresi a választ, hogy nálunk milyen okok készítették elő a modern lengyel irodalom iránti érdeklődés növekedését, mi mutat túl a tipológiailag párhuzamos kulturális és politikai jelenségek iránti konvencionális figyelmen.

A *Bevezetés*en kívül hat rövid fejezetből áll a könyv. Az elsőben, az irodalmi interpretáció társadalmi-politikai háttérét vizsgálva, a szerző a legjelentősebb tényezők között Lengyelország felosztását, annak hazai és európai visszhangját, valamint az 1791. május 3-i alkotmányt említi, amely, hibái ellenére, kelet-európai viszonylatban megelőzte korát. A második rész a lengyel irodalom megismerésének formáit tárgyalja. A korabeli kulturális élet viszonyainak megfelelően az érdeklődés alkalomszerű volt, és nem nélkülözhetette a közvetítő „nagy” nyelvek használatát. A francia–latin–német láncszem később is meghatározó szerepet játszott. Ezért tulajdoníthatunk nagy jelentőséget Kazinczy epigrammájának, amelyben a lengyel nyelv fejlett voltára hívja fel a figyelmet. A korábnál sokkal céltudatosabb érdeklődés eredményeként a múlt század húszas éveiben kezdtek felbukkanni az első próbálkozások a lengyel irodalom történetének vázlatos áttekintésére. Kiss Károly úttörő vállalkozását az *Anyanyelv és nemzeti művelődés* c. rész mutatja be. Ezután a szerző a következő fejezetet a lengyelországi politikai események publicisztikai-irodalmi tükröződésének szenteli. Az 1830–31-es nemzeti függetlenségi harc, a novemberi felkelés vereségét követő idők érlelték meg a szubjektív feltételeket az irodalom iránti érdeklődés megújulására. E folyamatban nyitott új korszakot Toldy Ferenc, aki Mickiewiczet fedezte fel az egyelőre szűk hazai olvasótábornak. Az utolsó fejezetben a szerző a harmincas évek közepétől egyre romló politikai légkör – az 1831 utáni lengyel irodalom tilalom alá esett – és cenzúra ellenére számos elemmel bővülő polonofil mozgalom eredményeire irányította a figyelmét. Hopp Lajos könyve egy mostanáig nem „divatos” korszak lengyel–magyar kapcsolatáról szól friss hangon, új adalékokat szolgáltatva az időszak alaposabb megismeréséhez.

Nagy László Kálmán

Várdy Huszár Ágnes: *Karl Beck élete és költői pályája* Budapest, 1984. Akadémiai Kiadó, 165.

A szerzőt életútja és felkészültsége kiválóan alkalmassá tette arra, hogy Karl Becket, vagy ahogy magyar kortársai mondták, Beck Károly életét és költői pályáját megrajzolja, költészetét érzékelje. Várdy Ágnes több mint jól képzett, nagy tudású komparatista. Anyanyelve és helyzetismerete, magyar történeti, irodalmi tájékozottsága, ízlésvilága segíti abban, hogy jól lássa a magyarországi irodalmi-társadalmi közeget, azt a világot, amelybe Beck beleszületett és amelyben iskoláztatása megkezdődött. Ugyanakkor az őt Európától, Magyarországtól elválasztó távolság, külföldi iskolázottsága, nagy nyelvismerete, más dimenziókban való gondolkodása lehetővé teszi, hogy elfogultságoktól mentesen tekintsen a magyar, az osztrák és a német irodalom életére, amelyben Beck íróként működött. Korábbi munkássága viszont abban támogatta, hogy biztos ítélettel jelölje ki hőse költői helyét és arányaiban helyesen érzékeltesse Beck életét és a költészetét is befolyásoló magyarországi elemeket.

Várdy Huszár Ágnes nagy anyagismeret birtokában rajzolja meg Beck írói helyét, kapcsolatát kora német íróival, így a jung-deutsch írókkal, jó áttekintést ad a Junges Deutschland elnevezésű írói csoportosulásról. (Itt azonban egyre felhívjuk a figyelmét: Wolfgang Menzel pályája valóban biztatóan indult, az 1830-as évekre azonban a pálya íve megtört és éppen ő denúciálta a jung-deutsch írókat, így Börne mellé állítását (34.) megkérdőjelezzük.) Egyetértünk Beck költészetének értékelésével, helyének kijelölésével, politikai fejlődésének és felfogásának bemutatásával, nagy hatású politikai verseiriek elemzésével. Elmondható, hogy a szerző jól összegezte és kutatási eredményeivel – úgy tűnik – hosszú időre lezárta, mégpedig megnyugtatóan, a Beck-kutatásokat.

Egyetlen vonatkozásával azonban vitatkoznunk kell. Mint mondtuk, a szerző jól ismeri a magyar irodalmi életet, de az a körülmény, hogy az osztrák irodalom tanulmányozása után fogott Beck munkásságának feldolgozásához, alakíthatta ki felfogását. Vitatjuk ugyanis azt a megállapítását, mely szerint Becket zsidósága zárta el attól, hogy magyar költő lehessen. Éppen Várdy Huszár Ágnes hivatkozik Pyker Lászlóra, Majláth Jánosra és Mednyánszky Alajosra, akik ugyancsak német nyelven írtak, és akiket a magyar irodalmi élet valóban nem foga-

dott be. Pedig Pyrker egri érsek volt, a másik kettő pedig magyar arisztokrata! Úgy gondoljuk, hogy Beck Károlyt nem zsidósága zárta ki a magyar irodalomból és nem az kényszerítette arra, hogy németül írjon költő legyen. Az ok: környezete, mégpedig a szűkebb családi és a szélesebb, a városi. A szülők németül olvastak, abban az öntudatos német kispolgári világban éltek, amely különösen Baján, életmódjában, ízlésében annyira különbözött a magyartól. Beck pályájának alakulásában ez a magyar világtól távol maradó, problémáit nem érzékelő német városi környezet játszott szerepet, és nem elsősorban a család német nyelve vagy éppen származása. Ha Beck egy nagy lendülettel magyarosodó városba vagy éppen magyar iskolába kerül, magyar költő is válhatott volna belőle. Elegendő talán, ha Eperjesre utalunk, Kerényi Frigyesre vagy Eötvösre, aki – mint arra a szerző utal – első gyermekéveiben nem beszélt magyarul. Miután azonban az említettek – és sorolhatnánk más neveket is – a magyar világ felé fordultak érdeklődésükkel, magyar költőkké váltak.

A szerző Vahot Imrére és Farkas Gyulára hivatkozik, az ő megállapításaira. Jelen esetben egyiket sem tekinthetjük mérvadónak. Vahot Imre, aki kétnyelvű családban nőtt fel és aki később, az 1844-es évek közepén már vahotfalvi Vahot Imreként jelentkezett, nacionalista szövegekkel, nemzeti színű pántlikákkal díszített lözungjaival szállt síkra a magyarosodásért, külsőségek után ítélte és csak személyes érdekeire volt tekintettel, amikor nemzeti kérdésekben ítéletet mondott. Farkas Gyula pedig már korán hajlott arra, hogy egyébként nagy tudását előítéletei szolgálatába állítsa.

Várdy Huszár Ágnes könyve nagy nyeresége a komparatista kutatásoknak, mert végérvényesen tisztázta Karl Beck helyét, a magyarországi elemek szerepét költészetében.

T. Erdélyi Ilona

Charlotte Jolles: Fontane und die Politik. Ein Beitrag zur Wesensbestimmung Theodor Fontanes Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1983. 279.

Az irodalmi közvélemény mint a kritikai realizmus jeles képviselőjét, a német irodalom inséges éveinek, a XIX. század második felének európai rangú prózaíróját tartja számon Theodor Fontanét, aki – kicsoda perspektíva a ké-

sőn érő írástudóknak! – hatvanéves kora után kezdett bele csaknem két tucatnyi sikeres regényének, illetve elbeszélésének megalkotásába. Szakmai körökben persze mindig is hangsúlyozták, hogy nem pottyantak csak úgy, deus ex machina módjára, a kiadók ölébe ezek a munkák; hosszas, alapos előkészületek, versek, publicisztika, széles körű társadalmi tevékenység készítették elő az öregkor gazdag szépirói termését.

A Fontane regényíróvá érésével foglalkozó tanulmányok sorában sajátos helyett foglal el Charlotte Jolles 1936-os berlini disszertációja az író és a politika viszonyáról. A fiatal szerző halatlan alaposággal és nagy tisztánlátással dolgozta fel a harmincas évek elején rendelkezésre álló, illetve épp akkor hozzáférhetővé vált forrásanyagot. Részletesen elemezte elsősorban Fontane 1850 és 1860 közötti tevékenységét a porosz kormány „Irodalmi Kabinet”-jének hivatalnokaként, majd a londoni sajtóiroda munkatársaként, gazdagon dokumentálva mutatta be, miképp törekedett Fontane meglehetősen kötött munkakörében is az emberi-irodalmi hang megőrzésére.

A disszertációt annak idején nem adták ki (egy részletek jelentek csak meg nyomtatásban), szerzője 1939-ben Angliába emigrált – minden jel arra mutatott, hogy eggyel megint nő a megírt, megvédett, aztán örökre elfeledett doktori értekezések száma. Csakhogy „et dissertationes habent sua fata”: Jolles munkája, amely a berlini egyetemi könyvtárban egyetlen példányban maradt fenn, a Fontane-kutatás alapvető forrásává vált: kétségtelen filológiai kvalitásai, világos felépítése, jó stílusa miatt is, de elsősorban azért, mert olyan kézírásos anyagokat, leveleket, folyóiratokat dolgozott fel, amelyek a háború viharában elkallódtak vagy elpusztultak, így a mai kutatók számára hozzáférhetetlenek. Az Aufbau-Verlag ezért – Gotthard Erler kezdeményezésére, „jobb későn mint soha” jelszóval – felkérte a még mindig Londonban élő s a Fontane-kutatásban töretlen aktivitással tevékenykedő Charlotte Jollest a disszertáció megjelentetésére.

Az eredeti szövegen alig kellett változtatni, az időbeli távolság megkövetelte néhány megjegyzést lábjegyzetben tette meg a szerző. A kronologikus felépítésű tanulmányt jól használható, példásan rendszeres függelék egészíti ki. Legfontosabb részét a Fontane és Ludwig Metzel közti levelezés (195–228) és az 1839–1859/60 közötti periódikákban megjelent Fonta-

ne-írások bibliográfiai áttekintése (229–251) képezi.

A Fontane iránt érdeklődők osztatlan örömmel üdvözölhetik a fél évszázad késéssel megjelent, aktualitásából azonban mit sem veszített kötetet.

Szabó János

Peter Henry: A Hamlet of his Time. Vsevolod Garshin. The Man, his Works, and his Milieu Oxford, 1983. Williem A. Meews, 408.

A glasgow-i egyetem kiváló szlavistája teljes monográfiát írt Garsinról: alkotói pályát mutat be, fogadattás- és kritikátörténetet ad, világirodalmi összefüggéseket tár fel és filológiai adatokban gazdag függelékkel állít össze. Részben ebből a zsúfoltságból fakad a könyv egyetlen hibája is: megállapításai nemegyszer kifejtetlenül maradnak, vagy csak rövid utalásokra támaszkodnak.

Garsin nem hagyott terjedelmes életművet maga után (1855–1888), ám a XIX. század második felének érzékenyen lázadó, a szimbolista prózát előkészítő alakja volt, Ivanov, Andrejev, Belij, Bábel látás- és ábrázolásmódját előlegezte. Sajátos korhoz kötődésére utal a monográfia címének kettős utalása is. Részben Lermontov *Korunk hőse*inek attitűdje cseng vissza benne, részben pedig a Turgenyev által 1860-tól divatossá tett hamletizmus és don quijoteizmus küzdelme.

A tanulmány első része az életutat és a műveket elemző fejezeteket tartalmazza. A fejlődés íve a *The Pacifist Goes to War* szituációtól a *The Equivocal Tolstoyan* nézetrendszerig húzódik. Az orosz háború-ellenes irodalom, amelynek középpontjában a szenvedő ember áll, Tolsztojjal kezdődik épp Garsin születése idején. Garsin az orosz–török háború után írja átütő sikert hozó elbeszélését a *Csetire dnja* (Négy nap) címűt. A csata és az egyedüllét élményét a riport és a vallomás kettősségével ábrázolja és ezzel teremti meg az antihumanitás ellen tiltakozó hangulatot, mivel maga is átélte az eseményeket.

A társadalmi rossz eleni harc és a jó szolgálata egyre erősödik elbeszéléseiben, s egyre allegorikusabb formákat ölt. A *Proizsesztvije* (Incidens), *Vsztreca* (Táálkozás), *Hudozsnyik* (A művész) című műveiben a reális látás és az etikai idealizmus ötvöződik. Garsin érzékeli a

szociális, ideológiai, etikai változtatás szükségességét, a művészet és gondolkodás lehetőségeit és határait. Az *Attalea Princeps*, az idegen földön a szabadság felé növekvő pálmá kénytelen tragikusan leszámolni illúzióival, győzelme a byroni hősiesség győzelme. Helyesen állapítja meg Peter Henry, hogy Garsin patriotizmusa az egyetemeség, az eszmeileg elképzelt jó világa felé tágitott patriotizmus, középpontjában, a felelősséget átérző, elviselő, ám azt realizálni egyedül akaró énnel.

A szerző részletesen tárgyalja a hetvenes évek végének és a nyolcvanas évek elejének eseményeinek Garsin által belátható és tapasztalható mozzanatait, és sokkoló hatásukat; a tolsztoji magatartás felé sodródást és fordulást. Az 1883-ban keletkezett *Krasznyj cvetok* (Vörös virág) a garsini önkifejezés csúcsteljesítménye, nem véletlen tehát, hogy Peter Henry itt adja a legrészletesebb műelemzést. Az *Essays in Poetics* (1982) hetedik kötetében külön is megírta már e témát, a gondos motívum- és szövegelemzése a garsini világgúnyon belül is kiemelkedő.

Garsin, mint a XIX. század második felének orosz irodalma is, előszeretettel fordul az etikai energiákat sűrítő biblikus és szépirodalmi archetipusok felé, hogy megteremthesse és igazolhassa a civilizáció kihívására adott és adható sajátos orosz válaszmagatartásokat. Eltéréseik ellenére a tosztoji, dosztojevszkiji, garsini, csehovi orosz ember összefoglaló vonása a belülről építkezés és védekezés – ahogy Peter Henry fogalmaz a „large external world” –, ellen. A szorongás érzése magában Garsinban is felerősödik, s élete így tragikusan ér véget.

A monográfia középső részében a szerző Garsin világirodalmi és orosz irodalmi kötődéseit summázza. Itt különösen jó a forradalmi pesszimizmus elemzésének szentelt Hamlet vagy Don Qijote kérdéskör elemzése. Ez az eszmei beállítódás és feltöltődés szolgált az impresszionista-szimbolista poétikai eljárások bevezetésének ösztönző alapjául.

A befejező fejezetek a filológiai apparátust tartalmazzák: a Garsinról szóló kritikai anyagot, életállomásainak leírását, munkáinak felsorolását, a jegyzeteket és a bibliográfiát.

Peter Henry példaadóan szép könyvet írt Garsinról, s tárgyilagos hangvételen irodalomtörténeti szárazságán gyakorta átragyog a szépíró és az ember sorsa iránt érzett részvét és szeretet.

Jagusztin László

Štefan Barbarič: Turgenjev in slovenski realizem
Ljubljana, 1983. Slovenska matica, 203.

Nehéz feladatra vállalkozott a ljubljanoi Szláv Könyvtár igazgatója, a publikációról (pl. a Helikonban közölt dolgozatáról) nálunk is jól ismert kutató Štefan Barbarič: kapcsolat- és „hatás”-történeti elemzés ürügyén igyekszik megrajzolni a XIX. század második fele szlovák „korstílusának” útját, nevezetesen a realizmusét. Könyvének kettős a célkitűzése: egyfelől felderíti Turgenjev szlovén fogadtatásának adatait, a fordítások jellegét, és egyben a fordítások irodalmi és nem irodalmi környezetét, másfelől a XIX. század hatvanas éveitől meginduló, lendületet kapó szlovén regényírás „poétikáját” is bemutatni igyekszik. A szlovén regényírás poétikájának kialakulásában jelentős szerepet kapott Turgenjev regényeinek és kisprózájának szlovén fordítása, de az orosz példa mellett hangsúlyoznunk kell a német, a horvát példa fontosságát. Ez azonban már túlzottna a könyv által – egyébként helyesen – megszabott kereteken. Barbarič kiemeli Turgenjev jelentőségét, és fejtegetéseiből kitetszik, hogy Turgenjev regényírása modellként szolgált a realizmusra törekvő regényírók előtt (más kérdés, hogy Barbarič is hasznosíthatónak érzi a német irodalomtudomány *poetikus realizmus* kategóriáját, és ezzel már jelzi a szlovén realizmus poétikájának a francia realistikától, pl. Balzac-tól vagy Flaubert-től eltérő jellegét). Ám nem hallgatja el, hogy a szlovén realizmus Turgenjev-recepcióját is csak tágabb, összehasonlító alapon tudja elképzelni. Egyrészt szembesíti a horvát és a magyar, részben a szlovák Turgenjev-recepcióval (idézi Zöldhelyi Zsuzsa és Diószegi András tanulmányait), másrészt a nemzetközi szakirodalom (főleg a német és a francia) alapján európai összefüggésben elemzi a szlovén realizmus elméletét.

Barbarič két évszámot jelöl ki vizsgálódása határait: 1869-et, az első szlovén Turgenjev-fordítás megjelenését, illetve 1895-öt, Celestinnek, Turgenjev legszorgalmasabb-hatásosabb népszerűsítőjének halálát, az ifjú generáció jelentkezését (6.). 1869-ben újságban látott napvilágot a *Pjetuskov* (Petušková ljubezen címmel), majd 1870-ben a *Füst* című regény. Barbarič szembesíti a szlovén Turgenjev-fordításokat a horvát fordítások megjelenési évszámával, így méri le a szlovén tájékozódás lemaradását, illetve frissességét. Jellemzőnek tartja, hogy a Magyarországon különösen népszerű *Nemesi fészek* csak az író halálának 50. évfordulójára jelent

meg, viszont a Zöldhelyi Zsuzsa által „rejtelmes kisprózának” nevezett elbeszéléseket már az 1880-as években lehetett szlovénül olvasni. Az 1890-es évektől más külföldi írók veszik át Turgenjev szerepét a szlovén realizmus, naturalizmus ösztönzésében. Az első informatív cikk Turgenjevről szintén 1869-ben jelent meg, Celestin tollából. Celestin azonban nem rajzolt teljes Turgenjev-képet, elsősorban a társadalomkritikai realista vonásokat hangsúlyozta. Az 1880-as évekből külön említést érdemel J. Stritar tanulmány értékű fejtegetése, amelyben Turgenjev és Zola, a *Füst* és a *Nana* együtt jelenik meg; természetesen a realizmus ábrázolási módszere diadalmaskodik e dolgozatban a naturalizmus fölött. Ez az elmélet felelt meg a szlovén regényírás akkori helyzetének, s a szlovén polgári közönség „elvárási horizont”-jának. A Turgenjev-recepcióból az ellenpárt sem hiányzott, erkölcsi szempontból bírált a katolikus lelkész, A. Mahnič, de a viszontválasz sem késett sokáig. Említettük a Turgenjev- vagy Zola-dilemmát, amelyet 1895-ig legalábbis a szlovén írók Turgenjev javára döntöttek el, hiszen a poctikus realizmus benne találta meg igazolóját. A szlovén regényírás kései kialakulása és a regények átlíri-záltsága között minden bizonnyal fellelhető a kapcsolat. Akár eszményítő realizmusnak nevezhetők a szlován realizmusnak ezt a helyzetét, idézve a realizmus körüli egykori magyar vitákat. Mindent egybevetve, igen hasznos, anyagában kiváltképpen gazdag és a kelet-közép-európai realizmusról alkotott képet sok szempontból gazdagító könyvet tartunk a kezünkben. Kívánatos volna, ha eredményeinek összefoglalása magyar nyelven is eljuthatna a kutatókhoz.

Fried István

Wolfgang Emmerich: Heinrich Mann: Der Unter-
tan München, 1980. Wilhelm Fink, 180.

Emmerich nem kíván eredeti interpretációt nyújtani, hanem a regény már meglevő elemzése alapján vizsgál egyes szempontokat. Pével Medvegyev és Jurij Lotman nézetei alapján az irodalmat sajátos „konstruktnak” („Konstrukt”) látja s erre támaszkodva szemügyre veszi, hogyan ültet át Heinrich Mann bizonyos szociológiai és ideológiai komplexumokat a regénybe, így a tekintélyelvű jellem szociogenezisét, II. Vilmos császár társadalmának panorámá-

ját, e társadalom teátrális kommunikációját, vizsgálja, hogy a regény mennyiben jelezte előre a fasizmust. Másrészt értelmezi a regény viszonyát a fejlődésregény és a szatirikus irodalom hagyományaihoz és elméleteihez.

Heinrich Mann nyilvánvalóan nagyon tudatos, történetfilozófiaiag reflektált hősválasztása és ütköztetése alapján Emmerich *Az alattvalót* a fejlődésregényekkel rokonítja. Mann-nak nem állt ugyan szándékában ellen-fejlődésregényt írni, de szükségszerűen jutott el a klasszikus német regénytípus parodisztikus megfordításáig. „Családi és iskolai nevelés, munka és politikai orientáció nem tökéletesíti lépésről lépésre az autonóm személyiség minden oldalú képzését, hanem fordítva: szisztematikusan megsemmisíti annak csíráit, és helyette alkalmazkodó, alattvalói szerep-ént hoz létre.” (55) Emmerich a szatíra értelmezésében magyarázható szerepet tulajdonít Hegelnek, aki azt átmeneti formának látja a klasszikus és a romantikus mű között. A XIX. század megmerevedett rezignatív társadalmát a „kibékítő humort” dicsőíti, a „kibékíthetetlen szatírát” pedig negatíván értékeli és kirekeszti a tiszta irodalomból. E hagyományt tovább őrizték a XX. század első felében, sőt komoly elméleti alapjától is megfosztották. A helyzet csak a 70-es évek óta javul. *Az alattvaló* mai értelmezői a szatírában Lukácssal az „alkotói módszer” üdvözlnek. Emmerich a legfontosabbnak a szatíra schilleri meghatározását tartja: „Szatirikus a költő, ha tárgya a távolság a természetből és a valóság ellentmondása az eszménnyel szemben (a lélekre való hatásban a kettő egyremegy). (...) A szatírásban a valóságot mint hiányt szembehelyezik az eszménnyel mint a legfőbb realitással. Egyébként nem is szükséges, hogy az utóbbit kimondja a költő, hacsak a lélekben fel tudja kelteni.” (85).

A regény befogadástörténetéből talán az 1945 utáni a legérdekesebb fejezet. Az NDK-ban korán felismerték jelentőségét, fontos iskolai tananyag is lett, de éppen kötelező olvasmány volta miatt sokan nem jutottak közel hozzá. Az NSZK-ban a regényt sokáig csak a szűk szakma ismerte, a 60-as évek végének lázongó diákjai fedezték fel benne a tekintélyelvű jellem s az erre alapuló állam kritikáját. Azóta fokozatosan nő ismertsége, melyhez bizonytalanság járul majd Wolfgang Emmerichnek a kutatás eddigi eredményeit példásan összegező műve is

Pataki Zoltán

Klaus-Dieter Hähnel: Rainer Maria Rilke Berlin u. Weimar, 1984. Aufbau-Verlag, 238.

Öröndetes dolog, hogy az NDK könyvkiadása és újabban az irodalomtörténetírás is egyre több polgári író, költőt fedez fel, a korábbi évek merev, elutasító magatartását, vagy éppen a hallgatást napjainkban mindinkább élénkülő érdeklődés váltotta fel. Mindenekelőtt ebben az összefüggésben jelentős próbálkozás Klaus-Dieter Hähnel Rilke-monográfiája is.

Hähnel legnagyobb érdeme, hogy egyrészt az egész rilkei életművet igyekszik marxista szempontból értelmezni és értékelni, másrészt viszont az életmű kibontakozása szempontjából indifferens társadalmi meghatározottság elemzésén túl megkísérli az egyes művek poétikai jellemzőit is valamiképpen leírni és egymástól elkülöníteni. A leglényegesebb kérdést azonban, amelyre az egész rilkei életmű hähneli értelmezése lenne a válasz, nevezetesen, hogy mit recipiál az az utókor a Rilke-életműből, amelynek léte a „fejlett szocialista társadalomban” már nem lenne elidegenedett, és amely Marxszal többet tudna a társadalmi folyamatokról, mint ami Rilkének megadatott, nem tudja a monográfia megnyugtatóan megválaszolni.

Részleteiben mégis sok pozitívuma van ennek a munkának: filológiai utalásai, keletkezés-történeti magyarázatai pontosak, az a törekvés pl., hogy a kevésbé ismert, elemzett fiatal Rilke-két, sajátos helyzetét a cseh irodalmi életben belül bemutassa, csak helyeselhető. Több fontos problémát is felvet a monográfia, igazi megválaszolásuk elől azonban sokszor általánosítások, olykor-olykor felszínességek mögé bújjak. Túlságosan is az expresszionizmus felől közelít Rilkéhez, és közben elfelejti igazán megrajzolni azt a szellemi teret, amely Nietzsche és Kierkegaard nevével jelölhető, és amely az egész kor egyik meghatározója volt. Ugyancsak hiányolható, hogy a szerzőnek a művek stílusáról csak nagyon kevés mondanivalója van, mint ahogy ezt pl. a *Stundenbuch*-elemzés is mutatja; itt lényegében annyi tudható meg, hogy a *Stundenbuch* valahol a naturalizmus és expresszionizmus között áll.

Klaus-Dieter Hähnel Rilke-képe feltehetőleg hamarosan újabb megközelítésekkel finomodik majd a marxista irodalomtörténetírásban, mindezekelőtt az egységesebb koncepció tekintetében.

Ónodi László

Jean-Yves Tadié: Proust Paris, 1983. Pierre Bel-fond, 331.

Jean-Yves Tadié, a Sorbonne professzora már 1971-ben két könyvet publikált Proustról, akit a XX. század legnagyobb írójának tart. *Proust és a regény* című könyve *Az eltűnt idő nyomában*-nak formai és regénytechnikai elemzése: egyike a gazdag Proust-irodalom alapműveinek. Az ugyancsak 1971-ben megjelentetett *Proust-olvasatok* kommentált szöveggyűjtemény: a Recherche-kritikákat a Fasquelle kiadó lektorának értetlen és elutasító véleménye kezdi és az új regény képviselőinek elismerő sorai zárják.

Tizenkét évvel később megjelent könyvének lakonikus címe (*Proust*) arra utal, hogy Tadié egyszerre mindezt el akarja mondani, amit ma Marcel Proust művéről és életéről tudhatunk. Így tehát új könyve túllép a régieken, bár azok jelentős részeit rövidített vagy átdolgozott formában magába építi. Megvalósul az écriture–texte–lecture hármas egysége: a könyv éppúgy elemzi a keletkezés körülményeit, mint magát a szöveget és a befogadást is.

A genezist illetően megemlítendő, hogy Tadié, aki a regény új Pléiade-kiadását készíti elő (a jelenleg forgalomban levő P. Clarac–A. Ferré munkája és 1954-ből származik) figyelembe veszi Proust kiadatlan kéziratait is, mintegy hatezer oldal fogalmazványt. – A keletkezés történetéhez tartozik Proust műveltségének feltérképezése: igen széles körű ismeretekkel rendelkezik. Olvasmányaira csak következtethetünk, könyvtárát nem őrizték meg örökösei. Művészet-történeti és zenei ismereteire is maga a mű szolgáltattat meggyőző bizonyítékot.

Magának a regénynek formai elemzésére kevesebb hely jut, mint az 1971-es igen részletes műben. A megközelítés viszont új eszközökkel gazdagodik: megjelenik például a számítógépes feldolgozás. Tadié E. Brunet 1983-ban publikált adataira támaszkodva össze tudja hasonlítani a szereplők fontosságát megjelenésük gyakorisága szerint: a listát Albertine vezeti 2360 előfordulással, míg Swann csak 1643, Gilberte pedig 690 alkalommal kerül szóba.

A főbb művek elemzése címet viselő második rész halványabbra sikerült inkább ismertetés, szinopszis, mint elemzés. Erénye azonban, hogy a kevésbé vagy alig ismert Proust-művekről jó összefoglalást ad, így tehát az elsőként megjelent *Les plaisirs et les jours*-ról, a nagy regény előzményeként számon tartott *Jean Santeuil*-ről

és *Contre Sainte-Beuve*-ről, valamint a fordítá-sokról, paródiákról és irodalomkritikáról.

A könyv legértékesebb része a Proust-kritika mai állásának áttekintése. Itt az 1971-es *Proust-olvasatok* panorámája kiegészül a következő évtized fejleményeivel. A kritikai fogadtatás bemutatása két szempontból is érdekes. Egyrészt eltű-nődhetünk a lelkesedés és elutasítás korszakai-nak változásain: Tadié három ilyen nagy korszakot különböztet meg. Az első heves viták köze-pette történő befogadása – ezt jelzi a 1919-es Goncourt-díj –, a második az elutasításé (a szür-realisták nem szeretik vagy közömbösek iránta, Malraux, Sartre – általában az elkötelezett írók – ki nem állhatják), míg a harmadik szakasz az elismerésé (az új regény, a formalista kritikusok stb. részéről).

A befogadás kérdése másrészt viszont azért igen érdekes, mert Proust Balzac-kal és Racine-nak együtt azzá vált a francia irodalomtudo-mányban, ami az angolban hagyományosan Shakespeare: minden elmélet és irányzat rajta próbálja ki saskörmeit. Genette például a *Re-cherche* alapján elemzi az elbeszélés általános sajátosságait (*Discours du récit*, a *Figures III*-ban).

A hagyományos életrajz-centrikus szintézi-sektől kezdve Tadié végig veszi a különböző megközelítési módokat, a pszichológián és psi-choanalízisen alapuló módszert, a filozófia-eszté-tikai szempontú kritikákat éppúgy, mint a poé-tikai-stilisztikai megközelítéseket. Szól a szocio-lógiai ihletésű kritikákról is és a tematikus kriti-kán belül ismertet néhány olyan írást, mely a maguktók kínálkozó hálás témákat meríti ki: Proust és az irodalom, Proust és a festészet, Proust és a zene, Proust és az építészet. Tadié kritikai panorámája ismertet, osztályoz, mérle-gel és szembesít. Szembesíti például Anne Henry ideológiai forrásokat (Schelling, Schlegel, Scho-penhauer stb.) kutató módszerét, melynek kiin-dulópontja a filozófia elsőbbsége a regénnyel szemben – a pszichológiai megközelítésekkel, melyek csak lélektani vagy erkölcsi titkokat keresnek a műben, vagy éppen azokkal az is-kolákkal, melyek csak formai, technikai oldalról közelítik meg. Végül a panorama még így sem tel-jes, mert Tadié szerint külön köteteket tölthetné-nek meg az angol, amerikai, japán, német és olasz Proust-kritikákról szóló áttekintések.

A könyv életrajzi összefoglalással és annotált bibliográfiával zárul: e két utolsó rész hozzájárul Tadié Proust-kézikönyvének hasznosságához.

Karafiáth Judit

Eckhard Philipp: *Dadaismus. Einführung in den literarischen Dadaismus und die Wortkunst des Sturm – Kreises München*, 1980. W. Fink, (UTB 527) 334.

Tiszteletre méltó vállalkozást hajtott végre monográfiájával a szerző. Állítása szerint – és ebben nincs okunk kételkedni – mind a mai napig (természetesen ezen a könyv megjelenése értendő) nem dolgozták fel a dadaizmust, az ezzel a címkével létező művészetet. Erre tesz kísérletet Philipp munkájában azzal bővítte témáját, hogy a vizsgálódás körébe vonja a Sturmkör „szóművészetét” mint hasonló indíttatású művészetet. Könyvét igen célszerűen három részre osztja fel; ez a felosztás azonban nem tükrözi a keletkezés sorrendjét, ahogy ezt maga is írja: az elemző rész elé került elméleti inkább a vizsgált szövegek szubsztrátuma mint tetszőleges felépítmény. A harmadik rész tehát az irányzat egyes reprezentánsai műveinek elemzése. Az első rész metodikai mérlegelés a témára vonatkozólag, a második a két művészeti irányzat problémáinak és összefüggéseinek elméleti vizsgálata. Ezeknek fejezetekre tagolását – ahogy ezt közli – a „Német irodalom a XX. században” című sorozat koncepciója alapján végezte. Rendkívül nagy értéke a könyvnek, hogy tartja magát a sorozat céljához, és a felhalmozott szakirodalom ellenére sem kíván minden kérdést egyértelműen és véglegesen megoldani, hanem a kutatás jelenlegi állását rögzíti.

Az első fejezetben arról elmélkedik, hogy jogosa-e ezt a két irányzatot, amelyek látszatra messze állnak egymástól, egy monográfiában kapcsolódó irányzatként tárgyalni. Az elmfuttatás végeredménye nem kétséges, de maga a bizonyítás igen jól felépített és alapos. Ebben az első lépés, hogy a két irányzat művészetének anyaga és tárgya a szó, a szó megjelenítő ereje; második, hogy a Marinetti körül csoportosuló olasz futuristák éppoly nagy hatást gyakoroltak a „szóművészekre” mint a dadaisták egy része. Majd adatozza azt is, hogy e két irányzat jelesebb képviselői közül kik tanulták egyaránt Nietzschétől a filozófiát. Megemlíti azt is, hogy a „szóművészek” *Der Sturm* c. folyóiratába több dadaista is (Schwitters, Tzara, Raoul Hausmann) írt. Itt ad zámat arról is, hogy milyen indítékkal válogatta az elemző részben szereplő irodalmárokat és költőket. Válogatásában kompromisszum vezet: itt csak olyan szerzőkkel foglalkozik, akik – véleménye szerint – képviselhetők a sorozat keretében és egyúttal repre-

zentálják az adott irányzatot. Miután a harmadik részről nem kívánunk részletesebben szólni a felfedezés örömét az olvasónak meghagyandó, itt említjük meg az elemzésben szereplő szerzők nevét: August Stramm, a „szóművészet” képviselőjeként a dadaisták közül Hugo Ball, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Kurt Schwitters. Ennek a fejezetnek a végén tesz kísérletet a berlini Dada méltatására is. Feltűnő, hogy hiányzik Tzara, akinek a neve egybeforrott a dadaizmussal. Philipp azzal okolja Tzara kihagyását, hogy szerinte tevékenységének méltatása nem segít lényegesen a DADA fogalmának magyarázatában, és amúgy is csak a francia szürrealistákkal való kapcsolatában szemlélhető teljesen, amire a kötet terjedelme amúgy sem ad módot.

A második fejezetben, mely a *Problémák – összefüggések* címet kapta, elméleti és társadalmi hátteret vázol fel a dadaizmust állítva itt előtérbe. A fejezet elején tisztázza, hogy tulajdonképpen ma sem tisztázott a DADA név kiötölőjének személye. Majd naptárt közöl az 1908 és 1918 közötti fontosabb kulturális eseményekről a témára vonatkozólag (pl. a *Der Sturm* és a *Der blaue Reiter* folyóiratok megjelenése). *Történelmi, társadalmi és szociológiai feltételek* címmel az első világháború szerepéről emlékezik meg, mely elvágta ennek a fiatal generációnak a külfölddel való kapcsolatát. Külön szól az anarchizmus jelentőségéről, mivel legalábbis időnként a zürichi dadaisták kapcsolatban álltak az anarchistákkal. Hogy Nietzsche filozófiája nagy jelentőséggel bírt a DADA számára, már abból is nyilvánvaló, hogy Philipp háromszor is foglalkozik ebben a fejezetben Nietzschével. Miklavz Prosenec vizsgálata alapján ismerteti azt is, hogy a dadaisták időlegesen csoportot alkottak, amely azonban hamarosan széthullott, de ez a rövid idő is elég volt ahhoz, hogy az egységes irányzat címkéjét ragasszák rájuk. A fejezetet záró részben Peter Bürgernek az avantgarde-ról alkotott elméletét ismerteti és alkalmazza a dadaistákra, valamint határvonalat igyekszik húzni néhány jellemző jegy feltárássával a dadaizmus és a „szóművészet” között.

A monográfiát irodalomjegyzék, nyelvészeti magyarázatok és névmutató zárják. Érdekes és a könyv használatát megkönnyítő megoldást alkalmaz Philipp az irodalomjegyzék felosztásában. A témakörök szerint csoportosítás (tárgyalt szerzők művei; gyűjtemények, visszaemlékezések; átfogó monográfiák stb.) kiválóan alkalmazkodik a monográfia felépítéséhez, de még nem jelent semmi újat; viszont az egyes tételek csoportosí-

tásától függetlenül folyamatos sorszámot kapnak, és hivatkozásnál ezt a számot adja meg a szerző, amivel nemcsak helyet takarít meg, hanem az olvasó dolgát is megkönnyíti.

Solti István

Gombrowicz. Szerk. Hanna Dziechcińska Wrocław–Warszawa, 1983. Ossolineum (Literary studies in Poland – Etudes littéraires en Pologne. 10.) 157.

A kötet lengyel szerzők angolra, illetve franciára fordított tanulmányait tartalmazza, hét szerző (Bruno Schulz, Jan Błóński, Maria Janion, Michał Głowiński, Kazimierz Bartoszyński, Janusz Sławiński és Zdzisław Lapiński) szerepel egy-egy tanulmánnyal. Jan Błóński *Gombrowicz szarmatizmus*a című tanulmányának részletei magyarul is olvashatók a Tiszatáj, 1981. 6. számában.

A legkorábbi írás a kötetben, Bruno Schulz recenziója a *Ferdydurkéről*, 1938-ban jelent meg először. Schulz szerint Gombrowicz a lelki és kulturális jelenségek eddig ismeretlen területét fedezte fel és írta le: az érett formák világa alatti káoszt. Ez a szennyes földalatti világ állandó mozgásban van, itt teremődik minden érték, forma és ideológia. A kultúra mechanizmusa ebből az alsó szintből érhető meg.

Schulz Gombrowicz és Freud rendszerének analógiáját magától értetődőnek tartja, ezért inkább a különbségeket hangsúlyozza. Freud a patológiát elválasztja a normális jelenségektől, Gombrowicznál nincs ilyen határ. Freud csak egy kis szeletet fedezhetett fel ebből a szférából, hiszen ez a világ minden tekintélynek – a tudományos tekintélynek is – ellenáll. Gombrowicz azonban áttörte a tekintély korlátait, így mélyebbre hatolhatott.

Az a tény, hogy Gombrowicz és Freud rendszere összevethető, azt mutatja, hogy Gombrowicz műveiben irodalom és megismerés új típusú (vagy épp ellenkezőleg, archikus) kapcsolata jött létre. Głowiński tanulmányában (*Commentaries on Ślub*) olvashatjuk, hogy van Gombrowicz műveinek egy értekező szintje. Ebből a szempontból életműve zavarba ejtően egységes. Itt nem érvényes a „szabály”, hogy a fikció nem túrja a magyarázatot, a filozófiai reflexiót. Gombrowicz reaktivizálja a drámából rég kiűzött tézisek szintjét, így pl. az *Esküvő* (Ślub) két szinten, az akció és az értekezés szintjén játszódik.

Az *Esküvő* archaizmusait Głowiński a shakespeare-i modellből vezeti le, ezen a kapcsolaton mutatja be Gombrowicz viszonyát a tradícióhoz. A tradíció létmódja a paródia. Gombrowicznál bármely hagyomány elfogadása egyben elutasítás is. Az *Esküvő* olyan Shakespeare-paródia, amelyben a drámatípus minden eleme jelen van. Głowiński ezt konstruktív paródiának nevezi. Gombrowicz célja azonban nem az érvénytelenített modell másolása, Ebben a műben is ugyanaz a problematika jelenik meg, mint az életmű más részeiben. Nem az a kérdés ugyanis, hogy az ember hogy formálja a történelmet és viszont (a történelmi tragédiára ez a jellemző), hanem az, hogy az emberek hogyan formálják egymást az interakció folyamán.

A kötetet záró két tanulmány a Gombrowicz-kritika helyzetét tárgyalja. Sławiński (*The Gombrowicz Case*) úgy látja, hogy a kritika egy bizonyos határon képtelen túljutni. Ennek egyik oka a szöveg kiadatlansága. Az olvasók nem férnek hozzá a művekhez, így a művek olvasatát a kritikával próbálják helyettesíteni. A másik ok magában a tárgyban keresendő. A kritikusok – természetesen nem kivétel nélkül – megmaradnak Gombrowicz kategóriáinak rendszerén belül, így csak az önkomentárt fogalmazzák újra. A helyzet azonban nem teljesen reménytelen: Lapiński, Głowiński és Błóński tanulmányai a pozitív példák. A tanulmány a következő biztatóssal végződik: „Experts on Gombrowicz, it is high time you snapped out of this impotence!” Lapiński (*Gombrowicz and His Critics*) ezt a válságot Dosztojevszkij és az orosz formalisták viszonyához hasonlítja. Ma már Dosztojevszkij művei Bahtyin kategóriáival megközelíthetők, a korabeli kritikusok viszont még nem tudták megteremteni a szükséges távolságot. Gombrowicz pedig várja a maga Bahtyinját . . .

Pálfalvi Lajos

Werner Hermann Preuss: *Selbstkastration oder Zeugung neuer Kreatur. Zum Problem der moralischen Freiheit in Leben und Werk von J. M. R. Lenz* Bonn, 1983. Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 158. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd 344.)

Az 1955-ben született, 1983-ban doktori disszertációt írt Werner Hermann Preuss a germanisták ama nemzedékéhez tartozik, amely nem zárkózik be egy diszciplínába, hanem az irodalomtörténeti kutatáshoz elengedhetetlenek

véli a filozófia-, pedagógia és általában művelődés- és mentalitástörténeti vizsgálódást. Ez a nemzedék elfordul a korábbi generációk „klasszikus”-személetétől, és a végső tökéletességnek érzett (és jogosan érzett) Goethe-életművet ugyan elismerve, inkább a Goethe-életmű által beármánykolt, kevésbé kutatott személyiségek iránt tanúsít érdeklődést. Ez az oka annak, hogy az ifjú kutató, Preuss a nálunk is csupán néhány szindarabjából és a Goethevel való barátságáról, majd konfliktusáról ismert Lenzet választotta kutatása tárgyául. Így alkalma nyílik nem pusztán a Sturm und Drang-korszak egy jelentős szerzőjének bemutatására, hanem a személyiség érvényesítése előtt álló akadályok irodalmi leereagálási gesztusaira. Lényegében választút elé került a Sturm und Drang nemzedéke, ahonnan a goethe-i lehetőség csupán kivételesnek számított, a jellegzetes Lenz életútja volt. Stílustörténetileg az érzékenység természetrajzát kell a szerzőnek felvázolnia, eszmétörténetileg pedig a felvilágosodás „dialektiká”-ját kell tanulmányoznia (s ebben a tárgykörben, a XVIII. század német irodalmában igencsak hasznosíthatja – kritikával – Horkheimer és Adorno megállapításait). Preuss rámutat Goethe Lenz-képének nem egészen rokonszenves elfogultságaira, és az életutat a megismert filozófiai tanokkal hozza összefüggésbe mint amelyek morálisan (Kant!) is döntéshelyzetbe hozták az író. A szindarabokban föllelhető emberkép egyben az egyéniség autonómiájának őrzéséhez ragaszkodó szerzőt reprezentálja, és ez vonzza a pedagógiához, és e pedagógia közvetlen társadalompolitikai vonatkozásaihoz. Persze, Lenz sokoldalú érdeklődése arra kényszeríti monográfusát, hogy maga is elmélyedjen a különféle diszciplínákban. Preuss dicséretes módon tanulmányozta a korszakra vonatkozó bőséges szakirodalmat. Ezért tud érdemlegeset mondani Lenz dolgozatairól, amelyekben a fiziokrata tanok recepcióját érthetjük tetten, csakugyan ezért sikerült szembesítenie Campe népnevelői-teológiai elméletét Lenz hasonló vélekedésével. Preuss mindkét nézetrendszert beleágyazza a nemzeti nevelésről alkotott XVIII. századi elképzelések folyamatába.

Preuss monográfiája egy ígéretes tudósi pálya kezdete, érdekes hozzájárulás a XVIII. század eszméletörténetéhez.

Fried István

Н. Лейдерман: Движение времени и законы жанра Жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е годы Свердловск, 1982. 255.

Az alcím a meghatározó: a szovjet próza műfaji fejlődésének meghatározó jegyei a 60-as, 70-es években. A könyv öt fejezete ezt a rendszert és kialakulásának folyamatát vizsgálja, mert minden társadalmi formáció önképének fontos jellemzője, hogy milyen érték- és eszközrendszerben definiálja és kritizálja önmagát. Leiderman tanulmánykötetét a szovjet irodalom műfajelméletének legismertebb kutatója, N. K. Gej lektorálta, s valószínűleg hozzájárult a szinkron a diakrón szemlélet nézőpontjainak koordinációjához, a műfajtartalmak és műfajformák összeillesztéséhez.

A tanulmány a műfaj strukturális-funkcionális fontosságának meghatározásával kezdődik. Tinyanov, Poszpelov, Mejlah, Zsirmunskij, Hrapcsenko, Bahtyin, Freidenberg, Propp nézeteit szintetizálja az irodalmi mű szervezetségi és szerves jellemzőit különbözteti meg a művilágon belül, illetve a művön kívüli világegészhez való kapcsolatában.

A műfajtartalom belül a tematikát, a problematikát, az extenzív vagy intenzív konfliktusrendszert és az esztétikai pátosz egyes realizálódásait (tragédiai, komédiai, eposzi) különbözteti meg. A műfajforma rendszerén belül a kívülről és belülről ábrázoltság távolságát, az ábrázolt és az ábrázoló viszonyát, és közeledésmódokat tartja Arisztotelesz nyomán meghatározónak, illetve: a közlés „nyelvtani személyiségének” szervezetségét és az ábrázolt világ, a művilág chronotop, tér-idő rendszerében való leírhatóságát.

A második fejezetben a műfaj historikus meghatározottságát analizálja Leiderman. A szerző produktumot létrehozó faktorokat univerzális és nem univerzális faktorokra bontja, s domináns műfajtartalmi univerzális faktornak az adott személyiség és hőskonceptiót tekinti, s az összes többi csak ezt kitejesítő funkcionalitásában lehet jellegzetes. Az *Emberi sors* típusú „monumentális elbeszélés” példáján bizonyítja tételének igazát: tíz mikronovellát egyesít Szokolov alakja Solohov alkotásában. Személyiség-sors-konceptióját tekintve tehát az *Emberi sors* eposzi műfajformátumú, műfajformáját viszont

az elbeszélés korlátoltsága jellemzi. Ezen típusú műfaji feszültségképzés mutatható ki Suskin, Ajtmatov, Noszov, Zakrutkin alkotásaiban, illetve a hetvenes évek szovjet prózájában.

A műfajformák bonyolódó struktúrája és a terjedelmi rövidülés tünete mögött a szerzői – tekintélyelvűség lazulása, az olvasói értékelő-befogadás fokozódó tiszteletben tartásának szándéka rejlik, s programozódik is a narratív struktúrában mint világmodelláló- és értékelő struktúrában.

A műfajpotenciál kialakulását, elmozdulását és szerepkörét vizsgálva Leiderman az ötvenes, hatvanas évek lírai-pszichológiai elbeszélésének genezisést mutatja be példaként: Bondarev, Baklanov, Bikov, Asztafjev műveit elemzi. A poveszty (kisregény) műfajának felfutásában a história etikai feltárásának az igényét tartja dominánsnak, azaz azt a folyamatot, hogy hogyan szervezi, értékeli és őrzi a történelmi konfliktus a résztvevők személyiségét. A hetvenes években az alakító viszony megfordul: Trifonov, Ajtmatov, Bikov kisregényeiben a személyiség általi történelem-tapasztalat interiorizálásának a folyamata kerül a műfajforma középpontjába. Mintegy a művészi megismerés új szakaszának kezdetét kívánja jelezni ez az új beállítódás.

A negyedik fejezetben a műfajdinamika alapfeszültségeként a műfaj és a metaműfaj kölcsönviszonyát emeli ki. Tinyanovnak az ódáról mint szónoki műfajról írt tanulmányát idézve a „sztarsij zsanr” (régibb műfaj) fogalmát pontosítva definiálja az érvényesebb szervező elemeket metaműfajként. Ezen strukturális jellemzők halmozát természetesen absztrakcióként kezeli, amelynek vonzaskörében szóródva helyezkednek el az egyes műalkotások.

Az ötvenes-hetvenes évek szovjet irodalmának egyik meghatározó vonása a metaműfaji jegyek hierarchikus rendszerének összetettebbé válása a műfaji jellemzők „vándorlása” és keveredése következtében.

Leiderman szerint a húszas évek metaműfajai „robbanásához” hasonlítható ez az új hullám. A húszas években az epozsi jegyek hatolnak be az egyéb műfajokba, s meghatározott antiintellektuális irányultságot hoznak létre, napjainkban az intellektualizmus felől indul ki az epozsi formátum, megközelítése, az integrálódás folyamata.

A tanulmány zárófejezete a napjainkra kialakult műfajrendszer szerkezetét vázolja fel genetikusan, a diakronia logikáját, a művészi megismerés alakulását figyelembe véve. A műfajtartal-

mak közötti és a műfajformák közötti kiegyenlítődési folyamatok eredményeképpen a realizmus fogalmának új korstílus-jellemzői is átíródtak és átíródnak. Ennek a fejlődési nyitottságnak a hangsúlyozásával zárul Leiderman okfejtése.

Könyvének értékei közül az elmélet és a műelemzés arányosságát, vizsgálati szempontjainak tudományos indokoltóságát, történeti módszerének mértéktartóságát emelhetjük ki. A szovjet epikát elemezve a szovjet kultúra egészére is érvényes elveket állapít meg midőn a módszer és a metaműfaj, az analitikus és a szintézisre törő műfajformák, a megismerés és művilág viszonyának sajátosságait rendszerezi.

Jaguzstin László

James M. Cahalan: *Great Hatred, Little Room. The Irish Historical Novel* Syracuse, 1983. Syracuse University Press, 240.

A Syracuse egyetem *Ír tanulmányok* című sorozatának új darabja az ír történelmi regény kialakulását, fejlődését és jelenlegi helyzetét mutatja be kronológiai sorrendben.

James M. Cahalan a Massachusetts–Boston egyetem tanára. Korábbi írásai is Írországgal és az ír nép irodalmával foglalkoztak. Jelen munkája hézagpótló, hiszen az 1920-as évek óta nem jelent meg elemző tanulmány az ír történelmi regényről.

A bevezetőben olvasható idézet a probléma gyökereit érinti: „A történelem lidércnyomás, melyből megpróbálok felébredni.” Az ébredés azonban nem sikerült sem Joyce-nek sem Yeats-nek, akiktől a kötet címadó idézete származik.

Örökké jelenlevő problémája az ír történelemnek a túl nagy gyűlölködés, a túl kicsi hely és a kiúttalanság. Néha megpróbálnak menekülni a gyötrelmekkel teli múlttól, de nem szabadulhatnak a lidércnyomástól, a szív legmélyén levő fanatizmustól. Az írók visszatérnek történelmükhöz, olyan csatamezőnek tekintve az irodalmat, ahol a történelmi konfliktusok végigjátszhatók.

A nemzeti történelem rögeszméje áthatja e nép egész irodalmát, Yeates, Joyce és kortársai közzétették történelmi vízióikat, kommentárok pedig rámutattak a látomások nemzeti múltban keresendő gyökereire, de Cahalant megelőzően figyelmen kívül hagyták a nemzeti irodalmak legfontosabb pilléreit: a balladát és a törté-

nelmi regényt. A történelem valamilyen formában szinte minden ír regényben szerepel, így Cahalan csak azokat tekinti idetartozónak, amelyek az író saját korát megelőző modern ír politika egész nemzetet érintő eseményeivel foglalkoznak. J. C. Beckett ír történész korszakolását követve csak olyan írókat említi, akik jelentős történelmi regényt alkottak a „Modern Írország megteremtése” néven ismert, 1603–1923 közé eső időszakról.

Megtalálunk a könyvben minden olyan művet, melynek minősége, jelentősége vagy tipikussága fontos a műfaj fejlődése szempontjából.

A regény egymásutánja hosszú fejlődési folyamatot tár elénk. A kezdetet kétségkívül Scott Waverley regényei jelentették, mintegy modelül szolgálva az ír írók számára. A XIX. században közvetlenül utánozták Scott sikeres történelmi regényeit, később igyekeztek kikerülni a hatása alól, hogy a XX. században megteremthessék az ír történelem eredetibb vízióit.

Cahalan huszonöt regényt elemezve bemutatja az egyes szerzők munkásságát, és külön hangsúlyt helyez azokra a művekre, melyek előrelépést jelentettek a történelmi regény fejlődése szempontjából.

Az ír történelmi regény nem ugrásszerű változás, hanem az elődök tudására épülő evolúció eredménye. Fejlődési folyamatát csak az ország változó politikai és társadalmi körülményeinek tükrében érthetjük meg igazán.

Cahalan jól megszerezett, logikus felépítésű könyve nagy segítséget nyújt mindazoknak, akik közelebbről meg akarják ismerni az ír történelmi regény fejlődését.

Cserépné Illés Katalin

Лермонтовская Энциклопедия Москва, 1981.
Советская энциклопедия, 784.

Enciklopédiáról nemigen szokás és nehéz is recenziót írni, hiszen általában a szakmai közvélemény által már jól ismert információkat rendezszerez. A *Lermontov Enciklopédiáról* azonban mégis érdemes szót ejteni, mivel a szovjet irodalomtudomány első ilyen vállalkozása, Magyarországon pedig még nem készült hasonló, s módszertana feltétlenül követésre méltó. Valószínűleg a jövő információgyűjtésének és tárolásának az útját jelzi és készíti elő.

Az enciklopédia anyaga kétféle jellegű, egyrészt tényleges információkat közöl, másrészt a

tényleges információk használati utasításait: tárgy- és névmutatót, forráslistát, az illusztrációk jegyzékét, keletkezéstörténetet, s a számítógépes feldolgozások olvasási szabályait.

A tényleges információkat hat tematikus blokkban rendszerezve kapjuk. A vállalkozás méreteit, mélységét és megbízhatóságát az is jellemzi, hogy az L. P. Szemjonov kutató által 1959-ben felvetett ötlet csak mostanára realizálódott Manujlov, Andronyikov, Bazanov, Bursurin, Vacuro, Zsdanov és Hrapcsenko szerkesztésében, s több mint kétszázötven (!) szovjet és külföldi szerző működött közre elkészítésében. Jóval felülmúlja a közismert *Lityeratur-noje naszledszto* sorozat arányait és korszerűségét.

A bevezető tanulmány I. Andronyikov tollából származik. Az *Obraz Lermontova* (Lermontov alakja) egyetlen célja, hogy atmoszférát teremtsen és kedvet, kíváncsiságot keltsen az olvasáshoz.

A tulajdonképpeni enciklopedikus rész a legbővebb, mintegy 600 oldalnyi alfabetikusan rendezett címszava a költő életének és életművének, önállóan is teljes értékű Lermontov enciklopédiát képviselve. Az egyes életrajzi helyekről, személyekről, művekről, fogalmakról, hatásokról, utóhatásokról, fordításokról és fogadattásokról közzétett mintegy három ezer címszó információs anyaga könyvtári monográfiát összegez, korunk Lermontov-ismeretének a számon tartására érdemes összegét tartalmazza szinte tankönyvi, kézikönyvi nyitottsággal és eligazító interpretációval. Így például büszkék lehetünk rá, hogy már 1841-ben fordítottunk tőle, s 1855-ben megjelent a *Korunk hőse*, s a kritikai irodalmat is számon tartják 1838-tól egészen Szőke György 1967-es tanulmányáig.

A címszavak tartalmasságát, hitelességét nagyon megnöveli a Lermontovtól idézettek pazar bőségű használata és a speciális szekunder irodalom gondos, címszavankénti számontartása; a szóban forgó mű kéziratának feltalálási helye, első kiadásának adatai, a további kiadások, illusztrációk és adaptációk ismertetése.

Újat ad az enciklopédia azoknak a fogalmaknak a feldolgozásával, amelyek történeti poetikai és gondolkodástörténeti szempontból tipológizáló jelentőségűek: etikai ideál, boldogság, életcél, szenvedés, szenvedély stb. Ezek szerepét a lermontovi életmű anyagával demonstrálják, ám erősen csábítanak, ösztönöznek az összehasonlításra, mivel visszautalnak a világirodalmi forrásokra.

Újat ad a hatástörténet felderítésével; a Lermontov és: a színház, a zene, a képzőművészet, az irodalom, a film stb. tematikus polarizációjú címszavak információs anyagán jól vizsgálható és mérhető az egyes művek „karrierje” és gondolatteremtő, fermentáló ereje. Tulajdonképpen a feldolgozásra váró téma-ötletek bőven áradó fel-sorolását adják a mai kutató számára.

Mintegy függetléként kapcsolódik az alfab-etikus feltáráshoz a költő életútjának dátumról dátumra való ismertetése, amely Manujlova 1964-ben megjelent Lermontov életrajzának erősen rövidített, korszerűsített változata. Ezt egészíti ki az mintegy ezer könyvet és tanulmányt tartalmazó bibliográfia, amely csak az orosz, szovjet szerzők munkáit sorolja fel.

Az enciklopédiában a „mazsolát” a Borogyin és Sajkevics szerkesztésében készült gyakorisági szótár és a rím��tár szolgáltatja. A rím��tár a hívószóra adott összes választ közli az előfordulások pontos megjelölésével, így további vizsgálódásokra ösztönöz, s kínál lehetőséget. A *molodoj* (fiatal) szóra például több mint ötven a válaszok száma, s ez valószínűleg nemcsak Lermontovot jellemzi hanem az orosz nyelv hangstruktúráit is. Mivel „Puskinból” már készült rím��tár 1975-ben, az összevetés eredményei bizonyára lényeges eredményekre fognak vezetni.

A szógyakorisági szótár adatai szerint mintegy 350 ezer szóhasználatot dolgoztak fel, amelyekben 14 939 szó vett részt. A különböző csoportosítások: az ezer leggyakoribb szó stílusbeli megoszlása igen tanulságos, például minimális az antik és mitológikus reminiscenciák száma, s érdekesek a puskinai szóhasználattól való eltérések, a szavak alkotói korszakonkénti elhelyezkedése. Ezen utóbbira had idézzünk egy példát:

a ljubov (szerelem, szeretet)	19,2	13,2	13,2
sztradanyije (szenvedés)	7,0	5,5	5,4
ogyinocsesztvo (magány)	12,8	9,6	9,5
sztraszty (szenvedély)	5,0	3,9	3,8

– csökkenést mutatják 1000 szövegszó viszonylatában a három alkotói korszakban, míg a: szkuka (bánat) és a beszélt nyelvi (köznyelvi) szavak részaránya növekszik.

Mit mondhatunk lezárásnak? A példa követe-sére való felszólítás; az irodalomtudomány to-vábbi fejlődésének nélkülözhetetlen feltétele, hogy a tanulmányokban és monográfiákban kal-lódó értéktételeket és ismereteket összegyűjt-

sük, s a számítógépek segítségével a művészi alkotásokat és életműveket kivonjuk a „kisipari” feldolgozás kizárólagosságának korlátozó ha-talma alól.

Jaguzstin László

Jugoszláviai magyar népmesék. Közzétette Penav-in Olga 2 köt. (1. köt.: 2. kiad.) Budapest 1984. Akadémiai Kiadó, Újvidék: Fórum Könyvkiadó (Új magyar népköltési gyűjtemény 16. 19)

A népnyelvkutatásnak mintegy mellékter-mékeként született Penavin Olga és tanítványai népmese-gyűjteményének 1. kötete, míg a másod-ik kötet mesegyűjtő pedagógusok munkájának eredménye. Minden korunkbeli népi elbeszélés-gyűjtemény azzal a sajnálatos megállapítással kommentálja anyagát, hogy manapság nemigen léteznek már mesélő alkalmak és a még megmaradt kevés számú mesélő mindig magánosabbá válik. Hogy micsoda gazdagság tűnhetett el ily módon az emberi kommunikációs formák egyik alapvető területéről, azt mi sem bizonyítja job-ban, mint pl. ez a 70-es évekből származó gyűjtemény a Bánság, Bácska, Baranya-Drávaszög, Muravidék és Szlovénia magyar népmeséiből. Két vastos kötet, amely csak töredéke a még ma is fellelhető mesekincsnek!

Miután a modern mesegyűjtemény nagyrészt a közlő és a gyűjtő találkozásából születik, felme-rül a kérdés, hogy mennyiben néprajz tárgya még a mai mesekutatás, illetve hogy milyen más kutatási ágak lehet még tárgya. A mai mese-kutatás Max Lüthi, a zürichi mesekutató szavai-val maradványkutatás (Reliktforschung), része a néprajz-archeológiának. Azt vizsgálja, hogy mit, hogyan és kik meséltek még egy-két generá-cióval ezelőtt. Érdekes pl., hogy a mesemondó alkalmak hiányának ellenére is megállapítható a jelen kötetben: az adatszolgáltatók nagy része földműves-körökből került ki, a mesemondók fele nő. Tanulságos az anyag összetétele is: a nyilvánvalóan szájról szájra terjedt mesék mellett megfigyelhető a könyvmesék jelentős hatása, szinte szó szerinti ismétlése. Ez újabb kiinduló-pont, ezúttal szociálpszichológiai megfigyelésre. Erre csak egy példa a könyvből: miért olyan nép-szerűek az igazságos Mátyásról szóló, nyilván ol-vasókönyvekből származó történeti mondák? Meglepően nagy számuk és szép kerek formájuk arról tanúskodik, hogy az igazság után sóvárgó alapvető emberi vágyat szimbolizálják, hiszen történelmi aktualitásuk ma már nem nagy.

A másik póluson viszont hagyományos mesék fantasztikus egyéni kompozícióival találkozunk és itt újabb érdekes, ezúttal elbeszéléstechnikai kutatásanyag kínálkozik. A kontaminált mesék ui. bámulatos belső logikával rendelkeznek. Az elbeszélők nem fűznek egyszerűen össze hasonló jellegű hőmeséket, hanem ösztönösen figyelnek arra, hogy az ún. vak és tompa motívumokat (Lüthi: blinde und stumpfe Motive) végigvezessék és egy másik történet segítségével lekerekítsék (vö. pl. a 12. és 29. számú meséket az első kötetben). Itt kiválóan megfigyelhető megint csak Max Lüthi teóriájának helyessége, miszerint a meséknek nemcsak ősfarmája, hanem *célformája* is van.

Az elbeszélések szociokulturális jellegzetességei szintén tanulságosak: meglepően sok mese kezdődik szélsőséges szegénységgel; a gazdag-ellenesség és osztó igazságra való törekvés nem csak a Mátyásról és Márkó királyfiról szóló mondákban fordul elő, hanem megnyilvánul a tündérmesékben is: az alacsony származású hős pl. nem a királylányt, hanem a szegény szolgát veszi feleségül. (vö. a 13. és 15. számú meséket az első kötetben).

A népryelvkutatás mellett a népi humor megfigyelése is olyan terület, amely átnyúlik a mába és tárgya lehet egy aktuális népraiznak. A hallgató/olvasó nemegyszer jóízűket mosolyog, amikor egy királyról hall, aki olyan öreg volt, hogy még a „koronája is megőszült” (1. köt., 535.), könnyekről, amelyek olyan nagyok voltak, mint egy bolygó és amelyen a boldogtalan király „főmászott a hódra” (532), vagy egy olyan boszorkányról, aki maga „kötötte a seprűket az éccakai lovaglásához” (433).

Végül is meg kell említenünk, hogy a két kötet módszertanilag is igen tanulságos. Míg az első kötetben csak hangszalagra vett mesék szerepelnek, a másodikban a következő módszereket is alkalmazták: a gyűjtők az adatközlőkkel *leírták* történeteiket; iskolásokat, egyetemi hallgatókat megbíztak azzal, hogy a rokonaiktól, ismerőseiktől hallott meséket lejegyezzék. Ezeket a módszereket Alfred Cammann pl. évek óta jelentős eredménnyel alkalmazza, sőt Jeromír Jech beszámoló az írásos autokommunikáció spontán formájáról is olyan mesélőnél, akiben a köz-

lési vágy túl nagy ahhoz, mintsem hogy meséivel örökre elhallgasson.

Horn Katalin
(Bázel)

A Le Spantole 250. számáról

A Le Spantole-t 1956-ban alapították Thuinban vallon költők és képzőművészek. Fennállása első évtizedében elsősorban a helyi alkotók orgánuma volt.. 1965-től Roger Foulon szerkesztésében fokozatosan szakított bezártságával, és mindinkább egyetemes érdeklődésűvé vált, anélkül, hogy megszűnt volna a Thuin-i alkotók műhelye lenni. A szerzői közt megtalálhatjuk az elmúlt negyedszázad legjobb francia nyelvű belga költőit, így a nálunk is ismert Robert Goffint, Marcel Thiryt vagy Jean Tordeurt. A lap súlyát jelzi, hogy munkatársai közt olyan világhírű francia írókkal dicsekedhet, mint Marcel Arnold, Pierre Seghers vagy Vercors. A Le Spantole albán, nigériai, amerikai, spanyol, mexikói, cseh és kongói írók mellett két magyar költőtől is közölt verseket – Dzsida Jenőtől és Juhász Gyulától, J.-M. Horemans fordításában.

A Le Spantole 250. számában esszéesorozatot olvashatunk a folyóirat vezető munkatársairól. Így a tanulmány a neves irodalomtörténész J.-M. Horemans költészetét elemzi, kiemelve a magyar táj és a magyar líra szerepét ebben a nagy szenvedélyeket neoklasszicista tömörséggel sürítő életműben. Roger Foulon költészetét, aki egy egész, önálló füzetként is megjelent versciklust és számos cikket szentel magyarországi élményeinek, Rober Montal méltatta. Foulon, a belga írószövetség elnöke és történésze több mint harminc könyvet publikált, verset, regényt, esszét, és egy Plisnier-monográfiát. Franz Langelezzről, a neves szobrászról, aki a vallon népművészetből meríti információit, J.-M. Horemans írt. Mintegy negyven miniatűr esszé foglalkozik a Le Spantole (1983-ig Les Feuilletts du Spantole) köré csoportosult költők, regényírók, festők, szobrászok, és zenészek munkásságával, jó áttekintést adva a mai vallon törekvésekről, illetve a vallon művészek belga, európai és Európán túli kapcsolatáról.

Ferenczi László

Lóránt Czigány: *The Oxford History of Hungarian Literature From the Earliest Times to the Present* Oxford, 1984. Oxford University Press, X, 582.

Czigány Lóránt nagyszabású feladatra vállalkozott, amikor egymaga megírta a magyar irodalom történetét, a kezdetektől napjainkig, angol nyelven. Az angol nyelvterületek egyetemeken folyó magyar irodalomoktatást akarta elsősorban szolgálni művével. Részben tankönyvnek szánta, olyan egyetemi hallgatók számára, akiknek nyelvtudása még nem elegendő a magyar irodalom eredetiben való tanulmányozásához, részben kalauznak, a magyar kultúra iránt egyre erősödő átfogóbb érdeklődés szakszerű tájékoztatására. Ha csupán olyan könyvet írt volna, mely e kétféle igényt megnyugatóan kielégíti, teljesítményét máris méltányolnunk kellene, azonban az Oxford University Press elegáns sötétkék borítójában hozzánk érkező jókora kötet egy merészebb szerzői becsvágy közreműködéséről is meggyőzi olvasóját: a pedagógiai és ismeretterjesztő feladat ellátásán kívül koncepciózus irodalomtörténeti fejlődésképet kíván adni.

Összetett célja megközelítését szerzőnk láthatólag a tanári és tudósi felkészülés jól kihasznált éveinek köszönheti: a magyar–angol hatástörténeti kutatómunkával értékesített időnek az 1960-as évek első felében (ez eredményezte *A magyar irodalom fogadtatása a viktoriánus Angliában 1830–1914* című monográfiáját is, mely 1976-ban jelent meg, Rozsnyai Bálint fordításában, az Akadémiai Kiadónál), valamint a Californiai Egyetemen (Berkeley) a magyar irodalom tanításával eltöltött esztendőknél. Könyvét 1975 és 1978 közt írta meg. Bölcsen igénybe vette a rendelkezésre álló szakemberek tanácsait, megszívelte kritikai megjegyzéseiket, beleértve a külföldi vagy külföldön élő magyar kollégák véleményén kívül három itthoni segítő társ megjegyzéseit: együttműködött a kézirat túlnyomó részét elolvasó s némely következtelenségekre rámutató Oltványi Ambrussal, a mai irodalomban eligazító Béládi Miklóssal (akik már nem érhették meg a kötet megjelenését), s a XIX. századi próza kérdéseiben szakértő Nagy Miklóssal.

E hazai irodalomtörténészek segítségének igénybevétele azonban a könyv legsajátosabb kettősségének csak egyik felére jellemző, Czigány Lóránt műve ugyanis *konszenzus* és *különvélemény* egyensúlyát valósítja meg. Egyrészt

bevallottan „hagyományos”, sőt „konvencionális” nézetekhez és elrendezésekhez igyekszik igazítani anyagát, hangoztatván, hogy egy „tankönyvnek annyira objektívnek kell lennie, amennyire emberileg lehetséges” (4.) Az angol kiadó lektorainak (G. F. Cushing és R. J. W. Evans) is azért hálás, mert kritikai megjegyzéseik nyomán könyve megtisztult sok „különöségtől”. Másrészt a megmaradtakat, melyekhez nyilván ragaszkodott, tudatosan vállalja, amiként saját stúdiumainak és újraértelmezéseinek a megszokottól eltérő eredményeit is beépíti könyvébe, gondosan ügyelve ilyenkor az általánosan elfogadott nézet bemutatására is. Mi több, különvéleményeinek egy része programszerűen illeszkedik egész könyve koncepciójába: jóllehet a magyar irodalom szerinte is elsősorban a nemzeti fennmaradást és szociális fejlődést szolgáló eszköz volt, s bár fő feladatának ő is a magyar irodalom e „főáramának” bemutatását tekinti, megpróbál igazságot szolgáltatni a nemzeti sorskérdésekkel kevesebbet foglalkozó íróknak és költőknek, különösen XX. századi szerzők esetében. Erőfeszítéseinek ő maga abban látna legnagyobb jutalmát, ha könyve nyomán a jövődó kutatás feltárná a magyar irodalom eddig elhanyagolt értékeit, azt a magyar irodalmat, amely a magyarok számára máig nagyrészt ismeretlen (5.).

Az irodalmat a nemzeti fennmaradás és társadalmi fejlődés eszközeként tekintő szemléletet e könyv nemcsak kiegészíti s ezzel helyesbíteni akarja, hanem genezisének kinyomozásával megértetni is. A magyarázatért nem csupán a reformkorig nyúl vissza, nem is a XVIII. századi utolsó harmadáig, hanem egyenesen a középkorig. Az irodalomnak valamiféle szolgálat eszközeként való igénybevételét a főként latin nyelvű középkori magyar irodalomban egyrészt a korabeli történelmi művekben fedezi föl, melyek a magyar nemzeti tudat formálásában játszottak lényeges szerepet, másrészt a vallásos írásokban, melyek a hitoktatás eszközei voltak. A magyarok késve jelentek meg a középkori Európában, elszigeteltek érezték magukat nyelvük és hagyományaik idegenszerűsége miatt, s az irodalomnak azt az átalakulást kellett szolgálnia, melynek során az európai nemzetek közösgének teljesjogú tagjává tettek (23–24.). A reformáció korában az irodalom társadalmi elkötelezettsége tovább erősödött. A reformáció ugyanis nemcsak azáltal serkentette az irodalmat, hogy prédikátorai, szélesebb körben akar-

ván hatni, a parasztok anyanyelvét használták a latin helyett, s nem is csak azért, hogy a mozgalom polémikus természetéből fakadóan és a vita hatásossága érdekében a dramatisztika és a dialógus irodalmi formáit kellett alkalmazniuk, s így hozzájárultak ezek kifejlődéséhez, hanem azért is, hogy a katolikus egyház erkölcsi hanyatlásán kívül a társadalom korrumpált felső rétegeit is ugyanolyan hévvel támadták, őket téve felelőssé az ország társadalmi és politikai romlásáért. A magyar írástudók működésére a következő századokban ez a hatalmas társadalmi elkötelezettség nyomta rá bélyegét: a magyar írók társadalmi felelősségvállalását a reformáció kora ihlette (35.). Az 1837-ben megszűnt Aurora helyébe lépő Athenaeum, Bajza és Vörösmarty szerkesztésében, a politikai újságíráshoz vezető utat egyengette, s hozzászoktatta a közönséget irodalmi és közéleti ügyek éles megvitatásához; így fejlődött tovább a romantika korában a magyar irodalom sajátos hagyománya, melyben irodalmi problémák és közügyek szétválaszthatatlanul összefonódtak – magukra adó írók azóta is többnyire közügyeket szolgálnak tollukkal (123.).

Könyvünk mindezt műfajokra lebontva is szemlélteti. Eszerint a modern színház nem a középkori misztériumjátékokból, nem a XVII–XVIII. századi iskoladramákból, s nem a főurak vidéki rezidenciáin fenntartott magánszínházakból eredeztethető, hanem a XVIII. és XIX. század fordulóján született meg a nemzeti nyelvű kultúra megteremtésének küzdelmei közt; az írók az irodalmi nyelv és az új eszmék elterjesztésének eszközét fedezték föl benne, s ennek következtében a színház (s így persze a dráma műfaja is) Magyarországon mindmáig többet akart elérni pusztá szórakozásnál (142.). A reformkorban megszülető magyar regény a társadalom elavult osztályszerkezetének és intézményrendszerének megbírálását vállalta és végezte el; ez a regény Eötvös művészetében lett nagykorú, aki, főként *A falu jegyzőjében*, sikeresen egyesítette szolgálat és szórakoztatás kettős célját; 1867 után a magyar regényben ismét fölerősödött a társadalomkritika (157., 178., 242.). A költői hivatás sajátos kelet-európai értelmezésének példája a Petőfiben megtestesülő „nemzeti költő” eszméje. Bár hazafias költészetéről Tyrtaios óta beszélünk, Nyugat-Európában ritkán fordul elő, hogy egy nemzet legjobb költői első sorban közösségük politikai és társadalmi problémáival törődtek volna, közösségük szócsövei,

erkölcsi támaszai és politikai iránymutatói akartak volna lenni (180.). E nagy társadalmi presztízszre szert tevő jelentős szerep hosszú időre meghatározta a költői magatartásformákat Magyarországon. A nemzeti költő e szerepét töltötte be Illyés Gyula is, fiatalkorának eszményképét: Petőfit követve (393.), mint ahogy az egész, e könyvben *neo-népiesnek* nevezett irányzat céljával tűzte ki, hogy a közfigyelmet a társadalmi bajokra irányítja, vállalván ezzel a társadalmi lelkiismeretnek és az ellenzék szószólójának feladatát (362.). Czigány Lóránt az utóbbi két évtized költőinél látja annak jeleit, hogy a nemzeti költő hagyományos szerepét földolva a társadalmi tiltakozás megszólaltatása helyett az *én* kifejezésének módjait keresik, s az író és az állam hallgatólagos megegyezéséből létrejövő *machtgeschützte Innerlichkeit* jegyében erre nagymértékben módjuk is van (453.).

Bármennyire megérti azonban szerzőnk a hazai irodalomban és irodalomtörténetírásban egyaránt érvényesülő társadalomközpontú irodalomfelfogást, nem hallgatja el fenntartásait káros mellékhatásaival szemben. A nemzeti költő funkciójának erkölcsi szempontú felértékelése miatt a pusztán saját világukat és problémáikat kifejező költőket az itthoni irodalomtörténetírás eleve másodrendűvé fokozza le, s így a másfajta értékrenddel és fogalomkészlettel érkező külföldi érdeklődők ezekről egészen más értékítéletet alkotnak. Sőt, többnyire még ezt is megakadályozza egy circulus vitiosus: a hazai szakemberek által másodvonalba sorolt alkotókat alig fordítják idegen nyelvre, így a magyarul nem eléggé tudó külföldi nem is férhet műveikhez; ami viszont fordításban rendelkezésre áll, azt nem találja elég érdekesnek ahhoz, hogy érte megtanulja nyelvünket. De még a közösségünk szószólójaként fellépő költők megítélését is egyoldalúvá teszi a társadalmi elkötelezettség kritériuma, hiszen sokoldalú életművük és gazdag élményviláguk jelentős részének nem tud igazságot szolgáltatni, úgyhogy a kitartó külföldi olvasó, jutalmul, meglepő felfedezések örömeiben részesülhet (181.).

Íme néhány szerző felfedezettjeiből. Dayka Gábor éretten elégikus hangvételű, gondosan kiválasztott képvilágú és visszafogottságában is hibátlan kivitelű költészetének „ezoterikus szomorúságát” például nagyra értékeli (mint tette egykor Kazinczy is), szemben az újabb irodalomtörténetírással, mely „durván alábecsülte és nagyrészt mellőzte”, szerinte azért, mert e

költészetből hiányzott a szociális lelkiismeret (90–91.). Rokonszenvvel és megbecsüléssel tárgyalja Gárdonyi munkásságát; szerinte a nagy képzelőerővel és elbeszélő tehetséggel megáldott Gárdonyit ezoterikus témák iránti érdeklődése ütötte el attól, hogy Jókainak népszerűségben utódja legyen s a magyar irodalomban központosabb helyet foglalhasson el – ehhez a nemzeti témák iránti nagyobb érdeklődés és kevesebb szubjektivitás kellett volna (231.). „Kialtó igazságtalanságot” kíván jóvátenni, amikor Vértesi Arnold (1834–1911) életművét kiemeli a feledésből: több mint húsz regényével és másfél ezer novellájával Vértesi a láncszem a Jókai-féle romantikus elbeszélésmód és a századvég modern novellairása között; a kiábrándulás jegyében fogant kései írásai mély részvétről tanúskodnak a társadalom vesztesei iránt; pályája végén nem alaptalanul hitte magát a modern regény- és novellairás úttörőjének (259–260.). Mint ezek után várható, nagyra becsüli Ambrus Zoltánt, akinek művészetéből hiányzott mind a színes elbeszélésmód és anekdotázás, mind a társadalmi elkötelezettség, s így nem kaphatta meg az őt megillető magas helyet, holott fegyelmezett intellektusa, franciás ízlése és hűvös elemzés módja kitűnő műveket hozott létre: a *Midás király* „mérőföldkő a magyar regényírásban és nagy művészi teljesítmény”, a *Giroflé és Girofla* „nagyon közel van a művészi tökéletességhez” (282–283.).

Az ilyen (mindenesetre gondolatébresztő) különvéleményeket, az őket összetartó irodalomfelfogással együtt, az itthoni irodalomtörténetírásnak kell majd fontolóra vennie; szűk ismertetésünkben csak a kötet belső arányainak bíráló-

tára vállalkozhatunk. Szerzőnk tudatos alapelve: annál bőkezűbben ad teret egy-egy alkotó vagy irányzat bemutatásának, minél közelebb érünk a jelenhez. Ezt azzal indokolja, hogy a felvilágosodás előtti magyar irodalom Balassi, Zrínyi és Mikes kivételével kevésbé fontos a külföldi egyetemi hallgatók számára (5.). Nos, meglehet, a könyv egymást követő fejezetei mégis túl meredeken futnak föl a jelenig; főszövege 484 oldal, de az első 80 oldal után már Bessenyeinél vagyunk, a 100. oldal körül már a XIX. században, a könyvnek mintegy fele a XX. század irodalmáról szól. Ebből számos arányeltolódás adódik. A *Nyugat* szerzői valóban nagyon jelentősek, de itt kétszer annyi teret kapnak, mint a reformáció korának egész irodalma. Molnár Ferencről nem sajnálnánk a négy oldalt, ha Kazinczyknak nem kellene megelégednie másféllel. Az „outsider”-nek igazságot szolgáltató rokonszenv méltán juttat Lovik Károlynak (1871–1915) egy oldalt, csakhát Batsányi is ennyivel kénytelen beérni. Csáth Géza talán joggal kaphatott három oldalt, de akkor Erdélyi János bizonyosan többet érdemelne tizenkét sornál. Mécs Lászlót a szerző ki akarja menteni a szerinte méltánytalan agyonhallgatásból, s több mint egy oldalt juttat neki, Rimay Jánosra viszont hat és fél sornyit áldoz. A példákat nem szaporítjuk tovább; *ennél* azért mégis kiegyensúlyozottabb arányokat szerettünk volna látni, hiszen ez a könyv úgysem csupán az egyetemi hallgatók igényeit hivatott (s képes) kielégíteni, hanem a következő évtizedekben ez lesz a *Nyugat* reprezentatív magyar irodalomtörténete.

Dávidházi Péter

AZ INTERNATIONAL ASSOCIATION FOR SCANDINAVIAN STUDIES GREIFSWALDI KONFERENCIÁJA

1980. augusztus 10. és 16. között került megrendezésre Greifswaldban (NDK) az IASS 13. konferenciája. Az „International Association For Scandinavian Studies” kétvétenként megrendezett konferenciáján a skandináv irodalommal és irodalomtörténettel foglalkozó európai és Európán kívüli szakemberek gyűlnek össze. Egy előre meghatározott témakörben hangzanak el plenáris és párhuzamos előadások. Ez alkalommal 18 ország 200-nál több szakemberre volt jelen, többek között az Amerikai Egyesült Államok és Ausztrália tanszékvezető egyetemi tanárai is.

Első alkalommal kapta szocialista ország a rendezés jogát. Greifswald az NDK skandinavisztikai képzésének középpontja. A rendezést a skandináv tanszék Sektion für Nordeuropawissenschaften tanára és diákjai közösen, kitűnően végezték. Az előkészületeket Horst Bein professzor, az IASS-bizottság elnöke vezette. Az elnököt két évre, a rendező egyetemről választják.

A konferencia témája: *A skandináv irodalom mint az irodalomtörténetírás tárgya*. A témához szűkebb és tágabb körben csaknem 80 előadás hangzott el, témakörökbe csoportosítva. Első nap plenáris előadásokként az egyes skandináv országok irodalomtörténetírásnak eredményeiről számoltak be az adott országok legnevesebb irodalomtörténészei: Edvard Beyer (Norvégia), Mogens Brønsted (Dánia), Carl Fehrmann (Svédország), Sveinn Skorri Höskuldsson (Island), Ole Jacobsen (Färöer szigetek), Kai Laitinen (Finnország). A magyar fülnek kissé szokatlan, hogy a skandináv országok közös konferenciáján a közös nyelv „a skandináv”. Mindenki a saját nyelvén beszél, az előadások tehát felváltva svéd, dán és norvég nyelven folynak, de ez nem jelent megértési problémát.

A második naptól négy szekció nyolc csoportjában folytatódott a munka. Egy-egy szekcióban szűkebb témakörben hangzottak el az előadások, melyeket a kis létszámra való tekintettel élénk viták is követtek. A szekció témakörei a következők voltak: 1. Az irodalom- és társadalomtudományok kölcsönhatása 2. A világirodalom és a nemzeti irodalmak kölcsönhatása 3. Tradíció és jelen az irodalomtörténetben 4. Irodalomtörténetírás és anyaggyűjtés.

Több előadás hangzott el az irodalmi periodizálás kérdésével kapcsolatban. A skandináv népek sajtóságosan váltakozó politikai kapcsolatai nagy hatással voltak az irodalom alakulására is. Sok volt a közös vonás, ezért a kívülálló (nem skandináv) számára kézenfekvő, hogy irodalmukban valami közöset, „skandinávot” véljen felfedezni, illetve az irodalmi periódusokat viszonylag egységesen határozza meg Norvégiára, Dániára és Svédországra. Ezt az egységes szemléletet képviseli Prof. Kuhn is (Ausztrália), aki előadásában egy egységes skandináv irodalomtörténetet hiányolt. Előadásának címe: „Skandinavische Literaturgeschichte – eine Illusion?” Merész vállalkozás skandináv szakemberek körében egységes skandináv irodalomról beszélni, ők ugyanis igyekeznek minél nagyobb mértékben előtérbe állítani a nemzeti sajátosságokat.

Az irodalomtörténeti előadások mellett elhangzott néhány irodalmi korszakot, témakört, egy-egy szerzőt vagy kiválasztott művet bemutató előadás is.

Az IASS konferenciákon egyre inkább előtérbe kerül a női irodalom kérdése is. Több előadás hangzott el női írókról. Ezzel foglalkozott az egyik szakcsoport is, s a négy év múlva megrendendő konferencia témájaként is felmerült ez a kérdéscsoport.

A XX. század a technika kora. Ez még az irodalomtörténeti kutatásokra is vonatkozik. Többen is segítségül hívták a számítógépeket stílustörténeti elemzéseikhez. A szógyakoriság-vizsgálatok nem csak az ismeretlen szerzőjű művek alkotóit segítenek azonosítani, de az írók stílusjellemezéséhez is

nagymértékben hozzájárulhatnak. Erra láttunk példát Herbert Blume (NSZK) és Lars Huldén (Svédország) előadásában.

Az előadásokat követő vitákon kívül számos egyéb közös rendezvényen, mint kiállítások, színházlátogatás, kirándulás, fogadás is lehetőség nyílt szakmai beszélgetésekre.

A konferencia épületében kiállítás volt a Német Demokratikus Köztársaságban megjelent skandináv vonatkozású irodalomból és a szépirodalmi fordításokból. A konferencia résztvevői betekintést nyertek a greifswaldi skandináv tanszék tudományos munkásságába is, és lehetőségük nyílt a fordításirodalom és a modern NDK szépirodalom egyébként igen nehezen megszerezhető műveit megvásárolni. Többek között Dea Trier Mørch: *Winterkinder* c. könyvét, valamint Maxi Wandel és Christa Wolf műveit.

A konferencia előadásai gyűjteményes kiadásban néhány hónap múlva megjelennek.

A következő IASS konferencia, a résztvevők döntése alapján Dániában, Hans Christian Andersen szülővárosában, Odenseben lesz. Az IASS-bizottság új elnöke Mogens Brønsted professzor. A 14. konferencia témája a „Rövid próza Észak-Európában Andersen meséitől a mai novelláig”.

Harrach Ágnes

„REGÉNY ÉS TÁRSADALOM” – KOLLOKVIUM VALENCIENNES-BEN

1983 május 23. és 26. között a fenti címmel rendezett nemzetközi kollokviumot a Valenciennes-i egyetem Froissatról elnevezett oktatási és tudományos intézete. A rendezvény alcíme „Metodológiai megközelítések” volt, és a szerzők törekvése arra irányult, hogy minél szélesebb körben vett példákon bemutassák a regény és a társadalom viszonyát. Nem törekedtek átfogó általános elméletek kimunkálására, sokkal inkább egyes művek beható elemzésére. Valóban széles körből vették a példákat, úgy térben, mint időben, hiszen szó esett például az angol irodalomból a regény kezdeteiről éppúgy, mint Disraeli *Sybiljéről*, *Martin Chuzzlewit*ről, a Bleak House-ról, vagy Orwell korai regényeiről. (B. Dhucq, J. Deurbergue, S. Monod, H. Teyssandier, C. Jolicoeur.) G. Beer például *A fajok eredetében* vizsgálta az antropomorf szóképeket és S. Dutruch jóvoltából szóba került egy P. D. James álneven író detektívregény szerző is.

A francia irodalom egyáltalán nem volt túlsúlyban, bár a résztvevők nagy része francia volt. Mindössze Barbey d’Aurevillyről, Gionoról, a *Jean Christophe*-ről és *A bázei harangokról* hallhattunk előadásokat. (J. Decottignies, J. P. Giusto, B. Duchatelet és J. Bem.)

A német irodalomból Dodererről, Werfelről, Goethe *Wertherjéről*, továbbá Georg Weerth egyik regényéről esett szó. (L. Rohner, M. Reffet, Th. Buck és L. Calvie.) Dosztojevszkij (J. Vandenrath) és Canetti (G. Stieg) egy-egy regénye, továbbá Jókai *A köszívű ember fia* (Martonyi) is szerepelt a témák között.

Valamivel átfogóbb témával jelentkezett H. Lafon, aki a pénz problematikáját dolgozta fel a XVIII. századi francia regényben. Igen érdekes volt Th. Moreau előadása is, aki kifejezetten feminista szempöngből tárgyalta a XIX. századi francia nőírókat, illetve az irodalomtörténet velük kapcsolatos közhelyeit. G. Politici *Facts and Fictions* című előadásában inkább elméleti kérdésekkel foglalkozott.

S. Petrey az amerikai marxista irodalomkritikus, Frederic Jameson nézeteit ismertette, Lukács György alapján, de a modern forma-elméleteket is figyelembe véve, sőt a Lacan–Freud-féle mélylélektani megközelítést is alkalmazva fogalmazza meg újra a kollokvium címeként is szereplő témát: a regény és a társadalom kapcsolatát.

Claude Duchet *Sur la notion de sociogramme* címmel kísérelte meg körvonalazni a reális, azaz a művön kívül létező valóság és a mű valósága közötti kapcsolatot. Ezáltal tovább fejlesztette azt, amit korábban „hors-texte”-nek nevezett, és ami azt a szférát jelentette, ami a szövegben kívül, de egyszersmind azon belül, azt megelőzően, de azzal egy időben létezik. Ebből válik ki az ún. „szöveg-tér”, ami összefüggésbe hozható az írói alkattal, bizonyos pszichológiai specifikumokkal, de szoros kapcsolatban áll a valósággal, amely áttételesen ugyan, de végső soron mégis elsörendű okozója,

produkálója és szervezője minden fikciós irodalmi szövegnek. Ezen általánosabb elméleti megfontolások elősegítették az egyes részelemzések továbbgondolását, valamely közös nevező kialakítását az egyébként rendkívül sokféle, sokirányú munkálatokon belül.

Martonyi Éva

BALZAC-KOLLOKVIUM PÁRIZSBAN

1983 június 23. és 25. között a Groupe International de Recherches Balzaciennes kollokviumot rendezett *Balzac et le politique* címmel. A szerzők – Claude Duchet és Jacques Neefs – javaslatára Balzac életművén belül az irodalmi szöveg és a „politikum” kapcsolatának feltárását kísérelték meg a résztvevők. A hangsúlyt a XIX. század társadalmi-történelmi valamint politikai konfigurációjának rejtett vagy nyílt megnyilvánulásaira helyezték, nem pedig a művön kívül eső életrajzi vagy tényfeltáró vonatkozásokra.

A fent említett csoport már több mint egy évtizede létrejött és tevékenységének eredményeként számos értékes kollektív kiadvány látott napvilágot. (*Balzac et La Peau de chagrin*, 1979, *Balzac et Les Parents pauvres*, 1981, *Balzac et l'invention du roman*, 1982.) A csoport az inkább hagyományos filológiai módszerekkel dolgozó, az Année Balzaciennes című folyóiratot irányító Groupe d'Études Balzaciennes-nel párhuzamosan tevékenykedik és elsősorban az újabb kritikai módszerek alkalmazására törekszik. Legtöbben vállalják a „szociokritikus” elnevezést, amely irányzat, bár nem mentes bizonyos módszertani eklekticizmustól, az utóbbi évek egyik legjelentősebb kritikai iskolájává nőtte ki magát. Az irodalmi szöveg történeti-társadalmi meghatározottságának alaptéziséből kiindulva igyekeznek hasznosítani a strukturalizmust továbbfejlesztő szemiotika és az irodalmi pszichoanalitika eredményeit, és nem utolsósorban korszerű irodalomkritikai nyelv művelésén fáradoznak, amely semmi esetre sem akar hermetikus nyelvévetté válni, csupán az újabban feltárt jelenségeket kívánja pontosabban leírni, meghatározni.

A kollokvium témájának kiválasztása is ennek a munkának folytatásaként az irodalmi szöveget új szempontból és lehetőleg új eszközökkel kívánta megközelíteni. Ehhez azonban mindenekelőtt a némiképp új értelemben használt „le politique” definíciója lett volna szükséges. Erre azonban nem került sor, mivel a „politikum” elnevezést minden előadó a saját értelmezésében használta. Így hangozhatott el előadás Balzac és életműve, valamint a történelmi realitás kapcsolatának hagyományosabb értelmezéséről éppúgy, mint a politikumnak mint „szövegtudatnak” tételezéséről. Abban azonban minden résztvevő egyetértett, hogy a szöveg politikai vagy politizáló olvasatára törekedve megpróbálta – a saját módszereivel – értékelni egy történelmi kor eseményeinek a balzaci szövegben való sajátos megjelenését.

Volt olyan előadás, amelyik Balzac és a Saint-Simonizmus viszonyáról értekezett a művész státusára vonatkozóan (José Luis Diaz), és volt olyan is, amelyik a hagyományosabb szöveg-explikáció módszereit követve értelmezte pl. a *Goriot apó*ban szereplő Vautrin-monológot, mint a meggyőzést célzó beszédmódot. (Lucienne Frappier-Mazur, ill. Françoise van Rossum-Guyon.) Juliette Frölich a narratív szférában megjelenő politikumot próbálta meg körülhatárolni inkább elméletileg, mint egyes szövegeken. A tematikai-retorikai iskola hagyományaira támaszkodva Pierre Marc de Biasi a szimbolikus javakban fellelhető politikumokról beszélt. Kristiane Zappel a torontói szemiotikai iskola munkáját követően az argumentációt mint beszédformát vizsgálta *A hadköteles* című elbeszélésében. Owen Heathcote megkísérelte bebizonyítani a *Családi béke* című elbeszélése alapján, hogy a politikum „spektrálisan”, azaz a szövegben kívül és azt megelőzően, mindenképpen indirekt módon van jelen (avant-texte és inter-texte). André Vanoncini pedig a melodramát mint egy adott korhoz és társadalomhoz kapcsolódó műfajt vette alapul és abból bontakoztatta ki a balzaci életmű bizonyos, a politikumhoz szorosan kapcsolódó aspektusait.

A szociokritikai iskola ifjabb képviselői közül Isabella Tournier a véletlen és a politika kapcsolatáról beszélt *A völgy liliuma* kapcsán, Chantal Bedoin-Massol pedig a rejtély és a politika viszonyáról. Elisheva Rosen inkább a mélylélektani módszerek felé hajlik és témája erőszak és politikum viszonya volt az *Emberi színjáték* néhány kiemelkedő alkotásában. E sorok írója Balzac politikai recepciójának kérdéseiről beszélt.

A legnevesebb Balzac-szakértők közül Pierre Barbières *Valódi törekvések, valódi folytonosság* címmel érdekes elméletet fejtegetett a balzaci szövegekben rejtetten meglevő időbeli rétegződéssel kapcsolatban, kiemelve, hogy nem feltétlenül a nagy történelmi dátumok képezik az elbeszélés leglényegesebb mozzanatait. Hasonló kérdésekkel foglalkozott Janine Guichardet is, aki a teljes balzaci életmű alapos ismeretében tárt fel bizonyos időbeli-történelmi kettősségeket a Foucault-i értelemben vett „archeológiá-”nak a szövegben megnyilvánuló funkcióit vizsgálva. Françoise Gaillard szintén a Balzac-szövegek egyik legalaposabb ismerője, és a „Théorie de la démarche” alapján kifejtett bizonyos általános vonásokat Balzac legalapvetőbb filozófiai-társadalmi elméleteivel kapcsolatban főként az egyén, a típus és a tömeg kérdéseiről. Jacques Neefs az egyén és az identifikáció kérdéseivel foglalkozott, végül Claude Duchet *A falusi orvos* című regényben a politikus és az írói kifejezőmód kérdéseire tért ki, mintegy összefoglalását is adva a kollokvium munkájának.

Martonyi Éva

KONFERENCIA A KANADAI IRODALMI IDENTITÁSRÓL

Ottawában 1984 május 5-én és 6-án konferenciát tartottak *Language, Culture and Literary Identity in Canada* címmel. A *Multiculturalism Directorate* támogatásával megszervezett tanácskozással az első olyan alkalom volt, amelyen a kanadai lakosság jelentős hányadát alkotó különböző etnikai csoportok irodalmi és kulturális életének jelentőségeit elméleti szinten megvitatták. Az előadások a következő főbb témakörökhöz kapcsolódtak: az anyanyelv és a második nyelvek dialektikája; irodalomtörténetírás; a *Cultural dislocation* problémái és hatása a költészetre. Ezekhez kapcsolódóan hét fő referátum hangzott el, amelyeket hozzászólások és viták követtek.

A nyelv és a fordítás problémája számos esetben felmerült. Orest Radzik (Toronto) arról tartott előadást, milyen kölcsönhatások érik az irodalmi normákat, amikor a kisebbségi és emigráns kultúrákból fordítás segítségével a fő áramlatba kerülnek be. Az irodalmi mű címének fordítása körül eltérő nézetek csaptak össze. Erre Gabrielle Roy francia kanadai író *Bonheur d'occasion* című regényének angol fordítása (The Tin Flute) adott okot. Felvetődött az a kérdés is, hogy a quebeci irodalomban mi a nyelv és az ideológia kapcsolata. Sherry Simon (Montreal) azt elemezte, milyen nehézségek adódnak abból, ha egy adott író nemcsak a nyelvi kisebbség képviselője, hanem nő is.

M. S. Batts (Vancouver) a reformkori Magyarországgal példázta, milyen fontos fegyver lehet a nyelv és az irodalom a nemzetné válás folyamatában. Sürgette egy multikulturális irodalomtörténet megírását, amelyben mindenki helyet kapna, aki Kanadában ír – függetlenül attól, mely nyelven születik meg a mű. Bisztray György (Toronto) hozzászólásában úgy módosította ezt a javaslatot, hogy ne csak a multikulturális, hanem komparatív és interkulturális is legyen ez a születendő irodalomtörténet. Emellett azt is hangsúlyozta, hogy az irodalomtörténetben csak esztétikai és irodalmi színvonalat felmutató művek kapjanak helyet.

John Robert Colombo (Toronto) arra az ellentmondásra hívta fel a figyelmet, ami a provinciális és parochiális kanadai társadalom és a kozmopolita írók között feszül. Michel Laferrière (Montreal) megemlítette, hogy számos nemzetiségi származású író az ország hivatalos nyelveinek egyikén, azaz angolul vagy franciául ír – tehát az irodalmi alkotás nyelve nem mindig meghatározó, de a téma sem: ebből következően igen nehezen definiálható a nemzetiségi író fogalma.

Az előadások sorát vita követte a kulturális örökség szerepéről. Ebben az indiai származású író, Bharati Mukherjee Blaise elmondta, hogy írásaiban elsősorban az „itt és most” problémáit veti fel, de nem akar elszakadni múltjától és szülőföldjétől sem. Henry Kreisel edmontoni professzor, aki maga is regényíró, példákkal illusztrálta, hogy a nemzetiségi írók ismeretlen kultúrákat visznek a fő áramlatokba. Az izlandi származású William Valgardson (akit szülőföldje is saját költőjének tekint) hangsúlyozta a nemzetiségi írók felelősségét a nyelv megőrzésében. A multikulturalizmus fontosságát és a nemzetiségi nyelven való kiadások létjogosultságát egyetlen hozzászóló, Marisa Bertolucci kérdőjelezte meg, aki kifogásolta, hogy ezen írók közül sok tudatosan visszautasítja az asszimilációt Kanadában.

A főként angol, kis részben francia nyelven tartott előadások mellett verseket, elbeszéléseket olvastak fel francia, lengyel, urdu és más indiai nyelveken. A latin-amerikai irodalmakat a magyar származású, de Argentínából bevándorolt Pablo Urbányi spanyol nyelvű felolvasása képviselte.

A konferencia befejezéseként Bill New (Vancouver) összegezte a főbb tapasztalatokat – rámutatott arra, hogy a nemzetiségi nyelveknek köszönhetően a hivatalos nyelvek is új jelentéseket kapnak, ugyanakkor az angolnak nem feladata a kis nyelvek asszimilálása. Megállapította, hogy valóban érvényes a régi kanadaiak és a bevándorlók egymásraultaltsága, amit a kulturális életben a *multikulturalizmus* gyakorlata fejez ki. A konferencia anyagát kötetben is közzéteszik.

Kürtösi Katalin

POLINISZTIKAI TANSZÉK ALAKULT A DEBRECENI TUDOMÁNYEGYETEMEN

A Kossuth Lajos Tudományegyetem Iglói Endre vezetése alatt működő Szláv Filológiai Intézetének keretén belül 1984 júliusában megalakult a Lengyel Nyelv és Irodalom Tanszék. A hazai polonisztika debreceni műhelyének vezetője D. Molnár István egyetemi docens, az irodalomtudomány kandidátusa; oktatói Ádámné Porcsalmy Éva, Czesław Kosyl, Kovács Csaba, Nagy László Kálmán; hallgatóinak száma huszonnét.

A tanszék csak mint önálló szervezeti egység tekinthető egészen fiatalnak, hiszen a debreceni polonisztikai kutatások története a harmincas évekig nyúlik vissza. A korábbi korszakot Władysław Szabliński lektor neve fémjelzi, aki itt írta meg úttörő jelentőségű munkáját, a *Wszystko, co ważne* (Minden, ami fontos) című nyelvkönyvet. Az ötvenes évek végétől a lengyel fakultatív tantárgy volt, 1979-től kezdve pedig szinte folyamatosan bocsát szárnyra az egyetem lengyel nyelv- és irodalom szakos középiskolai tanárokat. A lengyel főleg magyar, népművelés, orosz és történelem szakkal párosítható. Debrecenben a képzés kezdettől fogva tanári „A” szakon történik, tehát ötéves időtartamú. Beindításának idén tizedik évfordulója adott lehetőséget egy tudományos konferencia megszervezésére, amely tudományos jelentőségén kívül polonisták kapcsolatainak szorosabbá fűzését is elősegítette. E hiányt annak ellenére érezzük, hogy az elmúlt tíz év alatt minden polonisztikai rendezvényen részt vettünk, amit több tanulmánykötetben közölt írásunk bizonyít.

A november 13–14-én lezajlott ülészakot Gorilovics Tivadar, a KLTE irodalomtörténetész rektorhelyettese nyitotta meg. A megnyitón jelen volt Zbigniew Łakomski, a Lengyel Népköztársaság Budapesti Nagykövetségének tanácsosa, a Lengyel Kulturális és Tájékoztató Központ igazgatója is. A konferencia előadói hazai tudományegyetemen a legszélesebb értelemben vett polonisztikával foglalkozó szakemberek és lengyelországi meghívottak voltak. Vendéglelőink között szeretnénk kiemelni Csapláros Istvánt, a Varsói Tudományegyetem magyar tanszékének nyugalmazott professzorát, Jerzy Swiechet, lublini testvérintézményünk, a Marie Curie-Skłodowska Tudományegyetem Polonisztikai Intézetének igazgatóját, valamint Janusz Banczerowskit, az ELTE Lengyel Filológiai Tanszékének vezetőjét. A magyar polonofil költészet kezdeteiről, a háború utáni lengyel irodalom hazai és idegenbeni fejlődéséről, magyar–lengyel nyelvelméleti kérdésekről tartottak előadást. A program sokszínűségére jellemző, hogy nemcsak irodalmi (Iglói Endre, D. Molnár István, Király Nina, Nagy László Kálmán, Ádámné Porcsalmy Éva, . . .) és nyelvészeti témájú (Kosyl Czesław, Kovács Csaba, Zoltán András, Honti István) zömmel lengyel–magyar összevető jellegű előadások hanzottak el, hanem teret kapott a film, a néprajz és a történelem is. A kétnapos vita tanulságait az elnöklő Hopp Lajos, Csapláros István, Molnár István foglalta össze. A debreceni Szlavisztikai Intézet és a Lengyel Kulturális és Tájékoztató Központ a közeljövőben közös kiadványt kíván megjelentetni, amely tartalmazza majd a konferencia magyar–lengyel vonatkozású anyagát.

Nagy László Kálmán

KÖSZÖNTŐ

JULIUSZ WIKTOR GOMULICKI HETVENÖT ÉVES

Juliusz Wiktor Gomulicki 1909. november 17-én született Varsóban. Gyermekkorra – mint későbbi vallomásaiból kiderül – „régis varsói iratok és térképek, sárgult metszetek és régiségtől szétmálló könyvek, tekintélyes kéziratok és pergamenek között telt el”. Ilyen körülmények között alakult a jövőző irodalomtörténész, kutató, varsavianista és népszerű könyvbarát személyisége. E szenvedélyek közül nem egyet az apjától örökölt, a kiváló költőtől, és az írásos kultúra emlékeinek gyűjtőjétől. A Norwid összes műveinek a kiadásán való hatalmas munka is sajátos folytatása apja e területen végzett tevékenységének. Gomulicki apja egyike volt azoknak, akik elsőként fogtak Norwid-hagyaték felkutatásához és összegyűjtéséhez.

1929-ben, a gimnázium elvégzése után, Gomulicki négy évig a Varsói Egyetemen hallgatott jogot. Ezzel egyidőben a Politikai Tudományok Iskolájának (Szkoła Nauka Politycznych) diplomáciai-konzuli szakára is járt. 1935–1939-ig a híres Ultima Thule Enciklopédia szerkesztőségének volt a tagja, a háború kitérőre előtti esztendőben pedig az Ateneum c. tudományos-irodalmi lapnál is dolgozott. Szerzőként 1935-ben mutatkozott be Cyprian Kamil Norwid bátyjáról – Ludwik Norwidról írt vázlatával. A nagy Norwidról írt első munkája 1939-ben jelent meg az Ateneumban.

A megszállás alatt Gomulicki aktívan bekapcsolódott a földalatti irodalmi élet szervezésébe. A Varsói felkelésben is részt vett. A felkelés leverése után a grossborni fogolytáborba hurcolták. A háború után, mielőtt visszatért volna Varsóba, Leon Schiller színházának volt az irodalmi vezetője Lingenben. (Leon Schiller a lengyel színháztörténet egyik legkiválóbb alakja volt.)

A háború utáni első évektől kezdve Gomulicki rendkívül élénk tevékenységbe kezdett. Soha nem érte be azzal, hogy „szobatudós” legyen. Mindig is emberközömben szeretett dolgozni, szerette az eszmecsere, a nézetek konfrontálását, nem hátrált meg a viták elől, sőt félelmetes vitapartner hírében állott ellenfelei körében nem mindennapi műveltsége és érvelőkészsége miatt. 1949–1954-ig a Nowe Książki szerkesztője volt. Abban az időben és később is, egészen a mai napig számos más funkciója volt és van különböző irodalmi, tudományos szervezetekben, szerkesztőbizottságokban, kiadói vállalatoknál.

1957-ben kezdett előadni Norwidról és a lengyel Felvilágosodás irodalmáról a Varsói Egyetemen. A Norwid munkásságának szentelt hosszú éveket, melyek egy sor vázlatot, elemzést eredményeztek, a nagy költő műveinek 12 kötetes monumentális összkiadása koronázta. Gomulicki életművét a filológiai munka mintaképének tartják és mint ilyen – kétségkívül a kiváló lengyel irodalomtörténész és könyvkiadó: Stanisław Pigoń munkásságára emlékeztet. Gomulicki érdemét növeli az a tény, hogy ezt a hatalmas munkát egymaga vállalta. Gomulicki másik nagy kutatási területe a lengyel Felvilágosodás irodalma. Kiváló ismerője ennek a korszaknak is, számos cikket írt róla, és olyan költők műveit rendezte sajtó alá, mint Naruszewicz, Trembecki és Węgiersi. Gomulicki nagy szenvedélye a Varsó-kutatás. Minden érdekl, ami Varsóval kapcsolatos. Egyike a kérdés legjobb lengyel szakértőinek. A Varsó történetének szentelt írások százai közül a *Cztery wieki poezji o Warszawie* (A Varsóról szóló költészet négy évszázada) c. antológia örvendett a legnagyobb népszerűségnek.

Munkásságából nem hiányozhat a magyar epizód sem. Gomulicki válogatta az eddigi legbősebb lengyel nyelvű Petőfi-kötetet. Amikor ehhez a munkához látott hozzá, elkezdett magyarul tanulni, de csak az alapokat sajátította el Petőfi nyelvéből.

Arról, hogy mennyire tájékozott Petőfi lengyel fogadtatásának kérdésében, tanúskodik az a recenzió, amelyet tíz évvel ezelőtt Jerzy Jakubiuk *Petőfi Lengyelországban* c. munkájáról írt. Annak

ellenére, hogy jó néhány év eltelt az általa készített Petőfi-kiadás megjelenése óta, Gomulicki egy sor bibliográfiai hiányosságra mutatott rá az egyébként pedig igazán skrupulózus hungarista írásában. Nemrég derült ki, hogy néhány Petőfi vers fordítása, mely a kötetben B. Skalska néven jelent meg, szintén az ő tollából való. Bevonta néhány költőbarátját is – többek között a híres Julian Tuwimot és Tadeusz Stepienewskit – a fordítói munkába. Az utóbbi már elég idős volt (1873-ban született) akkoriban. Az egyik beszélgetésük során bevallotta Gomulickinak, hogy Petőfiről mindig eszébe jut a nagyapjától hallott történet, aki részt vett az 1848–49-es magyarországi szabadságharcban és – mint állította – tanúja volt Petőfi halálának; élete végéig megőrizte emlékezetében „a lováról leforduló költő alakját”. Gomulicki hungarológiai érdeklődése a közös hagyományok ápolásának bizonyítéka.

Jerzy Snopek
Varsó

CSAPLÁROS ISTVÁN HETVENÖT ÉVES

Negyven éve annak, hogy Csapláros István – Divéky Adorjással és az ő nyomdokaiba lépve – a lengyel és a magyar irodalmi, művelődési kapcsolatok feltárásának, bemutatásának szenteli tudományos munkásságát. Életének alakulása segítette a vállalt feladat elvégzésében. Magyarországon tanult, itt kezdte tudományos pályáját, majd a háború után Lengyelországban élt (felesége lengyel) és a varsói egyetemen tanított. Ezáltal mindkét országban, nyelvben otthonossá vált. Tudományos kapcsolatai, miként könyvtári és levéltári kutatásai mindkét országhoz kötik, kiegészítve egymást. Munkájában az a meggyőződés hajtja, hogy annál közelebb kerülhet egymáshoz a két nép, minél jobban megismeri múltja közös vonásait, az egymás közötti százados érintkezéseket: a történelem tudatosíthatja a múlt és a jelen összefüggéseit. Csapláros István érdeklődésének előterében mindvégig a XIX. (ill. XVIII.) és XX. század állt.

Legújabban megjelent kötete: *Fejezetek a magyar–lengyel irodalmi kapcsolatok köréből* a korábbiakat egészíti ki. A szerző a még fel nem térképezett területeket járja be. Könyve három nagy részre tagolódik. Az első a lengyel kérdés jelentkezését tekinti át a magyar közvéleményben, mégpedig a francia elemek szerepét a felvilágosodás korabeli magyar irodalom Lengyelország iránti érdeklődésében. Külön tanulmányt szentel az osztrák és német költők lengyel barátságának, pontosabban annak a visszhangnak, amelyet az 1830-i és az 1863-i forradalom keltett. Bár az 1863. januári lengyel felkelésnek a magyar irodalomban és sajtóban való tükröződése, ennek bemutatása gazdag anyagot hoz felszínre, mégis kevesebb tanulsággal szolgál, mint a következő tanulmány, amely az 1877–1878. évi keleti háború török- és lengyelbarát visszhangját gyűjtötte egybe hazánkban. Ezek az adatok jól felvázolják a történelmi hátteret és sokat árulnak el a korról, mert az akkori magyar politikai élet elevenébe vágó kérdésekre hívják fel a figyelmet. A kötet következő része – *A két testvérnép nagyjainak képe az irodalomban* – Kopernikusz, Rákóczi Ferenc és Kościuszko emlékezetét követi a magyar, ill. lengyel irodalomban. *A lengyelek, magyarok és a szomszéd népek* – a harmadik fejezet kevésbé szorítkozik a magyar és lengyel kapcsolatokra, az előző írásoknál jobban kiszélesíti a kutatás körét. A lengyel író T. T. Jez (1824–1915) nézeteit mutatja be a magyar és a délszláv megbékélés lehetőségeiről, majd Artur Gruszecki lengyel íróknak 1901-ben megjelent *Ezer év után* című regényét vizsgálja abból a szempontból, miként látja és értékeli az író a magyar–szlovák viszonyt a század végén. Egy tanulmány a magyar–lengyel, ill. román irodalmi kapcsolatokat, a balladáknak stb. a lengyel irodalomban való jelentkezését tekinti át. A kötet zárótanulmánya egy történelmi téma feldolgozását, János, finnországi herceg és a lengyel királylány, Jagello Katalin házasságát és üldöztetésének történetét, a téma vándorlását, különböző irodalmakban való felbukkanását követi nyomon.

Csapláros Istvánnak ez a kötete, miként a korábbiak, a magyar–lengyel irodalmi, művelődési kapcsolatok páratlanul gazdag inventáriumát adják. Legújabb tanulmányai is a szerző nagy erudícióját, fáradhatatlan szorgalmát dokumentálják, amellyel összegyűjtötte a két nép közötti kapcsolatok, érintkezések irodalmi tükröződését, a téma jelentkezésétől megjelenéséig. Ez a kötete azonban – és

ebben tér el az előzőektől – már megmutatja annak a szintézisnek a körvonalait, amelyre a szerző bizonyára korábban készült, de anyaggyűjtő munkája eddig nem adta meg a lehetőségét annak, hogy a teljesebb anyagismeretre támaszkodva fogalmazza meg gondolatait, levonva a két nép közötti kapcsolatok máig szóló tanulságait. A kötet zárótanulmánya azt ígéri, hogy Csapláros István készülő szintézise meglepetéssel örvendezteti meg majd olvasóit. Ehhez kívánunk jó egészséget a hetvenöt éves szerzőnek.

T. Erdélyi Ilona

A MAGYAR ÉS EURÓPAI FOLKLÓR KUTATÓJA TANULMÁNYOK DÖMÖTÖR TEKLA 70. SZÜLETÉSNAJÁRA

Folklor, életrend, tudománytörténet összefoglaló címmel gyűjteményes kötet jelent meg a kiváló folklorista tiszteletére. Tanítványai, munkatársai írták, állították össze az ELTE Folklor Tanszékének professzora, korábbi tanszékvezetője hetvenedik születésnapja alkalmából. A folklorisztika, az irodalomtörténet és színháztörténet területén kifejtett több évtizedes munkásságát, Dömötör Tekla életútját Voigt Vilmos méltatta a tanulmánykötet bevezető írásai között. Első dolgozatának, *A passiójáték* germanisztikai doktori értekezésének megjelenését (1936) követően egy nagyon nehéz életszakasz után folytatta kutatásait. A *Régi magyar vígjátékok* (1954), a társszerzésben készült *Régi Magyar Drámai Emlékek* (1960), *Naptári ünnepek – Népi színjátás* (1964), monográfiája, *Magyar népszokások* (1973), majd akadémiai doktori disszertációja: *A népszokások költészete* (1974), *A magyar nép hiedelemvilága* (1981), a fölfelé ívelő tudományos pálya állomásai. Ez utóbbi idegen nyelven is megjelent. A nemzetközi tekintélynek örvendő professzor a bergeni egyetem díszoktora lett; a bloomingtoni és más külföldi egyetemek vendégelőadója volt. Munkái, kutatásai kelet-közép-európai érdekek, amellet európai, nemzetközi jelentőségűek.

Ezzel összefüggésben Dömötör Tekla tudós professzori tevékenységének nemzetközi vonásait emeljük ki a három évtizedes egyetemi oktató munkáját bemutató (13–16) összeállításból. Az ötvenes évektől tartott előadásokat „fejezetek Európa néprajzából” címmel; valamint „az európai hiedelemkutatás történetéből”, továbbá „monda az európai folklórban”, s a világ népeinek néprajzi vázlatához „Oceánia, Ausztrália, Amerika” tárgykörben a hatvanas években is. Sokat foglalkozott ezekben a szemeszterekben a „világ népei: Európa” témakörrel; „az európai parasztság folklórája”-val, „Európa néprajza”-val. S folytatódott a hetvenes években is „az európai folklór”, „Európa szellemi kultúrája” stb. Az oktatás és kutatás irányait, a témák sokrétűségét, a kutató érdeklődését jelző előadások között összegező szándékot tükröznek olyanok, mint a „magyar néprajz tudománytörténete” vagy az „általános néprajzi alapvetés: művészet, költészet, vallás”, illetve „bevezetés: művészet, költészet, vallás, társadalomszerkezet” s más előadástémák. A sokszínű tematika tükrözi Dömötör Tekla sokoldalú tudós egyéniségét és nagy fölkészültségét.

A harminc írást közlő gyűjteményes kötetre is ez a sokrétűség jellemző, amit címe is elárul. Részletezésétől ezúttal eltekintünk. Az MTA Néprajzi Kutató Csoportja gondozásában, Balázs Géza és Hála József szerkesztésében 1984-ben megjelent tanulmánykötet célkitűzéséhez csatlakozva köszöntjük – az irodalomtörténeti feltáró, kutató, értékelő munkát is előbbre vivő – folkloristát a rokontudományok, az irodalomtörténészek által is megbecsült tudóst, a hetvenéves Dömötör Teklát.

Hopp Lajos

RÁKOS PÉTER HATVANÉVES

Richard Pražáktól kezdve Marcela Husová–Rossováig: ki tudná mind felsorolni a cseh hungaristáknak most már harmadik-negyedik nemzedékét, akik neki köszönhetik, hogy magyar szakosok lettek? Szerény magabiztossággal, de soha megnyugodni nem tudó, mindig újra és szebbre törő szeretettel oktatja a keze alá került egyetemistákat. Az, aki nem él úgy a két kultúrában, nem tud egyszerre gondolkodni csehül és magyarul, nem is érti, hogy tudott magyarul jól beszélő, sőt: sze-

rető embereket nevelni, mint ő teszi? Szereti a cseh és a magyar nemzetet, szereti mind a kettő kultúráját – és szereti a hivatását. E sorok írója sohasem felejt el, hogy Rákos Péternek két volt tanítványa hosszú idők után a lakásán találkozott – és a múltjukba feledkezve, jelenlegi életgondjaikat letéve újra diákokká lettek, s csak úgy árasztották magukból azt a sok szeretetet, megértést, a *szakma szeretetét*, amelyet nem lehet csak úgy illendőségből, szerepjátszásból végigcsinálni. Volt a prágai egyetemen már magyar tanszék, de irodalmunknak és egyáltalán: kultúránknak olyan ismerője, aki a tanítványainak ugyanakkor át is tudta adni nemcsak a tudását, hanem a szakma szeretetét is, még nem volt. Rákos Pétert akkor is illenék megünnepelni egy magyar filológiai folyóiratban, ha csak azt csinálta volna, amit a tanszéken csinált.

De ez Rákos Péter hatalmas munkabírásának, a magyar irodalom cseh nyelvű ismertetésének csak az egyik része! Persze, fontos a magyar tanszék mindennapos aprómunkája is, de legalább olyan fontos az is, amit azon kívül csinál! Nemcsak magyar szakosokat nevel hallgatóiból, hanem állandóan jelen van a cseh irodalmi életben, a magyar irodalom ismertetésével, fordításával, bemutatásával. Abból a hatalmas munkából, amelyet ezen a területen végez, csak egy-két példát ragadunk ki, az egészet úgysem tudjuk egy ilyen rövid méltatásban átfogni. Kezdjük a műfordítással: Bóka László *Alázatosan jelentem* című regényét úgy tudta a cseh olvasók számára tolmácsolni, hogy azok csaknem teljes mértékben megértették azt a számukra teljesen érthetetlen: a magyar dzsentrivilág és a régi osztrák–magyar szoldateszka különös ötvözetéből álló Horthy-hadsereget, amelyet a szerző fanyar humorával és metsző ironiájával ábrázolni akart! A műfordítás a közvetítésnek csak az egyik formája. Az ellenkező véglet a lexikonszerű bemutatás, az adatközlés. Kevés olyan idegen nyelven kiadott lexikonja van a magyar irodalomnak, mint a *Slovník spisovatelů. Maďarsko* (Irodalmi lexikon. Magyarország) című, amelyhez rendkívül áttekinthető, szűk szavú, de irodalmunk minden lényeges kérdését érintő előszót írt és – ez rendkívüli szerénységére jellemző – azt a hatalmas szerzői-szerkesztői munkát is elvégezte, amellyel a rajta kívül Anna Drabíkovából, Julius Bredárból, Hana Prokopcovából, Jaroslava Pašákovából, Richard Pražákból, Božena Somogyiovából és Turczel Lajosból álló kollektívát összefogta! Hatalmas jegyzéket tudnánk összeállítani azokból az elő- és utószavakból, egyéb kiadványokból, amelyeket a magyar irodalom cseh nyelvű népszerűsítése céljából írt. De kétségtelen, hogy e téren legtekélyesebb műve a Nyugat-antológia, amely 1982-ben jelent meg, „Velké generace. Básnici Nyugatu” (A nagy generáció. A Nyugat költői) címmel. Nemcsak Ady Endre, Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, Tóth Árpád, Juhász Gyula, Füst Milán és Szabó Lőrinc verseinek javát kapjuk itt ragyogó tolmácsolásban, hanem az antológia összeállítójának előszavát, szakértők véleményét a Nyugatról, a korabeli Budapest fényképeit éppen úgy, mint a szerkesztőtársakét, más fontos szereplőit, levelezőlapok, egyéb dokumentumok reprodukcióit. Ebben az angológiában Rákos nemcsak a rutinos szerkesztő képességét mutatja be, hanem azt a kompozíciós készséget is, amely az antológiát a hasonló vállalkozásokhoz képest művészbé és szuggesztívebbé teszi. Érzékelteti azt az atmoszférát is, amelyben a Nyugat keletkezett.

Rákosnak még egy írói tulajdonságáról kell megemlékeznünk, arról, hogy milyen kitűnő esszéíró. *Tények és kérdőjelek* címmel adott egy kötetet abból a szinte egész seregnyi tanulmányból, amelyet cseh- és magyarországi folyóiratokban közölt. *Tények és kérdőjelek*: a kissé a pozitívizmusból fogant ragaszkodás a tényekhez és a sokszor (nem rossz értelemben vett) szkepszis Rákos Péter két tulajdonsága, amellyel a cseh és a magyar irodalomhoz és általában véve az irodalomhoz nyúl. Mindig úgy, hogy az olvasó legszerényebb glosszájából éppúgy tanul, mint legrészletezőbb tanulmányából. Két kultúra határán állva, illetőleg két kultúra és a világirodalom ismeretében olyasmit is feltár olvasói előtt, amire más, aki csak egy kultúrában van otthon, nem képes.

Rákos Pétert hatvanadik születésnapján azzal a kéréssel köszöntjük, hogy rendületlen energiával folytassa azt, amit eddig csinált: a cseh és a magyar kultúra közvetítését, a magyar kultúra terjesztését és megszerettetését olyan területen, ahol még sok a tennivaló!

Sziklay László

Beérkezett könyvek 1984.

- Acta Litteraria. Tom. XV. Nos 3–4. Budapest, 1983. Akadémiai Kiadó, 449.
- Acta Litteraria. Tom. XVI. 1–2. Budapest, 1984. Akadémiai Kiadó,
- Bécsy Tamás*: A dráma lételméletéről. Budapest, 1984. Akadémiai Kiadó, 323.
- Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle publié sous la direction de Jean Weisgerber I–II. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984. 662., 1216.
- Blumenberg, Hans*: Arbeit am Mythos. Frankfurt/Main, 1979. Suhrkamp, 669.
- Bourdieu, Pierre*: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt/Main, 1974. Suhrkamp, 200.
- Brommer, Frank*: Odysseus. Darmstadt, 1983. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 130.
- Bultmann, Rudolf*: Glauben und Verstehen. Vierter Band. 4. Auflage, ergänzt durch ein Register zu Bd. I–IV. von M. Lattke. – Tübingen, 1984. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 103.
- Cahalan, M. James*: Great hatred, little room. Syracuse. 1983. Syracuse, University Press, 240.
- Causal Theories of Mind. Action, Knowledge, Memory, Perception and Reference. Ed. by Steven Davis. Berlin–New York, 1983. Walter de Gruyter, 421.
- Cohn, Dorrit*: Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. New Jersey, 1978. Princeton University Press, 331.
- La corte e lo spazio: Ferrara estenze. A cura di Giuseppe Papagno e Amadeo Quondam. I–III. Roma, 1982. Bulzoni Editore, 838., 354., 489.
- La corte nella cultura e nella storiografia, immagini e posizioni tra Otto- e Novecento, a cura di Cesare Mozzarelli e Giuseppe Olmi. Roma, 1983. Bulzoni. 288.
- Constanzo, Mario*: I segni del silenzio e altri studi sulle poetiche e l'iconografia letteraria del Manierismo e del Barocco. Roma, 1983. Bulzoni, 104.
- Csapodi-Gárdonyi Klára*: Die Bibliothek des Johannes Vitéz. Budapest, 1984. 181. + 90 illusztráció
- Czigány Lóránt*: The Oxford History of Hungarian Literature, Oxford, 1984. Clarendon Press, 582.
- Dupin, Holmes, Peirce*: The Signe of Three. Ed. Umberto Eco. Bloomington, 1983. University Press, 236.
- Eckhardt, Juliane*: Das epische Theater. Darmstadt, 1983. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 246.
- Kafka, Franz*: Verschallene Kritiken, Schloss, Kritische Ausgabe. Frankfurt am Main, 1983. S. Fischer Verlag, 426, 501.
- Ehrlich, Lothar*: Christian, Dietrich Grabbe. Leben, Werk, Wirkung. Berlin, 1983. Akademie Verlag, 259.
- Emmerich, Wolfgang*: Heinrich Mann: „Der Untertan“. München, 1980. Wilhelm Fink, 180.
- Englische Literaturtheorie von Sidney bis Johnson. Hrsg. Bernfried Nügel. Darmstadt 1984. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 483.
- Erbse, Hartmut*: Studien zum Prolog der europäidischen Tragödie. Berlin–New York, 1984, Walter de Gruyter, 307.
- Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden, Hrg. von Dietrich Harth und Peter Gebhardt. Stuttgart, 1982. Verlagsbuchhandlung Metzler, 358.
- Erren, Manfred*: Einführung in die römische Kunstprosa. Darmstadt, 1983. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 257.
- Die französische Sprache von heute. Hrg. F. J. Hausmann. Darmstadt, 1983. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 458.
- Das französische Theater des 18. Jahrhunderts. Rieger, Dietmar Hrsg. Darmstadt, 1984. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 436.
- Gareffi, Andrea*: Le voci dipinte. Figura e parda nel Manierismo italiano. Roma, 1981. Bulzoni, 1980.
- Guidotti, Angela*: Il modello e la trasgressione: commedie del primo '500. Roma, 1983. Bulzoni, 168.
- Hähnel, Klaus-Dieter*: Rainer Marie Rilke. Berlin und Weimar, 1984. Aufbau Verlag, 237.
- Harth, Dietrich–Peter Gebhardt*: Erkenntnis der Literatur Theorien, Konzepte, Methoden. Stuttgart, 1982. J. B. Metzler, 358.
- Hartung, Günther*: Literatur und Aesthetik des deutschen Faschismus. Berlin, 1983. Akademie Verlag, 314.

- Jakobson, Roman–Pomorska, Krystyna*: Poesie und Grammatik. Frankfurt/Main, 1982. Suhrkamp, 192.
- Jolles, Charlotte*: Fontane und die Politik. Berlin und Weimar, 1983. Aufbau Verlag, 278.
- Kiss Endre*: A világnézet kora. Nietzsche abszolútumokat relativizáló hatása a századelőn. Budapest, 1982. Akadémiai Kiadó, 282.
- Köpeczi Béla*: Staaträson und christliche Solidarität. Budapest, 1983. Akadémiai Kiadó, 423.
- Kris, Ernst–Kurz, Otto*: Die Legende von Künstler. Frankfurt/Main, 1979. Suhrkamp, 188.
- Kulturbeziehungen in Mittel u. Osteuropa im 18. und 19. Jahrhundert. Hrsg. von W. Kessler, H. Rietz und Gert Robel. Berlin, 1982. Verlag Ulrich Camen, 319.
- Libanios. Hrsg. von Georgios Fatouros und Tilman Krischer. Darmstadt, 1983. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 291.
- Lütkehaus, L.*: Friedrich Hebbel: Maria Magdalene. München, 1983. Wilhelm Fink Verlag, 167.
- Annegret Maack*: Der experimentelle englische Roman der Gegenwart. Darmstadt, 1984. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 214.
- A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai. I. 1561–1773. Szerkesztette Staud Géza. Budapest, 1984. A Magyar Tud. Akadémia Könyvtárának kiadása.
- Maurach, Gregor*: Enchiridion Poeticum. Darmstadt, 1983. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 241.
- Meaning, Use, and Interpretation of Language. Ed. by Rainer Bäuerle. Berlin–New York, 1983. Walter de Gruyter, 490.
- Meier, Albert*: Georg Büchner: „Woyzeck”. München, 1980. Fink Verlag, 127.
- Montsarrat D. Gilles*: Light from the Porch. Stoicism and English Renaissance Literature. Paris, 1984. Didier-Érudition, 301.
- Möbius, H.*: Der Positivismus in der Literatur des Naturalismus. München, 1980. Wilhelm Fink Verlag, 239.
- Nivat, Georges*: Vers la fin du mythe russe. Essais sur la culture russe de Gogol à nos jours. Lausanne, 1982. L'Age d'Homme, 403.
- On Believing. De la croyance, ed. by Herman Parret. Berlin–New York, 1983. Walter de Gruyter, 359.
- Philipp, Eckhard*: Dadaismus. München, 1980. Wilhelm Fink Verlag, 334.
- Philosophy and Fiction, ed. by Peter Lamarque. Aberdeen, 1983. Aberdeen University Press, 111.
- Pfister, Manfred*: Das Drama. München, 1977. Wilhelm Fink Verlag, 454.
- Poschmann, Henri*: Georg Büchner: Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung. Berlin und Weimar, 1983. Aufbau Verlag, 345.
- Reuter, Hans Heinrich*: Dichters Lande im Reich der Geschichte. Berlin und Weimar, 1983. Aufbau Verlag, 506.
- Rosbacher, Karlheinz*: Heimatkunstbewegung und Heimatroman. Stuttgart, 1979. Ernst Klett Verlag, 280.
- Russel, Allan Melvin–Gerhart, Mary*: Metaphoric Process: The Creation of Scientific and Religious Understanding. Fort Worth, Texas, 1983. Texas Christian University Press, 217. o.
- Sändig, Brigitte*: Albert Camus. Eine Einführung in Leben und Werk. Leipzig, 1983. Verlag Philipp Reclam jun, 254.
- Seleskovitch, Danica–Lederer, Marianne*: Interpreter pour traduire. Paris, 1984. Didier-Érudition, 311.
- Shakespeare and the Emblem. Studies in Renaissance Xonographs and Iconology. Szeged, 1984. Acta Universitatis Szegediensis de Attila József Nominatae, 480.
- Shlomith, Rimmon-Kenan*: Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London and New York, 1983. Methuen, 173.
- Singer, Alan*: A Metaphorics of Fiction. Gainesville, 1983. The University Presses of Florida, 183.
- Soupe! Serge*: Apparence et essence dans le roman anglais de 1740 à 1771.: l'écriture ambiguë. Paris, 1983. Didier-Érudition, 306.
- Szabó Kálmán*: Kazandzákisz regényírói művészete. Budapest, 1984. Akadémiai Kiadó, 228.
- Szávai János*: The Autobiography. Budapest, 1984. Akadémiai Kiadó, 235.
- Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur. Hrg. von Thomas Koebner, Stuttgart, 1984. Alfred Kröner Verlag, 572.

- Ujvári Zsolt*: „Két császár birodalmi között.” Budapest, 1984. Gondolat, 292.
- Várdy-Huszár Ágnes*: Karl Beck élete és költői pályája. Budapest, 1984. Akadémiai Kiadó, 167.
- Velea, Stan*: Ipostaze europene ale romanului contemporan. Romanul polonez. București, 1984. Editura Univers, 302.
- Wieland, Christoph Martin*: Das Hexameron von Rosenhain. Berlin und Weimar, 1984. Aufbau Verlag, 232.
- Zur Aktualität Walter Benjamins. Hrsg. Siegfried Unseld. Frankfurt/Main, 1972. Suhrkamp, 278.
- 2000 Jahre Vergil – Ein Symposium, Wolfenbüttler Forschungen, Band 24, Wiesbaden, 1983. Otto Harrassowitz, 222.

TARTALOM

A FILLM budapesti kongresszusa	1
A FILLM budapesti kongresszusa (<i>Kovács József</i>)	3

TANULMÁNYOK

<i>Stanley Aston</i> : Visszatekintés: A FILLM történeti és kulturális perspektívában (Fordította: <i>Kovács József</i>)	7
<i>Paul Zumthor</i> : A hang poétikája (Fordította: <i>Martonyi Éva</i>)	15
<i>Aleksandar Flaker</i> : Tendenciák a kortárs irodalomban (Szubjektív megjegyzések) (Fordította: <i>Bernáth Gyöngyvér</i>)	23
<i>J. B. Vipper</i> : Az irodalmi fejlődés állandó és változó elemeinek kapcsolata és a XVI–XVIII. századi francia irodalom (Fordította: <i>Németh Jenő</i>)	35
<i>Horn András</i> : Esztétikai értékek az irodalomban: az állandóság és változás dialektikája (Fordította: <i>S. Gedeon Mária</i>)	44
<i>Szili József</i> : Az irodalomelméletek dinamikája: következetesség és polidiszciplinaritás	52

MŰELEMZÉS

<i>Karátson Endre–Neményi Ninon</i> : Milyen mű a fordítás? (Edgar Allan Poe <i>A holló</i> című költeményének magyar változatairól)	56
--	----

BIBLIOGRÁFIA

A magyarországi polonisztika 1971–1980 (<i>Hopp Lajos–Kiss Gy. Csaba</i>)	76
---	----

KÖNYVEK

Adjoining Cultures as Reflected in Literature and Language. Proceedings of the XV th Triennial Congress of the Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes (Tempe, Arizona–Scottsdale. Arizona 28 August–9 September 1981). Ed. by John X. Evans, Peter Horwath, Maureen V. Ahern (<i>Gulyás Matild</i>)	96
--	----

<i>René Etiemble: Quelques essais de littérature universelle (Pál József)</i>	97
Des mots et des couleurs. Études sur le rapport de la littérature et de la peinture (XIX ^{ème} et XX ^{ème} siècles) (Textes réunis par Philipp Bonnefis et Pierre Reboul (<i>Dósa Márta</i>))	98
<i>Pierre Barbéris: Le prince et le marchand (Maár Judit)</i>	100
<i>Berel Lang: Faces . . . and other Ironies of Writing and Reading (Kálmán C. György)</i>	102
<i>Ю. Борева: Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения „Медногов садника“ (Jaguztín László)</i>	102
<i>Manfred Pfister: Das Drama. Theorie and Analyse (Solti István)</i>	103
<i>Ion Vlad: Lectura romanului (Szabó Zoltán)</i>	104
<i>A. J. Greimas–J. Courtés: Semiotics und Language. An Analytical Dictionary (Kálmán C. György)</i>	105
<i>H. Erbse: Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie. (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, hrsg. von W. Bühler, P. Hermann und O. Zwierlein, Band 20. (Szepessy Tibor)</i>	106
Libanios. Hrsg. von G. Fatouros und T. Krischner (<i>Szepessy Tibor</i>)	107
Römischer Kaiserkult. Herausgegeben von Antonie Wlosok (<i>Kapitánffy István</i>)	108
Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi (<i>Vígh Éva</i>)	109
<i>Frances A. Yates: Shakespeare's Last Plays; A New Approach; Frances A. Yates: The Occult Philosophy in the Elizabethan Age (Szőnyi György Endre)</i>	110
<i>Daniel Defoe: Schriften zum Erzählwerk (Borsos Zsuzsanna)</i>	113
<i>Serge Soupel: Apparence et essence dans le roman anglais de 1740 à 1771: l'écriture ambigue (Martonyi Éva)</i>	114
<i>Kovács József: Az író és a forradalmár Thomas Paine (Kretzoi Sarolta)</i>	116
Reisen und Reisebeschreibungen im 18. und 19. Jahrhundert als Quellen der Kulturbeziehungsforschung. Hrsg. von B. I. Krasnobaev, Gert Robel und Herbert Zeman. Redaktion Wolfgang Kessler (<i>T. E. I.</i>)	117
Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium. Herausgegeben von Richard Brinkmann (<i>Gombocz István</i>)	119
<i>Hopp Lajos: A lengyel literatura befogadása Magyarországon (1780–1840) (Nagy László Kálmán)</i>	120
<i>Várdy Huszár Ágnes: Karl Beck élete és költői pályája (T. Erdélyi Ilona)</i>	121
<i>Charlotte Jolles: Fontane und die Politik. Ein Beitrag zur Wesensbestimmung Theodor Fontanes (Szabó János)</i>	122
<i>Peter Henry: A Hamlet of his Time. Vsevolod Garschin. The Man, his Works, and his Milieu (Jaguztín László)</i>	123
<i>Štefan Barbarič: Turgenjev in slovenski realizem (Fried István)</i>	124
<i>Wolfgang Emmerich: Heinrich Mann: Der Untertan (Pataki Zoltán)</i>	124
<i>Klaus-Dieter Hähnel: Rainer Maria Rilke (Onodi László)</i>	125
<i>Jean-Yves Tadié: Proust (Karafiáth Judit)</i>	126
<i>Eckhard Philipp: Dadaismus. Einführung in den literarischen Dadaismus und die Wortkunst des „Sturm“-Kreises (Solti István)</i>	127
Gombrowicz. Szerk. Hanna Dziechcińska (<i>Pálfalvi Lajos</i>)	128

<i>Werner Hermann Preuss: Selbstkastration oder Zeugung neuer Kreatur. Zum Problem der moralischen Freiheit in Leben und Werk von J. M. R. Lenz (Fried István)</i>	128
<i>H. Лейдерман: Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70 годы (Jagusztin László)</i>	129
<i>James M. Cahalan: Great Hatred, Little Room. The Irish Historical Novel (Cserépné Illés Katalin)</i>	130
<i>Лермонтовская Энциклопедия (Jagusztin László)</i>	131
<i>Jugoszláviai magyar népmesék. Közzétette Penavin Olga (Horn Katalin)</i>	132
<i>A Le Spantole 250. számáról (Ferenczi László)</i>	133
<i>Lóránt Czigány: The Oxford history of Hungarian literature from the Earliest Times to the present</i>	134

KRÓNIKA

<i>Az International Association for Scandinavian Studies greifswaldi konferenciája (Harrach Ágnes)</i>	137
<i>„Regény és társadalom” – kollokvium Valenciennes-ben (Martonyi Éva)</i>	138
<i>Balzac-kollokvium Párizsban (Martonyi Éva)</i>	139
<i>Konferencia a kanadai irodalmi identitásról (Kürtösi Katalin)</i>	140
<i>Polonisztikai tanszék alakult a Debreceni Tudományegyetemen (Nagy László Kálmán)</i>	141

KÖSZÖNTŐ

<i>Juliusz Wiktor Gomulicki 75 éves (Jerzy Snopek)</i>	142
<i>Csapláros István 75 éves (T. Erdélyi Ilona)</i>	143
<i>A magyar és európai folklór kutatója. Tanulmányok Dömötör Tekla 70. születésnapjára (Hopp Lajos)</i>	144
<i>Rákos Péter 60 éves (Sziklay László)</i>	145

BEÉRKEZETT KÖNYVEK 1984	146
--------------------------------	-----

SOMMAIRE

Le congrès de la FILLM à Budapest	1
Le congrès de la FILLM à Budapest (<i>József Kovács</i>)	3
<i>Stanley Aston</i> : Rétrospective: La FILLM en perspective historique et culturelle (Trad. par: <i>József Kovács</i>)	7
<i>Paul Zumthor</i> : Poétique de la voix (Trad. par: <i>Éva Martonyi</i>)	15
<i>Aleksandar Flaker</i> : Tendances dans la littérature contemporaine (remarques subjectives) (Trad. par: <i>Gyöngyvér Bernáth</i>)	23
<i>Y. B. Vipper</i> : Les rapports des éléments constants et mobiles dans l'évolution littéraire française du XVI ^e au XVIII ^e siècles (Trad. par: <i>Jenő Németh</i>)	35
<i>András Horn</i> : Valeurs esthétiques dans la littérature: dialectique de la permanence et du changement (Trad. par: <i>Mária S. Gedeon</i>)	44
<i>József Szili</i> : Dynamique des théories de la littérature: conséquence et polydisciplinarité	52

ANALYSE

<i>André Karátson–Ninon Neményi</i> : L'art de la traduction (Des traductions hongroises du <i>Corbeau</i> de Poe)	56
--	----

BIBLIOGRAPHIE

La polonistique en Hongrie 1971–1980 (<i>Lajos Hopp–Gy. Csaba Kiss</i>)	76
---	----

LIVRES 96

CHRONIQUE

Le congrès de l'Association Internationale d'Études Scandinaves à Greifswald (<i>Ágnes Harrach</i>)	137
Roman et société – colloque à Valenciennes (<i>Éva Martonyi</i>)	138
Colloque Balzac à Paris (<i>Éva Martonyi</i>)	139
Colloque sur l'identité de la littérature canadienne (<i>Katalin Kürtösi</i>)	140
Chaire de polonistique à l'Université de Debrecen (<i>László Kálmán Nagy</i>)	141

ANNIVERSAIRES

Juliusz Wiktor Gomulicki a 75 ans (<i>Jerzy Snopek</i>)	142
István Csapláros a 75 ans (<i>Ilona T. Erdélyi</i>)	143
Chercheur du folklore hongrois et européen. Mélanges offerts au 70 ^e anniversaire de Tekla Dömötör (<i>Lajos Hopp</i>)	144
Péter Rákos a 60 ans (<i>László Sziklay</i>)	145

LIVRES REÇUS 1984	146
-------------------	-----

СОДЕРЖАНИЕ

Конгресс Международной Федерации Современных Языков и Литератур в Будапеште	1
Конгресс МФСЯиЛ в Будапеште (<i>Йожеф Ковач</i>)	3
<i>Стэнли Эстон</i> (Кэмбридж): МФСЯиЛ в исторической и культурной перспективе – ретроспективный обзор (Перевод: <i>Йожеф Ковач</i>)	7
<i>Поль Зумтор</i> (Монреаль): Поэтика звука (Перевод: <i>Ева Мартони</i>)	15
<i>Александар Флакер</i> (Загреб): Тенденции современной литературы (субъективные заметки) (Перевод: <i>Дьёндьвер Бернат</i>)	23
<i>Ю. Б. Виппер</i> (Москва): Взаимосвязь постоянных и изменяющихся элементов литературного развития и французская литература XVI–XVIII вв. (Перевод: <i>Енё Немет</i>)	35
<i>Андраш Хорн</i> (Базель): Эстетические ценности литературы: диалектика постоянства и перемен (Перевод: <i>Мария Ш. Геден</i>)	44
<i>Йожеф Сили</i> (Будапешт): Динамика литературных теорий: последовательность и многодисциплинарность	52

АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

<i>Карачон Эндре–Ничон Немени</i> (Париж–Лондон): О художественности художественного перевода (Венгерские варианты перевода стихотворения Э. А. По „Ворон”)	56
---	----

БИБЛИОГРАФИЯ

Венгерская полонистика 1971–1981 гг. (<i>Лайош Хопп–Чаба Дь. Кишиш</i>)	76
---	----

КНИГИ

96

ХРОНИКА

Конференция Международной Ассоциации скандинавской филологии в Грайфсвальде (<i>Агнеш Харрах</i>)	137
---	-----

Коллоквиум в Валансьенне на тему „Роман и общество” (<i>Эва Мартони</i>)	138
Парижское совещание, посвященное жизни и творчеству Бальзака (<i>Эва Мартони</i>)	139
Конференция о единстве многоязычной канадской лите- ратуры (<i>Каталин Кюртёши</i>)	140
Основание кафедры полонистики в Дебреценском универ- ситете им. Л. Кошшута (<i>Калман Ласло Надь</i>)	141

ЮБИЛЕИ

Юлиушу Виктору Гомулицкому 75 лет (<i>Ежи Снопек</i> , Вар- шава)	142
Иштвану Чапларошу 75 лет (<i>Илона Т. Ердейи</i>)	143
Исследовательница венгерского и европейского фольклора. Сборник статей к семидесятилетию Теклы Дёмётёр (<i>Лайош Хопп</i>)	144
К шестидесятилетию Петера Ракоша (<i>Ласло Сиклаи</i>)	145
Список книг поступивших для рецензирования в 1984-ом году	146

MAGYAR TUDOMÁNY

A Magyar Tudományos Akadémia Értesítője

Főszerkesztő: Straub F. Brunó

Különböző tudományágak általános érdekű kérdéseivel foglalkozik. Minden szám tartalmaz vitákat, akadémiai híreket, a tudományos élet eseményeinek beszámolóit, megemlékezéseket, valamint könyvbírálatokat.

Alapítva: 1890

*Magyar nyelven, angol, francia, német
és orosz nyelvű tartalomjegyzékekkel*

Megjelenik havonta

Évi előfizetési díja: 156,— Ft

Előfizethető a Posta Központi Hirlap Irodánál

Budapest, József nádor tér 1. 1900

Pénzforgalmi jelzőszám: 215-96162

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda főigazgatója

Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat a nyomdába érkezett: 1985. VI. 24. – Terjedelem: 13,65 (A/5) ív
86.14680 Akadémiai Kiadó és Nyomda, Budapest. – Felelős vezető: Hazai György

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest V., József nádor tér 1., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizethető és példányonként megvásárolható az *Akadémiai Kiadónál* (1363 Budapest, Alkotmány utca 21., tel.: 111-010) és az *Akadémiai Kiadó Stúdió* (1368 Budapest, Váci utca 22., tel.: 185-881) és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., tel.: 382-440) könyvesboltjaiban.

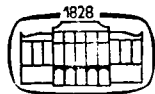
Előfizetési díj egy évre: 120,— Ft

Egy szám ára: 30,— Ft

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Ára: 30 Ft
Előfizetés egy évre: 120 Ft

ISSN 0017—999X



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

307.204

VIII

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

AZ OLASZ IRODALOMTUDOMÁNY NAPJAINKBAN

*

Tanulmányok

*

Vita

*

Műelemzés

*

Könyvek

1985 | 2-4

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK
FOLYÓIRATA

Szerkesztőbizottság

BODNÁR GYÖRGY
BONYHAI GÁBOR
T. ERDÉLYI ILONA
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
H. LUKÁCS BORBÁLA
SZIKLAY LÁSZLÓ
SZILI JÓZSEF
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.: 664-819

Szerkesztőségi órák: szerdán 10–12
óra között

Titkár: SZ. ZEHERY ÉVA
Belső munkatársak GRÁNICZ ISTVÁN,
KARAFIÁTH JUDIT könyvrovat
KISS GY. CSABA

1985/2–4. XXXI. évfolyam
Megjelenik évente négy füzetben

Comité de Réduction

GYÖRGY BODNÁR
GÁBOR BONYHAI
ILONA T. ERDÉLYI
LAJOS HOPP
BÉLA KÖPECZI
BORBÁLA H. LUKÁCS
LÁSZLÓ SZIKLAY
JÓZSEF SZILI
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

1985/2–4. XXXI. année
Revue trimestrielle

AZ OLASZ IRODALOMTUDOMÁNY NAPJAINKBAN

A mai olasz irodalomtudomány, elsősorban is a strukturalista stíluskritika és a szemiotológia a tudományág élvonalába tartozik. Legjobb képviselői sokat tettek a modern irodalomkritika kiteljesedéséért. Az olasz irodalomelmélet új irányjai ennek ellenére sem ismertek nálunk – eltekintve néhány kivételtől. Ezt a hiányt kívánjuk betölteni, amikor áttekintést adunk a mai olasz irodalomkritika és irodalomtörténetírás helyzetéről, főbb irányzatairól. Folyóiratunk jelen száma az Irodalomtudományi Intézet és a Római Tudományegyetem Olasz Irodalmi Intézete közötti együttműködés eredménye.

A mai olasz irodalomkritika fő irányzatainak bemutatásakor Maria Corti és Cesare Segre 1970-es kritikátörténeti antológiájának (*I metodi della critica*, Torino) úttörő és mindmáig érvényes felfogását követtük. A frissesség követelményének eleget téve a legújabb eredményeket is bemutatjuk, elsősorban az O. Cecchi és E. Ghidetti szerkesztésében megjelent irodalomtörténeti kézikönyv (*Sette modi di fare la critica*, Róma, 1983.) néhány tanulmányának közlésével.

Számunk bevezető tanulmánya után A. Asor Rosa írása áll, amely az irányzatok és módszerek ismertetése mellett az elméleti tisztázás igényével készült az 1983-ban megindult kilenc kötetes olasz irodalomtörténet (Einaudi) első kötetének általános előszavaként. Az egyes irányzatokat, iskolákat méltató összefoglalókat Mario Petrucciani cikke egészíti ki, amely az irodalomtudomány és a társtudományok kapcsolatáról ad képet. Az elméleti rész lezárásaként Riccardo Scrivano polemikus, az olasz kritikai élet megoldatlan problémáit érzékeltető, azokra figyelő interjú-válaszait közöljük, ily módon tágítva a kört, színeve a felvázolt képet.

Műelemzés rovatunkban – szokásunktól eltérően – ez alkalommal három elemzést adunk, példázva a modern olasz irodalomkritika sokszínűségét. Témájában mindhárom írás túllép a hazai italianisztika eddigi érdeklődési körén. A neves összehasonlító irodalom- és művelődéstörténész, Mario Praz immár klasszikusnak számító tanulmánya éppolyan új módszerben, mint a marxista Carlo Muscetta Petrarca elemzése, vagy a szemiotológus Cesare Segre modern stíluskritikát érvényesítő Boccaccio tanulmánya.

A szám összeállítói tudatában vannak annak, hogy az előzetes konzultációk és az alapos válogatás ellenére sem adhattak teljes képet a gazdag és állandóan változó olasz irodalomtudományról. Azt remélik azonban, hogy ez az áttekintés olvasóik tájékoztatásán túl a hazai kutatásokat is megélné és tágítja a horizontot. Remélik azt is, hogy számukkal sikerült felkelteni könyvkiadásunk figyelmét és érdeklődését az olasz irodalomtudomány legújabb, világszerte elismerést kiváltott alkotói és műhelyei iránt.

A számot T. Erdélyi Ilona és Sárközy Péter gondozta. Itt mondanak köszönetet az ELTE és a JATE olasz nyelv és irodalom tanszéke azon oktatóinak és végzett hallgatóinak, akik a tanulmányok fordításával, illetőleg a szám összeállításában való közreműködésükkel munkájukat segítették.

A Szerkesztőbizottság

LA CRITIQUE LITTÉRAIRE ITALIENNE DE NOS JOURS

La critique littéraire italienne – et la critique de style structuraliste et la sémiologie en particulier – se trouve aujourd'hui à l'avant-garde des études littéraires: ses meilleurs représentants ont largement contribué à la réalisation de la critique littéraire moderne. Cependant, à de rares exceptions près, les tendances nouvelles de la théorie littéraire italienne ne sont pas connues en Hongrie. C'est cette lacune que nous essayons de combler en présentant un panorama de l'état présent et des tendances les plus importantes de la critique et l'histoire littéraires italiennes. Ce numéro de notre revue est le résultat d'une coopération entre l'Institut d'Études Littéraires de Budapest et l'Institut de Littérature Italienne de l'Université de Rome.

Pour esquisser les tendances principales de la critique littéraire italienne d'aujourd'hui nous sommes inspirés de la conception innovatrice et toujours valable de l'anthologie d'histoire de la critique de Maria Corti et Cesare Segre (*I metodi della critica*, Torino, 1970). En vue de satisfaire aux demandes de l'actualité, nous essayons de présenter les résultats récents, surtout en publiant quelques études du manuel d'histoire littéraire de O. Cecchi et E. Ghidetti (*Sette modi di fare la critica*, Roma, 1983).

L'étude qui suit l'introduction est l'écrit d'Asor Rosa, préface générale du premier volume de l'histoire littéraire italienne (Einaudi), esquissant les tendances et les méthodes tout en aspirant à une mise au point théorique. Le panorama des tendances et écoles est complété par l'article de Mario Petrucciani qui passe en revue le rapport entre les études littéraires et les autres sciences. La partie théorique se termine par les paroles polémiques de Riccardo Scrivano portant sur les problèmes irrésolus de la vie critique italienne.

Dans *Analyse* nous publions cette fois-ci trois écrits pour illustrer la diversité de la critique italienne actuelle. Tous les trois traitent des thèmes jusqu'à présent peu cultivés dans les études italiennes en Hongrie. L'étude déjà classique du célèbre historien de la littérature et de la culture, Mario Praz a autant de nouveautés dans sa méthode que l'analyse de Pétrarque du marxiste Carlo Muscetta et l'étude sur Boccace du sémiologue Cesare Segre.

Les rédacteurs de ce numéro sont conscients du fait que malgré les consultations préalables et la sélection soignée la critique littéraire italienne très riche et toujours changeante n'a pas pu être présentée dans tous ses détails. Ils espèrent cependant que ce panorama va à la fois informer les lecteurs et encourager les recherches. Ils aiment à croire, en outre, que par ce numéro ils ont pu attirer l'attention des éditeurs hongrois aux créateurs et ateliers italiens ayant obtenu une renommée internationale.

Le numéro a été composé par M^{me} Ilona T. Erdélyi et M. Péter Sárközy qui tiennent à remercier les enseignants et les anciens élèves des Chaires de Langue et Littérature Italiennes de l'Université Eötvös Loránd de Budapest et l'Université József Attila de Szeged pour la traduction des études et leur collaboration dans la rédaction.

Le Comité de Rédaction

Современное итальянское литературоведение, в первую очередь структуральный критический анализ стиля и семиология находится в авангарде данной отрасли науки. Лучшие его представители во многом обогатили совершенствование современной литературной критики. Однако новые направления в итальянской теории литературы – за небольшим исключением – у нас пока малоизвестны. Этот пробел мы попытаемся восполнить настоящим обзором состояния современной итальянской литературной критики и истории литературы и ее главных направлений. Данный номер нашего журнала является результатом сотрудничества Института литературоведения ВАН и Института итальянской литературы при Римском университете.

Рисуя панораму основных течений итальянской литературной науки наших дней, мы руководствовались хрестоматией по литературоведению, составленной в 1970 году Марией Корти и Чезаре Сегре (*I metodi della critica*, Torino), которая до сих пор не утратила своего новаторского и актуального характера. Следуя требованиям современности, мы знакомим читателей с новейшими работами, публикуя отдельные статьи из книги по теории литературы под редакцией О. Цеччи и Э. Гидетти (*Sette modi di fare la critica*, Roma, 1983, Ed. Riuniti).

Раздел «Сообщения» открывает работа Альберто Азора Розы, служившая общим введением к первому тому девятитомной истории итальянской литературы, начавшей выходить в 1983 году в издательстве Эйнауди. Эта работа, помимо представления различных направлений и творческих методов, ставила своей целью внести в их чередование теоретическую ясность. Обзоры различных литературоведческих школ дополняет статья Марио Петруччани, которая связывает науку о литературе с другими общественными науками. Завершая теоретический раздел, следуют полемически заостренные ответы Риккардо Скривано на нерешенные вопросы современного состояния итальянской науки о литературе, тем самым расширяя и дополняя круг поднятых проблем.

В разделе «Анализ художественного произведения» на этот раз, отступая от наших традиций, предлагаем три разбора в качестве доказательства разнообразия и богатства современного итальянского литературоведения. Все они по своей тематике выходят за рамки отечественного изучения итальянской литературы. Исследование знаменитого компаративиста и культуролога Марио Прази, считающееся уже классическим, по своему методу так же ново, как и анализ сонета Петрарки, выполненный марксистским критиком Карло Мушеттой, или статья известного семиолога Чезаре Сегре, применяющего современные методы изучения стиля к новеллам Бокаччо.

При составлении этого номера мы понимали, что, несмотря на предварительные консультации и тщательный отбор материала, трудно дать исчерпывающую картину богатого, постоянно изменяющегося итальянского литературоведения. Однако надеемся, что эта панорама, помимо представленной читателям информации, будет способствовать оживлению отечественных исследований и расширению горизонта. Мы рассчитываем также на то, что данный номер пробудит интерес и привлечет внимание и венгерских издательств к лучшим представителям новейших течений в современном итальянском литературоведении, снискавшим заслуженное признание во всем мире.

Номер составили Илона Т. Эрдей и Петер Шаркёзи. Мы пользуемся случаем, чтобы выразить благодарность преподавателям и выпускникам кафедры итальянского языка и литературы Будапештского и Сегедского университетов за их ценные советы и участие в подготовке номера и переводе статей.

Редколлегия

A NEMZETI IRODALOMTÖRTÉNETTŐL A MODERN STÍLUSKRITIKAIG

(Az olasz irodalomtörténetírás vázlata De Sanctistól napjainkig)

Az olasz irodalom története kétszeresen is Dante életművével veszi kezdetét, hiszen azt, hogy az olasz nyelven írt irodalmi alkotások egymással összefüggő rendszert alkotnak, mely lehetővé teszi a rendszeren belüli kapcsolatok alakulásának történeti bemutatását, azaz az olasz irodalom története megírásának lehetőségét elsőként Dante vetette fel *A nép nyelvén való ékesszólásról* írt traktátusában. A *De vulgari eloquentia* egyúttal évszázadokra meghatározta az olasz irodalomkritika fő érdeklődési köreit is. Dante értekezésének hatására az olasz irodalmi hagyomány egyik fő kérdése az lett, hogy melyik dialektus szolgáljon a közös irodalmi nyelv alapjául. Az olasz kultúra történetében Dantétól Pietro Bemboig, Machiavellitől Melchiorre Cesarottig és Ugo Foscolóig a nyelvi kérdés történeti vizsgálata, a „*Questione della lingua*” jelentette az olasz irodalom „nemzeti” történetét. Az első, valóban irodalomtörténeti jellegű kézikönyvek, írói lexikonok a XVII. század végén jelennek meg, és ezeket követi a XVIII. század második felében Gerolamo Tiraboschi *Olasz irodalom története (Storia della letteratura italiana, 1777–1781)*, melynek újszerűségét és jelentőségét a Giambattista Vico által kidolgozott történeti-filológiai módszer következetes alkalmazása biztosította. Vico, Tiraboschi és az olasz felvilágosodás irodalomkritikusainak történeti szemléletét azonban hamar felváltotta a romantikus szenvedélyes, erkölcsi alapú, politikai irányultságú irodalomszemlélete. Az olasz romantika irodalomkritikusai és irodalomtörténészei a Risorgimento mozgalma, illetve Giuseppe Mazzini és Vincenzo Gioberti elméletének hatása alatt az olasz irodalom történetét a nemzeti önismeret történeti tükréként értelmezték; mind a szépirodalmat, mind az irodalomkritikát a nemzeti egység megteremtését célzó politikai, társadalmi harc céljai alá rendelték. Ez a morális-ideológiai nézőpont határozta meg a kor legnagyobb irodalomtörténésze, Francesco De Sanctis (1817–1883) irodalomszemléletének kifermődését is. Ugyanekkor De Sanctis irodalomkritikusi munkásságában és 1870-ben megjelent híres irodalomtörténetében, a *Storia della letteratura italiana*-ban – melyet René Wellek a világirodalom egyik legszebben megírt irodalomtörténetének nevezett –, képes volt a történeti szemlélet visszaállítására, és ezáltal egy új, realista művészet szemlélet kialakítására. De Sanctis az olasz felvilágosodás kiemelkedő képviselőinek (Vico, Gravina, Muratori, Cesarotti, Tiraboschi, a Verri testvérek) esztétikai örökségét a hegeli művészet- és történelemszemlélettel ötvözte és így dolgozta ki saját irodalomtörténeti rendszerét. Ebben az irodalmi hagyomány immár nem normatívaként jelentkezik, hanem mint a nemzeti múlt maradandó művészeti értékeinek gazdag tárháza szerepel, melyből a jelen képviselői is méríthetnek. De Sanctis hangsúlyozza a történelem és az irodalom közti kapcsolatok fontosságát, de sosem feledkezik meg a művészi alkotások sajátos, különös jelle-

géről, arról, hogy az igazi művészet feltétele a művészi fantázia szabadsága, ez viszont megátolja, hogy az irodalmi alkotásokat a történelmi-társadalmi folyamatok dokumentumaként értékeljük. Az irodalom kialakulásának történetét De Sanctis nem tekinti mechanikus folyamatnak, hanem a formában realizálódó egyedi tartalmak történetének.

De Sanctis irodalomtörténeti koncepciójának gazdagsága és sokrétősége lehetőséget nyújtott a többféle értelmezésre és továbbfejlesztésre. Egyaránt meríthettek belőle a történetiséget hangsúlyozó pozitivista irodalomtörténeti iskola, és a forma fontosságát hangsúlyozó croceánus szellemtörténeti irányzat képviselői, később pedig a crocei szemlélettel szembeszálló marxista irodalomtörténészek. Megállapítható, hogy a XX. századi olasz irodalomtörténetírásnak szinte mindegyik irányzata a desanctisi modellt tekintette kiindulópontjának, természetesen saját szempontjainak és céljainak megfelelően értelmezve azt. Az akadémikus-konzervatív irodalomkritika a századfordulón és a két világháború közti időszakban is elsősorban az olasz irodalom nemzeti jellegét hangsúlyozta. Az olasz kultúra története a nemzeti egység kiformalódásának történetévé vált, mely végső soron a Savoia-ház, később pedig az olasz fasiszmus nacionalista ideológiájának igazolását szolgálta. Az akadémikus-nacionalista kultúrtörténeti szemlélet a nemzeti fejlődés belső tendenciáit tartotta döntőnek, ezért elzárkózott az egységes európai irodalomtörténeti szemlélettől, az összehasonlító irodalomtörténeti módszerek felhasználásától. Az olasz kulturális élet provinciális beszűkülését fokozta az olasz fasiszmus két évtizedig tartó kultúr-nacionalizmusa, mely szinte hermetikusan elzárta az olasz szellemi életet a korabeli európai és Európán túli új ideológiai, művészeti és művészetkritikai irányzatok megismerésétől.

Az akadémikus kultúra egyoldalúságával, majd a fasiszta korszak nacionalista torzításával szemben a haladó és liberális olasz értelmiségnek így egyetlen eltérő kultúr szemléleti modell áll rendelkezésére, Benedetto Croce szellemtörténeti rendszere, mely a nagy olasz filozófus gondolkodásmódja eredetisége, európai nyitottsága révén fél évszázadon keresztül jelentette a gondolkodás és a művészet szabadságát mindenfajta autoritás és politikai hatalom ellenében. Benedetto Croce is a desanctisi irodalom szemlélet továbbfejlesztőjeként lépett fel. A század végén ő adta ki mestere hátrahagyott műveit, és De Sanctis igazi történeti jelentőségét is elsőként ő mutatta ki tanulmányaiban. Croce a desanctisi irodalomkritika legfontosabb elemének az irodalmi jelenségek egyediségének, a formai komponens fontosságának kiemelését tartotta, ezért saját irodalom szemléletének kialakításakor nem vette figyelembe, hogy De Sanctis felfogásában a z irodalom története szorosan kapcsolódott a nép-nemzet politikai és erkölcsi történetéhez. Croce *Esztétikájában* (*Tesi fondamentali di una estetica come scienza dell'espressione di linguistica generale*, 1902.) a történelmet a művészet általános fogalma alá rendelte. A műalkotás nem tükröz és nem dokumentál mást, mint önmagát („e antirappresentativa”), nem más, mint az individuális művészi önkifejezés megnyilvánulása, mely csak intuíción útján közelíthető meg. Croce felfogása szerint a művészet autonóm terület, amely független a szellem és az emberi történelem más jelenségeitől, ezért a művészet terén nem lehet történetiségről, vagy éppenséggel fejlődésről beszélni. A crocei monadisztikus irodalom szemlélet ezért elhatárolja magát az irodalomtörténeti szintézis megírásának gondolatától, melyben az irodalom művészi jelenségei az eszmék, illetve a társadalmi élet változásainak történelmi tükrévé redukálódnának. Croce a szociális hatások De Sanctisnál erősen hangsúlyozott tételét kiküszöbölve dolgozta ki saját „költészet–nem-költészet” megkülönböztetésen

alapuló disztinkciós művészetkritikai rendszerét, melyben a művészet alapjául szolgáló mozzanat elkülönül a logikaitól, az erkölcsitől és a gazdasági faktortól. Croce szerint a művészet csak esztétikai tény, ennél fogva az irodalom- és művészetkritikának sem lehet más feladata, mint a szépség felmutatása.

Croce hatása a XX. századi olasz kultúrára azonban nem szűkíthető le esztétikai elveire, és főleg nem a század elején írt *Esztétikában* megfogalmazott nézetekre (mely szerint „az esztétikum forma, semmi egyéb, csak forma”), mert a nagy nápolyi gondolkodó fél évszázadon át formálta, csiszolta saját elméletét, és későbbi műveiben egyre dialektikusabban szemlélte a tartalom és forma viszonyát. Croce azonban nemcsak filozófus és esztéta volt, hanem a kor egyik legnagyobb felkészültségű történésze és történetfilozófusa. Irodalomtörténeti munkáiban tagadta a történeti fejlődés vonalakat kirajzolhatóságát, ugyanakkor kultúrtörténeti szintéziseiben fontosnak tartotta a társadalmi és eszméletörténeti háttér történeti elemzését. Az olasz liberalizmus történetiszemléletének sajátos arculatát Croce századfordulón írt elméleti munkái határozták meg, és a liberális történeti iskola két főműve; *Az egységes Olaszország története* és a *Barokk kor története* is Croce nevéhez fűződik (*Storia d'Italia dal 1872 al 1915*, Bari, 1928; *Storia dell'epoca barocca*, Bari, 1934).

A két világháború közti időszakban a crocei liberális történetiszemlélet elterjedését tovább segítették és árnyalták a korszak baloldali elkötelezettségű történészei, Pietro Gobetti, Adolfo Omodeo, később Luigi Salvatorelli az olasz nemzetállam kialakulásáról írt alapvető monográfiáikban. A harmincas években induló új olasz irodalomtörténetészgeneráció legkiválóbb alakjai, Luigi Russótól Mario Fubiniig és Walter Binniig szinte mindannyian a crocei művészet- és történelemszemlélet továbbvivőinek bizonyultak. A crocei iskola képviselői átvették Croce álláspontját az irodalomtörténeti fejlődés vonalnak önkényességének kérdésében, és követték mesterüket a monografikus-íróportrékból összeálló irodalomtörténeti módszer alkalmazásában, ugyanakkor az egyes írókról, irodalmi irányzatokról írt tanulmányaikat már pontos kortörténeti háttérrel, a poétikák és műfajok történeti elemzésével egészítették ki. Az olasz irodalomtudományban a negyvenes-ötvenes években egy igen megbízható szakfilológus és szövegkritikus nemzedék formálódott ki (L. Russo, M. Fubini és W. Binni mellett V. Branca, E. Bigi, G. Billanovich, U. Bosco, G. F. Contini, G. Devoto, G. F. Folena, B. Migliorini, M. Puppo, G. Petrocchi, E. Raimondi, S. Timpanaro, C. Vasoli és mások). Az új irodalomtörténeteszek munkássága határozott formában helyesbítette a crocei szellemtörténet nem mindig filológiai megalapozottsággal született hipotéziseit, illetve a pozitivisták szövegkritika pontatlanságait.

A II. világháború után nemcsak az olasz társadalomban és politikai életben, de a kultúra területén is gyökeres változás ment végbe. Megszűnt az olasz kulturális élet elzártsága, provinciális belterjessége, és egyúttal a liberális-crocei szellemtörténeti irányzat is elvesztette addigi kizárólagos hatását az akadémiákkal és a fasiszmus szembenálló értelmiségiek körében. Az ellenállási mozgalom, a fasiszmus leverése, a köztársaság kikiáltása, a polgári demokrácia bevezetése, a baloldali tömegpártok megerősödése nagy lendületet adott az olasz kultúra demokratizálódásának. Új eszmék, új gondolatok kerültek az olasz szellemi életbe. A nyugat-európai és az amerikai elméletírók, történészek, illetve a marxizmus klasszikusainak és élő képviselőinek olasz nyelven most megjelenő munkái új fejezetet nyitottak a XX. századi olasz kultúra történeté-

ben. Megélnékült a nemzetközi eszmecsere, és ennek segítségével az európai kitekintésű gazdasági, társadalmi és művészeti elemzésekéből, az ezekhez kapcsolódó eszmetörténeti feldolgozásokból az olasz kultúrtörténet egyes korszakainak és egyes nagy alakjainak egyre árnyaltabb, európai távlatú feltárása kezdődött meg. Az olasz neokapitalizmus fellendülő korszakában az olasz könyvkiadók is megújult érdeklődéssel fordultak az új szellemi irányzatokat képviselő elméleti és történeti művek kiadása felé. Új lendületet vett a szépirodalmi művek nagy példányszámú megjelenítése is. A nagy nemzeti klaszikusok mellett előtérbe kerültek az olasz irodalmi hagyomány korábban mostohán kezelt kisebb szerzői, az úgynevezett „minori”-k, akiknek a művei az olasz irodalomtörténet addig kevésbé becsült korszakait (ellenreformáció, felvilágosodás, neoklasszicizmus, dekadentizmus) új megvilágításba helyezték.

A II. világháborút követő két évtized olasz irodalomkritikáját a történeti szempont következetes alkalmazása jellemezte. Ezt elsősorban a korábban már említett „történeti iskola” legkiválóbb képviselőinek (L. Russo, M. Fubini, W. Binni, N. Sapegno és mások) ekkor tetőző irodalomtörténeti munkássága biztosította, melyet tovább erősített a marxista történeti kritika olaszországi elterjedése. A crocei szellemtörténet visszaszorításában az új európai polgári szellemi irányzatok olaszországi elterjedésén túl a marxizmus közgondolkodássá válása játszotta a legnagyobb szerepet. A marxizmus és a marxista történet-szemlélet tömegméretű elterjedését elősegítette a baloldali értelmiségiek és a munkásmozgalom egymásratalálása az ellenállás éveiben és a felszabadulást követő politikai harcokban, és az tény, hogy az olasz Kommunista Párt többmillió tömegpárttá vált. A folyamatot meggyorsította a marxizmus klasszikusainak és élő képviselőinek, köztük a magyar Lukács György műveinek olasz nyelvű kiadása és nagy olvasottsága. Sokat jelentett az is, hogy Antonio Gramsci életművének háború utáni kiadása révén, az olasz értelmiségiek rendelkezésére állt a marxizmus elméletének az olasz társadalmi helyzetre és történelemre alkalmazott alkotó változata. Gramsci *Börtönfüzetek*-nek (Quaderni del Carcere) gyűjteményes kiadása, valamint a Gramscit követő új olasz marxista filozófusok, Antonio Banfi, Galvano Della Volpe munkássága és a marxista világszemlélet alapján alkotó új művészgeneráció (az olasz neorealizmus képviselői, Cesare Pavese, Elio Vittorini, Vasco Pratolini és mások) műveinek tükrében minden bizonnyal beszélhetünk a marxista művészetszemlélet tömegméretű elterjedéséről Olaszországban.

A marxista történelemszemlélet elterjedésében nagy szerepet játszottak Antonio Gramsci börtönben készített feljegyzéseinek háború utáni gyűjteményes kiadásai. Gramsci irodalommal, művészettel és a történelmi múlttal kapcsolatos észrevételeit ugyan nem egy új irodalom- és kultúrtörténet megírásának szándékával vetette papírra a fasizmus börtöneiben, de szociológiai szemléletű irodalomelméleti fejtegetései, irodalomtörténeti megállapításai, illetve az új szempontú művészetkritikának e kidolgozott modellje, mely elsősorban az *Irodalom és nemzeti élet* (Letteratura e vita nazionale, Einaudi, 1949) című kötetben rajzolódott ki, nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy a háború utáni olasz irodalomkritika megszabadulhatott a pozitivisták és a szellemtörténeti módszerektől, hogy a művészet és a társadalmi élet kapcsolatának kérdései új szempontból, egy új történetiség alapján, szociológiai megalapozottsággal vetődjenek fel. A *Börtönfüzetek* hatása alatt a háború utáni baloldali érzelmű, elkötelezett olasz irodalomtörténészek egyöntetűen vallották, hogy Gramsci irodalomszemlélete újra érvényre juttatta a De Sanctis által kidolgozott nemzeti irodalomtörténet Croce által eltorzított eredeti tartalmait. Az olasz

irodalomtörténetben a korábbi De Sanctis–Croce folytonosságot így a De Sanctis–Gramsci folytonosság váltotta fel. Ez egyet jelentett azzal, hogy a korábbi liberális, szellemtörténeti álláspontokat a történelmi materializmus irodalom- és művészetszemlélete végképp háttérbe szorította.

A történetiséget fokozottan hangsúlyozó új irodalomtörténeti módszer kialakulásában és megerősödésében Gramsci nézeteinek nagy népszerűsége mellett komoly szerepe volt Luigi Russo történeti-realista irodalomkritikai iskolája két jeles továbbfejlesztőjének, Natalino Sapegnónak és Carlo Salinarinak is. Natalino Sapegno az új típusú történetiszemlélet alapján dolgozta át korábban írt irodalomtörténeti szintézisét (*Compendio della letteratura italiana*) 1947-ben, amely a marxista Carlo Salinari gramscianus, szociológiai módszerrel írt „népi” irodalomtörténeti kézikönyvével együtt (*Storia popolare della letteratura italiana*, 1962) máig az olasz középfokú irodalomoktatás meghatározója. Míg Natalino Sapegnóra és Walter Binnire a croceánus és a marxista irodalomtörténeti álláspont együttes alkalmazása jellemző, a Salinarit követő olasz irodalomtörténészek egyre határozottabban vallották a marxista történetiség kizárólagosságát. Carlo Salinari és Giuseppe Petronio a De Sanctis–Gramsci nemzeti irodalomtörténeti szemléletet a lukácsi irodalomszociológiával és a marxista visszatükrözési elmélettel gazdagították, és alakították ki a hatvanas évek jellegzetes olasz marxista irodalomtörténeti iskoláját. Elsősorban nekik, illetve a marxista irodalomkritika többi képviselőjének (V. Gerratana, C. Cases, A. Trombadori, R. Luperini, G. C. Ferretti stb.) köszönhető, hogy a szociológiai szemlélet, a marxista elkötelezettségű irodalomkritika és irodalomtörténet a mai napig erős bázzissal rendelkezik Olaszországban annak ellenére, hogy a hetvenes évek társadalmi és ideológiai válságai csökkentették az ideológiai alapú, politikai elkötelezettségű művészetkritika korábbi népszerűségét.

Az ötvenes évek végén ideológiai, politikai válságai az új művészeti törekvések és a neorealizmus megtorpanása nyomán egyre többen vonták kétségbe az ideológiai irányzatokhoz kötődő irodalmi és irodalomkritikai irányzatok érvényességét. A crocei idealista, illetve a marxista történetiszemléleten alapuló két egymással szemben álló irodalomkritikai irányzat kizárólagos létjogosultságát elsőként az olasz baloldal egyik kiemelkedő alakja, Alberto Asor Rosa kérdőjelezte meg a hatvanas évek derekán az olasz populizmus történetét felvázoló, nagy vitákat kiváltó monográfiájában (*Scrittori e popolo, Storia del populismo italiano*, Roma, 1965), mely azóta több mint tíz kiadást ért meg. Asor Rosa az olasz neorealizmus és a felszabadulás után kialakult baloldali kultúra válságát elemezve arra a következtetésre jutott, hogy a XX. századi olasz irodalom és kultúra provincializmusának legfőbb oka a baloldali művészetszemléletben továbbélő XIX. századi populista örökségben rejlik. Asor Rosa a történeti alapú irodalomkritika mindkét változatát, a „jobb és baloldali desantizmust”, igen károsnak tartja, mert mindkét irányzat az irodalmat egy meghatározott ideológia, sőt nemegyszer napi pártpolitikai érdekek alá rendeli. Következésképp az irodalomkritika elveszti az esztétikai értékeléshez szükséges önállóságát, és erkölcsi, ideológiai szempontok kifejezőjévé válik. Szerinte a gramscianus irodalomszemlélet egyik legnagyobb hibája, hogy tovább él benne a XIX. századi populista művészetszemlélet, amely az irodalmat és az irodalomkritikát alárendeli a „magasabb” nemzeti és népi érdekeknek, így az végső soron az objektív esztétikai értékelés akadályává válik.

Asor Rosa igen nagy vitákat kiváltó monográfiája csak kezdetét jelezte annak az ideológiai megtorpanásnak és irodalomkritikai válságnak, amely a hatvanas években az általánossá váló politikai és társadalmi krízist követte. Az olasz irodalomkritika válsága tovább mélyült annak következtében, hogy a hatvanas évektől kezdődően az olasz könyvpiacot előzönlötték a legkülönfélébb külföldi irányzatokat népszerűsítő fordítások, antológiák, főleg az amerikai fenomenológiai iskola továbbfejlesztőinek és a frankfurti kritikai iskola képviselőinek művei. A strukturalizmus, a formalista stíluskritika, a modern nyelvészet új eredményeinek megismerése, és velük egyidőben az olasz irodalom művészi válsága, a neorealizmust felváltó stíluskísérleti irányzatok kialakulása, a *Gruppo 63* csoport képviselőinek (E. Sanguineti, N. Balestrini, U. Eco) és más olasz írók, így Italo Calvino és Pier Paolo Pasolini művészi útkeresése, nyelvi kísérletei, tovább nehezítették a hagyományos olasz irodalomkritika helyzetét, hozzájárulva az új szövegelemző és kritikai módszerek kiformalódásához és gyors elterjedéséhez.

Az utóbbi két évtized olasz irodalomkritikájára – mint a jelen számunkban közölt tanulmányok is tükrözik – az olasz kultúrában bekövetkezett fent ismertetett változás a jellemző. Az irodalomkritikai irányzatok sokfélesége, a nagy specializálódás mutatja a központi ideológiák válságát, az értelmiségiek visszavonulását a politikai-ideológiai vitáktól, azt a törekvést, hogy a szakmódszerek tökéletesítésével, illetve a fokozott szakosodás révén biztosítsák a műelemzés és az irodalomkritikai ítélet objektív, tudományos jellegét, amely korábban az ideológiai válság következtében megkérdőjeleződött.

A hetvenes években a korábbi évtizedek ideológiai irányú irodalomkritikai vitáit a módszertani kérdések elemzése, a poétikai, nyelvészeti problémák iránti érdeklődés váltja fel. Ennek eredményeként az olasz irodalomkritikusok az irodalomtörténeti jelenségek elemzése helyett egyre inkább a szomszédos tudományágak, a szemiotika, a pszichoanalitika, a szociológiai és a modern nyelvészet tanulmányozását részesítették előnyben. Olyannyira, hogy még az is felvetődött, hogy az irodalmi jelenségek elemzése nem is képvisel önálló tudományágat, hanem csak a társtudományok egy speciális részterületét jelentené. A nagyrányú specializálódás egyúttal megkérdőjelezte az irodalomkritikai ítélet létjogosultságát és lehetőségét. Ameddig az irodalomkritika egy-egy ideológiai irányzatot képviselt, addig az értékítélet az ideológiai rendszer erkölcsi és esztétikai normái szerint nagyjából lehetséges volt. Az alkalmazott elemzési eljárások és módszerek sokfélesége, a részletkérdések előtérbe kerülése és a szintézis hiánya megakadályozta egy körülbelül egységesen elfogadható értékrend kialakulását. Ugyanakkor azt is feltétlenül meg kell említenünk, hogy amilyen tekintetben válságba jutott az olasz irodalomkritika irodalomtörténeti értékelő funkciója, úgy mélyült el a hetvenes években az olasz irodalomtudomány tudományos jellege és filológiai megbízhatósága, a szövegelemzés és szövegértelmezés pontossága.

Az új irodalomkritikai irányzatok közül elsősorban a nyelvészeti stíluskritika mutatott fel olyan új eredményeket, amelyek képesek voltak a korábbi irodalomtörténeti álláspontokat és esztétikai értékeléseket is módosítani. A strukturalista műelemzés különböző áramlatainak olaszországi elterjedésében komoly szerepe volt a marxista Galvano Della Volpe 1960-ban kiadott, tíz évvel később magyarul is megjelent tanulmánykötetének, (*Az ízlés kritikájának*, *Critica del gusto*), melyben a szerző a szocialista irodalmi hagyomány és az európai avantgard művészet eredményeinek és tanulságainak alapján új szempontból közelítette meg a művészi fantázia és a ráció, illetve a művészetnek és a valóság-

nak a marxista elméletben addig mereven visszatükrözésként értelmezett kapcsolatát, és ezáltal utat nyitott a strukturalista műelemzések irányába. A strukturalista nyelvészetből táplálkozó új irányzatok közül Olaszországban a legjelentősebb és legeredetibb eredményeket a szemiológia érte el. Az olasz szemiológiai iskola úttörője és olaszországi népszerűsítője Umberto Eco volt. Munkássága immár világszerte ismert. Eco 1962-ben írt – később magyarul is megjelent – könyvében, *A nyitott műben* (Opera aperta) és ezt követő munkáiban nemcsak a szemiológia eredeti művelőjének bizonyult, hanem olyan tudósnek is, akinek igen nagy érzéke van az új műközelítési eljárás népszerűsítéséhez, alkotó felhasználásához. Eco a szemiológiai elemzést kiterjesztette a művészeti jelenségek értelmezésétől a hétköznapi kultúra és a közgondolkodás legkülönbözőbb kérdéseinek megválaszolására, sikeres tévé-műsorok és reklámok népszerűsége okainak felderítésére. Eco és az őt követő szemiológusok új típusú művészetszemléletének és művészetértelmezésének köszönhető az olasz költészet, mindenekelőtt az elbeszélő irodalom, így Italo Calvino és Eduardo Sanguineti művészetében a hetvenes évek közepén bekövetkezett, jól érzékelhető stílusváltás. Erről tanúskodnak az új kísérleti regények, köztük Eco szemiológiai módszerrel írt áltörténeti detektívregénye (*Il nome della rosa*, A rózsza nevében, 1980) is.

Az olasz szemiológusok közül világszerte, így Magyarországon is, Umberto Eco neve a legismertebb, de a szemiológiai irodalomkritika alkalmazásában két másik olasz kutató, Maria Corti és Cesare Segre ért el jelentős eredményeket. Ők adtak példát egy új irodalomkritikai szemlélet, és egy új irodalomtörténeti szintézist lehetővé tevő új szövegelemző módszer kidolgozására. Segre és Corti értelmezésében a műalkotás mint jelek rendszere jelentkezik, melynek mint rendszernek önálló szabályai, belső rétegei, kapcsolódásai vannak. Hasonlóképp szabályszerű a külső rendszerekkel, a szerző és más alkotók műalkotásaival való kapcsolódása, melyeket, épp rendszer jellegüknél fogva, meglehetősen nagy pontossággal lehet felmérni és hierarchikus értékrendbe lehet állítani. Segre és Corti szövegelemzéseinek fényében a műfaj fogalma is megszabadult a korábbi retorikus, illetve pozitivistá meghatározások skatulyáitól és az irodalmi műalkotás sajátos létformájának kifejeződésévé vált (C. Segre: *I segni e la critica*, 1969., M. Corti: *Principi della comunicazione letteraria*, 1976.). Maria Corti és Cesare Segre munkásságának másik jelentős érdeme, hogy műelemzéseikkel, valamint az általuk szerkesztett irodalomelméleti folyóirat, az *Alfabeta* szerkesztői gyakorlatával vissza tudták állítani, illetve új tartalmakkal tudták megtölteni a szövegközpontúság követelményét. Hatásuknak köszönhető, hogy a mai olasz irodalomkritika szinte minden irányzatára egyaránt jellemző a szöveg autonóm jelenségként való kezelése. Az egyes irányzatok képviselői természetesen más és más szempontból közelítik az autonóm módon strukturált realitásként értelmezett irodalmi szövegeket.

A szövegelemzés és szövegértelmezés új módszereinek felhasználásával jelentős nyelvészeti és irodalomtörténeti eredményeket ért el a Gianfranco Folena vezetésével dolgozó padovai nyelvészeti kör (Circolo padovano). Képviselői az irodalmi szövegeken végzett nyelvi, stilisztikai elemzéseikkel nagymértékben módosítani tudták az úgynevezett „második vonal” íróiról, és a kevésbé elemzett művészeti korszakokról kialakult hagyományos irodalomtörténeti képet, így – többek között – a XVIII. századi olasz irodalom jelentős alakjainak (Metastasio, Goldoni, Verri-testvérek) megítélését. A padovai kör egyik kiemelkedő filológusa, Pier Vincenzo Mengaldo műelemzéseiben pedig arra

mutatott példát, hogy miként lehet az irodalmi szöveg nyelvi elemeinek elemzéséből egy új szempontú esztétikai értékrendszert kialakítani.

A padovai nyelvészeti kör kutatóinak munkássága mutatja, hogy a mai olasz irodalomkritika a hetvenes évek kísérletezései után kezd visszakanyarodni az irodalomelméleti és irodalomtörténeti összegzés szükségességének felismeréséhez. Egyre többen hangsúlyozzák, hogy a szemiotikai modellek egyszersmindenkor történeti modellek is (C. Segre), illetve elismerik az irodalomtörténeti szintézis fontosságát, igaz, azzal a megkötéssel, hogy az irodalomtörténet középpontjában nem a művészetkritikai kérdések megoldásának, hanem az irodalmi tevékenységi formák történeti rajzának kell állnia. Ebben az értelmezésben az irodalomtörténeti szintézis adná a különféle szövegértelmezési eljárások kultúrtörténeti háttérét. (*Inchiesta sulla storia letteraria*, a cura C. Ossola—M. Ricciardi; Torino, 1978.). A mai olasz irodalomkritikára ismét a szintézis iránti igény a jellemző. A különféle szövegkritikai irányzatok képviselői megkísérelik az új módszerek alkalmazásával elért eredményeiket visszahelyezni a történeti kontextusba. Az utóbbi években enyhült a művészetkritika ideológiaellenessége is. Az olasz irodalomkritikusok csak a művészeti alkotások esztétikai értékeinek, rétegeinek meghatározásakor zárják ki az ideológiai szempontok létjogosultságát, és nem a történeti szintézis megformálásakor.

A nyelvészeti, stíluskritikai, szociológiai kutatások eredményeit összegező szintézis létrehozására vállalkozott az Einaudi könyvkiadó a most megjelenés alatt álló kilenc kötetre tervezett *Letteratura italiana* (olasz irodalom) című irodalomtörténetében. Az új olasz irodalomtörténeti vállalkozásban több mint száz olasz és külföldi italianista vett részt, míg a szintézis alapkonceptióját az Alberto Asor Rosa által vezetett szerkesztőbizottság határozta meg.

Alberto Asor Rosa bevezető tanulmányában az Einaudi-féle irodalomtörténet előképeként Girolamo Tiraboschi kétszáz évvel ezelőtti munkáját mutatja fel. Tiraboschi legfőbb érdemének azt tartja, hogy enciklopédikus összefoglalás és egyes íróportrék helyett az olasz irodalmi élet konkrét jelenségeinek az akadémiák, egyetemek, könyvtárak, „az irodalom és nem az irodalmárok történetét” rajzolta meg. Az Einaudi-irodalomtörténet szerzői sem írói pályaképeket vagy kortörténeti összefoglalásokat nyújtottak, hanem az irodalmi, művészeti alkotások megszületését elősegítő, meghatározó technikai és gyakorlati kérdések pontos bemutatását készítették el tanulmányaikban. Az egyes olasz államok különböző korszakait jellemző társadalmi környezet, az egyes korokra jellemző művészi ízlés alakulásának pontos rajzát adják, valamint az irodalmi műalkotások és a közönség kapcsolatának történetét foglalják össze. Asor Rosa bevezető tanulmánya kiemeli, hogy a szerkesztők szándékosan nem kívántak egy meghatározott ideológiai álláspontot érvényesíteni az egyes kötetekben. A tanulmányok szerzőinek kiválasztásakor nem az ideológiai nézetazonosság volt a meghatározó, hanem az a törekvés, hogy a kötetekben az olasz, illetve a nemzetközi italianisztika minden jelentősebb irányzatának képviselői szerepeljenek, hogy ezáltal ugyanaz az irodalomtörténeti kérdés több szempontból is elemzés alá kerülhessen.

A tulajdonképpeni irodalomtörténeti összegzést majd csak az utolsó előtti két kötet fogja tartalmazni (az utolsó kötetbe a kritikai apparátus, az időrendi táblázatok, a grafikonok és a névmutatók kerülnek), míg a megelőző hat kötet az irodalomtörténeti szintézis elkészítése során felmerülő kérdéseket kívánja előzetesen megválaszolni.

Az 1983-ban megjelent első kötet (*Az irodalmár és az intézmények*)* az irodalmi tevékenységi forma és a politikai hatalom közti kapcsolatok különböző szintjeinek alakulását elemzi az egyes történelmi korokban, külön figyelmet szentelve a középkori és a reneszánsz udvari kultúrájának (A. Roncaglia és F. Gaeta összefoglaló tanulmányai), valamint az ellenreformáció, a felvilágosodás, a Risorgimento, az olasz nemzetállam, a faszizmus és a II. világháború utáni Olaszország kulturális és irodalmi életének. Az ötszáz oldalas kultúrtörténelmi és ideológiatörténelmi bevezetést az olasz történelem utóbbi ezer éve alatt kifermálódott kulturális intézményeinek a bemutatása követi a középkori iskolarendszer kialakulásától (J. Le Goff tanulmánya) a nagyobb szerzetesrendek által képviselt kultúr szemlélet és intézmények szerepének elemzésén át a reneszánsz és a barokk kor akadémiáinak és költői szalonjainak bemutatásáig (A. Quondam tanulmánya), majd a XVIII. és XIX. század tudományos és irodalmi folyóiratainak, a modern újságírás kifermálódásáig, valamint a XX. századi olasz kultúra különböző korokra jellemző szervezeti formáinak társadalomtörténelmi elemzéséig (G. Ricuperati tanulmánya).

Az 1984-ben megjelent két újabb kötet** a műalkotás és a közönség kapcsolatának kérdéseit, illetve az irodalmi szöveg különböző megjelenési formáit elemzi. A modern olasz filológia legkiválóbb képviselőinek (G. Cardona, G. F. Folena, E. Raimondi és mások) tanulmányai a kódexirodalomtól a modern tömegkommunikáció legkülönbözőbb lehetőségeig kísérik végig az egyes történelmi korokban az irodalmi szövegek megszületésének és a „fogyasztóhoz” való kerülésének folyamatát, illetve számba veszik a szöveg összes lehetséges megjelenési formáját, miközben igen elmélyült retorika- és poétikatörténelmi áttekintést nyújtanak (A. Battistini—E. Raimondi retorikatörténelmi tanulmánya a III. kötetben) külön tanulmányokban elemezve az olasz verstan, a költői nyelv és az olasz elbeszélő irodalom műfaj történelmi kérdéseit.

A most megjelent negyedik kötet (*L'Interpretazione* Einaudi, Torino, 1985) a különböző irodalomkritikai és szövegértelmezési módszerek történelmi rajzát mutatja be, mintegy önálló kötetben összefoglalva a különböző korok olasz irodalomtörténelmi álláspontjainak történetét, illetve a mai olasz szövegkritikai módszereket. A kötet szerzői között találjuk Cesare Segrét és René Welleket is, aki Croce irodalomelméletéről és irodalomtörténelmi hatásáról írt tanulmányt az új olasz irodalomkritikai kézikönyv számára (*La teoria letteraria e la critica di Benedetto Croce*). Az ötödik kötet (*Musica, teatro, arti figurative*) az olasz irodalom és társzművészetek kapcsolatát fogja elemezni, míg a hatodik kötet (*Questioni*) az irodalomtörténelmi szintézis megalkotása során felmerülő ideológiai, erkölcsi és esztétikai problémákat, kategóriákat kívánja tisztázni, külön tanulmányokban elemezve az irodalom és erkölcs, az irodalom és a természettudományok kapcsolatának problémáit, illetve olyan kérdéseket vizsgál, mint az irodalmi művekben érvényesülő komikum, ironia és obszcenitás, valamint foglalkozik a városi és vidéki irodalom

**Letteratura italiana, I.: Il letterato e le istituzioni*, a cura di Alberto ASOR ROSA Einaudi, Torino, 1982.

***Letteratura italiana, II.: Produzione e consumo*. Einaudi, Torino, 1983; *Letteratura italiana III, Le forme del testo, vol. I.: Teoria e poesia*, Einaudi, Torino, 1984; *vol. II.: La prosa*, Einaudi, Torino, 1984.

közi különbség problémájával, a családi élet regényirodalomban megjelenő ábrázolásával, a tudatalatti esztétikai lehetőségeinek kérdéseivel, és más irodalomtörténeti munkákban nem szereplő részletproblémákkal.

Az első hat kötet történeti, filológiai és módszertani előkészítése után kerül sor a tulajdonképpeni irodalomtörténeti szintézis megrajzolására a VII. és VIII. kötetben (*Storia e geografia della letteratura italiana*, vol. I.: *Della origini all'Ottocento*; vol. II.: *Ottocento e Novecento*). Ebben a kétrészes, de öt könyvre tagolódó irodalomtörténeti összefoglalásban a szerkesztőbizottság Carlo Dionisotti 1967-ben megjelent úttörő jellegű munkájának, a *Geografia e storia della letteratura italiana* (Az olasz irodalom földrajzi története) földrajzi-szociológiai irodalomtörténeti módszerét követi. Dionisotti könyve arra mutatott példát, hogy az olasz irodalom jelenségeinek önkényes századonkénti korszakolása helyett az egyes írói életműveket, művészeti irányzatokat mindig a konkrét, a művész és a mű formálódásában közvetlenül szerepet játszó helyi (városi vagy tartományi) környezetben kell történeti vizsgálat alá venni. Ez a földrajzi szemlélet nem tagadja az egységes olasz nemzeti irodalom meglétét, de hangsúlyozza az egyes tájegységek és az egyes olasz államok kulturális, társadalmi helyzete közti korszakeltolódások és ízléskülönbségek fontosságát, és mind a középkor, mind a reneszánsz, illetve az ellenreformáció és a felvilágosodás korának művészi, irodalmi jelenségeinek megítélésekor különbséget tesz a fejlett és az elmaradottabb helyzetben lévő államok kulturális környezete között. Lényeges szerepet tulajdonít a konkrét helyi hatásoknak, az olasz irodalomon belül jelentkező dialektális törekvéseknek.

Alberto Asor Rosa és munkatársainak vállalkozásából eddig még csak négy kötet látott napvilágot, így még nem lehet határozott és objektív ítélet mondani erről az új szintézis-kísérletről. Azt azonban ez az új vállalkozás is egyértelműen bizonyítja, hogy a mai olasz irodalomkritikában és irodalomtörténetírásban nemcsak igénye él, hanem immár komoly – évtizedekre visszanyúló – gyakorlata is van az egyértelmű történelmi álláspont kialakításának, a következetes fogalomhasználatnak, a korstílusok árnyalt meghatározásának, a pontos szociológiai háttérelvezésnek. Érezhető annak igénye, hogy az irodalomtörténeti elemzéskor a stíluskategóriákat történeti-filozófiai szempontból közelítsük meg, hogy ne nyugodjanak bele az évszázadokat és az olasz félsziget különböző államait jellemző eltérő kulturális környezeteket egybemosó korstílusok elfogadásába. Hasonlóképpen érződik az új stíuselemző és műelemző eljárások együttes alkalmazásának igénye, az irodalmi szövegek autonómiájának tisztelete. Az eddig megjelent kötetek alapján az is kitűnik, hogy az „Einaudi-irodalomtörténet” semmiképpen sem kívánja betölteni egy hagyományos irodalomtörténeti kézikönyv szerepét. Így nem fog olyan enciklopédikus történeti munkák helyébe lépni, mint a negyvenes években készült „Valardi”, az ötvenes évek derekán készült „Marzorati”, vagy a hatvanas évek végén elkészült „Garzanti”-féle irodalomtörténeti vállalkozások. Ezzel szemben az Einaudi kiadó *Letteratura Italiana*-ja tudatosan az utóbbi két évtized olasz irodalomkritikai irodalmának összegzésére törekszik. Ez az összegzés viszont hozzá fog járulni az eddigi eredmények objektív felméréséhez és kiértékeléséhez, a további irodalomkritikai és irodalomtörténeti feladatok pontos kijelöléséhez.

- G. Mazzoni*: Avviamento allo studio critico delle lettere italiane, Firenze, Sansoni, 1892., 1950.
O. Bacci: Indagini e problemi di storia letteraria italiana, Milano, 1910.
G. Getto-R. Massano: Avviamento allo studio della letteratura italiana, Torino, Gheroni, 1951.
L. Carretti: Avviamento allo studio della letteratura italiana, Firenze, La Nuova Italia, 1953.
C. Jannaco: Filologia e critica, Firenze, Universitaria, 1953.
P. Mazzamuto: Rassegna bibliografica-critica della letteratura italiana, Firenze, Le Monnier, 1953.
M. Puppo: Manuale bibliografico-critico per lo studio della letteratura italiana, Genova, Fides, 1954.
R. Frattarolo: Introduzione bibliografica alla letteratura italiana, I–III, Roma, Ed. Ateneo 1963.
W. Binni-R. Scrivano: Introduzione ai problemi critici della letteratura italiana, Messina-Firenze, D'Anna, 1968.
M. Corti-C. Segre: I metodi attuali della critica in Italia, Torino, ERI, 1970.
E. Auerbach: Introduzione alla filologia romanza, Milano, Feltrinelli, 1974.
F. Bettini-M. Bevilacqua: Marxismo e critica letteraria, Roma, Ed. Riuniti, 1978.
C. Muscetta: Lingua, letteratura, metodologia, Milano, Feltrinelli, 1979.
O. Cecchi-E. Ghidetti: Sette modi di fare critica, Roma, Ed. Riuniti, 1983.
 Bolletino di italianistica, a cura di *A. Asor Rosa*, 1983. Roma–Leiden, E. J. Brill, 1983.
Szaunder J.: Olasz irodalom – magyar irodalom, Budapest, Szépirodalmi, 1963.
Kardos T.: Az olasz irodalmi kutatások a felszabadulás óta, Filológiai Közlöny, 1970. 3–4.
Sárközy P.: A XIII. század olasz irodalma az újabb olasz irodalomtörténetírás tükrében, Irodalomtörténeti közlemények, 1969. 2–3.; Az olasz romantika irodalma az irodalomkritika tükrében, Helikon, 1975. 2–3.; A marxista irodalomszemlélet kialakulása Olaszországban, in: A marxista irodalomelmélet története, szerk. *Nyíró L. – Veres A.*, Kossuth, 1981.

TANULMÁNYOK

ALBERTO ASOR ROSA

IRODALOM – SZÖVEG – TÁRSADALOM

I. Az elmélet kérdései

1. A nézőpont problémája

Az irodalom összetett jelenség. Ezért bármennyi erőfeszítés történt is a múltban, és bármennyi új értelmezési kísérlet születik a jövőben, az bizonyos, hogy lehetetlen az irodalmat egy meghatározott szempontból megközelíteni, azaz lehetetlen egyetlen lehetséges definícióját adni. Ezt a meglehetősen kézenfekvő megállapítást tesszük meg jelen tanulmányunk alapjául.

A századokon keresztül húzódo vizsgáldás során, melynek egyetlen célja az irodalomnak, mint jelenségnek pontos meghatározása volt, mindvégig két álláspont harcolt egymással. Az egyik képviselői azt vallották és vallják, hogy az irodalom nem más mint maga a szöveg, melyet az adott vizsgálat alapján egy meghatározott módszer segítségével megközelítünk. A másik felfogás szerint a szöveget csak akkor lehet helyesen értelmezni és körülírni, ha az irodalmi szöveg értelmezésekor számításba vesszük az irodalmi műről különböző korokban kialakított összes értelmezést. Ez a felfogás az irodalmat tágabb értelemben, az irodalmi műalkotás és az irodalomkritika együttes értelmezésében szemléli. Valóban, ahányszor másszínű szemüveget veszünk fel, megváltozik az általunk szemlélt valóság színe, de mindez még nem jelenti azt, hogy nem lenne továbbra is jelentős különbség és távolság a szemlencse, a szemüveg és a szemlélt tárgyak között. Ez a különbség és távolság kevésbé tűnik jelentősnek, ha állandóan ugyanazt a szemüveget hordjuk (mert másik szemüveg hiányában nem tehetünk másként), de ettől még az egyes tényezők közti kapcsolat – mely egyébként lehetővé teszi magát a látást, a látványról kialakított kép megszületését – nem jelent valamiféle egyszerű látvány-kép megfelelést, hanem vagy egy igen lassú, dialektikus módon kifejlődött kapcsolat eredményeként alakult ki, vagy, ami szintén gyakran előfordul, egy kizárási folyamat végeredménye, mely a látvány értelmezésekor kizár minden más lehetséges változatot. A következőkben a most felvázolt igen bonyolult kérdéskört szeretnénk vizsgáldásunk középpontjába helyezni.

A kérdés ugyanis távolról sem másodrendű jelentőségű. Hisz tulajdonképpen nem más mint a „hiteles olvasat” kérdése, azaz, hogy milyen mértékű lehet az irodalmi jelenségek megismerésének hitelessége és objektivitása. Sok irodalomkritikus – véleményem szerint jogosan – elzárkózik attól az állásponttól, mely az irodalom-kritikai, illetve az irodalom-történeti kutatást teljes mértékben azonosítani kívánja a természettudományi vizsgálattal. Természetesen ez még nem zárja ki azt, hogy a szöveg megközelítési módszerek kiválasztásakor és alkalmazásakor továbbra is fennmaradjon egy igen jelentős hermeneutikai probléma. Ennek hiányában ugyanis semmi sem kötné meg a szövegmagyarázók kezét és fantáziáját, akkor pedig teljes szabadsággal nyilthatnának meg a legkülönbélebb ajtók a lehető legabszurdabb olvasatok előtt is. (Természetesen tudatában vagyunk annak,

hogy bizonyos szempontból minden olvasat önkényesnek tekinthető, de csak a szubjektum és nem az objektum, a szöveg szempontjából. Ezért lehetséges az, hogy a mai irodalomkritikai irodalom legnagyobb része önmagáért és nem valaminek a megismerése céljából olvasható és tanulmányozható.)

A kérdés, melyet most felvetettünk nem sokban különbözik azoktól a problémáktól, melyek jó néhány évtizeddel ezelőtt már felmerültek a modern természettudomány szinte mindegyik ágában, és amelynek lényege, hogy miként lehetne meghaladni az objektív és a finalista természettudomány régi kötöttségeit. Azonnal hozzátesszük, hogy miközben igen fontos megvilágítani a megismerési folyamat legkülönbözőbb összetevőinek igazi mibenlétét, vigyáznunk kell arra is, hogy eközben ne zavarjuk össze az egyes elemeket (ami sajnos gyakran megesik).

A megismerési folyamat konvencionális vagy formális jellegének belátása odáig vezethet, hogy tudományos vizsgálatról azt állítsuk: nem más, mint hamisítás. De ha még el fogadjuk is ezt az – egyébként jogosan kialakult – álláspontot, akkor is el kell ismerünk, hogy a tudományos eljárás csak akkor lesz tudományos, ha az igazság igényével lép fel, mert ha csak a vizsgálat önkényességére gondolunk, akkor maga a tudomány is csupán módszerek kialakítását jelentené (ami színtén megesik nem egy új módszer megszületésekor). Egyszerűbben fogalmazva: nem szabad megfélemlenünk arról, hogy a tudományos vizsgálat mindig folyamatot jelent. És ha elfogadjuk azt, hogy a megismerendő valóság már önmagában is konvenciók szerint felépült univerzum, akkor azt is el kell fogadnunk, hogy ezt a konvencionális valóságot a konvenciók törvényszerű kapcsolatainak felmérésével lehet csak megismerni. Épp ezért továbbra is érvényesnek kell elfogadnunk azt az alaptételt, azt a „conventio princeps”-t, mely kimondja, hogy a megismerő folyamat csak akkor lehetséges, ha abból indulunk ki, hogy lényegi különbség van a megismerés tárgya (univerzuma) és a megismerési folyamatok konvencionális univerzuma között. Ellenkező esetben a megismerési folyamat azonnal befejeződne már az első lépés megtételekor, illetve kimerülne ebben a mozzanatban. Így nem lenne más, mint mozdulatlanság, a valóság megismerhetetlenségének kimondása.

Az előbbiekhöz hasonló módon lehet közeledni az irodalmi megismerési folyamatához is. Ám ebben az esetben még egy további probléma is jelentkezik. Az a konvenciók szerint felépült valóság, melyet meg akarunk ismerni, az irodalom, soha sincs a „helyén”, soha sincs körülírva egy meghatározott módszer által kidolgozott konvenciók univerzumában. Tulajdonképpen nem egyéb, mint különböző, igen kódós és bizonytalan tényezők egymásrahatásának terméke, legtöbbször teljesen független azoktól, illetve attól, aki épp akkor vállalkozik a szöveg értelmezésére. Azt is lehetne talán mondani, hogy az irodalmi szöveg megismerése a fizikai fénytörés jelenségéhez hasonlítható: abban a pillanatban, amikor a megfigyelő, a kutató tekintete megkísérli, hogy áthatoljon azon az anyagtümegen, mely a szöveg megszületése óta eltelt időben a szöveggel kapcsolatban felgyülemlett, mindig beleütközik olyan akadályokba, amelyek eltérítik az eredeti megközelítési iránytól, és akarva-akaratlanul, a megközelítési módszer tudományossága ellenére (néha szinte teljesen felfoghatatlan áttételekkel) olyan irányba térítik, mely messze áll az eredeti megközelítési szándéktól. Az is megtörténhet, hogy a megfigyelő olyan ponton és olyan időben kerül a szöveggel kapcsolatba, mely igen messze áll az eredetileg kiválasztott megközelítési ponttól. Ennek okát ebben az öntudatlan „fénytörésben” kell keresnünk, mely a szöveg megközelítése során kialakult. Nagyon könnyű példákat hozni az ilyen „fénytö-

rése” szövegmagyarázatokra. Amikor ma egy irodalomtörténész Dantét vagy Petrarcat olvas, tudatában van annak, hogy a szöveg olvasása közben mindenképp számot kell vetnie a korábbi századok során a szöveghez tapadt értelmezésekkel, melyek egyszerre segítik és akadályozzák, gazdagítják és nehezítik a szöveg új értelmezését. Így nem csupán maga a szöveg áll előttünk a maga sokértelműségében és többszintű jelentéstartalmaival (ami annak köszönhető, hogy a szöveg maga is egy sor különböző természetű elem kapcsolódása révén alakult, formálódott ki), hanem ezeken kívül még számolni kell mindazon komplex és széles skálájú tényezők sokaságával is, melyek a szövegre tapadtak, és a szöveg belső struktúrájának sokféleségéhez hozzáadják a szöveg külső kapcsolatainak szinte megszámlálhatatlan és felmérhetetlen sokféleségét. Az irodalom esetében tehát azt lehet mondani, hogy a jelenség értelmezése, azaz az „olvasat igazsága” a szövegmegközelítési módok és alkalmazott módszerek száma és a vizsgált szöveg vagy szövegek jelentéstartományai sokféleségének arányában rejlik. A szövegértelmezés hitelessége ezért nem valamiféle természettudományokra jellemző „objektivitás”, hanem – mint már korábban is említettük – annak egyszerű empirikus megállapítása, hogy az irodalmi jelenség megismerési folyamata során – jelenleg és *ideiglenes* jelleggel – milyen szintre jutottunk, azaz, hogy a jelen pillanatban mit sikerült megfejtetni és megállapítani a vizsgált szövegről. Az irodalmi megismerés folyamatában sosem lehet a repülésirányítókhoz hasonló módon meghatározott utazási irányról beszélni. Az irodalomkritikus tevékenységét az állandó iránymódosítás jellemzi. Az állandó korrekciók megfelelő ellenőrzés mellett lehetővé teszik, hogy szöveg felé tartó jelképes repülőgépünket abban az irányban tudjuk tartani, melytől az a szövegelemzés során az minduntalan el kíván térni. Ezért kell elismernünk azt, hogy a szövegértelmezés igazságának és jogosságának igazi próbája nem lehet más, mint az alkalmazott vizsgálati módszerek helyességének és jogosságának ellenőrzése. Ha elvetjük azt a régi dogmatikus vélekedést, mely szerint csak egy módszer alkalmas a szöveg igazságtartalmának felmutatására szemben a korábban alkalmazott szövegmegközelítési eljárásokkal, akkor minden bizonnyal helyesebb képet leszünk képesek alkotni magáról az irodalomtudományról, és egyúttal kevésbé döbbenünk meg az utóbbi évtizedekben az irodalom megismerhetőségének és az irodalomkritikai vizsgálat kritériumainak kérdései körül kialakult viták hevességéé láttán.

2. Az elmélet és a kritika viszonya

Ezen irodalomtörténeti munka következő kötetében az olvasó nem egy olyan történeti elemzést fog találni, melyek az irodalomelmélet különböző kérdései kapcsán felmerült problémákkal fognak foglalkozni (így A. Battistini–E. Raimondi retorikátörténeti tanulmánya, G. Folena olasz nyelvtörténeti elemzése, A. Roncaglia szövegkritikai és C. Segre kritikátörténeti áttekintése, vagy R. Wellek, D. Della Terza, A. Asor Rosa, F. Orlando. G. P. Caprettini, A. Abruzzese módszertani tanulmányai). Jelen tanulmányomban azonban ezekkel ellentétben csak azt kívánom bemutatni, hogy milyen közös elv, illetve elvek alapján születtek meg az egyes elemzések, hogy ennek segítségével kimerítő és komplex választ tudjunk adni arra az igen komplex és sokoldalú kérdésre, hogy mi az irodalom. Ahhoz, hogy ezt meg tudjuk válaszolni, először át kellett gondolnunk az erre a kérdésre korábban adott válaszok és meghatározások sokaságát, melyek

legtöbbje az idő múlásával együtt szintén mulandónak bizonyult. Legtöbbször ugyanis nem annyira az elemzés céljára szolgáló módszer kiválasztása a kérdéses, hanem magának a szemlélő álláspontjának, kiindulási pontjának pontos meghatározása. Ha én például, ebben a pillanatban a szerkesztők szemszögéből nézem a most elkészült irodalomtörténeti munkát, természetesen más lesz vele szemben – saját művünkkel szemben – a magatartásom, mint az olvasóké. Hasonlóképp másként fogják olvasni az irodalomkritikusok, illetve az irodalom különböző területeinek kutatói, valamint ismét újabb szempontból fognak közelíteni hozzá az olyan irodalomtörténészek, akik hasonló típusú műveket kívánnak készíteni és a miénkhez hasonló problémákkal kell szembenézniük. Más lesz a kortárs olvasó és más lesz a későbbi korok olvasóinak magatartása, és a legközelebbi utókor olvasóinak véleményétől el fog térni az őket meghaladó utókor embereinek vélekedése, az olyan olvasóké, akik még nem is élnek, akik számára a ma írói készítik műveiket, és várják azt a megértést, melyet a jelen közönsége és kritikája megtagad tőlük.

Ha a korábban már említett szempontok alapján csoportosítjuk a különböző műmegközelítési eljárásokat, akkor – véleményem szerint – a lehetséges „olvasói optikák” alapvetően három csoportba foglalhatók össze: Az első nézőpont (a) alá lehet sorolni az „irodalomról” kialakított különböző elméleti vélekedéseket, melyek egyike esetében sem beszélhetünk egyszerű megegyezésről, konvencióról, ezeket a meghatározásokat inkább a faj és fajta fogalom közti különbség jellemzi. A második szempont (b) lehet az irodalmi üzenet emissziós forrásainak vizsgálata, míg a harmadik szempont (c) az irodalmi üzenet befogadóival foglalkozik.

a) Az első csoportban található az „irodalomról” (mint olyanról) alkotott különböző elméletek és fejtegetések. Vagy ahogy sokan szeretik definiálni ezt a kérdéskört: ez nem más, mint a „meta-irodalom” területe. Nézzünk most egy-két egyszerű példát ennek bemutatására. Ha az irodalmat, mint társadalmi terméket közelítjük meg, akkor az irodalmi jelenségekben elsősorban azt keressük, hogy a mű mit fejez ki a mű megszületését elősegítő társadalmi háttérből (a valóságtartalmak igazságát, az írói hűséget, a típusokat, az elkötelezettséget, a hasonlóságot stb.). Ha ezzel szemben az irodalmat, mint eszmetörténeti produktumot szemléljük, akkor viszont a leglényegesebb vizsgálandó kérdéssé az a kapcsolat, az a mechanizmus válik, amelynek segítségével egy meghatározott ideológia alapján a művészeti forma, a művészeti kifejezés alakot nyer, és az író világ-szemléletének (Weltanschauung) megfelelő szövegstruktúra megszületik. Az is befolyásolni fogja a szövegmegközelítést, hogy az elemzőben meghatározott esztétikai, műélvezetet befolyásoló kritériumok élnek, melyeket szintén mechanizmusokként értelmezhetünk, és amelyek meg fogják határozni a szövegről kialakított vélekedésünket (aszerint a hedonista stilisztikai-esztétikai kategória-rendszer szerint, mely saját tetszés-indexüket meghatározza).

Ha a megismerés alapmechanizmusát pszichológiai szempontból közelítjük meg, akkor arra fogunk törekedni, hogy az olvasott mű esetleges szereplőinek viselkedését, magát a cselekményt, az annak során megismert történeteket az emberi lélek törvényszerűségeire vezessük vissza, amelyek érvényessége alól az irodalmi mű sem vonhatja ki magát. És hasonlóképpen fogunk eljárni, amikor az elemzett mű nyelvi alapstruktúráját arra a tudatalatti rétegre vezetjük vissza, amely meghatározza az egyes nyelvi mechanizmusokat, azaz magát a kifejezést.

Lesznek olyanok is, akik legszívesebben az elemzett mű antropológiai olvasatát kívánják elkészíteni. Épp ezért az vizsgálják, hogy milyen, az emberre és az emberi környezetre jellemző magatartásformák fejeződnek ki az elemzett műben. A műalkotás továbbá értelmezhető elvont értelemben vett stilisztikai rendszerként is. Ebben az értelmezésben a műalkotás mint stilisztikai rétegek organikus együttese jelenik meg, melyben az egyes rétegek, egyes formai komponensek egymás közötti kapcsolata és dinamizmusa fogja meghatározni az összes többi jelenséget és elemet, annak az elvnek alapján, hogy semmilyen tényező, sem a lélek, sem a tudatalatti nem tud ebbe a rendszerbe beavatkozni anélkül, hogy közben ne menjen át egy meghatározott stilisztikai rendszer szűrőjén, mely során kialakul az illető mű lényegi struktúrája, azaz a stílusa.

Az irodalmi műalkotás felfogható formai jel-rendszerként is. A stílus ebben az esetben nem lesz egyéb, mint egy általános jel-rendszer egyik megjelenési formája, melyen belül az irodalmi szöveg minden információja egyszerű jelként értelmezendő. Használhatjuk továbbá az irodalom meghatározására a retorika kategóriáit is. Ebben az esetben a jelként értelmezett irodalmi üzenet egy sor olyan szabályra és egy sor olyan korábbi korokban kidolgozott műértelmezési eljárásra lesz visszavezethető, melyek szigorúan meghatározott rendszert alkotnak, és melyek alapján szinte automatikus mechanizmusként végezhető el a mű értelmezése.

Akik az irodalmi műalkotást az ízlés története szempontjából közelítik meg, azok számára maga az irodalom nem egyéb mint az ízlés története során kiformalódott egyes jellegzetes termékek (epizódok) összessége. Az irodalom kultúrtörténeti megközelítői viszont az irodalomtörténeti folyamatokat és jelenségeket, és magát az irodalmi szövegeket is arra használják fel, hogy azok segítségével jellemezzék egy-egy történelmi korszak kulturális életét, kulturális arculatát. Ehhez az állásponthoz sorolhatók azok is, akik számára az irodalomtörténet (amelyet írnak, vagy amelyet másoktól elvárnak) tulajdonképpen nem más, mint a kultúra, a műveltség, legtöbbször egy nemzet kultúrájának és műveltségének történeti rajza.

Mások számára az irodalmi művek gnoszeológiai elemzése lesz a fontos. Ennek a megközelítési módszernek képviselői elsősorban azt vizsgálják, hogy milyen mértékű az irodalmi alkotások valóságfeltáró képessége. Bármennyire éljenek is a formalista kritika és a retorika nyelvezetével, ezek a kutatók tulajdonképpen nem tesznek egyebet, mint visszavezetik az irodalmi műveket az emberi agy, az emberi ráció egy jellegzetes megnyilvánulási formájára. Ismét mások viszont épp ellenkezőleg az irodalmi műveket szimbólumokként értelmezik. Úgy vélik, hogy az irodalmi művek olyan szimbolikus tartalmak, melyeket nem lehet a ráció szabályaival megközelíteni, melyeknek nem lehet racionális magyarázatát adni. Az irodalmi jelenségek ilyen típusú megközelítése a retorika és a stilisztika szintjén a metafora központi szerepének kimondásához vezet. Az irodalmi kifejezés a metaforikus kifejezéssel lesz azonosítva. A metaforikus nyelvezet lesz a valóság szimbolikus megragadásának irodalmi kifejezési formája. Az irodalom szimbólumként való értelmezése ugyanakkor elvezethet az előzővel ellentétes következtetéshez is. Ilyen megközelítésben az irodalmi művek szemantikai tartománya végtelenül kiszélesedik, és eljutunk az irodalom mágikus, mítikus vagy vallásos felfogásához. Mindkét szimbolikus értelmezésre egyaránt jellemző az irodalmi művek történeti, időbeli kötöttségének tagadása. Épp ezért az irodalom ilyen értelmezés ma már egyre inkább meghaladottnak tekinthető,

ugyanakkor viszont nem egy szerző továbbra is ilyen alapon értelmezi a művészetet, és ilyen mechanizmusok alapján írja saját műveit.

b) Ki hozza létre a művet? Tulajdonképpen ez az a kérdés, melynek megválaszolása az irodalom összes kutatóját izgatja. A legegyszerűbb válasz természetesen az, hogy senki más, mint a szerző. Ám bármennyire kézenfekvőnek látszik is ez a válasz, még nem jelenti azt, hogy ezt minden irodalomtudós el is fogadja. Ha nem így lenne, akkor egy jelentős külföldi kutató nem szentelt volna nemrégiben egy egész könyvet annak a bizonyítására, hogy a mű születésében a legfontosabb tényező maga az író, szemben azokkal a nézetekkel, melyek nyomatékosan hangsúlyozzák az irodalmi művek „szemantikai autonómiáját” (melynek értelmében az irodalmi alkotások megszületésüket követően teljes mértékben önállósulnak, és létezésük szabályainak, meghatározó elemeinek megértéséhez nem szükséges sem az író életművének, sem más a szerzővel kapcsolatos körülménynek ismerete).¹ Ugyan semmiképp sem kívánjuk osztani azokat a szélsőséges nézeteket, amelyek addig jutnak a szöveg autonómiájának hangsúlyozásában, hogy legszívesebben kiiktatnák a szerző személyét, de azt feltétlenül el kell ismernünk, hogy a korábbi úgynevezett „biografikus” irodalomszemlélet még ennél is nagyobb károkat okozott azért, hogy a szövegértelmezést az írói életmű, sőt néha az író életrajzában (szélsőséges esetekben egy pszichológiai mélységű személyiségkép megrajzolásának) eszközeként használta fel. Egyébként a most felvetett kérdés meglehetősen egyszerű, ha azt csak egy meghatározott mű és szerzője viszonylatában vetjük fel, de ugyanez a probléma olyan esetekben is jelentkezik, amikor az irodalom mint jelenség nem egy szerzővel, hanem szerzői csoportokkal kerül összefüggésbe, illetve, amikor egy meghatározott irodalmi jelenség létrejöttében több tényező is szerepet játszik, az író kapcsolódása egyes írói és értelmiségi csoportokhoz, a földrajzi társadalmi környezethez (az olasz városállamok, fejedelemségek sajátos kulturális világa). A mű igazi megismeréséhez meg kell vizsgálni az írói életmű és a mű kiformalódásában igen lényeges szerepet betöltő kulturális intézmények (a középkori könyvtáraktól a reneszánsz akadémiaiáig és a modern tömegkommunikáció intézményeiig, a rádióig és a tévéig) egész rendszerét. Nyilvánvaló, hogy ilyen esetekben az irodalmi mű megszületését, kiformalódását (egyes esetekben újratermelődését) más értelemben és árnyaltabban kell megközelíteni.

A modern irodalomkritikában bizonyos mértékben mindenképp háttérbe szorult a szerző személyének tanulmányozása (ha nem lehet is teljesen eltekinteni az író és műve között valóban meglévő kapcsolat tényétől). Ezzel egy időben azonban a kutatók egyre nagyobb figyelmet szentelnek azon külső jelenségek vizsgálatának, melyek szerepet játszottak az irodalmi mű megszületésekor. Így igen fontossá vált az íróban felgyülemlett ismeretanyag és azok forrásainak pontos felmérése, az író valóságzsemléletét meghatározó elemek tanulmányozása, annak a kulturális környezetnek vizsgálata, melyben az író valószínűleg alkotott képzetet, illetve maga a műalkotás kiformalódott, amelyek mintegy hálószerűen körülvesszék az írókat, és meghatározzák (ha nem is teljes mértékben) az írói fantázia irányát, az író esetleges formai és tartalmi választásait.

c) Az utóbbi évtizedek egyik jellegzetes vonása, hogy a kutatók érdeklődése a műalkotás elemzéséről a közönség és a befogadás problémáinak megvilágítása irányában

¹E. D. Hirsch Jr: *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Haven Conn, London, 1967.

tolódott el. Ez utóbbi immár nemcsak az irodalmi művek olvasottságát, „fortunájának” történeti elemzését jelenti, hanem annak koronkénti vizsgálatát, hogy egy meghatározott mű meghatározott korokban és meghatározott közönség esetében milyen esztétikai értékítéletet váltott ki. Magam részéről egyetértek azokkal, akik bizalmasan tekintenek az olyan szövegmegközelítési módszerekre, melyek során a mű értékének megítélésekor túlzott szerepet kap az irodalmi mű és a közönség kapcsolatának viszonya.² Hiszen, bármennyire is igaz, hogy a mű értéke és olvasottsága között fennáll valamilyen, ha nem is mechanikus értelemben vett kapcsolat, de az is egyértelmű, hogy a két jelenség értékelése nem ugyanazzal a mértékkel és módszerrel végezhető, és nem állíthatók egymással párhuzamos viszonyba. Mindazonáltal az is kétségtelen, hogy ezek az új elméletek egy sor olyan új szempontot voltak képesek meghonosítani a modern irodalomtudományban, amelyek jelentős mértékben gazdagították az irodalmi művek megközelítésének és értelmezésének lehetőségeit. Az irodalmi mű és az olvasók kapcsolatának elemzésekor viszont az igazi problémát és veszélyt az jelenti, hogy sohasem lehet elvont értelemben vett olvasói rétegekről beszélni. Mindig konkrét formában kell megvizsgálni az egyes olvasók művekkel szembeni magatartását (ebben az esetben az egyes olvasó egyszerre képviseli önmaga személyiségét, illetve azt a réteget, melynek egyik képviselője és tagja), és külön kell megvizsgálni az egyes rétegek, társadalmi csoportok viselkedését, egyes művek, művészi jelenségek befogadásának szociális körülményeit, melyet – nemritkán tervszerű módon előre kidolgozott – szabályok és normatívák befolyásolnak (így a reneszánsz udvarok, az akadémiák tagjainak, a szerzetesrendek, kereskedői, polgári rétegek, illetve a katonai testületek tagjainak viszonya az irodalmi jelenségekhez).

Az előzőkben három csoportba foglalt irodalommegközelítési módszerek mellett természetesen léteznek még olyan műértelmezések is, melyek sajátos jellegük és interferenciájuk miatt egyik kategóriába sem oszthatók. Az emberi kultúra és alkotótevékenység tengernyi gazdagsága olyan nagy tömegű üzenetet, szimbólumot és jel-üzenetet tartalmaz, melyek az egyik kifejezési és jelentéstartományból a másikba csapnak át, és – esetünkben – arra kényszerítik az irodalmat, hogy a művek létrehozása, illetve értelmezése során azokra a formanyelvekre, technikákra, kommunikációs eszközrendszerre is tekintettel legyen, melyek nem tartoznak az irodalmi kommunikáció szűkebb értelemben vett eszköztárába. Így az irodalom gazdagon merít a tudományok, a filozófia és az ideológiák, valamint a többi művészet (a zene, a festészet, a színházművészet) valóságmegközelítő eszközeiből és módszereiből. Újabb interferencia-lehetőséget hordoz magában az irodalom írásbelisége, illetve szóbeli megjelenési formáinak az irodalmi üzenet e két módon való befogadásának („scrittura—oralità”) és elterjedésének vizsgálata. A legújabb kutatások ugyanis bebizonyították, hogy az üzenet minősége nem független az üzenetet közvetítő eszköztől, amelyen át az irodalom eljut a befogadóhoz. Ebben az esetben ugyanis vizsgálatunkat nem korlátozhatjuk az irodalmi művek olvasottságának és elterjedésének elemzésére, hanem mindenképp figyelembe kell vennünk minden olyan elemet és körülményt (már az irodalmi mű megszületése folyamatában is), mely jelentős mértékben befolyásolhatja, illetve manipulálhatja a szöveg elterjedését, befogadását és értékelését. Ki lehet mutatni, hogy az írásmódnak és az oralitásnak (melyek alatt a grafikai megformá-

²H. R. Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Universitätsdruckerei, Konstanz, 1967.

lást, a kézírást, illetve a népköltészeti szájhagyomány, a szöveg hangos olvasásának, szóbeli megfogalmazásának kérdéseit, illetve az irodalmi és a beszélt nyelv kapcsolatának problémáit értjük) mindig is komoly szerepe volt, és komoly szerepe van a költői nyelv kiformalódásában, és hasonlóképp jelentős a költészet, a költői nyelv meghatározott formáinak kialakulásában a szomszédos művészetek (főleg a képzőművészetek) formanyelvének, illetve az irodalmon kívüli jelrendszerek hatása.

3. Irodalom, irodalomkritika és az elmélet viszonya

A korábbiak során, anélkül, hogy a teljesség vagy a rendszeresség igényével lépünk volna fel, sikerült felsorolnunk vagy tíz irodalommegközelítési lehetőséget és szövegértelmezési módszert. Ez a lista természetesen sokkal gazdagabb lenne, ha számba vettük volna az irodalom egyes részterületeinek kutatása során kialakult megfigyelési eljárásokat, módszereket. Így az első csoport esetében tárgyalhattuk volna az újabban felélenkült metrikai, verstani kutatásokat, míg a második csoportban foglalkozhattunk volna az immár teljesen önállósdott műfajelméleti és műfajtechnikai kutatásokkal, így például az elbeszélő-irodalom speciális kutatásával (narratológia), illetve a műfaj-elméleti és műfaj-történeti kutatásokkal.

Még tarkábbnak bizonyulna a kép, ha különböző álláspontok szemrevételekor azt is figyelembe vennénk, hogy szinte egyetlen mű, illetve irodalommegközelítési módszer sem jelentkezik soha a maga egyértelmű tisztaságában, hanem az egyes szövegértelmezési módok át- meg átszövik egymást, kontaminálnak, és egymásra rétegződve újabb és újabb variánsokat hoznak létre. Valóban, ha a korábban vizsgált irodalomra vonatkozó nézeteket nem valamiféle mesterséges sorrendben, hanem az emberi megismerés területeit követő vertikális tengely mentén sorakoztatjuk fel, akkor – további egyszerűsítéssel – azokat az álláspontokat, melyektől korábban az *a)* és *b)* pontban szólottunk, újabb három nagy tipológiai osztályba sorolhatjuk és nevezhetjük „történeti”, pszicho-szociológiai”, illetve „szemiotikai” jellegűnek.

Ám az irodalomkritika gyakorlati felhasználhatósága szempontjából még ez az utóbbi absztrakció sem látszik tökéletesen alkalmazhatónak (hacsak nem tekintélyelvek szolgálatában állva az egyes irányzatok és iskolák közötti felületes viaskodások céljából lesz felhasználva). A szövegértelmezés, a szövegekritika napi gyakorlatában ugyanis nem lehet a módszerek és a nézetek egymásmellettiségéről beszélni, hisz ezek épp a másik nézőpont és módszer ellenében születtek, és igen gyakori az „ellenséges” területek teljes felszámolása és megcáfolása. Ez a felismerés, illetve az az egyre mélyülő szakadék, amely az irodalomkritikai tevékenységet elválasztja a világszemlélettől (Weltanschauung), egyre jobban arra ösztönöz, hogy az irodalomtudományban olyan kutatói magatartásformák alakuljanak ki, melyek esetében a kutatót a kutatás során, illetve a kutatási eszközök felhasználásakor nem befolyásolják saját személyes ideológiai és politikai kötöttségei. Az irodalomkritika ilyen szempontú önállósulása viszont ismét újabb ajtókat nyitott az újabb és újabb irodalomra vonatkozó nézetek és szövegértelmezési módszerek kialakulása előtt, melyek körforgása és termékenysége az utóbbi évtizedekben sosem tapasztalt méreteket öltött. Az új nézetek elszaporodásának jelensége épp ezért a kutatót újabb következtetések levonására készítetik.

A szövegértelmezési módszerek nagy számának kialakulásában magának a szöveg interpretációjának lehetőségeiről kialakított vélekedések sokfélesége, az irodalomról alkotott elméletek legkülönbözőbb változatainak kiformalódása játszotta a legnagyobb szerepet. Ezzel kapcsolatban Hegel híres aforizmája jut eszünkbe, mely szerint Pallasz Athéné baglya akkor emeli szárnyát a repülésre, amikor a nap már lenyugvóban van. Félő, hogy az irodalomról és a szövegértelmezésről kialakult és kialakulóban levő új és új elméletek sokasága azt is jelezheti, hogy lassan az „irodalom halála” közelít (erre egyébként valóban akad is egy-két figyelmeztető jel).

Magam részéről úgy vélem, hogy semmiképp sem lehet ezeket az új jelenségeket leegyszerűsíteni, annál is inkább nem, mert az utóbbi hetven év során az irodalomra vonatkozó és az irodalommal kapcsolatos nézetek olyan nagy számban alakultak ki, hogy ezek számszerűség tekintetében minden bizonnyal meghaladták az ugyanebben az időszakban megszületett irodalmi műveket, és az irodalomnak szinte új ágazatát alakították ki. Ez azért is volt lehetséges, mert ebben az időszakban megszűnt az írókat és az irodalmárokat korábban mereven elválasztó megkülönböztetés, az irodalomkritika és az irodalomelmélet az irodalom teljes jogú, autonóm szabályokkal rendelkező területévé vált. Ennek az új kritikának és új irodalomelméletnek a megszületése igen szoros kapcsolatban van a modern irodalom alakulásával, mellyel együtt fejlődnek, ennek egyik ágazatát jelentik. Ugyanakkor a jelenség fordítva is érvényes. A modern irodalom ugyanis igen gazdagon merített és merít az új szövegértelmezési módszerekből, technikákból, melyek alkalmazása révén új szövegösszefüggéseket képes létrehozni.

Először is azt szeretném hangsúlyozni, hogy az előbb említett hetven esztendő megállapítása távolról sem volt önkényes. Hiszen az új korszak kezdetét a Moszkvai Kör és a Pétervári Nyelvészeti Társaság megalakulása és tevékenysége jelzi 1914 és 1919 között. Ennek a forradalmi változásnak – mert minden bizonnyal forradalminak nevezhető az irodalmi jelenségeknek ekkor kiformalódó új szemlélete – kettős forrása, illetve arculata volt. Egyfelől a modern nyelvtudomány és nyelvészet kialakulásához kötődik (mint ismert, Ferdinand de Saussure *Cours de linguistique générale* című művét tanítványai, Ch. Bally és A. Sechehaye 1916-ban jelentették meg). Az új nyelvészeti nézetek kiformalódását követően pedig szinte lehetetlenné vált, hogy bármilyen irodalmi elemzést úgy lehessen megvalósítani, hogy annak során ne kerüljenek terítékre a szöveg nyelvi jelenségei, meghatározói. (Ez az olasz kultúra esetében igen pozitív irányban befolyásolta a crocei formalista irodalomszemlélet továbbfejlesztését a formalista-stilisztika tökéletesedése irányában. Legjobb példát erre Gianfranco Contini munkássága nyújtja.) Másfelől az irodalomtudomány megújulása egyidejű az avantgard művészeti mozgalmak kialakulásával, melyekkel a továbbiakban szoros összeköttetésben, mondhatni karöltve fejlődött.

Ha nem fogadjuk el azt a tételt, hogy az „új kritika” együtt született az „új nyelvészettel” és az „új művészettel”, akkor azt sem érthetjük meg, hogy milyen viszony van a modern irodalomtudományban az elmélet és a konkrét kritikai gyakorlat között, illetve nem leszünk képesek megérteni azt az igen szoros és belső kapcsolatot, mely az utóbbi időszakban az irodalomelmélet, irodalomkritika és az irodalmi alkotótevékenység között kialakult. Szklovszkij, Eichenbaum, Jakobson, Mukařovszký, Lukács, Bahtyin, Frye, Barthes, Blanchot nemcsak eredeti gondolkodók és irodalomkritikusok, de korunk legeredetibb íróinak is bizonyulnak. Ha szigorúan vettük volna az előzőekben elmondottakat, akkor ebben a munkánkban akár kétszer is foglalkozhattunk volna velük, először

mint az általunk folytatott vizsgálatok ösztönzőivel, és résztvevőivel másrészt mint a vizsgálat alanyaival. Összefoglalva: egy sajátos irodalmi endogámia tanúi lehetünk, az irodalom önmegtermékenyítés útján megszülte önmaga irodalmát.

Az irodalomról alkotott vélekedések és az irodalmi művek értelmezése rendelkezésre kialakult módszerek sokfélesége ugyanakkor meglehetősen nehéz helyzetbe hozta az úgynevezett „egyszerű olvasót”, akiről az irodalom meghatározása és jelenségeinek értelmezései során szinte teljesen megfélelkezünk, de aki mégis döntő láncszem, hisz az irodalmi művek az ő számára készülnek. Attól a pillanattól kezdve, amikor az irodalmárok rádöbbsenek az irodalomnak arra a rendkívüli képességére, hogy képes az önmegtermékenyítésre és a reprodukcióra, hogy egy sajátos metamorfózis során képes önmagát alanyból tárggyá változtatni, attól kezdve egyre erősebb lett az a törekvés, mely során az irodalomelmélet egyre inkább önállósítani és függetleníteni igyekezett magát az irodalomtól, saját ismeretanyaggal és szabályrendszerrel rendelkező önálló tudományággá vált. Az új tudományág kifejlődése során a különböző elméleti és módszertani munkák olyan nagy halmaza készült el, hogy ennek felmérése immár szintén önálló kutatási területet képez, melynek szintén önálló szabályai és kutatási módszerei vannak. Nem jelenti tehát a múlt utáni vonzódást, a régi állapotok iránti nosztalgiát, ha megállapítjuk, hogy a XX. század második felének irodalomtudománya és irodalomkritikai gyakorlata olyan termékenynek bizonyult, az új hajtások olyan sűrűn fakadtak és oly gyorsan izmosodtak, hogy immár szinte áthatolhatatlan erdőségként állnak az olvasó és az irodalmi művek közé, és megakadályozzák, az irodalmi művek híryanaga és az olvasók közötti közvetlen kapcsolatok kialakulását. Ez annyira így van, hogy napjainkban már abból a célból születnek új elméletek és kritikai módszerek, hogy ezek alkalmazásával az olvasó ne tévedjen el a kritikai irodalom dzsungelében, melynek kuszaságát önmaguk is fokozzák.

[...]

II. Az olasz irodalom

1. Meghatározási kísérletek

Az alapvető különbség, mely megkülönbözteti a nyugodt és kiegyensúlyozott körülmények között dolgozó irodalomkritikust az állandóan kételyekkel viaskodó irodalomtörténészről, abban áll, hogy ez utóbbinak egy meghatározott ponton és időben szembe kell néznie az irodalom konkrét formáival és rendszerjellegével. Ez a konkrétum a mi esetünkben nem más, mint „az olasz irodalom”.

Tisztában vagyunk azzal, hogy ennek a kimondása meglehetősen ellentétben van az eddig elmondottakkal. az is egyértelmű, hogy az „olasz irodalom” sem tekinthető egyszerűen konkrét fogalomnak, hisz absztrakció eredménye. Évszázadok során alakult ki az irodalomtörténészek és irodalmárok munkálatai és vizsgálódásai eredményeképpen, és ennél fogva újabb és újabb jelentést kapott, újabb és újabb esztétikai és ideológiai szempontok szerint alakult, eltérő ízléseket tükrözött. Az irodalomtörténet fogalma olyan absztrakció eredménye, melynek megszületését az a szándék váltja ki, hogy az irodalommal foglalkozó kutató egy sor különböző minőségű és karakterű jelenséget egy meghatározott osztályba sorol, hogy ezáltal ezt a jelenségsort megkülönböztesse

a többi nemzet és más nyelvek irodalmaitól (esetünkben az olasz irodalmat szemben a francia, angol és német irodalommal).

Valószínűleg a mai tudományok szintjén megfelelő módszerességgel és alapossággal, az évszázados hagyományok tiszteletben tartásának mellőzésével lehetséges lenne felszámolni ezt az absztrakt fogalmat, és helyébe más gyűjtőfogalmat, illetve fogalmakat lehetne állítani, amelyek értelmezési tartománya immár nem kötődne a nyelvi, nemzeti, földrajzi határokhoz (és abszolút nincs kizárva, hogy a közeljövőben nem fognak ilyen művek születni). Mindazonáltal, ha sikerül megtisztítani az „olasz irodalom” fogalmát a korábbi nemzet- és hazafogalomhoz kötődő értelmezésektől („letteratura patria – letteratura nazionale”), amelynek a politikai-ideológiai konnotációi igen szorosan hozzátapadtak az elnevezéshez, akkor ennek a gyűjtőfogalomnak használhatósága a továbbiakban is érvényben maradhat, és segítheti a vizsgálandó anyag körülhatárolását. Az esetleges félreértések kiküszöbölése és hibák elkerülése érdekében mindenesetre szükséges, hogy világosan meghatározzuk, hogy mit értünk „olasz irodalom” alatt: *Ennek a munkának szerzői „olasz irodalom” alatt a szövegeknek azt a szinte végeláthatatlan tengerét értik, melyek olasz nyelven, illetve az olasz nemzeti nyelvhez kötődő szubkulturális nyelveken íródtak (melyek alatt az olasz nyelv megszületését megelőző vulgáris latint és az olasz dialektusok különböző változatait értjük), és amely szövegeket a mai felfogás és művészi érzék szerint hajlamosak vagyunk irodalmi szövegeknek tekinteni.* Tudatában vagyunk annak, hogy egy ilyen jellegű meghatározás jelentős mértékben kitágítja az irodalom fogalmának jelentéstartományát, és csak akkor lesz használható, ha a kutatók vizsgálódásuk során mindvégig tiszteletben tartják a fogalom megalkotásakor megfogalmazott alapelveket. Magunk részéről mindenesetre hajlamosak vagyunk egyaránt irodalmi jelenségnek tartani a középkori lovagi énekeket, a nép ajkán élő dalokat, valamint a tudományos és filozófiai értekezéseket, csak azt kötve ki, hogy amennyiben irodalomról beszélünk, akkor a szöveg megalkotásakor a szerző ne csak információkat gyűjtjön össze, hanem a szöveg megformálásakor saját személyiségét is be tudja építeni a szöveg üzenetanyagába. Az is egyértelmű, hogy ez a „szöveg-kritikai” szempontból megfogalmazott „olasz irodalom” ma más jelentésű, mintha tíz évvel ezelőtt fogalmazódott volna meg. Könnyű belátni, hogy amilyen mértékben megváltozott az eltelt idő alatt a „szöveg kritikai” alapon kialakított meghatározás jelentése, olyan mértékben kell megváltoztatni azokat a kritériumokat is, amelyek alapján kijelöljük a fogalom egyes alszektorait. Ebben a meghatározásban az időrendiség szempontjai is elvesztik korábbi merevségüket. A helyi, földrajzi realitások közötti fáziseltolódások határozottan befolyásolják az időrendi sorrendet, és ilyen megvilágításban nem egy mű elveszti azt a „nemzeti” érvényét, amelyet a művek nem önmagukban hordoztak, hanem csak az irodalomtörténések tevékenységének eredményeképpen kaptak. Fontos annak belátása, hogy egy ilyen típusú szemlélet nem tagadja a nemzeti irodalom meglétét, illetve az irodalmak nemzeti történetének jogosságát, de tagadja az irodalmak múltjában a célszerűséget. Úgy tekinti az irodalom életét, mint egy sűrű-kusza hálót, mely csak a századok múlásával válik történetté, folyamattá. Épp ezért a gyűjtőfogalom megformálásakor minden jelenséget, minden szálát ismernünk kell, melyek szerepet játszottak az irodalmi szövegek, jelenségek, műfajok stb. létrehozásában. Egyszerűen „az olasz irodalom története” a posteriori született az „olasz irodalom” fogalmához képest, és ennél fogva, ahhoz, hogy „az olasz irodalom történetéről” beszélhessünk, az szükséges, hogy értelme legyen az „olasz irodalom” fogalmának.

Az ilyen aggályos megfogalmazás talán túlzottnak tűnhet, de úgy véljük, mindenképp szükséges volt így tenni, hogy tudatosan megkülönböztessük saját vállalkozásunkat a korábbi években kiformalódott „olasz irodalomtörténeti” koncepcióktól. Ám, ha munkánk egyúttal „történet” is, akkor az is szükséges, hogy ez a történeti kép teljesen új és eredeti legyen, „ex novo” szülessen meg, azaz a vizsgált szövegek létrejöttében szerepet játszó lehető legnagyobb számú tényező elemzésének alapján álljon össze.

2. De Sanctis „történeti diagramja” . . . és a miénk

Bárki, aki megkísérli megírni az olasz irodalom történetét, nem foghat anélkül hozzá, hogy előbb ne vessen számot Francesco De Sanctis irodalomtörténeti munkájával. Aki ezt elmulasztja, az nemcsak szellemi restségről tesz tanúbizonyságot, hanem alapvető módszertani felkészületlenségről is. Arról, hogy nem képes belátni De Sanctis gondolkodói jelentőségét, illetve azt a hatást, mellyel De Sanctis életműve befolyásolta a következő század olasz kultúráját és irodalmi gondolkodását. De Sanctis életműve jelentőségének elismerése és tanulmányozása ugyanakkor hozzásegít ahhoz is, hogy a mai kutató belássa, hogy milyen mély szakadék választja el De Sanctis koncepcióját a mai álláspontoktól. Az a világ, melyet De Sanctis rajzolt, már nem a mi világunk. Mondjuk ki őszintén: nem érdekel bennünket, mert immár új horizontok, új világok tárultak fel előttünk, melyek épp akkor váltak láthatóvá, amikor „hajónk vitorláit” elfordítottuk az ő világának partjaitól.

Az előbb mondottak igazolására elég, ha De Sanctis irodalomtörténetének, a *Storia della letteratura italiana*ának alapvető ellentmondásosságára gondolunk. Ez a legjelentősebb mű azok sorában, amelyek azzal a szándékkal íródtak, hogy az olasz irodalom és kultúra történeti rajza segítségével kiemeljék az olasz nemzeti egység és az olasz nemzeti identitás fontosságát.³ Ugyanakkor a tétel igazolását célzó történeti kép távolról sem mutat egy állandóan felfelé emelkedő tendenciát, hanem ellenkezőleg állandó hanyatlást, dekadenciát jelöl. De Sanctis történeti diagramja pontosan jelzi, hogy ez a hanyatlás akkor kezdődik, amikor Dante, Petrarca és Boccaccio munkássága idején az író-költő (poeta) helyébe új szereplő lép: az irodalmár (letterato). Ekkor kezdődik meg az olasz kultúrára oly jellemző különbségtéves az ember és művész, illetve a tartalom és forma között. Az olasz felvilágosodás nagy alakjainak, Parininek és Alfierinek lesz az érdeme, hogy aprólékos és igen fárasztó munkával enyhíteni tudták ezt az évszázadok során kialakult ellentétet. Ezáltal De Sanctis esetében csak a szerzőnek az irodalmi művek iránti mély érzékenysége (melyet legjobban Petrarca költészetének művészi színvonalú elemzése tükröz) képes enyhíteni az irodalomtörténeti koncepció merevségét. Erre a merevségre nyújt példát De Sanctis érzéketlensége az olyan írók iránt, mint Machiavelli vagy Guicciardini. Az vi-

³ Természetesen köztudott, hogy nem De Sanctis munkája számít az első olasz irodalomtörténetnek. De Sanctis szintézisét több vállalkozás előzte meg, melyek sorából kiemelkedik Gerolamo Tiraboschi *Storia della letteratura italiana* című munkája (1777–1781), mely nem egy szempontból a mi munkánk egyik előképének is tekinthető. Ugyanakkor De Sanctis lesz az, aki a korábbi kísérletek helyébe a történetiség és a kor tudományos ismeretei alapján elkészített szintézist állítja. Természetesen De Sanctis munkája erősen kötődött az egységes Olaszország megteremtésének politikai-ideológiai céljaihoz, melynek pozitív és negatív hatásai máig érződnek a De Sanctis példáját követő olasz irodalomtörténeti munkákon.

szont mindenképpen megállapítható, hogy feltétlenül ki kell cserélni ennek a fejlődés-vonalnak nem egy elemét, de ha ezt tesszük, akkor megváltozik az eredeti diagram iránya és jellege.

Saját koncepciónk bemutatásakor szeretnénk két alaptézist előrebecsátani: 1.: „Az olasz irodalom történetének nem kell szükségszerűen követnie az olasz nép és nemzet etikai, politikai történetét (bár az is kétségtelen, hogy kapcsolat van a két történeti folyamat között)”. 2.: „Nem szükségszerű, hogy a nagy irodalom megszületése mindig mély erkölcsiséget feltételezzon.” Ha elfogadjuk ezt a két tételt, akkor megállapíthatjuk, hogy az olasz irodalom nagyságát a művészi alkotás gazdagsága és változatossága jelenti. Az olasz irodalom történetét Dante életművétől egészen a XVII. századig a műfajok és műformák végtelen sokasága, a formai, technikai tökéletesség jellemzi, mely révén az olasz kultúra a társadalmi és gazdasági válság súlyosbodása és visszafordíthatatlansága idején is meg tudta őrizni tekintélyét és varázsát a többi európai nemzet szemében. Az is igaz, hogy a XIII. századtól a XVII. századig terjedő korszak olasz irodalmából szinte teljesen hiányzik a nemzeti irodalmakra jellemző érzésvilág. Az olasz írók magatartását a helyi jellegekhez kötődő „campanilizmus”, illetve a kozmopolitizmus jellemzi (mely jellegzetesség ki is váltotta a desanctisiánus álláspontokat képviselő Antonio Gramsci kritikáját). Ám ha a kutató kezét nem köti meg politikai-ideológiai szemlélet, mely mindent az olasz nemzeti egység kialakulása szempontjából ítél meg, akkor képtelenség nem belátni, hogy az olasz irodalom nagy korszakának esetében épp a nemzeti szempont és a nemzeti problémákat hangsúlyozó tartalmak hiánya tette lehetővé az irodalmi alkotásoknak ezt a nagy gazdagságát és sokféleségét, máig érvényes modernségét.

A munkánkban felvázolandó kép semmiképp sem fog egy lineáris diagramot követni. A valós állapotok felmérése alapján azt igyekszik bemutatni, hogy milyen körülmények okozták az olasz irodalom négy évszázadon átvonuló nagyságát és európai eredetiségét a XIII. század közepétől körülbelül a XVII. század közepéig. Természetesen ebben a periódusban is voltak válságok, visszaesések – elsősorban az irodalmi művek tartalmi vonatkozásait illetően. A tartalmi válság az olasz irodalom esetében azon a területen jelentkezik, mely egyébként az olasz kultúra és irodalom történetének egyik legsajátosabb terméke volt: az úgynevezett irodalmárok („letterati”-k), a humanisták, elméletírók, poétikatörténészek stb. irodalmi tevékenységében, mely az irodalmi jelenségeknek körülírásában, a verstani, nyelvi szabályok kodifikálásában áll (mely egyébként igen nagy vonzerőt jelentett, és Európa szinte minden kultúrájában követésre talált).

Amikor 1640 és 1650 között az olasz irodalom végképp válságba jut, és az utolsó nagy egyéniségek – Marino, Bruno, Campanella, Sarpi, Galilei – is eltűnnek az olasz irodalom színteréről, olyan űr keletkezik az olasz kultúrában, mely mindenki, az olasz, a külföldi irodalmárok szemében egyaránt az olasz irodalom és művészet teljes és végleges összeomlásának képzetét keltette. Ez a válság leegyszerűsítve magyarázható ugyan az ellenreformáció fellépésével, de ez csak olyan mértékben igaz, hogy az ellenreformáció reakciós-katolikus kultúrája azt az űrt foglalta el, töltötte be saját tevékenységi formáival és kulturális intézményeivel, amely az olasz laikus kultúra válságának elmélyülésével keletkezett. Számtalanszor hallhattuk azt az érvelést is, hogy mindennek az volt az oka, hogy az olasz kultúra történetéből hiányzik a reformáció. Ám véleményünk szerint ez az érvelés meglehetősen gyenge, olyan, mintha szenteltvízzel kísérelnénk meg életre kelteni az ördögöt. Az olasz kultúra és irodalom nagy klasszikus vonulata semmivel sem bizo-

nyul kevésbé antiprotestánsnak, mint antikatolikusnak. Az olasz irodalom igazi jellegzetessége, hogy az olasz írók és irodalmárok magatartásának alapvető vonása mindvégig a kételkedés, a valóság szenzualista (de nem materialista) szemlélete, a hit kérdéseivel szembeni közömbösség (ha éppenséggel nem ateista magatartás). Ilyen értelemben az olasz irodalom esetében az egyház és irodalom kapcsolata sohasem jelent ideológiai kötődést, hanem csak a politikai hatalom és a művészet viszonyának megnyilvánulása volt. Sok rosszat el lehet mondani az olasz humanizmus és reneszánsz műveltségéről, de azt semmiképp sem, hogy központi kérdésként kezelte volna a hit és vallásosság problémáit.

Az olasz irodalmárookra jellemző kétkelő magatartás, a vallás-erkölcsi meggyőződés és az ideálok teljes hiánya tette lehetővé, hogy az olasz írók minden erkölcsi gátlás nélkül kompromisszumra lépjenek a mindenkori politikai hatalommal, így az ellenreformáció győzelmét követően az egyház által képviselt ideológiát is könnyen magukévá tették. Ez a kompromisszum egyébként annál is inkább könnyen jött létre, hiszen ezt az egyházi politikai hatalmat szintén értelmiségiek, igaz, egyházi értelmiségiek, papok, nemegyszer irodalmár papok képviselték, akik már műveltségük miatt sem helyezkedtek mereven szembe az olasz irodalmi műveltség laikus hagyományaival. Az esetek többségében Olaszországban a politikai hatalom az ellenreformáció korában türelmesebbnek bizonyul a művészetekkel szemben, mint Európa más országaiiban, így volt lehetséges a korábbi műveltség asszimilációja is. (Ezen a téren egyébiránt épp a jezsuiták bizonyultak a legügyesebbnek és leghajlékonyabbaknak.)

Másfelől, ha elfogadjuk azt a tételt, hogy az olasz irodalmat világszerte olyan remekművek okán ismerik és tisztelik, mint Petrarca *Daloskönyve*, Machiavelli *Fejedelme*, Castiglione *Udvari embere*, vagy a *Dekameron* és az *Orlando Furioso* (hogy csak a legjelentősebbek közül említsünk néhányat), akkor tudatában kell lennünk, hogy ennek a jelenségnek vannak árnyoldalai is. Nem teljes mértékben igaz, hogy csak az említett négy évszázad olasz irodalma és műveltsége képviselte a valós eredeti értékeket, és hogy ezek az értékek a későbbi korokban egyre inkább elvesztették érvényüket azáltal, hogy az értékek konvenciókká, megszokássá és szabályrendszerek, viselkedési kódexek példatárává váltak, hogy a sok kis érték eltakarta volna az igazi „Értéket”. Ennek a nézetnek alapvető hibája, hogy megfelelkezik arról, hogy az olasz humanizmus és reneszánsz irodalmi alkotásainak esetében az esztétikum hordozója legtöbbször épp a formai komponensben rejlik, illetve a formai komponens empirikus módon meghatározója is a benne kifejeződésre jutó tartalomnak. Ez a titka egyébként az olasz reneszánsz irodalom igen gyors és igen széles körű európai elterjedésének, az olasz irodalmárok által kidolgozott műfaji és poétikai szabályok ilyen nagy sikerének, hosszú utóéletének: ugyanis olyan formai példatárat szolgáltatottak, melyet az utánpótlás és továbbfejlesztők tetszés szerint tölthettek meg új és új tartalommal.

A XVII. század közepe felé azonban szinte máról holnapra megszűnik az olasz irodalom európai vezető szerepe. A szakadás annyira mély, hogy még az is felvetődhet, az ezt követően kialakuló olasz irodalom tekinthető-e az előző négy évszázad továbbfolytatásának, azaz beszélhetünk-e egységes olasz irodalomról, avagy két olasz irodalom létezik: az egyik a kezdetektől a XVII. század feléig, a másik, amely ettől az időponttól napjainkig tart. Ugyanis csak a XVII. század második felében kezd az olasz irodalom olyan jellegzetességeket mutatni, melyek alapján joggal beszélhetünk nemzeti irodalomról. Ettől kezdve fejez ki az olasz irodalom olyan feszültségeket és aggodalmakat, melyek

a nemzeti identitás megőrzésének szándékát mutatják. A nemzeti jelleg először a katolicizmus – nemegyszer a klerikalizmus – öltözetében jelent meg, és csak később terjedt át a laikus kultúra különböző területeire, majd a folyamat végén ez a nemzeti jellegű irodalom ismét visszaszerezte az irodalom eredeti autonómiáját.

Ha így szemléljük az olasz irodalom történeti grafikonját, akkor a XVII. századtól kezdődő korszak esetében semmiképp sem beszélhetünk dekadenciáról, ugyanis a diagram akkor ismét felfelé kezd ivelni. Az olasz irodalom története ettől a ponttól kezdve semmiképp sem ábrázolható lineáris diagrammal, mert a fejlődés szaggatottá válik. Ennek az az oka, hogy a XVII. század második felétől kezdve az olasz irodalmárok legfőbb törekvése az lesz, hogy az új európai irodalmi modellek figyelembevételével, és azok hatására kiformalják a saját nemzeti identitás-tudatuknak megfelelő irodalmi műveltséget, de anélkül, hogy adva lettek volna ennek a nemzeti kultúrának és irodalomnak a kialakításához szükséges társadalmi és kulturális feltételek. Valószínűleg az olasz irodalom válságát is az idézte elő, hogy a korábbi időszak alatt egyre mélyebb lett a szakadék az irodalmi alkotások formai tökéletesedése és az őket létrehozó alap-struktúra között, míg Európa más részein az irodalom és a kulturális élet fejlődése ugyan lassabbnak bizonyult, de mindvégig arányban maradt a társadalom lassú polgári átalakulásával. Ezzel szemben Olaszországban az irodalmi eszmény továbbra is a reneszánsz virágkorában, a Quattrocento és a Cinquecento során kialakított udvari kultúra és az udvari irodalom ideálja maradt, melyet időközben az európai fejlődés már meghaladott, és amellyel szemben a most életéről nemzetek kultúrája és irodalma kiformalta saját művészi és kulturális céljait. Ám ez a folyamat is csak bizonyos mértékig igaz, olyannyira, hogy ezzel egyidőben egy, merőben ellentétes folyamat is lezajlott. Hiszen, talán nem túlzás azt mondani, hogy Európában épp az új polgári réteg fogja megvalósítani a korábbi időszak olasz irodalmárainak szándékait, ha oly módon is, hogy ennek során az olasz reneszánsz által kiformalt műfaji és poétikai klasszifikációs rend maga is átalakuljon, a régi értékrendszer helyébe újak lépjenek. Ez az a pont, ahol semmiképp sem lehet megmagyarázni a jelenséget a folyamatok politikai-szociológiai vizsgálata nélkül: Olaszországban épp az európai államokban kialakuló új polgári rétegek hiánya akadályozta meg a nagy kulturális irodalmi örökség továbbfolytatásának, átformalásának, modernizálásának lehetőségét. Ezért lesz az olasz kultúra és irodalom esetében olyan éles a különbség a régi és az új között.

A XVII. század közepétől Olaszország és az olasz kultúra marginális helyzetbe kerül Európa ez időben megerősödő nemzeteihez képest, ami az olasz irodalmárokat igen nehéz és ellentmondásos helyzetbe hozta. Egyrészt nem hivatkozhattak saját irodalmi-kulturális örökségük nagyságára, mert ennek kozmopolitizmusa, formalizmusa miatt – ideológiai okokból – szégyenkezniük kellett. Ugyanakkor viszont – és itt rejlik az ellentmondás – az ország igen nehéz gazdasági és társadalmi állapotai mellett mindenképp szükségük volt a múlt nagy művészi örökségének mítoszára, az olasz kultúra és művészet európai primátusának védelmére, az ideológiai jellegű viták elmélyítésére. Nem volt véletlen jelenség, hogy ebben az újrakezdési korszakban az egyes irányzatokat, az egyes művészi csoportosulásokat messze túlszárnyalták az egyes művészek és írók „magányos és hősi” erőfeszítései. Az utóbbi három évszázad olasz irodalmának minden nagy alakjáról – szinte kivétel nélkül – elmondható, hogy az irányzatokon kívül valósította meg saját művészi, írói programját. Következésképp saját korukban

nem ismerték el ezeknek az írói életműveknek a nagyságát, nem hatottak saját korukra, az irodalom és kultúra intézményei nem az ő hatásuk alatt formálódtak. Az előbb elmondottak egyaránt érvényesnek bizonyulnak Alfieri, Foscolo, Leopardi, Verga, Svevo, Pirandello vagy Montale művészetében. Ez a magányosság, kívülrekedtség magyarázza azt, hogy míg a korábbi négy évszázad olasz irodalmát a derű, a komikum és a játékoság jellemzi, addig az újabb olasz irodalomra a kozmikussá nőtt pesszimizmus, a keserű ironia és a groteszk iránti vonzalom lesz a jellemző. Úgy tűnik, hogy a „nemzeti eszme” boldogtalanná, keserűvé tette irodalmunkat.

2/1. Az ellentmondások állandósulása

Ha az előbb vázolt diagramot konkrét tartalmakkal töltjük meg, azonnal szembe-tűnik, hogy az olasz irodalmat *minden más európai irodalomnál erősebb mértékben* jellemzi az ellentmondások igen nagy száma és együttes jelentkezése. (Okát a nemzeti egység másfélezer éves hiánya, az olasz nemzetállam viszonylagos rövid története, az irodalmi műveket létrehozó földrajzi környezet tagoltsága és még sok más hasonló körülmény adja.) Ezen ellentmondások közül most csak néhányra szeretnénk utalni.

Ha az olasz irodalom történetét hagyományos módon, időrend szerint, vertikálisan tanulmányozzuk, azt tapasztaljuk, hogy az olasz irodalom egyes jelenségei a kezdetektől napjainkig – jóllehet tartományonként és városállamonként más és más időkben alakultak ki –, de nagyjából egy sajátos központi retorikus-ideológiai rendszert követnek. Ha viszont csak egy pillanatra is felhagyunk ezzel a diakronikus szemlélettel, és egy meghatározott történelmi korszakban a szinkronitás elve alapján vesszük szemügyre az egyes olasz államok, tartományok vagy városok irodalmi életét, akkor azt tapasztaljuk, hogy az addig egyenesvonalúnak hitt diagramunk tele van töréssel, szakadással, hogy az egyes tájegységek irodalmi jelenségeit semmiképp sem lehet ugyanazon értékrend szerint összhangba hozni. Konkrét példaként szeretném megemlíteni, hogy nem is olyan régen arra készültem, hogy megírom az olasz barokk kor, a Seicento irodalmának történetét. Könyvem eredeti címének – különböző indokok alapján – egy dátumot akartam megtenni, 1610-et. Az ötletet végül is kénytelen voltam elvetni, mert ha ezt az évszámot választottam volna címül, és le akartam volna írni ennek az évnek konkrét olasz irodalmi jelenségeit, akkor a legnagyobb egyszerűsítések mellett is nem egy, hanem legalább hét irodalomtörténetet kellett volna megírnom.

Amennyiben figyelmünket az irodalmat létrehozó struktúrákról az irodalom céljára irányítjuk, akkor viszont azt kell látnunk, hogy az olasz írók előtt mindig két alternatíva állt (melyek néha egy író életművén belül is különböző korszakokban váltokozva érvényesülhetnek): a formalista-retorikus minőségi igény és az erkölcsi-politikai elkötelezettség imperatívusza. Az egész olasz irodalmat is ez a kettősség jellemzi. Meghatározott történelmi korokban, hol az egyik, hol a másik modell lesz az írói életművek meghatározója. Belátására elég, ha végigtekintjük az olasz irodalom egyes jelenségeit Petrarcától Marinóig, Machiavellitől Ariostóig, Leoparditól Manzoniig, Montalétól Vittoriniig. Az a tény, hogy egyes írók miként fordulnak el művészi autonómiájuk védelmében az erkölcsi-ideológiai célok kifejezésétől, mások pedig milyen nagy lelkesültséggel vagy kétségbeesett hittel azonosulnak egy-egy eszmével, politikai céllal, szintén az olasz irodalom történelmi-szerkezeti sajátosságainak elemzésével érthető csak meg. A politikai intéz-

mények és a politikával foglalkozó értelmiségi rétegek viszonylagos fejletlensége vagy éppenséggel hiánya, nemegyszer arra készítette az olasz írókat, hogy magukra vállalják az egyes olasz államok, később az olasz nemzet sorsának elméleti irányítását. Azonnal meg kell jegyeznünk, hogy ez a politikai elkötelezettség távolról sem akadályozta meg az olasz irodalmárokat, hogy erkölcs-politikai nézeteiket ne retorikus formákban fogalmazzák meg, mely csak egy igen szűk értelmiségi réteg számára volt érthető. Azt is mondhatjuk, hogy az olasz író úgy kívánt politikus lenni, hogy közben meg kívánta tartani művészi rangját, így politikai tevékenységét gyakran nem a politika konkrét céljai és szükség-szerűségei, hanem a retorika szabályai szerint formálta. Ez viszont már önmagában is paradox jelenség. A mélyén az rejtőzik, hogy az olasz írók műveiket egy szűk réteg számára írták, amelynek tudatában, műveltségében a politika és retorika nem egymást kizáró, hanem egymást feltételező kategóriák voltak.

Az irodalmi tevékenység autonómiájának védelme és az olasz író politikai-társadalmi elkötelezettsége, amely alapvető ellentmondásnak tűnhet, nem magyarázható csak az olasz irodalom retorikus hagyományainak politikai tartalmával. Petrarca esetében a két komponens vegyítése például egészen kivételes elméleti és művészi eredmények létrehozását tette lehetővé; semmiképp sem vezethetők vissza leegyszerűsítve azokra a retorikai alakzatokra, melyeket Petrarca művei megírásakor követett. Ha nem is olyan nagy ugrást téve áthidaljuk a szakadékot, mely a politika iránt érdeklődő irodalmárt elválasztja a politikai gondolkodótól, akkor – például Machiavelli esetében – beláthatjuk, hogy az irodalom és a politika közti különbség könnyen megszűntethető, ha a politikai gondolkodó az irodalom minden addigi eredményét és eszközét felhasználva építi fel, írja meg saját elméleti rendszerét és ezáltal egy új autonóm tudományt, egy új irodalmi műfajt formál ki (ami viszont lehetetlen lett volna, ha az elméletíró számára nem állt volna már készen az új típusú irodalmi tevékenységhez szükséges struktúra és írói eszköztár).

[. . .]

(Fordította: Sárközy Péter)

(Alberto Asor Rosa: *Letteratura, testo, società*. In: *Letteratura italiana. Vol. I. Il letterato e le istituzioni*. Direzione: Alberto Asor Rosa. Torino, 1982. © Giulio Einaudi editore 5–27.)

IRODALOM ÉS TUDOMÁNY

(Problémák, vallomások, perspektívák)

Az irodalom és a tudományok kapcsolatáról beszélve Carl Gustav Jung, a modern tudományos élet egyik kiemelkedő képviselője a következő igen jellemző megállapítást tette Niels Bohr Nobel-díjas dán tudósna, a modern fizika egyik legnagyobb alakjának: „Olyan a kapcsolatunk, mint egy magas hegységen keresztülvezető alagút két bejáratától előrehaladó alagút-fúró munkások viszonya. Még ugyan nem látjuk a másik csapatot, de már halljuk a felénk közeledők csákány-csapásait.” Ez a megállapítás átfogóan és találóan jellemzi az irodalom és az egzakt tudományok közti kapcsolatok mai helyzetét. Valóban, remélhetőleg már nem kell sokat várnunk a két terület egymásra találására, mert a közeledés az irodalom és a természettudományok között immár évtizedek óta tart, és végső állomásához közeledik. Természetesen néha az is megtörtént, hogy a két tábor egyes képviselői ideiglenesen „eldobták a csákányt”, és a válaszfalon keresztül heves vitába kezdtek a másik fél képviselőivel. Ilyen volt az az igen nagy port kavará vita a „két kultúra viszonyáról” (a két kultúra alatt a humán, illetve a természettudományokat értve), mely a hatvanas évek olasz kulturális életét jellemezte. A vita kiváltója Ch. P. Snow *A két kultúra* című, valószínűleg valós értékeit tekintve túlbecsült munkája volt, mely Ludovico Geymonat bevezetőjével jelent meg olasz nyelven, és először közvetítette az olasz kultúra számára a korábbi időszak külföldi tudományos vitáinak tanulságait. Snow könyvének megjelenését heves viták sora, kerekasztal-konferenciák, nyilatkozatok és természetesen megszámlálhatatlan egyetemi doktori disszertáció követte. Ebben a vitában korábban már csontig lerágott közhelyek éledtek fel: a természettudományok felháborodott képviselői azt hányták a humán tudományok művelői szemére, hogy tudatlanságuk odáig terjed, hogy olyan alapvető természeti törvényeket sem ismernek, mint a termodinamika második törvénye; másfelől egyébiránt igen békés irodalmárok azon háborogtak, hogy magukat tudósna tartó emberek nem képesek arra, hogy megértsék Mallarmé híres verse „mély-struktúrájának” igazi jelentőségét. A nagy vihar és lárma ellenére az idő távlatából ma már megállapítható, hogy a viták során kevés maradandó megállapítás született, mely alól talán csak Elio Vittorini, Ludovico Geymonat és Giulio Preti írásai jelentettek kivételt. A két tudomány-terület képviselői húsz évvel ezelőtt lezajlott disputájának mulandóságát talán elsősorban az okozta, hogy túlságosan is nagynak bizonyult mind a két tábor képviselői részéről a frontális áttörés igénye, a saját álláspont igazságának védelme, azaz mindkét fél érzéketlennek bizonyult az ellentábor érvelésének meghallgatására, így a vita nem megértéshez, hanem félreértésekhez, bizalmatlansághoz, kölcsönös vádaskodásokhoz, ironikus-szarkasztikus álláspontok kialakulásához vezetett.

A közelmúltban ismét felmerült az olasz kulturális életben az irodalom és a tudományok kapcsolatának kérdése, de immár teljesen új alapokon, új szempontból vetődtek fel a kérdések, és a problémakör megközelítése is más, új módszerekkel történt. Miként alakultak ki ezek az „alapok”, mi okozta, hogy ismét felvetődjenek, de immár új megvilágításban a régi kérdések? Hogy a tudomány és az irodalom kapcsolatának problémáját ismét meg kellett vizsgálni, annak elsősorban az volt az oka, hogy időközben a két terület közötti kötődések, kapcsolatok, átfedések egyre egyértelműbbé váltak, általános méreteket öltöttek. Felölelték a gépípar-, a technika-, illetve az ipartörténet tudományos kidolgozásának igényét, a kibernetika alkalmazásának szükségességét az irodalomtudományi kutatásokban, de mindenekelőtt a politika és tudományok közti viszony kérdéseit (a politikai hatalom és a tudományos kutatás tervezhetőségének problémáit), valamint az egyre jobban kibontakozó tudomány-szociológiai irodalom, illetve a tudományos-fantasztikus irodalommal kapcsolatos kérdésköröket.

Azért is kezdődhetett meg immár új alapokon a tudomány és irodalom kapcsolatának konfrontációja, mert a két tábor korábbi egymás iránti bizalmatlanságát időközben felváltotta a társterületek iránti fokozott érdeklődés és figyelem, illetve annak felismerése és világos tudata, hogy mindkét tudományos szférában közös érdekek és közös buktatók találhatóak (a manipulálhatóság, a politikai eszközzé válás, az identitásvesztés veszélyei), melyekkel az irodalomtudománynak és az egzakt tudományoknak is szembe kell nézniük.

Az irodalom és a tudományok kapcsolata kérdéskörében kialakult új vizsgálati módszerek kialakulása pedig elsősorban annak köszönhető, hogy a korábbi moralizáló és hiábavaló kölcsönös vádaskodások ping-pong csatározásait a matematikai logika, a nyelvészet és szemiotika fejlődésének hatására felváltotta az a közös igény, hogy bármilyen irányú tudományos kutatás első lépésének az alkalmazandó kutatási módszer kritikai elemzésének kell lennie.

Az új kutatásoknak komoly segítséget nyújtott a Nemzetközi Italianisztikai Társaság (Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana) 1976 áprilisában Sziciliában tartott közgyűlése, melynek központi témáját „Az irodalom és a tudományok kapcsolata az olasz irodalom történetében” kérdéskör képezte. A világ italianistái IX. kongresszusának anyagát a palermói Manfredi könyvkiadó jelentette meg 1978-ban *Letteratura e scienza nella cultura italiana* címmel. A konferencián elhangzott előadások hatására széles körű vita bontakozott ki több olasz irodalmi és elméleti szakfolyóirat (Lettere italiane, Lingua e stile, Problemi) hasábjain. Hasonlóképp nagy számban jelentek meg azóta az irodalom és a tudományok kapcsolatát elemző tanulmánykötetek, melyek közül az alábbiak a legjelentősebbek: Ludovico Geymonat: *Scienza e realismo* (Tudomány és realizmus, Milano, Feltrinelli, 1977), Paolo Rossi: *Immagini della scienza* (A tudományról, Roma, Editori Riuniti, 1977), Eugenio Garin: *Filosofia e scienze nel Novecento* (Filozófia és a tudományok a XX. században, Roma–Bari, Laterza, 1977), Andrea Battistini: *Letteratura e scienza* (Irodalom és tudomány, Bologna, Zanichelli, 1977), Mario Petrucciani: *Scienza e letteratura nel secondo Novecento* (Tudomány és irodalom a XX. század második felében, Milano, Mursia, 1978), Ezio Raimondi: *Scienza e letteratura* (Tudomány és irodalom, Torino, Einaudi, 1978, AA. VV.), *La nuova ragione. Scienza e cultura nella società contemporanea* (Az új gondolkodás. A tudományok és a kultúra viszonya a modern társadalmi életben), szerk.: Paolo Rossi (Bologna, Il Mulino, 1981), Beniamino Andriani: *Aspetti della scienza in*

Dante (Dante és kora tudományossága, Firenze, Le Monnier, 1981), Anna Maria Cavalli Pasini: *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra '800 e '900*, (A regény tudományossága. Regény és tudományos élet a XIX. és XX. század fordulóján, Bologna, Patron, 1982.). E munkák közt kell megemlítenünk Richard Boyd és Thomas S. Kuhr. 1979-ben írt igen fontos munkájának olasz kiadását: *La metafora della scienza*, (A tudomány metaforája), mely 1983-ban jelent meg a milánói Feltrinelli kiadó gondozásában. Ezeknek a műveknek tükrében egyértelműen megnyilvánul az új tudományos nyelv és az új tudományos kutatási módszerek iránti kölcsönös igény és elvárás.

*

Az irodalom és tudományok kapcsolata kérdéseinek ilyen nagymértékű és intenzív vizsgálata, a kérdéskörben megjelenő munkák nagy száma bizonyos mértékben képes volt az olasz és az európai, és főleg az amerikai tudományos élet közötti távolság csökkentésére. (Az olasz tudományos élet viszonylagos elmaradottságának oka minden bizonnyal az olasz kultúra évszázadokon keresztül kikristályosodott történeti-, idealisztikus és klasszicizáló jellegében keresendő.) Ugyanakkor, amikor elismerjük az olasz kultúra ilyen irányú lemaradását, azonnal meg kell említenünk, hogy bár a tudomány kérdései iránti fokozott érdeklődés csak az utóbbi években erősödött meg az olasz irodalmárok között, de az ezt megelőző korszakban sem hiányoztak költők, írók, kritikusok, irodalomtörténészek, akik, igaz magányosan és nagyobb visszhang nélkül, de komolyan foglalkoztak az irodalom és a természettudományok kapcsolatával. Közöttük mindenekelőtt Elio Vittorini-t kell megemlítenünk, aki közvetlenül a második világháború után úttörő módon foglalkozott a problémakörrel. Az olasz neorealista irodalom egyik meghatározó írógyénisége elsőként mutatott rá, hogy a relativitás-elmélet több évtizedes kulturális jelenléte, valamint Joyce és Proust írói példái ellenére is az olasz elbeszélők idő- és tértudatát, a tárgyak és szereplők tér- és időbeli elhelyezését még mindig olyan törvényszerűségek határozzák meg, melyeket a modern tudomány már rég meghaladott: „az olasz írók ahelyett, hogy Einstein tanítását követnék, még mindig a newtoni fizika törvényszerűségei szerint alkotnak.”

Vittorini folyóiratai, az *Il Politecnico*, majd később az *Il Menabo* segítségével harcot hirdetett az évszázados olasz retorikus műveltség, a formális és árkádikus kultúra ellen, mely csak a stílus tisztaságával törődött. Ezzel szemben Vittorini egy modern felvilágosodás szellemében igyekezett kiépíteni egy új típusú, objektív, tudományos elmélyültségű kulturális életet, egy ennek megfelelő új irodalmat, melynek fő jellemzőjét épp az interdiszciplinaritásban látta, amely így képes lett volna átfogni, egyesíteni a kultúrát és politikát, tudományt és irodalmat. Nem véletlen, hogy Vittorini lapjában jelent meg először olaszul Alfred N. Whitehead: *A modern tudomány eredetéről* és Bertrand Russel: *Lélek és anyag a modern tudományban* című tanulmánya, mint ahogy az sem, hogy Sebastiano Timpanaro itt közölte matematikai kérdésfeltevését *Az anyagtól az energiáig?* címmel.

Vittorini nem állt egyedül a modern olasz irodalomban a tudományok iránti érdeklődésével. Még olyan író esetében is, mint a milánói Műegyetemen mérnöki diplomát szerzett Carlo Emilio Gadda, akinek prózáját, megnyilatkozásait a gyilkos irónia és az indulat jellemzi, megfigyelhető, hogy egész életművén végigvonul az irodalom és a tuda-

mány, illetve talán még ennél is hangsúlyosabban az irodalom és a technika kapcsolatának elmélyült vizsgálata. A kérdéskör szociológiai megjelenésének igazi színhelyeként nem a kutatólaboratóriumok világát, hanem a termelő, az ipari üzemet jelöli meg. Már 1928-ban írt, de csak később kiadott *Milánói elmélkedések* (Meditazioni milanesi) című munkájában, majd 1940-ben megjelent alapvető fontosságú tanulmányában, a *Technika és költészet* (Tecnica e poesia) jól megfigyelhető Gadda gondolkodásmódjának mély analógiája Vilfredo Pareto közgazdász-szociológus elméletével, illetve az ennek kiindulópontjául szolgáló, Kurt Godel nevéhez fűződő matematikai teorémával.

Hasonlóképp matematikai alapokról indult egy másik olasz író, a dél-olaszországi, lucániai Leonardo Sinisgalli életműve is. Sinisgalli a mérnöki diploma megszerzése után elméleti matematikát tanult a Római Tudományegyetemen. Tanulmányai befejeztével barátjával, Amaldival együtt nem kisebb tudóstól, mint Enrico Fermitől kapott meghívást, hogy vegyen részt a via Panispermán lévő, időközben világhíressé vált Fizikai Intézet kutatásaiban. Sinisgalli költői indulására emlékezve így vall: „Ha elfogadtam volna a meghívást, akkor azokkal a fiatal tudósokkal dolgozhattam volna együtt, akiknek kutatásai az atomkor kezdetét jelentették, de én a lassuló neutronok és a mesterseges rádióaktivitás tanulmányozása helyett a költők és festők világát választottam.” Sinisgalli esetében ez a fiatalkori döntés csak életpálya választást jelentett, de nem a másik terület elutasítását. Ezt bizonyítják első verseskötetei is, az 1935-ben megjelent *Geometrikus versek* (Quaderno di geometria), valamint az egy évvel későbbi *Tizennyolc vers* (18 poesie). Az első kötetek után Sinisgalli tudatosan követte Paul Valéry „Leonardói ars poeticáját” (melyben Valéry Mallarmén túl is elsősorban E. A. Poe követőjének bizonyult). Egy új, „matematikai” illetve „geometriai költészet” kialakításának lehetőségét és szükségességét hirdette, mindenekelőtt az általa szerkesztett tekintélyes folyóirat, a *Civiltà delle macchine* (A gépi kultúra) hasábjain. Sinisgalli szerint ez az új költészet a földi élet érzéki benyomásai és a legelvontabb költői absztrakciók közti ellentétet a metafizika fémes fényű világába képes kivetíteni, és ezáltal új egyensúlyt tud létrehozni a legszélsőségesebb érzelmek és a legegyszerűbb algebrai jelek között. Mit jelentett végül Sinisgalli számára a költészet? Gianfranco Contini szerint nem egyebet, mint quantumot, olyan erőmennyiséget, melyet legadekvátábban az $a + bj$ képlet fejez ki, melyben az a és b reális mennyiségek, míg a j immaginarius quantum, mely nem egyéb, mint a -1 négyzetgyöke”.

Az irodalomkritika, illetve az irodalomtudomány berkeiben Giacomo Debenedetti foglalkozott legbehatóbban az általunk vizsgált kérdéskörrel, mindenekelőtt a természettudományok által kidolgozott módszerek, mechanizmusok és adatok irodalomkritikai felhasználhatóságának kérdésével. Debenedetti, aki már korábban igen jelentős eredményeket ért el a pszichoanalitikai elemzés szövegértelmezés során való alkalmazásával, kritikai életműve utolsó korszakában valóban meglepő kísérleteket tett egy új típusú szövegelemző módszer kidolgozására. A modern regény szerkezeti felépítését pl. a nukleáris és a subnukleáris részecskék funkcionális analógiáján keresztül kísérlete meg értelmezni. „Feltevésünk szerint – jelentette ki nagy elszántsággal 1965-ben írt tanulmányában – a modern elbeszélőtechnika és a modern természettudomány, ha más-más jelrendszert használnak is, ugyanazokat az információkat továbbítják a világ és az emberi természet mibenlétéről.” Ugyanitt állapítja meg Debenedetti: „A fizikusok részecskékként szembeni magatartása lett a modern regényírók szereplőikkel szembeni viselkedésének, eddig még sosem

alkalmazott írói alkotómódszerek modelljévé.” Ilyen kiindulópontonról jutott el a torinói irodalomtörténész ahhoz a gondolathoz, hogy Kafka művészetét a kvantum-fizika törvényeivel értelmezze, illetve, hogy a modern regény belső mechanizmusát Heisenberg meghatározhatatlansági törvényéből vezesse le, valamint addig, hogy olyan regények belső világát mint Moravia *Unalom* című regényét, illetve Paszternák *Zsivágó doktora*, az atomrobbanást követő maghasadási láncreakció jelenségeivel hozza párhuzamba.

Azok, akik közelebbről ismerik a mai olasz irodalmi életre jellemző megnövekedett szakirodalom burjánzását, tudják, hogy a legtöbb kísérlet arra irányul, hogy – a nyelvészeti strukturalizmus, a szemiotika eszköztárát felhasználva, nemegyszer matematikai képletek, grafikonok, ábrák, táblázatok alkalmazásával – kutatásaiknak a természettudományos kutatásokhoz hasonlóan objektív jelleget adjanak. Ilyen értelemben nem egy kísérlet történt egy új típusú irodalomtudomány megalapítására is, bár ennek megvalósulásáig még sok időre van szükség, legalábbis Barthes szerint, aki a *Critique et vérité* lapjain megállapítja, hogy az új típusú irodalomtudomány kifformáltságáig „még igen hosszú utat kell bejárni”, – és ha valakinek, akkor Barthes-nak igazán hihetünk, aki a modern irodalomtudományi módszerek merész alkalmazásában minden más társánál messzebbre merészkedett.

*

A költészetre áttérve, mindenekelőtt meg kell említenünk azokat a gépi-költészet létrehozására irányult kísérleteket, melyek a hatvanas évek derekán, a neo-avantgard költészet virágkorában alakultak ki és terjedtek el Olaszországban, és arra irányultak, hogy az akkor megismert IBM számítógépek felhasználásával gépi úton hozzanak létre költői műalkotásokat. Akkor ezek a kísérletek igazi földcsuszamlást idéztek elő a „költői alkotás” hagyományos fogalmának újjáértelmezése körül. A kísérletek igen nagy port vertek fel, heves viták alakultak ki, de a kísérletezés és a körülötte kialakult viták is hamar feledésbe merültek.

Hasonló kísérletnek tarthatjuk azokat a több évtizeddel korábbi elbeszélői törekvéseket, melyek célja a költői allegória és a tudományos fantasztikus képzeletvilág közelítése volt, amikor Tommaso Landolfi *Cancroregina* (Rákkirálynő) című művében az űrhajósok önmegfigyeléséhez hasonlóan rögzíti feljegyzéseit, észrevételeit, vagy amikor Dino Buzzati *A hét hírnök* (I sette messaggeri) című elbeszélésében az olasz irodalomban elsőként alkalmazza írói eszközként az einsteini fizika mozgás–idő–tér koordinátáit.

Időben közelebb áll hozzánk Primo Levi kísérlete. Az író, aki egyébként kémiai doktor, nagy népszerűsége tette szert „hagyományos” regényeivel (*Se questo è in uomo* – Ha mindez megvan az emberben; *La tregua* – Fegyverszünet), majd az elért siker után kísérletet tett a tudományok és a költészet világának teljes és kölcsönös asszimilációjára. Kísérleti regénye (melynek már címe is jellemző: A periódusos rendszer – *Il sistema periodico*) egyes fejezeteinek címét egy-egy kémiai elem neve szolgáltatja: hidrogén, cink, nikkel, higany, króm, uránium stb., és az író az egyes kémiai elemek tulajdonságainak megfelelően végzi el önvizsgálatát. A könyv egyes fejezetei így az írói én és az anyag sajátos találkozásainak, viszonyának hű krónikájává állnak össze, egyúttal hű képét adva azon generáció sorsának, melynek élete a fasizmus, a világháború, a deportálások, az ellenállás és a partizán harcok, majd az újjáépítés nem könnyű megpróbáltatásain haladt keresztül. Ha ezt a regényt „kémiai-írói” alkotásnak tartjuk, akkor hasonlóképpen

nevezhetjük az ezt követő könyvét, *La chiave e stella* (A kulcs és a csillag) „technológiai” vagy „termelési” regénynek.

A kísérletek sorában egészen sajátos helyet foglal el Giuseppe Bonaviri művészete az alkalmazott írói módszer és az alkotói fantázia kifejező ereje és eredetisége révén. A kardiológus orvosból szépíróvá vált Bonaviri ars poéticája szerint a világegyetemben csak egyetlen lehetséges kapcsolatrendszer létezhet: „az ember–természet–kozmosz kölcsönös viszonyban lévő kapcsolatláncolata”. Bonaviri szerint „életünk minden eseményét külső tényezők határozzák meg: a bioritmus, az éghajlati tényezők, a gravitáció, az elektromágnesesség változásai, vagy a napfolttevékenység.” Ennek az ars poeticának értelmében *A szerelmesek szigete* (L'isola amorosa) egyik hősnője, a csábos Abinzoar, halála után kristállyá alakul, hogy így legyen képes elnyelni, magába olvasztani „a galaktikából érkező mágneses és elektronikus töltések formájában jelentkező értéket”. A kortárs Italo Calvino így vall Bonaviri művészetéről a *Magaslati éjszakákhoz* (Notti sull'altura) írt bevezetőjében: „az ásványi jelek, a növényi metamorfózis leírása mögött csodálatosan gazdag világ nyílik meg előttünk, egy új materiális kultúra fantasztikus elemei, melyek egyaránt vezethetők vissza az okkultizmusra, alkímiára, etnológiára és a konkrét természettudományokra”.

Ami Italo Calvinót illeti, róla elmondhatjuk, hogy életművében tökéletesen megvalósul az irodalom–filozófia–modern természettudományok hármassága. Minden bizonnyal a *Cosmicomiche* és a *Ti con zero* elbeszéléseinek írója számít a legmerészebb és legeredetibb kísérletezőnek a modern olasz elbeszélő irodalomban. Ezek az írások gazdagon és funkcionális érvénnyel merítenek a kibernetika, a molekuláris biológia, az asztrofizika által kidolgozott tér–idő modell művészi szempontból felhasználható elemeiből. Ugyanakkor úgy véljük: nem téves az a feltevés, hogy Calvino esetében, aki elbeszéléseiben igen nagy könnyedséggel írja le új csillag- és kristályrendszerek, új univerzumok kialakulását, nemcsak az irodalom és a tudományok kapcsolatának újszerű megközelítését kell látnunk, hanem azt az író is, aki az olasz népmeseekincs egyik legmélyebb értője és gyűjtője. Így bizonyul Calvino a nagy előd, az általa annyira csodált *Erkölcsefilozófiai írások* (Operette morali) Leopardija huszadik századi ellenpontjának, a távoli csillagrendszerekben feltáruló titokzatos új világok modern álmodójának.

Összefoglalásunkat azzal a megállapítással kezdtük, hogy „már hallatszanak a másik csapat csákány-csapásai”, és valóban megállapíthatjuk, hogy egyre erősebben hallatszanak, mert közeledünk egymáshoz. Nem túlzott optimizmusunk? Azt mindenesetre meg kell állapítanunk, hogy nem lehet véletlen, hogy Calvino, amikor Ariosto merész költői fantáziájának kialakulását vizsgálja, akkor nem hagyatkozik csupán a korábbi értelmezések hagyományos megállapítására, az alkotói fantázia szabad szárnyalására, hanem mindezt „az emberi sorsok és érzelmek *geometriai* rendszeréből” az „emberi történelem *algebrájából*” tartja levezethetőnek. Hasonlóképp sokatmondó az is, hogy a neves episztemológus, Feyerband, amikor azt vizsgálja, miként képes az ember tájékozódni a fizikai és kémiai elméletek, a matematikai formulák és a tudományos metodológiák kusza szövevényeiben, akkor nem elégszik meg a „tiszta logikai érzékre” a „geometriai pontosságú rációra” való hivatkozással, hanem nyíltan vallja, hogy „mindezek igen közel vannak ahhoz a világhoz, melyre nem is gondolnánk, a *költészet* világhoz”.

(Fordította: Sárközy Péter)

TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KRITIKA
ÉS IRODALOMTÖRTÉNETÍRÁS

Az irodalmi tevékenység egyik nagy jelentőséggel bíró, de eddig mellőzött formája az irodalomszociológia, amely összekapcsolja az irodalmi művet (és a szerzőt) a társadalom egészével, amelyben vagy amelyből a mű keletkezett. Az aktualizáló kritikus, bármilyen technikát vagy módszert alkalmaz, mindig egyenes és azonnali kapcsolatot igyekszik teremteni a szöveggel, ezzel egyfajta párbeszédet létesít az időn és a téren kívül és éppen ezért úgy tekinti az adott szöveget, mint egy földönkívüli világban létrejött és fennmaradt művet, amelyet nem befolyásolnak a konkrét földi valóság tényei és történései. Ami ellenben a dolog történeti oldalát illeti, a könyv az anyagi és konkrét világban jön létre, és később az anyagi és konkrét világban él tovább, a társadalmi kapcsolatok sűrű szövevényében. A társadalmi csoport, amelyhez az író tartozott, a kulturális és ízlésbeli hagyományok, amelyeket felhasznált és amelyek meghatározták munkáját, a közönség, amelyhez fordult és a közönség, amely körében a könyv elterjedt, az elért kiadói siker, a későbbi generációkra gyakorolt hatása – mindezek olyan kisebb vagy nagyobb jelentőségű tényezők, amelyek hozzásegítenek a könyv jobb megértéséhez, a róla alkotandó vélemény kialakításához és ahhoz, hogy elhelyezzük a kortárs, majd a későbbi művekkel való kapcsolatok viszonyában.

Ezen a területen ismereteink valóban nagyon hiányosak és az, aki nekifog egy irodalomtörténeti kötetnek vagy fejezetnek a megírásához, kénytelen a sötétben tapogatózni. Mekkora területet ölel fel – hogy néhány példával szolgáljunk – a humanista műveltség? Mekkora a reneszánsz műveltség? Mit jelentett, ami a jelenség elterjedését illeti, egy olyan jelenség, mint az Arcadia? Mekkora volt az a „nép”, amelyhez Berchet és vele együtt az első romantikusok írásaikkal fordultak? És milyen volt a kapcsolat a XIX. század második felében (angol kifejezést használva) a „felső középosztály” és az „alsó középosztály” között és hogyan viszonyultak az irodalomhoz?

Néhány kérdésről, például a humanizmus számszerű nagyságáról és társadalmi jellemzéséről találunk néhány adatot könyvekben, bár általában nem olaszokban: másokról viszont a kitartóan érdeklődők a megvetett „történelmi iskola” könyveiből gyűjthetnek ismereteket: mennyi, de mennyi érdekes dolog gyűlt össze Mazzi kötetében (hogy csak egy könyvet említsek), a Rozzi-k társaságáról. Máskor meg értékes ismeretek lelhetők fel a könyvkiadásról szóló könyvekben, a nevesebb kiadók Évkönyveiben vagy más hasonló írásokban; ám mindmáig hiányzik egyfajta, nem is kutatás, de rendszeres kutatói próbálkozás, amely elvezetne az irodalmi művek társadalmi mozgásukon belüli megértéséhez és amely – elsősorban – megtörmé azoknak az irodalmároknak a korlátolt gögjét, akik számára az irodalomtörténet csak irodalmi klikkekre és fecsegő vitákra korlátozódik.

Hasonló problémát és hiányosságot jelent azoknak a tanulmányoknak a hiánya (mint ahogy nem régen Dionisotti is figyelmeztetett), amelyek megvilágítanák annak a szétagulódásnak az irodalomra gyakorolt hatását, amely évszázadokon keresztül jellemezte történelmünket. E szétagulódás következményeképpen Olaszország több államra oszlott, és ezek önálló művelődési és kulturális múlttal rendelkeztek. Azonban ez a szétagultság nem akadályozta meg a tartományok egymás közti kapcsolatát és kölcsönhatását, olyannyira nem, hogy igen hamar kialakult a kultúra egységes nyelve, amely a politikai különbségeken túl is lehetővé tette egymás megértését. Ám ez a kulturális és nyelvi egység – és következményeképpen az irodalmi egység is – csak egy bizonyos szinten felül jött létre, csak *azon a vonalon felül*, amelyre itt már többször utaltam; azonban azt is szükséges volna tudni, hogy mi történt *ez alatt*, azokon az Eboli-kon túl, ahová nemhogy Krisztus,* de Petrarca, Boccaccio, Bembo sem jutottak el, akik pedig nyelvi és kulturálisan is nemzeti egységünk alkotó tényezői.

Hadd tegyem hozzá azonban, hogy a történelmi és a földrajzi hatások hiányos ismerete kevésbé fontos a klasszikus, az udvari és az akadémikus irodalom korszakai és áramlatai szempontjából; amikor tehát magának az uralkodó ízlésnek és a követett eszményképnek a természete megkönnyíti ezeknek az azonosítását a nemzeti vagy egyenesen nemzetek feletti és archaizáló modellekkel, akkor a környezet és az irodalom kapcsolata elég gyenge. De amikor olyan korszakokkal vagy olyan irányzatokkal találjuk magunkat szembe, amelyek szoros kapcsolatban állnak az „élettel” (mint a felvilágosodás kultúrája, vagy a verizmus irodalma), akkor a környezet és a helyi hagyományok ismerete nélkül lehetetlen a költészet, a művek mélyére hatolni: paradox módon fogalmazva, a humanisták, a Bembo-követők, az Arcadia költői, d’Annunzio követői, vagy a hermetikuskok egyaránt megtalálhatóak lettek volna Milánóban vagy Reggio Calabriában, kivéve az ízlésben és az időben bekövetkező nyilvánvaló eltéréseket: de másféle felvilágosultaknak és másféle veristáknak kellett létezniök Milánóban, Nápolyban és Firenzében, másféléknek mint Cataniában, és az olyan meghatározások, mint „felvilágosodás” és „verizmus” csak akkor érvényesek, ha magukban foglalják nagyon árnyalt módon a megannyi különféle „felvilágosodásokat” és különféle „verizmusokat”.

Valóban, ilyenfajta tanulmányokban nem szenvedünk hiányt; és különösen néhány korszaknak külön „iskolái” is vannak: bolognai, pármái és így tovább; de legtöbbször „irodalmi” vagy „történelmi” kutatásokról van szó; ezek hol a politika és társadalomtörténet, hol a stílus aspektusaira figyeltek; néha viszont a probléma „irodalomtörténeti” jellegű, vagyis – megismétlem – annak az elemzéséből ered, hogy történelmi és kulturális tények, illetve hagyományok irodalmi és stilisztikai tényeknek adtak helyet úgy, hogy lehetővé tegyék az olasz irodalmi tevékenység történetének felvázolását, amely valójában nemzeti jelenség, és éppen ezért néha interregionális, máskor regionális, néha pedig éppenséggel városi színezetet ölt.

A harmadik pont, ahol meg kell állnom egy pillanatra, az az irodalmi tevékenységet más művészi tevékenységgel összekötő szövevényes kapcsolatok mélyreható vizsgálatainak hiánya, vagy másképpen mondva, az irodalomtörténet interdiszciplináris aspektusainak hiányos ismerete, valamint ezekről az aspektusokról, ennek jelentéséről és következményéről való még hiányosabb reflexió.

*Célzás *Carlo Levi*: Cristo si è fermato a Eboli (Ahol a madár sem jár) c. regényére.

Ez a hiány kultúránk évszázados hagyományokra visszatekintő retorikus jellegének jele és gyümölcse. Ez a téma olyan tág és olyan nagy odaadást igényel, hogy nem engedhetem meg magamnak, hogy e helyen kifejtsem, azért sem, mert szorosan kötődik az olasz társadalom történetének alapvetően társadalmi és strukturális jellegéhez. Osztályok létezése és ezek egymás közti kapcsolata, a kultúra és a technika világa közti összefüggések, az értelmiségi és az irodalmár helye a társadalom egészén belül; másképpen fogalmazva: kulturális szervezettségünk strukturálódása (vagy ha a Gramsci-féle meghatározást akarjuk használni: az olasz értelmiség története), mindez azt eredményezte, hogy a humanista-retorikus irodalmi tevékenységet privilegizálnak tartották más értelmiségi tevékenységekhez képest, majdnem az emberi tevékenység csúcspontjaként vagy virágaként értelmezték, amit később az olasz irodalmárok misztifikálva alibiként használtak fel; ennek segítségével a képzelet paradicsomában felülkerekedhetett alárendelt helyzetén és valós nyomorán. De természetesen, az irodalmár, miközben bezárkózott saját illuzorikus önhittségébe, túlzottan magasra értékelte saját művészetét, de ugyanakkor törvényszerűen természetlenné tette önmagát és művészetét, bekényszerítve azt egy fennkölt, ám steril elszigetelődésbe.

Ez a felfogás megváltozott a felvilágosodás korában, de teljesen, sőt talán egységesebben és veszélyesebben, helyreállt a XIX. századi romanticizmus alatt: ennek bizonyítéka éppen a romantikus irodalom mesterműve, De Sanctis *Az olasz irodalom története*, amely kétségtelenül az olasz civilizáció története akart lenni, az irodalmi tevékenység szemszögéből nézve; de még ez is a költőt a kultúra és a civilizáció legjelentősebb és legkiemelkedőbb tanújának és képviselőjének tartja, és ebből eredően az irodalmi tevékenység alapjára helyezi az etikai-politikai történelmet és az olasz „nemzet” viszontagságait, de mellőzi a többi művészetet és tudományt.

Ez a rövidlátás vagy ez a szellemi színvakság komoly méreteket öltött abban az új-idealista kultúrában, amelynek önhittségéért máig kell törleszteniünk, mert ez a korszak foglalta elméletbe, teljesen újszerű módon, nemcsak a „költészet” idegen voltát a lélek más kategóriáitól, hanem a kritikai gondolkodás – mint filozófia – idegen voltát minden más tevékenységtől és tudományágtól; így tehát annál is károsabb volt a hatása, mivel nemcsak korlátozta és szegényebbé tette az irodalomtörténeti gyakorlatot, de elméleti szinten is elfojtotta. Ezzel megakadályozta más kultúrtevékenységekkel való kapcsolatának kutatását és elemzését. Innen ered – egyéb kisebb jelentőségű okokat nem számítva – napjaink irodalomkritikájának hanyatlása; keresi ugyan a kapcsolatot más tudományágakkal, főleg az úgynevezett „humán tudományokkal”, valamint a politika- és társadalomtörténettel, de ezt csak véletlenszerűen teszi és csak tapogatózva halad, anélkül, hogy azt vizsgálná, hol van a „tudás enciklopédiáján” belül annak a tudományágnak a helye, amellyel dolgozunk; hol helyezkedik el a többi „humán” vagy „történettudomány” között; milyen fokon vagy milyen fajta „tudományosságot” – mint történeti kutatás – tud biztosítani vagy betölteni: mint láthatjuk, egy sor olyan kérdés, amely magának a kritikai kutatásnak a természetét célozza oly mértékben, hogy ezektől a feleletektől függ a kritikus egész tevékenysége.

Ennek következményeként alakultak ki a mai kritika jellemzői: egyrészt a filológizálás és – más formában és különböző módon – egy nagyon magas szintű, de a történelem elől bezárkózott technicizmus, amely gyakran, igen önhitt módon, saját magát „történelemnek” tartja; másrészt egy olyan technicizmus, amely – ezúttal is különböző

módon és különböző mértékben – „tudományként” igyekszik feltüntetni magát; másfelől pedig olyan neurotikus próbálkozások, amelyek különböző és eddig mellőzött tudományágak (pszichoanalízis, kultúr-antropológia stb.) terminológiáját és módszerét próbálják elsajátítani. Mindegyik esetben tapogatózásról és részleges kutatásokról van csak szó, amelyek azonban igyekeznek hozzájárulni ennek az igen összetett jelenségnek, az irodalmi tevékenységnek a megértéséhez, de sokszor részleges következtetéseiket globálisnak tüntetik fel. Természetesen a hiba nem a kutatás részlegességében és szakaszosságában van, hanem teljességeként való feltüntetésében, amelynek segítségével esetenként a szerző, a szereplők, a kifejezés pszichológiai, stilisztikai vagy nyelvészeti analízisét úgy tekintik és úgy mutatják be, mint a teljes mű analízisét, a maga sokrétű és tagolt gazdagságában. Éppen ezért akadályává válnak a sokrétű és tagolt tanulmányozásnak, amely lehetővé tenné irodalomtörténetünk ámyalt feldolgozását; a hézagok betömését és főleg az irodalom és a kritika részére egy olyan elmélet kidolgozását, amely megfelel az általuk vizsgált tárgynak.

(Fordította: Major Veronika)

(Giuseppe Petronio: *Critica sociologica e storiografia letteraria*. In: *Marxismo e critica letteraria a cura di F. Bettini e M. Bevilacqua*. Roma, Editori Riuniti, 117–122.)

A KRITIKA ÉS AZ OLASZ NYELVTÖRTÉNET

Az olasz nyelvtörténet még fiatal tudomány; újlatin testvérei között utolsónak született. Igaz, hogy ahhoz képest, amikor – mintegy tizenöt éve – Giacomo Devoto az úttörő buzgalmával, világosan és éles látással vázolta föl koncepcióját *Profilo di storia linguistica italiana* című művében, a jelenlegi kutatások sokkal gazdagabbak, és megnyugtatóbb képet mutatnak. Az első terjedelmesebb nyelvtörténeti munka, Bruno Migliorini műve – bár ezt néhány világosan körvonalazott vázlat és alaposan megvizsgált tény közlése előzte meg – csupán 1960-ban, az ezredik évforduló évében jelenik meg. Az előszóban Migliorini a nagy késésre célozva, Dionisotti szavaival válaszol: „A nyelv többszázéves retorikai szemléletében – amely Olaszországban sokkal inkább elterjedt, mint bárhol másutt – keresendő annak a ténynek a magyarázata, hogy nálunk nincsenek olyan művek, mint Brunot vagy Menéndez Pidal munkája.”

Az olasz nyelv *retorikai* értelmezését azonban nem valamilyen önkényesség okozta, nem eltévelyedés volt, hanem nyelvünk lényegileg humanisztikus-retorikus jellegére, szövegeink irodalmias alkatára adott válasz; ezek a szövegek – a legkorábbiaktól a legújabbakig – nemigen hajlamosak elszakadni a szigorú szabályosságtól.

Az olasz nyelv túlirodalmiasított jellege magába foglal tehát egy bizonyos, a nyelvtörténészek által is vállalt szerepet: az irodalomtörténet és az irodalmi kritika iránt tanúsított támogató, ösztönző magatartást. Ez az erudíciós nyeivi minta vált alapjává a szélesebb területen elterjedt köznyelvnek, elnyomva a kezdetek eredeti helyi nyelvhasználatát.

Láttuk, milyen mértékben itatta át az új népnyelvet az erőlködés, hogy hasonuljon a hagyományos latin alakok és szabályok eszményi modelljéhez. Alfredo Schiaffini egyik, 1934-ben kiadott, immár klasszikusnak tekinthető könyvében kímútatta, hogy létezik egy bizonyos retorikai váz, amelyre a legrégebb szövegek is épülnek, az „ars dictandi” retorikai légköre (például a dantei *Convivio* esetében); a próza arculatát az a szándék határozza meg, hogy a szövegek vetekedjenek a latin értekezésekkel. Cesare Segre újra elővette a témát, a XIII. századi próza mondattani-zenei alakulásának retorikai jellegét tárgyalva. Benvenuto Terracini már jó ideje összekapcsolja – szorosabban, mint azt valaha is tették – a kezdetek problémáját a latin nyelvi modell ideális kontinuitásának kérdésével. Bizonyították, hogy tulajdonképpen az olasz nyelv egész történetének „stigmája” – ahogy azt Schiaffini megerősíti – a latinnal való állandó konfrontálódás, a latin erősen érezhető jelenléte lehet. Ez a bélyeg olykor rejtett, belső jegy, máskor álg kitapintható, megint máskor egészen nyilvánvaló, külső jegy, és – a legújabb alkalmazási területeken, szinte a nyelv felszínén – expresszionista vonásaiban is könnyen fel-

fedezhető; mindenképpen szembeötlő Francesco Colonna „précieux” kényeskedésétől D’Annunzio buja verbalizmusáig, Dossi vagy Faldella prózájáig.

Az antik szövegek irodalmi jellege és retorikai előírásai tudatos művészi és technikai célokra feleltek meg. Olyan célokra, amelyeket már kimutattak a neolatin filológusok is, akik a kor történelmébe helyezve a szövegeket, fölfedezték, hogy azok milyen nagy skolasztikus hagyományt hordoztak egy olyan világban, amelyet korábban primitívnek és naivnak tételeztek fel; hogy milyen jelentős irodalmi anyag és mennyi stilizáltság rejlik a költészetében.

Azokban az években, amikor a nyelvészek körében a fonetikai törvényekkel kapcsolatban természettudományos alapon merülnek föl különféle ellenvetések és korlátozások, a szöveg sem dokumentum többé, hanem csupán eszköz a dialektusokban található jellegzetességek megrajzolásához. A filológiai tevékenység és a nyelvészeti vizsgálatok már kiszabadították a történeti nyelvtan merev sémáinak burkából a stilisztikai árnyalatokat; az újítások gyökereinél már kezdik hangoztatni az alkotás pillanatának szubjektivitását: föltételezzük, hogy esetről esetre a változások irodalmi és expresszív kiaknázása, a prózai szokások költői változata nyilvánul meg, vagy éppen a stílusok szembeállításához annyira hozzátartozó nyelvi paródia, a stílusok hibrid sokfélesége, amelyet a tudományos és egyidejűleg népi eredet végül is mindenkor magával hoz. A szöveg érinthetetlenül megőrzi ugyan saját dokumentumértékét (hatékony eszközként egy-egy speciális népi-vulgáris „koiné” evolúciójának és struktúrájának jellemzéséhez), figyelemre méltóbb azonban egy *magasabb* nyelvi szint miatt, amelyet képvisel, irodalmi ellenpontok szövedékébe beleágyazódva.

Ez az irodalmi jellegű megközelítés elkezdett beszivárogni a mondattan területére is. És épp ez az a terület, ahol a nyelvtörténészek rendkívül sokat újítanak: nem időznek hosszan a fonetika és a morfológia vizsgálatánál (ezek egyébként a legállandóbb és a változásoknak legkevésbé kitett összetevői a nyelvnek), hanem létrehozzák az első részletes analíziseket a mondattanban. A mondatok tanulmányozása, jellegénél fogva, rugalmasabb értelmezési módokat kíván, mivel olyan elemekről van szó, amelyekben az író egyénisége szabadabban mozoghat, és a normatív séma kénytelen kiegészíteni a kifejezési szándékkal.

Retorikai áramlatokról szoltunk, amelyek áthatják a kezdetek szövegeit; más okai voltak annak, hogy az irodalomtörténész a nyelvész segítségére sietett, aki a XIII–XIV. századi szövegek elemzését a történész mentalitásával végezte, egyidejűleg a szövegkritikával, amely viszont mindig magába foglalta az irodalmi áramlatok történetét is. Alfredo Schiaffini például a dantei próza stilisztikai hangnemét és struktúráját a „stile nuovo” környezetében kialakult ízlés kifejezésének fogja föl; más szóval, úgy vizsgálta a költői stílus technikájának kérdéseit, mintha e stílus valamely sajátos irodalmi irányzathoz tartozó séma volna. A két tudományág közti nélkülözhetetlen kapcsolat a stilisztika közös területén jött létre. Nyelvtörténészek és irodalmi kritikusok valóban munkájuk legjavát nyújtották ezekben az analízisekben, amelyek erősen stilizált művek formai problémáira irányultak. Még egy olyan kultúrában is, mint a miénk, amelyet annyi kölcsönhatás ért, és amelyet gondolkodók, költők és írók kiemelkedő egyéni teljesítményei határoztak meg, csak a teoretikus feltételezések igénylik az olyan stilisztikai szemléletről való kiindulást, amely az egyéni teljesítményekre összpontosít.

A verset nem tanulmányozhatjuk a költő által használt nyelv figyelmen kívül hagyásával – mondta Croce –, s ugyanígy a nyelv sem vizsgálható a költeménytől függetlenül.

Croce nyomdokain és a felszított szellemi energiák hatására az esztétikai kritika és a nyelvi kritika találkozása a spitzeri típusú stilisztikában jött létre. Az idejétmúlt nyelvészet megszűnésekor, Spitzer idejében, az irodalomkritika olasz hagyománya (amely az író szellemiségét a formai sajátosságok elemzése útján igyekezett megtalálni) cseppet sem volt felkészületlen. Előfutárokat Olaszországban épp a crocei eszmék felé nyitott filológusok között találunk. Gondoljunk csak Ernesto Giacomo Parodi mellett Cesare De Lollis irodalomtörténeti tevékenységére, a *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento* (Tanulmányok a XIX. századi olasz költészeti formákról) című munkájára, amelyet Croce adott ki 1929-ben. De Lollis nemcsak felvetette az olasz poétikai nyelv alapvető problémáit – különösen a líra fennkölt hagyományának makacs küzdelmét a realista és köznapi nyelvi követelésekkel szemben –, hanem pontról pontra analizálta a romantikus és posztromantikus költők műveiben a nyelvészeti tételeket, és azokat a retorikai és formai vizsgálatnak vetette alá. A kritika területén is voltak próbálkozások: Domenico Petri a nyelv apró sajátosságai kapcsán az azokat létrehozó lelkiállapot vizsgálatához folyamodik; Giuseppe De Robertis gyakorlata is a stílusok nem normatív tanulmányozására épül, de kritikus szándékkal kezel bizonyos stilisztikai választásokat.

A stilisztikával szemben, mint tudjuk, Croce azt az ellenvetést tette, hogy „túlságosan felaprózza azt, amit az intuíció egy villanásnyi idő alatt fölfog”,¹ a műalkotás *liraiságának* és az intuíció-megformálás egybeesésének alapelve többnyire azt a fajta kritikát segítette, amely inkább törekedett a makrokozmosz *meghatározására*, semmint a mikrokozmosz *leírására*. Croce számára a filológia a kritikát megelőző mozzanat volt; s ő többnyire hangsúlyozta is ennek korlátait. Ha a műalkotás valamely érzelem képzeletgazdag megfelelője, úgy a kritika feladata ennek az érzelmi komplexusnak a jellemzése. Igaz, Croce finoman megkülönböztette a gyakorlati személyiséget a költői személyiségtől, akit a művek hoznak létre, nem a szerzők; a „költői világ” azonban a Croce-követőknél gyakran esett egybe az író emberi és morális világával. Támaszt kapnak tehát egyrészt a mögöttes tartalommal foglalkozó módszerek – írja Segre –, amelyek a mű felszínes ismerete alapján rögtön visszautalnak „valamire, ami a mű (vagy a szerző vagy a kor vagy más) *mögött* van, másrészt azok a módszerek, amelyek sietve elhelyezik a művet egy skatulyába, amelybe épp legáltalánosabb elemei révén tartozik”.²

Ami rést nyitott a crocei barikádon, az a nyelvészeti szaktudomány gyakorlata volt, és persze presztízse is, gyakran idealista nézetekkel tarkítva (Leo Spitzer háború utáni népszerűsítése, Devoto stilisztikája és Terracini analízises módszere). Devoto kutatásai, amelyeket saussure-i légkörben megfogalmazott gondolatok érleltek, néhány évvel Giovanni Nencioni előtt, bevezették a *kibúvók* játéka mellett a tárgyra vonatkozó nyelvészeti *intézmény kényszerének* játékát is. Így ír Devoto a *Nuovi studi di stilistica*-ban (Új stilisztikai tanulmányok):

„Stílus az, ami a személyiségből a nyelvi megformálás során megjelenik, amint a nyelv a gazdaság és a jog világába lépett, és elfogadta az individuumon kívüli törvényességet; amikor . . . az olvasók számára megközelíthetővé vált.

A stílus az egyén és ama társadalom közti *viszony*, amelyben az író alkot.”³

¹ La poesia. Bari, 1953. 129.

² Vö. La sintesi stilistica, in: I segni e la critica, Torino, 1969. 29–36.

³ Nuovi studi di stilistica. Firenze, 1962. 15.

Az alkotó tevékenység nem más, mint a kifejezés kényszerének folyamatos működése, amely sorra kiválasztja a nyelv által kínált elemek közül a megfelelőket. De a stilisztikai kutatás feladata a szerző által javasolt újítások elhelyezése a rendszerben, valamint az újításaikkal hatást elérő szerzők működésének ismertetése, akiknek a javaslatai nyelvi szabályokká váltak, és azokat a mindennapi használat, a köznyelv elfogadta, vagyis behatoltak az intézmény „sziklavarába” – mondja Devoto.

A devotói elmélet a Terracinivel folytatott hosszú párbeszéd ellenpontjaként érelődött. Terracini maga is idealista háttérből indult, s ezért hajlamos volt arra, hogy kifejezésének tárgyát és egvediségét számon tartsa. Elméletének központjába helyezte az egyént, aki „megküzd” a nyelvvel, amelyet a beszélő számára nem is annyira idegen rendszernek tartott, hanem inkább a tudatában működő „tradíciónak”, amellyel szemben az egyén állásfoglalása hol elfogadó, hol elutasító. Devoto számára az irodalmi kritika idegen marad abban az értelemben, hogy a stilisztikai ítélet a társas szemlélet ítélete, és nem értékítélet. Terracini viszont az irodalmi kritika oldalára áll, anélkül, hogy vele azonosulna; túllép az esztétikai (vagy pszichológiai) kritika zsácutcáján, mivel nyelvészmentalitása arra készíti, hogy az irodalmi szöveget ne autonóm építménynek tekintse, valamely abszolút „alkotásnak”, hanem inkább valamely tradíció, egy teljes objektivitásában már meglévő norma szubjektív „újraalkotásának”. Foglalkozik az egyéni nyelvezet strukturáltságával, amikor is a költői nyelvet mint a nyelven belül tevékenykedő egyén produktumát fogja fel, aki számára a nyelv már a kifejezésre jutást megelőzően is létező realitás. Stilisztikája inkább irányul a „mű szellemére”, mintsem az író lelkialkatára; inkább a stilizáltság jelenségére vagy – mint Jakobson mondaná – „a költemény grammatikájára”.

Spitzer egyenesen rátért az irodalmi kritikára, mellőzve a szorosan vett nyelvészeti vizsgálatot, még ha az stilisztikai téren kifinomultnak mutatkozott is. Rábízta magát ösztönére és kivételes fokú egyéni érzékenységére, saját intuitív képességére, ezért nem sikerült mentesnek maradnia azoktól a rendkívüli túlzásoktól, amelyek gyakran a legváratlanabb távlatok felé csábították el; éppen ezek jelentik kutatásaiban a varázst, de a kelepccét is. Terracini viszont, akit a nyelvészet béklyói fékeznek, megkezdi a stílus fenomenológiájának kutatását, és nyitva hagyja a kaput a forma értékének határozottabb elismerése előtt, ami már egy ideje a levegőben van. Igen, a levegőben ma is, egy megújult filológiai irányzat gyakorlatában, amely a szövegkritika terén tevékenykedik, de a stilisztikai olvasatra is figyel.

Nem időzöm tovább e filológiai és nyelvészeti gyakorlat egyes közreműködőinél, akik a szövegek pontos, betű szerinti rekonstruálására törekednek. Olyan gyakorlat ez, amely a szöveg elsődlegességének elve alapján, történeti-nyelvészeti exegézissel törekszik meghatározni a pontos értékeket – mint egy ezekre épülő kritikai ítélet kiindulópontját. (Ilyen módon Gianfranco Folena, Pier Vincenzo Mengaldo, Dante Isella, Maria Corti a „tisztá kritika” és a filológia közti kiküszöbölhetetlen rés ellenére mégis konkrét példáját adja a két megközelítés közötti kiegyensúlyozott közvetítésnek, a gyümölcsöző integrálásnak.) Az irodalom terén azonnal kudarcot vallott műveletekről van itt szó. Gondolunk a központi firenzei – klasszikus hagyománytól elkülönülő vagy azzal szemben álló regionális hagyományok egész sorának újrafelfedezésére, amely nem is annyira »kivételes« epizódok visszamentése, ... díszítmény az elfogadott történeti koncepció

szerinti tartószervezeten”⁴ hanem inkább kísérlet irodalomtörténetünk sokközpontú képének fölrajzolására. Ez „az eddigi összes érték teljes újrafogalmazásához és átértékelődéséhez”⁵ vezetett, abban az értelemben, hogy a látszólag világosan jelölt vonalak helyesbítésre kerülnek, az értékek pedig vita tárgyává válnak.

Másfelől a formai értékek elismerésének fentebb említett újrakövetelése kapcsán kulturális kísérletekbe kezdtünk, amelyek kezdetben igen különösek az elterjedt, elfogadott kritika típusaihoz viszonyítva. Gondolunk itt a legújabb érdeklődésre a „hogyan készült” és különösen a „hogyan vált azzá, ami” kérdését firtató műelemzések iránt, valamint a műelemzés legnagyobb problémájára, amelyet nagyrészt a nyelvi kritikára bízunk, és amely a szerzői változatok analizésére összpontosul.⁶ Contini ezt írta *Esercizi di lettura* (Szövegolvasási-gyakorlatok) című művében:

„Lényegében kétféle módja van egy költői mű megközelítésének: van egy úgynevezett statikus módszer, mely a művet – mint egy tárgyat vagy eredményt – érvekkel bástyázza körül, és végeredményben jellemzőinek leírásába torkollik; és van egy dinamikus módszer, amely a művet emberi produktumnak, alakulóban lévő munkának tekinti, és megkísérli érdekesítően ábrázolni dialektikáját. Az első módszer a művet „érték”-nek tekinti; a második az érték felé való állandó közeledésnek, amelyet az előző abszolút módszerhez viszonyítva, a legjobb értelemben vett „pedagógiai” módszernek nevezhetnénk. A művészetnek ez a pedagógiai szemlélete az, amely annyira érdeklődik az egymást követő kiadások és szerzői változatok iránt (mint ahogyan bizonyára érdekesekek a festő utólagos javításai és újrafestései is), mivel ezek lépnek a dokumentumként fölfogott történelmi és irodalmi elemek dialektikus ábrázolásának mítoszai helyébe.”⁷

A kész produktum analizésében kedvelt eljárás az alkotás folyamatának rekonstruálása, amelyet maga az író végez, amikor tudatosan megszerkeszti vagy csiszolgatja a maga alkotta kifejezést; érdekes a mozgásban lévő alkotás, a különböző kiadásokkal, változatokkal vagy átdolgozásokkal dokumentált alkotási folyamat. A művészi alkotás ilyen módon történő megközelítése – „a változatok kritikája” néven nevezik – a háború utáni olasz kritika egyik legeredetibb változata. Az „értékhez való állandó közeledés”⁸ az a felfogás, hogy a művészi tevékenység – mint Contini mondja – „örökké változó és véget nem érő munka, amelynek a történelmi eposz az egyik lehetséges, de nem szükségszerűen az utolsó fajtája”;⁹ a megközelítésnek ez a vezérelve – mint mondtuk – döntő fontosságú a nyelvtörténész számára, aki előtt naponta jelennek meg különböző változatok és kiadások. Vegyük csak azt a még mindig úgyszólván szűz területét a sannazarói költészet kritikájának, amelyet Maria Corti a tőle megszokott mesteri szaktudással kezdett el behatóan vizsgálni. Mindenekelőtt a javítások és átdolgozások kérdése hívja föl magára a figyelmet történelmi szempontból, vagyis a szerző poétikai fejlődését tekintve, a mű

⁴ *D. Isella* szavaira támaszkodom, melyek a napjainkban újra felfedezett jelentős dialektális írókra vonatkoznak (*C. M. Maggi* bevezetője: *Il teatro milanese*. Torino, 1964. I. LX.).

⁵ *P. V. Mengaldo*: *La „Discoverta” del Maggi*, in: „*Belfagor*”, XXI, 1966. 564.

⁶ A kérdésre vonatkozóan lásd még: *S. D’A. Avalle*: *La critica delle strutture formali in Italia* (II), in: *Strumenti critici*, VI, 1968. 173-tól

⁷ *Esercizi di lettura*. Firenze, 1947. 311.

⁸ Uo.

⁹ *Saggio d’un commento alle correzioni del Petrarca volgare*. Firenze, 1943. 7.

„kulturális komponenseinek megváltozott adagolása”¹⁰ miatt. Vannak azonban diakronikus vizsgálatok is, amelyek egyrészt a művészi kidolgozás különböző fázisaira vonatkoznak, másrészt azon írók (vagy írói csoportok) irodalmi nyelvezetére, akik a vizsgált mű történeti és művészi elődeinek tekinthetők. Egyszóval a nyelvész egy bizonyos speciálisan kritikus nézőpontra helyezkedik, minthogy a korrekciók a „kontextusok másfajta strukturáltságát”¹¹ célozzák meg. A változatok tanulmányozása – tudatja Maria Corti – ahhoz vezet, hogy újból szembe kell néznünk bizonyos nyelvészeti tényekkel, amelyek már nem a *langue* feltételezett és ellenőrizhetetlen formái, hanem a szerzőnél ténylegesen megjelenő megoldások, amelyek révén ő kidolgozta az egymást követő választások különböző fázisát.

És most – legalábbis az olyan nyelvtörténész szempontjából, aki szívében viseli a kritika önállóságának és az író integritásának megmentését – eljutottunk az egyik legadekvátabb válaszhoz, amely Segrének a strukturalizmussal és a kritikával kapcsolatos kérdéseire adható, amely kérdések pontosan megegyeznek Maria Cortiéval.¹² E tekintetben megnyugtató egy másik nyelvtörténész, Folena álláspontja is, amely szerint nem tekinthető „módszertani szempontból helyesnek összevetni egy létező költészet *parole*-jának szó szerinti »gyűjteményét« a *langue* hipotetikus »gyűjteményével«, de ha mégis, csakis akkor, ha megvannak a szembeállíthatóság szükséges feltételei, vagyis egy költő *parole*-ja csak egy másik költő *parole*-jával vehető össze”.¹³

A nyelvtörténész számára nemcsak a vizsgálat tárgya, amit az író *hozzáadott* a nyelvhez, hanem az is, milyen *attitűdöt* tanúsít az író a nyelvvel szemben: a *saját* nyelvvel és a nyelvvel mint irodalmi hagyománnyal szemben. A nyelvtörténész ezt az attitűdöt a rendelkezésére álló, technikailag kifinomult eszközökkel tudja mérni és értékelni: meghatározza tehát hagyományként átvett anyagok felhasználását, amelyek lehetővé teszik számára, hogy majd az egyéni nyelvhasználat egész tartományát értékelhesse. Az ismertetésből az értékelésbe való átmenet nyilvánvalóan bírálatot tartalmaz, amely azzal válik „objektívvé”, hogy a nyelvhasználat ismerteti, majd minősíti magát úgy, hogy szembeszegül, illetve elválik más nyelvhasználatoktól vagy az egyéni nyelvhasználat valamely más, esetleg több eltérő jelenségétől. A nyelvi fejlődés az *Arcadia* első kiadásától a másodikig feltehetően önmagában is lehetőséget ad egy speciális irodalmi nyelv belső struktúrájának vizsgálatára; és ez végül is még egy olyan vizsgálat, amely az egyéni kidolgozás összetett működésén alapszik.¹⁴ Hivatkozhatnánk egyebek közt más adalékokra is, például Mengaldo munkásságára a Montale-kérdés helyes megoldása érdekében. Mengaldo módszeresen, aprólékosan vetette össze Montale műveit a D’Annunzio-féle forrásokkal, hogy a montalei nyelvben kimutassa a vele egybefonódó és újabb alakzatokban megjelenő tradíciókat. A megfelelő adatok előzetes kiértékelésével megkísérelte bevezetni

¹⁰ Rivoluzione e reazione stilistica nel Sannazaro, in: *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*. Milano, 1968. 99–118., 100., (a tanulmány újra megjelent in: *Metodi e fantasmii*. Milano, 1969. 307-től)

¹¹ Uo.

¹² Vö. „Inchiesta” *Strutturalismo e critica*. Casa editrice Il Saggiatore. Catalogo generale 1958–65. Milano, 1965. XXVII-től

¹³ *Presentazione a Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*. Padova, 1966. XIII.

¹⁴ Azokra a módszertani kérdésekre hivatkozom még, amelyek *M. Corti*: *Rivoluzione e reazione stilistica nel Sannazaro c. tanulmányának* olvasása közben vetődtek fel.

az adott történelmi korszak költői *koiné*-jét – jelen esetben a gazdag Pascoli – D’Annunzio-féle *koiné*t. Rögzítette a kiindulópontot a nyelv gazdagabbá tételéhez és a további változásokhoz, vagyis meghatározta és pontosította az irodalmi irányok domináns áramlatait – ez pedig kritikai puhatolózás eredménye volt, s nem csupán a nyelvészeté.¹⁵ A „forrásoknak” ez a stilisztikája a pontos szövegelemzésen kívül nagyobb hasznára van egy másik kritikának abban, hogy a tradícióval való belső, dinamikus kapcsolatát megvilágítsa, történetivé téve a nyelvészeti tapasztalatot. Abszolút kritika ez, mégha főként stilisztikai alapon áll is, de szintetizáló jellegű, nem pedig analitikus: igen, leíró, de „szervesen leíró”.¹⁶

A nyelvi kritikának ez a „behatolása” persze krízist teremtett a használt kritikai nyelvben, ott is, ahol az úgynevezett spitzeri „iskola” eljárásait tette magáévá a kritika. Elsőbbséget biztosított ez a legjobb irodalomkritikusoknak, akik saját vizsgálataikat a szöveghez hű „olvasat”-ra alapozták, de határozottan hozzájárult annak végleges leküzdéséhez, hogy a kritikát úgy tekintsék, mint „irodalmi műfajt”, mint egyenértékű irodalmároknak a költői világgal párhuzamos konstrukcióját, tehát mint „esszét” vagy különböző természetű elmélkedések egy fejezetét, amely foglalkozik ugyan az egyes írókkal, anélkül azonban, hogy megkísérelné egy, a szöveghez szorosan hozzátartozó „elméleti” struktúra kialakítását és az abba való behatolást.¹⁷ A közelmúltban mondtotta Contini:

„Úgy mondanám, hogy ... a kritika mint irodalmi műfaj halott, mégpedig emberi értelemben; egyike ez annak a számtalan intézménynek, amelynek elmúlásához asszisztáltunk ... És ugyanakkor azt kell megállapítanunk, hogy a kritika, a jó és a rossz egyaránt, áttevődik a laboratóriumba. Mi lehet egy ilyen művelet teleológiája, végső célkitűzése? Nyilvánvalóan nem az, amit közvetlenül Croce megjelenését követően tűztek maguk elé, hogy kiépiítsék az úgynevezett költői világ irodalmi „ekvivalensét”. Hiszem, hogy a logika alapján el kell tudnunk jutni egy egészen más eredményhez, azaz a szövegek „megvalósításához”.¹⁸

Természetesen nem tisztán technikai-szakmai tény az, hogy a nyelvészek és filológusok a formalista értelemben vett irodalomkritika felé fordulnak, közrejátszik ebben bizonyos nézetváltoztatás is a metodikai és tudománytani rendszerben. Valójában arra a folyamatra célzunk ezzel, amely során a történeti módszert követők a strukturális elvet egyre inkább alkalmazzák. Az alapvető vita ama viszony értékelése körül folyik, amely a nyelven kívüli tényezők és a poétikában gyökerező belső nyelvi tényezők között áll fenn. Olyan kontrasztról van tehát szó, amely a műalkotás immanens, endogén felfogása (vagyis a művek *iusta propria principia* – saját elvei szerinti – elemzése) és a szociológiai, pszichológiai, esztétikai tényezőket is figyelembe vevő koncepció között áll fenn. Az irodalmi

¹⁵ Lásd még P. V. Mengaldo jelentős adalékát: Da D’Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano, in: Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. 163-tól

¹⁶ Vö. B. Terracini: Stilistica al bivio? Storicismo versus strutturalismo, in: Strumenti critici, V, 1968., 36. és S. D’A. Avalle: Strumenti critici, I, 1967. 317–19.

¹⁷ Lásd még: Introduzione polemica, in: N. Frey: Anatomy of Criticism. Four Essays, Princeton Univ. Press, 1957. (olaszra ford. Torino, 1969, 14).

¹⁸ I ferri vecchi e quelli nuovi, ventuno domande di R. Federici a G. Contini, in: Prisma, 1–2. genn.-febr. 1968. 14.

tanulmányokban – különösen Itália határain túl – már hajlamosak arra, hogy csökkentsek, olykor el is hagyják az író egyéniségének és kulturális környezetének történeti-pszichológiai vizsgálatát, a mű keletkezésének és külső körülményeinek tanulmányozását. Helyesebbnek tartják a művet önmagában mint teljességet szemlélni, elkerülve annak átalakítását különböző jellegű lerakódások konglomerátumává.

Nemrég gyakori volt, sőt, még ma is található olyan nyelvi elemzés, amely ürügy egy másik, homályosan metafizikus jellegű fejtegetéshez. Egyre inkább tisztában vagyunk azzal: bármi áron kerülni kell, hogy egy maroknyi általánosság, egy sor formális, egymással nem kapcsolódó jelenség – inkább automatikus és véletlenszerű, mintsem összetartozó módon – jelezze az író elmarasztalását vagy elismerését, az íróét mint a világgal szemben létező reális vagy morális lényét. Mindezek az objektív adatok olyan elemek, amelyek képesek arra, hogy visszaadják a műalkotás egyedi és ismételtelhetetlen stílusának néhány vonását, vagyis az alkotás művészi, egyedülálló és abszolút voltát. Itáliában ebben a vonatkozásban említésre méltóak azok az ösztönző kísérletek, amelyeket Silvio D'Arco Avalle¹⁹ indítványozott Montale *Gli orecchini* (A fülbevalók) című műve kapcsán. Ezek lényegében a kompozíció egységének vizsgálatára vonatkoznak, annak belső utalásaira (az adott szövegre és a montalei életműre), és arra a viszonyrendszerre, amelyre ez az egység támaszkodik. Olyanfajta olvasat ez, amely igyekszik nem engedni a szövegneküliség, az ellenőrizhetetlen belemagyarázások kísértésének; ezeket olyan elgondolások sugalmazzák, melyek csakis a „rendszeren” kívül érvényesek. A kritika egyre erősebb szektorai mondanak le ténylegesen, programszerűen az intuícóra hagyatkozás minden formájáról, és törekednek tudatosan – mint Benvenuto Terracini legutóbbi cikkében írta – „a kritikai ítélet mindennemű szubjektív tényezőjének megsemmisítésére, vagy legalábbis rendszeres háttérbe szorítására”,²⁰ hogy óvakodjanak a szöveg mindenfajta transzcendens levezetésétől. Mindeme analízis-típusok között mégegyszer vissza kell térnünk azokra a tanulmányokra, amelyek a költőnek a mű javítása során alkalmazott módszerével foglalkoznak, hangsúlyoznunk kell a stilisztikai repertoárból merített ismeret pótolhatatlan kísérleti adatának értékét, azt a lehetőséget, hogy magából a műből vegyenek mindennemű jeladást, külső eszközök segítsége nélkül. Ezek az előfeltételei a jól ismert Contini-féle olvasatok irodalmi és filológiai „strukturálismusának”, mint például a Petrarca vulgáris nyelven írt műveinek korrekcióiról, Ariosto kidolgozott formáiról vagy a Leopardi-féle implikációkról írt zárt monográfiáknak, és végül a belső utalások föltárásának is, mint például Dantéval kapcsolatban a „Dante emlékezete” vagy a „Dante visszhangjai”.²¹ Contini döntő jelentőségű megfontolás alapján veszi szemügyre a szerzői szövegváltozatokat, nem mint megannyi, egymástól független részletet, elszigetelt és véletlenszerű kezdeményezést fogja fel ezeket, hanem mint stilisztikai választásokat, amelyek „láncreakciókat” indítanak el; mint minden bizonnyal ellenőrzött utóhatásokat, amelyek „valamely belső egyensúlyi rendszer által kapcsolódnak egymáshoz – jegyzi meg Avalle –, amelynek megbomlása az érdekelt költészeti tények teljes vonalán mindenütt különféle jellegű kiigazítást tehet szükségessé”.²²

¹⁹ Milano, 1965.

²⁰ *Stilistica al bivio*, 2.

²¹ Lásd *Un'interpretazione di Dante*, in: *Paragone* (lett.), 188. 1965. 3–42.

²² „Inchiesta”, *Strutturalismo e critica*, XVII.

A poétika megközelítésének eme módjaival mindenesetre összefügg a költői mű értelmezése mint művészet – a szó etimológiai értelmében –, mint racionális forma, mint „tervszerű objektum”,²³ vagyis mint olyan struktúra, amely a részletek sajátos értékeit tartalmazza és használja fel.

Nem gondoljuk azt, hogy a technikai aspektus leírása lenne az egyetlen kritikai megközelítésmód; ez csupán biztosabb módszer az „ösztönös beleérzéseknél”. Minden bizonnyal a nyelvi kritika az, amelyre a túlzott részletezés terhe nehezedik, főképp amikor a „szinkron ambíció” háttérbe szorítja a diakrón szemléletet. Mégis ha ez „taktikai terep” – ezek is Contini szavai –, amelyen a kritikus részére „megengedett, mondhatnám hivatásánál fogva megengedett, sőt egyenesen kötelező, hogy a tárgy összefüggéseit legalábbis fölfogja, kapcsolatba hozva azokat más szempontokkal”, „bármennyire mértéktartó és korlátozott is az eljárás, egy értekezés végső célja mégiscsak az integritás elérése”, a szerző integritásáé: „egyetlen reflektor fényébe állítva, egyetlen pontba behelyezve, a fény és árnyék aránytalan túlzásaival, mégiscsak a szerző az, aki érintett kell legyen”.²⁴

Vannak-e előre kijelölt kategóriák ahhoz, hogy egy kritikát jónak vagy rossznak tartsunk? A helyes érzék, sőt, a múlt és jelen tapasztalatai is azt sugalmazzák, hogy a kritika nem szorulhat vissza saját technikai eljárásának keretei közé. A legkiválóbb kritikusok megfogalmazásai nem rendezhetők előregyártott kutatási eszközök vagy minden helyzetre alkalmas kazuisztika szerint. Ez volt a jobbik Croce magatartásmódja; ezt mondta már Spitzer is; ezt mutatta ki a minap Terracini *Analisi stilistica* című művében, amelynek az a „titka”, hogy mindig képlékenyen alakítható módszert alkalmaz, amely az éppen vizsgált szövegből következik (sőt, abból kapja ihletét). Így befejezésképp el kell fogadnunk, hogy a jó kritika, mégpedig akár nyelvtörténészé, akár az irodalomkritikusé, mégiscsak mindenkor a kutató felelőségén, kezdeményezésén és egyéni intuíción alapul. Azzal a lényeges megjegyzéssel, hogy a nyelvtörténész (a szakág empirikus eredete révén, amely a lingvisztikába mélyesztí gyökereit) lemond a nagy megállapításokról; a nyugodt, sima utat keresi a biztos, bár esetleg szerény eredményekhez, megelégedve a tapasztalható valósággal.

(Fordította: Csengerly Kinga)

(Gian Luigi Beccaria: *La critica e la storia della lingua italiana*, in: Cesare Segre–Maria Corti: *I metodi attuali della critica in Italia*. Torino, E.R.I., 1970. 217–231.)

IRODALOM

Nyelvtörténetek: G. Devoto: *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze, 1953., B. Migliorini: *Storia della lingua italiana*. Firenze, 1960. és B. Migliorini–I. Bandelli: *Breve storia della lingua italiana*. Firenze, 1964.

A nyelv retorikus vonásaival és a kritikával kapcsolatos problémákkal foglalkozó művek: A. Schiaffini: *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*,

²³ Vö. G. Contini: *I ferri vecchi*, 13.

²⁴ Preliminari sulla lingua del Petrarca, in: „Paragone”, n. 16. 1951 (= „Introduzione” a F. Petrarca, *Canzoniere*. Torino, 1964. VII.).

Genova, 1934. újra: Roma, 1943., a Momenti di storia della lingua italiana – *első fejezetei*, Roma, 1965., *C. Segre*: La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani, in: Mem. Acc. Naz. Lincei, Cl. Scienze mor, stor. e fil., ser. VIII. vol. IV, 1952. fasc. 2, 39–193. (most in: *Lingua, stile e società*. Milano, 1963.); I volgarizzamenti del Due e Trecento, Introd. a *Volgarizzamenti del Due e Trecento*. Torino, 1953. (most in: *Lingua . . . cit.*); Introd. a *La prosa del Duecento*, a cura di *C. Segre e M. Marti*. Milano-Napoli, 1959. (most in: *Lingua . . . cit.*); *B. Terracini*: Corso di storia della lingua, Torino, 1949. (Dispense univ.); *Analisi del concetto di lingua letteraria*, in: *Cultura neolatina*, XVI. 1956. 9–31.; *L' "aureo" Trecento e lo spirito della lingua italiana*, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXXIV. 1957. 1–36.; *Pagine e appunti di linguistica*. Firenze, 1957. (és vö. uo. "Quia magis videtur inniti grammaticae" 184–88.); *Lingua libera e libertà linguistica*, Torino, 1963. cap. V. 166–214.; *G. Nencioni*: *Fra grammatica e retorica*, Firenze, 1953.

A stilisztikai elemzésről: *T. Parodi*: *Poesia e letteratura*. Bari, 1929. (és lásd: *B. Migliorini*: *De Lollis linguistica*, in: *Lingua e cultura*, Roma, 1948. 213–18.; *V. Santoli*: *De Lollis e la stilistica letteraria*, in: *Rivista di letteratura moderne e comparate*, XI. 1958. 1–9.); *D. Petri*: *Dal Barocco al Decadentismo*. Studi di letteratura italiana, raccolti da V. Santoli, 2 vol., Firenze, 1957. és lásd: *M. Fubini*: *La critica di D. P.*, in: *Critica e poesia*. Bari, 484–91.; *E. G. Parodi*: *Lingua e letteratura*. Studi di teoria linguistica e di storia dell'italiano antico, a cura di G. Folena, 2 vol. Venezia, 1957.; *G. Lisio*: *L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante e del sec. XIII*. Saggio di critica e storia letteraria. Bologna, 1902. – főleg egy újfajta stilisztikai felfogás miatt. *Crocéhoz*: *B. Croce*: *Intorno alla cosiddetta "critica stilistica"*, in: *Quaderni della Critica*, vol. II. quad. 4. 1946. 52–59., és in: *Lecture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*. Bari, 1950. 284–294. *Spitzerhez*: *L. Spitzer*: *Critica stilistica e storia del linguaggio*, a cura e con presentazione di A. Schiaffini. Bari, 1954.; *A. Schiaffini*: *La stilistica letteraria*, in: *Momenti . . .* 165–86.; *M. Fubini*: *Critica e poesia . . .* 41-től; *G. Barberi squarotti*: *Stile e stilistica*, in: *Paragone*, XII. 1961. 1–24.; *B. Terracini*: *Analisi stilistica*. Teori, storia, problemi. Milano, 1966. 81-től; *Devoto összegyűjtött tanulmányai* in: *G. Devoto*: *Studi di stilistica*. Firenze, 1950.; *Nuovi studi di stilistica*. Firenze, 1962. A variánsok kritikájáról: *G. De Robertis*: *Condizione alla poesia*, in: *Studi*, Firenze, 1944.; *Saggio su Leopardi*. Firenze, 1944. (1960⁴); *Primi studi manzoniani e altre cose*. Firenze, 1949.; *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, in: *G. Ungaretti, Poesie disperse*. Milano, 1945. vö. *G. Contini*: *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*. Firenze, 1943.; *Implicazioni leopardiane*, in: *Letteratura IX*. n. 33. 1947. 102–109.; *Come lavorava l'Ariosto*, in: *Esercizi di lettura*. Firenze, 1947.; *La critica degli scartafacci*, in: *La rassegna d'Italia*, III. 1948. 1048–56., 1155–60.; *L. Caretti*: *Filologia e critica*. Studi di letteratura italiana, Milano–Napoli, 1955.

Egyetlen szerző részletes kritikái megközelítése (akkor is, ha csak nyelvészeti szempontból elemez): *M. Corti*: *Rivoluzione e reazione stilistica nel Sannazaro*, in: *Linguistica e filologia*. Omaggio a Benvenuto Terracini, Milano, 1968. 136–55. (valamint a *Strutturalismo e critica – kérdéssorára adott válasz* in: *Catalogo generale*, 1958–1965., Casa Editrice Il Saggiatore, Milano, 1965. XXVII–XXXI.), jelenleg mindkét cikk megtalálható in: *Metodi e fantasmi*. Milano, 1969.; *P. V. Mengaldo*: *Da D'Annunzio a Montale*, in: *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, *Quaderni del Circolo linguistico filologico padovano*. I. Padova, 1966. 163–259. (e la *Presentazione* di G. Folena, uo., IX–XV.).

A „nyelvi (verbális) kritikáról”: *G. Contini*: *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, *Canzoniere*. Torino, 1964. VII–XXXV.; *Un'interpretazione di Dante*, in: „*Paragone*”, XVI. 1965. 188, 3–42.; *Filologia ed esegesi dantesca*, in: *Acc. Naz. Lincei. Rendiconti adunanze solenni*, vol. VII, fasc. 1. Roma, 1965. 18–37.) és még I ferri vecchi e quelli nuovi, ventuno domande di R. Federici a G. Contini, in: *Prisma*, 1–2., genn-febr. 1968, 9–14); *D'A. S. Avalle*: „*Gli orecchini*” di Montale, Milano, 1965.; *B. Terracini*: *Stilistica al bivio? Storicismo versus strutturalismo?* in: *Strumenti critici*, II. 1968, 1–37.; *C. Segre*: *La sintesi stilistica*, in: *I segni e la critica*, Torino, 1969, 29–36.; *B. Terracini*: *Variazioni sul tema della lingua italiana (nyílt levél Maria Continhoz)* in: *Paragone*, XVII. 1966. 200. 146–61.; *P. V. Mengaldo*: *Prospettive e questioni di metodo nella storia della lingua italiana*, uo. 162–71.; *A. Stussi*: *Nota sulla „Storia della lingua italiana”*, uo. 171–78.

A „GENETIKUS KRITIKA” PROBLÉMÁI

Az irodalmi szövegekhez való viszony problémájáról töprengő olasz kritikus gondolatait az ötvenes években – vagyis egy olyan időszakban, amit Croce egyeduralmának válsága jellemez, s amelyben Gramsci tanulmánya is napvilágot lát – kétféle igény határozza meg. Először is a folytonosság igénye egy olyan válság-periódusban, amelyet gondolatilag termékenynek és lehetőségeiben gazdagnak ismert fel; vagyis a kedvező viszonyok igénye azok számára, akik hajlandók vállalni a szellemi élet irányítását és felelősségét, még annak kockázatával is, hogy egyéni vagy kollektív mítosz alakuljon ki körülöttük. Másodsor pedig igénye van egy olyanfajta műmegközelítés kidolgozására, amely maximális beleélést szavatol, de ezzel egyidejűleg maximális „tudományos tárgylagosságot” is, újfajta elemzési módszerek alkalmazása által, vagy – ami még fontosabb – a szöveg differenciált és következetesen végigvitt szempontokra épülő, szisztematikusan vizsgálatának tapasztalatai révén.

A szöveg mobilitása, gazdagsága és a szabad, nyitott kritikusi megközelítés közötti összhangról álmodtunk, olyan kritikusi magatartásról, amely kész arra, hogy a mű valamennyi rejtett zugát bejárja, felismerje és meghatározza azok lényegi funkcióit, alapvető céljait, s végül ábrázolja a szöveg állandó vagy szórványosan megjelenő periférikus hálózatait.

Az az igény, hogy a művet rugalmasan közelítsék meg – ugyanakkor csökönnyösen ragaszkodva a mű tökéletes megértéséhez – szorosan összefonódott a hagyományos módszertanok válságának tudatával. A rugalmasság igénye a kételkedésből táplálkozott. És felfedett egy másik krízist, egy még mélyrehatóbbat: az író identitásának válságát. Ezen a ponton az egyetlen lehetséges kiút annak a hermeneutikai egység-igénynek, annak a kritikusi magatartásnak a feladása volt, amelynek alapja, hogy az összegezés igényével közeledik a legbonyolultabb tagolódású műhöz is, és a hozzáállásnak ez a változása végül azt eredményezte, hogy magának a szövegnek a léte kérdőjeleződött meg.

A hatvanas és hetvenes években részleges metodológiák, kizárólagos elemzési módszerek vad burjánzása és makacs alkalmazása volt észlelhető, s mind egyetlen megoldással akart összegező eredményeket elérni. Így ha valaki most, a nyolcvanas évek elején meg akarja határozni az irodalom és a kritika, valamint a megírt mű és annak olvasata közötti kapcsolatokat, bizony úgy érezné magát, mintha valami hatalmas épület elé került volna, amelyben minden folytonos átalakulásban van: válaszfalakat lát, amelyeket lebontanak, újraalakított belső tereket, helyiségeket, amelyeknek rendeltetése és használata változik, lakókat, akik szüntelenül költözködnek. Mintha valamiféle szédület kerítette volna hatalmába az egész épületet lakóival együtt; bútorok és háztar-

tási felszerelések mintha egy rejtélyes erő által hajtva, egymásnak ellentmondó útmutatások szerint mozognának valamely kereszteződésekkel és jelzésekkel zsúfolt közlekedési hálózat belsejében, rövid pihenők és váratlan felbukkanások között. Üresek a pincék és a padlások is, amelyek eredeti rendeltetésük szerint félretett tárgyakat és eszközöket fogadtak be, de mindig lehetővé tették a felfedezés, az elképzelhetetlen újrafelhasználás csodáját; történelmi lerakódások állandó védett területe, tárolóhelye „szagos” Lázároknak, akik készen állnak arra, hogy új, színes létezésre támadjanak fel, olyan életre, amely gazdagabbá és paradox módon erőteljesebbé is vált a halál tájainak bejárása által; a pincék és a padlások is üresek, sőt, kifosztotta őket az a szédítő folyamat, amely nem ad lehetőséget a megállásra, megpihenésre, nyugodt álomra. Minden az ellenállhatatlan áramlás sodrába kerül a szünet nélküli forgalom sávjai mentén, minden változtatja helyét és szerepét, s fokozatosan értelmét, jelentőségét, arányait is.

Lényegtelen, hogy ez az épület E. T. A. Hoffmann fantáziájából jött-e létre vagy a „tisztá” novellákat író Maupassant-éból, nem kell mást tennünk, mint megjegyezni, milyen tökéletes metaforája ez akár az irodalmi szöveg, akár a kritikus megközelítésmód dinamikus valóságának, akár pedig e két szemben álló „rendszer” kapcsolatának.

Úgy tűnik, mintha az üzenetek különböző frekvencia-modulációk és hangolási kísérletek szerinti kibocsátása, vétele és elemzése engedelmeskedne a jelzések és dekódolások egyetlen, de végtelenül változatos eljárásának, annak, amely képes volt megingatni az irodalmi kritika előregedett apparátusát, mint ahogy magának az irodalmi szövegnek az ismeretét is bizonytalanná tette, egyéni és történelmi véletlenekből összeállt, lezárt egységnek fogva azt fel, mint önállóan is életképes objektumot, amely engedelmesen tűri a legváltozatosabb elemzési módszereket, a leghagyományosabbaktól a legmerészebbekig.

Annak, aki bele mert bonyolódni a hetvenes évek végének kritikai vitáiba, bizonyára teljes kiterjedésében, átfogóan és robbanó erejével együtt rajzolódott ki az, amit a *megírás* új határvonalaként definiálhatnánk – s ami élesen elkülönül a *szöveg* régi határaitól –, amely a ráirányuló figyelem hatására egyre mozgékonyabb és változékonyabb, főleg az írói fejlődéstan dinamikai eljárásaival és törvényeivel szemben, mivel ezek egyre kevésbé veszik figyelembe a poétikai plazma szövegbe-ágyazódását, strukturális megalvadását, tartósnak szánt verbális organizmusok létrehozását, s amelyek számára a teremtés folyamata ugyanolyan céltudatos, mint a biológiai törvények számára.

Persze az irodalmi mű *genezisének* kérdése töprengések tárgya volt már korábban is, és mágnesként vonzotta a XIX. század nagy költő-kritikusait. És bár Poe, Baudelaire, Mallarmé világosan látták és megélték az alkotás belső viszontagságait, és nagy kritikai biztonsággal járták végig rejtett útvesztőit, mások pedig inkább filológus hozzáállással ismertették fázisait, a kidolgozás és átalakítás lépéseit, mégis minden esetben nyilvánvaló maradt annak lehetősége, hogy jegyzetek, vázlatok, „közbeiktatott” változatok alapján is lehet dolgozni, vagyis mindazon anyagok alapján, amelyeket az elkészült mű „cédulaanyagának” tekintünk, vagy modernebb kifejezéssel: *előzetes szövegvariánsnak*.

A kritikusok ezt az eljárást elsősorban modern szerzők „cédulaanyagán” alkalmazták, nyilván azért, mert a dokumentumanyag biztosabban fennmaradt, de nem hanyagoltak el korábbi szerzőket sem, amennyiben használható, értékes *előzetes szövegvariánsra* lehetett számítani. Utalhatunk Contini ragyogó, példaadó megoldására, aki

kitartóan és szerencsésen ásta bele magát a problémába, s Petrarca olasz nyelvű munkáinak variánsaitól Mallarmé *Egy faun délutánja* című művének transzformációig jutott el.

De a műalkotás *genesisére* vonatkozó kutatásoknak éppen ezt a típusát juttatta válságba a „genetikus kritika” újabb álláspontja. Ez egyrészt határozottan visszautasítja azt a felfogást, mely szerint az *előzetes szöveg* célja a *kész szöveg* létrehozása, s bevezeti a *kreatív munkaszakasz* fogalmát, amely fázisban a szöveg még teljesen mellékes momentum, mindamellett pillanatnyi ütköző elem is e munkaszakáson belül, mintegy arra szolgálva, hogy a kritikai fejtegetés tárgyaként határozza meg magát a genetikus eljárást. Másrészt ez az új álláspont arra irányul, hogy továbblépjünk magának a szövegnek az ismeretén, és ezzel a kifejezéssel a megírás valamennyi műveletének összességét jelöljük, körvonalazva, részletezve, felderítve a folyamatos átalakulást, olyan kritikai eljárások segítségével, amelyek az állandó kölcsönhatás feszítésében is ugyanolyan dinamikusak, s rugalmasságukat is megőrzik (pszichogenetika, szociogenetika, genetikus nyelvészet, genetikus poétika).

Tegyük most félre azokat a problematikus elgondolásokat, amelyek a legújabb álláspontok többségét eredményezték, legalábbis, ami azokat a technikai szempontokat illeti, amelynek alapján egy vázlatokból és szövegvázlatokból álló „cédulaanyag” „genetikus” kiadása válna lehetővé, részben pedig az *előzetes szövegvariáns* és a *végleges szöveg* kiadása közötti viszonyokra vonatkozik. Tekintsük most járulékos – bár nem kevésbé súlyos – problémának azt is, hogy a *kreatív munkaszakaszt* alkotó kézirat anyag irodalmi jellege (műfaji szempontból is) kérdésessé válik; és ha csak egy pillanatra is megállunk azoknál az általános kérdéseknél, amelyeket – mint korábban utaltunk rá – a genetikai eljárás vetett föl, nem térhetünk ki egy mérhetetlenül nagy veszély említése elől. E veszély abban áll, hogy a különböző álláspontok az írás poétikáját veszik célba, s leértékelve a szöveget – vagy a *kreatív munkaszakasz* egyik módozatává süllyesztve azt – lényegében a képzetalkotó fogaskerékrendszer működését célozzák meg, vagyis inkább az írás műhelyét, mint magát az írást, inkább a lélektani, képzeletbeli, logikai-formális, szociális-kulturális mechanizmusok varázsát, mint azt a csodát, amit a tudatosan megszervezett szövegstruktúrák nyújtanak egy megtervezett rajz és a dinamikai átmenetek révén, amelyek mindenképpen eltűnnek abban a szerves szövegletapogatásban, amit a *kreatív munkaszakasz* nyújt.

Vannak az ilyen szöveg-vizsgálatokban bonyodalmak és elködösülések, véletlenszerű fejlődések és visszaesések, meggondolatlan kísértések és váratlan tájékozódások, lezuhanások földalatti járatokba, és hirtelen felbukkanások a felszínre, mint a karsztbeli folyóknál.

Úgy tűnik, hogy az írás rejtett folyamataira alkalmazott genetikai mérnökség specialistái közt a legkevésbé megalkuvók számára az az ideális, ha tökéletesen bujkáló a szöveg, annyira, hogy érdeklődésüket kizárólag a kiadatlan „cédulaanyagra” összpontosíthassák – így azonban az irodalomkritika átalakulna kéziratismertetéssé, manuskriptológiává. Olyan ez, mintha azt állítanánk, hogy a *kreatív munkaszakasz* elemzése csakis úgy lehetséges, ha arra vállalkozunk, hogy olyan író alkotófázisait kövessük nyomon, aki csupán hevenyészett piszkozatokat állít elő; egy vázlatokat és feljegyzéseket gyártó íróét, aki csak tanúja a gondolat dinamikájának, aki inkább *önmagát igyekszik közölni* jelzések, kezdőszavak, alig megformált továbblépések, széthintett szavak által, mintsem tervszerűségükben jól meghatározott, majd – még ha csupán

„nyitottan” is – befejezett írásművek útján *kapcsolatot teremteni* az ismeretlen vitapartnerrel, márpedig ez az előfeltétele minden irodalmi szövegnek.

A kritikus számára legfontosabb célkitűzés lehet, hogy behatoljon oda, amit Baudelaire a színész *öltözőszobájának* nevezett, s amelynek küszöbét áthatolhatatlannak deklarálta, annak tudatában, hogy a smink, a felszerelés, a színész kellékei önmagukban nem jelentik a művészetet, és hogy a jelmez, a befejezett mű hazugság, álöltözet, képmutatás, elsőrendű hamisítás.

Cselekedjetekek hamisan, de a tetejétől a talpáig hamisan, akkor cselekszitek a valót – erre figyelmeztetett nemrég Champfleury is, a realizmus teoretikusa.

Ha azonosítjuk a *megírás* módszerét magának a képzetalkotó gépezetnek – egy sajátos masinának – a működésével, alapjában véve visszajutnánk a XIX. századi *ember és mű* – formulához, ilyen változatban: *a művet létrehozó ember*, visszavonva ezzel a *megírásának* azt a privilégiumát, hogy önmagát mint olyan objektumot kínálja, amely a laboratórium műhelybeli tapasztalatai következtében ölt testet. Különben Georges Poulet merészségére lenne szükségünk, aki utolsó művében, *La poésie éclatée* (A szétrobbantott költészet) a címtől kezdve következetesen a szöveg megsemmisítését javasolja, mihelyt felfedték az azt irányító mechanizmusokat. Így azonban a kritikus azzá az irányító félistenné válna, aki dinamikus kapcsolatban lévén a szöveggel, behelyezi magát a műbe, azt tetszése szerint modulálja, és saját agyműködésének, képzetalkotó sémáinak tükörképévé teszi.

Amennyiben viszont ismét valóban kedvező esélyt kívánunk adni a *kreatív munkaszakasz* fogalomnak, függetlenül az *előzetes szövegvariáns* bármiféle elméleti alapozásától, és visszautasítva – ahogy az szükséges is – az *előzetes szövegvariáns* merev alárendelését a *kész szövegnek*, valamint a korábban már említett célirányosság-elképzelést, úgy csodálatos távlatok nyílnak meg a szövegkritika és a hermeneutika előtt.

Itt egy észrevételt kell tennünk. Minden szöveg, individuális és általános történetiségében, bizonyos *kreatív munkaszakasz* része, minthogy egy terjedelmesebb folyamat befejezett mozzanata, amely csaknem minden esetben implikálja egy *előzetes szövegvariáns* és az *utószöveg* meglétét is. A komplex genetikus folyamatokon belül elhelyezkedő *utószöveg* viszont *előzetes szövege* egy következő, befejezett mozzanatnak, vagyis egy másik szövegnek. Mindez persze távol áll bármiféle rangsorolási szándéktól, hiszen a befejezett mozzanatok parabolyszerű vektorvonalon helyezkednek el, s ez a vonal hol emelkedőben, hol leszállóban van.

De még egy észrevételt tehetünk. A *kreatív munkaszakaszt* alkotó „cédulaanyag” hitelessége nem csupán a szöveghez tartozó dokumentumokban gyökerező formális, tematikai elemek diakroniájában áll, hanem a történetileg adott retorikai intézmények diakronikus keretében is, abban a nyelvészeti *koinében*, amelyben az írásmű működni kívánt; ez a történeti hitelesség szavatolja a *munkaszakasz* számára tagolásában és működésében a felismerhetőséget és jellemezhetőséget, szavatolja továbbá – Walter Benjamin szerencsés meglátása szerint – a *kiegészíthető jelleget*, tekintettel az egyéni és kollektív tapasztalat területeire, valamint allegorikus szerkezetű természetére.

A *kreatív munkaszakaszt* tárgyaló átfogó ismertetés rövid megfogalmazására törekedve, a szövegvariáns és a témavariáns elégtelen ismeretanyagához hozzá kellene még vennünk az ideológiai variáns ismeretanyagát is, olyan fogalmi momentumokat értve ezen, amelyek mindenkor stilisztikai megoldásokkal kapcsolatosak, ezeket pedig azokkal

a jól elhatárolt ideológiai – kulturális területekkel kell összefüggésbe hozni, amelyek esetről esetre közvetítőszerepet tölthettek be, és együttesen adták meg a művész képzeletvilágának ismertetőjelét.

„A művész a papír előtt lesz művésszé” – írta Mallarmé, vagyis a költő minden alkalommal újraalkotja önmagát, saját történelmi (pszichikai, kulturális, technikai) tapasztalataiból, egy olyan nyelvezet segítségével, amelyet ő talál fel és újít meg, hol bizonyos tematikai tényezőkhöz hűségesen, hol pedig a saját elképzeléseiben létező, bizonyos alapvető „hálózatok” parancsoló uralmának engedelmességgel, s így a tanulmányokat és vázlatokat egy kritikai kutatás perspektívájába emeli, hogy igazolja a szövegben csak későbbi, apriorisztikus tételt, amely a művészi „beérés” felé közeledést jelenti, hogy így eljusson önmaga próbájának legmegfelelőbb paramétereire, s ezt akár olyan módszerekkel is megvalósítsa, amelyek nem egységesek ugyan, de mindenképpen a szövegből erednek.

Mallarmé kijelentését variálva megkockáztatható az a gondolat is, hogy „a művész előtt válik művé a mű” anekdota-fajsúlyával, nyelvi közegének történelmi meghatározottságával együtt, a kor kultúrájára hangolt reagálóképességének belső törvényei szerint, eltérítve szándékokat és programokat, helyesebben olyan megoldások felé terelve azokat, ahol a szabadság és a meghatározottság különválasztása igen nehéz.

E keretek közt a „genezis” szó s a „genetikus” melléknév használata is ellentmondásosnak, kétértelműnek vagy éppen félrevezetőnek tűnhet. Számbavéve a *kreatív munkaszakasz* sajátos összetettségét, bonyolultságát, a „genezis” itt minden bizonnyal a költői szöveg genetikai-anekdotali összetevőjét akarja jelölni, de tisztában kell lenni azzal, hogy minden egyes újrafogalmazása saját „genezissel” rendelkezik, a művész kutatásának és ama kulturális összetevők történelmi specifikumának keretein belül, amelyet ő időről időre intenzíven és tudatosan átél.

Különbözik maga Mallarmé tanított bennünket *Démon de l'analogie* (Az analógia démonja) című művében arra, hogy egy-egy szöveg „genezise” nehezen meghatározható krízist jelez egy olyan szituáción belül, amelynek komplex szubjektív–objektív összetevőit esetleg lehet azonosítani, de azok összefonódásait és eltérő viselkedéseit már nem.

Említettük már, hogy a szöveg vagy szövegek teljes mértékben részesei a *kreatív munkaszakasz*nak, hogy annak befejezett mozzanatát vagy mozzanatait adják. Ez akkor is igaz, ha – akár a szerző szándéka, akár külső körülmények miatt – nem került nyilvánosság elé egy vázlat-gyűjtemény vagy bármiféle műhelymunka-anyag. A szöveg vagy szövegek az egyik esetben éppúgy, mint a másikban, annak a jól szervezett konszolidációnak momentumait képviselik, amelyek a *kreatív munkaszakasz*nak nemcsak genetikus dinamizmusát és átalakulásával járó pezsgését, izgalmát őrzik meg, hanem annak éppen leghatásosabb kifejtését és legcélszerűbb tagolását jelentik.

Vagyis azt akarjuk ezzel mondani, hogy a szöveg mindig, minden esetben igen eleven organizmus, soha sincs megdermedve vagy kijegecesedve, és hogy a *kreatív munkaszakasz* úgy működik benne, mintha átmenetek kötelékében lenne, gazdagítva saját diakrón és szinkron terjedelmét, tematikai tekervényeit, daidaloszi mélységeit, finom átalakulási mechanizmusait. Amennyiben sikerül összeállítani a műhelybeli „cédula-anyagot”, adalékokkal – gyakran ellentmondásokkal is – szolgál majd, analitikai meghatározások révén, de nem lesz képes felborítani az írásra mint műveletre vonatkozó, megalapozott és beható vizsgálat eredményeit; maga az írás – mint fentebb rámutat-

tunk – dinamikus szerkezetnek, többértelmű szerkezetnek és olyan „objektumnak” tekintendő, amely úgy működik, hogy ne kelljen egy *kreatív munkaszakaszban* elszüllyeszteni azt, ami különben teljes egészében nem is mindig rekonstruálható dokumentumok alapján.

El kell tehát kerülni a kockázatát vagy a csábítását egy „tapogatózó” poétikának, a *magma* esztétikájának, amely gyökeresen helyére akar lépni a *véges* vagy *végleges* poétikának és esztétikának, mégha nehéz is végesről vagy véglegesről beszélni irodalmi művek tárgykörében.

A „genetikus kritika” egyébként eléggé résen áll, hogy felismerje a veszély közelségét. Ezt írja Raymonde Debray-Genette: „Tegyük fel, hogy az írás, ahogy azt a kéziratok mutatják, a véletlen és a tetszőleges színtere, amely lassacskán átalakul szükségyszerűséggé; megfordítva pedig, a szöveg olyan szükségyszerűség terméke, amelyet az olvasás tetszése szerint indokol vagy szabadon értelmez. E két hegyoldal között a genetika útja igen szűk.”

Ebben az, ami a leginkább találó, a szűk tér, amely a feltételezés szerint elválasztja az *előzetes szövegvariáns* poétikáját a *szövegtől*, úgy, hogy arra kell gondolkunk, híd köti össze a két hegyoldalt. A valóságban az olvasás, tetszőleges indokolhatóságának és hermeneutikai szabadságának specifikumával, ütközésbe kerül mind a *szöveggel*, mind az *előzetes szövegvariánssal*, s így nem lesz ismertetőjegye a *befejezett* műveken végzett kritikai műveletnek. Az interpretáló feladata mindig a műhelybeli „cédulaanyag” vagy a már kész mű megfejtéséhez kötődik, s ez annak a történetiségnek a dimenziójában zajlik, amelyben az önmagán kívüli vizsgálat egyben már önmagán belüli vizsgálat is. De a szöveg faggatásának létezik egy saját törvénye, amely igen egyszerűen és határozottan biztosítja számára a közbeszólás jogát, a kötelezően használandó alagút szerepét, amelyen keresztül abba a titkos laboratóriumba lehet behatolni, amelyből a szöveg úgy bukkan elő, mintha galvánfürdőbe merült volna.

Egyébként kétségtelen, hogy nem lenne ösztönző egy „cédulaanyag” összeállítása és vizsgálata, ha nem létezne a szöveg, az a szöveg, ami elsődleges hajtóereje egy szélesebb körű filológiai és kritikai figyelemnek, amelynek igényessége egyenes arányban áll a szöveg által hordozott üzenet gazdagságával. Különben megvalósulna az a képtelenség, hogy nem lenne elolvasható az a szöveg, amelynek különböző okok miatt (a munkaanyag elveszett, vagy szándékosan megsemmisítették, vagy egyszerűen nem található) nem sikerült összeállítani és elemezni előzetes szövegvariánsát, mint ahogy szintén ellentmondásos dolog volna végignézni és behatóan vizsgálni egy olyan „cédulaanyagot”, amelyet nem követ valamilyen végleges szöveg. Bizonyos, hogy mindenkor megvan a lehetőség arra, hogy a „genetikus” poétika és a *befejezett mű* poétikája mellett egy olyan poétika is létrejöjjön, amelyet a meg nem valósult mű „tervezetének” nevezhetnénk. A tervezet azonban mindig egy olyan szerző képességétől függ, aki más-kor befejezett irodalmi művek megalkotásáig szokott eljutni.

Magát a *kreatív munkaszakasz* fogalmát talán tágabb, átfogóbb jelentéssel szokták felruházni. Egy *kreatív munkaszakasz* valóban nem tartalmazhat csupán olyan vázlatokat, feljegyzéseket, fejtegetéseket és szövegvonalakat, amelyek a genetikus-anekdotikus momentumhoz vezetnek, egyneműek azzal, hogy annak előrevívó újrafogalmazásával. Ez végighúzódik a szerző egyéb művein is, hogy mintegy kirügyezzen vagy önálló fejlődésnek induljon, megszüntetve irodalmi műfajokat és alaki modelleket, különböző

áruhákban felbukkanva és vissza-visszatérve olyan anekdotikusan különböző területekre, amelyek némelykor igen távol esnek attól a bizonyos genetikai-anekdotai momentumtól.

Az a vonzó szöveg-kalauz, amelyet a *kreatív munkaszakasz* mint ismeretanyag ígér nekünk, végül is felbontható rejtett struktúrákra, és anyagot szolgáltathat „szöveganalízis”-típusú kritikai értekezésekhez, például textológiai, nyelvészeti és stilisztikai vizsgálatokhoz. De a „l'inconscient du texte” (a szöveg ismeretlen része), amire Jean Bellemin-Noël legutóbbi észrevétele hívja fel figyelmünket, az irodalom freudi elmélete alapján megingatja biztosnak vélt tudásunkat, ugyanis az ismeretlen szövegrésznek olyan nyelvhasználati-stílusbeli, tehát közlésmódbeli értéket tulajdonít, amely strukturált és „szociálisan intézményesített”, s így örök ellentétben áll az irodalmi nyelvi stílussal.

Ígéretesebb lehet annak az összefüggésnek az esetleges analízise, amely a jegyzeteket, észrevételeket, a félrevetett anyagot és a változatokat tartalmazó papírok, valamint a szerző testi jelenléte között áll fenn: az intelligencia, igen, amely próbálgatja és edzi önmagát, de a kéz is, amely vonalakat húz és töröl, színezt és összekapcsol, előretör és ellusztul, számtalan körülmény által ösztönözve, amelynek magyarázata a *testben* keresendő, beleértve ebbe az értelem szövevényes anyagát is. Fontos nézőpont ez az írói tevékenységek komplex értékelésének felépítésében, csakúgy, mint a témacsírák, a metaforikus átalakulások vagy a formális modellek keresztezései, vagy a vándorlás egyik irodalmi műfajból egy másikba.

Minthogy azonban nem áll szándékomban ezt a gyors beszámoló a „genetikus kritikán” belül létező különféle áramlatok panorámájává változtatni, hasznosnak tartom, hogy egyszerűen újra megerősítsem azt, amit a cím is ígér: vagyis a „genetikus kritika” néven emlegetett módszerek problematikus aspektusát. E módszereknek számos kísérlettel tartozunk a komplex „cédulaanyag” kiadása terén, s adópai vagyunk a genetikus olvasatok merész javaslataival, a különböző szakterületek képviselőiből alakult elkötelezett csapatok fontos eredményeivel, „irodalmi műhelyek” szenvedélyes és tudományos hangnemű ülésein kifejtett lenyűgöző hipotézisekkel. Hasonlóképp tartozunk még egy rendkívüli módon képlékeny és változatos eszközkészlettel, amelynek segítségével megkísérrelhetjük annak a bonyolult gubancnak, amit a *kreatív munkaszakasz* jelent, a műszaki kibogozását és a megbízható újracsomózását.

E gazdag és sokrétű kísérletezés szívesen fogadna közreműködőket egy érthetően és világosan egységes fellépéshez, mert teoretikus kivetülése — főleg átfogó jellegű javaslatait illetően — változatlanul problematikus. Mint ahogy problematikus és rejtélyes marad az olvasat szabad és feltételekhez kötött, tisztelettudó vagy felforgató viszonya azokhoz a könyvekhez, amelyek valamit is számítanak. Nem feledkezünk meg arról, hogy — amint azt egy igen élesesű kritikus megjegyezte — „bizonyos alapvető meg nem alkuváson belül a valódi remekműveknek megvan a maguk hatékonysága: engednek cselekedni”.

(Fordította: Csengery Kinga)

(Luigi De Nardis: *Problemi di critica „genetica”*, in: *Studi di cultura francese ed europea in onore di Lorenza Maranini*, 1983. Schena editore, 43–50.)

A FREUDI KRITIKA

Egy Fliesshez írt levelében 1898. február 9-én, az álomról szólva, Freud kijelentette, hogy ő lesz az, aki ennek a területnek „az első kezdetleges térképét”¹ felvázolja. Munkájának a kartográfuséhoz való hasonlítása gyakran előfordul az idő tájt nála: levelezésük során egyre több új területet csatolt tervezett térképéhez, melynek határai mint-ha egyfajta „általános antropológia” rugalmas és a priori meghatározhatatlan körvonalaival esnének egybe. Ha a Fliesshez írt leveleket olvassuk, vagy ha a freudi mű ismeretében újraolvassuk – nem juthatunk más következtetésre, mint hogy a nagyszabású tervnek csak egy része valósult meg, és míg néhány esetben Freudot „térképezési tudománya” igen „finom” leírásokhoz és felismerésekhez vezette, máshol olybá tűnik (és ezt nemegyszer nyíltan be is ismeri), mintha megrekedt volna az előkészítő munkálatoknál: hogy tudniillik kijelölt egy sor háromszögelési pontot saját eszközeivel (ez utóbbiakat éppen akkoriban dolgozta ki), anélkül, hogy a felmérési műveleteket befejezte volna, és az esetek többségében csupán arra szorítkozott, hogy noha megnyerő, de kétes és nem végleges vonalakat vessen fel. „A pszichoanalízis földgömbje”, ahogy alkotójának kezéből kikerült, azoknak a Plutarkhosz által emlegetett ókori geográfusoknak a munkájára emlékeztet (az ő példájuk követését igazság szerint maga is fennen hirdette), akik „az általuk hiányosan ismert területeket térképük szélére szorították és mellé írták („Száras buckák, vadállatokkal”), vagy („Titokzatos mocsarak”), avagy („Fagyos Szkitia”), vagy („Jeges óceán”).² Így a műalkotás területe Freudnál is a lapszélre került és nélkülözi a rendszerezést – bár kevésbé mesébeillő jelzőkkel és későbbi felismerésekből rekonstruálhatóan. Úgy tűnik, hogy itt Freud megállt a skiccek, útvázlatok szintjénél. Így aztán éppen ezt a területet kutatták a legtöbben, ezt kísérelték meg sorra tisztázni szükségképpen egyrészt valami „Freudon túli Freud” felidézésével, másrészt a pszichoanalízis által felépített elméleti mechanizmusok érvényességét igyekeztek kiterjeszteni; valamint a határos területek (pl. a vicc) analógiáit importálták, ahol az alapító vizsgálata részletesebb és sokrétűbb volt.

Ezért azután egy gyors és kényszerűen dogmatikus rekonstrukció során hasznosnak tűnik, ha Freud korai elképzeléseiből indulunk ki, amikor tervei körvonalazódtak és a körülmények még nem kényszerítették a határterületek elhagyására vagy elhanyagolására. Abban ami a tervekből megmaradt a Fliesshez írott levelekben itt-ott előtűnő odavetett néhány ecsetvonásból – úgy hiszem – talán tisztábban és világosabban kive-

¹S. Freud: Le origini della psicoanalisi. Torino, Boringhieri, 1961. 211.

²Plutarkhosz: Vite parallele, C. Carena gondozásában Torino, Einaudi, 1958. I. k. 5.

hető, hogy milyen is volt, vagy még inkább, milyen lehetett volna ennek a tartománynak részletes térképe, ha ugyanazzal az aggályos módszerességgel kezelte volna, amellyel később metapszichológiai művét létrehozta és csiszolgatta.

1897. május 31-én barátjának rendszeresen küldött egyik rövid levelében Freud a költészet és a „fine frenzy” kapcsolatával foglalkozik. „A költészet mechanizmusa – írja – ugyanaz mint a hisztérikus fantáziáké.”³ Szükszavú, igen tömör megállapítás, amelynél ha mértéktartóan is, de segítségül kell hívnunk egy kevés freudi filológiát, mely egyre nélkülözhetetlenebbnek tűnik ahhoz, hogy eligazodjunk e bonyolult és esetenként könnyeden ellentmondásos mű szövevényeiben.

A hisztériások fantáziáihoz Freud többször is visszatért még az év májusában:

- a) „ezek bizonyos emlékek útjának elfojtását szolgáló lelki berendezések” (psychische Vorbauten);⁴
- b) „ugyanakkor az emlékeket disztinválják és szublimálják”;
- c) „hallott, de csak a későbbiekben értékesített anyag alapján alakulnak ki, tehát összekötnek saját tapasztalatokat és csupán hallott információkat; a múltat (a családi krónikát) és azt, amit ki-ki saját szemével látott”;⁵
- d) úgy dolgozzák fel a hallottakat, „mint az álmok a látottakat”⁶ és így „olyan összeolvasás és alakváltozás jön létre, ami hasonló a vegyi reakciónál fellépő bomlásokhoz és átalakulásokhoz”;⁷
- e) „a képzetek kialakulásának útja, ideje és tartalma követhető”⁸, mint ahogy a manifeszt álomtartalomból lehet következtetni a lappangó álomgondolatra;
- f) bármily nagyfokú is a hasonlóság az álmot meghatározó és a fantáziálást felépítő folyamatok között, utóbbiakban nincs semmiféle regresszió, csak progresszió a megjelenítésben. (Keine Regression sondern Progression in der Darstellung)⁹;
- g) ha a tudatból kirekesztett tartalmak túlzott intenzitással ostromolják gátjaikat, „elfojtódnak és helyettük ideges betegség lép föl”;¹⁰

Időzzünk el az utolsó pontnál: a tünet úgy jön létre, mint a jelentéstartalmak módosulásának – esetenként – radikális átalakulásának eredménye, mely kiváltja a hisztérikus fantáziát, és ennek megfelelően juttatja kifejezésre. De akkor milyen természetű ez az átváltozás, és milyen törvények szabályozzák? Miért betegség akkor a hisztériás fantázia, amely formájában és tartalmában annyira rokon az álommal?

A tünet – válaszol Freud – gátolatlan lelki folyamatok és a gondolati tevékenység által gátoltak közötti „kompromisszum”. Még pontosabban: az álom, „ami a valóságtól

³S. Freud: Le origini della psicoanalisi, i. m. 179., valamint S. Freud: Opere. Torino, Boringhieri, 1968. II. k. 65. (a továbbiakban Opere, 2).

⁴S. Freud: Le origini della psicoanalisi, i. m. 169.; Opere 2, 58.; Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Frankfurt am Main, Fischer, 1975. 170. A lábjegyzetekben olyankor utalok a német kiadásra, amikor szükségesnek látom, hogy a szövegben az eredetiből idézzek, vagy jelentősen eltávolodjak az olasz fordítástól.

⁵Uo.

⁶Uo.

⁷S. Freud: Le origini della psicoanalisi, i. m. 175. Opere 2, 62.

⁸S. Freud: Le origini della psicoanalisi, i. m. 171. Opere 2, 60.

⁹Uo.: Aus den Anfängen der Psychoanalyse, 172.

¹⁰S. Freud: Le origini della psicoanalisi, i. m. 176. Opere 2, 62.

független, csupán arra korlátozódhat, hogy egy elfojtott gondolat megvalósítása legyen”; a tünet, ami az életben mindennapos jelenség, valami más kell legyen: az elfojtó gondolat megvalósulása”.¹¹ Más szóval: a tudatosulás csak akkor jöhet létre, ha az elfojtott olyan formában jelenik meg, amiben ugyan benne rejlik, de csak szigorúan determinált kód szerinti áruhában; csak így módosulhat a strukturáltság.

Ezt a problémát mintegy tíz évvel később *A költő és a fantáziálás* című rövid és ismert tanulmányában Freud ismét felveti, melynek érvelése világosabbnak és mindenképpen részletesebbnek tűnhet az autoanalízis idejében fixált kiindulási tézisek fényében. Freud a fantáziálásban és különösen az éberálomban a gyermeki játék folytatását látja: melyet féltékenyen rejtünk és titkolunk, mert a felnőtt „általában még a bűneit is szívesebben vallja be, semmint fantáziáit”.¹² Olyannyira, hogy tudomást se szerezniék róluk, ha nem volnának „a neurotikusok (. . .) akiket nem isten, hanem a kényszer szigorú isten-nője bír arra, hogy ismertessék (. . .) orvosukkal, még fantáziáikat is a gyógyulás reményében”.¹³

Jegyezzük meg tüstént: úgy tűnik, hogy Freud célkitűzése közben más hangsúlyt kapott, vagy legalábbis másra összpontosult: itt nem csupán „hisztérikusok”-ról van már szó, hanem – általánosabban – „neurotikusokról”, és lényeges különbség, hogy a fantáziák nem a tudattól, hanem inkább a közléstől szigetelődnek el. A freudi topikai rendszerben így két határmezsgye körvonalazódik, melyek átlépésének feltétele a lelki tartalmak gyökeres módosulása, egy maszk, egy fátyol, egy másik forma felvétele. Más esetekben a Freudot kijelentéseinek módosítására ösztönző okok első látásra kevésbé világosak és olyan konklúziókhöz vezetnek, melyek – a mi perspektívánkban – megfosztanak azokat meggyőző erejüktől és kiragadnák összefüggéseikből.

Így eshet meg, hogy „a fantázia és az idő” kapcsolatát vizsgálva Freud itt egy-egy aktuális alkalom „központi voltát” hangsúlyozza, ami egyrészt általában a gyerekkori, és vágykielégüléssel jutalmazott korábbi tapasztalatokat katalizálja, másrészt hozzájárul a jövő felépítéséhez; többé már nem a páciens kombinatív tevékenysége a mérvadó szempont, ami az 1897-es analízisekben meghatározónak tűnt és heterogén anyagok kontaminációjához vezetett: valójában észlelt és tapasztalt dolgokat társított csupán másoktól említett anyaggal, mígnem nagy sémákat, áttekinthetetlen komplexusokat és túl szigorúan szerkesztett válaszfalakat épített föl. Ez a különbség nem lebecsülendő, mert megváltoztatja a kapcsolatot a szubjektum és a képzeletvilágát meghatározó tényezők között; míg korábban számára a fantázia kizárólag a személyes múlthoz láncoltnak tűnik, később már függ (ha csak kismértékben és csak egy maga kreálta színpad diszletei között is) azoktól

¹¹S. Freud: Le origini della psicoanalisi, i. m. 239. A tünet kialakulásával kapcsolatos hasonló megállapítások Freud műveiben számos helyen található; egyikben sincs ilyen egyértelműen meghatározva az álomtól való elhatárolás. Fontos megjegyezni, hogy két évvel korábban (1897. május 31-én) egy levelében így fogalmazott: „A tünet egy vágy megvalósulása, akárcsak az álom (179. és Opere 2, id. 65.) Megjegyzendő, hogy maga az álom is más esetekben Freudnál mint egy kompromisszum-formáció jelenik meg. Az itt megjelölt határvonal jelentősége, a cenzúra eltérő elhelyezkedésétől függ, amire később utalunk, és ami bővebb és specifikusabb vizsgálatot érdemelne.

¹²S. Freud: Il poeta e la fantasia, in: Opere. Torino, Boringhieri, 1972. V. k. 377. (a továbbiakban: Opere 3.).

¹³Uo.

a benyomásoktól és folyamatoktól – mint a hagyomány, az ideológia, a stílusjegyek, a „származás” és az „ideálok”, – amelyek egy mű létrejöttét és hatását meghatározzák.

A fantázia tehát az árnyékban él, úgy fejlődik, mint a penészgomba, mint egy parazita növény, amit a valóságelv nem tudott kiirtani, de megfosztott a kifejezéstől: „az ébren álmodó gondosan rejti mások elől saját fantáziáit, mert oka van a szégyenkezésre”.¹⁴ Mindenesetre, „még ha közölné is őket, ezzel egyáltalán nem szerezne nekünk örömet”, sőt azt kockáztatná, hogy „bizonyos ellenszenvet vált ki belőlünk”.¹⁵ Ahhoz, hogy ezek az álmodozások kijuthassanak a világba, és szívesen látott vendégként fogadják őket, a költőnek kell közbelépnie (. . .) szakmai titkával.

Az igazi *ars poetica* voltaképpen az a tendencia, amely képes legyőzni az utálatukat, mely utóbbi nyilvánvalóan összefüggésben van azokkal a gátakkal, amelyek minden egyes személyiség és a többiek között emelkednek. Ennek a technikának kétféle eszközét tételezhetjük fel: a költő éber álmodozása egoisztikus jellegét enyhíti (mildert), változtatások és lepezések (Abänderungen und Verhüllungen) segítségével és tisztán formai, azaz esztétikai többlettel nyer meg minket, amit fantáziái megfogalmazásával nyújt. Ezt az élvezetet, ami az örömforrások egyre mélyülő kiaknázását teszi lehetővé, csábításnak, elsődleges örömnyszerésnek nevezhetjük.¹⁶

Észre kell vennünk, hogy a költő két technikai megoldása, amelyet Freud említ, nem ugyanazon a szinten érvényesül: a második inkább az első következményének tűnik, olyan módszerek funkcionális leírásának, amelyek segítségével képes a formailag kidolgozott mű mélyebb rezonanciákat kelteni. Vizsgáljuk meg az első technikai megoldást: módosítás, lepezés, átalakítás (Umformung), továbbá álcázás (Verkleidung), lemondás bizonyos dolgok közléséről (Verzicht),¹⁷ és mindez azért, hogy megszépítse és enyhítse (*mildern*, minden adandó alkalommal)¹⁸ mindazt, ami túl bántó vagy túl személyes¹⁹ lehet a műalkotást felépítő anyagokban. Az egyik oldalon tehát a történetek, regények még nyers állapotú elképzelései állnak, arra ítélve, hogy szigorúan az intim szférában maradjanak, a másik oldalon ugyanezek, átalakítás és feldolgozás után, mikor már nem keltenek ellenszenvet, hanem az „elsődleges örömnyszerés” csábítását képezik. Rendkívül fontos kérdés ez, amit – ahogy Jameson is megjegyezte – Freud epigonjai kevéssé használtak ki: a problémát itt az jelenti, „hogyan az egyik oldalon vágyak és fantáziák szerepelnek, míg a másikon a nyelv kollektív természete és a befogadás dialektikája”.²⁰

A kérdés még világosabb lesz, ha elolvassuk a *Vicc*-ről írt „mikroesztétikai” remekművet, ahol Freud a rá jellemző módon elméleti rendszerét és bizonyítási apparátusát

¹⁴ Uo. 383.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Uo.: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Fischer, 1966. VII. k. 223.

¹⁷ S. Freud: *Introduzione alla psicoanalisi*, in: *Opere*. Torino, Boringhieri, 1976. VIII. k. 274. (a továbbiakban *Opere* 8.); *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, in: *Gesammelte Werke*, IX. k. 96.

¹⁸ Uo. 531. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, i. m. 391. *L'interesse per la psicoanalisi*, in: *Opere*. Torino, Boringhieri. 1975. VII. k. 279. *Das Interesse an der Psychoanalyse*, in: *Gesammelte Werke*, VIII. k. i. m. 417.

¹⁹ Uo.

²⁰ F. Jameson: *Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject*, in: *Yale French Studies*, 1977. 55-56. sz. (*Literature and Psychoanalysis*) 340.

az osztályozó aprólékos munkájával fejti ki, példák és korábbi analízis- vagy értelmezési kísérletek felsorakoztatásával. Ökonomikus módon vizsgáljunk itt meg kettőt a kutatás legjelentősebb eredményei közül: 1. a vicc nem választható el egy meghatározott kifejezési formától, rendszerbe foglalható technikák alkalmazásától (eltolás, sűrítés, poliszémia, automatizmusok stb.); ha a kifejezési forma csorbul, a vicc is azonnal elveszti minden erejét; 2. a vicc ugyanakkor feljogosít, éppen a kívánt hatás elérése céljából, egyébként tilos és szigorúan elfojtott örömforrások alkalmazására.

Elfogadjuk – írja Freud – , hogy a kultúra és a nevelés nagy hatással vannak az elfojtás kialakulására, és feltételezzük, hogy ilyen körülmények között a psziché szervezete módosul (ami örökölt hajlamként is bekövetkezhet), minek következtében egy korábban kellemesnek hallott dolog most elfogadhatatlannak tűnik számunkra, és lelkünk minden erejével visszautasíthatjuk. Azonban minden lemondás sokba kerül az ember lelkének, és éppen a tendenciózus vicc az az eszköz, amely feloldja a lemondást, hogy visszanyerje az elveszett örömet.²¹

Természetesen nem minden vicc tendenciózus; néhánynak a jutalmazási képessége meghatározó verbális mechanizmusokban rejlik, mint ahogyan az is biztos, hogy a „mikroesztétika” határain túllépve egy sor olyan kérdéssel találjuk szembe magunkat, amelyek nem redukálhatók pusztán a célzatosság felszabadulására, mint a formai struktúrák, melyek nehezebben lennének egy kielégítően jellemezhető rendszerbe erőltethetők. A műalkotást még kevésbé befolyásolja a közlés szövegszerűsége, valamint az alkotó és közönsége között meghatározott séma szerint folyó kölcsönös játék, ami – különféle körülmények között – egy elszólást viccé tesz, és viszont. Éppen ez utóbbi – paradox – kölcsönösség bizonyítja egy döntő határvonal létét a közösségi- és magánszféra, a kimondható és a kimondhatatlan, az irányelveken túli és aközött, ami kijátssza azt, miközben ugyanakkor tiszteletben tartja előírásait és elvárásait. Természetesen lehetséges Freud számára az álmot a műalkotással összekötő ív rekonstruálása, ahogyan az a nagy romantikus hagyomány terveiben szerepelt:²² de csak azért, hogy végül maga is konstatálja (amint egy gondos Schleiermacher tanítvány tette volna),²³ hogy lényeges különbség van az entrópia által uralt szféra és aközött, amelybe egy titokzatos kéz bebocsátotta Maxwell csodálatos rendszerező szellemét. A műalkotás jellemzője Freud számára (akiben a szentségtelenítő indulat gyakran összeolvad a konvencionális és széles körben elfogadott elvekkel) kivétel nélkül, mindig „harmónia”, mértékletesség és a különböző részek legszigorúbban tiszteletben tartott aránya.

Így, miközben nem habozik, hogy az expresszionisták képei láttán „káros örületről” beszéljen és (tőle szokatlan arroganciával) a „filiszterek és nyárspolgárok”²⁴ oldalára álljon, hasonló – gyanakvó – tartózkodást képvisel azokkal szemben is, akik (a szürrea-

²¹ S. Freud: Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio, in: Opere 5, 90-91.

²² L. A. Béguin: L'âme romantique et le rêve. Paris, Corti, 1960. és Ph. Lacoue-Labarthe–J. L. Nancy: L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand. Paris, Seuil, 1978.

²³ L. B. Croce: Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Bari, Laterza, 1958. 354.

²⁴ S. Freud: Psicoanalisi e fede. Carteggio col pastore Oskar Pfister. Torino, Boringhieri, 1970. 76.

listák) „patronusukként”²⁵ tisztelték és a pszichoanalizistól várták többé-kevésbé vakmerő, kalandos kísérletezéseik jóváhagyását, vagy (ha úgy tetszik) „realisztikus alibijét”.

Az álomhoz képest a „fantázia” az irodalom késztermékeihez közelebbinek tűnik: mert formáltabb, már bizonyos szervezettséget mutat, de még nem megfogalmazott, és mert egy olyan szintéren játszódik, ahol szerzője és közössége azonos; és főképpen azért, mert Narküszosz makacs és szemérmetlen jelenléte uralja, aki saját képmását helyezi előtérbe az egyezés színlelésének zavarba ejtő reflektorfényében. Láttuk már, hogy Freud milyen következetes abban, hogy a műalkotásban el kell kendőzni a túl személyes és kóros elemeket, melyekben túlrad az önéletrajz, túlságosan közel kerülve ahhoz, hogy az elhallgatott onánia jellegét vegye fel; máskor az addig még bizonytalan fogalmazás markánsabbá válik, egy további döntő különbséget sejtetve, melynek jobb megvilágítása érdekében idézzünk egy korábbi, még kevésbé tüzetes megállapításából. Ötödik bevezető előadása végén Freud – a már mintegy tíz évvel korábban, *A költő és a fantáziaműködésben* taglalt témákhoz visszatérve – újból kijelenti, hogy „az álmodozás” a költői munka nyersanyaga (das Rohmaterial der poetischen Produktion); ebből az anyagból kiindulva – folytatja – a költő megfelelő átalakítások, álöltözetek és kihagyások segítségével alkotja meg azokat a helyzeteket, melyeket novelláiba, regényeibe, színpadi műveibe illeszt. Az éber álmok hőse *azonban mindig* maga az álmodozó, akár közvetlenül, akár átlátszó azonoságban valaki mással. (Der Held der Tagträume, ist aber immer die eigene Person, entweder direkt oder in einer durchsichtigen Identifizierung mit einem anderen.)²⁶

Ez a tétel – ha nem tévedek – meghatározó jelentőségű és még pontosabban, még félreérthetlenebbül szabja meg az általunk kutatott határvonalat: az álmodozásban – mondja szó szerint a freudi szöveg –, állandó és kötelező az első személy, ami egy, a képére és hasonlóságára létrehozott szintér középpontjában áll, dicsfényvel övezve. Az irodalmi műben, a regényben vagy a drámában az első személy használata csupán egy lehetőség, csak egy a szerkesztési módok közül: a harmadik személy ugyanúgy megfelel és máris minden azonosítási szándék önkényesnek tűnik. Ha ez így van, jogos a költőnek – az 1897-es szövegek alapján – egyebek mellett azt a képességét is elismernünk, hogy az idő- és témahasználat terén beilleszthet és összekapcsolhat dolgokat saját múltjából, vagy az adott történethez illő törzsfajlódás örökségéből merítve (ezek az álommunkát és a fantáziálást is táplálják),²⁷ anélkül, hogy erre a potenciális forrásra korlátozódna, és ami a legfontosabb, mindent egy autonóm szerkezetbe²⁸ foglalva kollektív közönség számára.

Itt érdemes egy kissé elidőznünk és mielőtt folytatnánk (ami bizonyos fokig újrazdést is jelent), megkísérelnünk, hogy összefoglaljuk az eddigieket, egy ritkán idézett és mégis fontos dokumentum alapján; ez a Bécsi Pszichoanalitikusok Társasága 74. számú Közleménye (1909. március 31.), amely – túl azon, hogy más hűrokat penget – egy sor jelentős kiegészítést is kínál. A kijelölt előadó Stekel, aki Gerhart Hauptmann *Griseldáját*

²⁵ S. Freud: *Lettere 1873–1879*. Torino, Boringhieri, 1960. 413. Freudnak a szürrealizmussal való kapcsolatáról l. J. Starobinski: *La relation critique*. Paris, Gallimard, 1980. 320.

²⁶ S. Freud: *Introduzione alla psicoanalisi*, 274.; *Vorlesungen*, 96.

²⁷ Id. főképp S. Freud: *Introduzione alla psicoanalisi*. 322.

²⁸ Id. F. Orlando: *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino, Einaudi, 1973. 16.

elemezte. Bármennyire érdekes volna is számunkra az egész vita idézése – terjedelmi okokból – be kell érünk Freud hozzászólásának legfontosabb szempontjaival:

1. . . . a költő művészete nem abban rejlik, hogy problémákat talál és azokat tárgyalja. Ezt a feladatot nyugodtan a pszichológusokra bízhatná. A költő művészete ezzel szemben az, hogy ezekből a problémákból kiindulva költői hatásokat vált ki. A tapasztalat azt mutatja, hogy a hatás eléréséhez a problémákat álcázni kell, és hogy ez a hatás semmivel sem lesz kisebb, ha csupán sejteti a problémákat, és ha a hallgatók vagy olvasók egyike sem jön rá, hogy valójában milyen is a hatás természete. A költő művészete tehát lényegében az elkendőzésben rejlik. A tudattalannak nem szabad közvetlenül tudatossá válnia – persze valamennyire azért mégiscsak szükséges; pontosan annyira, hogy magával ragadjon bennünket, anélkül, hogy tudatosan foglalkoznánk vele gondolatainkban. Addig hat tehát a művészet, amíg ez be nem következik. Nekünk jogunk van egy költő művét analizálni, de a költőnek nincs joga verset írni a mi analizisünkből.²⁹

2. Ilyen összetett jellemek ábrázolására a klinikai irodalom illetékes. A színházi szereplő jellege legyen egyszerű, mint ahogy a költő is legyen képes arra, hogy az ilyen bonyolult lelki folyamatokat leegyszerűsítse.³⁰

3. Ahhoz, hogy Hauptmannról megfelelő módon mondhassunk véleményt, Ibsen-nel kell összevetnünk. (. . .) Míg Ibsen mértéktartásával, összefogottságával, a problémákat leegyszerűsítve, és összpontosító, palástoló tehetségével nagy művész, Hauptmann egy neurotikus, aki saját magát ábrázolja.³¹

Először is el kell oszlatnunk egy lehetséges félreértést. Amikor Freud azt állítja (bár arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy Rank gyorsírással jegyzetelt), hogy a drámai szereplőnek egyszerűnek kell lennie, ezzel nem kívánja megfosztani mélységtől és esetleges összetettségtől, vagy egydimenziójú lapos sziluetté zsugorítani. Állításának értelmét teljes bizonyossággal igazolja a Dóra-eset: egy bizonyos pillanatban – amikor a beteg nő jellege már teljes „plaszticitásában”³² ismert, amikor már története is a kívánt irányba fordulna, Freud kénytelen tudomásul venni, hogy hiányzik valami; arra kényszerül, hogy elemeire szedjen és leromboljon egy „esztétikailag teljes” építményt, olyan döntés nyomán, amilyent egyetlen költő sem tudott (vagy kényszerült) volna hozni: és ekkor jön létre a klinikai „győzelem” egy autonóm elbeszélő mű romjain.³³

A tudós lerántja a leplet, amit minden költő alkalmazott volna, és – ha úgy tetszik – napvilágra hozza azt is, amit a költő minden kétséget kizáróan kihagyott volna. Éppen csak utalnék itt arra, hogy egy legalábbis vitatható állásponttal állunk szemben: most sokkal fontosabb Freud soha nem tapasztalt, makacs kietartása amellett, amit a költői művészet központi kérdésének érez: álcázni és elkendőzni; megakadályozni, hogy a háttérben mozgó indítékok azonnal „felismerhetők” legyenek; arra a kompromisszumra kényszeríteni a tudattalant, hogy csupán esztétikailag legyen meghatározó. ha

²⁹S. Freud: Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinung. Frankfurt am Main, Fischer, 1970. II. 190.

³⁰Uo.

³¹Uo.

³²E. M. Forster: Aspetti del romanzo. Milano, Il Saggiatore, 1963. 91.

³³S. Freud: Frammento di un'analisi d'isteria (Caso clinico di Dora). in: Opere. Torino, Boringhieri, 1970. IV. 349.

már elhallgattatni nem lehetséges. Itt – és a szöveg nem hagy eziránt semmi kétséget – valóságos előírásról van szó: Ibsen nagy költő, mert ábrázolásmódja egyidejűleg egyszerű és disszimuláló, és mert – tehetnénk hozzá – formaművészete és az azt működtető mechanizmusok a vizsgálódót megoldatlan rejtély elé állítják, míg Hauptmann azért értéktelen, mert műve „kórrajz”-szerű és felismerhető benne – akárcsak az éberálomban – a mindenütt jelen lévő első személy.

Hauptmann és Ibsen összehasonlítása egy olyan értelmezési szabályra utal, melyet néha ugyan maga Freud is átlép, de ez ugyanakkor elégtétel és hézagos esztétikai elméleteknek is egyenes következménye; nevezetesen, hogy a mű gyökerei a tudattalanba nyúlnak és ugyanezekből a gyökerekből ered az álom, a fantázia és az ideges tünetek is. A pszichoanalízis visszavezethet és megvilágíthatja az olvasó számára ezeket a gyökereket, valamint (figyelmes életrajzi vizsgálat alapján), azt is megmagyarázhatja, milyen „végzetszerűen” alakulnak ki az egymástól annyira különböző eredmények, hol az elmúlt időt és formát emelik ki, hol a múltba fordulást párosítja a formai fejlődéssel, és így tovább. Van azonban egy olyan kérdés, amellyel kapcsolatban a pszichoanalízis sokkal kevésbé magabiztos, és vagy kitér a feladat elől, vagy – mint láttuk – beéri homályos utalásokkal, hogy ez: „a költő sajátságos titka”.

Ez a titok Freud számára megfejthetetlen marad; gyakran fegyvertelennek érzi a pszichoanalízist vele szemben, mint ami nem képes meghatározni konkrét működési módjait, ugyanazzal a pontossággal, ahogy a vicc technikáit tárta fel, vagy ahogy – még korábban – az álommunkát és azokat a stratégiákat ismertette, amelyek lehetővé teszik, hogy a „tudattalan tartalmak” megkerüljék a tudatelőttes cenzúra küszöbét. Használhatatlan tehát az a következtetés, hogy: „Mivel az Ödipusz-komplexus minden emberben jelen van, nem létezhet olyan költői ábránd, előadás vagy képzőművészeti alkotás, amely valamilyen módon ne ennek az elkendőzött ábrázolása lenne.”³⁴ A rejtélyt ez a tautológia sem képes megfejteni. Azok sem sokkal eredményesebbek, akik (félelmükben, hogy egyetemlegesen kell megtalálniuk a probléma nyitját, de ugyanakkor a pszichoanalízis ígéreteiben bizakodva, és a „háttér” felderítésének lehetőségében reménykedve) Freudot arra használnák, hogy segítségével kitérjék, és rugalmasabbá tegyék a „humán univerzális” tárat, úgy hogy cserébe a tudományos magyarázat nélkülözhetetlenségének látszatát kínálják. Kétségtelen, hogy – amint azt Politzer³⁵ is felismerte – a pszichoanalízis épületét nem egy idealisztikus repedés bomlasztja, amik konkrét voltát is csorbítják, de hasonlóképpen biztos az is, hogy: 1. a Freud által újból elővett és átdolgozott rezonancia elmélet olyan probléma megoldására tett kísérletet, amely semmiképpen sem csupán „idealista”, ha 1857-ben már Marxot sem hagy-

³⁴ *M. Robert: Roman des origines et origines du roman. Paris, Grasset, 1972. 72.* Michel Davidnak, aki a pszichoanalízishez fűződő viszonyáról kérdezte, Giacomo Debenedetti példás választ adott: „Kritikus vagyok, akinek az élet és a „végzet” értelmének revelációjaként mutatkozó költői tevékenységekkel kell megismerkednie. (Legalábbis így hiszem.) Ezért tehát állandóan össze kell vetnem a mélylélektani diagnózist és az irodalmi eredményeket (az esztétikaiakat is), tehát nem mezteleníthetek le absztrakt módon olyan sémákat, amelyek általánosnak tűnnek. (*M. David: La psicoanalisi nella cultura italiana. Torino, Boringhieri, 1976. 325.*)

³⁵ *Id. G. Politzer: Critiques des fondements de la psychologie. Paris, Puf. 1968. 110. és Les fondements de la psychologie, Paris, Éditions Sociales, 1973. 252.*

ta nyugodni;³⁶ 2. A kommunikáció a meghatározó momentum; átlépés a magánszín-térről a nyilvános színpadra, aminek következtében kihangsúlyozódik a valóságos cselekvés és a gondolati tartalom; 3. az a körülmény, hogy a költői alkotás középpontjába, a legkiváltságosabb szerepbe a klasszikus retorika által tanított készségek közül csupán egyet állít, Freudot az idealistáknak meglehetősen ellentmondó állításokhoz vezeti: a forma, legalábbis első fokon, még áttételesen sem a megnyilatkozás eszköze, és a mű áttekintéséhez sem kellően járul hozzá. Inkább valamiféle fátyol, hangfogó; elterelés, kihagyás, álarc, álöltözet, ne kerüljünk tovább; cenzúra. Nem feladatunk hogy rekonstruáljuk a pszichoanalízis egyik meghatározó elvének fejlődését és alakulását. Elég, ha annyit emelünk ki, hogy Freud 1915 utáni feltételezéseiben egy „új cenzúra” bukkan fel, amely érvényesül „az egyes struktúrákból a közvetlenül fölöttük állóba kerüléskor, azaz minden egyes, a magasabbrendű pszichikai szervezettség felé vezető lépésnél”.³⁷ Valamint: a tudattalant elutasítja a tudatelőttés határának cenzúrája; de egyes elemei megkerülhetik, szerveződhetnek és továbbfejlődhetnek egész addig, amíg a tudatelőttésben el nem érnek egy bizonyos áttörési intenzitást; majd ha ezt a szintet meghaladva a tudatba akarnak kerülni, fény derül tudattalan eredetükre, és újra elfojtódnak a tudatelőttés és a tudatos közötti cenzúra által. Az első cenzúra tehát magát a tudattalant gátolja, míg az utóbbi a tudatelőttésbe mégis bejutott részeit. Úgy vélhetnénk, hogy az egyedfejlődés során a cenzúra ismét progrediált.³⁸

Az eddigiekből következően feltételezhető, egy harmadik cenzúra léte is – ezáltal egy exteriorizálté, a közösségi és a magánszféra határán; ha ez a következtetésünk (mint ahogy meggyőződésem) nem önkényes, felöltlik a kérdés, hogy vajon ez esetben is „progresszióval” van-e dolgunk, és hogy a teret átszelő gátak szerkezetileg azonosak-e, vagy talán óvatosabb csupán egyes analógiákat elfogadni.

Nem vállalom a precíz magyarázat felelősségét, de az út, amit követünk, mindenképpen helyes. Mielőtt továbblépnénk feltétlenül szükségesnek tartom, hogy részlegesen felidézzünk egy olyan megállapítást, amellyel már dolgoztunk, egy igen kényes pont magyarázata során. „A kultúra elfojtó hatásaként bizonyos elsődleges örömmenyreség, melyet a cenzúránk visszautasít, kárba vész.”³⁹ Ehhez a problematikus mondat-hoz később még visszatérünk; egyelőre próbáljunk meg egy tételt kiemelni belőle anélkül, hogy más idézetekkel alátámaszthatnánk, és pedig: a cenzúra itt és máshol is (még ha Freud soha nem mondja is ki) úgy jelenik meg, mint az elfojtási működést szabályozó elv.

Ez a kapcsolat közvetlen haszonnal jár, és lehetővé teszi, hogy meghatározzunk két alapvető pontot, melyek mindegyikéből anélkül vezethetők le értelmezési szabályok, hogy a „freudi szöveg” fonalától eltávolodnánk, még ha az időnként szándékoltan lazának tűnhet is.

1. Az elfojtás úgy jelenik meg, mint a mozgó frontvonal; változása egy történelmileg determinált szabályrendszer változásainak függvénye; nem állandó és nem homo-

³⁶ Id. *K. Marx*: Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica. Firenze, La Nuova Italia, 1968. 40.

³⁷ *S. Freud*: L'inconscio, in: *Opere*, 8. k. 75.

³⁸ Uo. 77.

³⁹ L. a 21-es lábjegyzetet.

gén. Maga a front ráadásul nem is egységes, hanem tagolt és a különböző társadalmi-kulturális rétegekben különbözőképpen hat, ugyanannak az összetett fejlődési elvnek alapján, mely szerint ami a városban „ócskavas”, vidéken még „szerszám”.⁴⁰ Természetesen idézni lehetne a freudi mű számos helyét, ahol ez a történelmi tudat nem ilyen egyértelmű, az elvet azonban már az *Álomfejtésben* félreérthetetlenül leszögezi, és éppen egy irodalmi mű első alapos vizsgálata kapcsán.

Shakespeare *Hamletje*, ez a nagy tragikus mű, ugyanabban a talajban gyökerezik, mint az *Ödipusz király*. Az azonos anyag megváltozott feldolgozása azonban teljes egészében tükrözi a két, egymástól oly távoli civilizációs korszak lelki életében lévő különbséget, az elfojtás századokon át végbement fejlődését az emberiség érzelmi életében. Az *Ödipuszban* a drámát fűtő gyermeki vágy fantáziáját nyíltan felfedi és úgy valószínűsíti meg, mint az álomban szokás, míg ez a *Hamletben* elfojtódik és létezéséről – a neurozís esetéhez hasonlóan – csak a belőle származó gátló hatások révén szerzünk tudomást.⁴¹

Shakespeare tehát egy sor morális és esztétikai kánon alapján elkendőzött és tompított: a „tartalmak” eredeti azonossága több személyben kelt életre, és csak egy „redukció” világíthat rá újra az egyezésre; de minden redukció (ahogyan azt a vicc kapcsán megtanultuk), bármily nélkülözhetetlen is néha az analízisben, helyrehozhatatlanul feloldja magát a vicc jellegét, hatását és működését, amelyek az „előre megválasztott kifejezésben” rejlenek.⁴² Nem véletlen, hogy éppen ebből a munkából választottuk az első idézetet, ami a kultúrának az elfojtására gyakorolt hatását írja le, ami „bizonyos elsődleges örömyereségről” való lemondásra kényszerít, még ha ezeket – a hűség kedvéért – nem is kell feltétlenül „elsődleges”-nek, vagy legalábbis nem kizárólag elsődlegesnek és genetikai struktúrákba, programokba zártnak, hanem inkább történelmileg „integrált”-nak tekintenünk.⁴³

2. Láttuk miként húzza meg Freud (az álom és a körtünet kapcsán) a közösségi és a magánszféra határvonalát egy kompromisszum mentén. Amennyiben ez a határ az irodalom esetében is érvényes, és kimondhatjuk, hogy

álom	álmodozás
körtünet	műalkotás

akkor tovább pontosíthatjuk a freudi teóriának az esztétikai forma szempontjából meghatározó jellemzőit.

Míg az álmodozás, ami teljességgel magáncselekvés, kitérhet – legalábbis részben – az elfojtott megjelenítése elől, az irodalmi műalkotástól viszont elválaszthatatlan az ábrázolás: mert ily módon nemcsak rend születik a káosz helyén és Maxwell szellemében megszűnik az elsődleges folyamat entrópiája, hanem a képzetek is közölhetővé válnak.

⁴⁰A. Gramsci: *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana. Torino, Einaudi 1975. III. k. 2269. valamint *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*. Roma, Editori Riuniti, 1977. 171. (új, és a kritikai szöveg alapján javított és kiegészített kiadás).

⁴¹S. Freud: *L'interpretazione dei sogni*, in: *Opere*. Torino, Boringhieri, 1966. III. 246.

⁴²S. Freud: *Il motto di spirito*, 15.

⁴³L. M. Jacob: *La logica del vivente*. Torino, Einaudi, 1971. 122.

Az elfojtott és az elfojtó, valamint a cenzúra (ami a strukturáltság változhatatlanságának irányába hat) közötti hullámzó határok történelmi változása, a formák konkrét változását hozza magával: meghatározza a kimondható és kimondhatatlan közötti kapcsolatot, akár csak a nyilvános beszéd módját, szerkezetét és „eufemisztikus” eszköztárát. Így aztán a forma (és jellemző „tompító eszközei”) úgy jelenik meg, mint ami elválaszthatatlan az ideológiától és a tanítástól, a műfajoktól és a jellemző retorikától, sőt maguktól a befogadó tényezőktől is.

Ha valaki egy művet freudi szemszögből kíván tanulmányozni, semmi esetre sem tekinthet el az alapismeretek, műfajok és ideológiák ismeretétől, és mindattól, ami az emberi természet, vagy genetikai kódjainak meghatározott történelmi és parancsoló összességét alkotja (egy olyan „naiv biologizmus” alapján, melynek nyomai Freudnál is föllelhetők).

Tegyük fel, hogy mindeddig sikerült elnyernünk Freud vitái egyik örökösének egyetértését és figyelmét; mely viták a demonstráció érdekében születtek; a könnyű sikert nem kereste bennük: hű maradt a tudományos dialógus legnemesebb hagyományaihoz.⁴⁴ Itt figyelembe kell vennünk (bármily röviden is) egy igen fontos megjegyzést: Freud – mondhatnák erre – az elfojtás több évszázados fejlődését tanítja: Hamlet titkolózva és visszafojtottan beszél arról, ami az *Ödipuszban* sokkal nyilvánvalóbb. Oszthatjuk Freud véleményét, anélkül, hogy megfélemedkeznénk róla, hogy a történelem (és maga a pszichoanalízis fényes bizonyíték rá) nem állít homogén és tömör korlátokat: Freud sokkal nyíltabban beszél, mint Hamlet, vagy akár *Ödipusz*. Természetes dolog, hiszen tudósról van szó, de hasonlóan kétségtelen az is, hogy a modern művészet (bármilyen legyen is a kulturális terhelés) arra tart, hogy mindjobban széttördeleje a cenzúra korlátait, és jelentősen kitágítsa a kimondható dolgok körét. Azt válaszolhatnánk, hogy éppen túlzottan lineáris és leegyszerűsített ábrázolásmódja az, ami Freudot később néhány alkalommal a filiszter, a nyárspolgár süketségére kárhozza. Mindez azért úgy hiszem nem jelenti azt, hogy összeomlanának az eddig taglalt elméleti fejtegetések. Arról sem feledkezhetünk meg, félreértések elkerülése végett, hogy különbség van az elsőfokú cenzúra működése (azaz a tudatelőttesből a tudatba kerülés ellenőrzése), és az „esztétikai cenzúra” között. Az első aggályok nélkül dolgozik: kaotikus vagy összefüggéstelen anyagokat továbbít, melyekből kitépott lapok vagy fekete jelek távolítják el az elfogadhatatlan részeket; és semmilyen intenció nem rejti a cenzúra beavatkozásait, vagy korlátozza működését.

Ezzel homlokegyenest szemben áll az esztétikai cenzúra hatásmechanizmusa: az érzést, az elfojtottat, ami mindenképpen megmarad és újra felszínre jut, sőt nyilvánossá válik és hangosan kimondjuk, olyan fátyol védi, aminek megtépázását, leszaggatását – Freud szerint – titkolni kell: legalábbis eleinte a rejtett jelentésnek még a léte is tagadandó, mert csak így lesz számára szabad és biztos a befogadáshoz vezető út: így szólhat majd az olvasóhoz vagy a nézőhöz, hogy végül magával ragadja, azzal hogy saját-magáról beszél, de úgy mintha másról szólna. Az előőröm akkor úgy jelenik (vagy jelenhet) meg, mint egy csapda „képmutató” arca, amelynek az eredményessége attól

⁴⁴ Vö. főképp az *Il problema dell'analisi condotta da non medici. Conversazione con un interlocutore imparziale*, nagyszerű szövegével, in: *Opere*, Torino, Boringhieri, 1978. X. k. 351. (a továbbiakban: *Opere* 10.).

függ, hogy milyen ügyesen rejtették el a fűben. A „költő-titka” tehát az, hogy képes minden egyes hasadás, repedés betöltésére, míg végül átlátszatlan, tömör felületet nem képez; ezzel szemben az analizáló tehetsége abban áll, hogy minden jelt, minden – bármily parányi – utalást is fölfedjen, ahhoz, hogy az elsüllyedt alapszerkezetet rekonstruálhassa. Ez a cselekvés ugyan Freud szemében még nem zárja le a folyamatot, de lehetetlen nem észrevenni, hogy általa jobban feltárulnak az „elrejtés technikái” is.

Utaltam az elfojtott visszatérésre, amit nem kerülhet meg senki, aki Freudot ezen az úton követni kívánja, és nem hajlandó elfogadni a művészetrel és az irodalommal szembeni hajthatatlanságát, amellyel ezeket a pótlék élvezetek, a kultúra⁴⁵ által mozgásba hozott elnyomó eszközök körébe számúzi. Úgy hiszem, hogy megkockáztathatjuk a folyamat pontosabb megvilágítását, (vagy legalábbis kevésbé előnytelen, egyszersmind hajlékonyabb megközelítését), úgy hogy az esztétikai formát, a tagadással funkcionálisan egyenértékűnek képzeljük el.

Kanyarodjunk vissza egy kicsit: láttuk, hogy a közösségi- és a magánszféra határát az elfojtó szint ábrázolása jelzi, amelyet semmiképpen sem tekinthetünk csupán törlések vagy kihagyások sorozatának, hiszen éppen ellenkezőleg, pontos formai technikák alkalmazását igényli és egy sokszorosán determinált szöveg létrejöttéhez vezet. Az olvasót behálózó furfang az elfojtottat az ő tudatában is kiváltja, még mielőtt kigyulladna a vészjelzés, vagy bekövetkeznék a „felismerés”. A közönség a nézőtéren megbékél a halállal,⁴⁶ biztonságban lévőknek és sérthetetlennek érzi magát; tudja, hogy semmi baja nem eshet. A dolgok azonban (hacsak nem „silány” művekről van szó), kevésbé egyszerűek. És ha éppen ez – mint néhány esetben – Freud nézőpontja, mi sem akadályozhatja meg, hogy a jelentés másik oldalát is kihasználjuk, mégpedig azt, amelyik elismeri a műalkotás hatalmát és nem biztosítja a befogadó sebezhetetlenségét, sőt: bevonja a játékba és lehántja róla a nyugodt alkalmazkodás, vagy a konvenciók védelmező ruháit. „Egy képzelet, vagy egy gondolat elfojtott tartalma tehát a megtagadás árán juthat be a tudatba,”⁴⁷ valamint azon az áron – tehetnénk hozzá –, hogy a költő, munkája során tompítja és átalakítja. Természetes, hogy a tagadás a leggazdaságosabb és biztosabb forma: anélkül bocsátja be a tudatba az elfojtott tartalmat, hogy – legalábbis a felszínen – bármiféle átalakítást kényszerítene rá. Ez szó szerint az „intellektuális pótlék”, az elfojtás „tanújele”;⁴⁸ de mégiscsak „alakkal” bír, és nem szabad megfeledeznünk arról, hogy a *nem* is „ábrázolható”. „A tagadás – folytatja Freud – az elfojtott tudatosításának egyik módja, tulajdonképpen már hatálytalanítja az elfojtást (eigentlich schon eine Aufhebung der Verdrängung).”⁴⁹ A szavak értelmezése ez esetben meghatározó: még ha a szándékosság nem is bizonyítható, nem szabad elfelejteni, hogy *Aufhebung* (amint azt Jean Hyppolite aláhúzta) „Hegel dialektikus kifejezése, ami egyszerre jelent tagadást, elfojtást és megőrzést”.⁵⁰ Az esztétikai forma, az elfojtó fórumok ábrázolása,

⁴⁵ Vö. főképpen S. Freud: L'avvenire di una illusione, in: Opere, 10. 443–444.

⁴⁶ L. S. Freud: Il poeta e la fantasia, 380.

⁴⁷ S. Freud: La negazione, in Opere, 10. 198.

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ Uo; Die Verneinung, in: Gesammelte Werke, t. XIV. 12.

⁵⁰ L. J. Hyppolite: Commentaire, parlé sur la Verneinung de Freud, in: J. Lacan: Ecrits, Paris, Seuil, 1966. 880–881.

intim dialektikával kapcsolódik a „tartalmak”-hoz; egyidőben törli el és erősíti meg újra az elfojtott anyagot; egyszerre fátyol, ami elrejt és letépes, ami újból leleplezi. „Éppen maga az elfojtó eszköz (. . .) válik az elfojtóban visszatérő tartalom hordozójává, és mögötte végül diadalmasan érvényesül az elfojtott.”⁵¹ „Ez az elfojtás hatástalanítása, ami azonban nem jelenti az elfojtott elfogadását.”⁵² „A beszélő (ismét Hyppolite-tól idézve) ezt mondja: „ez nem én vagyok, hanem valaki más”;⁵³ „nem az én anyám”.⁵⁴ „Az elfojtott teljes értelmi elfogadása” csak akkor következik be, amikor a tagadást legyőzve, Ödipusz apagyilkossága Freud apagyilkosságává lesz. „Az ő végzete (. . .) a miénk is lehetett volna, mert születésünk előtt a jóslat rá is és ránk is ugyanazt az átkot mondta.”⁵⁵

Nos, a költő az – Freud szerint –, akinek sikerült ezt a végzetet ábrázolnia, visszatetszésünket legyőzve. Kicsendül ebből – jegyezhetjük meg – egy fajta, talán öntudatlan és meglehetősen bizonytalan arisztotelizmus visszhangja is. Mégis megkísérelhetünk egy további, kevésbé nyilvánvaló, de szuggesztív véleményt kialakítani Freud többször hangoztatott, de sohasem határozott feltételezéséből kiindulva. A tudattalanról írt tanulmánya második fejezetében lefekteti a psziché három tartományának megkülönböztető rendszerét: Tudattalan, Tudatelőttés, Tudat. De min alapul az elhelyezkedés különbsége? Mi történik egy tudattalan tartalommal a tudatosulás pillanatában? Beleolvad a tudatba, funkciójában átalakul, vagy úgy kell elképzelnünk, hogy a különböző tartományokban külön-külön „tartalmuk”-ban azonos, de „szókészlet”-ükben, „nyelvtan”-ukban, „szintaktikai szervezetségük”-ben eltérő szövegek létezhetnek egyszerre: az elsőt a primér munkamódok törvényei szabályozzák; itt a szavakat dolgok helyettesítik, míg a másokban a verbalitás a dologi ábrázolásoknál nagyobb fontosságot nyer. Érdeemes megemlítenünk, hogy Freud szerint ez a feltételezés összeegyeztethetetlen a kettős cenzúra tételével, amely így a funkcionális magyarázatot erősítené meg. Mindennek ellenére a szöveg tág értelmezési határokat hagy. Megkérdezhetnénk például, hogy a „nyelvi” módosulás nem ugyancsak következmény-e, amit a tudattalant a közvetlen kifejeződésben gátló akadályok közvetítenek, vagy akár azt is, hogy vajon az értelmezés, mint olyan, úgy képzeldő-e el, mint ami létrehozza a második szöveget szükség szerint törölve az elsőt. Leginkább, és számunkra ez az érdekes egy mindenáron való „szuggesztív” rekonstrukció elbírálásakor, az írásra gondolhatnánk, mint ami egy további, az előzőkhöz képest aszimmetrikus, kifinomultabb szöveget eredményez, melyből azok többé már nem vezethetők le, bármennyire azonos anyagokon alapulnak is. Ha ennek a harmadik rétegnek a kitörlése tökéletesen sikerülne, végül is valamiféle paradox minőségjelzőt eredményezne: Freud azért tudja a *Gradivát* teljes egészében „újraírni”, mert nem magasszintű műalkotás, hanem azok közé a szerényebb regények közé tartozik, amelyek – éppen az álmodozással való közvetlen hasonlóságuk miatt – „a szenvedélyes férfi és nőolvasók széles közönségére hatnak”.⁵⁶

⁵¹ S. Freud: I deliri e i sogni nella „Gradiva” di Wilhelm Jensen, in: Opere 5, 286.

⁵² S. Freud: La negazione, 198.

⁵³ J. Hyppolite: Commentaire parlé sur la Verneinung de Freud, 881.

⁵⁴ S. Freud: La negazione, 197.

⁵⁵ S. Freud: L'interpretazione dei sogni, 244.

⁵⁶ S. Freud: Il poeta e la fantasia, 380.

Freud műve – ismétlem – éppoly hatalmas, mint amilyen ellentmondásos, állandóan alakuló; következetességének mércéje is meglehetősen ingadozó: de hiszen ez a sorsa minden születőben lévő tudománynak, vagy ha tetszik, egy „paradigmák előtti tudománynak”,^{5,7} amely vaktában, tapogatózva fejlődött és amely szépítés nélkül vállalta saját elméleti „felépítményeinek” gyökeres módosításait is. Mindez olyan problémákat vetett fel, és vet fel mindmáig, amelyeket csak sekélyes, „értelmezési divatból” fakadó válogatások tudnak megkerülni: ezek a világot, a valóságot, a környezetet, a szövegeket, történeteket és a szavakat betáplálják valami egyértelmű válaszokat adó gépbe, amely egyedüli ösztönzőként az évek során, csupán kezelői iránti sziklaszilárd bizalmát őrizte meg. A másik oldalon mind a mai napig a feltétlen gyűlölet áll, teljes gátlástalanság, aminek következtében idős filológusok olyan undorító hozzá nem értést, felelőtlen és felszínes megnyilatkozásokat engednek meg maguknak, amit maguk is kérlelhetetlen és jogos szigorral utasítanak vissza a legjelentéktelenebb, legsiralmasabb, „a világ békéjét legkevésbé megzavaró” szerzőcskével szemben is: összetévesztik Freudot leggyengébb epigonjaival, a minimális utánjárást is megtakarítva maguknak, miközben őt magát egy megrekedt és lezárult mű szószólójának tekintik.

Pedig ennél semmi sem állt távolabb Freudtól: legbiztosabb területein, a legszerényebb analizált „szövegek” kapcsán, de még az álomról szólva sem felejtette el soha hangsúlyozni, hogy mindig marad egy sötét pont, valamiféle „köldök” ami kivonja magát minden lehetséges megfejtés alól.^{5,8} Az álom jelentése így egy értelmi űr köré szerveződik, amittől minden olvasat bizonytalanra válik: a klasszikus pszichológia önvizsgálatával szembe Freud a „beszéltetés metódusát”^{5,9} állítja: a páciens közléseit aztán az analitikus elfogadhatja, megdöntheti vagy átértelmezheti, anélkül, hogy bármikor is, mint befejezett megoldást elfogadná. A második értelmezés (az analitikusé) az első hézagaiban jön létre, új asszociációkra ösztönözve, kihasználva a variánsokat, miközben mindennek az egyetemes értelmezését egy „fekete lyuk” köré szervezi. Az a kritikus, aki egy megvilágító, mozzanatnyi („clic”^{6,0}) összefüggésre figyel, vagy aki egy szöveg variánsait tanulmányozza, hogy abból valamiképpen visszakövetkeztessen a rendszer „homeosztázis”-ára,^{6,1} Freudban támaszra talál, ill. találhat: az utalások kijelölésében, abban, ahogy rendületlenül védelmezi az érzelmi világot és a freudi tételek variabilitását feltételezve is, amint ez nagyon tisztán kiviláglik (Stekel megfogalmazásában) a Közlemények-ben.^{6,2}

Mindenesetre szinte képtelenség azt feltételezni, hogy bárki, aki irodalommal vagy akármilyen rendszerrel foglalkozik, figyelmen kívül hagyhatná Freud valamelyik tanítását: ahogyan ő egy szöveget – legyen az akármilyen – elképzel, mint (néhány leegyszerűsítő kivételtől eltekintve) egy olyan együttest amelyben jelentő és jelentett kölcsönösen túldetermináltak, és úgy szerveződnek, mint egy bonyolult labirintusban,

^{5,7} T. S. Kuhn: La struttura delle rivoluzioni scientifiche. Torino, Einaudi, 1969. 65. valamint M. Masterman: La natura di un paradigma in: Critica e crescita della conoscenza, a cura di I. Lakatos és A. Musgrave Milano, Feltrinelli, 1976. 129.

^{5,8} S. Freud: L'interpretazione dei sogni, 111.

^{5,9} L. G. Politzer: Critiques des fondements de la psychologie, id. főképpen 81.

^{6,0} L. Spitzer: Critica stilistica e semantica storica, Bari, Laterza, 1966. 103.

^{6,1} L. G. Contini: Varianti e altra linguistica (1938–1968). Torino, Einaudi, 1970. 41–42.

^{6,2} L. S. Freud: Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinung id. I. k. 276.

mint valamiféle többszörös rácsrendszerben, amit az értelmezés rekonstruálhat ugyan, de anélkül, hogy az így nyert modell megszüntetné, vagy véglegesen megoldaná a rejtélyt. Hátra van még, hogy tanulmányozzuk Freudnak a nagy német hermeneutikai hagyománnyal való esetleges kapcsolatait. Afelől nincs semmi kétség, hogy a pszichoanalízis tervét – legalábbis részben. – felismerhette Friedrich August Wolfnak, mintegy száz évvel az *Alomfejtés* előtt mondott szavaiban: „A hermeneutika megtanít arra, hogy mások gondolatait jeleik alapján megértsük és megmagyarázzuk. A megértés akkor következik be, amikor az olvasó lelkében a képek és az érzések ugyanolyan sorrendben és kapcsolatban kelnek életre, amilyenben a szerző lelkében voltak.”⁶³

Világos, hogy Freud nem „jelket” mondott volna, és kutatását nem korlátozta volna „mások gondolataira”, a folytonosság mégis szembeszökő. Csakhogy egészen más a változás jellege a hermeneutikában, mint amit a pszichoanalízis hoz magával: a megértés hagyományos körét⁶⁴ egy másik, bizonytalanabb és pontatlanabb forma (az ellipszis) szorítja ki, melynek két fókusza állandóan meghatározza az érzelmi világot, és amelyben nem létezik olyan azonosság, ami megnyugtató és végleges bizonyosságokba merevíthetné azt.

Alfred Ayer írta, hogy Wittgenstein szerint a filozófia célja az, hogy „megmutassa egy légynek, hogyan tud kiszabadulni egy palack formájú légycsapdából. A filozófia először abban áll, hogy hagyja magát a palackba csalni – érdemes, bár nem túl értelmes tett –, majd szárnyaival verdesni kezd az üveg falianál, míg végre fölfedezi és a többieknek is megmutatja a megmenekülés módját”.⁶⁵

Nem tudom, hogy ez a (kissé terjengős)⁶⁶ fogalmazás mennyire képviseli híuen a wittgensteini gondolatot, de tagadhatatlan szuggesztív ereje, és lehetne akár az irodalomkritikai eljárások egészében véve találó leírása is. A pszichoanalízis kétségkívül segíthet azon, aki először a palack száját, majd a belőle való kijutást keresi és – hacsak nem torzult el – nem képez dugót, hogy fogva tartsa a legyeket, vagy kelt zajt, hogy elijessze őket.

Helyszűke miatt kényszerültem eddig arra, hogy ne térjek ki a pszichoanalitikus kritika olaszországi helyzetére. Ez a rövid jegyzet szükségszerűen csak hiányos és ideiglenes pótlás lehet, amiért is érdemes Michel David, helyenként elévült és néhol pontatlan, de mindenesetre hasznos munkáihoz fordulnunk. Főként *La psicoanalisi nella cultura italiana* (A pszichoanalízis az olasz kultúrában) ajánlható, amely az első kísérlet egy, a fejlődés változásaira is nyitott, átfogó kép megteremtésére.

Giacomo Debenedetti – azon kevés kritikus egyike, akiről már az előbbieken szóltam – *Kritikai tanulmányainak* első sorozatához 1949-ben írt remek előszavában jellemezte, hogy egy íratlan, de annál parancsolóbb elvárásrendszer szerint milyen kap-

⁶³ F. A. Wolf: *Encyclopädie der Philologie*. Leipzig, 1831. J. Starobinskitől idézve in: *Sur l'histoire de l'herméneutique*, in: *Le Temps de la réflexion*. 1980. 479.

⁶⁴ P. Szondi: *Introduzione all'ermeneutica letteraria*. Parma, Pratiche, 1979.

⁶⁵ A. Ayer: *Aux origines de la philosophie analytique*, in: *Critique*, augusztus–szeptember 1980. 399–400. és 676.

⁶⁶ L. L. Wittgenstein: *Ricerche filosofiche*. Torino, Einaudi, 1977. 137.

csolatban kellett lennie a két háború között Crocéval és az idealizmussal, valamint a szellemtörténeti filozófia közegeivel annak, aki irodalmi kérdésekkel kívánt foglalkozni. A crocei ragyogó és egyetemes rendszerrel szemben (amelyet – akárcsak megalkotóját – a „legrosszabb süketség”, az „időszakos süketség” jellemzett) időnként megnyilvánuló türelmetlenség nem vezetett megoldásra, vagy változásra: „Ki akartunk bújni Crocéból, az általa mutatott úton.” Nem értek egyet azzal (Debenedetti sem), aki Crocét okolná mások tehetetlenségéért, de az kétségtelen, hogy rendkívül terhes volt a pszichoanalízissel szembeni idealista örökség. És az sem véletlen, hogy a „pszichoanalízis és a költészet” kapcsolatát meghatározni kívánó egyik legelső olaszországi reflexióval a szellemes Umberto Saba szolgál, aki polemizáló választ ír éppen Crocénak, közvetlenül a háború után, a *La fiera letteraria*-ban megjelent egyik jegyzetére. És éppen ezekben az években csatlakozik Debenedetti is zseniális, de kitérő empirizmussal a pszichoanalízishez: ötleteket merítve belőle (még többet Carl Gustav Jung analitikus pszichológiájából), de mindvégig biztonságos, és szinte elméletellenes pozícióban maradva. Kortársai még óvatosabbak és körültekintőbbek, ami nem zár ki indulatos kitéréseket és állásfoglalásokat, melyek – sok év múltán is – meglepnek felszínességükkel és gyűlölködésükkel, olyannyira, hogy jobb híján kiérdeklődnek az „analízissel szembeni ellenállás” kétes dicsőségét. Helytelen lenne haragudni rájuk, mint ahogy az is helytelen lenne, ha nem említenénk meg mennyire másképpen: ironikusan és sziporkázóan fordul Freudhoz a nagyszerű Gadda *I viaggi la morte* (Az utazások a halál) című tanulmánykötetében.

Egy egész nemzedék bizalmatlansága (amelyről 1949-ben Debenedetti önéletrajz-szerű ismertetése szól), az elhallgatás és értetlenség nehéz örökségét hagyta maga után, és csak a hatvanas évek vége felé kezdett Freud – és általában a pszichoanalízis körül – az olasz irodalomkritika érdeklődése felpezsdülni; többé nem alkalmi módon, vagy egy-két elszigetelt kutató felfedezéseire támaszkodva. Megszűntek végre a fenntartások, és velük együtt az utalások mellőzése, az elnagyolt módszerek, ami a nyers, arrogáns és olcsó értelmezéseket kínáló „vulgáris pszichoanalízis” sajátja volt. Felfedezik Freud kevésbé ismert írásait (*A vicc; A tagadás; Befejezhető és befejezhetetlen analízis; Konstrukciók az analízisben* stb.), és komoly érdeklődés születik a teória iránt, amely (Franco Orlando idézett könyvének köszönhetően) sikert arat, világos és újszerű értelmezésben ötvözve a pszichoanalízis megfontolásait a nyelvészetével, anélkül, hogy közben akár egy pillanatra is elhallgatná a műalkotás társadalmi funkcióját. Ha másnál ritkábban találkozunk is rendszerbe foglalt szerkezettel, annál erősebb igény nyilvánul meg – az apparátus figyelmes és okos alkalmazásában – a freudi elméletre való hivatkozásra: az olvasat alkalmul szolgál a szándék szerinti igazolásra, míg a szöveg a betű szerinti értelmezés és számos hermeneutikai hivatkozás alapjává lesz, melyek Freud tanításában a nyelvészet, a szemiotika, a marxizmus és a fenomenológia által egyre gazdagodó lényeggé válnak. E körbe tartoznak Franco Rella, Giuliano Gramigna, Stefano Agosti és Alessandro Pagnini munkái (l. Alessandro Serpieri és Giuseppe Sertoli vonatkozó bibliográfiáját). E szerzők tanulmányaiból (és másokéból, akikre itt nincs mód kitérnünk) kitűnik, hogy ma már egyre kevésbé vizsgálják filozófiai-irodalmi aspektusból a freudi szöveget; inkább átgázolnak rajta és a felhasználási területek szempontjai szerint eltorzítják. A pszichoanalitikusok művei általában kevésbé problematikusak és jobban kötődnek az ortodox értelmezéshez: gondoljunk például Cesare Musatti gunyorosan „bölcst” dolgozataira, vagy Franco Fomari, az „óceáni” szerző agresszíven leegyszerűsítő munkáira, me-

lyek az utóbbi időben, bár nem mérsékletet, de mintha legalább tapasztaltabb témaválasztást tükröznének. A ténylegesnél sokkal nagyobb figyelmet érdemelt volna Sebastiano Timpanaro könyve az elszólás értelmezéséről; nem túl szerencsés álláspontja azonban a kifejtés értékét is lerontja az érdektelenség homályába süllyesztve a művet, amelyik pedig egy ritka és kamatoztatható párosítást vet föl: a pszichoanalízis, valamint a legfejlettebb és legedzettebb, hagyományos módszerű filológia között. Külön említést érdemelne Armando Ferrari és Emilio Garroni az analitikus kapcsolat problematikájának szentelt ragyogó tanulmánya, akárcsak Lacan-nak az olasz kultúrára gyakorolt hatása; ez a hatás az említett tudósok némelyikénél is megfigyelhető, de másutt már annyira túlsúlyba kerül az utánzási szándék, hogy megfeledekzenek a Lacan stílusa mögött álló gazdag hagyományról, ami választásait igazolja. Ugyancsak szólnunk kellene Pasoliniról, Moraviáról vagy a festő (és regényíró) Emilio Todiniről, akik a freudizmust kritikai esszéikben empirikus módon alkalmazzák, az utóbbi egyenesen egy újszerű genealógiát alkotott, amely a gyakrabban idézett, ismert francia szerzők helyett Winnicott-ra, Jonesra és Melanie Kleinre hivatkozik.

Azoknak, akik bővebb betekintést kívánnak nyerni a freudi irodalomkritika olaszországi fejlődésébe a 70-es években vagy általánosságban az általam tárgyalt (vagy éppen csak érintett) kérdésekbe, jó szívvel ajánlom G. Desideri, R. Bodei, A. Pagnini és F. Rella antológiáit.

(Fordította: Linczényi Endre)

(Mario Lavagetto: La critica freudiana, in: Sette modi di fare critica. A cura di Ottavio Cecchi e Enrico Ghidetti. Roma, 1983. Editori Riuniti, 107-130.)

A SZEMIOTIKAI MŰELEMZÉS

1.

Minden Jupitertől indul ki. A szemiotika (vagy szemiológia: hamarosan kitérünk erre az előzetes terminológiai kérdésre is) Jupitere azok számára legalábbis, akik a nyelvész-fejedelem, Roman Jakobson szavaival „a nyelvészek egocentrizmusát” táplálják, Ferdinand de Saussure. Az ő *Bevezetésében* olvasható az elmúlt húsz év talán legidézettebb szakasza:

Elképzelhetünk tehát egy olyan tudományt, amely a jelek életét tanulmányozza a társadalmi életen belül; ez a társaslélektan, és következésképpen az általános lélektan része lenne, amelyet mi (a görög *szémeion* – 'jel' – szó alapján) szemiológiának nevezünk. Ez arra hivatott megtanítani bennünket, miben állnak a jelek, s milyen törvények igazgatják őket. Mivel a szemiológia még nem létezik, nem tudjuk megmondani, hogy milyen lesz; de van létjogosultsága, s helye előre meg van határozva. A nyelvtudomány csupán egy része ennek az általános tudománynak . . .¹

Az 1906-tól 1911-ig tartó éveket írjuk ekkor. Körülbelül fél évszázaddal később egy olyan zseniális kutató – és egyben szemiotikus – mint Barthes felújítja Saussure gondolatmenetét, némiképp megfordítva végkövetkeztetéseit: miután megállapítja, hogy „minden szemiológiai rendszernek köze van a nyelvhez”, arra a következtetésre jut, hogy „a szemiológia a nyelvészet része, pontosabban az a része, amelynek tárgyát a *beszéd nagy jelölő egységei* alkotják . . .”²

Főlölesleg most elidőzni a nyelv eme fölénye ellen írt kritikáknál (Ducrot és Todorov a szemiológiának a nyelvészet részéről megnyilvánuló egyfajta *écrasement*-jét olvassák ki belőle).³ Inkább kihasználjuk az alkalmat, hogy elrendezzük a nómenklatúrát. A két elnevezés – a főleg a franciában használatos „szemiológia” és az angolszász „szemiotika” – közül ettől kezdve a nemzetközi szemiotikai társaság alapító okmányának határozatához, az 1969-ben elfogadott „szemiotika” kifejezéshez tartjuk magunkat. A kérdés talán nem csak elnevezésbeli, ha néhány tudós úgy véli, hogy a két elnevezés nem fedi egymást tökéletesen. Hjelmslev azt javasolja, hogy „szemiológiának” egy magasabb szintű szemiotikát nevezzenek, amely nem tudományos szemiotikát jelöl;

¹ *F. de Saussure*: Corso di linguistica generale (Bevezetés az általános nyelvészetbe). Bari, Laterza, 1967. 26. [Az idézet fordítása Saussure magyar kiadásából (Gondolat, 1967, fordító B. Lőrinczy Éva) származik].

² *R. Barthes*: Elementi di semiologia. Torino, Einaudi, 1966. 15.

³ *O. Ducrot–T. Todorov*: Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio. Torino, Isedi, 1972.

Christian Metz szerint „a szemiotikák úgy viszonyulnak a szemiológiához, mint az egyes nyelvek az általános nyelvészethez”.⁴

A szemiotikának tehát nemcsak egy Jupitere van. Jakobson úgy véli, hogy Saussure hozzájárulása a „jelek tudományához” szerényebb és korlátozottabb,⁵ mint az amerikai Charles Sanders Peirce-é. Peirce elsősorban *logikus*: „A logika, általános értelmében, mint ahogy ezt, azt hiszem már bebizonyítottam, a *szemiotikának* csak egy másik elnevezése: a jelek majdnem-szükséges vagy formális elmélete.”⁶ Kérdésfelvetések és kifejtések különleges, logikai-filozófiai vonatkozású láncolata tör utat Peirce-szel, és újabb forrásokra irányítja a figyelmet; Locke-ra például, Lambert-ra, Bolzanóra, akiket Jakobson a fentebb idézett *A szemiotika fejlődése* c. könyvében a szemiotika előfutáráiként sorol föl, mint az elsőket, akik szükségességét, ha ugyan nem a nevét vetették föl. Míg Saussure egy binarista elv alapján (jelölő/jelölt, langue/parole, diakrónia/szinkrónia, önkényes/természetes stb.) operál, Peirce kitüntetett módon triádokkal építkezik kiindulva abból, amit szemiózisnak nevez („De a szemiózis fogalmán ettől eltérően egy olyan cselekvést vagy behatást értek, amely vagy önmagában az, vagy magával vonja három szubjektum, vagyis a jel, annak tárgya és annak interpolálója együttműködését . . .”), át a többi ismerten, mint az ikon, index, szimbólum; vagy quali-jel, sin-jel, legi-jel stb. Míg a saussure-i rendszer az önkényességen és az oppozíción nyugszik, tehát *szoros* rendszerként jelentkezik, addig a peirce-i építmény következetességében és „önmegmagyarázhatóságában” szédületesen merül egy korlátlan szemiózisba, amelyben minden kifejezés csak egy másikkal magyarázható, ez pedig egy harmadikkal, és így tovább a végtelenségig.

Nem feladata az éppen csak megkezdett beszámolóknak, hogy nagy mélységben tekintse át magát a szemiotika fogalmát és különféle ágait, azokat az újító vagy egyszerűen csak kiegészítő írásokat, amelyek más kutatók nevéhez fűződnek Buyssestől Morrisig, Barthes-ig, Prietóig, Benveniste-ig, Lotmanig, Mukařovskýig, Greimas-ig, Segreig, Ecoig, hogy felsorolásukat éppen hogy csak elkezdjük. Nem feladata, hacsak nem annyiban, hogy alkalmas a beszámoló elejére írt téma körvonalazására, amely pontosan a „szemiotikai műelemzés” *ens amphibium* már főnevét illetően, nem is beszélve a jelzőjéről. Eme műelemzés témájának aktiválását segíti, hogy egy megfelelően szilárd területről – mint amilyen a szemiotika, státusa, célja – indul ki. „A jel és a jelek tudományának” (érdemes kiemelni ezt az elkülönítést):

az a joga és kötelessége, hogy tanulmányozza a jelek összes típusát és rendszerét, és hogy megállapítsa különféle hierarchikus kapcsolataikat egymással, funkcióik hálózatát és az összes szóban forgó rendszer közös és eltérő sajátosságait [. . .]. A szemiotika annál fogva, hogy a jelek tudománya, arra hivatott, hogy a *signum* összes változatát egybefoglalja.

Ez Jakobsonnak a szemiotika fejlődésének területére tett kitérőjének záró szakasza.

⁴ O. Calabrese–E. Mucci: Guida alla semiotica. Firenze, Sansoni, 1975. 4.

⁵ R. Jakobson: Lo sviluppo della semiotica. Milano, Bompiani, 1978. 46.

⁶ Ch. Sanders Peirce: Semiotica. Torino, Einaudi, 1980. 131.

„Azt mondjuk tehát, hogy a szemiológia olyan diszciplína, amely a kultúra összes jelenségét jelrendszerekként tanulmányozza.” Ez az állítás Umberto Eco írásának, a *Szemiológiai műelemzésnek* (itt megőrizzük az idézett szöveg terminológiáját) szinte a jelmondata.

A szemiológia ennek a fényében tanulmányozza azokat a jelrendszereket, amelyek egyöntetű meghatározás szerint azok, mint a nyelv és az országúti jelzőtáblák, valamint azokat, amelyeket szokás szerint nem szoktak jel értékű jelenségeknek tartani, mint a rokonsági rendszerek, az építészet, a divat, a liturgiák, az udvariassági formák. Amennyiben a szemiológia ezt a szempontot teszi magáévá, az azért van, mert abból a feltételezésből indul ki, hogy a kultúra lényegében kommunikációs tény, és így minden kulturális jelenség tanulmányozható a kommunikációs folyamatok szemszögéből.⁷

Néhány évvel ezután Eco megvédi magát – vagy jobban mondva a szemiotikát – *Általános szemiotikai értekezésében* az előre látott „arrogáns imperializmus” vádjától: ha az alma is jel, akkor a szemiotika a birsalmával is foglalkozik – de miféle játék ez? Másképpen: milyen értéke van a játéknak? Az alma, az almalekvár, a nyelvi kifejezések (alma) és (almalekvár) között nincs különbség, ha a szemiotikának, helyesen, „köze van bármihez, amit jelnek lehet felfogni. Jel minden olyan dolog, amit valami más jelentő helyettesének lehet felfogni”, függetlenül ennek a „valami másnak” a valóságos létezésétől.⁸

Annak a kijelentése, hogy *minden jel*, azazhogy minden jelenség jelbeli tény, még nem vonja maga után, hogy az egyben nyelvi tény is. A nyelv csak egy, a sok lehetséges jelrendszer közül. Ez a szemiotika alapvető nehézségéhez vezet. Ha a szemiotika, amint Saussure írta, inkább még csak terv mintsem egy teljes egészében létrehozott tudomány, akkor ennek oka alapelveinek némi bizonytalanságában is kereshető (Ducrot-nak és Todorovnak a már említett könyvben kifejtett kritikája gondolatmenetét követjük). Vagy a *nem-nyelvi jelekből* indulunk ki – pontos meghatározásukat kockáztatva –, hogy a nyelv helyét a szemiotikában meghatározzuk, vagy pedig a nyelvből indulunk ki, hogy más jelrendszereket tanulmányozzunk, és előbb vagy utóbb a nyelvészet részéről megnyilvánuló *écrasement*-nal találjuk magunkat szembe, mivel eltérő jelenségekre a nyelvi modellt erőltetjük rá. Két eltérő típusú szemiotikai rendszer Benveniste szerint nem alakítható át kölcsönösen, másrészt csak a nyelv az a szemiotikai rendszer, amelynek segítségével más rendszerekről – és magáról a nyelvi rendszerről is – lehet beszélni. A Ducrot–Todorov páros végkövetkeztetése:

A nyelvből kiinduló szemiotikának (mást jelenleg nem ismerünk) minden szemiotikai rendszer központi problémájáról, a *szignifikációról* kell lemondania: így csak a nyelvi szignifikációval foglalkozik.

A szemiotika eme nehézségének nagyon elnagyolt fölvázolása maga után vonja a kérdést, vajon ez a nehézség érvényes-e a szemiotikai műelemzésről folytatott kutatásra is? Ezt a műelemzést a következő oldalakon csak mint nyelvi produktumokra, vagy jobban mondva irodalmi szövegekre alkalmazottat fogjuk figyelembe venni. De épp a nyelv állítja itt az első csapdát, amitől a szemiotika kígyója a saját farkába kap. Az

⁷U. Eco: La critica semiologica, in M. Corti és C. Segre (szerk.): I metodi attuali della critica in Italia. Torino, Eri, 1970. 371.

⁸U. Eco: Trattato di semiotica generale. Milano, Bompiani, 1975. 17.

irodalmi szövegek szemiotikai kritikáját – vagy bármilyen kritikát – rájuk *alkalmazzák*? Azaz a használt ige a műelemzésnek tényleg eszközbeli – ha nem alárendelt – szerepét jelenti? Eszközökről, a szemiotikából mint a jelek tudományából levezetett „do-it-yourself” eszköztárról van szó, vagy pedig globális megközelítési módról, működő munkastruktúráról (a „munkát” itt olyan értelemben használom mint amilyenrel pl. Freudnál fordul elő), amely az egyes szöveggel teremtett konkrét kapcsolatban aktualizálódik, egyszóval olyan *produktivitásról*, amelyben nyilvánvalóvá válik a szöveg produktivitása. D’Arco Silvio Avalle Contini egyik állításának fölhasználásával („. . . a létrehozó természetesen lehet önkritikus, tudatos, de én azt mondanám, hogy nem tervezi meg a saját produktumát. A kritikus, aki a produktumot tanulmányozza, úgy kezeli mint egy megtervezett tárgyat. Nyilvánvaló, hogy ő interpolálja a tervezést a termékbe . . .”) úgy véli, hogy az *interpolálást azonosításnak* kell érteni, és következésképpen a kritikának „az a feladata, hogy az implicit tudatosság eseteibe az explicit tudatosság fényét vigyük”.⁹ Eco *Értekezése* feljebb idézett szakaszának végéhez írt néhány sora némi reményt kelt, ami lejjebb még hasznunkra lesz:

a szemiotika elvben az a tudományág, amely mindazt tanulmányozza, amit a hazugsághoz föl lehet használni [. . .]. A „hazugság elméletének” meghatározása kielégítő program lehetne az általános szemiotika számára.¹⁰

2.

A szemiotika középpontját – de a belőle levezetett műelemzését is – a jelfunkció megteremtése alkotja. Ez a funkció egy kód jelenlétét tételezi föl:

amikor egy közvetítő rendszer elemeit egy közvetített rendszer elemeivel társítja, akkor az első az utóbbi kifejezésévé válik, utóbbi pedig az első tartalmává. Jelfunkció akkor van, amikor egy kifejezés korrelációs kapcsolatba kerül egy tartalommal és mind a két korrelatív elem a korreláció működő részévé válik.¹¹

A kommunikációs folyamat és a szignifikációs folyamat, amelyek megkülönböztetnek és szembeállítanak egymással egy kommunikációs és egy szignifikációs szemiotikát, Eco szerint a valóságban áthidalhatók. Egy jelnek az átadása két gép között információs folyamatot jelent (a jelnek nincs semmilyen *jelölő* képessége); amikor viszont olyan címzettnek szánják, aki emberi lény, és a címzettet értelmező válaszra ösztönzi, szignifikációs folyamattal állunk szemben. A szignifikációt egy olyan kód belépése határozza meg, amely jelen lévő dolgokat és hiányzó dolgokat (*valami áll valami más helyett*) kapcsol össze, vagyis megteremti azt a korrelációt, amiről feljebb volt szó.

A kód és üzenet, vagyis egy jelölő jel közvetítésének fogalmán nyugszik a szemiotikának az alapja. A szemiotika kódokat ismer föl és szervez meg ott, ahol eddig nem is gondoltak létezésükre, és azokat a mechanizmusokat tanulmányozza, amelyek révén

⁹D’A. S. Avalle: L’analisi letteraria in Italia. Milano–Napoli, Ricciardi, 1970. 90.

¹⁰U. Eco: Trattato di semiotica generale, i. m. 17.

¹¹U. Eco: Trattato, i. m. 73.

az üzenetek megegyeznek velük, vagy eltérnek tőlük.¹² Az összes, egy adott kóddal kapcsolatosan föltételezhető vagy *megszerkeszthető* üzenet két, úgynevezett végpont közé állítható sorrendbe: a kód szabályaitól való legnagyobb eltérés („nagyon eredeti” üzenetek), vagy a velük való teljes megegyezés („nagyon redundáns” üzenetek) közé, természetesen nagy árnyalati változatokkal és köztes megegyezésekkel.

A szemiotikai műelemzés itt leli meg gyakorlatának kitüntetett körvonalait? A szemiotikai műelemzés azzal jön létre, hogy egy *ens singulum* (könyv, szerző) körül meghatározza az ezt alkotó és fölfoghatóvá tévő rendszert, hogy a vele kapcsolatos megegyezési és megfelelési pontokat, mint megannyi (nyelvészeti értelemben) *pertinens* elemet levezeti az összefonódó valóságból? Vagy pedig előnyben részesíti a normától való eltérést, mennél inkább hágja át utóbbi és ölt testet váratlan szerkezetekben? Meglehetősen régi kérdéskör ez, amely most visszatér, nem tudom, hogy az ablakon át, vagy más szerencsés nyíláson: a *konvenció* és a *kivétel*.

A tényeknél maradva, sok kutató ama tendenciája, hogy rendszerint kis esztétikai együttthatóval (akárhogy is van, én inkább a kis *littéaturité*-jű kifejezést használnám) rendelkező, vagy ilyennek vélt irodalmi alkotásokat vizsgálnak mint a tárca-, a szentimentális vagy bűnügyi regény, gyakran kiváló eredményekkel —, az első feltételezést látszik megerősíteni. A helyzet azonban a valóságban nem ilyen világos. Egy bizonyos korszak irodalmi nyelvének devianciái a mindennapi kommunikációtól is rendszert alkotnak: így egy adott műben az eltérések, az eltérések sorozata a kódtól szintén kódot alkotnak. Ez a műelemzés tárgya? Avallé föltételezése szerint az alkotás egy kontextus-kóddal mérendő össze, amely nem azonos egy korszaknak sem a köznapi, sem az irodalmi nyelvével, „hanem eme meghatározott szerző nyelvének irodalmi kontextusával”. Előtérbe kerül az *individuum*, és ez egyáltalán nem kifejezhetetlen Spitzer állítása szerint. Gondot fordított megjegyezni — és nem mondok keveset —, hogy ez egyáltalán nem azonos egy „egyénnel”, egy romantikus (vagy mitikus) „személyiséggel”, egy bizonyos pszichológiai képződménnyel, hanem valami olyannal, amit „üzenetnek” lehet nevezni, hogy hűek maradjunk az eddig használt terminológiához.

3.

Milyen, hogyan funkcionál egy vers, egy regény, vagy egy szóval egy irodalmi szöveg: ez a válasz a szemiotikai műelemzés tárgyára, vagyis a természetére vonatkozó, már feltett kérdésre? Olyan válasz, amelynek *bonne à tout faire*, látszólagos általánosságát megcáfolja a *hogyan* specifikuma, a *módozatoknak* a szervezettsége, amelyek révén létrejön — és nem létrejött — a szöveg. Hogy egy híres kifejezéssel éljünk, a kritikus *durcharbeitenje* megegyezik (nem más) magának a szövegnek a folyamatos *arbeitenje*-vel. Emé módozatok elemeinek sokatmondóknak, vagy jobban mondva *pertinens*eknek kell mutatkozniuk, olyanoknak, amelyek az esetlegesség állandóan jelen lévő veszélyét elkerülték. A szemiotikai műelemzés akkor olyan elemzés, amely erőteljesen föltételezi a véletlent mint valóságot? Nem abban az értelemben, természetesen, hogy egy résznek vagy részek sorozatának olyan minőséget tulajdonít, amelyekkel nem ren-

¹² U. Eco: La critica semiologica, i. m. 372.

delkeznek, hanem abban az értelemben, hogy a felszínre hozza az egyes jeleknek egymással, és a makrojellel, vagyis a szöveggel alkotott viszonyainak hálózatából azt a funkcionális szükségességet, amely máskülönben rejtve maradna.

Természetesen ez a szükségesség sem válhat fétissé. Egy szöveg esetlegességi mennyisége, mondhatni szükségességének részét alkotja, és a *tüch*, a *sors*, egyszerre *fors* és *sors*, véletlen és végzet. Ez a hatás különösen abban a párhuzamban látható jól, amire Jakobson¹³ mint a művéség jellegzetes vonására mutat: „egy szemiotikai tény utalása egy ugyanazon kontextuson belüli ekvivalens tényre”. Két párhuzamos „csalhatatlan” tartozása ugyanahhoz a kontextushoz lehetővé teszi, hogy kiegészítsük, folytatja Jakobson, „az időrendszert, amelyet Peirce szemiotikai triádájához használt”; ha az *ikon* létezése egy elmúlt élményhez tartozik, az *indexé* egy jelenbeli élményhez, ha a szimbólumé egy *esse in futuro*, akkor a két párhuzamos különös kapcsolata *időn kívüli*.

A legutóbbi tanulmányokban észlelt eltolódás, Ducrot–Todorov¹⁴ kifejezésével élve, olyan viszonyt vezet be, amely közelebből korlátozza a szemiotikai műelemzés tárgyát. A *szimbolizációs* viszony, homogén dolgok között nem önkényesen (mint a jelnél, tanú rá Saussure), hanem motiváltan fönnálló „második” viszony, és éppen ezért azoknak a mechanizmusoknak a mutatója, amelyek egy társadalmon belül hatnak. Ennek a „motivált létezésnek a felismerése vagy jobban mondva kifejtése a szemiotikai műelemzés sarkalatos és megkülönböztető pontja”.

A szimbolizáció tényének a behozatala, úgy vélem, mindenképpen egy kis előrelépést jelent. Visszatérünk még rá, amikor Kristeva munkásságáról és problémafelvetéséről lesz szó. Eco a műelemzési módszerekről szóló írásában¹⁵ fokozatos térnyeréssel meg-tisztította a terepet, eljutva egészen a retorikus kérdésig: nem létezik tehát strukturális műelemzés, ahogyan nem létezik szemiotikai műelemzés sem? Ha éppen a strukturalista módszer sajátossága meghatározni azt a mechanizmust, a kódot, amely az alkotás különböző szintjeit, a fonetikaitól a lexikaiig és nyelvtaniig, a fogalmakéig és a stilisztikai fogásokéig stb., szabályozza; és így eljutni az állandó és homogén törvényig, amelynek segítségével az alkotás minden szintjén *feltalálja* azt, amit esztétikai idiolektusnak lehet nevezni, amely „minden egyes alkotás jellemzője”. Ha a dolgok így állnak, mi marad akkor a szemiotikának?

Jan Mukařovskýnak, a prágai nyelvészeti kör tagjának egyik méltán híres írása, amely címében összekapcsolja a művészetet és a szemiológiát (*A művészet mint szemiológiai tény*¹⁶), jelentős összefüggéseket sugalmaz. A műalkotás egyidejűleg „jel, érték, struktúra”. Ha a jel meghatározása már ismertetett fogalmakra utal is („érezkelhető valóság, amelynek a funkciója, hogy felidézzen egy másik valóságot, amelyre vonatkozik”), éppen annak a valóságnak a körülírásában, amelyre a műalkotás vonatkozik, Mukařovský a „társadalmi mondott jelenségek teljes kontextusának” fogalmával áll elő. A két saussure-i pólus, a jelentő és jelentés, a megfelelő pólusokban jelennek meg, a tárgyműben, a külső szimbólumban, és az „esztétikai tárgyban” (jelentés), „amely abból ered, ami közös azokban a szubjektív tudatállapotokban, amiket a tárgymű adott

¹³ R. Jakobson: i. m. 57.

¹⁴ O. Ducrot–T. Todorov: i. m. 121.

¹⁵ Uo.

¹⁶ J. Mukařovský: Il significato dell'estetica. Torino, Einaudi, 1973. 141–148.

közösségének tagjaiban serkentenek”. A szemiotikai kapcsolat a műalkotás és a társadalom/történelem között tisztán kifejezésre jut.

Tömören összefoglalva: Mukařovský szerint a műalkotásnak jel természete van. Nem azonosítható sem alkotója egyéni tudatával vagy befogadóiéval, sem pedig a tárgy-művel; „esztétikai tárgyként” létezik a közösség tudatában. Minden műalkotás önálló jel, amely a tartalmas művészetekben egy második szemiotikai funkcióval, *kommunikációs* funkcióval rendelkezik. Ami a műalkotást a tiszta kommunikációs jelektől megkülönbözteti, az, hogy kapcsolatának a jelölt dologgal nincsen létezési értéke, ami azt jelenti, hogy a műalkotás témájától nem lehet megkövetelni a dokumentarista hitelességet. Eléggy nyilvánvaló, hogy Mukařovský álláspontja több ponton érintkezik pl. Ju. M. Lotmanéval, és hatással van olasz kritikusok és kutatók, pl. Cesare Segre és Maria Corti szerteágazó állásfoglalására is.

4.

Ez a kitérő Mukařovskýhoz néhány új adalékot nyújt ahhoz, hogy a szemiotikai műelemzés néhány lehetetlenségét megragadhassuk. Nem elegendő azt mondani, hogy létezik, és az utóbbi években különösen megszorodott műveket és neveket felsorakoztatni. Valamivel feljebb utaltunk azokra a különféle szintekre, amelyeket a műelemző olvasat fokozatosan el tud választani a műalkotásban (különös esetünkben az írott szövegekben), mint pl. nyelvi, stilisztikai, szimbolikus, szociológiai, pszichológiai stb., amelyek rangsorolhatók, kapcsolatba és kölcsönhatásba hozhatók. Csak nyelvi elnagyoltságból mondtam úgy, hogy ezeket a szinteket „elválasztjuk”: éppen ellenkezőleg, egyidejű aktiválásukról van szó. A szemiotika „a kommunikációs tényeknek az a megközelítési típusa, amely lehetővé tette, hogy az üzenetet különféle síkjain, minden egyes szintnek a saját nyelvét, az összes számára pedig egy egységes módszert határozzunk meg úgy, hogy azután össze tudjuk őket kapcsolni” (Eco). Eszerint olyannak minősül mint a nagyon specifikus (nyelvészeti, stilisztikai stb.) kritikai módszerek perébe megidézett, mint felosztott területük megelőző, elvont meghatározása, mint egy lehetséges, üres terület, ahol a *többi* elismert műelemzési formának kell mozognia.

Egy, a jelek előfordulási módját meghatározó szemiotikai elmélet és eme üres terület között úgy tűnik, hiányzik egy olyan szemiotikának a lehetősége, amely saját maga válhatna közvetlen kritikai eszközzé, „amely nem csupán az üzenetet *megelőző* kódok leírására szorítkozna”. Az Eco megkezdte gondolatot tovább gondolva a „szemiotikai tudatnak” – figyelemre méltó a tudat szó használata a konvencionális műelemzés helyett – feladata nem az, hogy új módszert határozzon meg, hanem totális látásmódjából kifolyólag olyan szinteket, amelyek eddig elkerülték a műelemzés figyelmét.

Ezen a téren a ritmikus-zenei, a szupraszegmentális, és így tovább, értékek feltételként megfogalmazott (és megvalósított) kodifikálása mellett a legnyilvánvalóbb példát a narrativitás, vagyis az elbeszélő eseményeket megszervező folyamatok kódjainak föltárása és leírása jelenti. Az elbeszélés vagy narratológia szemiotikája, amely Oroszországból, Proppnak a népmesékkal foglalkozó kutatásaival indult el, Barthes és Greimas, Genette és Bremond, Olaszországban Segre, Maria Corti, Valesio, Fabbri, Avalle, Agosti, Aldo Rossi, Eco és mások tanulmányaival egyre nagyobb és ösztönzőbb teret nyert,

míg a szemiotikai műelemzésnek szinte sajátos módozatokkal és jellemzőkkel rendelkező gyémánthege nem lett. Eco, esszéjének a végén következetesen javasolja, hogy a szemiotikai műelemzést „szemiotikának mint kultúrákritikának” kereszteljük át, se többnek, se kevesebbnek.

A már idézett könyvében néhány oldallal lejjebb,¹⁷ Cesare Segre az összefoglalásban tanácsával olyan irányban nyit, hogy a szemiotika a műalkotás és a kód között fennálló kapcsolatok leírásán túl vegyen részt a költői invenció folyamatának leírásában.

Ebben a folyamatban két végső pont, a kezdeti és a végpont határozható meg. A kezdetnél még intuíciók, visszatérő gondolatok, még illanó álmoképek léteznek; a végpontnál ott áll az alkotás, dalainak, fejezeteinek, sorrendiségének, mondatainak, szavainak végső szerkezetével. Mármost, ha ennek a perspektívának az újdonsága nem téveszt meg, akkor a szemiológia éppen a főt említett álmoképek, visszatérő gondolatok, intuíciók jelekké válását követhetné. Márpedig jelek mind a nagy tematikus irányok, mind az úgynevezett költői világkép vonatkozásai, mind pedig – még specifikusabb szinten – a szimbólumok és metaforák, amelyek az elbeszélés vagy a lírai rajzolat folyamatát hatják át, végül maguk a szavak is, szemantikai telítettségükkel és szuggesztív erejükkel.

A kutatás tárgya a „rendszerek rendszere”: úgy egyesülnek bennük a különböző vizsgálati módszerek, „mint az író megvalósította szemiózis különböző és egymást követő pillanatai”.

Beszámolóinkat rövid időre félbeszakítjuk ezen a ponton. Úgy vélem, lejjebb majd folytathatjuk, amikor a „szimbolizációs folyamatról”, a szignifikációs értékről a szignifikálására való átmenetről lesz szó, és a cél-, szóbeli stb., készítés mintájára egy saját eljárással rendelkező szemiotikai készítményt tételezünk föl.

5.

A Roland Barthes-nál való időzés – az esszéíró elméjének szóló illő tiszteletadáson kívül – azoknak az eltolódásoknak és átalakításoknak a szemléltetése, amelyek a szemiotika fogalmán belül lezajlanak. Ezért meg lehet fordítani a természetes folyamatot, és a végéről kezdeni a *Leçon*-tól, amit Barthes 1977 januárjában a Collège de France-ban tartott, ahol beiktatták az irodalomszemiológiai tanszéken (az idézetekben tiszteletben tartjuk a szerző által használt „szemiológia” kifejezést). Barthes összefoglalja kutatói viszontagságait:

Nos, ami engem illet, a szemiológia kifejezetten egy szenvedélyes indulatból indult el: úgy véltem (1954 körül), hogy a jelek tudománya aktiválhatja a társadalomkritikát, és hogy Sartre, Brecht és Saussure egyesíthetők ebben a tervben. Lényegében arról volt szó, hogy megértsük (vagy leírjuk), hogyan termel a társadalom sztereotípiákat, vagyis mesteri túlzásokat, amiket aztán mint vele született értelmeket, vagyis mint természeti túlzásokat fogyaszt el. A szemiológia (legalábbis az enyém) abból a rosszhiszeműség és nyugodt lelkiismeret alkotta keveréknél az elviselhetetlenségéből született, amely általában az erkölcsöt jellemzi, és amit Brecht éles kritikával illetve, Nagy Használatnak nevezett.¹⁸

¹⁷C. Segre, in: I metodi attuali della critica in Italia, i. m. 415.

¹⁸R. Barthes: Lezione, Torino, Einaudi, 1981. 24–25.

Hozzáfűzhetjük, hogy ez Barthes-nak a *Kritikai esszéiben* (Essai critiques) szimbolizálható „első szemiológiája”.

Ezt követően a szemiológia áthelyezte vizsgáldási területét [...] viszont mindig megőrizte tárgyát, ami politikai – mivel másmilyen nem létezik [...]. Ha a szemiológia, amiről szó van, ismét visszatért a Szöveghez, azért volt, mert [...] a Szöveg a *hatalmatlanság* jelképének tűnt a számára.¹⁹

Az egész *Leçon* a „hatalom” elutasításán alapszik, a „hatalom beszédén”, amely a „befogadóban a bűnösség hiányát és következőképpen az érzetét váltja ki”. A nyelvben „keveredik össze elkerülhetetlenül szolgaság és hatalom”, továbbá a nyelv „fasiszta”, mivel a „szólásra kötelez”. A hatalom beszédének sokasodásában nem marad más kiút mint *tricher*, csalni a nyelvvel, játékot űzni vele. Ez a *tricherie salutaire*, amely lehetővé teszi, hogy a nyelvet a hatalmon kívül állónak fogjuk föl, az irodalom, „egy gyakorlat, az írás gyakorlata nyomainak grafikai együttese”²⁰.

A *déplacement*-ok sorozata eljut a szemiotikáig, amelynek azt a funkciót jelölik ki, hogy „lebontsa” a túlzottan kiterjedt nyelvészetet. A szemiotika következőképpen az a „tevékenység, amely összegyűjti a nyelv tisztátlanságát, a nyelvészet selejtjét, az üzenet közvetlen megromlását, se többet, se kevesebbet, mint a vágyakat, félelmeket, elégedetlenségeket, megfélemlítéseket, *avance*-okat, gyengédségeket, szemrehányásokat, kifogásokat, agressziókat, zenéket, amelyek az aktív nyelvet alkotják”²¹.

Könnyen meg lehet érteni, milyen területekre terjed ki a szemiotika uralma, vagy legalábbis *kompetenciája*, amely egyszerre negatív és aktív. Negatív, vagy Barthes kifejezésével élve *apofatikus*, nem azért, mert tagadja a jelet, hanem azért, mert tagadja a lehetőségét, hogy pozitív, állandó, a történelmen és testen kívül álló, egyszóval tudományos jelleget lehetne neki tulajdonítani; pozitív, mert nem annyira szemiotika mint inkább *szemiotrópia*: a jel felé fordul, a foglya, befogadja és esetleg utánozza mint valami elképzelt látványt. „A szemiológia [...] nem hermeneutika: ábrázol, ahelyett, hogy a mélybe ásna, inkább a *helyezni* mintsem a *fölemelni* síkján áll. Legkedvesebb tárgyai a Képzeltbeli szövegei...”²² Egyszóval két elkerülhetetlen mutató jelenik meg egy bizonyos perspektíva szerint, a *képzeltbeli jel fikciója és élvezete*. A szemiotika valami álmoképszerűvé válik.

A megfordításnak megvannak a maga előnyei. Ha ezt a majdnem végső szöveget reakcióba hozzuk Barthes korábbi munkásságával, akkor ez újabb megvilágításban tűnik föl előttünk, a hajmeresztően „tudományossággal” (de ki nem fejtett iróniával) hivatkozó, Hjelmslev modelljei szerint megalkotott *Divat rendszerétől* az *S/Z*-ig, *Sade Fourier Loyoláig*, a *Szöveg örömeig* (Le plaisir du texte). Az *S/Z* Balzac egy elbeszélésének „kifejtett” földarabolása, (découpage) Barthes pályájának ama pillanatában (1977-ben) a szemiotikai műelemzés alkalmazásának valószínűleg legvakmerőbb és legelbűvölőbb példája. A modernségnél korábbi szöveg eme példányában fölhalmozódnak az író, a kompilátor, a kommentátor, az auktor funkciói, ahogy maga Barthes hívja föl rá a

¹⁹ Uo. 25–26.

²⁰ Uo. 11.

²¹ Uo. 24.

²² Uo. 30.

figyelmet. És a heves hasadás örvényében az alapvető kód/üzenet kapcsolat elhomályosodik és átalakul, minthogy a modellsor, amelyre a szöveget vonatkoztatni lehetne, magán a szövegen belül önmagát termeli és nyeli el gyakorlatilag végtelen tükörjátékkal. A „kódokon való átkelés” álomkép, a „plurális szöveg” álomképe. Valami tehát közeledik a *Leçon*hoz. De az is igaz, hogy Barthes „legszemiotikusabb” írása a *Barthes Barthes-ról*, ahol egyszerre ő a kritika és annak tárgya. Látszólag csak egy excentrikus osztályozó zsenitől származó egyes fölfedezések (a „megkent”-re, az „atopiára”, a „fonatra”, a „doxára”, az „acoluthiára” stb. gondolok), amelyek a legutolsó írásokban túlságosan gyors fordulatszámot értek el,²³ ha jól meggondoljuk, többet jelentenek egy elme ragyogó, másodlagos fontosságú termékeinél: ha nem is kulcsszavak, de olyan szavak, amelyek előrehaladást jelentenek.

6.

Barthes szórványos, de nem kevésbé ösztönző megnyilvánulásai a narratológiával kapcsolatban az említett műveken kívül a *Nouveaux essais critiques*-ben (Új kritikai esszék), a *Degré zéro de l'écriture* (Az írás nullfoka)²⁴ utánnomlásának végén, és különösen a *Bevezetés az elbeszélés strukturális elemzésébe*²⁵ c. hosszú tanulmányában található meg. Ez az *Elbeszélés elemzése* c. kollektív kötet bevezető tanulmánya és többek között a mag és katalízis, a tünet és informáns osztályát vezeti be. A tárgyban elfoglalt álláspontok alapos kritikai átrostálását adja Cesare Segre a *Struktúrák és az idő*²⁶ c. könyvének nyitó fejezetében, ahol is a megkerülhetetlen Propp, Sklovszij, Veszevolovszkij, Tomacsevskij után több szerzőt tesz a helyére. A. G. Greimas-t, Propp és Lévi-Strauss átdolgozóját, aki a funkcióknak és az „aktantoknak” „mint az elbeszélő nyelvtan alkotóelemeinek”, azután az elbeszélő megnyilatkozásoknak, „elemi szintaktikai formáknak”, végül az elbeszélő egységeknek a kidolgozója; Claude Bremond-t, aki az elbeszélés általános modelljének – Segre szerint „lehetetlen” – kidolgozására törekszik; Tzvetan Todorovot; Gérard Genette-et, akitől legalább a nagy mű, *Az eltűnt idő nyomában*²⁷ kapcsán végzett okos szegmentációs gyakorlatait kell megemlítenünk. Segre olyan filológiai felvértezett kritikus elme (jól mutatja legújabb könyvének sokatmondó címe: „Filológiai szemiotika”²⁸), aki számára az impresszionizmusra vagy intuíciókra való hagyatkozás hatalmas sértés. A szövegnek „kategóriák, formulák, táblázatok” szerint történő lebontása és újra fölépítése, amellyel az olvasási aktus megvalósul, föltételezi az „időn kívül álló” elemeknek egy időfolytonosságba való felszívódását. „Ha eltekintünk működésétől [az időben], a gép csak alkatrészek együttese.”²⁹ Segre

²³ Vö. Prétexte: Roland Barthes. Colloque de Cerisy, Paris, Uge, 10/18, 1979. Barthes írását (L'image) 298–308.

²⁴ R. Barthes: Il grado zero della scrittura. Milano, Lerici, 1960, majd Torino, Einaudi, 1982.

²⁵ R. Barthes: Introduzione all'analisi strutturale dei racconti, in: L'analisi del racconto, gyűjt. kötet, Milano, Bompiani, 1969.

²⁶ C. Segre: Le strutture e il tempo. Torino, Einaudi, 1974.

²⁷ L. ezzel kapcsolatban G. Genette: Figures, III, Torino, Einaudi, 1976.

²⁸ C. Segre: Semiotica filologica. Torino, Einaudi, 1979.

²⁹ C. Segre: Le strutture e il tempo, i. m. VIII.

egyfelől az idővel, másfelől a történelemmel kapcsolja össze az irodalmi szöveget. A szemiotikában elfoglalt eme különleges álláspontját a *Szemiotika, történelem és kultúra*³⁰ c. könyvben fejt ki és bizonyítja. Segre ennél valamivel többet is említ benne, ami különösen érdekes a mi szempontunkból:

... ha megelégszünk azzal, hogy azt tanulmányozzuk, ami a műalkotásban valamilyen módon kodifikálódott, elmulasztjuk alkotó aspektusait, vagyis legfeljebb az eltéréseket vagy újításokat értékelhetjük, de nem tudjuk megragadni a szignifikáció újdonságát, a műalkotás üzenetének újdonságát. Ezért beszéltem én [...] az alkotás szemiotikájáról, amely egy arra irányuló szemiotika, hogy megmagyarázza, hogyan adunk szignifikációt egy őt kifejezni képes jelek csoportjának.³¹

Ez olyan átfogalmazott szemiotika, amely végre homogén, a verstan, a stilsztika, az antik és modern retorika stb., hagyományos nyelvezetének már nem adós, „értekezést a stílusról” tesz lehetővé.

E szakterület kutatóinak és kritikusainak az említése, különösen az olaszoké, írásunk terjedelmi korlátai miatt csapongó és elnagyolt. De nehéz lenne figyelmen kívül hagyni D'Arco Silvio Avalle munkásságát, kezdve a Montale *Fülbevalóival* végzett gyakorlatával, a már említett Paolo Fabbricit és Aldo Rossit, Paolo Valesiót, Marcello Pagninit, Gian Luigi Beccariát, Giorgio Orellit, Gian Paolo Caprettinit, és a nem szűken vett szóbeli területen Emilio Garronit és Gianfranco Bettinit. A „kultúratipológiára” – képviselői Lotman és Uszenszkij³² – való okos és önálló hivatkozással és a specifikus szövegek különleges vállalkozóképességével dolgozik Maria Corti, aki az *Irodalmi kommunikáció elve*³³ c. könyvével úgy fogja föl az irodalom rendszerét „mint az irodalmi kommunikáció föltételét és helyét, amely a különböző korokban összeköti az átadókat és befogadókat”. Corti vizsgálódásának középpontjában a szöveg mint „többjelentésű hiperjel vagy üzenet” áll. Legutolsó, *Az utazás a szövegben*³⁴ c. könyvében sok más érdekes állítás mellett szerepel a *feszültségmező* mint egy születő ideológia és a társadalomban, és így az irodalomban korábban meglévő szemiotikai struktúrák között lévő kapcsolat fogalma; annak hangoztatása mellett, hogy „minden irodalmi műfajnak szelektív, ha nem egyenesen provokatív szerepe van, és a kódjai soha nem semlegesek”.

Ha strukturalizmus és a szemiotika között mondhatnám olyan eszközbeli, módszerbeli kapcsolatok vannak, amelyek képesek a jelenségek sokféleségét egységesíteni (a műalkotásra alkalmazott jelek tanulmányozása nem mondhat le arról a tudatról, hogy amaz „olyan működő struktúra”, amelynek az elemei nem érthetők meg az egészzel való kapcsolatukon kívül), akkor a szemiotikai műelemzés és a pszichoanalízis találkozása, ami szuggesztíven de ugyanakkor mértéktartóan valósul meg Stefano Agostinál, újabb adalékot nyújt egy lehetséges definícióhoz. A határok ingatagsága: Agostit például strukturalista kritikusnak nevezik a *Kritika módszerei Olaszországban* c. gyűjteményes kötetben; a szerző megjegyzései – legalábbis *A költői szöveg*³⁵ c. kötete első,

³⁰ C. Segre: *Semiotica, storia e cultura*. Padova, Liviana, 1977.

³¹ Uo. 93–94.

³² L. az azonos című könyvet, Milano, Bompiani, 1975.

³³ M. Corti: *Principi della comunicazione letteraria*. Milano, Bompiani, 1976.

³⁴ M. Corti: *Il viaggio testuale*. Torino, Einaudi, 1978.

³⁵ S. Agosti: *Il testo poetico*. Milano, Rizzoli, 1972.

elméleti részét illetően – azt pontosítják, hogy a költői szöveg megszerveződési módzatainak tanulmányozása, ami hanganyagát illeti, „nyelvészeti de nem strukturális” felméréseket alkalmaz.

Különb. Agosti kutatásaiban a tágabb értelemben vett szemiotikai műelemzők körének egyik legaprólékosabb és ugyanakkor a kategoriális babonáktól mentes tagja. Idézett könyvének³⁶ egyik „széljegyzete” már csírájában tartalmazta az utóbbi években kifejtett tevékenységének középpontjában fellelhető álláspontját, miszerint a tudattalan szintere egy szöveg felszíni szerkezete: az alliterációs rendszerek, ritmikus-hangszínezési összefonódások stb. A pszichoanalízissel való találkozására Fónagy nevének, jobban mondva tételének jegyében – a forma úgy viszonyul a tartalomhoz, mint a tudattalan a tudathoz – jött létre. Egy olyan kijelentés mint – „talán a ritmusnak [...] a versben ugyanaz a szerepe volt, mint amilyen a pszichoanalízisben a kívánság tárgyának [annak, természetem hozzá én, amit Lacan *objet petit a* . . . -nak nevez], az, hogy elkendőzze a készletekhez feszülő *béance*-ot, űrt . . .”, – szépen eltéríti a szemiotikai műelemzés lehetséges tárgyának (és céljának) megjelölését. És még inkább *Beszéd, analitikus szó, költői nyelv* című, egy nemzetközi kongresszuson 1967-ben elhangzott, és most az *Öt elemzés*³⁷ c. könyvben megjelent előadásának egy része:

A költőiben, hasonlóképpen az analitikushoz, két ellentétes „fogalmi” dimenzió csap össze: a Szöveg és a Beszéd dimenziója [. . .]. A Szöveg csak a Beszéd dimenziójában tud megmutatkozni [. . .]. Hogyan lehet pontosabban megjelölni a Szöveg tevékenységét? [. . .] A nyelvnek a nyelvre gyakorolt tevékenységéről van szó [. . .], amely két módozat szerint valósul meg [. . .] a harmonikus módozat és a szinonimikus módozat szerint. Az első a jelölőnek a saját hangbeli és újrairási alkotói felé fordulását illeti [. . .]. A második [. . .] a jelölőnek a saját szemikus alkotói felé fordulását illeti, ami mélységszinten az ekvivalenciák és azonosságok ama erős sávjainak aktiválását veszélyezteti, amelyek a felszíni szemikus struktúrák megkülönböztető és ellentétes tagoltságát . . .

7.

Eddigi tárgyalásunk során kifejtett vagy ki nem fejtett módon a *jelenek* meglehetősen állandó, a Saussure-ben és Peirce-ben közösen meglévő fogalmát vettük alapul. De ha ez az alappont elmozdul, mi történik a szemiotikával? Julia Kristeva már Saussure-nak az anagrammákkal foglalkozó munkájában körvonalaz magának

egy, a jelen alapulótól megkülönböztetett szöveglogikát [. . .]. A szemiotika csak úgy tudja magát létrehozni, hogyha teljes mértékben engedelmeskedik az őt megalapozó törvénynek, vagyis ha szétfejt és végigmegy az összes jelölő folyamaton, és ez azt feltételezi, hogy megállás nélkül alaposan értékeli saját alapjait, átgondolja és átalakítja őket . . .”³⁸

Kristeva szavaival ez a „materialista” tudomány nem annyira szemiológiaként vagy szemiotikaként jön létre, hanem inkább mint az értelem, elemeinek és törvényeinek a kritikája, mint *szemianalízis*.

³⁶ Uo. 43.

³⁷ S. Agosti: *Cinque analisi*. Milano, Feltrinelli, 1982. 168–169.

³⁸ J. Kristeva: *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969. 18–19.

Ezzel a szemiotika mint a *szignifikáció tudománya* megnyílik a *szignifikálás* mint a nyelvnek a nyelven belüli, és mindenfajta strukturált megnyilatkozásánál korábbi specifikus tevékenysége előtt: „megkülönböztető, rétegző tevékenység, olyan egybevetés, amely a nyelvben megy végbe és a beszélő alany útvonalára egy kommunikációs és nyelvtanilag strukturált köteléket helyez . . .” (Kristeva). Arról van szó, hogy „a szövegből kiindulva [. . .] és a kommunikációs nyelven (amely a felszínen foglal helyet) túl felfedezi a nyelv terjedelmét mint szignifikációs termelést és transzformációt . . .” (Ducrot–Todorov, id. mű). A szemanalízisnek át kell haladnia a megnyilatkozáson, kiépítettségén, nyelvtanán és tudományán, hogy végre eljusson arra a területre, ahol annak a *csirái* találhatóak, aminek „jelentése lesz” a nyelv érzékeny jelenlétében. A szemanalízis „formalise pour déconstruire”.³⁹

Nincs itt arra mód, hogy Kristeva annyira összetett és csábító elméletének többi részletét visszaadjuk az idézett *Semeiotiké* kötettől a *La révolution du langage poétique*-ig (A költői nyelv forradalma) (1974), a *Polylogue*-ig (1977), az összes nyilvánvaló utalásával a marxizmusra és a pszichoanalízisre (ha nem másért, hát az alapvető freudi dualizmus föllevenítése miatt, ami pl. a szimbolikus/szemiotikus ellentétbe vetődik bele . . .). Elméletileg, Ducrot–Todorov szavaival élve, a szemanalízis áttör a klasszikus jel- és struktúrafogalmakon, hogy a jelölő végtelenségének „másmilyen” terét érje el. Én a magam részéről a hangsúlyt a szemiotikának rendelt *lebontó* tevékenységre helyezném, de a következő alapvető jellegzetesség szem előtt tartásával. Ez a tevékenység egyrészt folyamatosan inkább a nyelvek anyagiságára vonatkozik a működésükben, mintsem egy teljes rendszerre vagy építményre, „superlogikus” metanyelvre; másrészt az alany alapvető „ingadozására”.

Létezik szemiotikai hallás, vagyis egy sajátságos beállítottság a szemiotika hallásra? Egy destruktoráló szenvedély, sőt egy destruktoráló készletés – bizonyos értelemben azonos a halál készletésével? – létrehozása meglehetősen önkényesnek tűnik, vagy ami rosszabb, haszontalannak, mert nem látni be, hogy milyen kivezető utakhoz vezetne. Azonban néhány készletés szimmetria hasznos lehet. A célkészletés egy festmény előtt, a meg nem formált fölszólítást „Mutasd meg!” írja elő. A szemiotikai olvasó egy szöveggel szemben fölszólít: „Teremts kapcsolatot!”, vagy „Mutasd meg a törvényt!” A válasz nem a kapcsolatok rendszere, hanem *működő* rétegek korlátlan szervezetén, terjedelmén való destruktoráló áthaladás. A szemanalízissé vált szemiotikus műelemzés a szövegnek saját magán végzett tevékenységének az elismerése – egy konkrét szöveg *anyagában*.

8.

A *Strukturális antropológia* tizenegyedik fejezetében Lévi-Strauss egy ábrát közöl, amely azt a javaslatát illusztrálja, hogy minden mítoszt összes változata alapján lehessen meghatározni. Az ábrán a kártyalapokhoz hasonlóan két dimenziós négyzetek mindegyike egy mítoszváltozatnak felel meg és párhuzamos síkok mentén történő egymásra helyezésük egy balról jobbra, föntről lefelé, előlről hátrafelé olvasható „három dimen-

³⁹ Uo. 22.

ziós együttest” határoz meg. Hasonlóképpen a szemiotikus olvasat a szöveget mint egy plurális tárgyat építi meg a különféle megközelítések, technikai rétegek vagy redők közreműködésével. A destrukuralás, amiről valamivel feljebb volt szó, zárja be a kört az újrastrukturálással. Könnyű rögtön észrevenni, hogy a „megértésnek” ez a körkörös mozgása olyan régi, mint a világ; ugyanolyan könnyű megválaszolni, hogy az számít, hogy *milyen fokozatokon át* határozták meg. A szemiotikus műelemző nem egyszerűen karmester, még akkor is, ha fennáll annak a veszélye, hogy demiurgont csinálnak belőle. „Az összes verzió a mítoszhoz tartozik” írja Lévi-Strauss. A szemiotikus olvasat átfut egy szöveget, amelyhez egyidejűleg saját maga is hozzáadódik mint egy plusz elem, mint a szöveg minden verziójához nélkülözhetetlen (+ 1).

(Fordította: Vigh István)

(*Giuliano Gramigna: La critica semiotica. In: Sette modi di fare critica. A cura di Ottavio Cecchi e Enrico Ghidetti. Ed. Riuniti, 157–174.*)

A MILITÁNS KRITIKA

Desdemona: S mit dicsélnél rajtam, ha kellene?

Jago: Ne add fel ezt a leckét, drága hölgyem;
Csak gáncsoskodni tudok, semmi mást.

(*Shakespeare: Othello. Kardos László fordítása*)

Őszintén hálás vagyok annak a kritikusomnak, aki valami olyanra hívta fel a figyelmemet, amit eddig nem láttam, vagy előítéletekkel árnyékolt tekintetemmel átsiklottam fölötte; aki szembeállított a ténnyel és aztán magamra hagyott. Attól a perctől fogva csupán érzékenységre, intelligenciámra és tehetségre vagyok utalva.

(T. S. Eliot)

Mi is az a militáns kritika? Mi vezethetett arra, hogy a kritikának ezt a típusát „militáns” jelzővel illessék, ami háborús eredetű? Milyen más típusú kritikával állítják szembe a militáns kritikát? Helyes a „kritika” főnév mellé a „militáns” mellénevet rendelni, van ennek terminológiai és történelmi igazolása?

Hogy válaszolni tudjunk ezekre a kérdésekre, mindenekelőtt meg kell határoz-nunk tárgyunkat. A kritika néhány szótár szerint „az emberi ész látó-, vizsgáló- és ítélő-képessége; vizsgálat, amely azzal a céllal jön létre, hogy teljes véleményt alkossunk a természetéről, az értékről, az igazságról és valaminek a helyességéről” (Passerini Tosi).

„Az igazság, a szép, a jó, a hasznos elvei szerint való ítélőképesség” (*Dizionario enciclopedico universale* Sansoni).

„Gondolati tevékenység, ami a történelmi vagy esztétikai tény vagy dokumentum vagy maga az emberi szellem funkciójának és tartalmának (gnoseológiai vagy erkölcsi szempontú) értelmezésére és értékelésére irányul” (Devoto-Oli).

Összefoglalva: a kritika „a vizsgálódás és ítélkezés intellektuális képessége és tevé-kenysége” (De Felice-Duro). Ezekből a definíciókból világosan kitűnik, de más szótára-kat is idézhettünk volna, hogy a kritika az ítélet aktusához kapcsolódik. Igaz is, hiszen a „kritika” a görög *krinein* szóból származik, ami ítélkezést, szétválasztást jelent. És, ha kicsit kitágítjuk ezt a jelentést – talán nem erőltetett, mert etimológiailag igazolt –, mondhatjuk, hogy a kritika egy mű „krízisbe tevése”: valóban, a görög *krízis* szó „sze-parációt, választást, ítéletet”¹ jelent és a *krinein* igéből származik.

A kritika fogalmában tehát már benne van az ítélkező akarat gyakorlásában aktívan résztvevő minőség. A „militáns” melléknévvel, a tautologikus megerősítés miatt, még világosabbá válik ez az aspektus és a kritikának a tudás közvetítőcsatornáiban ki-tartó és polemikus jelleget kölcsönöz, ami nyomatékosítja a kritika jelenlétét a kortárs vitákban. Valamint, a „militáns” melléknév valamilyen rendbe, diszciplínába, testületbe

¹M. Cortelazzo–P. Zolli: *Dizionario etimologico della lingua italiana*. Bologna, Zanichelli, 1979.

való tartozást jelez, mint ahogyan ezt politikai („militáns kommunista”) vagy vallási („militáns Egyház”) vagy katonai („csatára, háborúra ítélt”) címkéken látjuk, amik kihangsúlyozzák azt a jelentését, hogy egy párt, egy intézmény, egy elv, egy doktrína, egy mozgalom, egy irodalmi vagy művészeti vagy tudományos tendencia érdekében kifejtett csoportosulást, harcot, szolgálatot és propagandát jelenti.

A militáns irodalmi kritika, tehát az irodalmi kritikának olyan felerősített fajtája, amelynek – anélkül, hogy előítéletekkel élnénk alkalmazott metódusára vagy arra vonatkozóan, hogy milyen irányzathoz tartozik – meg kellene erősítenie akció-erejét és meg kellene védenie a szót. Ezzel szemben áll az az irodalmi kritika, ami megfutamodik a közvetlen külső elkötelezettségtől és feladatát tartózkodóbb dimenzióban gyakorolja, olyan tanulmányokban, amelyek csak a szakmabeliek szűk körében terjed, vagy csupán egy iskola követőinek szűk köréhez szólnak. Giosuè Carducci kijelentése pontosan kifejezi az egyetemi tanár lélekállapotát, aki speciális tanulmányokat folytat, de eleget tesz a kritika világi feladatának is: „Meg akarom írni az Olasz Irodalom Történetét az Aquis-grana-i békétől (1748) az Olasz Királyság kikiáltásáig: azaz, a modern militáns, küzdő, polgári irodalom történetét.”²

Carducci esetében az akadémikus kritika és a militáns kritika ugyanazon tevékenység két, egymást kiegészítő oldala. Carducci közéleti ember: azon kívül, hogy a bolognai egyetemen egy tekintélyes tanszéket vezet, verseket ír és arra törekszik, hogy magáról a polgári költő, az irodalmi polemista, a politikai intellektüel képét alakítsa ki a korabeli újságok és folyóiratok hasábjain. Őelőtte hasonlóan intézményes alak Francesco De Sanctis: kritikájának, úgy mondják, mindig van ellenfele. De Sanctis és Carducci után Benedetto Croce, aki különleges helyzetben van, mert soha nem tanított egyetemen, mégis, szinte kizárólagos egyeduralommal bírt, ruházta fel irodalomkritikusi tevékenységét erős militáns hangsúllyal.

Ez a három példa a militáns kritika másik, nehezebben meghatározható aspektusát magyarázza, amellyel – viszont – feltétlenül számolnunk kell. A pedagógiai harcosságról van szó, amit nap mint nap gyakoroltak a tanításban. Valóban, ha a militáns kritikusról teljes képet akarunk alkotni, nem feledkezhetünk meg azoknak a kiváló tanároknak az irodalmi kultúrát terjesztő tevékenységéről sem, akik csak keveset publikálnak és nem írnak az újságokba. Az iskolában, ami a tudás közvetítésének és a növendékek formálásának a helye, úgy is lehet az ember militáns kritikus, hogy irányítja a könyvek kiválasztását, s a klasszikus műveket olvastatja. Az iskolában és az egyetemen való tanítás kiemeli az oktató militáns kritikusi jellegét és a tanárra, aki kritikus és problematikus szándékkal teljesíti feladatát, országunk köz- és magánoktatásában soha nem tapasztalt felelősséget ró.

A közösségi intézményben dolgozó militáns kritikus, azokon a kvalitatív eredményeken túl, amiket a tanítványai körében elér, sokkal jobban hat a társadalomra, mint az a militáns kritikus, aki újságokba ír, rádióban, tv-ben szerepel, könyveket publikál, kiadói sorozatokat irányít vagy a különféle irodalmi zsűrik tagjaként elbeszélőket, költőket, tanulmányírókat díjaz. Éppen az ellenkezőjét gondolnánk, pedig nem így van. Gyakran a tömegkommunikációs eszközök használata a harcoss kritikus részéről feloldódik egy alapzajban, egy zsidongásban, ami a szöveg első nyilvános lépéseit kíséri. És ha

² G. Carducci: *Lettere*. Bologna, Zanichelli, 1944.

a kritikus netán negatívan nyilatkozik is tárgyáról, az egyetlen „nem” elsikkad azok között a hangok között, amelyek kihasználják a kommunikáció multimediális eszközeit, s elnyomják a „nem”-et, ami csupán a jövő számára marad meg tanúbizonyságul. A szóbeli vagy írott recenzió hamar elavul, a díj – csak akkor, ha jelentős – segíti egy kicsit az eladást. Szóval, „ezeknek” a kritikusoknak „ez” az akciója csupán tiszavirág-életű: legfeljebb valami buzgó bibliográfiában hagy nyomot, ami „felhívás az olvasásra”, közszolgálat, nyilvántartó és informatív jellegét regisztrálja, vagy mint az irodalmi piac „tengeri hímökét”. Ez a nyilvántartás győzelme, a kritika és a harcosság legalacsonyabb lépcsőfoka, amiből – néhány kivételtől eltekintve – hiányzik az irodalom komplexitása, az irodalmi ideológia mint világmép, a metodológiai borzongás, amik irányítják a kritikus választását. Ezek az elemek teszik a kritikát (és a militáns kritikát) „kritikus” tevékenységgé, ami nem az információs áramkörben keresi fizetségét.

Mondhatjuk azt, éppen ezek miatt az okok miatt, hogy nem létezik militáns kritika? Mondhatjuk, hogy csupán azokat az – egyetemi vagy nem – kritikusokat nevezhetjük militáns kritikusnak, akik évente számos cikket jelentetnek meg az újságokban? Igaz, hogy De Sanctis, Carducci és Croce példája (és nem ők az egyedüliek) gyöngítik a militáns kritika és az akadémikus, specializált és egyetemi kritika közti ellentétet. Luigi Russo (1892–1961), aki maga is kiváló egyetemi tanár és harcos polémista volt, jegyezte meg 1931-ben a Budapesten tartott irodalomtörténeti konferencián (később megjelent a *La critica letteraria contemporanea* kötetben), hogy az akadémikus kritika, ami kifejezetten a klasszikus irodalom problémáival foglalkozott és a modern és kortárs irodalomra nyitott militáns kritika között egyre (talán túlságosan is) csökken a különbség; legjobb egyetemi oktatóink harcba szállnak az utolsó ötven év irodalmi problémáinak tisztázására úgy, hogy egy modern író művészetének kutatásáról áttérnek egy XVI. századi gondolkodó tanulmányozására vagy az olasz irodalom kezdetének költői közül valamelyiknek a filológiai vizsgálatára. A rendszerezőbb és a korra és időre tekintet nélküli kritika hatása érződik az újságok és folyóiratok kritikusában, akik a „homme de lettres” címre vágnak, s az akadémikus kritika régi – rosszul rejtett – megvetése helyett tiszteletet és elismerést kapnak a filológia és a klasszikus kritika egyetemi mesterei. Az a szenvedély, ami Olaszországban több mint húsz éven keresztül mutatkozott a modern és a kortárs irodalom iránt, Carducci, D’Annunzio, Pascoli költészete iránt, Verga, Fogazzaro, Di Giacomo, Pirandello művésze iránt, a filozófiai irodalom iránt, aminek Croce volt a vezetője, nem felszínesség, nem menekülés a könnyebb tanulmányok irodalmi provinciájába, mint azt néhány régi stílusú akadémikus hitte, hanem a kultúra és az élet kezdete volt, út a régi skolasztika elöregedéséhez; az élet, a művészet és a tanulmányok új morális látásának, szemléletének gyötrelmes megvilágítása, ami megfogant az újabb tapasztalatokat befogadni és eredményesebb kutatásokat folytatni képes lelkekben és agyokban.³

Luigi Russo egyenesen tagadta az akadémikus és a militáns kritika szembeállítását. Az idézett művében megjegyzi: A militáns kritika definíciója – Croce esetében – egész gondolkodásával teljes összhangban egész filozófusi-irodalmi tevékenységére utal. Ha azt írta, hogy az egész történelem kortárs történelem, ennek analógiájára megállapíthatjuk, hogy az összes kritika – már ami erre a névre érdemes – militáns kritika.

³L. Russo: *La critica letteraria contemporanea*. Firenze, Sansoni, 1967. 70.

Ezt a tételét bizonyítja a Carduccitól Panziniig⁴ című tanulmányában, ahol Russo – idealisztikus pátozzsal – megjegyzi, hogy „minden igazi kritika militáns kritika”.

A későbbiekben ez a szétválasztás szinte teljesen megszűnik, mert számos – akadémikus vagy nem-akadémikus – professzor fejt ki irodalmi tudományának vulgáta és militáns jellegét az újságok hasábjain, rádióban és televízióban. Ezzel párhuzamosan, ahogy Maria Conti megjegyezte, a militáns kritika „képviselőin keresztül szakmai szempontból is beleépült az akadémiai szektorba”.⁵ Ugyanebben a kötetben pontosítja Cesare Segre, hogy a militáns és az egyetemi kritika közti ellentét nálunk nem nagyon volt érezhető. Legjobb tanulmányíróink szinte mindig valamilyen egyetemhez tartoztak vagy kultúrájuk nem nagyon különbözött az egyetemtől (elég Emilio Cecchire gondolnunk).⁶

Fontosak ezek a mondatok ahhoz, hogy eloszlassuk azt a félreértést, aminek kialakulásához Renato Serra is hozzájárult, amikor ezt írta: „Az irodalmi kritikát két csoportra oszthatjuk: az egyik az újságíróké, a másik (militáns és egyetemi; esztétikus és történelmi) a tanároké.” Látszik, mennyire reduktív a militáns kritikus eme meghatározása még annak számára is, aki megfogalmazta.

Ez itt nem a legmegfelelőbb alkalom arra, hogy különbséget tegyünk a zsurnalizmus és az irodalom között, de a következő kijelentésekkel fontos dolgot szögezhetünk le. Ha egy tanár vagy újságíró, bár számos cikket jelentet meg évente az újságok és folyóiratok lapjain, de gazdag publicisztikai tevékenysége nem vezethető vissza egy komplex sugalmazásra, egy kulturális vagy metodológiai avagy stilisztikai *leitmotivra*, nem nevezhető militáns kritikusnak. Ezzel szemben, lehet militáns kritikus az a tanár vagy újságíró (hogy Serra két kategóriáját alkalmazzuk), aki csupán ritkán publikál újságban vagy folyóiratban, viszont képes irányt mutatni, új diagnózist megállapítani, támadni vagy támogatni az egyes mozgalmakat. Ismétlem, ha valaki olyan irodalmi ideológiával rendelkezik, amiből világnézetet, ítélő szűrőt tud kialakítani, az irodalmi alkotással párhuzamosan emelje ki az alkotó funkciót is. „A militáns kritika alkot, s mert alkot, szeret, válogat és kizár”,⁷ állapítja meg határozottan Luigi Russo, akit az *I narratori* (Elbeszélők) című művében, (amit 1923-ban jelentetett meg, majd kibővítette és a harmadik kiadást 1958-ban a Principato Kiadó adta ki), ahol az olasz elbeszélő irodalom képét rajzolja fel 1850 és 1950 között, valamint az általa 1946-ban alapított Belfagor folyóirat hasábjain szentimentálisan és temperamentumosan ragaszkodik ehhez az elvéhez. Russo megmagyarázza Benedetto Croce iránt érzett rokonszenvének és kötődésének okait: a filozófus „kitartó keménységgel” viseltetett „számos irodalmi vezér csábító felhívásával szemben, akik évszakonként jelentenek be egy-egy új nagy költőt; nem előítélettel teli keménységről van szó, hanem olyan ösztönös illemről, szabályról, ami a különféle irodalmi klikkekben használatos”.⁸

A militáns kritikust – legalábbis, amikor meggondolatlanul azonosították az újságíróval –, mert kevés nyoma volt a kritikusok a kulturális ipartól való kiszolgáltatott-

⁴L. Russo: Dal Carducci al Panzini. Firenze, Sansoni, 1965. 189–190.

⁵Aa. Vv.: I metodi attuali della critica in Italia. Szerk.: M. Corti és C. Segre. Torino, Eri, 1970. 20.

⁶Uo. 413.

⁷L. Russo: La critica letteraria contemporanea. 110.

⁸Uo.

ságának, ócsárolták és járatlansággal vádolták. És, mivel a harcos kritikus a napilapok harmadik oldalán kap teret, Luigi Russo 1942-ben megbélyegezte a „harmadik oldalakat”: hangsúlyozza tudatlanságukat azokkal a kritikusokkal szemben, akik „1910 és 1930 között a harmadik oldalnak méltóságot, ízt és vibrálást adtak”. Russo, hogy szimbolikus jelentéssel ruházza fel ezt a drasztikus szemléletét, Leopardi tekintélyét felhasználva támad, aki 1822-ben így írta le a római irodalmárok környezetét: „egész nap fecsegnek és vitatkoznak, csúfolódnak az újságokban és fondorlatoskodnak”. Russo szerint az az igazi militáns kritika, amit „olyan írók, történészek, moralisták és filológusok írnak, akik egyenesen haladnak újtukon, történelmükben, tudományukban, filológiájukban és így, ezzel, meghatározzák az akciókat és a reakciókat a tanulók vagy követők és az olvasók számára”.⁹

Ugyanakkor, Russo beismeri, hogy „vannak az újságíróknál dilettánsabb egyetemi oktatók is, s vannak olyan újságírók is, akik szigorúbb kritikusok, mint némely egyetemi mester”. A „harmadikoldalasokat” támadja – kevésbé indulatosan mint Russo, de hasonló keménységgel – Giovanni Gentile (1875–1944) is, aki a *La filosofia dell'arte* (A művészet filozófiája – Treves, 1931.) című művének bevezetőjében így ír:

„Ez filozófiakönyv akar lenni. Jeleztem már a címlapon is, hogy értesítem a harmadik oldal tisztelt kritikusait, hogy ez a könyv nem nekik való. Tudom, hogy Olaszországban az esztétika nagyrészt az ő kezükben van; nem kell megismételnem, meg vagyok győződve, hogy ők – rendkívüli kedvességgel – nagyon érdekes dolgokat mondanak. Nagyra becsülöm őket, de szeretném kifejezni azt a nézetemet, hogy az ő esztétikájuk nem filozófia: még csak nem is mondva csinált filozófia!”

Mint látjuk, igen régóta szidalmazták és vádolják a militáns kritikust, akit sokáig az újságba író kritikussal azonosítottak. Mostanában a kiadói termelés megnövekedésével és azzal az igénnyel párhuzamosan, hogy publikációs lehetőséget biztosítsanak a termékeknek, a napilapok, a hetilapok és más tömegkommunikációs eszközök nagyobb teret szentelnek a recenzióknak, s így a militáns kritikus kiterjeszthette uralmát, igen megszorodtak az ilyen támadások. A militáns kritika – jórészt – átalakult a krónikások és a nyilvántartók tömege miatt, s ez könnyű és hasztalan ürügyet adott a szidalmazásra azok kezébe, akik bennük csupán a kiadói ipar sajtóügynökét látják; tényleg kevés olyan esettel találkozunk, ahol a krónikás és a nyilvántartó valóban olyan képességgel rendelkezne, hogy – minden meggondolatlanság gyanúja felett álló – útmutatást tudna adni. Tehát, ha az elején a tanár alakjában a militáns kritikus lehetőségét láttam, sokkal inkább mint a nyilvántartóéban, meg kell említenem a kiadói igazgató és tanácsadó alakját is, aki – a költségvetés elkészítése mellett –, a kiadói vállalkozás belső és külső világában egyaránt, címeket sugall, reklám-stratégiákat dolgoz ki, újságcikkeket ír, tehetségeket fedez fel, szerzőket és kevésbé bejáratott irodalmi tereket javasol, kulturális stílust teremt vagy éleszt fel.

Végül, hogy az úgynevezett intézményes és tömegkommunikációs harcos hármasság szögét bezárjuk, íme a napilapok és hetilapok, a rádió és a tv kulturális osztályainak felelőse, aki regények, versek, tanulmányok recenzióit vegyíti, vitákat szít, ellentétet éleszt még akkor is, ha ezért olykor azzal a váddal illetik, hogy alárendeltségi viszonyban áll a szerzőkkel és a kiadókkal. De, mint ahogy a militáns kritikusként is

⁹Uo. 628.

megvan a maga meggyőződése és ezt az irodalmi ítéletében kifejezésre is juttatja, így a tanár, a kiadói igazgató és tanácsadó, a tömegkommunikáció kulturális felelőse sem szakad el kulturális ismereteitől, még ha tudatában van is annak, hogy szerepe kifejezetten közéleti és kereskedelmi irányú; ezzel szemben a kritikus elsősorban saját egyéniségét helyezi előtérbe.

A militáns kritikus legújabb meghatározását Franco Fortini fogalmazta meg az *Enciclopedia Europea* irodalmi kritika című szócikkében.¹⁰ Fortini világosan látja az irodalomkritikus (tehát a militáns kritikus) szerepének változását: régen közvetítő volt „a mű és a közönség avagy az irodalmon kívüli és az irodalmi tudás között”, a kritikus fokozatosan átalakult „vagy a tömegkultúra iparának ügynökévé vagy irodalomtudóssá, avagy az »irodalomtudomány« szakértőjévé; ezek az alakok gyakran változtatják szerepüket”. Ezzel Fortini felveti a két front, az akadémikus és harcos kritika és egymáshoz való viszonyuk újrafogalmazásának szükségességét. Viszont, ellentmondást látok abban, hogy Fortini szerint „az, aki közvetít”, „ügynökké” alakul át. Semmi nem zárja ki, hogy a kritikus mint a „tömegkultúra iparának ügynöke” közvetítő szerepet töltsön be, mint ahogy teszi is, „a mű és a közönség között”. Fortini az irodalomkritika nagyon fontos és elhanyagolt területének tekinti az irodalmi szövegek és iskolai szöveggyűjtemények, kritikák vagy kritikai metodológia megjegyzéseit és kommentárjait, amiket egyre gyakrabban alkalmaznak az oktatás különböző fokain. (Én ezt a területet, annak példáján, amit a tanár szerepéről mondtam, militáns kritikának tartom.) „Meghatározók a tömegízlés kialakításában – írja Fortini – azok a magasnak minősülő kultúra és a hozzáértő vélemények által kevésbé ellenőrzött művek, amik – sikerük miatt – hosszan fejthetnek ki negatív hatást.”

2.

Most, miután felvázoltuk a militáns kritika jellemzőit és változásait, meghatározható születésének időpontja is, Franco Fortini a már említett szócikkében megállapítja, hogy „a modern irodalomkritika szókincsének nagy része már az alexandriai korban kialakult” és megjelöli azokat az időszakokat, amelyekben szembetűnő nyomait találjuk ennek a tevékenységnek. Majd folytatja: a hivatásos kritikus alakja a „nagy romantikus tanulmányírással” alakult ki, ami a Felvilágosodás publicisztikai buzgalmát követi, amikor párhuzamosan fejlődött ki azzal a „társadalmi mandátummal, amit a polgárság a különféle szakaszaiban az értelmiségi rétegre és az irodalom gyakorlatára ruházott”.

A publicisztikai buzgalom, amire Fortini utal, igen tekintélyes jelenség. Venetóban és Lombardiában tetőzött; hírlapok, folyóiratok, újságok virágoznak, s közben a hírlapíró alakja átalakul a modern értelemben vett újságíróévá, s az irodalmi beszédek, amik ezekben a lapokban megjelennek, polémikus hozzászólások egy olyan kulturális hagyomány keretein belül, amely a gyökerekhez megy vissza, hogy megújuljon. A XVIII. század elején Itáliában az irodalmár kezd tudatában lenni értelmiségi szerepének

¹⁰ F. Fortini: *Critica letteraria*. Enciclopedia Europea-ban. Milano, Garzanti, 1977. VIII. kötet, 901–905.

egy még az „obszkurantista hagyománytól” – ami az Ellenreformációban találta meg legfőbb támaszát – elnyomott társadalomban. Ezek az irodalmárok az angliai empirizmus és a franciaországi karteziánus racionalizmus példáját figyelik; az újságok lapjain új kultúra bukkan fel: kritikusan átgondolják a tudományos munkát, a történelmet, az antikok iránti tiszteletet, a politikai és egyházi önkényuralmat, az Árkádiát. Az utazások és a kapcsolatok, amik ezt követik, hozzájárulnak ahhoz, hogy a továbbiakban ne a szűk elit és az udvari költők, akik érzéketlenek arra, hogy a kultúrát a társadalom alacsonyabb rétegei körében is terjesszék, uralkodjanak a kultúrában. Kedvező ez a légkör arra, hogy az irodalmár, a filozófus, a történész, a tudós, egyszerűen az értelmiségi ideológiai vezér szerepet töltsön be; ezt segíti, hogy a sajtó orgánumain lehetővé vált az elvek terjesztése. Az olaszok polgári megújulásának mozgalma – a már fejlettebb európai országok mintájára – ebben az értelmiségi típusban találja meg a jogok etikájának tolmácsát, aki gyakran eretnek hanggal száll szembe a kötelességek etikájával. Paul Hazard (1878–1944) írta:

Az „új filozófusok” a kötelesség elvére alapuló társadalmat (kötelesség az Isten felé, kötelesség az uralkodó felé) a jogok elvére alapuló társadalommal próbálták felváltani: az egyéni tudat jogai, a kritika jogai, az ész jogai, az ember és az állampolgár jogai.¹¹

Ez tehát az a világnézet, ideológia, ami meghatározta azoknak az értelmiségieknek a mentalitását, akik a militáns kritika területén munkálkodtak és – gyakran kegyetlen vitákban – teoretizáltak a tényekhez kötött irodalmat, mely ismerte a szolgaság örökségétől megnehezített társadalmi gyötrelmet, amit az idegen elnyomás hagyott a szétszaggatott országban és az Árkádia negédességétől egyre jobban eltávolodó, a dolgokra érzékenyen reagáló nyelvben.

E fontos átmeneti korszak militáns kritikájának „művelői”, mindenki saját hajlama szerint, a kor kulturális légkörében a „modernitás” előfutárai. Francesco Algarotti (1712–1764) az „irodalom és tudomány, a kultúra és politika” összefonódását hangsúlyozza és kiáll a nyelv kurrens használata mellett, hiszen a „közlés a kötelessége”. Firenzében Giovanni Lami (1697–1770) megalapítja és vezeti a *Novelle letterarie* (Irodalmi újdonságok) című lapot, ami az olasz és külföldi könyvújdonságokról ad tájékoztatást és azokat vitatja meg. Velencében Apostolo Zeno (1668–1750) és testvére, Pier Caterino érdeme a *Giornale dei Letterati d'Italia* (Itália irodalmárainak lapja), ami – Furio Diaz szerint – „a XVIII. században Itáliában az irodalmi újságírás első rendszeres és fontos” példája. Gasparo Gozzi (1713–1786) szerkeszti a *Gazzetta Venetá*t (Venetói hírlap). Melchiorre Cesarotti-t (1730–1808) elsősorban az Osszián-dalok és az Iliász fordításai valamint a nyelv és az ízlés filozófiájáról írt tanulmányai révén ismerjük. A Verri fivérek, Alessandro (1741–1816) és Pietro (1728–1797) az Accademia dei Pugni (az ököl akadémiaja) szószólói voltak, ők alapították az *Il Caffè* (A kávéház) folyóiratot valamint kivételes leveleket és történelmi, irodalmi, gazdasági műveket írtak. Giuseppe Baretti (1719–1789) polémikus hajlamát főképpen a tizenöt évig megjelenő *La Frusta letteraria* (Az irodalmi ostor) című lapban élte ki; az újságnak már a címe is felér egy programmal. Giuseppe Parini (1729–1799) lényegében költő volt, de harcos elmé-

¹¹P. Hazard: *La crisi della coscienza europea nel XVIII secolo*. Torino, Einaudi, 1946. később: Milano, Il Saggiatore, 1968. 12–13.

leti beszédet is írt a „szépirodalom elveiről”. Saverio Bettinelli (1718–1808) többek között a pamflettszerű *Lettere Virgilliane* (Vergiliusi levelek) szerzője, ahol nemcsak Dantét és Petrarcat figurazza ki, hanem „az Árkádia rimeit, a XIV. század nyelvének finomkodó kultuszát, az antikok szolgái utánzását”. Cesare Beccaria (1738–1794) számára a hímevet a *Dei delitti e delle pene* (A bűnökről és a büntetésekről) című munkája hozta meg, de ő írta a *Ricerche intorno alla natura dello stilet* (Kutatások a stílus természetéről) is.

A felvilágosodás militáns kritikusainak csatája olyan irodalomért folyt – főképpen a XVIII. század második felében –, ami a társadalmat tükrözi. Ez a vonal a XIX. század elejéig ível, amikor a régiek és modernek nagy „vitája” tört ki; minden önmagát militánsnak nevezni akaró kritika számára szükséges az ilyen csomópont. Valóban, ebben a XIX. századi irodalmi viták számára meghatározó évben, 1816-ban, Madame de Staël gyűjt tüzet *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* (A fordítások módjáról és hasznáról) című cikkével, ami januárban jelent meg a Biblioteca italiana folyóirat legelső számában. Kortárs angol és német írókat szólít fel a fordításra és arra, hogy szókincsüket a hétköznapi nyelv elemeivel gazdagítsák; Madame de Staël nyelvészeti és irodalmi úton javasolta a „régiek és a modernek vitáját, s azt az igényt, hogy nagyobb figyelmet szenteljenek a nemcsak könyvszagú kifejezőeszközöknek”.

A folyamatosság másik eleme, ami helyettesíthetetlen eszköze a militáns kritikának, a sajtó, aminek megújítását Ludovico di Breme (1780–1820), Giovanni Berchet (1783–1851) és Pietro Borsieri (1786–1852) végzi el, a lombard romantika kiemelkedő hármasa. Borsieri – társai elveire támaszkodva – írta, hogy az ideális újságnak „hosszú és szép kritikái, irodalomtörténeti és tudományos munkának kellene lennie, amit folytatásokban kell írni, hogy ne okozzon csömört és hogy az emberi szellem fejlődését követni tudja”. Ezekben a szavakban benne van az a program, amit néhány évvel később, 1818-ban a Conciliatore (közvetítő) valósít meg, de csak 1819-ig, mert a Restauráció Milánójának rendőrsége befagyasztotta a lapot. Irodalmi írásai közül meg kell említeni Silvio Pellico (1789–1854), Ermes Visconti (1784–1841), Giuseppe Peccchio (1785–1835), Giuseppe Montani (1789–1833), Giovita Scalvini (1791–1843) cikkeiket, akik polemikus hangon és élénk stílusban, szinte mindig a hazafias érzéseket hangsúlyozva fejezték ki azt a szükségét, amit Giovanni Orioli így fogalmaz meg: fel kell „kavarni a purizmus állóvizét, figyelembe kell venni a közönség érdeklődését a kultúra kérdései iránt, fel kell lépni az öncélú pedantéria és az akadémiizmus ellen, amik elszakították a művészetet az élettől, s végül meg kell védeni a gondolatszabadságot, amit más szabadságok követnek”.¹²

Ugyanakkor, Orioli megjegyzi, hogy az olasz irodalmi romantika első teoretikusai megbuktak abban az igyekezetükben, hogy „az összegyűjtött és a végsőkéig védelmezett elveket rendszeres tanban foglalják össze”. Kivéve – természetesen – Ugo Foscolót (1778–1827), Giacomo Leopardit (1798–1837) és Alessandro Manzont (1785–1873), akiknek poétikája egyaránt talált megértésre és meg-nem-értésre, s ezáltal a kritikában termékeny vitát keltett. Gondoljunk Foscolo heves pszichológiai filologizmusára, Leopardi találkozására és ellentétére az új romantikus esztétikával, Manzoni esetében pedig

¹² G. Orioli: Teorici e critici romantici. Storia della letteratura italiana. Milano, Garzanti, 1969. VIII. kötet, 467.

a nyelv és a regény kérdésre. Mindezek az elemek – többé-kevésbé zavarosan – megtalálhatók a kor kritikájának Savonarolá-jában, azaz, Niccolò Tommaseo (1802–1874) munkáiban, akinek irodalmi felszólalásai szenvedélyeket és mérgeket kevertek a populista és katolikus romanticizmus nagy katlanjába. A másik „Tommaseo-szerű” figura Cesare Cantù (1804–1895), aki elutasítja a régi kritika módszereit, de azokat is elveti, amiket az újban túlságosan merésznek ítél.

Nyilvánvaló, hogy az eddig bemutatott személyek a polgári indítékkal erősen vegyített irodalom felé hajlanak; ez határozza meg Giuseppe Mazzini (1805–1872) kritikusi tevékenységét is, aki nagyon erősen kötődik a Romantikához, de Carlo Cattaneo-ét (1801–1869) is, aki 1839-ben megalapította az *Il Politecnico* folyóiratot. Mindketten, nem véletlenül, publikáltak az *Antologiában* (1821–1833), amit Firenzében Giovan Pietro Vieusseux (1779–1863), a Vieusseux Kabinet létrehozója irányított.

Giuseppe Petronio szerint Mazzini „a legkomplexebb olasz kritikus, aki Foscolo és De Sanctis között Itáliában működött; még Giobertinél is érdekesebb”. Igazán „modern”, európai kultúrájú ember, akinek kritikusi tevékenységét még nem ismertük fel kellőképpen, talán mert ideológiai és politikai agitatori szerepe kissé elhomályosította; irodalmi műveiben „megerősítette érdemét, hogy ő volt az első, aki kihangsúlyozta a Romantika politikai szerepét a nemzeti megújulásért vívott harcban”.¹³ Cattaneo figyelme, ami „elsősorban a műalkotás történelmi jelentésére és nem esztétikai értékeire” irányult (ahogy Orioli írja a már idézett művében), beleillik a XIX. század romantikus érdeklődésének vonalába, ezért nevezik ezt a századot a „történelem századának”. Ezért ennek az időszaknak az irodalomtörténete, amikor Ruggero Bonghi (1826–1895) pamfletjének már címével is, *Perchè la letteratura italiana non sia popolare in Italia* (Az olasz irodalom miért nem népszerű Itáliában), felkavarja a kedélyeket, jogosan kap helyet a militáns kritika fejezetében. Bonghi keményen bírálja a XVIII. században publikált irodalomtörténeteket, amiket az erudíció elviselhetetlen súlya jellemez és amik „híján vannak szinte minden filozófiának” (Giovanni Berchet).

Paolo Emiliani Giudici (1812–1872) volt az első olyan XIX. századi olasz irodalomtörténet alkotója, amely tükrözi a század légkörét. (A mű 1844-ben és 1855-ben jelent meg más-más címmel.) Ezért vitákat és megjegyzéseket, dicséreteket és ellenérzéseket váltott ki, amelyek közül Carlo Tenca (1816–1883) észrevételei a legidősebbek. Talán Tencat nevezhetjük a kor militáns kritikusának; ő vezette a *Rivista Europea*-t és alapította – 1849-ben a *Crepuscolo*-t. [Ezt bizonyítja nemcsak mai népszerűsége, hanem Eugenio Camerini-vel (1811–1875) váltott levelezése is. Camerini 1860 és 1880 között Milánó egyik legjelentősebb kritikus volt, aki, főleg költészetéről írt kritikáit a *Crepuscolo*-ban publikálta.]¹⁴

A másik militáns jelleggel bíró történelmi munka, bár egyetemi tankönyvnek készült, Luigi Settembrini *Lezioni di letteratura italiana* (Előadások az olasz irodalomról) című műve volt, ami 1866 és 1872 között jelent meg. Mozgalmas és élénk freskó, ami megfesti „az olasz irodalom menetének vonalát az egyházi hatóságok és a laikus erők közti, a szolgaság és a szabadság közti ellentét, a győzelmek és a – teokratikus despo-

¹³ G. Petronio: *Il romanticismo*. Palermo, Palumbo, 1963. 38–42.

¹⁴ Tenca és Camerini kiadatlan levelezése (Carteggio inedito di Tenca e Camerini), szerk.: I. De Luca. Milano–Napoli, Ricciardi, 1973.

tizmus előtérbe kerülésével okozott – válságok folytonos egymásutániségának bemutatásával”.¹⁵

De a romantikus kor történeti főművét Francesco de Sanctis (1817–1883) írta meg a *Storia della letteratura italiana* című művével, ami 1870–71-ben jelent meg. Ez a munka az ideális és a valós, a költészet és az élet, az elmélet és a harcok elkötelezettség utolérhetetlen ötvözet; középpontjában az az elv áll, miszerint a művészet lényege a forma, de a forma nem szakadhat el a tartalomtól, mert az benne „oldódik fel és kel életre”. Intenzív munkával, amiben visszhangoznak politikai és pedagógiai tapasztalatai, szerzőket és műveket „indított útnak” De Sanctis, aki a „társadalmi és esztétikai kritika előmozdítója és legfőbb alakja”. Szerzők és művek sajátos egyénisége rajzolódik ki munkája nyomán akár rokonszenvennel közeledett hozzájuk a történész, akár vitatkozott velük, hiszen a „fegyveres és militáns historizmus” művelője volt, mint ezt Carlo Muscetta megállapítja.

De Sanctis a *Storia* előtt és után, bár soha nem határozta meg esztétikai rendszerének elméleti szabályait, számos kritikában rajzolta fel az olasz irodalom alakjait és mozgalmait, amiket – történetírásának vezérelveit alkalmazva – a következő évtizedekben újra felfedeztek és megvitattak. Ezek az érdeklődési hullámok mindig igazolták a „harcos bátorítást” (Gianfranco Contini találékony kifejezése) és a „strukturális és dialektikus” kritika akarását, egy olyan kritikáét, ami soha nem zárkózik be egy állandó és emblematisz „fiatalságba”, ahogyan Gianni Scalia jegyezte meg egy De Sanctis-antológia előszavában.¹⁶

De Sanctis szellemében olyan élesesű és bizarr elmék munkálkodtak mint Vittorio Imbriani (1840–1886), A. C. De Meis (1817–1891), Francesco Montefredini (1827–1892) és mások. De Sanctis kritikai és történeti módszerének határait először a „történeti iskola” képviselői tárták fel, akik az egyetemi terjesztésre szánt *Giornale Storico della Letteratura Italiana* című 1883-ban Torinóban alapított lap szerkesztőségében gyűltek össze; az alapítók: Arturo Graf (1848–1913), Francesco Novati (1859–1915) és Rodolfo Renier (1857–1915). A levéltári anyagok és a történelmi szövegek tanulmányozása, amit többnyire nem alaposan végeztek, pozitívista indíttatásukon alapult. Ez a történeti és kritikai szál párhuzamos, ha nem azonos, volt azzal a jelenséggel, amit az elbeszélő irodalomban és a költészetben verizmusnak hívunk. Ez az irányzat francia hatásra született és legszenvedélyesebb teoretikusa Luigi Capuana (1839–1915) volt, aki sikeresen ötvözte elbeszélő és kritikai tevékenységét (különösen az 1872-ben és 1879-ben megjelent *Studi sulla letteratura contemporanea* – Tanulmányok a kortárs irodalomról – és az 1898-as *Gli ismi contemporanei* A kortárs izmusok – című műveiben). Az irodalmi verizmusnak volt hajthatatlan támogatója Felice Cameroni (1844–1913), akinek „republikánus, radikális, materialista” kritikai harcossága az ellenzéki sajtó (*La Plebe*, *La Farfalla*, *Gazzettino Rosa*, *La Rivista repubblicana* stb.) hasábjain jelent meg. Írásából két gyűjteményt szerkesztett Claudio Viazzi: *Interventi critici sulla letteratura italiana* (Kritikai megjegyzések az olasz irodalomról, Nápoly, Guida, 1974) és *Interventi critici sulla letteratura francese* (Kritikai megjegyzések a francia irodalomról, Nápoly, Guida, 1974).

¹⁵ G. Orioli: i. m. 504.

¹⁶ G. Scalia bevezetője F. De Sanctis *Scritti critici* c. művéhez. Milano, Rizzoli, 1966. 22.

A „történelmi iskola”, amit tudományos hajlama táplál, szerteágazott: a filológia, a kultúra és a szellem történetének kutatása olyan tudósok eszköze mint Domenico Comparetti (1835–1927), aki 1872-ben felejthetetlen művet írt *Virgilio nel Medioevo* (Vergilius a Középkorban) címmel, vagy Pio Rajna (1847–1930), Alessandro D’Ancona (1835–1914), Francesco D’Ovidio (1849–1925), Adolfo Bartoli (1833–1894), akik az olasz irodalmi kritikát az egyetemi katedráról átviszik az újságok és folyóiratok lapjaira, a „nagy filológiai fürdőbe”, amivel elősegítik a középszerű buzgólkodók burjánzását. És az ismétlők eme – úgymond – militáns seregében kitűnnek a legkonformistább Carducci-követők, akik az unalomig hangoztatják a Giosuè Carducci (1835–1907) mester és vátész védelmezte kritikai empirizmus szükségességét, vitatkoznak De Sanctis-szal és kiállnak a fantázia túlzásai, a filozófiai és doktrinális félrecsúszások ellen, amik eltompítják egy történelmi időszak vagy szöveg vizsgálatát.

Elérkeztünk a XX. század elejére. Mint ahogy a XIX. század De Sanctis és azoknak az új irányzatoknak, amelyek az ő művét elfogadják vagy támadják, jegyében zárul, az új század egy másik nagy uralkodó egyéniség, Benedetto Croce (1866–1952) jegyében indul, aki De Sanctisban jelöli meg egyik legfőbb előfutárát. A *La storia ridotta sotto il concetto generale dell’arte* (A művészet általános fogalmára redukált történelem – 1893), a *La critica letteraria: questioni teoriche* (Az irodalomkritika: elméleti kérdések – 1897), ami bevezetőnek készült De Sanctis Előadások a XIX. századi olasz irodalomról (Francesco Torraca gyűjtötte kötetbe) című művéhez, Croce első lépései a De Sanctis-i munka továbbfejlesztéséhez, aki aztán, a következő években, már önálló esztétikai nézetet alakít ki például a „költészet” és „nem-költészet” fogalmával. Ebben a szétválasztásban Croce megfogalmazza kritikus tevékenységének „vezérelvét”: a „költészet” fogalmával minősíti mindazt, ami „tisztá intuíció” és a „nem-költészet” fogalmával mindazt, ami az irodalmi műben a szerkezet, az ideológia és a visszatükrözés része. Sorsszerű volt, hogy az ítélet ilyen rendkívüli egyszerűsítése – ami azért Crocénál egész más érvelési komplexitást jelentett – nagy sikereket örvendjen a XX. században: különösen azon irodalmárok, akadémikusok és újságírók körében, akik nem találtak más, ennyire tekintélyes kezeset a – gyakran kifejezetten giccses – lírai emóciók mechanikus gyakorlatára (ebben van költészet, abban nincs költészet). A tényleges Croce-követők hadából kiemelkedik – hevesége miatt – Francesco Flora (1891–1962), aki 1923-tól a *Critica* felelős szerkesztője volt (merész lépés ez a fasiszta rezsimben), s megírta a *Storia della letteratura italiana*-t, amit 1940–41-ben publikált a Mondadori Kiadó, s 1966-ig több kiadásban is napvilágot látott. Újságokba és folyóiratokba is írt. Flora a mester esztétikáját a „XX. századi irodalmár szabad, metaforikus és elemző természetével” (Ettore Mazzali) egészítette ki.

A XX. századot, tehát, különösen az első évtizedekben, a jelszóvá redukált „költészet és nem-költészet” formula jellemezte, másrészt pedig – természetesen kisebb mértékben – érdeklődés övezte azt az ötletet, ami egy nagy költő agyában született meg saját poétikájának magyarázására. Ez a költő Giovanni Pascoli (1855–1912) volt, aki 1897-ben a Marzocco hasábjain jelentette meg az *Il fanciullino* (A kisfiúcska) című írását. Az itt megfogalmazott tulajdonságok minden egyénben fellelhetők és ez a cikk az egyének számára őszinte, új, friss és intuitív bepillantást enged a legmisztikusabb és legköltőibb aspektusában felfogott valóságra. Talán szabad megjegyeznem, hogy az idézett két esetben [de másokat is említhetnék, pl. Adriano Tilgher (1887–1941) variáci-

óit a pirandellói relativizmusról] a kritika élősködő faját és esztétikai vámpirizmusát mutattuk be; az ilyen kritika szerény, de gyötrelmes lebegésre kényszerül az alkotásra sokkal jobban felkészült mentális műhelyekben kialakított elvek között.

3.

Rendkívüli volt Croce hatása a XX. századi irodalomkritikára az egyetemtől az újságokig, a kiadóktól a kulturális életig. A már említett írásokon kívül, még három momentummal jelölhetjük ennek az egyeduralomnak a kezdetét: Francesco De Sanctis műveinek kiadása (Croce De Sanctis és Carducci emlékére jelentette meg 1936-ban a *La poesia* című kötetét); az *Estetica* című mű 1902-es kiadása; a *La Critica* folyóirat alapítása 1903-ban. Egyébként, Croce is, mint De Sanctis és Carducci, tisztában volt politikai és irányító felelősségével, s ezzel a militáns értelmiségit a maga teljességében képviseli; az igazi irodalmi elismerést számára, más jelentős művei mellett, a *La letteratura della nuova Italia* (Az új Olaszország irodalma – 6 kötet, a Laterza Kiadó adta ki 1914-től kezdve, de az első írások még a század elején születtek) címen kötetbe gyűjtött írásai hozták meg.

Időközben, 1901. december 9-én, Alberto Bergamini, a *Giornale d'Italia* igazgatója bevezette a Harmadik oldalt, ami, az irodalmi folyóiratokkal együtt, de azoknál sokkal szélesebb terjesztésben, kiválasztott helyet biztosított volna militáns kritikának és olyan újságíró-kritikusoknak mint Goffredo Bellonci (1882–1964), Giuseppe Ravagnani (1895–1964), Enrico Falqui (1901–1974) és mások. Ezután, kezdve a *Corriere della Sera*-val, ami 1905-ben csatlakozott a kezdeményezéshez, minden olasz napilap azon igyekezett, hogy a harmadik oldalát az írott kultúrának, szinte kizárólagosan az irodalomnak szentelje. Ily módon az értelmiségi megnövelte közvéleményalakító és közvetítő szerepét, ami nemcsak irodalmi, hanem politikai harcosságban is megnyilvánult. Gondoljunk, például, a líbiai hadjárat vagy az első világháború mellett kifejtett interventista kampányra.

Giuseppe Antonio Borgese (1882–1952) olyan kritikus, aki megtestesíti az egyetemi és az újságírói, a nemzeti és a kozmopolita ízlés világi keveredését. Többek között ő alkalmazta először a „crepuscolare” jelzőt olyan költőkre mint Marino Moretti, Fausto Maria Martini, Carlo Chiaves. A *Storia della critica romantica in Italia* (Az itáliai romantikus kritika története – Nápoly, Edizioni della Critica, 1905) című művében, mint ő maga megfogalmazza az 1920-as kiadás előszavában, azt a feladatot rója a romantikusokra, Berchettől De Sanctisig, hogy „a romantikus lázadást annak a – miénkkel megegyező és egyáltalán nem romantikus – célnak a szolgálatába állítsák, hogy megszabadítsák a klasszicizmust a sok sivár akadémikus béklyótól és autentikusabban fogják fel”. Ebben a tételben világosan látható a crocei felfogáshoz való kapcsolódás, hogy újraértékeljék a klasszicizmust, mint a költészet egyetlen törvényes és természetes formáját, s egyben utat nyitott az oly sokszor hangoztatott állításnak, miszerint a romantika „német jelenség”, s ezzel tagadták az olasz romantika létét.¹⁷

¹⁷ G. Petronio: i. m. 63.

A három kötetbe *La vita e il libro* (Az élet és a könyv – Torino, Bocca, 1910, 1911, 1913) címen összegyűjtött tanulmányokban Borgese megcsillogtatja kritikusi tehetségét, amit helyenként beárnyékol a titanizmusa. Esztétikai nézetei egyáltalán nem álltak távol elbeszélői ambíciójától: a *Rubé* (Treves adta ki 1921-ben) olyan regény, ami a háború utáni zűrzavarban megérett politikai, társadalmi, szellemi, irodalmi várakozások távlatait tükrözi. Sőt, Borgese egy cikksorozattal lépett fel a kor prózáját jellemző rövid műfajjal szemben, s hirdette egy nagy olasz regény megírásának szükségét. (A cikkeket később *Tempo di edificare* – Az építés ideje – címen gyűjtötte kötetbe.)¹⁸ Kiemelkedő helyet foglal el munkásságában a Gabriele D’Annunzióról¹⁹ írt monográfiája, „olyan könyv, ami túllép az egyszerű kritikán, hogy magában foglalja egy nemzedék sorsát”.²⁰ Nem véletlen, tehát, hogy D’Annunzio részt vett a *Hermes* (1904–1906) folyóirat első számának összeállításában, aminek Borgese a felelős szerkesztője. A dannunziánus esztétika hatja át a Giovanni Papini (1881–1956, szerzője többek között a jeles, 1916-ban kötetbe gyűjtött *Stroncuture*-nak) és Giuseppe Prezzolini (1882–1982) vezette *Il Leonardo* (1903–1907) című folyóiratot, amely „minden dekadens mitológia szószólójának”²¹ szerepét töltötte be, amelynek, az első számtól kezdve, Borgese is dolgozott.

Firenze, az a város, ahol megjelenik a *Hermes* és a *Leonardo*, éppen az olyan folyóiratoknak köszönhetően, amelyek támogatják beszélgetések és viták kialakulását munkatársai és más értelmiségiek között, ezekben az években a kultúra és a politika közötti polémia fontos csomópontja lett. A Papini és Ardengo Soffici alapította *Lacerba* (1913–1915) támogatta az interventizmust és megjelentette Filippo Tommaseo Marinetti, a Futurizmus „duce”-jének alapvető műveit, aki – az irodalmi megújulás és a hagyományok elvetése nevében – a Sem Benellivel szerkesztett milánói *Poesia* (1905–1909) folyóiratában a szakadást hirdette. Az „új rend” vagy inkább „új rendetlenség” elveit, aminek sajátos és zajos előfutára Mario Morasso (1871–?) volt, a *Manifesto del futurismo* (Futurista Kiáltvány – 1909) rögzítette; ez a kritikus milícia emlékműve, ha egyáltalán volt ilyen. A *Lacerba* hirdette Marinetti ideológiáját (a Palazzeschi-féle mérsekelt firenzei változatában is) és az európai avantgarde irodalmi nézeteit. Papini, Prezzolini, Borgese a *Regno*-ban (1904–1906), Enrico Corradini folyóiratában publikáltak, aki a nacionalizmust az imperialista terjeszkedés szolgálatába állította. A *La Voce* (1908–1914 és 1914–1916) igazgatói Prezzolini, később Papini, majd a második, kifejezetten irodalomközvetítői szakaszában, Giuseppe De Robertis (1888–1963) voltak. Hasábjain, már ami a kritikai rovatait illeti, olyan egyéniségek írtak, mint De Robertis, aki fiatal korában De Sanctis-ellenes volt. Kritikusi gyakorlata, ami „működésbe hozta az egyidejűség érzését” (Alfonso Gatto), a költészeti értékek iránti finom ízlése, a struktúrák és a stílus iránti érzékenysége és az „olvasni tudás” valamiféle aszkézisében megmutatkozó változások tanulmányozása révén fejlődött ki (*Scrittori del Novecento e Altro Novecento*²² – A XX. század írói és A másik XX. század). A másik *Voce*-kri-

¹⁸ G. A. Borgese: *Tempo di edificare*. Milano, Treves, 1920.

¹⁹ G. A. Borgese: *Gabriele D’Annunzio*. Napoli, Ricciardi, 1909.

²⁰ L. Baldacci: *I critici italiani del novecento*. Milano, Garzanti, 1969. 51.

²¹ Uo. 19.

²² G. De Robertis: *Scrittori del novecento*. Firenze, Le Monnier, 1940; *Altro novecento*. Uo. 1962.

tikus Giovanni Boine (1887–1917), aki a Riviera Ligure (1889–1919) lapjain *Plausi e botte* (Taps és pofon – halála után, 1918-ban jelentek meg kötetben ezek az írások) rovatcím alatt a világháború előtti évek fiatal olasz irodalmának kritikai képét rajzolja fel. Renato Serra (1884–1915) életét vesztette a Monte Podgora-i csatában; Serra Carducci tanítványa volt a bolognai egyetemen. Halálának évében jelent meg a Voce hasábjain az *Esame di coscienza di un letterato* (Egy irodalmár önvizsgálata). 1938-ban Le Monnier adta ki *Scritti* (Írások) címen azokat a tanulmányait, amelyekben vonzódása figyelhető meg a portré, napló, vallomás árnyalt és érzékletes jellege iránt. Serra olyan érzékeny antennákkal volt megáldva, amelyek lehetővé tették számára, hogy előre megsejtsen bizonyos témákat és viselkedési formákat; figyelt a szerzők stílusára, de az irodalmár átalakulásával együtt járó szociológiai jelenségekre is. Pietro Pancrazi (1893–1952) is, aki elsősorban napilapokban publikált, hagyott nyomot De Robertis folyóiratában. Luigi Baldacci a már idézett művében azt írja, hogy Pancrazi „fő jellemzője, hogy nem képes felfogni a ható irányvonalakat, azaz, az irodalom menetét”, mert nosztalgiával fordul a XIX. századhoz. Írásainak legszervezesebb gyűjteménye a *Ragguagli di Parnaso: dal Carducci agli scrittori d'oggi*^{2 3} (Jelentés a Parnasszusról: Carduccitól a mai írókig).

A háború utáni időszak és a fasizmus jelentős fordulatot hoztak az irodalmi kritikával foglalkozó értelmiségiekre is. A század eleji zavarok után a La Ronda (1919–1923) folyóirat képviselte a rendhez, a klasszikusok hagyományaihoz való visszatérést és az irodalmár elhatárolását bármiféle politikai vagy társadalmi kalandtól. A folyóirat, ami figyelemmel követte a külföldi irodalmakat, beszámolt az avantgarde válságáról és kifáradásáról, a művészi próza bölcsőjévé vált és a tiszta irodalom elvének hirdetésével magára vonta Piero Gobetti nyilait. Az a Vincenzo Cardarelli (1887–1959) szerkesztette majd 1920-tól vezette, aki életre keltette az irodalmi tárcarovatot, s ezzel az úgynevezett „őrzőjárt” platformjává tette teret biztosítva a Harmadik oldal irodalmárainak. Cardarellin kívül Riccardo Bacchellit (1891), Antonio Baldinit (1889–1962) és főképpen Emilio Cecchit (1884–1966) kell megemlítenünk. Ez utóbbi a *La poesia di Pascoli* (Pascoli költészete – 1912) című forró hangvételő és újdonságokkal teli tanulmányában, valamint a legjelentősebb napi- és hetilapokban olasz és külföldi írókról írt nagy hatású recenzióiban (1910-ben kezdte recenzori pályafutását a Tribuna-nál), s a Natalino Sapegno szerkesztette *Storia della letteratura italiana*-ban (a Garzanti Kiadó adta ki 1965–1969-ig) bölcs impresszionista szellemű írásokkal jelentkezett. Az „ízlés” szabályait szolgálta ki ez a stílus, amelyben „az irodalmi kritikus nagymértékben felhasználja a képzőművészet terén szerzett jártasságát” (Giorgio Luti). De Alfredo Gargiulo (1876–1949), a kíméletlen kritikus is a La Ronda-hoz csatlakozott miután elszakadt a croceizmustól. A *Letteratura italiana del Novecento* (A XX. századi olasz irodalom története – 1940; posztumusz kiadását 1958-ban a Le Monnier Kiadó adta ki) című művében, amelynek magja megjelent 1930 és 1933 között az Italia letteraria hasábjain, 1948-ig rajzol képet az írókról; Gargiulo nagy figyelmet fordított a szövegek „kifejezőeszközei” és „hangzási értékei” vizsgálatára.

A folyóiratok időszaka továbbra is szorosan összefügg a militáns kritika fejlődésével. A Gobetti-féle láng, aminek irodalmi szerepe másodlagos a politikai mellett, csupán

^{2 3} P. Pancrazi: *Ragguagli di Parnaso*. Milano–Napoli, Ricciardi, 1967.

rövid időre gyulladhatott fel, mert a fasiszta diktatúra hamar kioltotta Piero Gobetti (1901–1926) életét: az *Energie Nuove* (Új energiák – 1918–1919), *La Rivoluzione Liberale* (Liberális forradalom – 1922–1925), *Il Baretti* (1924–1928) annak az élénk és korán kibontakozó szellemnek a termékei, amely még az irodalom terén is tevékenykedett: posztumusz könyve a *Paradosso dello spirito russo* (Az orosz szellem paradoxonja – 1926). Az a kulturális légkör, amelyben Gobetti felemelkedett és kihunyott, Natalino Sapegno (1901) irodalomtörténeti munkásságában és Giacomo Debenedetti (1901–1967) kritikáiban él tovább. Debenedetti Sergio Solmival megalapította a *Primo Tempo* (1922–1924) folyóiratot, s mindketten munkatársai voltak a Baretti-nek. Ez a légkör, aminek központja Torino volt, nem idegen Antonio Gramscitól (1891–1937), a faszizmus bátor bírálójától. A rezsim börtönbe zárta, s ott is halt meg. A *Quaderni del carcere*ben (Börtönfüzetek; posztumusz jelent meg hat kötetben az Einaudi Kiadónál 1948–1951 között) Gramsci egy sor irodalmi elemzést végez (a történelmi materializmus szellemében, amelyben Croceti tekinti elméleti támasznak mind pozitív mind negatív irányban), ami nagy hatást gyakorolt a második világháború utáni és az ötvenes évek marxista kritikájára. Bár a nemzeti-népi irodalom elképzelés konceptuális bizonytalanságra mutat, Gramsci kritikájának militáns jellege, ami többször megnyilvánul, de különösen az *I nipotini di padre Bresciani* (Bresciani atya unokaöccsei) című tanulmányában és a *Letteratura e vita nazionale*²⁴ (Irodalom és nemzeti élet) címen összegyűjtött írásaiban, még ma is tanító érvényű.

A másik folyóirathoz kapcsolódó kritikusi tevékenység Massimo Bontempelli (1878–1960) íróé, aki Curzio Malaparteval megalapította a *900*-at (1926–1929) a „kritikai realizmus” és a más országok elbeszélői és költői felé történő nyitás jelszavával. A *L'avventura novecentista* (Novecentista kaland) és az *Introduzioni e discorsi*²⁵ (Bevezetések és beszélgetések), de más tanulmányok is megvilágítják annak a „novecentismo”-nak a jellemzőit, amelynek Bontempelli regényeket és komédiákat tulajdonított és amelynek, a faszizmussal kötött kompromisszumok ellenére, fontos szerepe volt a kultúránk megújítására és a provincializmusból való kiemelése irányuló igyekezetben. Megújulás és kiemelés a provincializmusból: ezek a legsürgősebb feladatok egy olyan irodalmi életben, amit megalázott az „Extraország és Extraváros közötti szomorú vita” (Leo Ferrero). Ez a két cél szerepelt a *Solaria* (1926–1936) tervei között is, amit Alberto Carocci alapított és vezetett (Giansiro Ferrata és később Alessandro Bonsanti időlegesen társigazgatóként működtek közre). A folyóiratban publikáltak a Baretti (Morra-tól Debenedetti-ig, Montale-tól Solmi-ig) és a Ronda munkatársai is, míg a fiatal irodalomnak szentelt figyelem miatt, Elio Vittorini első regénye, az *Il garofano rosso* (A vörös szegfű) folytatásokban jelent meg, a fasiszta cenzúra beszüntette a lapot. A *Solaria* az egyik olyan folyóirat, amelyben hagyott némi nyomot a hermetizmus, bár ez az irodalmi irányzat elsősorban a *Frontespizio* (1929–1940) és a *Campo di Marte* (1938–1939) lapokat jellemezte. Az elsőben a legjelentősebb „hermetikus” egyéniség Carlo Bo (1911), aki még ma is hű a *Letteratura come vita* (Az irodalom mint élet; 1938-ban

²⁴ A. Gramsci: *Letteratura e vita nazionale*. Torino, Einaudi, 1950.

²⁵ M. Bontempelli: *L'avventura novecentista*. Firenze, Vallecchi, 1938. később uo. 1974. *Bontempelli: Introduzioni e discorsi*. Milano, Bompiani, 1964.

jelent meg a Frontespizio-ban, majd *Otto studi*²⁶ – Nyolc tanulmány – címen) tanulmányában lefektetett elveihez; ez a tanulmány a hermetizmus egyik szabályzata. De itt vannak még Oreste Macrì (1913), a kritikai hermetizmus másik vezére és Mario Luzi (1914), Alessandro Parronchi (1914), Giancarlo Vigorelli (1913), Alfonso Gatto (1909–1976). Ez utóbbi keltette életre Vasco Pratolinivel együtt a Campo di Marte-t. A hermetizmus legfőbb céljához, ami „az elterjedt dannunzianizmus és a negédes pascolizmus felszámolását jelentette”, csatlakozik „a francia szimbolizmus és posztzimbolizmus, különös tekintettel pedig Mallarmé és Valéry költészete, újraélesztésének szándéka”. A hermetizmus tehát a kulturális tapasztalatok olvasztókemencéje, s mint ilyen, kiterjedt kritikai vitákat éleszt. S bár téziseivel egy egész irodalmi időszakot megtermékenyített, nem csupán ez határozza meg a 30-as 40-es években működő folyóiratok munkáját, mint a milánói Corrente (1938–1940), Prospettive (1939–1943-as időszakában), Primato (1930–1943), La Ruota (1937–1938 és 1940–1943).

A hermetizmus a 40-es években is hatott és mindig acsarkodó vitákra adott alkalmat: egyszer azzal vádolták, hogy erőteljesen hajlik a fasiszta rezsim, az irodalmiaskodásba, homályba, elefántcsonttoronyba menekvés szelleme felé (a viták különösen a Felszabadulás után váltak hevesse, amikor az elkötelezettség tematikája és a neorealizmus demagóg módon elvetettek minden más irodalmi irányzatot); másszor úgy értékelték, a hermetizmus az egyetlen lehetőség, hogy ismét fel tudják venni a kapcsolatot Európával, s mint szellemi kalandot és kísérletet fogták fel (két példa: Silvio Ramat *L'ermetismo*²⁷ tanulmánya és a *Campo di Marte*²⁸ antológia, amit Ruggero Jacobbi szerkesztett). De arra, hogy a hermetizmusnak, a fontos költőin kívül, jelentős hatása volt a kritikára is, Giuseppe Bottai és Giorgio Vecchietti, a Primato folyóirat igazgatói figyeltek fel. A Primato volt a fasiszmus utolsó próbálkozása, hogy megnyerjék és irányítsák az ellenzéki értelmiséget és fasisztává tegyék a kultúrát. Arnaldo Bocelli (1900–1947; éveken keresztül Mario Pannunzio Mondo című lapjának irodalmi kritikus) 1940 júliusában és Gianfranco Contini 1942 júniusában cikket jelentetnek meg a Primato-ban a hermetizmusról, amelyben elemzik és ismertetik egy új költészetre és új kritikára irányuló javaslatát.

Elio Vittorini (1908–1966), aki ismerte a hermetikus Firenze kulturális izzását, a baloldali fasiszmus kettősségét, a titkos militanciát és az Ellenállást, az Il Politecnico (1945–1947) folyóirattal az elkötelezettség új szakaszát nyitja meg. Már az egyesült államokbeli írók *Americana*²⁹ (1942) című antológiájával kifejezte, hogy elkötelezte magát a valósághoz kötődő irodalom kutatása mellett. És most, közvetlenül a háború után, perbe fogta azt a kultúrát, amely egyetértett a világháború szörnyűséges csapásával és támadta a kultúra és a politika közötti kapcsolatot. Ismert a Vittorini és Togliatti közti vita, ami a Politecnico megszűnéséhez vezetett: az egyik a kultúra termelőjének autonómiája mellett szállt síkra, míg a másik, érthető okokból, egyre szerveesebben igyekezett a párthoz, azaz az Olasz Kommunista Párthoz kötni az értelmiséget. De

²⁶ C. Bo: *Otto studi*. Firenze, Vallecchi, 1939.

²⁷ S. Ramat: *L'ermetismo*. Firenze, La Nuova Italia, 1960.

²⁸ „Campo di Marte” trent'anni dopo (1938–1968), szerk.: R. Jacobbi. Firenze, Vallecchi, 1969.

²⁹ *Americana*, szerk.: E. Vittorini. Milano Bompiani, 1942.

Vittorini, a problémák és tüzek szélsőséges szítójának irodalmi harcossága megnyilvánul mind a kiadói területen végzett munkájában [legfőképpen az *I Gettoni* (Az Érmék) című Einaudi-sorozatban és abban az immár legendás visszautasításban, amellyel megakadályozta, hogy a Mondadori Kiadó megjelenesse az *Il Gattopardo*, (A párduc) Giuseppe Tomasi di Lampedusa regényét], mind pedig kritikusai tevékenységében, amely a *Diario in pubblico*³⁰ (Napló a nyilvánosság előtt) címen kötetbe gyűjtött, az 1929–1957 közötti irodalom ívét felölélő írásokban követhető nyomon: a kötetet csodálatos előadása, a *Maestri cercando* (Mestereket keresve) nyitja és a posztumusz *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*³¹ (A két feszültség. Jegyzetek az irodalom ideológiájához) zárja, amelyben még nem tárták fel teljesen a provokatív előlegezések és jellemző gyengéinek skáláját. Az *Il Menabò*-val (1959–67-ig tíz szám jelent meg) zárul Vittorini militáns pályája; azzal a folyóirattal, amit Italo Calvino-val (1923) együtt alapított és vezetett, s ahol, többek között, Calvino *Il mare dell'oggettività* (A tárgyiasság tengere) és *La sfida al labirinto* (Kihívás a labirintusra) című tanulmányai is megjelentek [később *Una pietra sopra*³² (Követ rá) című kötetben szerepelnek], amik biztos támaszt nyújtottak a 60-as években az írók és a kritikusok számára. Dialektális elem az elbeszélésben és a költészetben, kapcsolat az irodalom és az ipar között: első jelei annak, amit később a Gruppo '63 neoavantgarde-ja valósított meg. Ezek az elvek szíves látásra találtak a *Menabò*-ban és Vittoriniben is letisztult, mindaz, amit az antifaszizmusnak és az Ellenállásnak adós „'45-ös szellem” képviselt, s amit ő maga a Politecnico megalapításával tolmácsolt, de az új égető szüksége gazdagított és túlhaladott.

A „'45-ös szellem” kitörölhetetlen nyomot hagyott Giansiro Ferrata (1907), Mario Alicata (1918–1966), Carlo Salinari (1919–1977), Niccolò Gallo (1912–1971), Carlo Muscetta (1912), Michele Rago (1913), Adriano Seroni (1918) munkásságában, bár ezeknek a kritikusoknak első intellektuális fejlődése a fasiszta időszakra esik. A háború előtti – néhányuknak a hermetizmus, másoknak a croceizmus – irányzatok után a marxista historizmusban (támogatói: Labriola, Gramsci, Lukács) találták meg a politikai igazolást is: ezek a kritikusok többé-kevésbé szervesen kötődnek az OKP-hoz, kivéve Muscetta-t, aki 1956-ban kilépett a pártból. Az antifaszizmus és az Ellenállás a „'45-ös szellem”-ben más, kifejezetten kulturális motívumokkal is összefonódik, mint az új humanizmusért és a realizmusért folyó harc. Ez tehát az az ideológiai közeg, amelyben élénk irodalmi viták bontakoznak ki [pl. Salinari, Muscetta, Vigorelli, Fortini, Cases és mások között Vasco Pratolini leghíresebb regénye, a *Metello* (1955) kapcsán]; ezeket a vitákat túlságosan is jellemzi a politikai ingerültség. Az „újjáépítés” levegője ez, amit olyan folyóiratokból szívtak magukba, mint az *Il Contemporaneo* (1954-ben alapították, majd Rinascita néven havonta megjelenő folyóirattá alakult át), a *Società* (1945–1961) és azokból az anarchista folyóiratokból, amelyek – új metodológiával – egy kritikai marxizmusért szállnak síkra: *Ragionamenti* (1955–1957), *Passato e presente* (1958–1960).

De a folyóiratok, amik az irodalmi viták melegágya és terjesztői voltak (ezek a viták később áttevődtek a napilapok oldalaira), korszakában legalább három olyat talá-

³⁰E. Vittorini: *Diario in pubblico*. Milano, Bompiani, 1957.

³¹E. Vittorini: *Le due tensioni*. Milano, Il Saggiatore, 1967; 1981-ben újra kiadták.

³²I. Calvino: *Una pietra sopra*. Torino, Einaudi, 1980.

lunk, amelyek eleget tettek ennek a feladatnak és amelyek, a szerkesztőségi munkatársakon kívül, jelentős kritikusokat mutattak be. Az *Officina* (1955–1959) kéthavonta megjelenő költészeti folyóiratnak indult Bolognában, amit Pier Paolo Pasolini, Franco Fortini, Francesco Leonetti (később Vittorinivel dolgozott a Menabò-nál), Roberto Roversi és Angelo Romanò (1920) szerkesztett. Romanò 1965-ben *Discorso degli anni Cinquanta*³³ (Az ötvenes évek témája) címen kötetbe gyűjtött néhány 1953 és 1962 között az *Officina*-ban és más folyóiratokban megjelent tanulmányt. A bolognai folyóirat irodalmi tematikáját Gramsci hatása hatja át. Olyan kulturális műhely volt ez, amelyben az ideológiai feszültség párhuzamosan növekedett a hermetizmustól való elszakadás kijelentésével. A csoport két legerősebb kritikus egyénisége, Pasolini (1922–1975) és Fortini (1917), a neoavantgarde ellenzői, a metodológiai eszközök (stiliztika, strukturalizmus, szemiólogia, nyelvészet) páratlan felhasználásával, s rendkívül egyéni módon, olyan irodalmi látásmódot alakítottak ki, amit átítatott a politika és a prófécia, az etika és a vallásosság, az eretnecség és a hagyomány: az első a *Passione e ideologia* (Szenvedély és ideológia), az *Empirismo eretico* (Eretnek empirizmus), a *Descrizioni di descrizioni*³⁴ (Leírások leírásai) című műveivel, a második a *Dieci inverni* (Tíz tél), a *Verifica dei poteri* (A hatalom vizsgálata), a *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere* (Huszonnégy szó-cikk egy irodalmi szótár számára), a *Questioni di frontiera*³⁵ (Határesetek) című írásaival.

Az *Il Verri*, amit 1956-ban Luciano Anceschi (1911), olyan művek alkotója, mint az *Autonomia ed eteronomia dell'arte*³⁶ (A művészet autonómiája és heteronómiája; 1936 és 1976), amik a neoavantgarde (Gruppo '63) tematikájára erősen hatva – a fenomenológiai kritikát indították el, néhány kritikus számára és esztétának kiugrási lehetőség volt: Alfredo Giuliani (1924), akinek az *I novissimi*³⁷ (A legújabbak) antológiához írt előszava, mint minden avantgarde mozgalom, megtorlások sorát indította el a crepuscolare, nacionalista, Carducci-féle hagyományban elhasznált szavak ellen; Umberto Eco (1932), aki a *Diario minimo*tól (Kis napló) az *Opera aperta*-ig³⁸ (Nyitott mű) eredeti gondolatokkal tűnt fel az irodalomtól az esztétikáig, a mass mediáig; Renato Barilli (1935) a *La barriera del naturalismo*³⁹ (A naturalizmus korlátai) és Angelo Guglielmi (1929) az *Avanguardia e sperimentalismo*⁴⁰ (Avantgarde és sperimentalizmus) az antinaturalista elbeszélést és az irodalomban a valós koncepciójának kiterjesztését támogatják. A neoavantgarde-nak ezek a hirdetői más, a napi- és hetilapokban, folyóiratokban publikáló, tehát, az egész kulturális ipart átfogó és az egyetemeken

³³ A. Romanò: *Discorso degli anni Cinquanta*. Milano, Mondadori, 1965.

³⁴ P. P. Pasolini: *Passione e ideologia*. Milano, Garzanti, 1960; úő: *Empirismo eretico*. ugyanott 1972-ben; úő: *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979.

³⁵ F. Fortini: *Dieci inverni*. Milano, Feltrinelli, 1957. Uő: *Verifica dei poteri*. Milano, Il Saggiatore, 1965; úő: *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*. 1968. Uő: *Questioni di frontiera*. Torino, Einaudi, 1977.

³⁶ L. Anceschi: *Autonomia ed eteronomia dell'arte*. Milano, Garzanti, 1976.

³⁷ Aa. Vv. *I Novissimi*. Milano, Edizioni del Verri, Rusconi e Paolazzi, 1961; később bővített kiadásban jelent meg: Torino, Einaudi, 1965.

³⁸ U. Eco: *Diario minimo*. Milano, Bompiani, 1963. Uő: *Opera aperta*. Milano, Bompiani, 1962.

³⁹ R. Barilli: *La barriera del naturalismo*. Milano, Mursia, 1964-ben majd 1980-ban.

⁴⁰ A. Guglielmi: *Avanguardia e sperimentalismo*. Milano, Feltrinelli, 1964.

oktató társaikkal együtt élik át a Quindici folyóirat 1967–1969-ig tartó rövid pályáját, amellyel meghiúsul az irodalmi avantgarde és a politikai avantgarde közötti kapcsolatra vonatkozó, a diákmozgalmak hatására táplált reményük: súlyos belső törés következik be éppen az irodalmi harcosság koncepciója miatt.

4.

A 60-as évek meghatározók az olasz irodalomkritika számára. Ez az az évtized, amikor a humán tudományok kilépnek saját szűk területükről és megfertőzik a kultúra más ágaiban alkotókat. A nyelvészet, szemiológia, antropológia, pszichoanalízis, szociológia váratlan kiadói érdeklődésre talál, s gyakran, ha helytelenül használják fel őket, érthetlenségre kárhoztatják a cikket, a tanulmányt. De, még a selejteket ellenére is hasznos volt, hogy a humán tudományok beléptek az irodalmi kritikába (lásd a *Nuova Corrente* és az *Il piccolo Hans* úttörő munkáját), mert így kitágulhatott a metodológiai távlat, amit korábban lehatárolt az ízlés, az idealista impresszionizmus felületes finomsága és a – Croce, Marx, Labriola, Gramsci, Lukács fémjelzte – historizmus.

A megújításra való törekvés az egyetemeken, a folyóiratoknál és újságoknál lelkes hirdetőkre talál, akik közül, kritikai heve és népszerűsítő tevékenysége révén, kiválik Aldo Rossi (1934), aki a *Paragone* és a *L'Approdo letterario* lapoknak dolgozott, s aki megírta a *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano: Il potere*⁴¹ (Egy Tozzi-regény modelljei és megírása: A birtok) című tanulmányt.

Ennek a mozgalomnak a gyűjteményes összefoglalását, némi összeütközések után, *I metodi attuali della critica in Italia*⁴² címen adták ki. A kötetet Maria Corti és Cesare Segre, akik „az új kritika” legjelentősebb képviselői közé tartoztak, szerkesztették. Az „új kritika” lapja a *Strumenti critici* (1966), amit Corti és Segre, D'Arco Silvio Avalle és Dante Isella vezet. A könyvben, az olasz „új kritika” képviselőin kívül, szerepelnek a legközelebbi előfutárok is, mint például Gianfranco Contini (1912), aki úgy a stíluskritikai mint a strukturalista kritika területén is tevékenykedett, az irodalmi szöveg változatai tanulmányozásának mestere, s többek között a *Letteratura dell'Italia unita: 1861–1968*⁴³ (Az egyesített Olaszország irodalma: 1861–1968) gyűjtemény alkotója. Ez a „hangos” reakciókat, sőt megbotránkozást is kiváltó kötet igazi militáns gesztus: a szerző (akire nagy mértékben hatott az episztemológia és a Henri-Louis Bergson egyes állításait visszhangzó pszichológia, s ezt még nem tárták fel teljes mértékben) könyörtelenül válogatva festi meg kedvenc műveinek képét. A másik előfutár, akit Corti és Segre az antológiában joggal sorol a pszichoanalitikus kritika körébe, Giacomo Debenedetti: korai Saba és Proust tanulmányaiban, amiket a 20-as években a Baretti publikált, a fiatal piemonti kritikus rendkívül érzékenységről tett tanúbizonyságot. A későbbiekben, az utolsó nagy tanulmányában, a *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo* (Átmeneti megemlékezés az emberről; a *Paragone*-ban jelent meg 1965 decemberében) és a posztumusz könyveiben, mint az *Il romanzo del Novecento* (A XX. század

⁴¹A. Rossi: *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano: Il potere*. Padova, Liviana, 1972.

⁴²*I metodi attuali della critica in Italia*. Szerk.: M. Corti e C. Segre. Torino, Eri, 1970.

⁴³G. Contini: *Letteratura dell'Italia unita: 1861–1968*. Firenze, Sansoni, 1968.

regénye) és a *La Poesia del Novecento*⁴⁴ (A XX. század költészete), amelyekben az egyetemi előadásai során elemzett néhány szerző művein keresztül a századnak éles kritikai röntgenfelvételét nyújtja, Debenedetti bebizonyította kritikusi tehetségét és egyéni útján haladva, egyre magasabb szintre emelte a szövegismeretet.

Ez a könyv, amit Corti és Segre szerkesztett és 1970-ben jelent meg, megjelenési időpontjával szimbolikusan lezárja a 60-as éveket, amiket hasonló jelképesen nyitott Galvano Della Volpe (1895–1968) a *Critica del gusto*val⁴⁵ (Az ízlés kritikája). Ebben a tanulmányban Della Volpe a marxista elméletet igyekszik a műalkotás formai elemeire való figyellel összepárosítani. E két esemény között, amik forrongásokkal és ellentmondásokkal terhes időszakot kereteznek – a könyvek megjelenési ideje, érthető módon, kényelmes útmutató, tendenciózus időrend, kiindulási pont – olyan könyvek is megjelentek, amelyek – kisebb vagy nagyobb mértékben – képviselik az évtized során megérett vagy éppen változás alatt lévő irányzatokat. Íme a címek és a szerzők.

Ezio Raimondi (1924) *Tecniche della critica letteraria*⁴⁶ (Az irodalmi kritika módszerei) című műve nagyvonalúan és alaposan kommentálja a kritikus szerepét „az átalakuló érzékenység és a fejlődő tudomány között” egy olyan időszakban, amikor az irodalmi kritika eliparosítása kerül fölénybe. Raimondi nem hagyja magát befolyásolni az „értelmiségi elhomályosodásának” apokaliptikus látomásától, amit Elémire Zolla jóskolt az ötvenes évek végén, hanem olyan eszközök után kutat, amelyeket az új európai és amerikai kutatás nyújt az „egzakt” kritikusként, aki – elsődleges kötelességének eleget téve – „felül akarja vizsgálni pontatlan nézeteit és előítéleteit, s azokat a – különböző eredetű – mítoszokat, amelyek meggátolják, hogy szabadabb és talán mélyebb kapcsolatba kerülhessen az irodalmi művel”.

Romano Luperini (1940) *Marxismo e letteratura*⁴⁷ (Marxizmus és irodalom) című könyve jelenti a kapcsolatot az „új baloldal”-ban harcoló szerző marxista nézetei és a strukturalista és formalista tanok között. Luperini elismeri ez utóbbiak újító szellemét a háború utáni időszak idealista és marxista historizmusával szemben, de szenvedélyesen támadja őket, mivel – véleménye szerint – az uralkodó osztály „misztikus ideológiai ellenpártnak” használja, hogy az ideológiát alárendelhesse a termelés törvényeinek.

Enzo Siciliano (1934) *Prima della poesia*⁴⁹ (A költészet előtt) írása vitába száll a neoavantgarde-dal és ezeknek az éveknek az irodalma számára egy „harmadik utat” javasol, ami elszakad mind a hagyományoktól, mind pedig a neoavantgarde-től.

Alberto Asor Rosa (1933) *Scrittori e popolo*⁵⁰ (Írók és nép) című műve akna-ként robbant a marxista irányú kritika magas feszültségében: a szerző, aki maga is

⁴⁴ G. Debenedetti: *Il romanzo del Novecento*. Milano, Garzanti, 1971. Uő: *La poesia del Novecento*, uo. 1974.

⁴⁵ G. Della Volpe: *Critica del gusto*. Milano, Feltrinelli, 1960. de megtalálható a *G. Della Volpe: Opere* kötetben, Roma Editori Riuniti, 1973. t. VI.

⁴⁶ E. Raimondi: *Tecniche della critica letteraria*. Torino, Einaudi, 1967.

⁴⁷ R. Luperini: *Marxismo e letteratura*. Bari, De Donato, 1971.

⁴⁸ W. Pedullà: *La letteratura del benessere*. Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1968., később bővített kiadásban: Roma, Bulzoni, 1973.

⁴⁹ E. Siciliano: *Prima della poesia*. Firenze, Vallecchi, 1965.

⁵⁰ A. Asor Rosa: *Scrittori e popolo*. Roma, Samonà e Savelli, 1965.

marxista, támadja a baloldal velejárójának tartott irodalmi vezérfogalmakat (például azokat az írókat, akik elfogadják Gramsci nemzeti-népi koncepcióját), s ezzel rávilágít a konzervatív és reakciós elemekre.

Edoardo Sanguineti (1930) *Guido Gozzano: indagini e letture*⁵¹ (Guido Gozzano: kutatások és olvasatok) című műve a neoavantgarde kritika talán legszebb terméke. A szerző, az Il Verri-évektől kezdve, csatlakozott a neoavantgarde-hoz, költőként szerepel Alfredo Giuliani „A legújabbak” antológiájában és ő volt a Gruppo '63 vezetője. Szecessziós és crepuscolare területen kifejtett kutatásai után, Sanguineti felmenti Gozzanot minden eddigi kritikai megjegyzés alól és újszerűségét hangsúlyozza a pszichoanalízis, a marxizmus, a szimbolikus és tematikus kritika sugallta metodológiai eljárások segítségével és különösen azzal az erős feszültséggel, amelytől az ideológia és a nyelvezet összefonódásának ellenfényében megvilágosodik a régi és az új határán élő költő szerepe.

Gian Carlo Ferretti (1930) *La letteratura del rifiuto*⁵² (Az elutasítás irodalma) című könyve azt az irodalmi vonalat mutatja be, amely az író szerepe és az őt körülvevő neokapitalista világ közötti ellentétet alapszik. Ennek az ellentétnek az egyik legdrámaibb aspektusa, hogy már nem hittek a kifejező eszközökben, hogy az irodalom, aminek tagadják megismerő képességét, haszontalanná vált. Ferretti feltárja, hogy mi gátolja az irodalmi alkotást: egyrészt a neoavantgarde szigorú szabályai, másrészt pedig az ellenzéki mozgalmak ideológiai meghatározottsága.

Ebben a légkörben, amiben az ellenállás az irodalom leértékelésére vezetett, két folyóirat válik ki: a Paragone (1950) és a Nuovi Argomenti (1953), de különösen ez utóbbi. Sőt, ebben „az irodalmi űr”-ben, amit a Gruppo '63 zsaroló szabályzata idézett elő (elég Pasolinire gondolni, aki ebben az időben Alberto Carocci-val és Alberto Moravia-val vezet a lapot), a Nuovi Argomenti már jegyzett tehetséges fiatal és még fiatalabb elbeszélők és költők írásait publikálja. A militáns vonalat követte Carocci 1972-ben és Pasolini 1975-ben bekövetkezett halála után is (Enzo Siciliano és Attilio Bertolucci követték őket a lap vezetésében), ami néhány eredeti tehetség felfedezését eredményezte.

Másrészt, az irodalom nem olyan dolog, ami könnyen hagyná magát máglyára vinni, vagy hagyná, hogy a folyóirataiból győzedelmeskedő ideológiai és politikai szónokokat csináljanak. Élénken folytatódik tehát a vita az irodalomról a kulturális megtisztulás különböző frontjain, még ha megtagadják is tőle azt a jogot, hogy széles körben hasson. Serra, néhány Voce-követő, Montale és Gadda egyes tanulmányai, az anglista Mario Praz (1896–1982) *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*⁵³ (A hús, a halál és az ördög a romantikus irodalomban) című rendkívüli könyve, Giacomo Debenedetti „kritikai elbeszélése”, Sergio Solmi *Scrittori negli anni*⁵⁴ (Írók az években) és *Della favola, del viaggio e di altre cose* (A meséről, az utazásról és más

⁵¹E. Sanguineti: *Guido Gozzano: indagini e letture*. Torino, Einaudi, 1966.

⁵²G. C. Ferretti: *La letteratura del rifiuto*. Milano, Mursia, 1968, később bővített kiadásban uo.: 1981.

⁵³M. Praz: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Milano–Roma, La Cultura, 1930.

⁵⁴S. Solmi: *Scrittori negli anni*. Milano, Il Saggiatore, 1963. ugyanő: *Della favola, del viaggio e di altre cose*. Milano–Napoli, Riccardi, 1971.

dolgoiról) című művei, a francia irodalom kutatójának, Giovanni Macchia-nak (1912) *Il paradiso della ragione*⁵⁵ (Az igazság paradicsoma) könyve – a dátumok a munka befejezését jelölik, ami erre az időszakra esett – új, a kritikai harcosságtól mélyen áthatott esszé-irodalmat teremtettek az elmúlt évtizedek európai mintájának emlékére. Így kerülnek napvilágra (az évszámok itt is a mű befejezésének időpontját jelzik) Alberto Arbasino (1930) *Certi romanzi* (Egyes regények) és *Sessanta posizioni*⁵⁶ (Hatvan vélemény); Giorgio Manganelli (1922) *Letteratura come menzogna*⁵⁷ (Az irodalom mint hazugság); a szlavista Angelo Maria Ripellino (1923–1977) *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*⁵⁸ (Az irodalom, mint vezető a csodálatosban); Cesare Garboli (1928) *La stanza separata*⁵⁹ (Különszoba); Enzo Siciliano *Autobiografia letteraria*⁶⁰ (Irodalmi önéletrajz); Pietro Citati (1930; nemzedékének kétség kívül ő a legnagyobb kritikus egyénisége, írásait kiváló kritikai találegonyság és elbeszélő stílus jellemzi) *Il tè del cappellaio*⁶¹ (A bolond kalapos teája); Giulio Cattaneo (1925) *Letteratura e ribellione*⁶² (Irodalom és lázadás); Alfredo Giuliani (1924) *Le droghe di Marsiglia*⁶³ (Marseille kábítószerei) művei. De ebből a felsorolásból nem maradhat ki Geno Pampaloni (1918), a serény és intelligens irodalmár, akinek tevékenységét napilapokban, folyóiratokban és könyvekben megjelent cikkek, tanulmányok, előszók, irodalomtörténeti fejezetek, kérdések és felszólalások fémjelzik.

Végül, az itt felsorolt miltáns tanulmányok sorát ki kell egészíténünk néhány olyannal, amely a közép-európai terület kulturális érdemei visszaszerzését és gyümölcsöző eredményeit elemzi. Három nevet kell említenünk: Claudio Magris (1939) annak a leleplező írásnak a szerzője, ami *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*⁶⁴ (A Habsburg mítosz a modern osztrák irodalomban) címen jelent meg 1963-ban; Massimo Cacciari (1944), inkább filozófus és ideológus, mint irodalmár, a *Dallo Steinhof*⁶⁵ (Steinhofról) című könyvében néhány „posztumusz ember” – Musiltól Rothig, Hofmannsthalig Krausig – helyzetét ismerteti a század eleji bécsi kultúra közegében; Roberto Calasso (1941) látta el jegyzetekkel és előszóval azokat a Kraus, Schreber, Wedekind, Stirner, Nietzsche, Adorno, Robert Walser és Bobi Bazlen kiadványokat, amelyeket az Adelphi Kiadó, aminek ő az igazgatója, jelentetett meg. De ezeket a szövegeket más, újságokban és folyóiratokban publikált számos cikkével együtt, soha nem gyűjtötte kötetbe. Bár Magris, Cacciari és Calasso más más, teljesen egyéni kulturális jellemzőkkel rendelkeznek, érdeklődésük tematikai és földrajzi köre megegyezik: a negatív gondolat és az utópia szerepétől a központosság és a jelentőség elvesztéséig, a válság elvétől a mindennapi apokalipszisig, egy olyan, mint a közép-európai kultúra végének történelmi képében.

⁵⁵ G. Macchia: *Il paradiso della ragione*. Bari, Laterza, 1960.

⁵⁶ A. Arbasino: *Certi romanzi*. Milano, Feltrinelli, 1964., uő.: *Sessanta posizioni*. Uo. 1971.

⁵⁷ G. Manganelli: *Letteratura come menzogna*. Milano, Feltrinelli, 1967.

⁵⁸ A. M. Ripellino: *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*. Torino, Einaudi, 1968.

⁵⁹ C. Garboli: *La stanza separata*. Milano, Mondadori, 1969.

⁶⁰ E. Siciliano: *Autobiografia letteraria*. Milano, Garzanti, 1970.

⁶¹ P. Citati: *Il tè del cappellaio matto*. Milano, Mondadori, 1972.

⁶² G. Cattaneo: *Letteratura e ribellione*. Milano, Rizzoli, 1972.

⁶³ A. Giuliani: *Le droghe di Marsiglia*. Milano, Adelphi, 1977.

⁶⁴ C. Magris: *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*. Torino, Einaudi, 1963.

⁶⁵ M. Cacciari: *Dallo Steinhof*. Milano, Adelphi, 1980.

A kritika helyzete a 70-es években sem változott meg jelentős mértékben. Volt néni, az igazat megvallva, elég fáradt visszhangja a „Verga-ügy”-nek és a „Leopardi-ügy”-nek, amik felkavarták az előző évtizedet. Az új marxista kritika (Asor Rosa, Masiello, Luperini) a legújabb ideológiai távlatokra támaszkodva vitázott a szicíliai elbeszélőről. Recanati költőjéről pedig Sebastiano Timpanaro nyitott vitát a más tanulmányokkal *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento*⁶⁶ (Klasszicizmus és felvilágosodás a XIX. században) kötetbe gyűjtött írásaival.

Ma nem sok alkalom kínálkozik, ami igazolná – a szó tágabb értelmében felfogott – militáns hozzászólásokat. Néhány, például, az ideológiai előítéletek miatt gyorsan elfelejtett írók újraértékelésének munkájából születik. Ilyen az a jelentős adalék, amellyel Luigi Baldacci (1930) a 60-as évektől hozzájárult Massimo Bontempellinek, az európai neoavantgarde elbeszélés és tanulmányírás előfutárának átértékeléséhez, a róla kialakított kép átformálásához. Vagy az, hogy a kiadók olyan írók műveit is megjelentették, mint Tommaso Landolfi és Achille Campanile (Rizzoli Kiadó), Alberto Savinio (Adelphi K.) Beppe Fenoglio (Einaudi K.).

Napvilágot látnak történeti rendezések és – mint ez elkerülhetetlen – provokatív szándékkal összeállított antológiák. A költészet az a terület, amelyről kötekedő viták születnek. Éppen 1969 végén az Edoardo Sanguineti szerkesztette *Poesia del Novecento*⁶⁷ (A XX. század költészete) kötet kelt botrányt, mert például Gian Pitro Lucini teljes újjáértékelését javasolja (a költő első „újráfelfedezője” Glauco Viazzi volt). Alfonso Berardinelli és Franco Cordelli *Il pubblico della poesia*⁶⁸ (A költészet közönsége) című könyve négy csoportra oszt hatvannégy olyan költőt, akik 1936 után születtek: vadak; poszt-neoavantgardok; fumisták és popok; realisták, hiperrealisták és metafizikusok. 1978-ban jelenik meg a Mondadori Kiadó Meridiani sorozatában a *Poeti italiani del Novecento*, amit Pier Vincenzo Mengaldo szerkesztett. Ez az antológia Sanguineti-ellenes tervnek látszik, mivel éppen Mengaldo írt polemikus recenziót Sanguineti XX. századi Parnasszusáról. Mengaldo nem arra törekedett, hogy a költőket irodalomtörténeti kontextusba helyezze, hanem, nyelvészeti tanulmányain alapuló készsége révén, poétikai értékük alapján válogatta ki és elemezte a szövegeket, s azt sem vette figyelembe, hogy az alkotók milyen csoporthoz vagy irányzathoz tartoznak. Végül, nyolcvanöt olyan költőnek a műveiből, akik 1968-tól publikáltak, Antonio Porta összeállította (vállalva a felelősséget a szerinte elkerülhetetlen kizárásokért) a *Poesia degli anni Settanta*⁶⁹ (A 70-es évek költészete) kötetet, amelyet még kiegészített egy kiadatlan verseket tartalmazó függelékkel, amelyhez Enzo Siciliano írt előszót; az volt a célja, hogy regisztrálja mindazokat az összecsapásokat – még ha politikailag és kulturálisan ellenséges előjelűek voltak is –, amelyek a költészet „nyílt terepén” lezajlottak.

⁶⁶ S. Timpanaro: *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*. Pisa, Nistri-Lischi, 1965 és 1969.

⁶⁷ *Poesia del Novecento*. Szerk.: E. Sanguineti. Torino, Einaudi, 1969.

⁶⁸ *Il pubblico della poesia*. Szerk.: A. Berardinelli és F. Cordelli. Cosenza, Lerici, 1975.

⁶⁹ A. Porta: *Poesia degli anni Settanta*. Milano, Feltrinelli, 1979.

Más antológiákat is említhetnénk, különösen költészeti antológiákat, mivel látjuk, hogy a költészetről úgy beszélnek, hogy megbolygatta a XX. századi irodalomtörténetet, s mert a harcos kritika, amit kritikusok és írók művelnek, gyakran használja fel az antológiát a kulturális beavatkozás eszközeként. És nemcsak beavatkozás, hanem az újítás szenvedélyével meghódított terület széles körű elismerése is az a kétkötetes antológia, amelyet az Einaudi adott ki 1981-ben *Dal simbolismo al Déco* címen; ebben Glaucio Viazzi (1920–1980), aki olyan alapvető műveket szerzett, amelyek a XX. században kevésbé kedvelt területeket ölelik fel, összegyűjtötte azokat a tapasztalatait, amelyeket ebben az évtizedben versolvasóként szerzett; a kész könyvet sajnos már nem láthatta. Az antológiák interventista szerepét, ahogy haladunk a jelen felé, egyre inkább átveszik a tömegkommunikációs eszközök. A válogatás és a kizárás játéka nagyon kedvez a harcok és viták kirobbanásának, tehát annak, hogy feltűnést keltsenek, ami nélkül az irodalom piaca a szakemberek diszkrét üzlete maradna. De gyakran éppen a szakemberek fokozzák a feltűnést nárcisztikus hajlamaik miatt és amiatt, hogy az értelmiségi közéleti szerepet akar betölteni a tömegek társadalmában.

A revíziók és mérlegek közül, amik távol állnak attól, hogy a kritikában a kísérleti harcosságot hirdetnék, kiemelkedik Alberto Asor Rosa nyolcszáz oldalas könyve, amit az olasz kultúrának szentelt „az Egységtől napjainkig”.⁷⁰

Újságok és szakfolyóiratok lapjain vitatják meg ezt a könyvet, s kiemelik – különösen a negatívan értékelő recenzorok – az ideológia túlkapasait, a zene, a tudományok és a művészetek elhallgatását, a sztoriografikus szöveg elvontságát: ezek mellett az elemek mellett nem veszik figyelembe azt az esztétikai dimenziót, amellyel Asor Rosa az irodalomhoz közelít. Tény, hogy a 70-es éveket jelentős metodológiai kifáradás jellemzi. Olyan könyv, mint Gianfranco Corsini (1921), a harcos kritikus, az amerikai irodalom kutatója, aki egyetemi oktatóként is működik, *L'istituzione letteraria*⁷¹ (Irodalmi alapismeretek) című könyve megjelenhetett volna az előző évtizedben híven tanúsítva a szerző határozott nézetét az irodalmi tények szociológiai elemzésére vonatkozólag. Az előszóban Corsini tetszetős „understatement”-nel vádolja saját „sterilitását”, de – későbbi véleménye szerint – ebben a művében olyan munkatervet vázol fel, amelynek továbbfejlesztése rendkívül hasznos. És így Giuliano Gramigna (1920) a *La menzogna del romanzo*⁷² (A regény hazugsága) című regénye is annak a fejlődésnek az eredménye, amit a 60-as években a strukturalista, nyelvészeti, szemiológiai és pszichanalitikus kutatások során élénken figyelemmel követett, de művelt is a szerző, aki egyben regényíró és költő is; napilapokban és folyóiratokban publikált cikkeinek egy részét *Interventi sulla narrativa contemporanea*⁷³ (Előadások a kortárs elbeszélő irodalomról) címmel gyűjtötte kötetbe.

Corsini és Gramigna megjegyzései megerősítik azt a nézetet, hogy – immár zavartalanul – interdiszciplináris léghő uralkodik a militáns kritikában: még akkor is, ha nem mindenkinek sikerült ezt magáévá tennie és ezzel a zavaros kifejezésekkel megtűzdelt szövegek olvashatatlanná válnak. Kitérnek a sötétségből a formalisták, a struktura-

⁷⁰ A. Asor Rosa: La cultura, in: Storia d'Italia. Torino, Einaudi, 1975. t. IV. cap. II.

⁷¹ G. Corsini: L'istituzione letteraria. Napoli, Liguori, 1974.

⁷² G. Gramigna: La menzogna del romanzo. Milano, Garzanti, 1980.

⁷³ G. Gramigna: Interventi sulla narrativa contemporanea. Preganziol, Matteo, 1976.

listák és a marxisták: az egyetemektől az újságokig, nemzedékek, katedrák, áramlatok és földrajzi területek összefonódásában, amik minden hozzájuk eljutó irányzatnak teret adnak, s ha nem is teljes az egyetértés, kialakult a tisztességes egymás mellett élés, amit a kulturális hatalom, az akadémiai hatalom és a pluralizmus gyakorlati igazsága motivált. Megfelelő példa erre az Alfabetta (1979-ben indult) havonta megjelenő folyóirat, ami a fiatal reménységek mellett, a különféle harcoktól visszavonuló kiválóságokat vette fel hajójára.

Időközben az úgynevezett militáns kritika, még az is, amit a szakemberek az újságokban gyakorolnak, az alakítás helyett egyre inkább a híradás és a tájékoztatás jellemzőit öltötte magára. Tipikus ez a jelenség egy olyan társadalomban, amelyben a kereslet és a kínálat törvényét a tömegkommunikációs eszközök határozzák meg (ami alól azért kivonhatja magát az ember), s ahol a „magas” vagy „alacsony” kultúrának ahhoz, hogy arányosan el tudjon terjedni, át kell jutnia az ipar, a piac és annak az elsődleges „állami ideológiai apparátusnak” a csatornáján, amelyet közoktatásnak hívnak a maga minden szintjén. Nyilvánvaló, hogy a korábban annyi militáns kritikát terjesztő irodalmi folyóiratoknak nincs már meg régi szerepük. Ez a tevékenység, sokkal jobban mint a múltban bármikor, az újságok, a napilapok és a hetilapok kezébe került, ahol olyan zsumalista „termék”-et kell megjelentetni, ami nemcsak a szakemberekhez szól. A „militáns kritikus” helyett sokkal inkább megerősödik a „hivatásos olvasó” figurája; ezt a fogalmat Paolo Milano, a L'Espresso kritikusa vezette be, amikor 1960-ban a Feltrinelli kiadásában megjelent írásainak gyűjteménye elé tette meg címül. Éppen a „hivatásos olvasók” számának növekedése, akiket gúzsba köt a „mesterség” objektív szolgálata, s ennek mennyiségi kiterjedése nem mindig jár együtt a minőség javulásával, készlet arra, hogy lehetséges volna a zsumalista piac igényeihez képest szabadabb folyóiratokat beindítani. De a mai helyzet egyáltalán nem kedvez az ilyen publikációk központi szerepe visszaállításának: bár, az olykor kissé titokzatos anyagcseréje folytán, egymás után születnek és szűnnek meg folyóiratok.

A „hivatalos olvasók” és az „újságíró kritikusok” immár élénk figyelő őrzárata ellenére, ami sűrű ozmózist teremtett – sokkal inkább mint a múltban – a specialisták és a militánsok között, mint már fentebb jeleztem, metodológiai kifáradás figyelhető meg, tematikai pangás, az általános elvek és irányító egyéniségek hiánya. Itt az alkalom kihangsúlyozni, hogy Olaszországban a kritika soha nem volt olyan erős elméleti hatással az irodalomra, hogy azzal méltón egyenrangú lehetne, mint legalábbis a XX. században, az irodalommal egyenlő rangra emelték a regény és a költészet elméletét (a szövegeken végzett elemzésekkel együtt) Roman Jakobson, A Prágai Kör tézisei, az orosz formalisták és Bahtyin vagy az amerikai New Criticism és néhány angolszász tudós, mint I. A. Richard, Roland Barthes és mások. Lehet, hogy ezt kényes kozmopolita szónoklatnak fogják fel, de kétségbevonhatatlan tény. Ezt az űrt nem tudjuk csak azzal kitölteni – mint ahogy nemrég Giacomo Spagnoletti, Leone Piccioni és Geno Pampaloni megjegyezték –, ha felhívjuk a kritikusokat arra, hogy „szeretettel” viszonyuljanak tárgyukhoz és arra, hogy térjenek vissza az ízlés ítéletéhez, ne zárkózzanak el az etikai leírástól.

Rádásul még a mi militáns kritikánknak rövid is az emlékezete. Mondjak egy példát? Tessék. 1981 első hónapjaiban az a hír járta, hogy az elbeszélés olyan irodalmi műfaj, amit elhanyagolnak a kiadók, pedig értékelniük kellene, hiszen elbeszélő irodal-

munknak csodálatos ága. Jogos a petíció, de senki nem említette Leone Picconi (1925) alapos tanulmányát, amely 1959-ben jelent meg a Mondadorinál: a címe: *La narrativa italiana tra romanzo e racconti* (Az olasz elbeszélő irodalom a regény és az elbeszélés között). Ebben a tanulmányban a szerző kimutatja, hogy irodalmi hagyományunk sokkal inkább hajlamos a „rövid”, mint a „hosszú” elbeszélésre. De Elio Pagliarani és Walter Pedullà az *I maestri del racconto italiano*⁷⁴ (Az olasz elbeszélés mesterei) című antológiához írt előszavát sem említette senki, amiben pedig meghatározzák a modern „elbeszélést” a XIX. századi „novellá”-val szembeállítva.

Ma, különben, nem láthatók elvi feszültségek az irodalomkritika látóhatárán. A kritikus egyre inkább az egyetemnek, kiadónak, újságnak és folyóiratnak, konferenciának, azaz a megbízóknak dolgozik. Ez a sorsa annak, aki megéli ama szerepnek az erőszakos átalakulását, ami arisztokratikussá és elitté válik; igyekszik közvetítő lenni – a maga idejében – a mű és a közönség között, de ma, a mindent átható értékválság idejében, számolnia kell a kulturális szükségletek ugrásszerű növekedésével, a fogyasztók megsokszorozásával, az értelmiségi elproletárosodásával. Szörnyű problémák ezek, amiket már 1945-ben, egy sokkal kedvezőbb helyzetben is felvetett Emilio Cecchi és kétségbe vonta a „rövid távú kritika” érvényességét, aminek pedig ő is fáradhatatlan művelője volt. Ezzel szemben előnyösebbnek minősítette – „az érdeklődés frissesége és az előítéletektől való mentessége miatt – a piac, a kávéház vagy a szalon kritikáját” olyan korszakokban, amikor a műalkotás csak a szűk elit számára volt elérhető, s ez mégsem csökkentette az iránta megmutatkozó csodálatot.⁷⁵

Mégis, a 80-as évek elején induló fiatalok között találunk olyanokat is, akik azt vallják, hogy az irodalom és a kritika nem csupán előre megrendelt eszközök és megszokott szabályok alkalmazásából áll. Néhányukat meg kell említenünk. Kevesen vannak, mindenekelőtt Walter Siti (1947), aki második könyvében, az *Il neorealismo nella poesia italiana* (1941–1956)-ban⁷⁶ (A neorealizmus az olasz költészetben; 1941–1956) megpróbálkozik felvázolni a címben jelölt időszak és anyag retorikus figuráinak kritikáját és történetét, hogy – akár a pszichoanalízis segítségével – kimutassa a neorealizmus önkéntelen ideológiáját és jelenlétét olyan alkotókban, akik nem követték el ezt a „bünt”, valamint a munkásosztály központiségének mítoszát. Franco Cordelli (1943) a *Partenze eroiche*⁷⁷ (Hősi indulások) című könyvében a modemitást követi nyomon olyan olasz és külföldi írókból összeállított mozaikján, akik elhatárolták magukat a kis- és nagy-, a történelmi- és neoavantgarde mozgalmaktól. Renzo Paris (1944) a *Manifesto*-ban (Kialtvány) és az *Il mito del proletariato nel romanzo italiano*⁷⁸ (A proletariátus mítosza az olasz regényben) című tanulmányában az irodalmat olyan kommunikációs rendszernek fogja fel, ami sajátos esztétikai jellemzőkkel van felruházva a tömegek társadalmának egyéb kommunikációs rendszerével szemben. Még nem jelent meg könyve, de a Paese Sera napilapban publikál Daniele Del Giudice (1949), aki két kritikai

⁷⁴ Aa. Vv.: *I maestri del racconto italiano*. Milano, Rizzoli, 1964.

⁷⁵ E. Cecchi: *Dubbi sulla critica*. A *Di giorno in giorno* kötetben. Milano, Garzanti, 1954, 1977. 5–10.

⁷⁶ W. Siti: *Il neorealismo nella poesia italiana (1941–1956)* Torino, Einaudi, 1980.

⁷⁷ F. Cordelli: *Partenze eroiche*. Cosenza, Lerici, 1980.

⁷⁸ R. Paris: *Il mito del proletariato nel romanzo italiano*. Milano, Garzanti, 1977.

pólus között mozog – terv és feltevés, a regény mint a regényes hipotézisek szerkezete –, hogy próbára tegye a szövegek irodalmi érvényét. És végül, a harmincévesek csoportja (Filippo Bettini, Mirko Bevilacqua, Marcello Carlino, Aldo Mastropasqua, Francesco Muzzioli, Giorgio Patrizi, Mauro Ponzi), ami 1972-ben indult a Quaderni di critica szárnyai alatt; az egyetemi struktúrába beépülve kiáltványt jelentettek meg *Per una ipotesi di „scrittura materialistica”*⁷⁹ (Egy „materialisztikus írásmód” hipotéziseihez) címen, ami ugyan egy kissé homályos abban az igyekezetében, hogy kitöltsék a neoavantgarde által hagyott űrt és hogy irodalmi és politikai síkra vonják be Brecht, Benjamin, Della Volpe módszerét és egyéb modern metodológiákat is.

Levonhatunk valamilyen következtetést, még ha ideiglenes is az, ennek a militáns kritika állomásait végigkövető gyors utazásnak a végén? Mielőtt megtekintenénk egy tömör listát, érdemes meghatározni – Aldo Rossi osztályozása alapján – azokat a megjelenési formákat, amelyekben az irodalmi kritika kifejezésre jut:

- a) metairrodalmi beszéd, azaz, irodalom az irodalom fölött, amelyben a kritikus az „artifex additus artificii” szerepét tölti be;
- b) irodalmi termékre irányuló értékelés: költészet és nem-költészet Croce elvei szerint, szép és csúnya, jó és rossz, ilyen és olyan;
- c) szöveg parafrázisa, amelyben a figyelem főképpen a tartalomra, az üzenetekre irányul: nem a megírás módjáé az elsődleges szerep;
- d) szöveg funkciójának leírása, aminek érdekében a nyelvi struktúrák és a szerkesztés, a belső összetartozó részek kapcsolatteremtése (párhuzamok, ellentétek, kombinációs elemek) kerülnek előtérbe;
- e) a szövegben rejlő episztemológiai modellek grafikai ábrázolása.⁸⁰

És most, íme a konklúziók:

1. Nincs, és talán soha nem is volt, ellentét az akadémikus és a militáns kritika között. Körülbelül annyi típusa van a kritikának, ahány módszer létezik, amit felhasználhat. Ez a könyv az olasz helyzetről igyekszik mérleget készíteni.

2. Az irodalomtudomány legszűkebb szakterülete is lehet militáns, ha megfelelő kommunikációs eszközt alkalmaz. Viszont, nem állítjuk, hogy a militáns kritikusnak feltétlenül engedelmesskednie kellene az ideológiában, politikában, a kulturális harcokban – aszerint, hogy a felvilágosodás óta napjainkig éppen mi került előtérbe – „engagé” kritikus modelljének. A militáns kritikus lehet metodológiai újítás hirdetője is. Így megszűnik és éppen a militáns kritika területén szűnik meg, az ideológus kritikus (idealisták, historisták, marxisták, neomarxisták) és a technikus kritikus (stiliszták, szemiotikusok, strukturalisták, formalisták, nyelvészek, szimbolisták, pszichoanalitikusok) közötti elválasztás; ez utóbbiakat – legfőképpen – a marxisták azzal vádolták, hogy az eszközök „tisztaságába” menekülnek, s így az „elkülönülés” bűnét követik el.

3. Az irodalmi krónikás, mivel a kritika legelemibb szintjének ismertetője, közvetíthet fontos kritikai elvet, ha a krónikás vagy – nemesebb szóval – „hivatásos olvasó” megfelel a szemle elején ismertetett kritériumoknak.

⁷⁹ Aa. Vv.: *Per una ipotesi di „scrittura materialistica”*. Foggia, Bastogi, 1981.

⁸⁰ *La semiotica letteraria italiana*. Szerk.: M. Mincu. Milano, Feltrinelli, 1981. 150–151.

Ami a jelző nélküli kritikát és jövőbeni perspektíváját illeti, Franco Fortini az *Enciclopedia Europea*-ban található már idézett cikkében meghatározza az okokat és rámutat arra a militáns jellegre, ami természeténél fogva sajátja a kritikának és amitől semmiféle politikai, zsurnalista vagy bürokratikus körülmény sem tántoríthatja el:

Az irodalmi kritika jövője valószínűleg azzal az irodalmi beszéddel fonódik össze, amely a nyelv egyik alapvető funkciója. Eltűnhet az irodalmi kritika és intézményeinek történeti tára, de nem a megértés és az értékelés aktusa, lett légyen is az, ami egy szellemes poénra adott válasznevetésben vagy abban az érzésben nyilvánul meg, ami egy név kiejtését kíséri. Ahol a szó saját magát is ábrázolja, ott van megértés és ítélet.

(Fordította: Ordasi Zsuzsa)

(Enzo Golino: *La critica militante*. In: *Sette modi di fare critica*. A cura di Ottavio Cecchi ed Enrico Ghidetti. Ed. Riuniti, 175–213.)

A MARXISTA KRITIKA

Az egész, ahogyan a fejben mint gondolati egész megjelenik, a gondolkodó fej terméke, amely a világot a számára egyedül lehetséges módon sajátítja el, olyan módon, amely különbözik ennek a világnak művészi, vallási, gyakorlati–szellemi elsajátításától.

(*K. Marx: Bevezetés a politikai gazdaságtan bírálatához, 1857.*)

A felszabadulás hajnalán, 1945-ben a marxista orientációjú irodalomkritikára, ill. -elméletre vonatkozó szakkifejezések és hivatkozási pontok teljesen hiányoztak Olaszországban. A kettős diktatúra, a fasizmus politikai és Benedetto Croce kulturális diktatúrája következtében még a legtájékozottabb olasz értelmiség sem ismerhette meg Lukács, Brecht – nem is beszélve Benjamin – műveit, és kimaradt azokból az élénk elméleti vitákból, amelyek főleg a 30-as években, mégpedig elsősorban német tudósok között zajlottak az irodalmi (és általában művészi) alkotások szerepéről és sajátosságáról a marxizmus elméleti síkján.

A „Politecnico” 1. számának vezércikkében Elio Vittorini – természetesen nem mint „specialista” – de a kommunista kör legtájékozottabb és legérdeklődőbb tagjainak egyike, a „kultúra” olyan képviselőit sorakoztathatta egymás mellé, mint „Thomas Mann és Benedetto Croce, Benda, Huitzinga, Dewey, Maritain, Bernanos és Unamuno, Lin Yutang és Santayana, Valéry, Gide és Berdiaev. Mindez bizonyítja Vittorini „eklektizmusát”, amellyel már akkor vádolták, vagy kellő távolságból visszatekintve inkább olyan valakinek az általános tájékozatlanságáról van szó, aki ki akarván lépni a merev határok közül, amelyekbe a nemzeti kultúra egészét beszorították, nem volt azonban semmiféle útmutatás, s nem ez volt az egyetlen, ami hiányzott.

A 40-es évek eszmei erjedésében azok kapták a legjobb lehetőségeket, akiknek volt ilyen irányjelzőjük, még akkor is, ha azok szinte teljesen zárt nemzeti hagyományon belül mozogtak. Nem meglepő tehát, hogy a crocei iskolán felnőtt értelmiség teremtette meg az önmagát marxistának nevező irodalomkritika alapjait és hegemóniáját. A szervezett munkásmozgalomban részt vevő baloldali értelmiség olyan mesterek nyomait követve, mint Natalino Sapegno vagy Luigi Russo, belülről bírálta a túlzottan merev és kizárólagos crocei „költészet és nem-költészet” formulát, saját kritikai elemzéseibe belevett egy erőteljes etikai tételt és nagyobb figyelmet fordított az irodalmi művek struktúrájára, amely – Gramsci szavaival élve – nem más, mint a művészileg ábrázolt érzelmek sokaságának logikus és történelmileg aktuális összefüggése.

Ez a korlátozott számú, de tenni vágyó fiatalokból álló csoport, amely már a fasizmus utolsó éveiben is aktívan működött, – főleg a „La ruota” c. folyóirat hasábjain és Giuseppe Bottai „Primato”-jában is – folytatta vitáját egy realiztikus és elkötelezett irodalomért a firenzei „hermetikuskok” arisztokratikus elzárkózásával szemben. A crocei baloldal tekintélyét emelte (vezetője kétségkívül Mario Alicata volt) a fegyveres ellenállásban való részvétel s kedvezően hatott rá a Palmiro Togliatti-féle politikai nyitás. Togliatti bátran bevonta ezt az új fiatal értelmiséget az O. K. P. soraiba, amely kiemelkedő személyiségekkel büszkélkedhetett, mint Carlo Muscetta vagy Carlo Salinari, később Gian Carlo Ferretti (vagy Giaime Pintor, akinek mélyreható irodalmi szövegelemzéseket köszönhetünk a 40-es évek elejéről, Pintor 1944-ben tünt el egy gerillaharc során). Ez a crocei baloldal a háború után megkezdte a maga kulturális harcát a már előzőleg kidolgozott elkötelezettség és realizmus jelszavainak folytatásaként.

Ez az értelmiség azzal, hogy áthelyezte hivatkozási pontjait Crocéről De Sanctisra, kettős tevékenységet folytatott a kultúrpolitika területén: egyrészt elhatárolta magát a liberális neoidealista filozófus túl nyilvánvaló antikommunizmusától, másrészt megpróbálta belegyökereztetni az olasz kommunizmus új kultúráját a De Sanctis-i hazafias és risorgimentális hagyományokba. A háttérből azonban tagadhatatlanul Hegel irányított, mint látni fogjuk, jelentős következményekkel.

Vittorini, Cesare Pavese, Vasco Pratolini, Francesco Jovine művei nyomán – s ide tartozhat a *Krisztus megállt Ebolinál* szerzője, Carlo Levi is, bár különböző olvasatok lehetségesek, (ez a mű, valamint Vittorini: *Emberek és farkasok* c. regénye hűen ábrázolta azt a fordulatot, amely egybeesett az országban történt intézményes és politikai változásokkal) – ehhez a neo-De Sanctis-i vonalhoz hozzájárul egy „népies”¹ elem, amelyet az ellenállás ihlette szövegek, visszaemlékezések, krónikák táplálnak: Pavese: *Az elvtársától* a kezdő Italo Calvino: *A pókfészek ösvénye* c. művéig.

Az ilyenfajta irányzatok különleges megerősítésre találtak 1950-ben, amikor kiadták a Gramsci jegyzeteket (*Börtönfüzetek*) *Irodalom és nemzeti élet* címen és fiatalkori munkáját a *Színházi krónikákat* (1916–1920). A kötetnyitó szöveg, mint a cím is jelzi: *Visszatérés De Sanctishoz*, utal Giovanni Gentile egyik cikkére (Térjünk vissza De Sanctishoz), amelyet a *Quadrivio* című hetilap első számában publikáltak (1933. augusztus 6.). A következő jegyzetben (*Arte e lotta per una nuova civiltà*) ezt olvashatjuk:

Végül is a gyakorlat filozófiájának sajátos irodalomkritikai típusát De Sanctis nyújtotta, s nem Croce vagy bárki más (legkevésbé Carducci): ebben, az új kultúráért, azaz egy újfajta humanizmusért folyó harcnak, valamint a szokások, érzelmek és világnézetek kritikájának kell vegyülniük szenvedélyes hévvel az esztétikai, vagy csak tisztán művészi kritikával, akár szarkasztikus formában is.²

A két irodalomról szóló Gramsci szöveg – egyébként a *Börtönfüzetek* többi írása is ezt tanúsítja – bizonyítja egyrészt, hogy a szerző állást foglal a crocei kritika és eszté-

¹A. Asor Rosa: *Scrittori e popolo*. Roma, Savelli, 1965.

²A. Gramsci: *Quaderni del carcere V. Gerratana* gondozásában, Torino, Einaudi, 1975. VI. 2188. Valamint: *Letteratura e vita nazionale*. Roma, Editori Riuniti, 1977. 6. (a kritikai szöveg alapján teljes és átnézett új kiadás).

tika ellen, másrészt a művészet autonómiájának (hacsak viszonylagos is) hangoztatásával, vitába száll minden olyan törekvéssel, amely a művészi alkotást pártok és politikai áramlatok eszközévé tenné, vagyis ellenzi, hogy a művészetet propaganda célokra használják fel, illetve egy eszme szolgálatába állítsák.

Gramsci megállapítja, hogy egy politikai mozgalomnak természetesen, küzdenie kell egy új kultúráért, vagyis „egy etikáért, egy életmódért, egy civil és egyéni magatartásért”; de a művészi termékeknek a maguk kutatási útját kell követniük Croce szavaival „nevelő művészetté” átalakulva; Minthogy nulla meg nulla az nulla, azaz nem lehet nevelő hatása. Egy új kultúráért küzdeni annyit jelent, ha mást nem is, mint meghatározni azokat a feltételeket, amelyekből új művészek szülehetnek és ily módon egy új „lehetséges” művészet. Lehetséges, de nem előrelátható és még kevésbé programszerűen meghatározható művészet.

Amikor Gramsci mégis szükségesnek tartja egy új kultúra megtervezését és azoknak a megfelelő és hatékony eszközöknek az előkészítését, amelyek lehetővé teszik, hogy a kultúra kiemelkedjen az adott történelmi körülményekből, Gramsci nem véletlenül hangsúlyozza a művészet nem-programozhatóságát, ennek a megállapításnak elméleti funkciója van az ő marxizmus olvasatán belül. A művészet szerinte – a kultúrához hasonlóan – a felépítmény körébe tartozik; de – ellentétben a merevebb gazdasági szemléletű marxizmus néhány vulgáris irányzatával, amelyek arra töreksenek, hogy a felépítményeket egyetlen egy, ismeretelméletileg jelentéktelen, kísérőtűnetbe, egy „látzatba” tömörítsék – tisztán látja a felépítmény különböző fokozatait és annak a dialektikus játéknak az egészét, amely a fokozatokon belül, ill. a fokozatok és a termelési viszonyok között működik, vagyis a marxi értelemben vett struktúrát.

Ily módon, Gramsci – ha nem vállalkozott is arra a teoretikus feladata, hogy megpróbálja meghatározni a művészi alkotás sajátos feladatát – elkerülte, az irodalomról vallott gondolatmenetében, az irodalom bármilyen alárendelését a politikának; nemcsak ő került el ezt, hanem lényegében az egész háború utáni olasz marxista irodalomkritika, vagy legalábbis az uralkodó irányzat.

Meg kell jegyeznünk, hogy a Gramsci-féle nemzeti-népi irodalomfelfogás, az első kifejezés gyakori hangsúlyozása következtében, nem kevés félreértést okozott és hozzájárult ahhoz az ellenséges szemlélet kialakulásához, vagy legalábbis a gyér érdeklődéshez, amelyet az önmagát marxistának nevező kritika tanúsított századunk nagy irodalmával, s még inkább a „kísérletező” irányzattal és az avantgard irodalomkutatással szemben. Ugyanígy a nagyobb figyelemre érdemes műfajok kiválasztására is hatással volt: a regényt nagyobb figyelem kísérte, mint a költészetet.

De még inkább Lukács munkásságának, mint Gramsci hatásának „köszönhető” az a bizalmatlanság, amely az olasz marxista kritika körében megnyilvánult századunk leg-rangosabb irodalmi termelésével szemben, hogy csak a legnagyobbakat említsük: Proust, Joyce, Kafka

Mindennek két vetülete van: egyrészt az irodalmi esemény kultúrában, sőt „szociológiában” való feloldását célzó tendencia hangsúlyozása; másrészt, az erőteljes szembenállása azzal, amit Lukács késő-polgári, „dekadens” vagy egyenesen „irracionális” terméknek tartott, s amely irracionalizmus kiemelte ezt a rövidlátást és szektarianizmust, amely egyébként már Crocét és leghívebb tanítványait is jellemezte.

1950-ben adták ki Lukács György³ tanulmányát a realizmusról s ugyanebben az évben jelent meg Gramsci kötete: az *Irodalom és nemzeti élet*. Hatása főleg csak a *Marxizmus és irodalomkritika*⁴ (1953) c. kötet olasz fordítása után volt érezhető, a szerző terjedelmes tanulmányokban foglalkozik Marx és Engels irodalomról alkotott véleményével. A realizmus, a tipikusság, a jelenség és lényeg dialektikájának kategóriái élénk vitákat váltottak ki. A következő évben látott napvilágot a Carlo Salinari és Antonello Trombadori vezette *Il Contemporaneo* (A Kortárs), mint a művészetről és kultúráról vallott harcos kommunista (és baloldali) vélemények gyűjteményének és kisugárzásának központja. Az *Il Contemporaneo* hasábjain jelent meg 1955-ben Salinari cikke Vasco Pratolini *Metello* c. regényét dicsőítve, amely – a kritikus szerint – a neorealizmus és a realizmus közötti átmenetet fémjelezte. A cikke éles hangú válaszban reagált az akkor kommunista Carlo Muscetta, aki a *Società* (Társadalom) c. folyóiratot vezette Gastone Manacordával. A marxista orientációjú irodalomkritikán belül a vita nagy horderejű volt, még akkor is, ha két, egyértelműen Croce-követő személy között folyt. Muscetta számára az jelentette a kockázatot, hogy nagy művészetté, „realizmussá” változik az, aminek inkább egy népies vagy népi jellegű hagyományhoz kellett kötődnie, s amely az egyik késő XIX. ill. kora XX. századi irányzat sajátja volt, legnagyobb képviselője talán Renato Fucini. A veszély valós volt, az I. világháború utáni sikereket követően az olasz neorealizmus veszített az erejéből, még a filmművészet és a festészet területén is, ott ahol pedig termése legjavát adta. Visszatekintve, a vita a neorealizmus belső válságát látszik igazolni, s egyúttal új korszakot nyit, amelyben maga a realizmus fogalma válik kérdésessé, s ezzel az egyik olyan hivatkozási alap is, amelyet pedig a marxista orientációjú irodalomelmélet és -kritika már sajátjának tekintett. Valójában, marxista körökön belül a merev meghatározások korszaka eltűnőfélben volt. Bizonyítja ezt a bolognai *Officina* c. lap megjelenése még 1955-ben Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini és Roberto Roversi vezetésével. A laphoz később csatlakozik Gianni Scalia is. Fő munkatársak: Angelo Romano, Franco Fortini, később Paolo Volponi és Elio Pagliarini. „Az *Officina* – írja Gian Carlo Ferretti a lap egyik antológiájához írott előszavában⁵ – beindulásától kezdve jelentős szerepet játszott a XX. századi hermetista hagyományok revíziójában, valamint abban a vitában, amely az új XX. századiságért, a (neo)realizmusért, a megelégedettségért és az »elkötelezettségért«⁵ folyt.” A „megelégedettség” ellenében az *Officina* szorosabb kapcsolatot sürgetett kultúra és irodalom között; az „elkötelezettséggel” szembeni ellenérvek (amelyről egyébként véget nem érő viták folytak a lap születése előtt és után is) lényegében a Gramsci által felvetett tételekből származtak, vagy legalábbis beleillettek azokba.

Az 1956-os politikai események módot adtak egyrészt a marxizmus, másrészt a kritika és az irodalmi alkotások közötti kapcsolat fejlődési fokozatainak a vizsgálatára. Meg ha nem igaz is teljesen az az elmélet, mely szerint a Felszabadulás utáni olasz kommunista és marxista kultúra nagymértékben a szovjet alárendeltje, jelentős visszhangja és befolyása volt – Lukács hatására – jó néhány szovjet állásfoglalásnak. 56-tal

³ G. Lukács: *Saggi sul realismo*. Torino, Einaudi, 1950.

⁴ G. Lukács: *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1953.

⁵ G. C. Ferretti: *Officina*. Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta. Torino, Einaudi, 1975. 10.

ez a hatás csökkent, ily módon századunk nagy irodalmáról elmélyültebb és kritikusabb kutatások kezdődhettek; hangsúlyozottabbá vált az érdeklődés azok iránt az elméletek és módszerek iránt, amelyeket már évtizedek óta alakítottak a formalizmus és a strukturalizmus címén, s ehhez paradox módon éppen orosz és szovjet tudósok (Sklovskitól Tynjanovig és Jakobsonig) adtak lényeges útmutatásokat. Ezeknek a kutatásoknak és elméleteknek az első olaszországi visszhangját, ill. eredeti kidolgozását a filozófus Galvano della Volpe műveiben találhatjuk meg. Della Volpe elkötelezettséggel vállalta, hogy a marxizmusról olyan képet ad, amely nem skolasztikus és nem hivatalos; leginkább az esztétika és a kritika módszereivel foglalkozott.

Az e körben mozgó kutatások egyik eredménye volt a „Critica del gusto” (Az ízlés kritikája), amelyet 1960-ban publikált Galvano Della Volpe; óriási jelentősége volt ennek az elméleti műnek s nagymértékben fog hozzájárulni az irodalom és a művészet problematikájához. Fontos fejezete lesz annak az „anti-crocei” irányzatnak, amelyet Gramsci megjósolt s amelyet – ugyan más filozófiai szempontból – más marxista tudósok is támogattak, mint pl.: Cesare Luporini vagy Nicola Badaloni. Galvano Della Volpe korábbi műveiben (*Critica dell'estetica romantica*, 1941, *Poetica del'500*, 1953, *Il verosimile filmico e altri scritti di estetica*, 1954), már részben bírálta a posztromantikus, ill. a crocei esztétikát, a racionalisztikus nézet mellett téve le a voksot, szemben azokkal a nézetekkel, amelyek a művészetet pusztán intuíciónak tekintik: ugyanakkor megpróbálta elkerülni a hegeli esztétika racionalizmusának egyoldalúságát (ezt ténylegesen megtette Giovanni Gentile) valamint megkísérelte erőszakkal bevezetni a marxizmus „szociális” komponensét, azonban mindezt lényegesen eltérő modalitásokkal, mint a dialektikus marxizmus vagy maga Lukács.⁶

Ebből következik a hagyományos „tartalom és forma” megkülönböztetés túlháladása, a forma gondolati tartalmának legteljesebb elismerése mellett. Ehhez az eredményhez úgy jut el Galvano Della Volpe – elsőként az olasz „marxista” kritikusok közül –, hogy felhasználja azokat az eredményeket és felfedezéseket, amelyeket a modern, saussure-i és Saussure utáni nyelvészet a költői beszéd specifikumára – a szerző szavaival – a költészet jelentéstani kulcsára vonatkozólag elért. A figyelem ily módon újból a költői szövegre irányul, az „írásra”, most már azonban nem azért, hogy crocei módon különválassa a költészetet a nem-költészettől, hanem, hogy megragadja a többjelentésű értékeket, ellentétben a tudományos beszéd egyhangúságával és a köznapi beszéd félreérthetőségével (kétértelműségével).

Ugyanez a helyzet a forma területén, újra fel kell fedezni a költészet (és általában a művészet) történetiségét, tehát a társadalomba ágyazottságát is, természetesen nem a szerzői, vagy a szövegekből következő és kikövetkeztethető ideológiában. A forma történetisége visszautal a gazdasági-társadalmi környezetre, bár lehet, hogy csak átvitt értelemben és közvetett módon, mint ahogy ezt már Marx és Engels is hangsúlyozta annak idején. Ez a visszautalás azokban a történelmi sajátosságokban keresendő, amelyek befolyásolják a nyelvi anyag feldolgozását, vagyis a művészi alkotások technikájában.

Armando Guiducci jegyzi meg egyik 1966-os tanulmányában Galvano Della Volpéről:

⁶ Della Volpe munkáihoz vö. *G. Della Volpe: Opere. Ignazio Ambrogio* gondozásában, Roma, Editore Riuniti, 1972–1973.

„A stílus „alaki” fogalma kiterjedt és kiszélesedett. A stilisztikai és strukturalista igénynek össze kell kapcsolódnia. A történetiség tükröződik a mű szövetében s beleágyazódik abba, a mű rögzíti vagy kristályosítja az idő vagy a történelem egy szeletét, a történelem összesűrűsödik a költő nyelvezetében a közös nyelvi mezőben, és a társadalom, amely mindenütt jelenlévő s mégis homályos, benne rejlik a mélystruktúrákban, ideológiáinak súlyával távolról mozgatja a mű költői kapcsolódásait.”⁷

Hozzáfűzhetjük, hogy a *Critica del gusto* saját példáinak illusztrálására bőven idézett olyan íróktól, mint Mallarmé, Proust, Kafka, s olyan érdeklődési területeket nyitott meg, amelyeket mind a crocei esztétika, mind a lukácsi „dekadens” irodalomfelfogás gyakorlatilag kizárt a köztudatból.

De Galvano Della Volpe tanulmányának – bár jelentős kritikai figyelmet kapott – nem sikerült érzékelhető eredményeket elérnie a kortárs, ill. régebbi irodalmi alkotások elemzéseiben. S nemcsak a marxizmusból és a munkásmozgalomból merítkező kultúrában vezető helyet elfoglaló, különböző képzettségű tudósok ellenállása miatt, hanem hozzájárult ehhez az is, hogy ennek a kultúrának a visszhangja sokkal nagyobb volt a teoretikusok és a filozófusok körében, mint az irodalomkritikusok körében. Tétélei azonban – ha más utakon és más forrásokból is – visszaköszönnek majd az olasz kritika termékeiben és a fiatalabb írók alkotásmódjában: ez a vonal nem fogja magát marxistának nevezni és nem is tekintik annak. Mindenesetre a „Critica del gusto” végleges szakítást jelentett – elméleti síkon – a neorealizmus és a realizmus választásaival, jelezvén a közeli vitákat és állásfoglalásokat, amelyek néhány évvel később, nagymértékben megváltoztatják az olasz kritikai és irodalmi áramlatok arculatát.

1963-ban megszületett az a csoport, amely alapításának évétől, ill. az első palermói nyilvános találkozótól kezdve „Gruppo '63”-nak (63-as csoport) nevezte magát, de hívták őket „új-avantgardnak” és „új-kísérletezőknek” is. Képzettségük igen különböző volt; az, ami akkor tagjait összekötötte, s a marxista szárnyból szimpatizánsokat vonzott hozzájuk (l. ezzel kapcsolatban a Rinascita hasábjain folytatott gyakori vitákat), az a közös felfogás volt, amely szerint a művészet autonóm, s ez az autonómia hatással van a nyelvre ill. a speciális nyelvezetekre; valamint egyöntetűen pozitívan értékelték az avantgard irányzatok történelmi eredményeit, s általában századunk nagy regényíróit ill. költőit.

A „Gruppo '63” legnagyobb képviselőinek zöme – kritikusok és írók (többek között: Umberto Eco, Edoardo Sanguineti, Alfredo Giuliani, Antonio Porta, Francesco Leonetti, Nanni Balestrini) – ahhoz a háború utáni nemzedékhez tartozott, amelyik figyelemmel kísérte a nyelvészeti tudományágak fejlődését s mint ilyenek – azok is, akiknek későbbi életútjuk másfelé vezetett – elindítottak „balról” egy kritikát az olasz vezető irodalmi réteg felé, amelyhez – szerintük – a marxista kultúra nagymértékben alkalmazkodott azzal, hogy elfogadta és magáévá tette a „realisztikus” és „népies” irányzatot, amely már a háború előtti években elterjedt. A „Gruppo '63”-ban jelen voltak azonban olyan kulturális mozgolódások is, amelyek csak néhány év múlva – olykor zavaros és ellentmondásos formában – bukkannak majd felszínre a 68-as mozgalmakban.

A csoport nézeteit a vitában Carlo Salinari képviselte, aki az előző években – műveivel: *A realizmus kérdése* (1960), *Miti e coscienza del decadentismo* (1960), *Storia*

popolare della letteratura italiana (1962),⁸ a leghatásosabban foglalta össze és képviselte azokat az elgondolásokat, amelyeknek az volt a célja, hogy egy olasz marxista áramlatot ültessenek a XIX. ill. XX. század eleji idealista gondolkodásmódba: mint már mondtuk, De Sanctis és Croce közé.

Az irodalom politikai és társadalmi értékrendje, a realizmus irányvonala és a Gramsci-féle népi-nemzeti problematikára irányuló figyelem – ezek a kérdéskörök állnak Salinari kritikai munkásságának középpontjában. A szerző tudós műgonddal végzi munkáját, s olyan egyetemi mesterek eredményeit és felvetéseit folytatja, mint Natalino Sapegno és Luigi Russo. Később Russo legfiatalabb tanítványa, Gian Carlo Ferretti lesz az, aki – azokban az években – alapos munkáival [*Letteratura e ideologia* (1964) és *La letteratura del rifiuto* (1968)⁹] személyesen működik közre abban a küzdelemben, amely a kortárs olasz irodalom és irányvonalai körül zajlik.

Alberto Asor Rosa *Scrittori e popolo*¹⁰ c. írásának az 1965-ös kiadása viszont a neorealizmus mély válságát igazolja. A szerző tömör elemzésével a neorealizmusban egy nem forradalmi, hanem népies magatartásforma továbbélését próbálja tettenérni a művekben és a kritikában, azt az elmosódott kispolgári humanitarizmust, amellyel a szegényekre és a szenvedőkre tekint, ahelyett, hogy történelmi szigorral ábrázolná a marxi módon értelmezett osztályharc kereteit. Ez utóbbi irányvonal, amely már jelen volt a múlt században s e század elején is – a 30-as évek elején éledt újjá, s ily módon szembe helyezkedett a „hermetikusok” arisztokratizmusával, viszont bizonyos fokig privilegizálta a népet, amelyet összességében tekintett, s lényegében a vidéki munkásokkal, a városi lumpenproletariátussal, a legegyszerűbb és leghagyományosabb mesterségekkel azonosított.

Az annak idején Pratolini *Metelló*jával kapcsolatban támadt vita ily módon kiszélesedett s ugyanakkor pontosabb körvonalakat nyert egy szélesebb utalási kört magában foglaló keretben, amely magát Gramscit, s általában a Felszabadulás utáni komoly kulturális értelmiséget is saját körébe vonta.

Bizonyos értelemben – írta Romano Luperini a Novecentóban¹¹ – a *Scrittori e popolo* kultúrtörténeti és politikai síkon ugyanolyan törést jelzett, mint Galvano Della Volpe *Critica del gusto*-ja. Később, az Einaudi-féle kultúrának szentelt *Storia d'Italia* (Olaszország története) kötetben Asor Rosa ad majd egy történelmibb és árnyaltabb értékelést, amelyet érdemes idézni:

„Az olasz művészek és irodalmárok nagy részének a neorealizmus jelenti azt a természetszerűleg zavaros és viharos átmenetet a zárt irodalmi társadalomból – amely társadalmunk egyik legstatikusabb fázisa – egy olyan világ felé, ahol a társadalmi kapcsolatok még tagolatlanok és mulandóak, de már terjedőben vannak, ahol a kezdeti

⁷A. Guiducci: *Dallo zdanovismo allo strutturalismo*. Milano, Feltrinelli, 1967. 283.

⁸C. Salinari: *La questione del realismo*. Firenze, Parenti, 1960. *Preludio e fine del realismo in Italia*. Napoli, Morano, 1967, id: *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960, id: *Storia popolare della letteratura italiana*, Roma, Editori Riuniti, 1962. majd 1980.

⁹G. C. Ferretti: *Letteratura e ideologia*. Roma, Editori Riuniti, 1964. majd 1974., id: *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1968., majd *La letteratura del rifiuto e altri saggi*. Uo. 1980.

¹⁰A. Asor Rosa: *Scrittori e popolo*. Roma, Samona e Savelli, 1965.

¹¹R. Luperini: *Il Novecento*. Torino, Loescher, 1981.

individualizmus megszűnőben van, még akkor is, ha a hogyanak és a miértnek nincs is tudatában.

A népi figurához való ösztönös csatlakozás – amely gyakran őszinte, gyakran azonban narcisztikus és esztetizáló –, a népi erények és értékek dicsőítése (tehát mindaz, amit populizmussal definiáltak) bizonyítja – s inkább mint a meghatározott politikai-kulturális direktívák alkalmazása – azt a spontán törekvést, amelyet az értelmiség fejtett ki saját, immár megújult társadalmi funkciójának megszilárdításában.

Felidézve Carlo Salinari egyik fejezetét, amely a következő megállapítással zárul: „(A neorealizmussal) felmerül egy hitelesen reális és forradalmi művészi hagyomány problémája, miközben a modern művészet dekadens kísérletei csődöt mondanak”, Asor Rosa így folytatja:

„Mindazonáltal el kell dönteni, hogy egy ilyen folyamat megfordítható-e eredményesen a másik irányba: ha alkalmas lenne – túl azon, hogy lehetséges – arra, hogy átalakítsa a neorealizmus utáni költészetet, amely hűen kirajzolódik a mozgalom történeti jellegzetességeiben, új erők szervezője és sugalmazója lehetne.”^{1 2}

Hogy jobban megértsük ezeket az útkereséseket és vitákat – mintegy negyed évszázad távlatából – meg lehetne kockáztatni egy feltételezett értelmezést. Néhány gazdasággal foglalkozó történész és tudós kidolgozta azt az elméletet, amely szerint az olasz produktív szférában (tehát a társadalmiban is) a mélyreható változások nem a Felzabradulást követően jöttek létre, ami elsősorban politikai változás volt, hanem az 50-es évek vége és a 60-as évek eleje között, a gazdasági csodának nevezett, lendületes ipari fejlődés korszakában: éppen Romano Luperini állította ezt *Novecentó*-jának, s ez magába foglalja azt a lényegi folyamatosságot, ami a 29-es nagy gazdasági világválság helyreállítása és a háború utáni Olaszország kapitalista újjáteremtése között húzódik.

Anélkül, hogy túl szoros és merev, mechanikus kapcsolatot feltételeznénk a gazdasági-társadalmi tényezők és az irodalmi alkotások között, azt mondhatjuk, hogy a „populista” és „neorealista” áramlat, amely konkrét „szövegekben” (irodalmi és filmművészeti) nyilvánult meg azzal, hogy előtérbe helyezte a falusi világot (s nagyrészt a délit) főként azoknak az íróknak és művészeknek az elképzeléséhez igazodott, akik saját formai struktúráikat be akarták építeni egy olyan társadalmi közegbe, amelynek, bár válsággal küszködött, van bizonyos konzisztenciája.

Ez a közeg Olaszországban egészben a 60-as évekig nem úgy stabilizálódott, mint egy társadalom, inkább csak a paraszti társadalom képviselte, azaz képviselhette. Ha egy olyan író, mint Verga annak idején meg tudta ragadni e világ válságának a mélységét, s ha Pirandello, Moravia, Gadda kritikusan tudták ábrázolni a kispolgárságot, akkor a neorealista „visszatérés” fáziseltolódást jelentett a valós folyamatok és a művészi alkotások között s nem jelentett realiztikus megközelítést, legfeljebb lírizáló, nosztalgia-ával átszőtt vagy mitologizáló színezetet, mint Vittorini vagy Pavese legjobb írásai, vagy emlékdézést, mint oly sok háborús partizántörténet. Példa erre, hogy a *Megszálltság* c. Visconti-film robbanóereje abban áll, hogy egy személyes sorsot állít szembe a fasizmus egyhangú és jogerőre emelt retorikájával; vagy ugyancsak Visconti, aki a há-

^{1 2}A. Asor Rosa: La cultura, in: Storia d'Italia. Einaudi, Torino, 1975.

ború után forgatta, Verga ötlete nyomán a *Terra tremat*, s amelyben gyakran elmerült a múlt felidézésében, ugyanakkor a jelen hétköznapijainak tematikáját kevés sikerrel ábrázolja; s pontosan ezen a téren hagy majd jelentős nyomot egy olyan rendező, mint Antonioni, akit sohasem tekintettek neorealistának. Vagy akár Pratolini, aki a *Metellót* a század elejére helyezi.

Elio Vittorini és Italo Calvino észrevette ezt a törést az irodalmi alkotások tematikája és a gyors és nagyarányú változásban lévő társadalom között, ezért amikor 1959-ben megalapították a *Menabòt*, a 4. számot (1961) egy olyan vitának szentelték, amely az „Irodalomról és az iparról” szöveget, a hetediket pedig egy olyan kísérletnek, amelynek az volt a célja, hogy egy európai folyóiratot alapítson.

Az *Il Menabò* tehát felvetett néhány olyan kérdést az olasz irodalom számára, amelyek – Luciano Anceschi *Il Verri*-jében folyó munkával egyetemben – majd hozzájárulnak annak az új író- és kritikugeneráció kialakulásához, akiket már megemlítettünk a „Gruppo '63”-ban.

Az ország gazdasági-társadalmi testében bekövetkezett lényeges változások, többek között, a 68–69-es nagy ifjúsági és munkásmozgalomban is megnyilvánultak. Irodalmi téren az uralkodó magatartás az elutasítás volt, mintha a jelentés és a cselekvés modalitásáról lett volna szó, amely arra irányult, hogy eltávolodjon a politikai gyakorlattól s az intézményekben való aktív részvételtől. Az elutasításon túl, a 68-as események felszínre hozták azt az irodalmi téren is jelentkező mély szakadást a tudósok és az értelmiség között, akik egyébként „marxistának” nevezték magukat.

Az az ellentét, amely már a Politecnico hasábjain zajló vita kezdete óta fennállt az ortodox marxizmus és a kritikai marxizmus között, nyilvánvalóvá vált és új politikai értékekkel gazdagodott. S valóban, míg Rossana Rossanda kulturális vezetése alatt a kutatás szabadsága és autonómiája (s nemcsak az irodalomban) teljes elismerésre talált az OKP részéről a gyakorlatban is, a kritikai marxizmus képviselőinek nagy része egyetnemértésük súlypontját – amely az irodalmi alkotás sajátos területén lényegében egybeesett az ortodox marxizmus belső fejlődésével – áthelyezték a politikai elmélet és gyakorlat területére. Ezért azután az extraparlamentáris „baloldali” körökben különböző irányban elkötelezettek találunk: a különböző csoportocskák – olykor, érdekes módon, kínai orientációjú ideológiával is találkozhatunk – széles skálájának harcosait, nem ritkán vezetőit; ezekbe az áramlatokba folyt bele, ill. veszett el az olaszországi nagy 68-as mozgalom. Maga a „Gruppo '63” is politikai feszültségekbe keveredett, kezdeti lendülete kimerült, még akkor is, ha egyes képviselői a következő évtized irodalmi kritikájának és termésének legnagyobbjaivá válnak.

Mindez megerősíti és bizonyos értelemben előtérbe helyezi a II. világháború utáni Olaszországban a marxista orientációjú irodalomkritika születési és lendületi modalitásának egy olyan sajátosságát, amelyet egyáltalán nem lehet negatívnak tekinteni. Ez az irodalomkritika sohasem szakadt el a politikai gyakorlattól, melynek ellenhatásait is elszenvedte, de ugyanakkor vitatkozó erőt és saját funkciójának és méltóságának tudatát is merítette belőle, mely túllépett saját specifikus alkalmazási területén, s hasznos ellenhatást jelentett mindenfajta akadémizmussal szemben. S ezen tevékenysége közben – a Gramsci-féle *Ordine nuovo*, s később a *Rinascita* egyik rovatának a címével élve – az *Eszmék* harcában is közreműködött. '68 sürgető követeléseinek meggyengülésével és hanyatlásával az a bizonyos harcos jelleg jóval színtelenebbé vált és a „mar-

xista” kritika köre elaprózódott lényegileg, egyes emberek munkájában, elvesztvén a tendencia erejét.

Carlo Salinari (1977-ben hunyt el) munkásságát folytatja Vittorio Spinazzola, Armando La Torre, Silvio Guarnieri, Enrico Ghidetti, Sergio Antonelli (1982-ben halt meg), Gugliano Manacorda, Ferruccio Masini a német irodalom számára, mind-mind olyan tudósok, akik kiemelkedő helyet szereztek maguknak az irodalmi kultúrában, bár az olaszországi, szemiotikából és strukturalizmusból táplálkozó kritikai áramlatokhoz képest eltérő kutatási vonalakat képviseltek.

1975-ben Bariban, Arcangelo Leone de Castris vezetésével megalapítják a *Lavoro critico* c. folyóiratot, amely körül, marxista-Gramsci irányvonalat képviselő fiatal tudósok gyűlnek össze, figyelmüket az irodalom társadalmi analízise felé fordítják. Egyrészt, tanulmányozzák az egyes írók és irodalmi tendenciák specifikus ideológiáját, másrészt, megpróbálják meghatározni az értelmiség történelmi szerepét a társadalomban. Maga Leone de Castris is – különösen a *Croce, Lukács, Della Volpe*¹³ c. 1978-ban publikált kötetben – elhatárolja magát ezektől az esztétikai teoretikusoktól, nekik tulajdonítva – a különbözőségükön kívül – azt a közös felfogást, amely szerint a művészeti alkotás olyan, mint a nem-ellentmondás privilegizált világa, s ezért nyíltan kivonja magát a történelem ellentmondásossága alól. Ezen „ideológiai adalék” felfedése elősegítené az irodalmi és művészeti alkotások realitásának megértését, melyek beleágyazódnak a társadalomba, az intézményekbe, az Államba: azaz előkészítene egy olyan módszert, amely marxistának nevezi magát.

Gian Carlo Ferretti legfrissebb kritikai munkássága is (*L'autocritica dell' intellettuale*¹⁴, 1970, *La letteratura del rifiuto*, 1968 és 1981; *Letteratura e ideologia*, 1964 és *L'universo orrendo*¹⁵, 1975, mindkettő Pasoliniről; *Il mercato delle lettere*¹⁶, 1979) hasonlóképpen kevésbé merev kulturális és elméleti premisszákra támaszkodik, s igen nagy figyelmet szentel a feltételeknek – s azoknak a tényezőknek, amelyek ezeket lehetővé teszik – amelyeket a kulturális szervezetek modalitásai nyújtanak az íróknak (és a kritikusoknak).

E kritikusok berkeiben látjuk tehát felerősödni – különböző formában – (ide tartoznak Vittorio Spinazzola kutatásai is az írók és a közönség kapcsolatáról, amelyek a *Pubblico*¹⁷ c. évenként megjelenő sorozatban láttak napvilágot) azt az érdeklődést, amelyet majd irodalomszociológiának neveznek s lassanként megszilárdul Olaszországban, ahol igen sok marxista orientációjú tudós gyűlik össze. Ennek az útnak jól sikerült történelmi rekonstrukcióját készítette el Romano Luperini *Il Novecento* c. művének 2. kötetében. Luperini megkísérli, hogy századunk olasz irodalmának eseményeit szerves egységben vizsgálja: s szemben azzal, amit ő a szemiológusok „kclátozott-ságának” tekint, elsősorban arra törekszik – s ez is, bár közvetett módon, Gramsci útmutatása –, hogy a termelési viszonyokban általában és a kultúra létrehozásában különösen megragadja az „alapot”; s ezzel közvetlenül egy marxi terminusra, vagy lega-

¹³ A. Leone de Castris: *Croce Lukács–Della Volpe*. Bari, De Donato, 1978.

¹⁴ G. C. Ferretti: *L'autocritica dell' intellettuale*. Venezia, Marsilio, 1970.

¹⁵ G. C. Ferretti: *L'universo orrendo*. Roma, Editori Riuniti, 1975.

¹⁶ G. C. Ferretti: *Il mercato della lettere*. Torino, Einaudi, 1979.

¹⁷ 1980-ig a *Saggiatore* adta ki, majd a *Milano Libri*.

lábbis ennek a terminusnak egy lehetséges értelmezésére támaszkodik. Mindez, némileg leegyszerűsítve azt a benyomást kelti, hogy – amennyiben elvi síkon eltekintünk Galvano Della Volpe *Critica del gusto* c. művétől, valamint néhány, írókról és irodalmi jelenségekről megjelent jól sikerült elemzéstől, Olaszországban a marxista kritika a háború óta egészen napjainkig, nem volt egyértelműen képes egy áramlat teljes hatékonyságával fellépni.

A crocei örökségtől való elszakadás nehéz folyamata, az a hangsúlyozott szociológizmus, amelyet az egyik kritikus Lukács visszhangjának és jelentőségének tulajdonít, a különböző marxizmus – olvasatok – még azok között is, akik irodalomkritikával és -elmélettel foglalkoztak; ezek a tényezők mind hozzájárultak az idáig folytatott munka „sokoldalúságához”, nemcsak a szemiológiai kritika legjobb metodológiáira vonatkozólag, hanem az „empirikus” kritika eredményeit tekintve is, ugyanakkor figyelemmel kísérték a modern, kortárs kultúra fejlődését. Ennek a munkásságnak a legkiemelkedőbb képviselője Giacomo Debenedetti, aki – anélkül, hogy marxista lenne, vagy kritikai tevékenységét annak nevezné – személye és politikai kötődése révén, az olasz „baloldali” irodalomkritika lehetséges, jövőbeni útvonalai számára mindig biztos hivatkozási pontot jelent.

(Fordította: Szalay Klára)

(Mario Spinella: *La critica marxista*. In: *Sette modi di fare critica*. A cura di Ottavio Cecchi ed Enrico Ghidetti. Ed. Riuniti, 89–103.)

BESZÉLGETÉS RICCARDO SCRIVANÓVAL A MAI OLASZ IRODALOMKRITIKA HELYZETÉRŐL, PROBLÉMÁIRÓL

1.

Claudio Toscani:

Az irodalomkritika egy évszázados történetének leforgása alatt eljutottunk a stílus negatív esztétikai absztrakciójának De Sanctis-i elméletétől a stíluson túli értékek Croce-i elméletéig, és a stílus – mint a formális kimondhatatlanság – rejtett bizonyításán keresztül a mai tételekig – amelyek az európai és a nemzetközi visszajelzések szerint – a stíluskritikát egy olyan irodalomértelmezés szolgálatába állítják, ahol a szöveget csak a „végső megformált állapotában” tekintik a művészi tevékenység tükrének.

Kifejtené ennek az útnak és folyamatnak a dialektikáját és ennek segítségével rávilágítana az esetleges és téves érvekre, amelyek az Ön véleménye szerint a kritikának ebben az irányban való fejlődésére vonatkoznak?

2.

Riccardo Scrivano:

Mint ahogy nem hiszem, hogy az irodalomkritikára vonatkozó főbb módszerek között, amelyek közel egy évszázadon át követték egymást Olaszországban, meg lehetne határozni egy dialektikus folyamatot, másrészt a belémköltözött bizalmatlanság miatt, amely lassan hatalmába kerített és amely egyre fontosabb érveket talált mind az elmélet, mind a gyakorlat területén, éppen ezért nem hiszem, hogy magam képes lennék dialektikusan szemlélni ezt a folyamatot. Több hitelt adnék egy állandóan ellentmondó kapcsolatnak, bár nem szeretem a vizsályt. Ennek a bizalmatlanságnak a legalapvetőbb oka a válság értelmezésében van, amelyben viszont azt hiszem lehet némi dialektikát felfedezni. Ez a dialektika csak romantikus vagy hegeli lehet, amely a benne foglalt történelemre és az eseményekre vonatkozik. A dialektika a logika olyan folyamata, amely az emberi történelemre vonatkoztatva meghatározott metafizikai minőséget vesz fel, amely pontosan megegyezik azzal, amelyet felvenne, ha a természetre vonatkoztatnánk.

Abba az *útba*, amelyet Ön a kérdésében említ és amely elvezet De Sanctis-izmustól a Croce-izmusig, a hermetizmusig és a stilisztikáig, én belevinnék néhány más jellegű eseményt is, legyenek azok akár a kulturális irányzatok, akár a különböző módszertanok. De Sanctis és Croce közé, hogy velük kezdjem, beékelném a pozitivisták kritika vagy a történelmi módszertan által szerzett tapasztalatokat, amelyet igazságtalanul akar felszámolni az összes idealista beállítottságú irodalomtörténész, mint a tudálékosságnak egyik megjelenési formáját. Pedig a tények feltárásával magába foglalta és táplálta a filológiát, vagyis egy olyan módszertant, amely bár nem tért el a tényektől, mégis kész volt felfrissülni, továbblépni és önmagát helyesbíteni épp az önmaga által összegyűjtött adatok alapján; azt a filológiát, amellyel, mint mondtam, az olaszországi irodalomkutatás büszkélkedhet. A történelmi sémákon a legfontosabb újítások, amelyeket a régi és az új idealista hagyomány elhamarkodottan hozott létre és azért hozott létre, hogy akarva-akaratlan szembesítsenek a tényekkel, abból a hegemon pozíciók által kondicionált és megrontott tapasztalatból származnak, amely továbbra is nagy hatással volt és elsősorban alternatív kutatási lehetőséget kínált. Ennek köszönhető, hogy a stilisztika is nagyon népszerű lett, és nemcsak polgárjogot nyert, de olyan területre is kiterjedt, ahol újabb elméletek kiindulópontja lehetett: ha mindezen tények alapján egy vonalat akarnánk húzni,

természetesen elismerve a vonal érvényességét, akkor ez Carduccitól Serráig, De Robertistól De Lollisig húzódhatna és eljuthatna egészen Devótióig, Conitini-ig és Nencioni-ig.

Azt hiszem, hogy már ebből a néhány kiragadott példából kitűnik, hogy az az *iter*, amelyre kényelemből hivatkoztunk, mint olyan, nem létezik: talán léteznek *útirányok*, amelyeket nemcsak a véletlenszerűség határoz meg, hanem valóban ellentétes tulajdonságok jellemeznek. Ennek az útiránynak egyike a hegeli örökség, amely a történelemre alkalmazva oly erősnek bizonyult, hogy elvetett olyan jelenségeket és kísérleteket, azokat elvből jelentéktelenségnek és marginálisoknak bélyegezve és önkényesen egy csoportba sorolva, mint a pszichoanalízis és a szürrealizmus, a fenomenológia, az egzisztencializmus, a neopozitivizmus, illetve az összes XX. századi izmusok és avantgarde mozgalmak. Maga a marxizmus, amelyet Ön nem sorol abba a bizonyos *iterbe*, talán éppen azért nem – bocsássa meg ártatlan rosszmájúságomat – mert a De Sanctis-izmus és a Croce-izmus útján halad hosszú ideig inkább a késő realizmusok, neorealizmusok és szocialista realizmusok hideg lángjánál melegegett, miközben olyan ideológiai tartalmat fedett fel, amely minden valószínűség szerint Marx tiltakozását váltotta volna ki, legalábbis ezeknek bizonyos korszakában.

Tagadom tehát ennek a fő irányynak a meglétét. Ami ma számít, ami hasznos és használható, az kívül áll ezen, és azért tudott hitelt szerezni magának, mert épp De Sanctistól ered: erről már részletesen beszéltem az 1977-es nápolyi konferencián és azt követően is. Azt hiszem, nincs szükség túl sok bizonyításra. De Sanctisről Asor Rosa azt mondta, hogy baloldali politikaként olyan elveket és olyan társadalmi és politikai szemléletet terjesztett, amelyek jobboldaliak voltak. Ennek az ítéletnek akkor van csak hitele, ha tisztázzuk, mi a jobboldali politika. De Sanctis idejében jobboldaliak voltak azok a tételek, amelyek a fiatal baloldal formulája mögé rejtőztek; de általánosságban azt kell mondani, hogy jobboldali volt a hatalomvágy és annak irányítási módja – amikor birtokolta a hatalmat – még akkor is, ha nem akarjuk elismerni, hogy a hatalom, akármilyen szinten is konszolidálódik, mindig jobboldali, mivel konzervatív vagy legalábbis kénytelen minden rendelkezésre álló eszközt jónak elfogadtatni, miután kimondta, hogy a céljai is jók. Az irodalom területén De Sanctis oly módon realizálta hatalmát, hogy megalkotta azt a történelmi és kritikai sémát, amelynek idővel az iskolán keresztül sikerült eluralkodnia a tanulmányokban. Így tehát a De Sanctishoz való „visszatérések” nem csak áltörténetek, és ebből eredően ellentmondásosak az őket felvető pozíciók területén, hanem mindig is károsak voltak: ezt nagyon jól és alaposan – habár nagyon mértékletesen – bebizonyította Nicola Longo egy kis antológiában, amely ezekkel a mindenki számára hasznos, crocei, gentilei, illetve marxista, historikus „visszatérésekkel” foglalkozott.

Féltetéve érveket és hangulatokat, ráterek az irodalomtörténet és ennek módszertanai által körülhatárolt területre. A stilsztika nagy érdeme, hogy felhívta a figyelmet a szövegre, figyelmeztette, hogy milyen esztelenség engedni annak a csábításnak, hogy valakit vagy valamit hibásnak ítéljünk vagy dicsőítsünk olyan mértékkel, amely eltér az irodalmi, a gondolati vagy eszmei, a politikai, a morális vagy más mértéktől. De felhívni a szövegre a figyelmet, ha egy bizonyos ponton a szöveg struktúrájára hívja is fel a figyelmet, elsősorban, vagy legalábbis ezen keresztül és ezért sürgető módon a szöveget felépítő eszközökre való figyelemfelkeltést jelenti: a szöveget felépítő eszközök nyelvészeti eszközök, mindazokkal a tartozékokkal, amelyeket ez feltételez, elsősorban retorikai eszközökkel. Így tehát csak akkor beszélhetünk egy érvényes és komoly stilsztikáról, ha az a nyelvészettől indul ki, amely ma Saussure és eredményei nyomán csak strukturalista lehet. A strukturalizmus egy bizonyos korszakban talán divat volt, mint ahogy az volt a stilsztika is: de végül mindkettő megszűnik az lenni éppen akkor, amikor megtalálják helyüket a nyelvészetben belül, és úgy tekintik mindkettőt, mint a nyelvészeti jelek rendszerét, sőt visszavezetik a szemiotikához, illetve a szemiotikával kialakult elméleti és gyakorlati kapcsolatokhoz.

Claudio Toscani:

A hagyományos kritikai módszertanok által meggyengített megismerési tehetetlenséggel szemben ott talajuk a mai olvasás-technika és szövegeértelmezés nem kevés új tudományos szakágát: másképpen fogalmazva, annak a kísérletét, hogy a mű specifikumát más tudományágak eszközével, más kutatási módszerekkel tárják fel, illetve kifejezetten ezeknek a tudományágaknak a „tudományos” különbségében keresik az egyedül lehetséges kritikai elemzést. Szeretnénk, ha kifejtene a véleményét ezeknek az új kritikai irányzatoknak a jogosságáról és jövőjéről.

Ezeknek a különböző szövegelemzési rendszereknek a képviselői úgy tűnnek fel, vagy önmagukat úgy tüntetik fel, mint akik a mű egyetlen igazi értői; de ha szakjukat, amely oly nagyon hasonlít az egzakt tudományokhoz, az irodalomra alkalmazzák, szerintünk gyakran olyan absztrakcióba fulladnak, amely messze áll attól, hogy egy kiugró cselekményt a politikai és irodalmi alapismeretekkel szemben képviseljen, éppen ezekkel az alapismeretekkel játszik a régi *divide et impera* elve szerint. Mit szól mindehhez?

Riccardo Scrivano:

Először a második kérdés második felére fogok válaszolni, mert azt hiszem, hogy bevezetőként fog szolgálni a kérdés első részének megválaszolásához.

Van egy régi hagyomány, amely Platónat azért dicséri, amiért az általa kimondott igazságokat mítoszokkal fedte el, amelyek a készületleneket és a be nem avatottakat elkápráztathatták és tévedésbe ejtették. Ez a hagyomány a még régebbi pitagoraszai gondolkodásban egy titkos bölcsesség létezésének hitében fejeződött ki, amely csak kevesek számára elérhető és oly régi, hogy eredete a világteremtés pillanatához közel áll; ennek egyik megnyilvánulása lehet a héber *quabbalá*, vagyis az a titkos hagyomány, amely szerint Isten egy olyan üzenetet bízott Mózesre, amelyet csak szóban és csak kevés bölccsel közölhetett, párhuzamosan egy minden héberrel közölhető másik törvénnyel. Ez az anekdota a tudás eredetéről nem véletlen példa; a vallásos háttértől eltekintve, amely néhány esetben, mint a *quabbalá* esetében is, egy pontosan körülhatárolt misztikus jelentéssel bír, ez a hagyomány a papok saját hatalmának féltékeny és önző védelmét tükrözi végső soron *elitek* elmélet, amely szerint a vezető rétegek, az értelmiségi osztályok képviselik a forradalmi tartalmat hordozó tömegeket, ők az igazság letéteményesei, a tettek kezdeményezői, a karizmatikus vezetők. Ezek a kiválasztottak határozzák meg, hogy mit lehet a tömegeknek mondani, ők alkotnak belőle törvényt, hogy a tömegek megtanulják, ők választják meg a helyes politikát és ők merevítik azt frázisokba. Mondanom sem kell, hogy mindez pontosan megfelel a politika régi fogalmának, vagyis a kiszámított hazugságok tudományának. Mivel azonban itt nincs helye annak, hogy a fogalomnál hosszabban elidőzzünk, kétségtelen, hogy ez annak a hatalomnak a gyakorlata és örök szabálya, amely a tudás monopóliumát, vagy az általa kitalált és elfogadott tudást birtokolja. A tudósnak, vagyis annak, akinek feladata, hogy gyarapítsa az ismereteket, éppen ezért az irodalomkritikusnak is csak az lehet a célja, hogy gyarapítsa ezeket az ismereteket és nem az, hogy elleplezze azokat, hogy valaki ne értse meg vagy csak kis adagokban értse meg: csak magyarázhatja, de nem misztifikálhatja azokat. A *divide et impera* elvét az szorgalmazza, aki hazudik és misztifikál és mások helyett dönt, és nem az, aki a szükséges kutatási eszközöket előkészíti. Végül is nem félek semmilyen szakosodástól, legalábbis akkor nem, ha ez a szakosodás nem a Don Abbonio-féle latin mellébeszélést jelenti, melynek a megcáfolásához elég az egyszerű Renzo józan gondolkodása, ha jószándékát kedvese iránt érzett szerelme vezérli is. Egy ismeretelméleti tevékenység mindaddig érvényes, ameddig ellenőrizhető és ellenőrizhető, azaz ismételhető és igazolható: és képesnek kell lennie arra, hogy eltávolítsa a területén felhalmozott akadályokat.

Az aki a tudást fölébe helyezi a kutatás szabadságának, és nem ad szabad teret a vizsgálatoknak, és nem ismeri el a tévedés lehetőségét és jogát az elemzés során, az aki nem teszi szabaddá a teret a minden előítélet mentes elemzés előtt, mely egyedül csak a tudományos hipotézis bebizonyítását célozza, mindig is rabja marad az ideológiák befolyásának, melyek előbb vagy utóbb éreztetik mindent megrontó hatásukat.

Azt hiszem így a kérdés első felére is válaszoltam és csak két apróságot szeretnék hozzátenni: először is, hogy én nem látok igazi ellentétet tudományos ismeretek és másfajta ismeretek között. Ha egy ismeretrendszer nem az általa vizsgált tények pontos ismeretét tűzi ki elsődleges, központi céljául, akkor legjobb, ha azonnal elvetjük: szerintem főleg az álgazságok ismerete mellett kardoskodni. Másodszor pedig, minden tudomány vagy állásfoglalás, amelyet egyedülinek és alternatíva nélkülinek kiáltunk ki, valószínűleg elhomályosul és használhatatlanná válik, mihelyt valami új vagy más dolog tűnik fel a láthatáron. De azt hiszem, a tökéletesnek és alternatíva nélkülinek elfogadott

tudománynak éppen a hagyományos tudományok bizonyulnak, különösképp történeti jellegűek, akár az idealista változat, (amely mindig különösen erőszakos és fanatikus volt) akár a történelmi materialista vagy marxista változat, amely miután kialakította saját képét, be akarta hálózni az egész világot. *Amicus Plato, sed maius amica veritas.*

3.

Claudio Toscani:

Ugy tűnik, hogy az utóbbi időben csökkent az akadémikus tiszta kritika és az elkötelezett kritika közti ellentét, részben az értelmiség egy részének átáramlása miatt az egyetemekről a sajtó orgánumaihoz, részben a „sajtó” kritika jobb fogadtatása miatt az egyetemi körökben.

Őn is így gondolja?

Ezzel kapcsolatban, milyen kölcsönhatások vagy az eddig követelt kölcsönös autonómia milyen mértékű visszaállítása várható Ön szerint a közeljövőben?

Riccardo Scrivano:

Először is szeretném kifejezni, hogy az elmúlt időkből a tiszta kritika és az elkötelezett kritika közti feltételezett ellentét nem annyira érezhető: elég csak olyan akadémikus kritikusra gondolni, mint Momigliano, aki folyamatosan és nagy sikerrel dolgozott együtt a *Corriere della Sera*-val, vagy mint De Robertis, akinek évekig volt egy rovata a *Tempo* c. hetilapban, és fordítva, mint Pancrazi és Cecchi, akik anélkül, hogy újságírók lettek volna, kritikusként is nagy elismerésben részesültek. Valószínűleg, talán majdnem biztosan, a sajtó részéről tapasztalt nagyobb igényesség miatt és a tömegkommunikációs eszközök fejlesztésével az utóbbi évtizedekben a helyzet valamelyest javult és a két kritika, az akadémikus és az elkötelezett kritika közötti együttműködés egyre aktívabbá vált, az eszmecsere pedig folyamatos. Ezt támasztja alá az a tény, hogy olyan értelmiségiek szereztek egyetemi katedrát, akik hosszú ideig az irodalmi újságírás terén fejtettek ki tevékenységet. Egyébként a tudományos kutatásnak is szüksége van a mai világban a nagyközönség állandó támogatására. De a művészi, az irodalmi és a kritikai tevékenység talán még nagyobb mértékben igényli, mint saját fennmaradásának feltételét, a közönség jelenlétét, a vele való kapcsolatot és szembesítést.

Azonban nem szabad összekeverni egyiket a másikkal: a legkönnyebben felismerhető találkozási pont – az akadémikus kritika esetében – a kommunikatív és a pedagógiai szándék, az elkötelezett kritika esetében pedig az informatív és az illusztratív szándék, olyan általános törekvések kivételével, mint a hihetőség, a pontosság és a tájékoztatás igénye. Ilyen megközelítésben arra is gondolni kell, hogy ez az eszmecsere még tovább fejlődik, mivel a mai tájékoztatás természeténél fogva azonnali és gyors az új információk megszerzésében, amit az akadémikus kritika lassabban realizál. Az a tény, hogy a harcos kritika elsődleges célja a tájékoztatás, az elvont kritikáé viszont a kutatás, azt az óhajt sugallják, hogy nehogy a végén szerepet és felelősséget cseréljenek: egyiknek sem válna hasznára.

4.

Claudio Toscani:

Egyre gyakrabban beszélnek a kritikáról úgy, mint önálló irodalmi műfajról és a kritikusról, mint íróról, mint irodalmárról. Úgy tűnik, hogy a kritikus feladata egyúttal nélkülözhetetlen, kreatív és stilisztikai tevékenységgé is vált: egyszóval maga is irodalmi alkotó tevékenység, melynek megvannak a maga saját logikus-fantasztikus törvényei, amelyek a műfajt önállósággal és teljességgel ruházzák fel.

Mi az Ön véleménye erről a kérdésről?

Úgy véli, hogy a kritika, mint művészeti, irodalmi tevékenység, inkább ki tudja védeni azt, hogy kiadói és ipari áruvá váljon, mint a próza és a költészet?

Riccardo Scrivano:

Az irodalomkritika is irodalmi műfaj, akárcsak más tudományágak területének értekező leírásai, melyekkel együtt továbbra is úgy fog szerepelni, mint irodalmi műfaj. Ami a lényegét illeti, a kritikai esszé az ismeretek meghatározott rendszere és akár a kifejtés szempontjából egy olyan retorika elemeit tartalmazza, amely természetesen rendelkezik egy *inventio*-val és egy *elocutio*-val, amelyek nem kifejezetten önálló alkotások – ha ennek a szónak a tágabb értelmét vesszük –, de olyan connotációk, amelyeket egy közös, figyelemfelkeltő szintről dolgoztak fel. Ily módon, azt hiszem, helyes úgy felvetni ma a kérdést, hogy az irodalomkritika vajon művészet vagy tudomány? Először is azt kell figyelembe venni, hogy egy szellemi folyamat az általa felhasznált eszközök pontosságától függően, valójában megismerési folyamat; másodsor pedig, hogy amíg az írás öröme, vagy kínja, a *parte subiecti* közömbös az írást megrendelő retorikai műfajjal szemben, a kritika története kezdete óta nemes, sőt élvezhető irodalmi alkotásokat tudott felmutatni, egészen addig, amíg eljutott a kritikai túlzásokhoz, a kritikai elbeszéléshez és a különcködéshez, amelyek a műfaj jellemzőivé váltak. Magától értetődik, hogy műfaj alatt nem annyira a Castelvetrotól Fubiniig húzódo vitára gondolok, hanem inkább a Barthes és Todorov között eltelt időszakra.

Ami a kritika áruvá válását illeti, nem tudnám megmondani, hogy ez a prózához és a költészethez képest kisebb vagy nagyobb mértékben következik-e be: valószínűleg nagyobb mértékben az elkötelezett kritika esetében, ha azokra a napilapokban megjelenő kritikai írásokra gondolunk, amelyek az állandó sürgetések, a protekció és a különféle képpen megalázó kompromisszumok szövevényén keresztül látnak napvilágot. De nyilvánvalóan olyan tevékenységekről van szó, amelyek egyéb, más természetű tevékenységekbe olvadnak be.

5.

Claudio Toscani:

Ha elfogadjuk azt, hogy egyetlen kritikai eszköz sem törekedhet egyedül önmaga a szöveg teljességének megragadására, akkor minden módszer jogot követelhet magának.

Az új módszerek körében (kezdvé a szociológiáitól a szimbolistáig, a stilisztikáitól a strukturalizmusig, a formalizmustól a szemiotológiáig), Ön szerint a pszichoanalitikus kritika (amely ma már túljutott a kezdetleges patográfia és a klinikai napló divatján) hitelesítve van-e arra, hogy a műszemantikai rendszerének, illetve a szöveg belső jelentéséhez lényegileg elfogadható leírására törekedjen.

Riccardo Scrivano:

Természetesen a pszichoanalitikus kritika vagy a pszichokritika, vagy nevezzük, ahogy akarjuk, egyszóval az az irodalomkritika, amelyik egy eredetileg más tudományágak és tudományok számára kidolgozott eszközökkel dolgozik, rendelkezik mindazokkal a jogokkal, amelyekkel a többi módszer, sőt azt mondanám, hogy még egy előnnyel is, amely az analízishez fűződő specifikus, szabályszerű kapcsolatából ered.

Azt hiszem, hogy itt is csak akkor lehet szó komoly eljárásról, ha az a lélekelemzés és a nyelvelemzés szoros együttműködésének eredményeként formálódik, amely a szimbolikus jelek összetett rendszerén keresztül jelenik meg az irodalmi műben. Gyakran hallani, hogy nem minden műre és nem minden szerzőre alkalmazhatóak a pszichoanalízis eszközeit alkalmazó módszerek: például Vergára sem, jelentette ki egy alkalommal Baldacci. Én azt mondanám, hogy nem így van, akkor sem, ha kevésbé gazdag és kevésbé jelentős eredményekre lehet így jutni: mindenesetre a realista formák által jobban átítatott művet is lehet szimbolikusságában elemezni és azt hiszem, hogy sok ilyen esetben nagy és komoly meglepetéseket lehet elvárni ettől a módszertől is.

Claudio Toscani:

Eddig megjelent tanulmányköteteiben (Il manierismo nella letteratura del Cinquecento) – Manierizmus a Cinquecento irodalmában 1959 és a (Cultura e letteratura nel Cinquecento) – Kultúra és irodalom a Cinquecentoban 1966. (La norma e lo scarto. Proposte per il Cinquecento italiano) – A szabvány és a selejt. Javaslatok az olasz Cinquecento tanulmányozásához, 1980: nem az irodalomkritika új vagy kevésbé új (ennek a beszélgetésnek a során említett) kategóriái szerint való eljárást alkalmazza, hanem a lehető legnagyobb mértékű elmélyedéssel közelít a témákhoz, távol minden sémától, művelődéstörténeti vázlattól és előre összeállított diagramtól. Tehát nem egyen irányú és teleológiai fejlődésről van szó, sem progresszív eljárásról, hanem egy olyan megoldások által vezérelt megismerő-magyarázó irányvonalak lefektetéséről, amelyekhez az egymás után, párhuzamosan vagy nem párhuzamosan megszerzett ismereteken keresztül lehet eljutni; mindent átszövő, inkább ellentmondásos, mintsem egyetértő kutatásokon keresztül; olyan vizsgálódásokon és kutatásokon, amelyek a *szabvány*ba rendezett ismeretekkel szembehelyezik a selejtszemereket (ez a könyv két pólusa). Egyszóval, Ön a sorrendbe állított tények, alakok, helyzetek és jelenségek helyett inkább fenntartja magának a kusza helyzetek lehetőségéről. Kérem, fejtse ki mélyebben a véleményét a kritikai tevékenysége során kifejtett motiváció-siker (eredmény) kapcsolatáról.

Riccardo Scrivano:

A *Szabvány és a selejt* esszéi során kikísérletezett munkamódszerről adott összefoglalója nagyon találó. Legfeljebb két dolgot próbálhatok megmagyarázni: először is, ennek a munkamódszernek elsődleges célja az volt, hogy minél kiterjedtebb körből és minél több elemzést, véleményt és eseményt gyűjtsön össze. Mindezzel együtt, azt hiszem, könnyű felismerni – három lényeges problémakörben, mint a kritika, a kisebb írók és a manierizmus kérdése – a következő kutatási irányokat: az eszközök felmérését, a vizsgálat térbeli eltolódását (Európa, Olaszország helyett és a kevésbé jelentős írók a jelentősebb írók helyett), a retorika leíró és történeti szemléletét, a színházi játékot, mint a megismerés meghatározásához szolgáló adalékot, a nyelv különböző fogalmának súlyát az irodalom ismeretanyagának meghatározásaiban. Bár megpróbálok nem túlságosan rágódni rajta, valószínűleg nem sikerült sem meggyőzőnek, sem lenyűgözőnek lennem; ennek ellenére azt hiszem hogy az elmúlt években következetesen (vagy legalábbis a következetesség szándékától vezérelve) azon igyekeztem, hogy a problémákhoz új perspektívát találjak, hogy ne zárkózzam be egyetlen rendszerbe, hanem hogy felrisszítsem a leírást az újabb és újabb most felfedezett eseményekkel. Így egy olyan program kidolgozásához jutottam el, amelyben előnyben részesül a kivétel a szabállyal szemben, a selejt a szabvánnyal szemben: aminek önmagában is nagy jelentősége van egy meghatározott időszakban, a XIV. században, a reneszánsz korszakában, amely a hatalommal szembeni lázadás útját kereste, és fordítva; a lázadások alatt élte át a hatalom iránti vágyódását. A sokféle szakértelmet igénylő területeken Starobinski stílusa és anyagismerete vezérelt, amit kezdettől fogva előtérbe helyeztem és amelyet a következőképpen lehet összegezni: a stílus nem más mint a szabványtól eltérő selejt, a normát nem figyelembe vevő és annak nem alárendelt forma.

Másodsor magyarázatképpen pedig kijelenthetem, hogy a zűrzavar rendjét kerestem, ezzel visszautasítottam azt a misztifikáló műveletet, amely kitörölte mindazt, ami a rendszeresen belül továbbra is zavaros maradt, másfajta törekvést, alternatívát jelentett, létező valóság volt, mielőtt a történelem építőkövévé vált volna. Nagyon sok író, azok közül, akiket a XVI. századi kisebb írói fejezetébe soroltam, és akiktől a szabályostól eltérő, más jelentésű szemelvényeket válogattam egy hasonló című antológia számára nem is annyira kevésbé jelentős íróknak bizonyulnak és gyakran előfordult, hogy a munkájukat feltáró hosszú kritikai tevékenység során kiderült, hogy helyük az irodalomban nemhogy nem marginális, de még csak nem is másodlagos. Tovább lépve ezen az úton, az a kevés, amire itt fény derül és ami elsősorban példaként szolgálhat, megfelelően kifejezhető. Abban a tevékenységemben is, hogy újra mozgásba hozzak képeket – talán azzal a titkos meggyőződéssel, hogy újra járni valamit, az újraértékelést is jelent – jeiképes vezetőm volt az az ismeret-

anyag, amelyet minden rendező racionalizmus az irracionalizmus rendezetlen állapotával kezd. Éppen ezért az általunk kialakított rendet nem kell felcserélni egy akármilyen állandóság értékeivel; ha ez bekövetkezik, akadály és nyűg lesz, amelytől csak szabadulni kell. Ebből két dologra lehet következtetni: a ráció egyszerre gyakorlat és módszer, nem pedig rendszer, és ha elveszti lendületet adó képességét, megszenségtelenítő és ellenőrző képességét, valamint a kíváncsiságát a bizonyosságra való törekvését, saját magát veszti el, és azokat a szörmyszüleményeket eredményezi, amelyeknek a legyőzéséhez szeretnék a segítségét kérni. Egy módszertan mindig ideiglenes, és csak a komplex ismeretek egy bizonyos állapotában érvényes. A jó módszertannak kell annyi erővel rendelkeznie, hogy állandóan igazolni tudja önmagát.

7.

Claudio Toscani:

A XVI. századot „magyarázó” két modell-formula közül (az egyik teljes egészében a klasszicizmushoz vezet vissza a másik, éppen klasszicizmus-ellenes összetevőit hangsúlyozza és tárja fel) Ön, bár a „szabványtól” eltérő „selejt” nézetét vallja, – a szövegmagyarázó hagyományokat bírálva – melyiket részesítette előnyben? Hogyan illeszkedik bele ebbe az okfejtésbe a kevésbé jelentős írók végtelen és magmatikus XVI. százada, amelyet még mindig nem ismerünk eléggé. Ön legutóbb a reneszánsz-héber kultúra felé fordult, amelynek vannak újplatonikus, hermetikus és kabalisztikus vonásai. Kutatásai milyen eredményre vezették?

Riccardo Scrivano:

A XVI. századdal foglalkozó munkámban sohasem, vagy talán csak észrevétlenül *per incidens*, használtam a klasszicizmus ellenesség (anticlassicismo) és a reneszánsz ellenesség (antirinascimento) kifejezéseket, de ha már szükséges volt, jobban szerettem az ellenreneszánsz (controrinascimento) és főleg a manierizmus megjelölést: természetesen ez szokás kérdése, mivel metaforáról van szó, de azt hiszem, hogy ez utóbbi meghatározások jobban kifejezik a kritikus szándékát, ha nem fedik is pontosan tevékenységének tárgyát. Hogy jobban megértessem magam: az világos, hogy ehhez a terminológiai ötlethez hozzá kell gondolni, hogy minden mozgalom, valamihez csatlakozó és valamit fenntartó, avagy valami ellen lázadó és valamit elutasító mozgalom azzal indul, hogy elismeri a klasszikus-reneszánsz kultúrát. Mondanom sem kell, hogy a klasszicizmus alapelvének meghatározása, amely egy század minden eredményével és művészeti alkotásával együtt kanonizálja, megakadályozza sok jelenség, illetve kisebb rész-korszakok értelmezését, (ezeket a módszerre adott válaszoknak kell megvilágítani, vagy a megértés eleve reménytelen). Ezek az „ellenességek” (ellenreneszánsz, anti-klasszicizmus stb.) különbözök, amelyeket feltétlenül figyelembe kell vennünk, olyan jelenségeket tartalmaznak az adott rendszeren belül, és amelyeket épp a történelem dialektikája hitelesít. Azonban gyakran megesik, hogy ezen az eltérő jelenségek esetében a rendszerből való kilépésről van szó, egy másik világ és paramétereinek részleges átlépéséről: ebben az esetben a klasszicitás csupán passzív tudássá, anyagok tárházává, ismeretek arzenáljává, vagyis modorrá változik. Nem akarom túlságosan leegyszerűsíteni a kérdést: a vizsgálandó téma, az anyag megválasztásának pillanatában, – amelyek az irodalom esetében nyelvészeti és stilsztikaiak, vagyis retorikaiak, és amelyek végtelenül nagy hagyománnyal rendelkeznek, amely – mint ahogy Cortius megerősítette – Homéroszig nyúlik vissza –, igen sok tényező játszik közre, csak az irodalmi műben ezeket elfedi szimbolikus értékük. Majd később, egy magmatikus állapotból előbukkan az öntudatra ébredés, amely talán megszilárdít egy-egy felfedezést, egy észrevételt, de ugyanakkor azt is érezteti, hogy már máshol járunk.

„A XVI. század kisebb írói” szintagmája számomra már programként hangzik, bizonyos értelemben kihívásként is: nem a „nagyok” ellen, hanem azok ellen, akik hegység alatt csak hegycsúcsokat hajlandók elismerni.

Ami a héber-reneszánsz kultúra terén folytatott kutatásaimat illeti, még egy kicsit korai eredményekről beszélni: óriási nehézségekkel kell megküzdenem és a héber nyelv ismerete, amelynek

tanulásába már belekezdtem, elengedhetetlen az anyagok hozzáférhetősége szempontjából. Elég csak arra gondolni, hogy a reneszánsz héber tudósainak sok munkája még mindig csak kéziratban található meg, ami azt jelenti, hogy ismeretlenek, vagy csak kevesek által ismertek. A terület és a táj lenyűgöző akárhova nyúl az ember, az az érzése, hogy az igazi forrással lép kapcsolatba, a legősibbel, és mivel rejtett és távoli, a legnagyobb becsüvel. Alapvetően az az érzésem, hogy a hebraizmus – még a késő-középkori és misztikus korszakában is, ami nem más, mint a Kabbalah, nemcsak azért, mert a hatalmas arab kultúra közvetítője volt, hanem a késő klasszicizmustól a középkorig terjedő saját fejlődése következtében is, óriási mennyiségű anyaggal rendelkezik: eszmékkel, mítoszokkal, kulturális infrastruktúrákkal kapcsolatos anyagokkal, sőt olyanokkal, amelyek a ficinói és picói reneszánsz felfogásra vonatkoznak, vagyis a klasszikus-héber keresztény és a platóni arisztotelészi szinkretizmus formáira, amelyek a reneszánszt alkotják. Így meg lehet állapítani, hogy középkori jelenség a klasszicizmusnak reneszánszkori virágzása, hogy mennyire nem újdonság, hogy miért születik ennyi tanulmány különösen a középkori platonizmusról (Garin, Gregory, de tovább is sorolhatnám); mindezek a kutatások komoly helyesbítésekre és a tradíció és az évszázados viták által ránk hagyományozott reneszánsz fogalmának újra-átgondolására készítetnek.

8.

Claudio Toscani:

Svevo és Pirandello, egy már eléggé kodifikált kreatív irányvonal két végpontja, az Ön egyik legutóbbi írásában úgy szerepelnek, mint a .dekadentizmushoz közelítő folyamat részesei. Szeretnénk, ha ennek indokolását bővebben kifejtené.

Riccardo Scrivano:

Ebben a pillanatban kevésbé érdekel, hogy meghatározzam Svevo és Pirandello dekadentizmusát, minthogy kifejtsem a gyűlölt és szeretett irodalomhoz fűződő vitatott és bonyolult kapcsolatukat. Belemélyedtem műveikbe, újból átolvastam őket, és igyekeztem nem naivan bizalmas kapcsolatba kerülni a szöveggel. Svevo számára az írás mindig az irodalom helyét és szerepét meghatározó feszültséget és a vele való kapcsolat elmélyítését jelentette: kitűnök az emberi viselkedésből levezetett lélekelemzése, amelyek az idők során egyre inkább kifinomultak; egy bizonyos ponton a pszichoanalízis ezt a képességét kulturális értékévé változtatta. Nem félt attól, hogy azzal, hogy félreérthetetlenül és tudatosan megszegi a freudizmust, mint terápiát, mint ahogy attól sem félt, hogy az önelemző kezdeményezése is nevetségessé válhat: így a dolgokba benne foglalt ironia lassan nyíltan komikussá vált, kihasználva a valóság megváltoztathatóságát, torzíthatóságát és elismert félreérthetőségét, amellyel szemben az irodalom egy ellentétes világot képvisel. Így az ismeret önismeretté és nem valaminek az ismeretévé válik, bár a valósággal való párhuzamából adódóan néha kapcsolatban is állhat azzal.

A kritika jelenlegi helyzetében megállapítható, hogy Pirandello a színházi tevékenység irodalmi és filozófiai autonómiájának elismertetésére törekedett az elbeszélő- és az esszéirodalommal szemben: Pirandello színházának kifejezésformája önmagában áll, mint minden jelrendszer, a játék valóságának létrehozásában, amely eltér attól a követelménytől, amely meghatározza a nagyrészt a Pirandello-i elbeszélőirodalom által közvetített valóság megismerésének szubjektív viszonylagosságát. Az elbeszélés kifejezésformája, *A kitalálttól* (L'esclusa) a *Pascalig*, az *Ezerarcú emberig* (Uno, nessuno e centomilla) – de szerintem újraértékelődött a kritika által homályba borított regényig, az *Ő férje* (Suo marito), előbbi címén *Giustino Roncella, született Boggiolo* (Giustino Roncella nato Boggiolo) – a Pirandello-i ismeretelmélet egy meghatározott szakaszát jelzi. Ám a színházi kifejezésforma nem egyszerűen ezt a szakaszt igazolja másképpen és más úton: naivítás lenne erre gondolni, mégis rengeteg Pirandello-kritika állította ezt, valószínűleg nem tudva, hogy a mondanivaló nem a jelrendszerekben található, hanem ezek maguk képviselik a mondanivalót. Pirandello azért keresett egy másfajta kifejezésformát, mert másfajta kifejezést akart adni egy másfajta szimbolikus világnak.

Claudio Toscani:

Korábban a már megjelent tanulmányaiból (mint például a Dekadentizmus és színház, Jegyzetek D'Annunziohoz című tanulmányát, amely a *Critica letteraria* 1976. 10. számában jelent meg, akár azokból, amelyek a közeljövőben látnak napvilágot (mint a IV. Henrik és az Irónia és torzulás De Robertonál), látszik, hogy Önt határozottan érdekli az irodalom és a színház kapcsolatának témája. Szeretném megkérni, hogy jelölje meg közelebről ezeknek a munkáknak a kritikusi célját.

Riccardo Scrivano:

A színházi szöveg sokat segített abban, hogy meghatározzam a megközelítés és az elemzés gyakorlatát és módszerét. Régóta vonz a színházi szöveg sajátos jellege, többé-kevésbé úgy, ahogy Ferguson az *Idea di un teatro* c. tanulmányában és az Alfieri színház természetéről írt könyvében foglalkozott a kérdéssel. De a későbbiekben ez a sajátos jelleg olyan fogalomná változott, amely egy nagyobb általánossághoz vezetett. Ez akadályozott az eszközök elemzésében és végső fokon elködösítette a problémákat. Akkor Goldoniról szóló egyik munkám – amely Goldoni franciaországi áttelepülését dolgozza fel, amikor ismét színdarab szcenáriúkat kezdett írni a *Comédie italienne* részére, majd élete utolsó nagy darabjait alkotta meg – arra hívta fel a figyelmet, hogy a színházi szöveget a különböző jelkódexek alapján kell megközelíteni és értelmezni. Először a színházi jelkódexet kellett megkülönböztetni az irodalmi jelkódextól, majd egyéb megkülönböztető műveleteket is el kellett végezni. A legutóbbi tanulmányom Pirandello *IV. Henrik*jének elemzése, mely Giovanni Macchia tiszteletére megjelenő gyűjteményes kötetben fog megjelenni, a színházi mechanizmusokkal foglalkozik, amelyeket úgy értelmezek, mint a különböző szervezési talajon létrejött és a későbbi elemzés során szétválasztott stílusok együttesét, amelyek azonban csodálatos módon egyesülnek a színházi szöveg megjelenítésében; ez természetesen a rendezés, a szövegmondás, a játszott szöveg egységét jelenti.

A De Robertóról szóló munkám, amelyre Ön utal és amely időközben megjelent a *Galleria* c. folyóirat De Robertónak dedikált számában, nem foglalkozik a színházzal, hanem ennek a késő realista író művészetének dimenzióit vizsgálta fel. De Roberto számára a látószög a pontos írói fényképezőgépenek elhelyezése, hogy oly módon tudja kivágni a képeket, hogy azok – az összegyűjtött részleteken és az általuk megvalósított rendezésen keresztül információhordozóvá váljanak saját értékük szerint.

10.

Claudio Toscani:

Szövegelemzése közül most két tanulmányát említeném meg, amelyek adalékuul szolgálnak Montale jobb megismeréséhez az egyik a *Critica letteraria* 20–1978-as számában, a másik a genovai BuoZZi kiadó által a költő 80. születésnapjára kiadott gyűjteményes kötetben jelent meg. Az első alcíme *Észjárások*, a másik viszont a *Történelem*-mel foglalkozik. Milyen dialektikus kapcsolatot lát az ész és a történelem között, Montalénál?

Riccardo Scrivano:

„A történelem” tulajdonképpen a Satura c. versének elemzése még 1976–77-ben íródott. Az *Észjárások*, amely a *Négy év versei (Quaderno di quattro anni)* c. kötet összefoglaló értelmezése, 1978-ban íródott. Barátságokkal és összerendezésekkel, bizalommal és nehezítésekkel kirakott, bonyolult pálya „ideiglenes zárókövetkeztetése” ezek: szeretném összegyűjteni mindezt egy kötetbe, amely talán inkább szentimentálisnak, mint ésszerűnek fog hatni. Nekem úgy tűnik, hogy a kései Montalénál a költői nyelvezet mély struktúráinak tudatosságához csatlakozik és összhangban áll vele a világ és különösképpen az irodalom és a valóság kapcsolatának oximoroni látásmódja: ó

maga említi gyakran, különösen a Levél Malvolio-nak című versében, amellyel a *Diario del '70* (A 70-es évek naplója) zárul. Ez a felfogás kizár mindenféle dialektikát: kapcsolata az osimoronnal valójában egy nem-kapcsolat. Nem vagyok híve annak, hogy az előbb elhangzott és gyakran ismételt dolgokat ismételjek: de a párbeszéd folytatódik.

Végezetül engedje meg, hogy kifejezzem köszönetemet, hogy alkalmam volt végiggondolni saját kritikai tevékenységem és korunk kritikájának általános folyamatát, ha nagy ugrásokkal és nagy kihagyásokkal is. Ha még megenged egy észrevételt, akkor az esztétikai alkotó tevékenységgel kapcsolatban a következőt szeretném még elmondani: ha megszabadulunk mindenfajta kontemplatív jellegű esztétikától, ha felhagyunk azzal a szándékkal, hogy tanító jelleggel beszéljünk ízlésről, a szépről és a nem szép fogalmáról, költészetről és a költészeten kívül eső irodalomról, melyet Croce után nem-költészetnek nevezünk, akkor az esztétika igazi értékét nem egy meglehetősen önkényes választás és ítélkezés adja, hanem a nyelvi kifejezés igazi funkciójának megfejtése, amely nem más jelenleg, mint mindazon elemek egybegyűjtése, melyek az adott műben jelen vannak és hatnak.

(Fordította: Major Veronika)

(Quesiti a c. di Claudio Toscani. Risposte di Riccardo Scrivano, in' Otto|Novecento, 1981|2. 203–216.)

MŰELEMZÉS

CESARE SEGRE

NASTAGIO DEGLI ONESTI NOVELLÁJA (DEKAMERON V, 8): A LÁTOMÁS KÉT RÉSZE

(1.) *A kontamináció.* Kevés Boccaccio-novellánál lehet olyan pontosan megjelölni a témának és a cselekménybonyolításnak a forrását, mint a Nastagio degli Onesti esetében. Alapjául Helinandus „tragikus vadászat”-ról szóló elbeszélése¹ szolgált (germán eredetű mítosz), amit később Vincent de Beauvais dolgozott fel,² és Iacopo Passavanti fordított le.³ A történet előzményét – egy szerelmes férfi megmutatja hölgyének, hogy egy nő gőgös és kegyetlen viselkedése milyen következményekkel jár – a *Disciplina clericalis* XIII. példázatában találjuk meg (mely talán Vertumnus elbeszéléseire megy vissza Ovidius *Metamorphosis*-ában, XIV. 622. skk.). Végül pedig „erkölcsi tanulsága” az olyan udvari ihletésű szövegekével rokon, mint amilyen a *Lai du trot*,⁴ s mindenekelőtt, mint Andreas Capellanus *De amore*-ja.⁵

Mégis, egy ügyes *kontamináció* létrehozásánál, s annál, hogy stílusával javított a már meglévő anyagon, Boccaccio jóval többet tett. Egységes, kompakt szerkezetbe építette az újrakomponált fabulát, és a saját ideológiáját szövegezte meg, ügyesen elrejtve, ezen a szerkezeten keresztül. A források ismerete nemcsak azért hasznos, mert kizárja az *ex nihilo* alkotás hamis (elavult) elképzelését, hanem azért is, mert rávezet arra, hogy az invenció munkáját úgy tekintsük, mint előző invenciók feldolgozását, átalakítást, újrendezést, mint új perspektívák létrehozatalát, amit az újrendezés sugall. A szerző a struktúrákkal való játék demiurgosza.

(2.) *A két részes látomás.* Helinandus változata szerint egy szegény szénéégetőnek megjelenik egy lovag, amint egy meztelen nőt üldöz, késszúrásokkal megöli, és a szénéégető boksa lánghai közt elégeti. A látomást, ami többször megismétlődik, a szénéégető elbeszéli urának, a grófnak, s a lovag neki magyarázza el – amikor a szokásos módon és a szokásos órában megjelenik –, hogy ő és a nő a purgatóriumban vezekelnek közösen elkövetett házasságtörés miatt, és a nő azért is, mert megölte a férjét. A lovag kérve kéri, imádkozzanak és mondassanak misét annak érdekében, hogy a büntetésük hamarabb véget érjen.

A látomás, magától értetődően üzenet is: azzal a céllal jelenik meg az élők előtt, hogy kieszközöljék a büntetés csökkentését. Ezen kívül példaadó funkciója is lehet: itt a szereplők számára ez

¹ Flores I. 13. in: *Migne*, P. L. CXCII, 734.

² *Speculum Historiale* XXIX. 120.

³ *Lo specchio della vera penitenza*, ed. F. L. *Polidori*, Firenze, 1863. dist. III. cap. II. 46–48. L. *Di Francia*: Alcune novelle del „Decameron” illustrate nelle fonti, in: „Giorn. stor. d. lett. it.” XLIX. 1907. 257–80, úgy véli, hogy Boccaccio kizárólag Helinandusból merít; de szövegegyezések bizonyítják Passavantival való kapcsolatát (lásd. A. *Monteverdi*: Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli, Milano–Napoli, 1954. 192–3), akinek néhány prédikációját Boccaccio hallhatta (a *Specchio a Dekameron* után íródott).

⁴ Vö. W. A. *Neilson*: The Purgatory of Cruel Beauties, in: Rom. XXIX. 1900. 85–93.

⁵ Lásd C. *Grabher*: Particolari influssi di Andrea Capellano sul Boccaccio, in: *Annali della Fac. di Lett. e Filos.*, e di Magistero dell Univ. di Cagliari XXI. 1953. II. 67–88. Hasonló szövegek áttekintéséhez vö. A. *Monteverdi*: I. m. uo., és V. *Branca* kommentárját a Dekameronhoz. A mi novellánkra nézve fontos N. *Scarano* elemzése: La novella di Nastagio degli Onesti, in: *Studi lett. e linguist. ded.* a P. Rajna, Firenze, 1911. 423–51, valamint M. *Giaconé*: La novella di Nastagio e la canzone delle visioni, in: *Studi sul Boccaccio* VIII. 1974. 226–49.

másodlagos jelentőségű, Helinandus művének Boccaccio-féle feldolgozásában azonban elsődlegessé válik. Az 1. feladó, a lovag egy 2. feladó kézbesítője, akit Istennek nevezhetnénk. A látomás azonban a gróf számára a szénégető közvetítésével jelenik meg, neki összekötő funkciója van. A szénégető nem szólítja meg a vezeklő lovagot, szerepe csak arra szorítkozik, hogy kapcsolatot teremtsen a feladó és a címzett között, akik több közös vonással rendelkeznek: 1) mindketten nemesek; 2) vazallusi kapcsolat van közöttük (a nő szeretője és férje a gróf emberei voltak); 3) ugyanahhoz a kulturális környezethez tartoznak (ami elősegítheti, hogy a látomás a 2. feladótól eredő figyelmeztetésként hasson). Ami a szénégetőt illeti, „vir pauper in saeculo, sed dives in Deo, religiosus et timens Deum”, az említett közös vonások közül semelyikkel sem rendelkezik.

Boccaccio a látomás két részét megtartja ugyan, de lényeges változtatásokkal. A látomás rögtön Nastagióval jelenik meg, a lovag Nastagióval mutat szinte családiasan közvetlen kapcsolatot. Nastagio, aki azonnal megszólítja a lovagot, amint az megjelenik, viselkedésében is Helinandus grófjának felel meg, nem a szénégetőnek. A szénégetőtől Nastagio csak azt a közvetítő funkciót öröklí, hogy elősegíti a látomás célirányosabb felhasználását: úgy szervezi meg a vendégséget, hogy azon a jelenés megismétlődjék, és hatással legyen a viszonzatlanul szeretett hölgyre. Helinandus emelkedő szerkezetével szemben [klimax] [a] látomás magyarázat nélkül b) látomás magyarázattal] itt egy süllyedő szerkezetet [antiklimax] figyelhetünk meg [a] magyarázattal teljesen leírt látomás b) nagyjából felidézett látomás].

Ki a látomás címzettje? Kétségtelenül a Traversari leány. Persze, a szerelemből öngyilkossá lett lovag példázata vonatkozhat Nastagióra is, de a figyelmeztetés mindenekelőtt a lánynak szól, aki a tragikus vadászat boldogtalan áldozatában magára ismerhet, és kell is, hogy magára ismerjen. Ebből a szempontból Nastagio Helinandus szénégetőjének felel meg, a lány pedig a grófnak. Érdekes, hogy az üzenet nem tartalmaz felszólítást; a kegyetlenség ábrázolása benne a lényeges, ami arra a nőre irányul, akinek a szíve „duro e freddo, nel qual mai né amor né pietà poterono entrare” (24). Ha a feladó a lovag volna, mint Helinandusnál, az üzenet fölösleges lenne.

Hacsak nem úgy értelmezzük, a szolidaritás kifejezését egy olyan férfival, aki hasonlóképp a női kegyetlenség áldozata, mint ő. Guido degli Anastagi, miután bemutatkozott, így szól: „io . . . ero troppo più innamorato di costei [a nőbe, akit üldöz] che tu ora non se' di quella de' Traversari” (21). De olyat nem mond Nastagióval, amivel sugallná a látomás célzatos megismétlését. Ez nem igazi motiváció, csak a felszínen látszik annak, mint ahogy Nastagio ötlete is, hogy a látomás majd desszertként szolgálja fel a lakomán. A mélyben *maga Nastagio az üzenet feladója*.

Ha elfogadjuk ezt a feltételezést, a cselekményben és a kifejezésekben is⁶ mutakozó megfelelések és mindenekelőtt a két nő nemcsak hasonlóknak tűnnek, hanem azonossá lesznek. (Vö. „cruda e dura e salvatica” 6 valamint „per la sua fierezza e crudeltà” 21, „per lo peccato della sua crudeltà” 22; „d'averla in odio come ella aveva lui” 7 valamint „di seguirarla come mortal nemica non come amata donna” 23 stb.).*** A döntő bizonyíték azonban a nevekben rejlik: *Nastagio* degli Onesti, Guido degli *Anastagi* – a név ugyanaz, csak vezetéknevű változott. Nastagio és Guido egyetlen személy.

Ha a novellát ennek a feltevésnek a jegyében olvassuk, jól megfigyelhető, hogyan alakul át a Traversari leány képe Nastagióban a másik nő képévé: azért kóborol a fenyvesben, mert „entrato in pensiero della sua crudel donna” (13), és ekkor jelenik meg előtte az üldözött nő. A benne ébredő „compassione della sventurata donna” (17) legalább részben abból fakad, hogy a nőt a Traversari leánnyal azonosította. Aztán pedig maga a Traversari leány az, aki a második látomás

⁶ Vö. *M. Giacon*: I. m. 230–31.

* „kemény és hideg, melyben sem a szerelem, sem a szánalom soha gyökeret verni nem tudott”. (*Ford. Révay József*)

** „én . . . sokkal forróbban megszerettem e leányt, mint te mostan ama Traversari leányt”.

*** „ridegnek, keménynek és kegyetlennek”, „gőgjét és kegyetlenségét”, „kegyetlenségének bűne miatt”, „gyűlölni fogja, mint a lány őt”, „halálos ellenségem gyanánt, nem pedig imádott kedvesem gyanánt üldözsem”

**** „kegyetlen hölgyére tévedt gondolatja”

***** szánakozás a szerencsétlen nő iránt”

után szinte fizikailag egynek érzi magát a másikkal, mintha Nastagio üldözné őt: „già le pareo fuggir dinanzi da lui Nastagio adirato e avere i mastini a fianchi”* (40).

Így a látomás két része is világosabb: az első rész fantáziaképek megtestesülése az ábrándozó Nastagio szeme előtt („piede innanzi piè se medesimo trasporto, pensando, infino nella pigneta” 13, „rotto il suo dolce pensiero” 14; és mindenekelőtt: „per più potere pensare a suo piacere” 13**), aki a hétköznapi valóságról megfeledkezve („non ricordandosi di mangiare nè d'altra cosa” 14; „meravigliossi nella pigneta veggendosi” uo.***), fokozatosan egy másik dimenzióba jut: először „gli parve udire” (14), aztán tisztább formában „vide” (15. 16); és fokozatosan kerül ki belőle: „in picciola ora si dileguarono in maniere che più Nastagio non gli poté vedere” (31)****. A második rész már nem látomás, hanem színi előadás. Azzal, ahogyan a vendégeit és a szerelmét (a közönséget) a köré a tisztás köré vezeti, mely azután az előadás színterévé válik, sőt az asztalokat úgy rendezi el („fece le tavole mettere sotto i pini dintorno a quel luogo dove veduto aveva lo strazio della crudel donna” 36)****, hogy nézőteret alkossanak. Nastagio világosan rendezőként viselkedik. Az hozza meg számára a remélt sikert, hogy pontosan tudja, mi fog történni.

(3.) *A lehetséges alternatíva.* Nastagio és Guido degli Anastagi, valamint a Traversari leány és Guido kegyetlen hölgye között erős a hasonlóság. Mindkét férfi viszonzás nélkül szeret, és hasonló szavakkal történik mind a férfiak, mind a nők helyzetének a leírása. A különbség csak az, hogy a látomásban Nastagio helyzetének *lehetséges kifejelet*i is benne jelennek: Nastagióban csak felmerül, hogy öngyilkos legyen (7), Guido tényleg öngyilkos lett (21), Nastagio csak elképzelte, hogy szerelme gyűlöletté változhat (7), Guido pedig már gyűlöl, olyannyira, hogy kínozza hölgységét (23); hasonlóképpen, míg a Traversari leány csak közönyös, a másik nő kárörömöt érez Guido halála fölött (22).

A látomás példázat funkciója tehát abban áll, hogy úgy ábrázolja a nő előtt a lehetséges alternatívák egyikének a következményét, hogy a nő megijedjen tőle, és ezért a másikat válassza. A választás lehetősége továbbra is fennáll: visszautasíthatja szerelmesét, de akkor az bele is halhat, és ő, mivel felelős lesz a haláláért, a pokolban végzi; mindezt azonban könnyen elkerülheti, ha a másik alternatívát választja, és viszonozza a szerelmet.

Leegyszerűsítve, a novella azt a folyamatot meséli el, ami abból az alaphelyzetből, hogy:

Nastagio szereti a Traversari leányt
A Traversari leány nem szereti Nastagiót

addig a befejezésig vezet, hogy:

Nastagio szereti a Traversari leányt
a Traversari leány szereti Nastagiót –

vagyis egy aszimmetrikus szerelem szimmetrikussá alakulását írja le. Ez az átmenet, ez az átalakulás annak eredményeképp jön létre, hogy a nő a látomás hatására felismeri ezen aszimmetrikusság következményeit.

A látomás – színi előadás nemcsak egyszerűen a cselekménybonyolításban játszik döntő szerepet; más elbeszélő technikát is mutat. A látomás kép és mozgás ábrázolásával kezdődik és zárul (14–20: feltűnik a lovag által üldözött nő; Nastagio igyekszik őt megvédeni tettel és szóval; 28–31: a lovag bevégzi a nő kínzását), és van egy középső, narratív része, amit Guido elbeszélése alkot

* „már-már úgy rémlett neki, hogy ő rohan ott a dühöngő lovag előtt, s az ő vékonyát mardossák a szelindekek”

** „megindult tehát előre, míg nem a fenyvesbe ért”, „felriadt édes merengéséből”, „hogy kedvére elgondolkodhasson szerelmén”

*** „az evésről, s minden egyéb dolgáról megfeledkezett”, „meglepetten látta, hogy a fenyvesbe jutott”

**** „jajgatás üti meg fülét” (14), „látta” (15, 16), „néhány pillanat múltán oly messzire jutottak, hogy Nastagio elvesztette őket szeme elől” (31)

***** „az asztalokat a fenyők alatt terítette meg, ama hely körül, ahol a kegyetlen hölgy bűnhődésének szemtanúja volt”

(21–27). Az elbeszélő szakasznak az a jellegzetessége, hogy egyrészt visszanyúl a történet kezdetéhez, ami jóval korábbi, mint a látomás jeleneténck az időpontja, amiben voltaképp benne foglaltatik; másrészt előre elbeszéli, hogy később mi fog történni, azt, amit a 28–31. mondat ír majd le, sőt időben még tovább lép, odáig, hogy a nő bűnhődésének az időrendjét is közli.

Egyszóval, úgy látszik, hogy Guido degli Anastagi beszéde, ahelyett, hogy a látomáson belül maradna, átlépi annak határait; ezzel redundáns hatást teremt, amit Boccaccio még nyomatékosít is („si come tu vedrai incontanente” 24; „lo strazio che vedrai” 26).* Guido elbeszélésének autonómiáját hangsúlyozza ezzel, azt, hogy míg az elbeszélés és a látvány képesek arra, hogy hatást gyakoroljanak a történet alakulására, addig a történet a legkisebb következménnyel sincs rájuk nézve. Guido elbeszélése egy már befejezett cselekmény [*factum*] előadásának a technikája szerint épül föl, a történet viszont, amibe ágyazódik, egy folyamatban lévő cselekmény [*fieri*] előadásának a technikája szerint.

(4.) *A két fabula*. Novellánk egy olyan *fabulát* mesél el, melybe egy másik fabula illeszkedik. Már láttuk, hogy a második fabula az első fordítottja, mivel az alaphelyzete ugyanolyan (egy férfi viszonzatlanul szeret), de kifejti egy ebből fakadó lehetséges alternatíva következményeit is. Úgy hogy ha *A*-nak és *K*-nak nevezzük a második *fabula* alaphelyzetét és következményeit, akkor *a*, $\sim a$ és $\sim k$ jelenti az első alaphelyzetét és következményeit; figyelembe véve, hogy a nő, látván az *AK* kapcsolatot, annak érdekében, hogy elkerülje *k*-t, *a*-t $\sim a$ -vá változtatja. Így a novella általános struktúráját három szakaszban a következőképp foglalhatjuk össze von Wright jelrendszerének a felhasználásával (An Essay in Deontic Logic and the General Theory of Action, Amsterdam, 1968), különös tekintettel az I (időfolyamat) és H (helyett) jelekre:

$a \sim k \sim (A.K) I a (A.K) a.k \sim (A.K) H \sim k I a.k \sim (A.K) H \sim a \sim k (A.K)$

Az első szakaszban *a* még *k* és a második fabula, azaz (*A.K*) nélkül áll, a második szakaszban a beékelte fabula közbelépése olyan választást eredményez, ami *k*-t megváltoztatja, hogy az *a.k* folyamat ne következzen be, ami (*A.K*) nélkül végbement volna; a harmadik szakaszban *k* megváltozása kihat *a*-ra, ami így $\sim a$ -vá változik.

A második *fabula* megmáshíthatatlan, lévén cselekménye befejezett [*factum*], és következetes, mint egy tétel (tudjuk, hogy a feladó az első *fabula* főszereplője, aki jól kiszámította a kívánt hatást). Érdemes megfigyelni, hogy az előadás végig cselekményes, nincs benne egyetlen – direkt vagy indirekt – elbeszélő rész sem. Az első *fabula* cselekményének folyamatossága [*fieri*] összhangban áll kifejtetének lehetőségeivel. Elegendő összevetnünk a látomást megelőző részt, ami a szintaxissal nyomatékosítja az ellentéteket és az aszimmetriákat („troppo più nobile che esso non era” 5; „non solamente non gli giovavano, anzi, pareva che gli nocessero” 6; „né egli né cosa gli piacesse le piaceva” uo.; „quanto più la speranza mancava, tanto più moltiplicasse il suo amore” 8), ** azzal, ami utána következik, a gyors siklással a befejezés felé, miután az alaphelyzet oly hirtelen megváltozott.

Oly gyorsasággal, mellyel átsiklik bármiféle gyanú fölött, ami megkérdőjelezné a pszichológiai hitelességet: míg a félelem és a lelkiismeretfurdalás zavarodottságát jól kifejezi a mondat bonyolultsága (40), ezzel szemben az odio \rightarrow amore változás magyarázata utána szinte gyermekdednek tűnik: „E tanta fu la paura che di questo le nacque, che, acciò che questo a lei non avvenisse, prima tempo non si vide, il quale quella medesima sera prestato le fu, che ella, avendo l'odio in amore tramutato, una sua fida cameriera segretamente a Nastagio mandò” stb. (41).***

A változás, mondhatnánk, Boccaccióban megy végbe, hiszen egy racionális folyamatot csak egy hasonlóképpen racionális befejezés követhetne. De az a racionalitás, amivel a megrémült nő

* „miként mindjárt meglátod”, „amint látod, ekképpen kell őt hajszolnom”

** „ki nála sokkal előkelőbb családból származott”, „nemcsak hogy nem voltak javára, sőt, mintha ártalmára lettek volna”, „sem az ifjú, sem valamely dolog, miben ez kedvét lelte, nem tett neki”, „minél inkább csökkent a reménysége, szerelme annál inkább megnövekedett”

*** „Oly szörnyű rettegés fogta el, hogy gyűlölete szerelemmé enyhült, s mihelyt a legelső alkalom kínálkozott rá (mégpedig ugyanazon napnak estéjén), titokban elküldte Nastagiohoz egyik meghitt komornáját”

viharos gyorsasággal megváltoztatja érzelmenyilvánításait; az a racionalitás, amivel elhatározzák „tutte le ravignane donne”* (44), hogy megadják magukat szerelmesük akaratainak, túllépi a valószínűség határait, s átvezet a komikum területére. Csak e téren lehetséges, hogy a látomás intó példája oly nagy erővel és oly tartósan hasson, annál is inkább, mert ez a hatás nem áldozatok és lemondás formájában nyilvánul meg, hanem a teljes odaadásban Erosznak.

Ez azonban nem jelenti azt, hogy a novella komikus; de a befejezés komikuma kisugárzik, visszamenőleges hatással az elbeszélés többi részére: kettős konnotatív sávot teremt, maliciózus kétértelműséget hoz létre. Olyan kétértelműséget, ami lehetővé teszi, hogy az eddig szerencsétlen Nastagiót úgy is tekinthessük, mint a látomás szerzőjét, nem csak mint olyat, aki okosan kihasználta a felkínálkozó lehetőséget.

(5.) *A fantázia tere.* Az előző pontban felvázolt séma nem esik teljesen egybe a novella bonyodalmaival: terjedelmes szakaszok vannak benne (9–12 és 33–35), amik olyan részleteket fejtenek ki, amelyekre, jelentőségükhöz képest, kevesebb tér is elegendő lett volna. Boccaccio nem tudta magát ahhoz a sémához tartani, hogy: viszonzatlan szerelem – látomás – viszonzott szerelem, mert elfogadta, hogy a látomás, úgy, mint a forrásműben, két részben jelenik meg. Kapcsolóelemre volt szükség a két rész között, egy olyan kapcsolóelemre, ami először szétválasztja egymástól a szerelmes férfit és az ellenálló nőt, lehetővé téve a férfi számára, hogy egyedül kontemplálja a látómat, aztán pedig újra összehozza őket, hogy a második résznél együtt legyenek jelen. A teljesebb képleteknek figyelembe kell vennie a térbeli és az érzelmi távolságot is.⁷

1.	2.	3.	4.	5.	6.
(Ravenna)	(Fenyves)	(Fenyves)	(Fenyves)	(Fenyves)	(Ravenna)
$N \rightarrow T$	$N \rightarrow T$	Látomás I	$N \rightarrow T$	Látomás II	$N \leftrightarrow T$
$N \wedge T$	$N \vee T$		$N \wedge T$		$N \wedge T$

Nastagio és a hölgy térbeli elkülönítése azzal valósul meg, hogy Nastagio a fenyvesben tartózkodik; és összekerülni is a fenyvesben fognak. A 4. tétel nagyjából az 1. tételt ismétli meg, hogy előkészítse az 5. után a 6. fordulatát. A fenyves nem csak közbülső szintér, hanem közvetítő tér is.⁸ Boccaccio nem állította szembe egymással a várost és a fenyvest mint kultúra és természet ellentétét, hanem mindkettőbe beépítette a társasági életet mint mindkettővel összeegyeztethetőt. Nastagio elhagyja Ravenna társasági életét a fenyvesért, ahol mindazonáltal továbbra is társas összejöveteleket, lakomákat rendez. Csak amikor a látomása lesz, akkor találjuk a természetben magányosan. De a Traversari leány és a többiek jelenlétét a fenyvesben megint csak a társasági élet révén tudja biztosítani.

A fenyvesbeli tartózkodás invenciója tehát meghatározza az elbeszélés menetét, ezen kívül azonban ki kell emelnünk tonális jelentőségét is. Úgy látszik, a novella három szinten mozog: egy alapszinten, ami Nastagio és a Traversari leány szerelmi történetének a szintje; egy magas szinten, ami a látomás, Guido és hölgye történetének a szintje; s végül egy közbülső szinten, Nastagio erdei életének a szintjén.

A fenyves a fantázia terévé válik, az ábrándozás, a meditáció helyévé. Voltaképp Nastagio ábrándképe csúcsosodik ki a látomásban: a saját lehetséges jövőjét képzelel el mások múltja alapján. Ábrándozása során azonban a nő szörnyű képe olyan hatással van rá, hogy megváltoztatja a viselkedését, először a közbülső szinten, azután a valóság szintjén is.

⁷N Nastagiót, T a Traversari leányt, \wedge és \vee a közel- ill. távolállást, \rightarrow az aszimmetrikus szerelmi kapcsolatot, \leftrightarrow pedig a szimmetrikus szerelmi kapcsolatot jelöli.

⁸Az erdő mint a látomás színhelye Andreas Capellanustól ered: vö. C. Grabher: I. m. 75–76. Érdemes felfigyelni a szerelem – költekezés kapcsolatra: a barátok és a rokonok azt tanácsolják Nastagiónak, utazzék el, hogy elkerülje „magának és vagyonának” (9) az elemesztését azzal, hogy egyre „szeret és költekezik mértéktelenül” (10). Azon az úton halad, amit Federigo degli Alberighi a rögtön ezután következő novellában majd egészen végigjár. Az esküvő feltehetőleg mérsékli majd Nastagio költekezését – s rendbehozza Federigo pénzügyi helyzetét.

*mind a ravennai hölgyek”

A helyváltoztatások tehát jelzik a gondolkodásmód változásait.

(6.) *Paródia*. Vizsgáljuk meg újra a boccacciói cselekménybonyolítást. A kiindulópont egy eléggé tipikus látomás elbeszélése, ami egy házasságtörő pár túlvilágon elszenvedett bűnhődésére épül. Keresztény ideológia középkori formában. Boccaccio azonban már úgy adja elő, hogy a büntetés nem az öngyilkos férfit, hanem főleg a nőt sújtja; ráadásul a nő nem elsősorban azért bűnhődik, mert a férfi öngyilkosságáért felelős, hanem inkább azért, mert érdemnek tekintette azt, ami pedig bűn volt. Boccaccio tehát erőteljesen hangsúlyozza a novella elkanyarodását a keresztény ideológia vágányáról (melyen megtarthatta volna, ha az öngyilkosságot és az öngyilkosság miatti közvetett felelősséget hangsúlyozza); a nő bűne abban áll, hogy megátalkodottan visszautasítja az elvet: „Amor . . . a nullo amato amar perdona”.

Olyan tanulság ez, amit nem volna bölcs dolog propagálni,⁹ és Boccaccio itt csak tréfásan találta föl, mint tanulságot ad usum Delphini (a látomás feladója, s épp ezért a figyelmeztetése is Nastagio, aki megelégedne azzal is, ha a felszólítás csak az ő szerelmesére hatna). Igazából a „ravennai nőkre” gyakorolt általános hatását csak egy maliciózus mosoly jelzi. Az, hogy egy ilyenfajta tanulságba belekeveri az isteni igazságosságot („si come la giustizia e la potenza d’Iddio vuole” 25; „lasciami la divina giustizia mandare ad esecuzione” 27*); az, hogy riasztóan súlyosbítja a büntetést (Helinandus purgatóriuma, akinek a szövegében a nő jóval inkább bűnös – házasságtörő és férjgyilkos –, Boccacciónál pokollá módosul); mind jól beillik ebbe a játékba, ami valójában nem más, mint egy paródia.¹⁰

A példázat általában lassan hat a tudatra, lassacskán hatol a mélyéig fenyegetéseivel, s lassan mozdítja meg szimbólumainak erejével. Az emlékezetben kell őrződnie, hogy analógiák révén működésbe lépjen. Itt azonban a példázatként szolgáló látomás feldúlja a címzettet, aki rögtön kész arra, hogy ágyába fogadja az addig gyűlölt férfit (Nastagio akarja majd a törvényes esküvőt). A tanulság tartalma és az, hogy a hatása azonnali, így együtt, a középkori példázat kiváló paródiáját nyújtják.

Ebben a parodisztikus rajzban a megannyi Dantéra való utalás, amit már a kommentátorok is észrevettek, sokkal izesebbé válik. A tragikus vadászat mögött a pokol különféle bugyrait engedvén sejteni, Boccaccio félelmet és szorongást keltő mozzanatokkal tűzdeli meg a történetet, amit a tanulság ledérsége túl könnyen maliciózus és komikus irányba fordíthatna – ez egyébként be is következik.

Miután a kezdő mondattal ügyesen előkészítette a talajt („come in noi [donne] è la pietà commendata, così ancora in noi è dalla divina giustizia rigidamente la crudeltà vendicata”¹¹ 3, ahol nem mondják ki, hogy a kegyetlenség abban áll, hogy nem enged annak, akit nem szeret), könnyedén át tud lépni a középkori prédikáció és moralitás területére. A vállalkozás tréfás jellege kizárta a teológiai természetű veszélyeket. De tévednénk, ha megtagadnánk Boccacciótól a tudatosságot abban, hogy ily fesztelenül használta az épületes exemplumot. E novella ledérségének megvan a maga helye – ha nem is a legjelentősebb – abban a hosszú távú boccacciói stratégiában, mely a középkori fogalmak kiürítésére irányult.

(Fordította: Kovács Zsuzsa)

(Cesare Segre: *La novella di Nastagio degli Onesti* (Dec. V. 8): *i due tempi della visione*. In: *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di Letteratura e Filologia*. Pavia. Tipografia del Libro, 65–74.)

⁹Nem volna bölcs dolog propagálni, legalábbis nem egy az elfogadott erkölcszövhöz oly hű kontextusban; másként vetődik fel a kérdés az udvari elméletírásban (amit Boccaccio részben tükröz), annak az erkölcsét egy játékon vagy egy társasági fikción belül követhették.

¹⁰V. Sklovszkij *Una teoria della prosa*, c. írásában, Bari, 1966. [Moszkva, 1929. 59.] felfigyelt a novella parodisztikus jellegére, de sajnos beírte néhány utalással; L. Russo ezzel szemben tagadta ennek meglétét, mintha a parodisztikus jelleg kompromittálná a novella művészi értékét, pedig ellenkezőleg, csak gazdagítja azt.

*„Istennek igazságossága és hatalma szerint”, „engedd hát végrehajtanom Istennek ítéletét”

**„valamint dicsérik bennünk a jószívűséget, akként az isteni igazságosság keményen megbünteteti szívtelenségünket”

ZEPHIRO TORNA . . . (CANZONIERE, CCCX)*

A szép időt a langy szél visszahozta . . . (Daloskönyv, CCCX)

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena
e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne, et pianger Philomena,
et primavera candida et vermiglia.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.

Ma per me, lasso, tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi:

et cantar augelletti, et fiorir piagge,
e 'n belle donne honeste atti soavi
sono un deserto, et fere aspre et selvagge.

A szép időt a langy szél visszahozta,
s megjött családja is, füvek, virágok,
csicscsergő fecskék, bűgő csalogányok;
most érik a Tavasz fehér-pirosra.

Nevet a rét, az ég is mosolyog ma;
Jupiter vígan nézi, lánya lángot
hogyan gyűjt: lég, víz, föld szerelmet álmod,
és minden állat fölgerjed lobogva.

De hozzám nem tér vissza, csak setéten
lengő sóhaj, szívem mit érte onta,
ki égbe vitte kulcsát és reményem;

s a sok kecses és nyájaslelkű donna,
madárdal és virágos part: mi nékem?
csak pusztaság s vadállatok vadonja.

(Sárközi György fordítása)

Ez a költemény azon az utolsó nyáron (1352) keletkezett, amelyet Petrarca Vaucluse-ben töltött. Néhány kommentár szerint (Chiorboli): „évfordulói szonett”. De valójában nem fedezhetünk fel világos, rituális utalásokat a *feria sexta aprilisra* vonatkozóan, mindazon „szent kronológia” ellenére, amelyet Carlo Calcaterra olyan jól illusztrált (*Nella selva del Petrarca*, 209–46. l.), rávilágítva, hogy Petrarca életének ez a „központi dátuma” éppen azért volt emlékezetes, mert csodálatra méltó és gondviseléstől küldött „titokzatos összefüggéseket” fedezhetünk fel a Laurával való találkozás, halálának dátuma, Ádám teremtésének és Krisztus passiójának napja között. És még más egyedülálló okok miatt is a *Daloskönyv* egyik legkivételesebb szonettje ez. Biadene (az alapvető *Morfologia del sonetto* című munkájában) másik tizenhárom költeménnyel együtt megkülönbözteti a háromszázhárom „egyszerű” vagy szokványos szerkezetű szonettől. Wilkins szerint (vö. *The Invention of the Sonnet*, 1959) renthagyó szerkezete (két váltakozó szó a négysoros versszakok majd a tercínák rímeiben) a szonett archaikus formájához vezet vissza bennünket [pl. Jacopo da Lentini *Io m'agio posto in core a Dio servire* (*Szívemben Istent szolgálom*) című híres szonettjéhez, aki arról

*Az idézetek (arab számokkal) a Contini-féle kiadásból származnak. Torino, Einaudi, 1974. A *rimena* után elhagytam a vesszőt (1. sor), mert véleményem szerint ez a kiadók felesleges hozzátoldásából született. A *Progne* után visszahelyeztem az eredeti kézirat vesszőjét: a vessző nem fölösleges a 12. sorral való gondolatpárhuzam miatt.

álmodott, hogy hölgyével együtt megy a Paradicsomba]. Olyan képlet ez, amelyet, néhány variánssal együtt, megtalálunk a *Dalaskönyv* mind első, mind második részében (56, 79, 134, 187, 210, 260, 279, 280, 281, 295, 307, 310, 311, 318. sz. versekben). A rövidség kedvéért nem szükséges e kivételes versszerkezet lehetséges motivációinál megállnom. Mindössze azt kívánom megjegyezni, hogy abban a négy szonettben (281, 307, 310, 311), ahol éppen a mi képletünk (ABABABABAB · CDCDCD) tér vissza, minden Laura iránti szerelmének gondviselés-szerúségéről alkotott elképzelés távol áll. Nem a szerelem megváltó szentsége, hanem végzetzerű szépsége az a közös motívum ebben a négy szonettben, amelyek más versekkel együtt a világi és a szerelmet bálványozó momentumot képviselik, amellyel szembenáll (a bűnnel) a bűnhődés vágya. A 280., ahol a költő a „boldog lény”-hez („ben nata”) fordul, hogy segítsen visszautasítani az erotikus szuggesztiók összhangzatát [„Szellők és ágak szólnak szerelemről, / madárkák, halak, virágok és rétek”], megelőzi a 281.-et, ahol „Hol istennőként, hol meg nimfa-módon” viszontlátja Laura szellemét: „virágot rezdít, mint eleven asszony”. A 306.-ban feleleveníti azt a napfényt, amely megmutatta neki „az utat . . . / . . . mint menjek az égbt”; de a 307.-ben egy *aequivocatio*val újraálmódja repülését a költői tökéletességbe azért, hogy megvallja saját művészetének elégtelenségét. Íme még egy sokadik kinyilvánítása a téma szavakkal ki nem fejezhető mivoltának, amelyet ő „versben” próbált meg „festeni” (308.). A „szem, mely élve látta hajdan” (309.) futó örömet a vigasz lehetősége nélküli fájdalom követi a Paradicsomba emelt és a gyermek Laura víziójában, ami az elfogadhatatlan halál nagyon humánus visszautasítása; „aki hittem: istennőt sors nem kaszáhat” (311.).

A *Dalaskönyv*nek ebben a környezetében van két szomszédos szonett, az *A szép időt a langy szél visszahozta* . . . (310.) és a *Fiókat gyászol* . . . (311.), amelyeknek nem-szokványos szerkezete a petrarcai költészet emelkedett lírai értékeit dicséri. Nem csoda, ha e két szöveget olyan gyakran választották a zenészek a századok folyamán, mintegy versenyre kelve a versek intenzitásával és drámai gazdagságával. Most, mielőtt elemeznénk a 310-es szonettet, nem lehet nem emlékeztetni arra, hogy ez és a másik három homeomorf a Laura haláláról írt költemények (271–318.) tetemes kibővítéséhez tartoznak, amely a *Dalaskönyv* „negyedik formáját” gazdagította. Mindez feltételezi a mű már előrehaladott állapotban lévő *makingjét* (ahogyan nagyszerűen magyarázza azt Wilkins egyik jól ismert tanulmányában). Petrarca már valamiképpen hatással volt saját nyelvezete akkor, amikor elhatározta, hogy *in ordine trascibere* ezeket a *fragmenták*kat, miután előkészítette *ad supremam manum*. Ugyanakkor az új költői munka egy másik lelkiállapotban zajlott le, amely új szerepet és új jelentést kölcsönzött szavainak.

A 310-es szonettben a lírai mozgalmasság a valóság két, látványos és borzalmas elvárásolása révén jön létre, amelyek az első két quartinából álló frons-ban,* illetve az erre felelő két terzinából álló syrma-ban** jelennek meg: a boldog tavaszra való visszaemlékezéssel szemben áll a még nyomasztó gyász állapotának elpanaszolása. Évek óta tartott az ahhoz szükséges pszichológiai tevékenység, hogy túllépjen „a szeretett tárgy *nosztalgijá*”-n, hogy visszaszerezze azt saját lelkének a gyermekkor megnyugtató és „jó tárgyai”-val együtt, hogy harmóniára leljen „a belső káosz”-szal szemben, megpróbálva „győzedelmeskedni” felette az elégtétel folyamatában (Melanie Klein: *Essays de psychoanalyse*. Paris, 1972., 1978 óta olasz fordításban is). A szonett éppen arra a fázisra vonatkozik, amikor ez a pszichológiai tevékenység a költészeti tevékenységen keresztül kikerült a drámai feszültség alól, átvive az összes konfliktusos következményt a partitúra tematikus hangnemére. Nem önkényes dolog a *frons*-ról és a *syrma*-ról beszélni, ha figyelembe vesszük, hogy a központozás – amely elválasztja az egymást követő két négysorosot és a két háromsoros mindegyikét – csupán egy rövidebb szünet az erős tematikus közhöz viszonyítva. Valóban minden csak nem véletlen, ha egy analóg verbális tempó ellenpontja már megvolt „éjsötét ruhában” a *Mit is tegyek? Mi most tanácsod Amor* című canzonének ötödik versszakában, ahol felbukkan a régi keresztény eufemizmus, a „megölni magát” erőszakos tett jelentésére a „reményvesztettség” kísértése: „Látom mindennél szebben, kedvesebben / . . . / De újra itt kerülget / a gond is, hogy reményem el- s kivácssott, / . . . /” (268. 45–46, 51–52.).

*frons = homlokzat; a canzone első részének elnevezése. A fordító megjegyzése.

**syrma = uszály; a canzone második részének elnevezése. A fordító megjegyzése.

Szonettünk (*Zephiro toma; Tornano i più gravi sospiri*) 8. és 9. sorában lényeges az írózenész *ars novája* számára a hangsúlyok, az elhelyezés és a két alany számának – az ígéhez viszonyított – különbözősége: kulcs-ige a költői emlékezet petrarcái poétikája számára, amely sajátos kreatív változatossággal tér vissza itt. És ezt kell felismernünk. Azt hiszem nem elegendő utalni, – ahogyan néhány stíluskritikus teszi – Pietro Bembo törvényalkotásainak csupán néhány formulájára: „két rész van, amely minden írást széppé tesz, a mondanivaló komolysága és a tetszetősség”... (*Prose*, libr. II.). Óvatos akadémikussággal a XVI. századi szerző dicsérte „szorgalmas” trecento-i mesterét azért, mert „nemcsak a túlzott tetszetősséget és a túlzottan komoly mondanivalót” kerülte, „hanem a túlzott szorgalmat is, hogy ezektől távol tartsa magát” (i. h.). Most anélkül, hogy sietnénk megismételni a Montaigne-i és De Sanctis-i *Laissons-là Bembot*, nagyon jól lehetne kamatoztatni a kardinális (az első európai formalista) tanítását, de úgy, hogy minél jobban visszaáltsuk Petrarca többi költői értékét, visszahelyezve a *Daloskönyv* egészébe mind a szerves funkciókat a szövegközi utalások közül, mind a mű egységes és végső jelentését. A variációk és az ismétlődések szimmetriái az időmértékes és hangsúlyos, a képi és hangbeli, a nyelvtani és retorikus módszerek komplex kapcsolatában élnek. Mukatovský és Lotman világítottak rá arra, hogy a polifóniától el kell jutni a költői nyelv poliszémiájáig.

Melyek itt konkrétan „a kellem, a jóság, a bájosság, a kedvesség, a játékok” a fronte lírai mozgalmasságában a „kedves” regiszter szerint? Az *-ena*, *-iglia* végződésű rímek váltakozásának felvetése hangbeli ismétlődéseket idéz elő két mássalhangzón: a nazális-dentális „közepes hehezetű” *n* és a laterális-palatális *l*, amelyet itt a hárombetűs *gli* képvisel mindennél jobban „lágynak és puhának és nagyon kellemesnek | | . . . | és minden társa között a legedesebbnek” bizonyul. Ezek még mindig Bembo szavai (i. h.), aki a magánhangzók tónusában is fokozatokat különböztetett meg, „lágynak és könnyednek és hajlítottnak és mégis édes hehezetűnek” ítélve az *i* tónusát, közelítve viszont az *e-t* az *a-hoz*, mint a „legjobb hangzású” magánhangzóhoz, mert „több hehezetet bocsát ki”. De a négyesorosok sajátos tavaszi „összhangja” éppen a teljes kezdő verssortól kap ritmikus indítást, amely nem is harmonizálhatna jobban a melodikus témák miatt, amelyeket jelez. A *Daloskönyv*ben mintegy harminc *incipit*-et sorolnak be egy háromszótagú harmadéles szóval elért daktiluszi indítással. Itt a második négyesorosban is e ritmusra való válaszolás indítja a dallamos mondatok második sorát. De a tökéletes gondolatpárhuzamot a beszéd részeinek egy másfajta felosztása variálja. Az első verssorban a háromszótagú *Zephiro* főnév *hapax*, egyetlenegyszer előforduló kifejezés a *Daloskönyv* szókincsében és felerősíti a hangzás és jelentés közötti kifinomult megfelelést a szókezdő mássalhangzó, a *z* előnyére, amely „nagyon tömör és nem kevésbé nyugodt és ezért nagyon jó hehezetű” (Bembo, i. h.). Az ötödik verssorban a *ridono* igével folytatódik a lírai mozgalmasság és hangzás a metaforikus absztrahálás kimondhatatlan finomságában és homályában, ahol az utánvetett alany (*i prati*) vibrál. Más variáció található a verssor második hemisztichonában összevetve az első soréval: már nem szükséges nyomatékkal az ige elé helyezett tárgy és könnyed általánosságával egy egyszerű jelző (*l' bel tempo rimena*), hanem egy másik összetett és visszaható ige (*si rasserena*) használatával és egy *chiasmusra** hajlamos alannyal: így a verssor közepén a *prati* és a *l' ciel* implicit színeket visszaverik.

Az első hat verssorban a képi értékek és a hangbeli értékek absztrahálási eljárás szerint változnak, ahol a valóst a képi meghatározásokon túl megszemélyesített igei metaforák (*garrir, pianger, s'allegra di mirar*) játékaival lehet ábrázolni. Női álomképek villannak fel két metonímiában (Prokné, Philoméle) és egy kevésbé hétköznapi mitológiai körülírásban, amely Jupiter „lányát” jelöli. Teljesen a hangok egymás melletti hárfaszólama ez, amelyek susognak, kergetőznek, felcserélődnek a rímig, versorról versorra (PHIR, OR, RI, FIOR, ER, RIR, PHI, PRI, VER, ID, VER, RID, IPR, RA, SER, LEGR, MIR, AR). Azután az összhang hat *a minore* tizenegy szótagos verssor után egy nagy *a maiore* tizenegy szótagosba torkollik a 7. verssorban, amelyet mintha a poliszindeton felvétele nyújtana meg: a három alanyt, a három női tulajdonnevet egyetlen állítmány köti össze, és a rím diftongusban zárul, amely a harmadik ebben a boldogító zenei érzékiségben: IA, UA, IE. Az a 8. sor zárja a frontét (*ogni animal d'amar si riconsiglia*), amelyet Gianfranco Contini „irreleváns”-nak tartott ahhoz, hogy a „többé kevésbé másodrendűek” között tartson számon (*Varianti e altra linguistica*).

*chiasmus: keresztben való elhelyezés. A fordító megjegyzése.

Szövegváltozatok és más nyelvészeti kérdések. 189.) És a szépség miért is volna jelentős, ha ez az, ami elegendő a versszakok tökéletes diminuendóval történő befejezéséhez és a szerelmi törvény fiziológiai egyetemességének asszonanciában és alliterációban való megalkotásához? Az utolsó, ismét egy összetett visszaható igének (*si riconsiglia*) megvan az élőlények ösztönös, az újjászülető természet ritmusához visszatérő mozgásukkal fellelt összhangjának szemantikai értéke. És ahogyan a *Zephiro*, ez is egy másik értékes *hapax* a *Daloskönyv*ben. Ennek az igének lexikális ritkasága az első négy soros befejezésével hasonlítható össze, amely az újszerű absztrahálás és a tökéletes hangfestő ötvözet (*et primavera candida et vermiglia*) csúcspontjára emelte Galatea szeretetre való felhívásának „ver *purpureum*” és „*candida populus*” vergiliusi szuggesztióit egy gyászbeszéd eklogában (IX, 40–41).

Négy főnévi igenév szerepel (és mind csonkult alakban) a szonett fronté-jében, szentesítve így ennek lírai időtlenségét (*garrir, pianger, mirar, amar*). De az első kettő mindenekelőtt azon élmények által felerősített intenzitással vibrál, amelyek az alanyok ismert meséit idézik fel: Prokné és Philomélé: két mítikus, minden csak nem hétköznapi névre visszavezethető személy, mint ahogyan Contini hiszi. A *garrir* és *pianger* szemantikai feladatát az a kivételes mondattani szerep is kiemeli, amelyet itt vesznek fel a fronte többi állítmányához viszonyítva. Ezek valóban nem a főnévi ige-nevek felsorolása szerint helyezkednek el, jól ismert a 312-es szonett Petrarca számára és közvetlenül visszavezethető a *plazer*-ek fajtájára, sőt a *plazer-enuec* még ritkább fajtájára („né per sereno ciel ir vaghe stelle / . . . / noia m'è il viver”). „Sem bolygó csillagok a fényes égen / Oly terhes már e . . . élet!”. Ezzel kapcsolatban nemcsak azokat a szonetteket lehetne idézni, mint amelyekben Dante énekelte meg a vadászat „vad gyönyöreit” (*Sonar braccetti e cacciatori aizzare*), hanem még inkább Cino da Pistoia verseit, mint például *Tutto ciò ch'altrui agrada a me disgrada* (Mindaz, mi másnak kedvére van nékem kellemetlen) című, mely legjobban vonatkozik a 310-es szonett pszichológiai helyzetére: vagy még inkább a 43. számú szonettet, amely egyenes sugalmazást kínálhatott mind az *incipit*ben (*Zephiro che del vostro viso raggia*), mind a befejező disztichon rímeiben [Tanto che guai conven che di voi *traggia* / come d'una crudel *fera selvaggia*]. Visszatérek még ezekre a hatásokra és a „reményvesztettség” más motívumaira, azért, hogy kiemeljem, a szöveg drámai jelentése a szövegközi utalásokon keresztül érvényesülni tud. De ugyanakkor meg akartam bizonyosodni, hogyan bukkan fel már a fronte „tetszetősség”-ében a sirma „súlyos” témáinak bizonyos előjártéka.

A tercínában folytatódik a két rím váltakozása, de a hangbeli és ritmikus módszer teljesen más hangfestésű lesz. A „soavi e chiari” szavak „aspre e fosche”-k lesznek (ahogyan Petrarca a 293-as szonettben mondta) fokozatos és nagyon lassú átmenettel. Mielőtt ráhagyatkoznék az *avi* és *agge* végződésű rímek zöngösségére és keménységére, a 9. sorban lévő hangsúlyos lassú felbontásához folyamodik, ahol a *lasso* felkiáltó közbeszúrás még bizonytalanabbá teszi, hogy a verssor a *minore* vagy a *maiore*-e. A szó- és ritmikus hangsúly egybeesése az igében (tórano), a viszonyító felsőfok mély hangzása és az *enjambement* a szonett leghosszabb dallamos mondatát, vezetik be, amely két alárendelt mondatban van összekapcsolva: a második az egyetlen múlt idejű ige (portò) megmásíthatatlanságával és az erős hangsúlyozás „súlyosabbá” (mondaná Bembo) teszi a syrmában és főleg az első tercínában túlsúlyban lévő *o*-k zöngességét, ahol három szóban váltakoznak: harmadhangsúlyos (*tò-rano*), utolsó előtti szótagon hangsúlyos (profòndo), és utolsó szótagon hangsúlyos (portò) szavakban.

Egy nem annyira kifinomult és az új zenei fortélyokban nem olyan nagyon tapasztalt költő, mint amilyen Petrarca volt, talán ragaszkodott volna a syrmá-ban a komor és kemény hangvételhez. Ő viszont a fronté-tól kezdve folytatja a legszívszaggatóbb édességű éles hangvételt, hogy a legnagyobb drámaiságra tegyen szert. A 12. sor hangjai és képei a 3. sor (*garrir, pianger*) mondattani kivételességére emlékeztetnek. A jelentésen túl az *et cantare augelleti, et fiorir piagne* sor tökéletes szövegtani folytatja az *et garrir Progne, et pianger Philomena* gondolatpárhuzamot: folytatja a végtelen fájdalom hangjait még mielőtt az utolsó sor névszói állítmányai negatív jelentéssel töltenék meg azokat. A 13. sorban lévő *atti soavi*-k, amelyet passzívvá tett az erős cezúra a körülíró határozó után (*in belle donne oneste*), villám-absztrakcióban tűnnek fel és el, és rögtön átváltoznak *fere aspre e selvage*-vé egy *deserto* fenyegető és teljes ürességén.

Ha a Laura halálára írt más költeményekben [és hogy ne menjünk messzire, a következő, a 311-es *Quel rosignuol che si soave piagne* (Fiókat gyászol) c. szonettben], az eksztatikus és az elégi-ává szelídített fájdalom megindítóbb és meggyőzőbb pátoszt ér el a maga egyszerűségében; a mi szonettünk mintha rábizná a tiszta tragikum egyetemes értékeit magára a kompozíciós szabályra,

amelyek alaposan meghaladják az „ellenpont” és az „összhangzat” virtuozitását. Petrarca itt maga mögött hagyta a töredelmes bűnbánatot, mind a Laura – aurá-ra vonatkozó metonimikus variációk, mind pedig a szerető férfi azon erotikus metamorfózisait, amelyek révén maga is azonosul a szeretett hölgygel. Minél jobban elmélyülünk a szonett szövegek között (klasszikus és újlatin) asszociációs jelentéstartalmainak felkutatásában, annál mélyebbek, költészetileg magasabbrendűnek és gazdagabbnak fog bizonyulni a szonett „cor profundo”-ja. Először is a tizedik sornak éppen ezt a szintagmáját elemezzük, amely a hely- vagy időhatározói értékű melléknév jellegzetes latin használatát követi: olyan használatot, amely már Danténél is gyakori [pl.: „nel *profondo* Marte”: (Mars szívéig) *Paradiso*, XIV. 100–101]. Ezt a petrarcai helyet elhanyagolták a kommentárok, pedig nem kétséges, hogy egy összecsengő vergiliuszi hexameterre emlékeztet, Hector rémlátomásainak „sed *graviter* gemitus *imo de pectore* ducens”-ére (csupán sóhajt, szívből, szomorúan) (*Aeneis*, II. 288.), aki arra buzdítja Aeneast, hogy meneküljön Trója lángjaiból. Leopardi nem feledkezett meg erről, sem fordítóként („ma grave dal *profondo petto* | sospirando . . .”: 397–8), sem költőként (*Amore e morte*, 28. sorában). Nem véletlen, hogy a „profondo” díszítőjelző azon szavak között van, amelyeket ő romantikusan „nagyon költőiek”-nek ítélt, fény- és zenei értékeik végtelensége miatt (*Zibaldone*, 1799.), azokban a hónapokban, amikor a „különféle nyelvekben a költői dallam”-ot vizsgálta (uo. 1872–8).

1352 tavaszán Petrarca a klasszikus világban mélyedt el, jobban mint valaha. Miután visszatartotta az avignoni udvar tisztségét és szolgálatát, az ókoriakhoz menekült, sőt elképzelt, hogy egybegyűjti őket a kedves „Alpokon túli Helikon”-ra, és írt is erről Lapo da Castiglionchio-nak (*Familiars*, XII. 8). Mintha feléledt volna a cicerói párbeszéd és Macrobius *Saturnaliájának* baráti szituációja. Most éppen ettől az alaposan vizsgálat tárgyává tett „scriptor egregius”-tól (*Invective*, Ricci ed., 752.) idézte újra fel és vitatta a Vergiliusz utánzásáról írt alapvető oldalakat a *Familiars* utolsó, Homéroszhoz írt híres levelében. Ahelyett hogy szonettünk bizonytalan forrásait idéznék, a kommentátorok jól tennék, ha jobban értékelnék a komparatista kritikusok e régi mesterét. Már a tizennegyedik századi ós-humanisták számára is Macrobius a ritka szuggesztíók lehetőségét kínálta, a Vergiliusz által (*Georgicon*, III. 289–92.) Lucretius (I. 926.) nyomán elítélt keresett izlést, ahogyan lerajzolta a körmönfont „kútmestert” (*Saturnalia*, VI. 2, 2). Nem lehet Macrobius (*Saturnalia*, VI. 2, 5–6.) közvetítésére gondolni, aki egy olyan szemelvényt idézett Lucretiustól, ahol az író magasztalta a ragyogó arany és ezüst paloták ünnepeitől távoli idillikus, tavaszi emlékképet. Olyan képek ezek, amelyek már felvillantak a Giacomo Colonnához írt gyönyörű verses levélben (I. 6, 206–9.) és a *Daloskönyv* több versében: a fiatal „*prostrati in gramine molli | propter aquae rivum sub ramis arboris altae*” képeiben, akik nem törődnek a „*praesertim cum tempestas aridet et anni | tempora conspergunt viridantes floribus herbas*”^{*} pompájával (*Rer. nat.* II. 29–33). Egymás mellé helyezve és összevetve a boldogság-képeket Macrobius két hatsoros – egyenként a petrarcai *symma*-val rokon – idézetet helyezett el, és ezért kísérelték meg ebből befolyásra következtetni. (Vergilius: „*Non umbrae altorum memorum, non mollia possunt | prata movere animum*”^{**} (*Georgicon*, III. 520–21). De megvan már modelljénél, Lucretiusnál is: „*Nec tenerae salices atque herbae rore viretis | fluminaque averter curam*”^{***} (II. 361–63). Az, hogy a tagadás szemantikai költői értékei és a polyszindeton halmozása nyomot hagyhattak Petrarca fájó emlékezetében, az annál is inkább valószínű, – ha arra gondolunk, hogy Macrobius rögtön azután a pestisről írt lucretiusi sorokat idézi – melyek a vergiliuszi visszhangok mellett később Boccaccio számára is modellül szolgáltak. Ez több mint irodalmi téma volt, hisz annyira időszerűvé tette a borzalmas 1348-as európai katasztrófa.

*„. . . akkor sorban a lágy pázsitra ledőlve, / Fák terebélye alatt, hűs forrás csacska vizénél,” (*Lucretius: A természetéről*, II. 45. 29–30. Debrecen, 1957. Tóth Béla fordítása.)

„. . . ha mosolyg az idő, s ha az évszak olyan, hogy / zöld fűszőnyeget telidesteli hinti virággal” (I. m. 32–33.)

**„Árnyékos ligetek, buja rétek eszébe se jutnak / Annak . . .” (*Vergilius: Georgica*, Budapest, 1936. III. 520–21. Vietorisz József fordítása.)

***„Sem lengő füzesek, sem harmattól üde rétek, / Sem színgig teli partok közt suhanó patakok nem / Tudják . . . másra terelni figyelmét.” (*Lucretius: I. m. II. 361–63.*)

Miért nem fogadom el azt a magyarázatot, mely egy másik Lucretius modell alapján a 6. sor Jupiterének „lánya”-t Vénusszal azonosítja? Muratori és szinte minden kommentár az „it Ver et Venus, et Veneris praenuntius ante / pennatus graditur Zephiri vestigia propter / Flora quibus mater etc”-t*** (V. 737–9.) idézi. De azután senki sem törődik azzal, hogy felemlítse azt az utat, melyen keresztül e sorok tanúsága eljuthatott Petrarcahoz. Hasonlóképp nem győz meg az asztrológiai magyarázat sem, mely a 325-ös canzonéra hivatkozik, ahol a költő a csillagok szerencsés állására emlékezik vissza Laura születésének napján: „Venere e 'l padre con benigni aspecti” (65. sor).* Éppen azért, mert ennek az évfordulói canzonének az egész kontextusa a keresett és meglelt nyugalmat sugározza, amelyet – ahogyan helyesen jegyzi meg Zingarelli – „magasztos remény által vigasztalt derűs bánat” hat át, kétséges, hogy Vénuszt most éppen azért idézze, hogy megmagyarázza, ki is itt Jupiter „lánya”.

Viszont az a feltételezés, amelyet Silvano da Venafro hoz fel, hogy Proserpináról van szó, minden bizonnyal „rejtett” de talán nem „távoli” és „elűtő” egybevetést vet fel, ahogyan Chiorboli mondja. Ugyanakkor nem kevés verbális és hangzási utalást lehet egybevetni egy nagyon is ide tartozó vergiliusi kitételrel: „qua vis Elysios miretur Graecia campos, nec repetita sequi curret Proserpina matrem / . . . Vere novo gelidus canis cum montibus umor / liquitur et Zephiro putris se glaeba resolvit” (*Georgicon*, 1. 38–9; 43–44).** A frons első hat sora által felsorolt évszaki ismétlődések ritmusába, szerintem, jobban beilleszkedik ez a mítikus utalás Proserpina világi visszatérésére hála Jupiter jóindulatának, aki Ovidiusz szerint így járt kedvében Ceres anyának és Plutónak: „Nunc dea, regnorum numen commune duorum / cum matre est totidem com coniuge menses” (*Metamorphoses*, V. 566–7).*** Proserpinának ezt a jelölését a *Daloskönyv* más versei és egyéb költők versei között fennálló szövegek közötti kapcsolat is alátámasztja. Ezek világítják meg egybehangzóan a pszichológiai implikációkat és azt a lényegi kölcsönös viszonyt, mely a syrma egy másik körülírásában Laurát jelöli. A tavaszi földi táj, ahol az emlékezet mély szakadékaiból emelkedik ki a névtelen istenség, az a költői hely, ahol együttesen jelen vannak Petrarca fantasztikus realitásának irodalmi egei és poklai, „Jupiter lánya” (és Ceresé vagy Latoé) szövevényes többértelműséget biztosít: Proserpina, Diana, Luna.

Az istennő hármias arca már eszébe ötlött Statiusnak (*Thebais*, X. 365–70.) egy gyászos kontextusban, és előtte Vergiliusnak az öngyilkos Dido kapcsán: „tergeminemque Hecaten, tria virginis ora Dianae” (*Aeneis*, IV. 511)* Hogy ne beszéljünk a három dantei birodalomról, ahol úgy jelenik meg, mint a pokol királynője (*Inferno*, IX. 44; X. 80), Matelda képleirő modellje (*Purgatorio*, XXVIII. 50), és Trivia „örök nimfák közt” (*Paradiso*, XXIII. 26). A *Daloskönyv* legerotikusabb madrigáljában (52.) a mezítelenül meglepett Laura Dianával van összehasonlítva. Hold vagy Nap nélküli lesz a világ Laura elvesztésével, akinek arca a többi hölgygel azt teszi „mit csillagokkal tesz a nap” (218. szonett, 3. sor): ami a „velut inter ignes Luna minores” változata (*Odae*, I. 12, 46–47),** amelyet Horatius mondott a szerencsétlen Marcellusról. Végül a Hold világít a második éji sextinában, ahol Petrarca Endümiónnak Ereboz és Khaosz csöndjének visszaadott örök álmát kívánta magának (237, 31–32). Erosz és Thanatosz – mint Prokné és Philomélé – szimbóluma volt, drámai eseményektől áthatottan, és nem általános főnevek, ahogyan Contini szeretné (*Varianti*, 180.): ilyen prózai jelentéssel bírnak a *Triumphus Cupidinis*ben (IV. 132. 2). Egészen más, mint „tisztán jelképes mito-

****„Jő a tavasz s vele jő Vénus, ennek előtte meg ott jár / Szárnyas hírnöke, lenge Zephirus, és vele együtt / Lépked Flóra anyánk . . .” (*Lucretius*: I. m. V. 726–28.)

*„Vénusz s az atya áldást hozólag!”

**„Jóllehet Elysium mezején üdv vár a görögre / S Persephone se nagyon kívánja követni az anyját / . . . Új kikeletre, mihelyt lefutott a hegyekről a hóvíz / És a meleg szellő porlóra puhítja a földet.” (*Vergilius*: *Georgica*, I. 38–39., 43–44.)

***„Innen az Istennő két honban tartja uralmát: / tölt félét az anyjánál, félét uránál.” (Ovidiusz: *Átváltozások*. Budapest, 1982. V. 566–67.) Devecseri Gábor fordítása.

*„Hármas alakjában Hecatét: szólítja Diánát.” (*Vergilius*: *Aeneis*, IV. 510.)

**„. . . miként a telt hold, / Homályba von minden más csillagot”. (*Horatius*: Ódái és epódusai, Budapest, 1922. I. 12., 47–48. Csengery János fordítása.)

lógia”, ahogyan Contini szeretné, amely révén a petrarcai *di mirar sua figlia** hemisztichon a *Paradiscsom* mennyei rózsája misztikáját kifejező dantei sor „megszentségtelenítő variánsa” lenne. Ha így lenne – Dantéhoz képest – valóban a „a valóság erős átalakításával (. . .) talánánk szemben magunkat a nemzetközi arabeszkben belül” (*Varianti*, i. m. 387–8.). De az ilyen visszavezetés valószínűleg csak a kritikus módszerének és az általa használt eszközöknek köszönhető. Ezenkívül még hozzá kell tenni, hogy a frons nem ritkán használt rím szava is Dantéra utal (*plena*, 95 – *serena*, 99; *figlia*, 134 – *famiglia*, 136.) Mint ahogy a syrma többi szavában is Dante szavai visszhangzanak, aki a szentek között azt a Pétert szemlélte „kire Krisztus égi / rózsája titkos *kulcsait* ruházta” (125–6.), és János evangélistát, aki megjósolta az Egyház „*súlyos* esztendő”-it, (127.). Petrarca számára közeli és egyben nagyon távoli volt a dantei „csodálatos tavasz”, jóllehet az ő védő *Paradiscsom*ában rekonstruálta – hogy felvértezze magát a félelem és a halálvágy ellen – Sennuccio, messer Cino és Dante megnyugtató atyai alakját (287. szonett). Itt fogja fellelni Beatrice és Laura, valamint a Szűz-Anya képét. Viszont 1352 tavaszán már az avignoni apokaliptikus pokol és saját egzisztenciális pokla sürgette Petrarcat. Csak azon a helyen bizonytalan, ahol magába mélyed. Petrarca „rengetegek vadjá”-nak érezte magát jobban mint valaha, csak abban volt bizonyos, hogy a lehető legmesszebbre meneküljön „tartareum limen vicinae Babylonis” (*Familiars*, IX. 9), „Styx s Avernus vizétől messze távol”, messze Vaulcule-től, el az „Alpok sivatagá”-vá változtatott világból (306. szonett). Laura, aki titkaiból és gondolataiból kitörölt minden más nőt, halálával az öngyilkos Pier della Vigna pokoli szavait keltette fel szívében, ahogy ezt már a 283-as szonett is tükrözi, amely teljes egészében annak keserű és komor rímeit visszhangozza. Még egyszer, a 310. szonett „pusztaság s vadállatok vadonja” záró sorai a dantei „fájdalmas vadon”-ra utalnak vissza. A *Daloskönyv* egy másik *hapax*-a lesz a *tragge* ige kivételes helyzete, már rímbehelyezésének erőltetettsége miatt is, abból a célból, hogy dantei hangzásokat idézzon fel. Gondoljunk a „degli occhi il traggi”-ra (*Paradiso*, V. 28.) a paráznák és az öngyilkosok (*Inferno*, V. 48, XIII. 22.) „traendo”-jára és a „trarre guai”-ára. De gondolhatunk még a *Traggemi della mente* című canzonéra, amelynek *incipit*-jét megőrizte számunkra a *De vulgari eloquentia*. Olyan szó volt ez, amelyet Dantének értekezésében a „silvestria propter austeritatem” közé a „greggia” és a „cetra” mellé (II. 7. 3–5.) kellett volna helyezni. Nem véletlen, hogy Cino szinte kulcsigét alkotott belőle gyakorisága miatt, amellyel reménytelenséget sugárzó verssoraiban gyakran visszatér, és már láttuk az összefüggően idézett szonettben a *traggia* – *selvaggia* ölelkező rímeket: mely bizonyíték – ha szükség lenne rá – a költői szóhasználat Dante és Petrarca közötti közvetítő szerepére, ahogyan Domenico De Robertis találoán megjegyezte.

Ilyen irodalmi kötöttségek alapján történetileg magyarázható a 310. szonett nyelvezetének eredetisége és költészeti szükségszerűsége, valamint vissza lehet adni a *coniugatio tragica* jelentést, amelynek Petrarca népies formát adott, nagy tökéletességgel dolgozva át a legarchaikusabb verselési képleteket. A stilisztikai felszínen túl, innen merítenek és tanítanak meg bennünket alaposan a filológiai olvasatra az alkotó lángelmék, mint Leopardi és olyan zenészek, mint Monteverdi. Itt a „költöni” Petrarca számára annyit jelent mint „összehangolni” a benne élő régi és új ellentmondásokat, akkor, amikor Laura halála után, a mitológiai feldolgozások és az esztétizáló lelki élvezetek helyébe a visszavonhatatlan valódi lelki változások lépnek. Akkor a halál kísértései és a megsemmisüléstől való félelem az Örökkévaló akaratává váltak, a szón keresztül, még a keresztény Paradiscsomba való jutás előtt, arra a hely nélküli helyre való vágyódást fejezik ki az időtlen időben, amely maga a lírai létezés örökkévalósága. A kereszténység hanyatlásának kezdetén a „versben . . . festeni” program kínálta így az első konkrét eredményt egy immanens szinesztézia létrehozására a költői nyelvben, a zene és a modern szimbolizmus dezideológizáló hatalmának felfedezését.

(Fordította: Vigh Éva)

(Carlo Muscetta: „Zephiro torna . . . (Canzoniere, CCCX), in: *Annali F. M.* 1979. N^o. dell’*Università di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Filologia Moderna, Ed. Bulzoni, Roma, 7–17.)*

* „. . . nézi, lánya lángot / hogyan gyújt”.

A MEDÚZA SZÉPSÉGE

„A szépet olyan örök, változatlan anyag alkotja, amelynek mennyiségét végtelenül nehéz meghatározni, és olyan viszonylagos, esetleges anyag, mely ha úgy tetszik vagy külön-külön, vagy a maga egészében nem más, mint a kor, a divat, az erkölcs, a szenvedély. E második anyag nélkül, amely olyan, mint a sütemény tetszetős külső burka, ilycsiklandozó, étvágygerjesztő, az első elem emészthetetlen, élvezhetetlen lenne, amely nem alkalmas és nem sajátja az emberi természetnek.”

Baudelaire: A romantikus művészet

1. Egyetlen kép sem tett mélyebb benyomást Shelley-re mint a Medúza – amelyet egykor Leonardónak tulajdonítottak, most pedig egy ismeretlen flamand festőnek –, és amelyet az Uffizi-ben látott a költő 1819 végén. Erről írt költeményét érdemes teljes egészében idézni, mivel olyan, mint a szépség fogalmának manifesztuma, amely a romantikusoké volt:

„Hanyatt fekszik, az éji eget bámulva, egy hegy felhőbe burkolt csúcspan; lenn messzi földek gyűrűznek. Borzalma és szépsége isteni. Ajkán és szemhéján árnyként honol a szépség: kisugárzik onnan, lángolón és komoran, a szorongás és halál agóniája az, ami ott lenn vergődik.

Mégsem annyira a borzalom, mint inkább a báj, ami érzéketlenné teszi a szemlélő lelkét, amelybe belevésődtek ama halott arc vonásai, amíg a jellegzetességek áthatják és a gondolat eltávolodik; a fájdalom homálya és fénye fölé helyezett szépség melodikus színezete az, ami emberivé és harmonikussá teszi a benyomást.

Féjéből, mint egy testből, nedves sziklából kinövő fűhöz hasonlóan emelkednek ki hajszájai, a viperák, és csavarodnak és szétterülnek és összegabalyodnak és végtelen sok körülcsvarodásban mutatják fémes ragyogásukat, mintegy kinevetve a belső kint és halált; a sűrű levegőt szétvagdalt állkapcsaikkal csapkodják.

A mellette lévő mérges zöldgyík félve kémleli azokat a gorgói szemeket, míg a léghen, döbbenet, förtelmes denevér röppen ki odujából, ahol a rettenetes fény utolérte, és úgy zuhan alá, mint moly a gyertyafénybe; az éji léghen a homálynál is rettentőbb fény villan.

A borzalom gyönyörű vihara ez: a kígyókból élénk rézszerű fény villan fel kibogozhatatlan csavarodásaikban, és mint vibráló fényudvar úgy jön létre körös-körül a fej minden szépségének és minden borzalmának mozgó tükre: női arc viperahajzattal, aki a halálban szemléli az eget azokról a nedves sziklákról.”

'This the tempestuous loveliness of terror. . .

A fájdalom és a gyönyör egyedülállóan keveredik ezekben a veressorokban; magukból a motívumokból, amelyeknek borzongást kellene kiváltaniuk – a levágott fej ólomszürke arca, a viperák kuszasága, a halál kegyetlensége, a baljós fény, az undorító állatok, a zöld gyík és a denevér – valamiféle kétes és bemocskolt szépségérzet, újfajta borzongás árad. Később Walter Pater írta a Medúzáról Shelley soraira emlékezve: „Az, amit a romlás varázsának (the fascination of corruption) lehet nevezni, fenségesen áthatja tökéletes szépségének minden vonását.”¹

¹ „Leonardo da Vinci”, In: *The Renaissance*.

Idézzük fel Faust és Mefisztó Boszorkányszombaton elhangzó szavait. Faust megpillantotta a magányosan, félrehúzódba álló, sápadt és szép, Margithoz hasonlító fiatal lányt. Így szól Fausthoz Mefisztó:

„Hadd álljon ott! Jót senkinek se tesz.
Bálvány, élettelen, rontó kísértet ez.
Ajánlom messze elkerüld;
csak rád tekint, s szíved tüstént kihült,
akire néz, kővé mered; –
Medúzáról hallhattál eleget!

Faust: Akárcsak egy halott szeme világi,
melyet le nem fogott szerette kéz.
Ez a kebel, melyet Margit kínála,
s a test is ez, mely édes, mint a méz.

Mefisztó: Bűbájosság ez is, lóvátévő mese!
Ki-ki azt hinné, önnön kedvese.

Faust: Lelkem örül, s gyötrődve szenved!
Ez a tekintet el nem enged.
Be pompás volna ez a zsenge nyak
selyemszalaggal, szép verssel,
kés élinél se szélesebbel!”²
(Jékely Zoltán ford.)

Azt lehetne mondani, hogy maga a romantika szólal meg itt Faust hangján. Az az üveges tekintetű kivégzett női fej, az a borzalmas és megragadó Medúza a romantikusok és a dekadensek sejtelmes szerelmének tárgya lesz a század folyamán.³

A romantikusok számára a szépség éppen azokban a dolgokban jelentkezik, amelyek, úgy látszik, mintha ellent mondanának lényegének: a borzalmas dolgokban; annál tetszetősebb a szépség, minél szomorúbb és fájdalmasabb.

„Welch eine Wonne! Welch ein Leiden!”

2. Az olyan, s az imént idézett sorok, úgy látszik, a rémisztő és a borzasztó esztétikájának csúcspontjait jelölik; ezek a tizenharmadik század fordulóján jöttek létre.⁴ Az újfajta érzékenység behatárolása olyan művekkel kezdődött, mint Collins *Ode to Fearje* és a *Castle of Otranto*, amelyet egy műkedvelő középkorkutató kikapcsolódásaként írt Walpole; megpróbálta saját forrásait olyan

² Az az értelem, amelyet Goethe tulajdonított a Medusa szépségének, az *Utazás Itáliában*, (II. rész, 1788. április) egy idézetével is illusztrálható: „... a Rondonini Medusa egy régi jó másolata, csodálatos alkotás, mely a halál és az élet, a fájdalom és az öröm közötti ellentétet kifejezve kimondhatatlanul megigéz bennünket, mint bármilyen más rejtély”. Lásd még: *Goethe und die Werke der Antiken Kunst*-ot, in „Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft”, X. 1924. 54–55., a Medúzáról és a medúzaszerű szépségről Goethénél és Hebbelnél. Goethe ajándékba kapta I. Lajos bajor királytól 1825-ben a Rondonini Medusa egyik másolatát.

³ Mindezt a 3. pontban fejtem ki bővebben.

⁴ A rémisztő élvezésének előjeleiről lásd D. Mornet, *Le Romantisme en France au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1912, I. fejezet, *Les premiers remous* és a III. fejezet, *Les „grands ébranlements de l’âme”*. Különösen a 8. oldal, Baculard d’Arnaud: „Mindenfajta gyönyörök, fájdalomnak megvan a maga bája, öröme, gyönyöre. A szenszibilis lelkek számára ez öröm! ... Mily elragadó, imádnivaló egy szerelmes nő szeme, mikor könny borítja! Benne fürdik a szív egészen”. 78–89, Brissot: „Szeretem a rémületet, mit bennem egy sötét erdő és olyan halotti kriptá kelt, amelyben csak csontokat és sírokat lehet találni. Szeretem a szél süvítését, amely a vihar közeledtét jelzi, a hajlandozó fákat, a mennydörgést, amely nagy robbajjal kitör vagy morajlik, és az esőpatakokat, melyek nagy cseppekben zuhannak alá ... Ebben a pillanatban számomra ez rettenetesen elragadó.”

kötetekben vizsgálat tárgyává tenni, mint J. és A. L. Aikin *On the Pleasure derived from Objects of Terror* és az *Enquiry into those kinds of Distress which excite agreeable sensations* (in *Miscellaneous, Pieces in prose*, London, 1773) című munkája, valamint *Drake On Objects of Terror*-ja, amely megelőzi a *Montmorenci* töredéket; amely elnyerte Goethe jóváhagyását is, aki azt állította, hogy: „Legjobb képességünk a borzadás;” (Faust, II. 6272) (Csorba Győző ford.) A borzalmas felfedezése, mint a gyönyörűség és a szépség forrása végül is visszahatott magára a szépség fogalmára: a borzasztó a szép kategóriájából a szép egyik sajátos elemévé vált: a szép elborzasztóból érzékelhetetlen fokozatokon keresztül jutott el az elborzasztó széphez. A borzalmas szépségének felfedezését természetesen nem lehet a XVIII. század felfedezésének tekinteni, bár csak akkor jutott el az eszme a teljes tudatossághoz. Mindazonáltal nem volt másról szó, mint annak megállapításáról, – amit Flaubert így fogalmazott meg:⁵

„régebben azt hitték, hogy csak a cukornád ad cukrot, mostmár mindenből cukrot vonnak ki; ugyanígy van ez a költészettel is, vonjunk el bármiből, mert mindenben és mindenütt költészet van”.

Szépséget és költészetet tehát az általában hitványnak és visszataszítónak tartott anyagokból is ki lehetett vonni; és ezt már Shakespeare és más Erzsébet-kori szerzők óta tudták, jóllehet elméletet nem állítottak fel róla.

Különbözik ettől és valamivel újabb a fájdalom esete, melyet a gyönyör integráns részeként fogtak fel. Novalis aforizmái a következők (*Psychologische Fragmente*):

„Különös, hogy a gyönyör, a vallás, és a kegyetlenség közötti asszociáció nem hívta fel egy ideje az emberek figyelmét azok belső rokonságára és közös tendenciájukra.

Különös, hogy a kegyetlenség igazi és saját eredete a gyönyör.”

Novalis nem az egyetlen, aki észreveszi a kegyetlenség és gyönyör, öröm és fájdalom közötti bensőséges kapcsolatot. Shelley vigasztalan konklúziója óta az, hogy – a fájdalom szétválaszthatatlan az emberi örömtől, amiből következik, hogy

„boldogság nincs itt mélyebb,
nem ad oly mély gyönyört, mint mi torkodba forr”.⁶

Musset erre való visszahangsúlyai:

„A legszebb ének az, hol legmélyebb a gyász”,⁷

(ismét és ismét a fájdalomról születnek) és André Gide-ig: „Az emberek legszebb művei konokul fájdalmasak”⁸ a romantikától napjainkig az egész irodalom számára megvan a ragaszkodás elméletben az öröm és fájdalom elválaszthatatlan mivoltához; és a gyakorlatban a zaklatott és beszennyezett szépség témáinak kutatásához. És ebben áll a nagy szintézis, ahogy Flaubert mondja, akit gyakran kell idéznünk ezeken az oldalakon, mint a romantikus érzékenység kifinomult szószólóját.

„Azt mondod nekem, hogy Ruchiouk-Hânem poloskái – írja az arab hetérával kapcsolatban⁹ – lealacsonyítják szememben őt: engem meg éppen ez lelkesít. Undorító illatuk elvegyült szantáltól csorgó bőrének parfümjével. Azt akarom, hogy mindenben legyen egy kis keserűség, egy örök fűttségű győzelmeinkben, és hogy levertség legyen a lelkesedésben. Ez Jaffát juttatja eszembe,

⁵ *Correspondence*, Édition du Centenaire, vol. II, 17. Lásd még Samuel H. Monk, *The Sublime: A study of Critical Theories in XVIII-Century England*, New York, Modern Language Association of America, 1935. 130, 136, 201. stb.

⁶ *Egy mezei pacstírtához*.

⁷ *Májusi éj*.

⁸ *L'immoralist*, 108.

⁹ *Correspondance*, vol. II, I. m., 16. 1853. március 27-én kelt levél. A dekadens irodalom néhány alkotása, mint Octave Mirbeau *Le Jardin des Supplices*, nem egyebek, mint ugyanennek az érzésmódnak terjedő illusztrációi.

ahová belépve a citromfák illatát és a hullák bűzét egyszerre szívtam magamba; a feldúlt temetőben félig elrohadt csontvázat látni, miközben kis zöld cserjék ingatták felettünk aranygyümölcsű fejüket. Nem érzéd, hogy ez a poézis teljes és hogy ez a nagy szintézis? A képzeteknek és a gondolatnak minden vágyát egyszerre elégti ki.”

Baudelaire ugyanezt mondja a *Himnusz a szépséghez* című versében, ahhoz a szépséghez írt himnuszban, amelyet máshol (*Beszélgetés*) „Lelked vad ostorá”-nak nevez.

„Mennyeknek méhe szült, vagy bús gyehenna téged,
Óh, Szépség? A szemed egyként tud osztani
égi s pokoli fényt, jótéteményt és vétket,

...

A holtakon tiporsz, Szépség, gúnyt göggel úzve,
s nem megvetett díszed a Szív borzalma sem;
a Gyilkosság is ott táncol, csípődre fűzve,
kedvenc ékszereid között, szerelmesen.

...

A hő szerelmesek édes párjukra esve
sírukat ölelik, bús haldoklók gyanánt.

Eg küld-e vagy pokol, mindegy, minek is kérdem?
Óh, Szépség, csodaszörny, rémítő, üde, szent!
Csak szemed, mosolyod, lábad tárja elébem
az imádot, soha nem ismert Végtelent!”

(Tóth Árpád ford.)

És a *Röppentyűk* egy passzusában:¹⁰

„Megtaláltam a Szépség meghatározását – az én Szépségemét. Valami izzó és szomorú dolog ez, valami kissé tétova dolog, teret hagy a föltételezésnek. Gondolataimat, ha óhajtják, nyomban érzékelhető tárgyra alkalmazom, például a legérdekesebb tárgyra a társadalomban: egy női arcra. Egy szép és vonzó fej, egy női fej, akarom mondani, olyan fő, mely egyszerre ábrándoztat – de zavaros módon – gyönyörrel is, szomorúságról is; egy fő, amelyben van valami melankólia, valami fáradtság, sőt bizonyos csömör is – vagy mindennek az ellenkezője, vagyis valami hév, bizonyos élvág, egyfajta visszafojtott keserőséggel párosulva, mely mintha valamiféle inségből vagy kétségbeesésből származnék. A titokzatosság, a bánat is jellemvonásai a Szépnek.

Egy szép férfifejnek nem kell magában foglalnia, kivéve talán a nők szemében – hangsúlyozom: egy férfi szemében – a gyönyörnek azt az eszméjét, mely egy női arcon annál vonzóbb ki-

¹⁰ *Charles Baudelaire válogatott művei*, Budapest, Európa, 1964. 337–338. Poe-nak is, akitől Baudelaire oly sokat tanult, a szépségről hasonló fogalma van. Vö. főleg *Ligeia* (Baudelaire-i változat): „Vonásait nem azokban a szabályos öntőformákban alkották meg, amelyet nekünk hamisan úgy tanítottak, hogy tisztelnünk kell a pogányság klasszikus műveiben. 'Nincs finom szépség' – mondja Lord Verulam (azaz Bacon), amikor helyesen a szépség minden válfajáról és formájáról 'arányaiban minden különösség nélkül' beszélt.” Vö. Seylaz, *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*, Lausanne, Imprimerie La Concorde, 1923. 70. A *Philosophy of Composition*-ban Poe világosan felismeri egy szép nő halálában a legköltőibb témát, amit valaha is adni lehet. Lásd még *A Romance*: „Én csak ott tudtam szeretni, ahol a Halál / a Szépség lehetével vegyül – / Óh, Hímen, Idő és Sors lopódzott közénk”. A vérköpéstől haldokló anya látványa, amikor Poe nem volt még három éves, nem létezik hogy ne hagyott volna kitörölhetetlen nyomot a kisgyermekben, amely azután Berenice, Morella, Eleonora, Ligeia alakjába költözött. A Poe által szeretett nők valamennyien fiatalon elsovadtak: „Helen” (Mrs. Stanard) örült, Frances Allan belső bajtól szenvedett, Virginia tüdőbajos... Vö. M. Bonaparte, *Edgar Poe*, Paris, Denoël et Stecle, 1935. 131, 159. stb.; és M. Praz, „Poe davanti alla psicanalisi”, in *Studi e svaghi inglesi*, Firenze, Sansoni, 1937. Baudelaire mégis jóval meghaladja Poe-t meghatározásában.

hívás, amennyivel az arc általában melankolikusabb. De ezen a fön lesz valami izzó és szomorú is – szellemi igények, ködösen visszafojtott becsvágak – egy fenyegető, és föl nem használt hatalom eszméje – olykor a bosszúálló közöny eszméje (mert a Dandy eszményi típusát nem szabad figyelmen kívül hagyni e tárgyban) – néha – és ez a szépség egyik legérdekesebb jellemvonása – titokzatosság, és végül (hogy elég bátor legyek bevallani, mennyire modernnek érzem magam esztétikai téren) *balvégtetesség* is. – Nem állítom, hogy az Öröm nem járhatna együtt a Szépséggel, de kijelentem, hogy az Öröm egyike a Szépség legközönségesebb díszeknek; – a melankólia viszont, hogy úgy mondjuk, kiváló útítársa, olyannyira, hogy nem tudom olyan típusát elképzelni a Szépségnek (elvárszolt tükör volna vajon agyam?), melyben ne lenne *Balvégtetesség*. – Érthető, ha ezekre a gondolatokra támaszkodva – mások így mondanák: ezektől a gondolatoktól megszállottan – nehéz volna nem azzal a megállapítással fejeztem be, hogy a férfiúi Szépség tökéletes típusa a *Sátán* – ahogy Milton megrajzolta.”¹¹

(Rónay György ford.)

Ez egy olyan részlet, mely a *Szomorú madrigál* glosszájaként értelmezhető:

„Légy szép! És légy bús! . . .

. . .

Szeretlek, ha illanva, túlad
örömén sujtott homlokod;
szíved a borzadásba fúlad;
s jelenedre mint bús borulat,
fátylat a múlt felhője dob.

Szeretlek, ha nagy szemed árja
ömlik, melegen, mint a vér;
ha, ringató kezem dacára,
kebledből hörgésként kiszáll a
halálig rémült szenvedély.

S míg szürcsölöm – óh égi zsoldár!
mélysége, édes élvezet! –
a zokogást, mit te sirtál,”

(Babits Mihály ford.)

Keats *Óda a melankóliához* című versében kifejtett gondolatot („Ő a szépséggel él, a szépséggel, minek meg kell hálnia . . .”) / Baudelaire így támasztja alá: „A melankólia mindig elválaszthatatlan a szépség érzésétől.”¹² Annak a Chateaubriand-nak aki a dekadentizmus előfutára volt, *Sírontúli emlékiratok* c. műve harmadik könyvének egyik híres részlete igen világosan jelzi milyen fajta gyönyört okoz egy mélabús táj:

„A favágók rombolása még tragikusabbnak látszott az évnek ebben az időszakában, amikor minden készült újjáéledni. A langyos levegőben az ágak már megduzzadtak; a rügyek kifakadtak, és minden levágott ág már csurgatta nedvét. Lassan haladtam előre, nem is annyira szomorúan, mint inkább zaklatottan a táj fájdalma miatt, megittasodva talán egy kissé az átható növényi illattól, amit a haldokló fa és a megmunkált föld árasztott magából. Alig érzékeltem ezen halálok és a tavasz megújhodása közötti ellentétet; a park így jobban kinyílt a fények felé, amely átitatott és bearanyo-

¹¹ Érdekes összevetni a szépségnek ezt az eszményét Winckelmann úgynevezett klasszikus (jobban mondvá másképpen romantikus) szépségeszményével, aki számára „a szépséget nem lehet felismerni teljes egészében az arcon, hacsak nem azon, akinek minden izgalomtól mentes, derús az elméje; stb.”. Vö. M. Praz: *Gusto neoclassico*, Milano, Rizolli, 1974³. 62-től.

¹² *Oeuvres Posthumes*, 319. Byron kapcsán.

zott halált és életet egyaránt; s ezalatt a távolban a fejszék tragikus éneke, gyászos ünnepélyességgel töltve meg a levegőt, titkon megadta boldog szívdobogásom ritmusát.”¹³

De sosem jutnánk a végére, ha a romantikus és dekadens írók megnyilvánulásait idéznénk a szép és szomorú elvászthatatlan egységről, arról a felsőbbrendű szépségről, mely elátkozott szépség. Victor Hugo, akinek ereiben minden bizonyon nem foly Shelleyk, Keatsok, Flaubertek és Baudelairek zaklatott vére, mégis Baudelaire nyomán ünnepélyesen megerősítette a Szépség és Halál rokon-ságát. Baudelaire ezt mondta *A két jó nővérben*:

„Kedves két lányka a Halál s a Kicsapongás;

...

A koporsó meg az alkóv pokoli odva,
két irgalmas nővér, iszonyú kéjekeket
kínál, szörnyű gyönyört, s borzadályt, édeset.

(Szabó Lőrinc ford.)

És Hugo egy 1871-es szonettjében:¹⁴

„A szépség és a halál két egyirányú mélység,
amelyben annyi fény lakozik s annyi árny,
hogy egyébként romboló s termő nővérnek vélnéd
őket, akikben egy a titok és talány.”

¹³A táj hasonló érzelme D’Annunzio *Villa Chigi*-ében (*Elegie romane*) nyíltan szadista vízióban kulminál:

„Összerezentünk mindketten, a fejszecsapásokat hallva:
Ismétlődő csapások azonnal visszhangzottak.

...

Ő, ő hirtelen, mint megsebzett, zokogásban tört ki:
Reményvesztett könnyekben tört ki; és én láttam őt
gondolatban, szinte villámfényben, én láttam őt
szerényen elvérezni, szerényen haldokolni;
vérben feküdvé felemelni könyörgő kezét
a vörös tóból; és szemével azt mondta: – Én nem bántottalak.”

¹⁴Victor Hugo *versei*, Budapest, Európa, 1975. *Ave Dea; Moriturus te salutet. A Judith Gautier-hez írt szonett július 12-i dátumot viseli (1871). Egy XVII. századi gondolattal zárul:*

„az ég szomszédai vagyunk, lám, mindaketten,
mert te gyönyörű vagy, s mert én öreg vagyok.”

(Somlyó György ford.)

Furcsa hatást kelt Baudelaire-i visszhangokra lenni az idős Hugo soraiban. Így a *Toute la Lyre*, VI. rész első költeményében a költő gyengéden polgári érzelemnyilvánításából hölgye iránt:

„ó, mondd, szebb égövet érdemlő drága lény, te,
annyi gyász s csüggedés, annyi gondod-bajod,
annyi fájó keserv s bús óra ellenére”

hirtelen teljes *Spleenbe* zuhanunk:

„mitől gyakran sötét éjjé vált nappalod”

(Kálnoky László ford.)

(Vö. „Olyan napot zúdít ránk, mi sötétebb mint az éjszakák”). Vö. szintén az *Alkonyat*-ot („Lásd, száll az alkonyat szelíden s nesztelen.”) az *Ahítat*-tal.

Hugo szövegben idézett négy sorát így formálta át a forrás alapján Jean Lorrain (lásd G. Normandy, *Jean Lorrain*, Paris, Bibl. général d’Éditions, 265.):

„A Dőzsölés és a Halál két mély dolog,
Árnyakkal s kétségekkel annyira telve, hogy azt mondanánk:
Két egyformán rettentő és termékeny nővér,
Kiknek rejtélyük és titkuk ugyanaz.”

Valójában a romantikusok számára ezek annyira nővérek, hogy a végzetes, a romlással és melankóliával átitatott szépség egyetlen kétarcú hermájában olvadnak egybe, szépség, amelyből annál bőségesebben tör fel az élvezet, minél inkább keserűséggel telt annak élvezete.

„A veszélyes Szépség képét
benned leltem meg
mi lángra gyújtott és gyújt
...
minden baj urnája
fájdalom és bűn
mélysége, örök
gyászok ő-s-oka
gyászos csend hol bujaságtól
és öldökléstől ittasan zúg
a családsággal táplált
emberi szörny az idők
útvesztőjén át. Az Árny
látványa melynek művészete
nekem állandó benned
ábrázolom Hippodamiát.”

Így ír d'Annunzio⁵ dicsőítve Atreus anyját, „félelmetes termékenységgel telt királyi csipő-jé”-t; Szépség, mely maga a Halál, mint Hugo négysoros versszakában, halálos szépség, amelynek ugyanazok a sajátosságai d'Annunzionál, mint a francia költőnél: *profonde* (a fájdalom mélysége), *terrible*, *féconde* (rémitő termékenység) *qui contient tant d'ombre* ... (az árny fénséges megjelenése).

3. Azt, hogy e speciális szépség-típust a romantikusok érezték volna elsőként, ahogyan minden bizonnyal ők voltak az elsők akik értekeztek róla, kockázatos lenne állítani. A XVIII. században Vauvenargues egy libertinus típust mutat be, aki a szépséget sótlannak találja, ha nem fűszerezi „a romlás levegője”;⁶ és minden korszak libertinusai, biztosak lehetünk benne, így gondolkodnak felőle. Előlegezésével annál az írónál is találkozhatunk, aki gyakran meglepetést okoz egy-egy csipős gondolatának modernségével, Diderot-ról van szó, aki Sophie Volland-nak ezt írta: „Ami árt az erkölcsi szépségnek, majdnem mindig megkétszerezi a poétikai szépséget. Erénnyel csak nyugodt és hideg képeket lehet csinálni; a festő, a költő és a zenész kompozícióit csak a szenvedély és a bűn tölti meg élettel.” Mi más ez, ha nem a medúzai szépségnek a romantikusokéval nagyon is egyező élvezése, amely Hans Baldung Grien és Niklaus Manuel Deutsch háborzongató képeit ihlette a Cinquecento elején, olyan képeket, ahol a Halál ölelkezésének egy telt idomú nővel megvan a vámpirizmus minden jellegzetessége, amely annyira örületbe hozza majd a romantikusokat? Avagy Magnasco kínzási és korbácsolási jelenetei?

De hogy ne távolodjunk el az irodalmi vonatkozástól, gondoljunk a megelőző korok költői közül arra, akinek nevét a romantikusok bálványozták és akiről Barres azt mondta:⁷ „Dél legnagyobbja” (és a dicséret ilyen személytől jellemző): Torquato Tasso.

Igaz, Tasso korát az ellenreformáció szelleme hatotta át, amely a hitért való mártíromság szépsége mellett állt ki, és komor, véres festményekkel díszítette az oltárokat; de nem minden jelen-

⁵ *Laus Vitae*, 2169–2184.

⁶ *Œuvres de Vauvenargues*, D.-L. Gilbert-től, 1855. I, 246., A Monglond idézi in *Le Prérromantisme français*, Grenoble, Arthaud, 1930. I, 201. A jelen kötetben *algolagnikus* jellegű anekdotákról, amelyeket régi szerzők tisztán a krónika szintjére utaltak. Például Brantôme, *Vies des dames galantes*, 11. beszéd: „Hallottam beszélni az embereket egy előkelő hölgyről”, stb.; Giraldu Cinthio, *Ecatommitti*, Deca V, X. novella (Ricchio Lagnio esete a szadizmus és a nekrofilia tipikus esete).

⁷ *Amori ac Dolori sacrum*, 96.

tőség nélküli az sem, hogy Tasso költészete a legmagasabb csúcspontot éri el olyan ábrázolásokban, ahol szépség és halál összefonódik. A fájdalom mintha kidomborítaná a szépséget az ő szemében is, és a mártíromság mintha ennek legmegindítóbb jegyeit fejezné ki. Helyesen figyeltek fel arra,¹⁸ hogy a kedvese mellé máglyára kötözött Olindo, bár látszatra a hit vértanúja, nem beszél másként, csak a lángoló szeretet és a vágy nyelvén. A közeli halál mintha új remegéssel töltené meg a szerelmet, és Sofronia, aki – puha karja kegyetlenül kicsavarva, szánakozó szemmel nézi szerelmesét – még szebbnek és kívánatosabbnak látszik, amikor fenyegeti a kivégzés. Olindo boldog, hogy sorsában osztozhat a máglyán:

„Oh te én halálom, teljes boldogságom,
Oh édes kínjaim, szép vértanúságom!
Ha majd kebeledhez szoríthatom keblem,
S elköltöző lelkem ajkadra lehellem;”
(Jánosi Gusztáv ford.)

Talán merészég lenne itt ugyanazt az érzelmet látni, amely Flaubert-nek sugalmazta a *Szent Antal megkísértése* legfélreérthetlenebb szavait akkor, amikor a szent, korbácsolva magát, képzeletében a szeretett Ammonaria, a mártír mellé tér meg?

„Bár én is oda lettem volna kötözve a te oszlopodhoz, szemközt veled, hogy láthass, hogy kiáltásaidra az én nyögésem feleljen. És gyötremünk elkeveredett, lelkünk egybeolvadt volna.

Örjögve korbácsolja magát.

Nesze!, nesze neked! Még egy! De micsoda borzongás fut át rajtam? Micsoda gyötrem? Micsoda gyönyör? Akár a csókok! Belerendül a velőm! Meghalok!” (Tellér Gyula ford.)

Jókor jegyzi meg a magyarázat: „Az ördög szarvának árnyéka újra megjelenik.” Flaubert nem táplál illúziókat Szent Antal cselekedetének keresztényi értelmét illetően. És nem kellett volna Chateaubriandnak sem, amikor René-je Célutának tulajdonította e szavakat: „Vegyítsünk gyönyört a halálba.” Hogy Tasso illúziókat táplált-e Olindo érzelmeivel kapcsolatban, nem lehet bizonyossággal állítani. Mindenesetre okkal figyelmeztet Donadoni, hogy „az epizód elárulta a költő arculatának egyik alapvető vonását: szükségét érezte, hogy ne halogassa tovább kifejezést adni lelke legmélyéről jövő és legfájdalmasabb hangjának”; és joggal jegyzi meg a motívum lényegi azonosságát a Tancredi motívummal, aki, – mivel nem ismeri fel – megöli a szeretett Clorindát, az *Aeneis* Camillájának hűgát és nővérét. Ebben az epizódban is a tragikum finom pátoszt kölcsönöz a szépségnek:

„A végzetes óra üt már nem sokára,
Mely Klorinda szemét örökre bezárja.
Szép mellébe fúrja kardja hegyét Tankréd,
Kegyetlen aczéla mohón issza a vért.
Válla aranyhímű, gyenge patyolatja,
Mely emlői halmát védi, takargatja,
Hév patakban fürdik. Érzi közelegni
A halált; lábait inogni, remegni.

...

Győztél, megbocsátok; bocsáss meg barátom,
Te is; nem testemnek, ennek nincs mi fájjon;

...

E szomorún csengő, esengő hangokban,
Oly szívbe nyilalló, édes fájdalom van . . .
Tankréd dühe térül, szíve lágyul, békül,
Sűrű záporkönyvek ömölnek szemébül.

...

¹⁸ Donadoni, *Torquato Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, I. kötet, 234.

A halál megfesté arca havát, mintha
Liliom s ibolya egy kehelybe nyílna;
Szemét égre szegzi; mintha szájalomba
Az ég is, a nap is fölébe hajolna;
S mivel szólni nem tud, hideg, fagyos, fehér
Kezét emelé föl a levante felé,
Béke zálogául, szó helyett beszélő.
Így halt meg; azt hinnéd alszik csak a szép nő.”
(Jánosi Gusztáv ford.)

Clorinda halálának teljes jelentőségét felfedi számunkra, amikor visszaemlékezünk Erminia szomorú kívánságára, hogy Tancredi ölje meg. Erminia (VI. ének 84–85. versszak) nagyon jellemző módon összekeveri a szerelem érzésével a rabság és halál eszményeit.

„És legyőzve talán foglyom volna immár.
Szerető ellene oltalmába venné,
Rabságát könnyűvé, kellemővé tenné,
S bilincseiben ő az én sorsom osztván,
Magaméit könnyen, szívesen hordoznám.

S ha megsebzett volna vitézi jobbával,
Egyenest szívemen ütve kardját által,
Meggyógyította vón, szívemen a szabja
A sebet, amelyet Ámor ütött rajta;
Béke szállna akkor háborgó lelkemre,
Mégfáradt testem is nyugodalmat nyerne,
S hamvaim, csontjaim talán megtisztelné
A hős, s megsiratva csendes sírba tenné.”

És amikor Erminia végre újra megtalálja Tancredit, a férfi halotthoz hasonlatos, az Arganteval folytatott párjától legyengülve (XIX. ének, 107. versszaktól):

„Hogy hideg ajkadról jégcsókokat rablok;
Számot szívem, jaj, de forróbbakra tartott!
Engedd ajkam halvány ajakadra nyomnom
S a halál jogából egy részt elrabolnom.

Könyörülő nyájas szavú száj . . .

. . .

Engedd, hadd nyomjam rád ajkaim szorosán,
Engedd, hogy a lelkem ajkaidba ontsam.

. . . fölérez az . . .

. . .

Megnyitja ajkait, szemét zárva tartja,
S a hölgy sóhaiba vegyül egy sóhajja.”
(Jánosi Gusztáv ford.)

Most Erminia, a sírás gyönyörűségétől megmámorosodott szentimentális teremtmény, nem más, mint Tasso maga, ahogyan erre már felfigyeltek.¹⁹

Máshol, az *Amintá*ban, Silvia szépsége izgatóbb varázst áraszt kínos helyzete miatt, amelybe a szatír taszította. Itt is, a szomorú szép nő mellett ott van szerelme; most nem azért, hogy vele

¹⁹ Donadoni: I. m. I. 260.

együtt haljon meg vagy megölje, hanem hogy kioldja a csomókat, amivel a szatír a fához kötözte. És még mindig az *Amintával* kapcsolatban emlékezzünk arra a jelenetre, amelyben a pásztor, Ámor mártírja, életre kel Silvia csókjaira, bár az öngyilkosság

„a halál kínzó képzetében
életet és örömet jelentett néki.”

Külső motívumok – az Olindo–Sofronia páros esetében mártíromság a hitért, az ellenfél valós létezésének nem tudása Tancredi és Clorinda esetében, a szatír elleni védekezés Aminta és Silvia esetében – elterelhetik a figyelmet egy pillanatra arról, ami Tasso együttes inspirációja ezekben az epizódokban, olyan inspiráció, amelyet a fájdalmas gyönyör sajátos, azzal nagyon is rokon értelmében kell keresni, amelyet sok romantikusnál megtalálunk majd:

„’Tis the melodious hue of beauty thrown
Athwart the darkness and the glare of pain,
Which humanize and harmonize the strain.”

Ha ebből a szempontból vizsgálánánk meg Tasso életét, további bizonyosságra lehetne találni; talán gyönyörűségét lelte abban, hogy áldozatnak érezze magát, és a rabságtól nem szenvedett kevésbé, mint amennyire élvezte azt; és bár átöltözése, hogy felkavarja nővérét saját halálának hírével, egy egzaltált ember cselekedete, de a fájdalom Epikureusának tette is lehetne.

Tassónál a fájdalom élvezése evidens és tipikus; nagyon evidens, de kevésbé sajátos néhány Erzsébet-kori drámaírónál, különösen Marlowe-nál és Webster-nél, akik esetében ezt olyan igazán kompetens bírójegyezte meg, mint amilyen Swinburne.²⁰

Igaz, hogy az Erzsébet-kori drámák borzalmakban bővelkednek, és még modelljük, Seneca színházának kegyetlenségén is túltesznek, de egy bármennyire torznak, embertelennek és gyermektognek látszó *Titus Andronicus*-nak is megvan az az ízlés mutató jelentősége, hogy azok az aprólékos leírások, mint például a végzetes szakadék leírása, ahová bedobják Bassiano holttestét, mutatják a borzalmas feletti örömet, amely a feltűnő kegyetlenségénél jobban megragadja figyelmünket: a borzalom úgyszólván epikusból elégikussá válik. Marlowe-nál pedig a véres látványosságokat nem hátborgongatónak, hanem magasztosnak érzékeljük. *Tamerlanja* elejétől végig a kegyetlenség diadaléneke; és a hódító lelkében a váratlan átmenet a vérszomjából a szépség imádatába (*Tamerlan*, Első felvonás, V. jelenet, 2. szín, 66-tól) egy olyan személyes vonás, amelyhez hasonló eseteket hiába keresnénk a bőséges Erzsébet-kori természetben. Marlowe élete, kétségtelen vonzódása a kétneműséghez összeegyeztethető azzal, hogy a mézszálás magasztalását nem elszigetelt megnyilvánulásként, hanem egy koherens arculat tipikus megjelenéseként értelmezzük.

A restauráció korának angol drámájáról szólva egy modern kritikus²¹ figyelmeztetett, hogy „a nemzeti érzés bizonyos – már az Erzsébet-kortól kezdődően felismerhető – elfajulása” miként „tette azt, hogy élvezetet találjunk mindenféle abnormális kapcsolatban”. És idézi Otway *Árvájában* Polydor Monimia iránti szenvedélyét, és főleg a vérfertőzés, mint nemes, erotikus felmagasztalás bemutatását Dryden és Lee *Oidipuszában*. A vérfertőzés motívuma, amit John Ford vesz védelmébe a *'Tis pity She's a Whore* (Kár, hogy kurvá-)ban, romantikus fénnel övezve tér vissza Dryden *Don Sebastianjának* utolsó jelenetében. Drámaiban a szerelem, sőt egy szerelmi éjszaka úgy van be-

²⁰ Az *Early English Dramatists*-ről (1857) szóló tanulmányban (újra megjelent a *New Writings by Swinburne or Miscellanea nova et curiosa*-ban, Cecil. Y. Lang kiadásában, Syracuse University Press, 1964) Swinburne a két drámaírónál megemlíti a „Kinszenvedés förtelmes bujasága”-nak jelenlétét. Kevésbé magától értetődő Marlowe-nál: „Marlowe-nál megvan a végzetszerű tendencia sejtelve.” Lásd tanulmányomat *Christopher Marlowe*-ről in *English Studies*, XIII. kötet, 6. szám, 1931. december, 209–223, különösen 211–213.

²¹ Roswell Gray Ham, *Otway and Lee. Biography from a Baroque Age*, New Haven, Yale University Press, 1931. 160. Vö. M. Praz, „Il dramma inglese della Restaurazione e i suoi aspetti preromantici”, in *Studi e svaghi inglesi*, I. m.

mutatva, mint végcél, mint *summum bonum* (egy viktoriánus romantikus, Browning lesz az, aki ezzel a címmel ékesít egy lány csókjáról szóló költeményt). A vérfertőzés motívumának ez a tárgyalása mennyire felelhetett meg II. Károly udvara finnyás ízlésének, könnyen kitalálható abból, amit annak erkölceiről tudunk; másrészt maga a király sugalmazta a hírhedt mazochista jelenetet Nicky Nackyval, és Shaftesbury arcátlan szatírját, amelyet Otway *Velence megoltalmazása* tartalmaz: egy másik hasonló jelenet található Shadwell *Virtuózában*. A politikai szatíra nem elegendő a bűn színpadi ábrázolásának magyarázatára; fel kell tételezni a szórakozás alapú *voyeur* exhibicionizmus és gyönyör keverékét, amelyet a Restauráció korának társadalma érzett, amikor saját erkölceit látta viszont a színházban vagy a szatírakban kigúnyolva. Szerzőik, figyelembe kell venni, mindennek előtt maguk a libertinusok voltak Rochesterrel az élen. De Otway esete visszavezet bennünket megállapításainkhoz, amelyeket korábban Tasso kapcsán tettünk: a drámaíró az Erzsébet-kor borzalmas iránti élvezetének erősödésével együtt (Nathaniel Lee-vel megosztva) átadja magát a fájdalom nemes élvezetének és egy általános elpuhultságnak. Otway központi témája, amellyel a *Don Carlos*-ban kísérletezett és amelyet sikerre vitt a *Venice Preservedben*, nem más, mint az a férfi, akit a szeretett nő megfontoltan áldozathozatalra kényszerít: Jaffeur-t a papnő által az oltárra helyezett összekötözött bégető báránnyhoz hasonlítja (IV. felvonás): „akkora örömet érez a fájdalomban”. Jaffeur szavai Pierre-hez (II. felvonás, 424-től; IV. felvonás, 447-től) nem kevésbé jellemzik a nőies behódolást; a dráma szelleme olyan, hogy nem lepődhetünk meg, hogy fellelkesítette a dekadentizmus egyik művészt, Hugo von Hofmannsthal-t, aki átdolgozta a művet (*Das gerettete Venedig*, 1905).

4. Vajon mennyi a szerepe az új hatások keresésének és mennyi a naiv érzésnek a csúf és szenvedő szépségek XVIII. századi felmagasztalásában? Mennyi, Babitt-ot idézve, az „intellektuális romantiká”-nak, vagy inkább az emocionális romantikának? Semmi kétség, hogy sok esetben nem merő barokkos eljárásról van szó. Amikor Alessandro Adimari egy csokorra való „költői tréfát és paradoxont” gyűjtött össze „a női szépségről az ugyancsak csodálatra méltó és bájos fogyatékos-ságaik között”,²² senki sem képelné, hogy saját érzékenysége forogna kockán. Nyilvánvaló, hogy Adimari csak meg akarta döbenteni olvasóit megmutatva, miként változhat egy fogyatékoság előnyé; és szépségsversenye nem más, mint egyfajta *handicap*-es futam. De ha ez a tréfalkozó szellem – éppen az, ami később Berninek diktált néhány csúfolódó költeményt a megvetendő és káros dolgok dicséretéről – valójában minden XVII. századi bókban felfedezhető a csúf és szenvedő szépségek kapcsán, nem kizárt, hogy némely esetben a fogalom az érzékenység „un non so che”-jére, egy újfajta borzongásra tevődik át. Az érett, sőt egyenesen koros szépség motívuma, amely legalább olyan régi, mint az Antologia Palatina (V. 258.: „A te őszöd kiválik más tavaszából, és teled melegb mások nyaránál”), ismét megjelenik egyebek között Tassónál²³ Lucrezia d’Este esetében, John Donne-nál Magdalena Herbertre vonatkoztatva,²⁴ és mindazonáltal nem olyan bizarr, hogy öszintéségében kételkedni kellene. És olyannyira volt tréfa vagy paradoxon, hogy Achillini híres szonettje egy nagyon szép koldusnőről, akinek

„hajzata kibontva, szakadt ruhában és mezítláb,
Hölgy, kit szegénynek és szépnek alkotott. az ég
gyenge hangon és erőtlén szóval
koldult Istenhez kis könyörületért.”

általános tetszést aratott és külföldön is utánozták.²⁵ És Achellininek van egy szonettje egy szép epilepsziás nőről is (*Bellissima Spiritata*), akin látja amint „dühroham árad szét ily szép arcon”;

²² *La Tersicore, o vero scherzi*, stb. Sig. Alessandro Adimari műve, 50 szonettben, amelyek főleg A. Seneca tekintélyén alapulnak, és egyetlen fejezetbe vannak összefűzve... In Fiorenza, Massi e Laudi, 1637.

²³ *Rime* (Solerti), III, 131.

²⁴ *The Autumnal*.

²⁵ Tristan l’Hermite, Richard Lovelace (*The Fair Beggar*), Philip Ayres (*On a Fair Beggar*). Lásd cikkemet: Stanley, Sherburne and Ayres as translators and imitators of Italian, Spanish and French Poets, in „Modern Language Review”, XX. kötet, 3. és 4. szám, 1925. július és október, 420–423. újranyomva in *Ricerche anglo-italiane*, Rome, Edizioni di „Storia e Letteratura”, 1944.

sokan írtak verseket a megvetett kurtizán témájáról, egyebek között A. G. Brignole-Sale az *Instabilià dell'Ingegnó*ban.²⁶

„A kéz, melynek ujjai közt tüskét szorongat
Puha hátához van kötve kemény hurokkal,
Orcáját titkolt szégyen árasztja el,
Zilált haját óriási szerencsétlenség teríti szét.

Hátán, mit könyörtelen ostor korbácsol,
Rubináradat tűnik fel szabadon,
A gyűlölet tisztaságától már megfosztotta,
És bár kevésbé tiszta, nem kevésbé szép.

Arra a hátra szívem szárnyát kitarja,
Az Ó kegyelméből már teljesen élettelen,
Úgy látszik, vágyik a sebekre.

E sepektől haldokolva senyved:
De nem őrzi meg a mindennapi szokást,
Hogy a vér a szívbe jut és nem a szív a vérbe.”

További három szonett követi a fentit, és azután így folytatódik az elbeszélés:

„Carlo, a kedves hóhér érdeme volt, miután azok a versek oly kíméletes ostorok voltak, és mindenki örült, hogy ilyen ütések érték, *ha inkább szépséget jelentettek, mint kínt.*”

Ugyanerről a témáról írt Angliában Lovelace, istentelenséggel megtoldva. A kurtizánhoz, aki vezeklésre indul, így szól:²⁷

„Amíg mezítelen lábad megáldja az utat, a nép nem űz gúnyt belőled, hanem imádkozik, és kurtizán helyett apácának nevez.”

A kín élvezete nagyon ismert idioszinkrázia volt a papok számára. François Bonal (*Le Chrétien du temps*, 1665)²⁸ arról a „kegyetlen regényről” beszélve, amelyet a janzenisták ő szerinte a kegyelem teológiájára építettek, azt mondja, hogy egyesek „ezt a rendszert nagyon keresztényinek tartják, bár nem tudják megátolni, hogy maguk is ne csak keménynek, de még rettenetesnek is érzézik és vallják. De mivel nyelvüket Szent Páléval tévesztik össze, maga a keménység és a rettegés kifinomítani látszik áhitatukat, és minél inkább rettegnek a félelemtől, annál inkább azt képzelik,

²⁶ Brignole-Sale – tipikus XVII. századi figura, aki miután felesége halálakor a pajzán írásokat ájtatos írásokkal cserélte fel, belépett a Jézus Társaságába, és olyan szigorúan korbácolta magát, hogy gyakran szemére vetették hittestvérei a testével való kemény bánásmódot, – könnyű alanynak bizonyul egy regényszerű arcképhez, annál is inkább, mivel Van Dyck két nagyszerű vásznon örökítette meg szép és melankolikus arcvonásait és érzéki felesége vonásait, amelyek most a genovai Palazzo Rosso-ban vannak. G. Portigliotti-t az az arckép ejtette kísértésbe a *Penombre claustrali*-ban, Milano, Treves, 1930. 205–250. Kár, hogy az alany nem került Barrès kezei közé! Annál inkább, mivel Brignole-Sale követ volt Madridban, ahol epilepsziás roham következtében meghalt egyik fia. Mint látható, semmi nem hiányzott a *Du Sang, de la Volupté, de la Mort* szerzőjének az inspirációhoz. M. de Marinis az *Anton Giulio Brignole-Sale e i suoi tempi*, Genova, Libreria Editrice Apuana, 1914. 164–166. című művében a témaválasztást a különös, a szeszélyes iránti vonzódásnak tulajdonította, és idéz egy oldalt (169-től) Brignole-Sale *Tacito abbruttato*-jából (1643), amelyben össze van foglalva a csodálatos poétikája: „Az hogy az önmagukban szép és kellemes dolgok élvezetet okoznak, nem nagy dolog, bár bámulatot kell hogy kiváltson, mert azt teszik a csúnya, a borzalmas és aljas dolgok is.”

²⁷ *A Guiltlesse Lady imprisoned, after penanced.*

²⁸ Bremond-tól idézve, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, I. kötet, 410.

hogy átjárja őket a kegyelet. Olyan a szemük, hogy unott örömet éreznek, ha szórakoztató tájképeket látnak egy galériában, és *rettentő gyönyört* éreznek tűzvész, hajótörés . . . láttán, mert ezek pikánsabb és szórakoztatóbb tárgyak és ráadásul még komorak és tragikusak is.”

5. A zavaros szépség ezen témái közül sok ismét megjelenik a romantikusoknál, de az ami a seicentisták esetében gyakran csak intellektuális póz volt, a romantikusoknál az érzékenység pózává válik. A seicentisták elve helyébe a romantikusok megérzése lép. Egy Adimari szellemeskedhet egy szép, púpos nőn, egy szép néger nőn, egy szép őrült és egy szép eltemetett nőn, de bizonyosak lehetünk abban, hogy ő sosem próbál meg valós testet adni fantáziája ama komikumainak és furcsaságainak. Egy romantikus viszont megpróbálja átélni fantáziája eltévlyedéseit, vagy legalább megérteni az élmény alapját. Míg a Seicentóban ilyen témák feltűnése szórványos és mellékes volt, az írók inkább intellektusuk emelkedettsége miatt, mintsem érzéki kíváncsiságból jutottak el addig (Adimari többé kevésbé kimerítő fogyatékosági listája mutatja), a romantikusoknál ugyanazon témák természetesen illeszkedtek be a korszak általános ízlésébe, amely a túlzáshoz, a hátborzongatóhoz, a rémületeshez és a furcsához vezetett. Marino elmélkedik majd a bámulatba ejtésen, ami a költő célja, a szokatlan és a furcsa új tájait fedezi majd fel, mint a matematikus, aki egy sor egyenlőségi következtetést von le: célja csupán annyi, hogy csodálkozásra készítse az olvasó ítélőképességét. Más a hangsúly Baudelaire esetében, amikor látszólag hasonló elvet nyilvánít ki:

„örvénybe szállani, mindegy: Pokolba, Égbe,
csak az Ismeretlen ölén várjon az Új!”
(Tóth Árpád ford.)

Baudelaire nem szándékozik bámulatba ejteni az ítélőképességet, hanem inkább felrznai az olvasó erkölcsi érzékét, és ha gyakran olyan, mint a színész, aki a tükör előtt játszik el egy szerepet, szerepében mégis csak félig tudja beleélni magát abba, néha a felénél is jobban.

Utaltam Achellini egy szép megszállotról írt költeményére:

„Ott a templom közepén váratlanul
Lídia kinyitja szemét, és mereven néz,
Hozzá ragaszzkodó szememet nézi,
Egy ily szép arcon dührohám ver tanyát.”

Boulay-Paty Élie Mariakerjének is egy szép megszállott az ideálja:

„Rózsaszín és sápadt hirtelen a törékeny kislány,
Ki magasból rosszul esik alá,
kemény lélek és törékeny test,

Az imádásig szeretném!
...
Ez a szenvedő szépség, óh, az én vágyam!”

És amikor a férfi extázisba kerül unokahúga „regard enragé”-ja (örjngő tekintete) miatt, imádja, mert ő

„Egy bársonyos démon, egy öreg nő,
Két testi hiba szépe, sovány és nagymellű.”

vagy amikor Barbey d’Aureville, *Léa* című (1832) fiatalkori elbeszélésében ezekkel a kifejezésekkel írja le Reginald szerelmét a tüdőbajos Léa iránt:

„Hát igen, igen Léám, szép vagy, te vagy a legszebb teremtmény a földön! Nem adnák oda téged, szomorú szemed, sápadtságod, beteg tested, nem adnám oda az angyalok szépségéért az égben.” És ezt a szomorú szemet, ezt a sápadtságot, ezt a beteg testet ölegette frenetikus és érzéki

gondolatának összekuszálódott álmaiban . . . Ez a haldokló, akinek ruháját megérintette, úgy égette őt, mint a legtüzesebb nő. Nem volt olyan bajadér Gangesz partján, sem olyan odaliszk Sztambul fürdőiben, vagy meztelen bacchánsnő, akinek ölése jobban felpezsdítette volna vérét, mint ennek a törékeny és lázas kéznek az érintése, a puszta érintése, amelynek verítékét a kezét fedő kesztyűn át is érezni lehetett.”²⁹

Az említettek olyan kevéssé céloznak tréfára vagy paradoxonra Adimari módján, aki belefogott a mindennapi életben a divatos szépségek tanulmányozásába, hogy azokkal a szeretetre méltó fogyatékoságaikkal szépnek látszódnak. Maga Élie Mariaker úgy látszik, mintha megmaradna Donne-nak az őszi szépségről alkotott elvei mellett, amikor bejelenti, hogy irtózik a friss és fiatal arcoktól, mert „a tenger akkor simul ki és redőződik, mikor vihar van”. Szép és jó elv, de más a tónusa, mint egy XVII. századi elvnek. Más, mert a költő felkiáltása nem az észhez, hanem az érzékhez szól. Tettették csak a megrontott, sőt egyenesen rothadó szépség igazi és valódi élvezetét. Verseket írtak a hullákról:

„A tavrózsa szép a megkékült, halálszürke
Húsod mellett, mit nagy zöld hulló szagat.”

és a következő kifejezésekkel értekeztek a haldokló szépségről:

„Fakó bőrét kis kék erek futották be finom arabeszkeikkel, a csókok komor árnyai, melyeket már a Halál adott, a Halál, akihez talán már nem sokára tartozni fog ő, akit örülésig szeretek.

Sápadt és olykor hamuszürke arcán szeme úgy csillog, mint a tűz, és foszforeszkáló fénye, mely lesóványodott szemgödöréből jó elő, olyan lidércfényhez hasonlít, melyet viharos nyári estén lehet bolyongani látni az ingoványon, ahol pestist hozó dolgok rohadnak.

Szája körül gyöngyházfényű és kékes színek lebegnek, mint olyan gyümölcsön, amely már érzi a rothadás első jeleit . . . És szeretem őt, a halál összes misztériuma miatt, melyet magában rejt, mert szememben ő az egyetemes rothadás élő szimbóluma, szeretem halotti bájáért, és mint egy szép amforát, karcsút és kecsést, egy sírra helyezve . . .”³⁰

6. Szép koldusnők, csábos öregasszonyok, elbűvölő négerek, lealacsonyodott kurtizánok: mindezeket a motívumokat, amelyekről a XVII. századiak könnyű szívvel és szellemi játszadozásból írtak, a valóság fanyar ízével átítatottan találjuk meg a romantikusoknál és annál a költőnél, akibe a romantikus Múza legválogatottabb mérgeit csepegtette, Baudelaire-nél.

Íme a „vöröshajú kolduslány” – távoli nővére Achellini „nagyon szép koldus”-ának –, e valóban létező személy, aki Théodore de Banville egyik ódájának (*À une petite chanteuse des rues*), De Roy egyik arcképének (*La petite guitariste*) és Baudelaire kis ódájának az ihletője:

„Hó archoz rótszínű tincs
Ruhádnak ép helye nincs,
társz póre nyomort, de friss
szépséget is,

²⁹ Réginald szerelme Léa iránt oly módon fejeződik be, hogy egy 1830-as romantikus számára kifinomultan tragikusnak tűnhetett. Amikor a fiatalember először csókolja meg a nőt, az meghal: „Szívének vére elöntötte tüdejét és feljött Léa szájába, aki csukott szemmel, lebukó fejjel még mindig vért hányt, de akkor már halott volt.” A tüdőbajos nők iránti romantikus divatból bőséges dokumentáció áll rendelkezésünkre Nodier *Filleule du Seigneur*-jétől Irving *The Wife*-jáig és *The Broken*-éig, az amerikai *Ode to Consumption*-ig, amely ezzel a verssorral kezdődik: „Van valami szépség a női romlásban”.

³⁰ Lásd L. Maignon, *Le Romantisme et les Moeurs*, Paris, Champion, 1910. 180-tól. Maignon helyesen figyel fel arra, hogy a fentiekben prózában idézett költemény kifejezései Poe-éhoz hasonló szépség-felfogást tükröznek.

Lásd, engem, bús, ideges
költődöt kis, beteges
tested, bár pettyezi folt,
vágyakkal olt.

...

De menj csak, vígan, így is,
ha kő és gyöngy irigy is, –
mégis csak pőre, keszeg
tested a szebb!

(Tóth Árpád ford.)

Achellini ugyanígy fejezte be versét:

„Mert ha bájos vagy,
Hajtsd le drága és becses fejed,
Hogy hajad aranyfelhőként hulljon alá.”

De Baudelaire-nél ez az eszme egy átélt élményben kopott meg, és a „tested, bár pettyezi folt”, ahelyett hogy hideg mitológiai hasonlatokat sugalmazna, mint Adimarinak a széplős szépségről írt szonettjében (mert Adimari ezt az esetet is figyelembe vette), érzéki vibrálást okoz.

Íme Sarah Louchette, a kancsal zsidó nő, távoli rokona a XVII. századiak „szép kancsal”-jának és „szép kopasz”-ának is (ez is felfedezhető Adimarinál), aki az akkor még gimnazista Baudelaire-t az alábbi sorokra ihlette:

„Akit én szeretek, nem puccos úri dáma.
Koldusszegény, s a fényt csak lelke hinti rája.
Hol a gúnyos szemek meg nem figyelhetik,
szépsége egyedül bús szívemben viñt.

...

Jóval nagyobb hiba, hogy parókás szegényke.
Szép fekete haja tarkóig lemetélve,
mégis szerelmesen csókolja ajakam
homlokát, mely, miként leprásé, hajtalan.

Kancsít, s e különös szemek hatása, melyet,
mint angyalét, sötét, hosszú pillák öveznek,
oly nagy, hogy valahány szemnél, mely égetett,
kékkarikás zsidó szemének fénye szebb.

Alig húsz éves ő, s keble már visszatetsző,
lopótökszerűen lóg alá mind a kettő,
és mégis éjszaka, mikor testére von,
akár az újszülött, szopom és harapom.

...

titokban tagjait több hévvel csókolom,
mint Jézus lábfejét Magdolna egykoron.

...

Hogyha látjátok őt felcicomázva tarkán,
amint tovább oson holmi zugutca sarkán,

...

urak, ne köpjetek ocsmányságot, szidalmat
festett arcára a szegény tisztátalannak,
tél-estén Éhezés-istennő küldte őt
szoknyát emelni az arrajárók előtt.

Kincsem és mindenem nékem ez a silány lény,
gyöngyöm és ékszerem, hercegnőm és királyném,
ki dicső kebelén ringatott szelíden
s két tenyere között melengette szívem.”
(Kálnoky László ford.)

És megtaláljuk Baudelaire-nél a szép csontvázat, a *Hátborzongató nimfát*.³¹

„Bizony nem vagy te, drágaságom,
Veullot-nak zsenge szüze rég.

...

Odavan hamvad, drágaságom,

vén infánsnőm! De legalább,
hála hőbortos újtajdnak,
megszerezted a patinát,
a dolgokét, mik bár avítottak,
de csásbosak is legalább.

Jómagam nem tartom sivárnak
fanyar-szép negyven évedet;
érett gyümölcsű Ősz, imádlak,
unlak, virágos Kikelet!
Nem! te sosem látszol sivárnak!

Vázad a ritka kellemek,
a furcsa báj tárháza nékem;
és különös fűszert lelek
két sótartód mély üregében;
vázadban ritka kellemek!

...

Szemed mint iszapos morotva,
hol lámpafény bolyong le-fel,
s festett arcodban felragyogva
pokoli villámot lövell!”
(Kálnoky László ford.)

Ha itt Baudelaire a rémisztőről petrarkizál, ahogy Sainte-Beuve írta neki, többé-kevésbé egy tizenhetedik századi módjára, és ha a misztifikálás zamata émelgyős ezekben a szerelmi történeteiben a törpékkel és óriásnőkkel, amelyeket Madame de Molènes-nek szeretett mesélni,³² nem kevésbé igaz viszont, hogy szépségérzete tökéletesen „medúza-szerű” volt. Az, amit ő a *Choix de maximes consolantes sur l'amour*ban kijelent, világossá teszi a bizarr szerelmek különös pszichológiai folyamatát, és annyi más romantikusnál általános alkalmazásra ítéltetett:

³¹ Charles Baudelaire válogatott művei, 188. A hullaszerű élvezete itt-ott már korábban is bizonyítást nyert számunkra. Például a *Mémoires de Tilly*-ben, Paris, Jonquières, 1930. II. 191. olvassuk ezt az 1789-re vonatkozó anekdotát: „Sir John Lambert, akit Párizsban mindenki igen dúsgazdag bárónak ismert... csak a vérszesen sovány nőket szerette, akiknél a mell teljes hiánya bizonytalanná tesz bárkit a nemét illetően... Foteljein múmia-kollekciót találtam. Az volt neki a mindene, aki csont és bőr volt az Opera balettkarában, és a legjobban hasonlított a csontvázhoz a rossz kurtizánok sorában... (Csak egyetlen barátja) osztotta a csonttan iránti rajongását, amelyet az élő természetben tanulmányoztak.”

„Feltételezem, hogy az ön bálványa beteg. Szépsége eltűnt a fekete himlő förtelmes kérge alatt, mint a zöld a tél nehéz jege alatt. Még meghatottan, a betegség hosszú szorongásai és változásai miatt szomorúan figyel a kedves lábadozó testén az el nem múlt sebhelyeket; fülében azonnal visszhangozni hall egy *elhaló* dallamot, amelyet Paganini delíriumos vonója játszik, és ez a kedves dallam Önről beszél Önnek, és mintha elveszett reményei egész belső énekét mesélné el Önnek. – Ettől kezdve a fekete himlő nyomai boldogságának részévé lesznek, és elérzékenyülő tekintetében mindig Paganini titokzatos dallamát játsszák le majd. Ezentúl nemcsak egy kedves rokonszenv tárgyai ezek a nyomok; hanem fizikai gyönyöré is, ha legalábbis ön egyike azon érzékeny lelkeknek, akik számára a szépség a boldogság *ígérete*. Csak a képzettársítás szeretteti meg a csúnyát, mert sokat kockáztat, ha sovány szeretője megcsalja, és csak egy sovány nővel tudja vigasztalni magát.

Bizonyára a még érdeklődőbb és még tompább lelkeknél a csúnyaság élvezete még titokzatosabb érzésből származik, ami az ismeretlen szomszéd, a rettenetes iránti vonzódás. Ez az érzés az, aminek többé-kevésbé kifejtett csiráját mindenki magában hordja, amely bizonyos költőket az amfiteátrumokba és a klinikákra hajtja és a nőket a nyilvános kivégzésekre. Nagyon sajnálnám azt, aki nem értené meg; – olyan hárfá lenne ez, amelynek hiányzik egy mély húrja! . . . Vannak férfiak, akik belepirulnak, hogy szerettek egy nőt, amikor észreveszik, hogy milyen buta liba . . . Az ostobaság gyakran a Szépség díszje; ez adja meg a szemnek a feketés színű tavak komor csillogását és a trópusi tengerek olajos nyugalmát.”

Ez az idézet elegendő fényt vet Baudelaire nagy erotikus kalandjára a „szép néger”-rel, Jeanne Duval-lal. Szép volt, úgy látszik, legalábbis Baudelaire véleménye szerint, és buta, mindenki más véleménye szerint, kivéve a költőt. Marino „szép rabszolganő”-je, *nigra* és *formosa*, mint az *Enekek éneke* nője:

„Bár fekete vagy, de természetből fogva szép,
A könnyed szerelem szépségei közé állítalak;
Hozzád képest sötét a hajnal.”

vagy Adimari szép néger nője:

„Néger vagy bár, de szép és ki nem hiszi,
Az ég homállyal burkolva nézzen rá.
Te csupán két csillaggal gyújtasz tüzet,
Az ég sok szemével éppen csak pislákolni látszik . . .”

úgy tűnnek föl, mintha előzetes megszemélyesítői lennének annak, akiről Baudelaire így írt:

„., nő az,
sötét és mégis oly sugáros: Ő az.”^{3 4}
(Babits Mihály ford.)

és még:

„Imádlak, mint az ég fekete boltozatját,
óh, gyász edénye, óh, fenséges hallgatóság,
csak szívem hevíti, szépségem, ha kerülsz,

^{3 2} „Le Galuois”, 1886. szept. 30. Lásd A. Séché és J. Bertant, *Le vie anecdotique et pittoresque des grands écrivains, Charles Baudelaire*, Paris, Louis-Michaud, 126.

^{3 3} A meghatározás Stendhal-é.

^{3 4} *Jelenés*, I: *A Sötétség*, 1861-es verzió. A végleges változatban (1868) ez áll: „árny és mégis oly sugáros: Ő az!”

csak szívem, éjeim dísze, hogy menekülsz
s mind gúnyosabban és mind messzebbre taszítasz
attól, mi végtelen, ami kék, ami vigasz.

Támadni készülök, s mint dögre kukacok
láb-nélküli raja, rohamra indulok,
s szeretlek, óh, te vad, te könyörtelen állat,
szépitő fagyodért csak még jobban imádlak!”
(Szabó Lőrinc ford.)

Igen nagy absztraháló képesség egyik oldalról („Imádlak, mint az ég fekete boltozatját,”) és a másik oldalról annak a szemétnak az élvezése, amely egy föld alatti, rothadó világ képeit sugallja („mint dögre a kukacok”): a nagy szintézis, mondaná Flaubert. Akit itt ismét felhozhatunk, hogy a fent idézett Baudelaire szavait hasonlókkal egészítse ki:

„És ez csak szemérmetlen jelmez lehetne, az agyrem kísértése, az ismeretlen, az *elátkozott jellem*, a korrupció és a megvesztegethetőség régi verse.”^{3 5}

Ezeket a megnyilvánulásokat a Goncourt-testvéreké követheti:^{3 6}

„A dolgok iránti szenvedély nem ezen dolgok tiszta jóságából és szépségéből ered, hanem elsősorban romlottságukból. Örülten lehet szeretni egy nőt szajhaságáért, szellemének romlottságáért, fejének, szívének, érzékeinek rosszaságáért; mértéktelenül jó íze lehet egy eledelnek, amelynek beható szaga van és bűzlik. Alapjában véve az, ami a szenvedélyességet teszi: a lények és a dolgok érlelődése.”

Azonos érelemmel fogja fel Baudelaire a tájat, és adja nekünk azokat a képeit a csupa – kórház, bordélyház, purgatórium, pokol, börtön Párizsáról:

„lent minden szörnyűség egy-egy virágcsoda.

...

ki az ördögi-nagy szajhától ittasan
ifjúsága hevét szüntelen visszakapja.
Szeretlek bectelen Nagyváros! Kurtizánok
s banditák, – gyakran úgy szédít a kététek,
hogy meg sem értik a közönséges profánok.”^{3 7}

(Szabó Lőrinc ford.)

^{3 5} *Correspondance*, II. 55. (1853. június 1.)

^{3 6} *Journal*, III. 63. (1866. augusztus 30.)

^{3 7} A *Kis költemények prózában Epilógus*-a. Ugyanennek az érzékenységnek XIX. századi illusztrálása található például F. Carco *Au coin des rues*-jének végén (Paris, Ferenczi, 1930) *Vénusz des carrefours* címmel: „Utcasarki Vénusz, te girhes, rossz és kifestett, hajad mint egy sisak, üres a tekinteted, sehová nem nézel, szád végnél is pirosabb, s kis nyelved simogatja, úgy ismertél meg, hogy megéreztem az árnyat, amit magad után hagytál. Íme itt vagyok – mint egykor – attól a kegyetlen gyötrelemtől kínozva, hogy szűk utcák sarkán találkozom veled, hol a redőnyök nehéz fénye fut le a falak mentén... Csak a város utcáit kellene említened nekem, és én megmondanám neked, melyik emeleten várják az öreg prostituáltak a férfit, akit megkorbácsolnak, és akinek húsa csizmájuk magas sarkával és egy kegyetlen korbács kioldott és keskeny nyelvvel vájnak bele.

Sötét udvarokra (melyeknek mindig nedves kockakövei a nap távoli visszfényétől fehérelnek) néző szűk fülkék párokat fogadnak, akik éjszakáig kitartóan szenvednek... Vénusz, elefántcsontszínű, mérgező, szimbolikus képekkel felvirágozott mezítelenség kísért hosszú téli délutánjaimon. Mennyi időt töltöttem a vörösülő tűz előtt azzal, hogy felidéztem magamban arcodat és csendes nagy nevetésed, amely elváltoztatta szádat. Kódós napok függtek a levegőben, és néha a folyón felmenő hajóvontatók kiáltása megállította életem... Vénusz, nem te voltál ez a haj, fog nélküli, kifestett és hangtalan baba? ... Rettenetes és lassú gyönyörök kötöttek hozzád! Rémisztő maskara, gipszszemeid megöregedtek!”

A múlt századi francia festészetben napjainkig az a tendencia, hogy az ember által megzavart és megsértett táj látványát lefessék, ezekből a baudelaire-i „felfedezésekből” származik.

Medúzai szépség, a romantikusok szépsége, kínnal, romlással és halállal átítatott. Újra felfedezzük a század végén, amikor Gioconda^{3 8} mosolyának fénye világítja meg.

(Vigh Éva fordítása)

(Mario Praz: *Le bellezza medusea*. In: *Un antologia personale*. Bibl. Adelphi 99., Adelphi Ed., 63–92.)

^{3 8}D'Annunzio *Gorgon* című költeményében (megjelent a „Domenica Letteraria-Cronaca Bizantina” 1885. augusztus 23-i számában *Il Paradiso Perduto* címmel, majd az *Isaotta Guttadàuro*-ban, 1886) Gioconda mosolyát egy tipikusan medúzaszerű szépségű hölgynek tulajdonítja:

„Arcán az a mély sápadtság
terült szét, mit imádkok.

...

Ajkán az a mosoly
ragyogón és kegyetlenül
amire az isteni Leonardo
törekedett vásznain.
Az a mosoly gonoszán
harcolt a hosszúkás szemek
édességével és emberfeletti
varázst kölcsönzött azon női
fejek szépségének,
amelyet a nagy Vinci szeretett. Szomorú
virág volt szájában . . .”

TANULMÁNYKÖTETEK A MAGYAR–VELENCEI KAPCSOLATOKRÓL

Venezia e Ungheria nel Rinascimento (a cura di Vittore Branca) Firenze, 1973. Olschki, 498. – *Rapporti veneto–ungheresi all'epoca del Rinascimento* (a cura di Tibor Klaniczay) Budapest, 1975. Akadémiai Kiadó, 437. – *Venezia e Ungheria nel contesto del barocco europeo* (a cura di Vittore Branca) Firenze, 1979. Olschki, 26. t. 450. – *Venezia, Italia, Ungheria fra Arcadia e Illuminismo. Rapporti italo–ungheresi dalla presa di Buda alla rivoluzione francese* (a cura di Béla Köpeczi e Péter Sárközy) Budapest, 1982. Akadémiai Kiadó, 377.

1969-ben megállapodás jött létre a Magyar Tudományos Akadémia és a velencei Giorgio Cini Alapítvány között, hogy háromévenként felváltva konferenciákat szerveznek az olasz – elsősorban velencei – és magyar történelmi-kulturális kapcsolatok korszakonként vizsgált részletkérdéseinek feldolgozására.

Az olasz szerződő intézményt alapítója, Vittorio Cini azzal a céllal hívta életre 1951-ben, hogy a Velence részét képező S. Giorgio Maggiore sziget elhanyagolt műemlékegyüttesét helyreállítva ott a szakoktatás és a kulturális kutatómunka előmozdítását szolgáló létesítményeknek adjon otthont. A tengerészeti és nyomdaipari, illetve gépészeti szakmunkásképző iskolák mellett a nagy reneszánsz mesterek keze nyomát őrző épületek nagy részét így a Kulturális és Művelődési Központ (Centro di Cultura e Civiltà) foglalja el négy társintézetével: az első a művészettörténet, a második az irodalom, zene és színház, a harmadik a velencei állam és társadalom története, végül a negyedik Velence és a Kelet kapcsolatai területén folytat kutatásokat. Az intézetek keretében 150 000 kötetes könyvtár, rendkívül gazdag mikrofilmtár és címszó-dokumentáció, kép- és zenei anyag segíti a tudományos munkát. Eredményeiről tanúskodnak a nagyigényű sokkötetes kézikönyv-sorozatok, enciklopédiák, szótárak, forráskiadványok, valamint a külföldi országok kutatóinak közreműködésével készült, velencei művelődéstörténeti tárgyú kötetek hosszú sora.

Az Alapítvány Művelődési Központja Velence állam történeti múltjának szemeltartásával nagy fontosságot tulajdonít a közép-kelet-európai, közel- és távol-keleti országokkal való tudományos együttműködésnek, előadásorozatok, találkozók rendezésének.

A Magyarországgal létesített egyezmény eredményeképpen magyar szakemberek és diákok kaptak lehetőséget velencei kutatásokra és az évenként rendezett kulturális szemináriumokon való részvételre; emellett a háromévenként felváltva Velencében és Budapesten megtartott magyar–olasz tudományos találkozók módot nyújtanak az ott elhangzott előadások tanulmányokká bővített anyagának kötetekben való közreadására.

Az első velencei konferencián 1970 júniusában vizsgált kérdéseket a *Venezia e Ungheria nel Rinascimento* (Velence és Magyarország a reneszánsz korában), Firenze, 1973. című, Vittore Branca professzor, a Cini Alapítvány főtitkára, ma alelnöke, a találkozók olasz szervezője szerkesztésében megjelent kötet tartalmazza. A tárgyalt korszak a XIV. század utolsó szakaszától – Zsigmond korától – a XVI. század végéig terjedő 200 évet foglalja magában; kivételt csak Jean Leclerc és Szegfű László János két vezető, Szent Gellértnek szentelt előadása képez, aki mintegy első láncszemnek tekinthető a tengeri köztársaság és a fiatal magyar királyság közt szövődő sokoldalú kapcsolatok történetében. A többi tanulmány változatos együttese sikerült példáját adja egy adott témakör interdiszciplináris vizsgálatának, a találkozók alapvető irányelvének megfelelően. A tárgycsoportotól logikáját követve, miután Székely György a köztársaság és Magyarország viszonyának alakulását

kíséri nyomon, kimutatva, hogy a hatalmi ellentétek nem álltak párhuzamban a kereskedelmi érdekekkel, sem a kibontakozó török veszély diktálta közös védelmi követelményekkel, a témát mintegy folytatva Alberto Tenenti a két hatalom helyzetét és védelmi lehetőségeit elemzi a növekvő oszmán nyomással szemben a Mohácsot megelőző korszakban, míg Rázsó Gyula a nemzetközi katonai összefogás eredménytelenségének okaira mutat rá a két Hunyadi korában. Teke Zsuzsa és Zimányi Vera tanulmányai gazdaságtörténeti vonatkozásban világítják meg Velence és a magyar királyság közti összeköttetéseket; ugyanakkor Benda Kálmán a Bécsben működő velencei követek jelentései alapján a köztársaság diplomáciájának fő célkitűzéseit boncolgatja a Habsburg-birodalom irányában a Mohácsot követő évtizedekben. Két olasz kutató, Tino Foffano és Domenico Caccamo ugyancsak diplomáciai küldetéseket: Branda Castiglione bíboros magyarországi működését Zsigmond mellett és Antonio Possevino jezsuita író Báthory István lengyel királlyal folytatott tárgyalásait választja előadása témájául. Ezzel a kötet túllép a szorosabban vett velencei–magyar kapcsolatokon, hogy – mint Jan Staski tanulmánya is – szélesebb vonatkozásban tárja fel az Itáliát és a közép-kelet-európai térséget érintő összefüggéseket. Nagy László referátuma viszont az önálló politikájával a szétdarabolt Magyarország örökébe lépő erdélyi fejedelemség és Velence érintkezésére korlátozza vizsgálódását. A XVI. század magyar politikai eseményeit olasz kortársak megvilágításában mutatja be Nyerges László Pietro Bembo velencei története és levelezése alapján.

Ez a beszámoló átvezet a kötet második részében foglalt, művelődéstörténeti-irodalmi tárgyú tanulmányokhoz, amelyek a reneszánsz kor sokrétű problémakörének tárházából merítenek, anélkül, hogy kimerítenék azt.

A padovai egyetem magyar vonatkozásai szolgálatják Bónis György, Elda Martellozzo Forin és Klaniczay Tibor írásainak tárgyát; ez utóbbi a németalföldi eredetű Nicasio Ellebodio humanista pozsonyi tartózkodásán keresztül tárja fel az ottani, Padovából kikerült magyarok körének kulturális szerepét. Ugyancsak Padovához kapcsolódik Köpeczi Bélának az ottani egyetemen tanult Kovacsóczy Farkas erdélyi kancellár politikai értekezését és pályájának tragikus végét ismertető referátuma. Padovai és velencei hatásokat elemez Balassi költészetében Bán Imre, míg két olasz előadó: Sante Graciotti és Antonio Carile az Attila-legendák olasz és magyar, illetve szláv változatainak összefüggéseit tekinti át. Kulcsár Péter az Attila-hagyományból kiindulva magyarázza a régi magyar történetírás különleges érdeklődését Velence eredete iránt. Két korabeli olasz történetíró: Bietro Bizzarri és Giovan Battista Egnazio törökökről szóló munkáit tárgyalja Massimo Firpo, illetve Agostino Pertusi.

Helyet kap még a kötetben az olasz kereskedők és könyvvarusok – köztük Buonaccorso Pitti – magyarországi tevékenysége (Vittore Branca); egyes Corvina-kötetek velencei vonatkozásai (Csapodiné Gárdonyi Klára); Alvise Gritti budai kormányzóságának magyar irodalmi visszhangja (Kardos Tibor); az olasz antitrinitáriusok erdélyi hatása (Pirnát Antal); végül egy korai magyar úti beszámoló Olaszországról Szenczi Molnár Alberttől (Tolnai Gábor). A kiragadott témák változatossága rávilágít az olasz–magyar kölcsönhatások még csak részben kiaknázott anyagának gazdagságára.

Ez az anyag a legnagyobb bőségben kétségtelenül a reneszánsz korra vonatkozóan áll rendelkezésre; így indokolt, hogy az ennek szentelt kötetet három évvel később egy hasonló második követte a kínálózó témák teljesebb feltárására. A könyv: *Rapporti veneto-ungheresi all'epoca del Rinascimento* (Velencei–magyar kapcsolatok a reneszánsz korban) Budapest, 1975, ezúttal az Akadémiai Kiadó gondozásában, a Klaniczay Tibor szerkesztette „Studia Humanitatis” sorozatban jelent meg és négy problémakörbe csoportosítja az elhangzott előadásokat.

A magyarországi humanizmus olasz gyökereivel foglalkozik az első részben Kardos Tibor Janus Pannonius-tanulmánya, valamint Raoul Manselli, Sante Graciotti és Nagy Zoltán előadásai; Csapodiné Gárdonyi Klára pedig öt Corvina díszítőmotívumainak velencei analógiáira mutat rá.

A második rész gazdaság- és társadalomtörténeti tárgyú referátumai közül a kereskedelmi kapcsolatokkal foglalkozik Pach Zsigmond Pál – Nagy Lajos korában –, Teke Zsuzsa – a XV. században –, Ugo Tucci – a velencei szarvasmarhaimport a XVI. században – és Zimányi Vera – az olasz tőkés szerepe Magyarországon ugyanebben a korszakban. Bónis György az esztergomi olasz vikáriusok szerepét ismerteti Ippolito d'Este és Bakócz Tamás idejében; végül Marosi Endre a velencei hadmérnökök magyarországi tevékenységéről közöl adatokat a XVI. század második felében.

A harmadik rész politikai-katonai vonatkozású referátumai részben az előző kötetben már érintett kérdéseket tárgyalják – Velence és Zsigmond viszonya (Alberto Tenenti), Branda Castiglioni

pápai legátus szerepe (Tino Foffano), az európai hatalmak és a török hódítás (Rázsó Gyula), ha más szempontok szerint is. Kevésbé ismert adalékokkal szolgál viszont Tardy Lajos előadása a perzsa uralkodóval tervezett törökellenes szövetségről, amit velencei és magyar részről is szorgalmaztak Mátyás korában. Ugyancsak Mátyás külpolitikájával foglalkozik az olasz államok irányában Elekes Lajos cikke. Ritoókné Szalay Ágnes Castaldo erdélyi hadjáratának egy olasz forrását ismerteti.

A kötet negyedik témaköre a XVI. század szellemi életéből emel ki lényeges mozzanatok. Természetes, hogy megfelelő súlyt kap itt az olasz antitrinitáriusok tanainak hatása az unitárius felekezet hazai kialakulásában: három előadó: Makkai László, Valerio Marchetti és Pirnát Antal vizsgálja a kérdéseket egyenként Arany Tamás, a két Socino és Biandrata működésén keresztül. Két Magyarországból indult tudós: Judith András és Verancsics Faustus munkásságáról nyújt új adalékokat Cesare Vasoli és Balázs János. Szorosabban vett irodalmi hatást elemez Balassi olasz kutatója, Amadeo Di Francesco, párhuzamot vonva a magyar költő és olasz mintája, Cristoforo Castelletti pásztordrámája között. Egészen eltérő jellegű, de mintegy nélkülözhetetlen zárófejezete a kötetnek a velencei Biblioteca Marciana korabeli magyar vonatkozású kéziratait ismertető összefoglaló és az azt kiegészítő részletező jegyzék Giorgio E. Ferrari és két munkatársa összeállításában.

Egészében véve a kiadványban megjelentetett referátumok, bár főleg egyes részletkérdések megvilágítását tűzték ki célul, azzal, hogy ezeket a szélesebb összefüggések keretébe ágyazzák, áttekinthető és átfogó képet adnak az olaszok és magyarok viszonyának lényeges momentumairól a vizsgált két évszázadban.

A harmadik, 1976-ban tartott velencei konferencia anyaga a *Venezia e Ungheria nel contesto del barocco europeo* (Velence és Magyarország az európai barokk keretében) Firenze, 1979, Vittore Branca szerkesztette kötetben jelent meg; címének megfelelően először a barokkot mint szellemi-művészi irányzatot veszi vizsgálat alá, meghatározva jellemzőit és időben körülhatárolva (Ettore Paratore); majd egyenként elemzi filozófiái alapjait, visszavezetve az arisztotelizmusra (Bán Imre), kifejezési formáit a képzőművészetben (Gian Alberto Dell'Acqua) és az irodalomban (Giorgio Barberi-Squarotti), valamint ars poeticájának és művészetelméletének kibontakozását (Klanczay Tibor). Ugyanakkor egy másik előadó (Alberto Vecchi) a barokkot mint az ellenreformáció légrétege és igényei által kitermelt sajátos kifejezési formát magyarázza. Sante Graciotti a barokk irodalom és szellemiség ellentétes meghatározóit emeli ki, szembeállítva a hős-kultuszt a pásztorvilággal, az érzéki valóságábrázolást az aszkétikus lemondás felfogásával. Sárközy Péter referátuma, mikor a barokk elemek továbbélésére mutat rá az Arcadia költészetében, már a magyar példákra is hivatkozik; Tolnai Gábor ugyanakkor a korabeli magyar íróknál fellelhető olasz hatásokra utal.

Ezzel eljutunk a kötet tanulmányainak második csoportjához, amely összehasonlító módon vizsgálja a barokk kor irodalmi megnyilvánulásait az itáliai, illetve középeurópai térségben. Így Bitskey István a kor jellegzetes műfaját, az ellenreformáció hitszónokainak, köztük Pázmány Péternek beszédeit tekinti át; ugyancsak Pázmány Péterrel, elsősorban fordítói munkásságával foglalkozik Ruzicska Pál, míg Jan Słaski Balassi Bálint vallásos költészetét és a korabeli lengyel és olasz irodalmi alkotások között von párhuzamot. A barokk másik kedvelt műfajának, a hősköltészetnek felbukkanását latin és nemzeti nyelven Magyarországon és a környező területeken követi nyomon Szörényi László tanulmánya, kiemelve művelői között a jezsuiták kezdeményező szerepét. Zrínyi Miklós kiemelkedő jelentősége a kor magyar irodalmában indokoltá teszi, hogy – a többször előforduló utalásokon kívül – két teljes előadás foglalkozzék epikájának olasz szálaival; így Amadeo Di Francesco Ariostoval és Tassóval, sőt Marinóval való párhuzamokra mutat rá, Király Erzsébet pedig Zrínyi és Tasso költészetének összehasonlításában a közös etikai vonások mellett az alapvető – objektív és szubjektív – különbségeket is számba veszi.

Két művészettörténeti tárgyú referátum: Garas Kláráé a magyar–velencei művészeti kapcsolatokról a barokk korban és Hajnóczy Gáboré a XVII. századi építészeti emlékek reneszánsz utóhatásairól áttekint a harmadik, történelmi témakörhöz, amely bő anyagát nyújtja a közös vonatkozásoknak, elsősorban a török elleni küzdelem terén. Nagy László hadtörténész azokat a tényezőket kíséri végig, amelyek meghatározták Velence szerepét a magyarországi hadjáratokban. Egyes részletkérdéseket, így a Signoria és a Habsburg-kormányzat között az uszkok szabadcsapatok ügyében támadt konfliktus magyar kihatásait vizsgálja meg Benda Kálmán referátuma, míg Angelo Tamborra, Carla Corradi és Raoul Guèze egyes olasz szerzőknek a magyarországi főbb eseményekről – a Wesselényi-féle összeesküvés, Thököly felkelése, Buda visszafoglalása – készült írásait ismertetik. A témáknak

mintegy kiegészítése Rózsa György beszámolója a győzelmes ostrom alkalmából készült olasz képzőművészeti ábrázolásokról. Két gazdaságtörténeti értekezés: a keleti árucikkek magyarországi behozatalának útvonalairól (Pach Zsigmond Pál) és a Zrínyi-fivérek árukivételéről Velence felé (Zimányi Vera) teszi teljesebbé a korszak sokoldalú vizsgálatát.

A közös tanulmányok IV. kötete a Budapesti 1979-es konferencia anyagát teszi közzé Kőpeczi Béla és Sárközy Péter szerkesztésében, *Venezia, Italia, Ungheria fra Arcadia e Illuminismo* (Velence, Itália, Magyarország az Arcadiától a felvilágosodásig), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982. címmel. Ha a történelmi kapcsolatok terén a XVIII. század nem nyújt is az előző korszakéhoz fogható gazdag adalékokat, annál többet kínál az irodalmi-szellemi hatások vonatkozásában. A kötet cikkgyűjteménye a Buda visszafoglalásától a francia forradalomig terjedő korszak két nagy szellemi mozgóterejének: az Arcadiának és a felvilágosodásnak befolyását elemzi a kor magyar kultúrájában; ugyanakkor – mint az előző kötetekben is – nem hanyagolja el a két nép egymáshoz való viszonyának politikai-társadalmi mozzanatait. Ennek a második témakörnek bevezető előadásában Kőpeczi Béla a magyar függetlenségért vívott küzdelmek olaszországi megítéléséről ad részletes ismertetést; ehhez kapcsolódik a XVIII. századi olaszok Magyarországról alkotott szemléletének ismertetése (Jászay Magda, Fogarasi Miklós), egyes írók munkáinak tükrében is (Pietro Nonis, Herczeg Gyula, Pietro Marchesani). Benda Kálmán a diplomáciai, Ugo Tucci és Katus László gazdaságtörténeti vonatkozásban világítja meg a két népet összekötő szálakat, míg Pásztor Lajos Rojas y Spinola püspök, pápai küldött megbízatásáról számol be a protestánsokkal való megegyezés ügyében. Végül H. Balázs Éva Lipót Toscanai nagyherceg, majd német-római császár és magyar király kapcsolatait tárja fel felvilágosult magyar reformerekkel.

A művelődéstörténeti vonatkozású előadások egy része az Arcadia irodalmi akadémia esztétikájával, elterjedésével és hatásával foglalkozik Közép-Kelet-Európában (Sante Graciotti, Andreina Griseri, Sárközy Péter, Szörényi László); Szauder Józsefné ezt a hatást Faludi Ferenc példájával illusztrálja. Az Arcadiától elválaszthatatlan a XVIII. századi melodrámai irodalom legnagyobb hatású művelője, Metastasio; műveinek és általában az olasz operairodalomnak magyarországi virágzását a század második felében tárgyalja Amedeo Di Francesco, Horányi Mátyás, Király Erzsébet és Vavrinecz Veronika. Az Arcadia és Metastasio helyet kap abban a körképben is, amit Bán Imre vázol fel a korszak magyar irodalmának mintegy száz évről. Kosáry Domokos előadása ugyanakkor a magyarországi oktatásban érvényesülő olasz példákra hívja fel a figyelmet. Az olasz teológiai irodalom itthoni elterjedését ismerteti Holl Béla és Bitskey István; végül Garas Klára az olasz művészek hazánkban folytatott tevékenységéről közöl kevésbé ismert adatokat, Carla Corradi pedig az olasz jövevényszavak XVII–XVIII. századi meghonosulásáról tájékoztat a magyar nyelvben.

Ha tehát nem is teljes, de a konferencia lehetőségeihez képest változatos és széles problémakörben ad tájékoztatást a XVIII. századnak szentelt kötet, és egyúttal kijelöli a következő találkozó metodikai irányelveit is.

Jászay Magda

DANTE-KUTATÁSOK

Pompeo Giannantonio: Endiadi. Dottrina e poesia nella Divina Commedia.

Firenze, 1983. Sansoni Editore, 434.

Giannantonio (a nápolyi egyetem professzora) már évtizedek óta foglalkozik Dante-problémákkal. 1967-ben adta közre *Il Commento al Purgatorio di Dante Alighieri, opera inedita di G. Rossetti* címen az olasz Risorgimento politikai és irodalmi életének majd az angol irodalom emblematisz figurájának Dante kommentárjait tudós jegyzetekkel és tanulságos bevezető tanulmánnyal. 1969-ben jelent meg *Dante e l'allegorismo* c. terjedelmes munkája, amelyben nagy erudícióval és elméleti igénnyel közelítette meg a dantei allegória kérdését. A lehetséges forrásul szolgáló írások felidézése, amelyeket Dante ismerhetett, az ókori és középkori allegorizmus felvázolása számomra talán e könyv legérdekesebb része.

Most szóban forgó könyve a kiadást megelőző évtizedben írott tanulmányainak és fontosabb elhangzott előadásainak gyűjteménye.

Címadó tanulmánya kettős jellegű. Egyrészt szintetizáló igénnyel igyekszik felvázolni egy Dante portré legjellegzetesebb vonásait, másrészt az előző összefoglaló kép alapján a doktrína és poézis viszonyának sokat vitatott kérdésében foglal állást.

Kiindulási pontja polémiamentes állásfoglalás abban a kérdésben, hogy Dante középkori-e vagy sem. Egyetértünk azzal a megállapítással, hogy Dante a „hanyatló középkor és az ébredő humanizmus” között helyezkedik el, s így érzékeli azokat az ellentéteket, amelyek a két kor között feszülnek egyre nagyobb intenzitással. Dante megragadja a középkor kulturális és intézményrendszeri válságának jeleit, s különösen érzékeny a válságból fakadó ideológiai és gnoseológiai jellegű különféle és gyakran ellentétes problémák iránt. A szerző véleménye szerint Dante fő jellemvonása ebben a situációban az, hogy a különbözőségek *összeegyeztetésére* törekszik. Így Giannantonio nézete szerint főként a következő ellentétpárok *összeegyeztetése* jellemzi Dantét: aszketizmus és világosság, teokratizmus és laicizmus, kereszténység és pogányság, klasszicitás és népi nyelv, irodalom, antikvitás és modernség, emberi és isteni. Ezekben az egyeztetett ellentétpárokon igyekszik az emberi gondolat- és hiedelemvilág valamiféle új egyensúlyát létrehozni. Így alakul ki Dantéban egy új etikai-vallásos modell, amely tulajdonképpen az egyház és a császárság vezetése alatt megvalósuló szintézis az antik bölcsesség és egy újragondolt metafizikus eszmény között. Ám ebben az egyeztetési törekvésben mindvégig megmarad egyfajta konfliktuális feszültség, amelyet a költő az emberi élet és végső céljának egységes víziójában igyekszik feloldani, de kénytelen megállni az „isteni” véghetetlensége és kifürkészhetetlensége előtt.

Giannantoniónak ez a szemlélete, vagy mondjuk inkább munkahipotézise szerencsésen lehetővé teszi az interpretációk, részlemezések egyoldalúságának elkerülését, a konfliktusok és feszültségforrások feltárását, annak a drámai „suspense”-nek az elemzését, amely a mű során mindvégig fennmarad főként amiatt, mert az emberi bölcsesség és a metafizikus „rejtély” vagy misztérium nem tudják egymást kölcsönösen áthatni, de azért sem, mert a költő soha nem tagadja meg a maga – minden isteni elhivatottság ellenére is – halandó és nem tökéletes egyéni sorsát.

Azt hiszem, hogy van egy alapvetően bizonytalan pontja Giannantonio bevezető eszmefuttatásainak: ez az *összeegyeztetés* kifejezés túlzott hangsúlyozása (mintha eleve és elvontan programmatikus jellegű lenne). Sokkal inkább a Giannantonio által említett különbözőségek illetve ellentétes momentumok „megéléséről”, átéléséről, közöttük való útkeresésről van szó, éppen azért a szintézis nem filozófiai jellegű eklekticizmus, nem is elvont *összeegyeztetési* kísérlet, hanem rendkívüli hatású művészi szintézis. A szintézisben résztvevő elemek nem a maguk rész-függetlenségében, vagy részleges egymásvonatközásukban, hanem éppen ennek a művészi szintézisnek összefüggésében elfoglalt helyük és szerepük alapján nyerik el igazi jelentésüket és jelentőségüket.

Tulajdonképpen ilyen irányba mutatnak azok a rövid, de jól körvonalazott vázlatok, amelyekben a dantei mű filozófiai, vallási, politikai és kulturális tendenciáit igyekszik kivetíteni. Filozófiai vonatkozásban tomizmus, platonizmus és bizonyos fajta averroista ösztönzések együttes hatása és jelenléte, vallási téren a biblikus alapra épülő ágostoni, ferences és bizonyos spirituális, profétikus ihletések megélése és *szinkretizmus* jellemzi, s ezekben éppen úgy, mint a politikai vonatkozásokban a korban legégetőbb s a maga számára is legnyugtalanítóbb kérdésekre keresi a választ. Kulturális-irodalmi tekintetben a latin és keresztény (újlatin és itáliai népi nyelvű) kultúra és irodalom minden addiginál mélyebb átélése, egy magasrendű népnyelvi irodalom megteremtésének tudatos problematikája áll a központban.

Igaza van a szerzőnek abban is, hogy Dante valamennyi munkáját ilyen vagy olyan szempontból a *Commedia* előmunkálatainak tekinti, amelyek nélkül a főművet helyesen értelmezni nem lehet. Azt viszont sajnálhatjuk, hogy nem veti fel és nem értelmezi azokat a problémákat, amelyek az egyes művek és a *Commedia* viszonyában felvetődtek, s nem kevés problémát okoznak (pl. azok a különbségek, amelyekre főként Nardi mutatott rá, s amelyek a filozófiai Convivio-beli és *Commedia*-béli értelmezése között jelentkeznek, vagy a politika bizonyos másfajta felfogása a Monarchia és a *Commedia* esetében).

A kötet második részében a *Commedia* egyes énekeit elemzi a szerző (a prológos, a falánkok, a képmutatók, a botránykeltők és szakadárok, a gögösök, a Paradiso IV. éneke, amely a szerző szerint a dantei doktrinális költészet mintaszerű megjelenése, végül a *Commedia* utolsó éneke, az

Isten víziója). Rendkívül szuggesztív olvasmányok, e rész tanulmányok ugyanis lehetőséget kínálnak a szerzőnek arra, hogy vázolt szemléleti módszerét a gyakorlatban alkalmazza, s egyben bizonyosságát adja rendkívüli kulturális ismereteinek és nem közönséges filológiai tudásának és készségének. E tanulmányai különböző időpontokban készült *lekturák*, a *Lectura Dantisok* legjobb műfaji hagyományai szerint azok legszebb erényeivel, de egyben bizonyos korlátaival is. A korlátok elsősorban hangsúlyeltolódásokban mutatkoznak meg: egy-egy ének környezeti problémája, strukturális mechanizmusa, a konkrét bűn vagy a konkrét argumentum modalitásainak vizsgálata, a minél több lehetséges forrás-hivatkozás feltárása sokszor óhatatlanul megtöri a mű egészének dinamikus értelmezési vonalát, távlati arányainak rovására némiképpen önállóodik az éppen elemzett ének. Persze ezek a problémák különböző mértékben és más-más módon jelentkeznek az egyes énekekben, és korántsem kérdőjelezik meg az ilyen lektura-műfaj létjogosultságát. Az ilyen típusú elemzések során ugyanis szerzőnk a konkrét argumentumok tekintetében nagyon sok új és elgondolkodtató mozzanatra hívja fel a figyelmet, új összefüggés-lehetségeket villant fel, amelyek további elmélyült kutatásokra, bizonyításra, ellenőrzésre ösztönöznek. Giannantonio elemzéseinek erénye az is, hogy esetről esetre az egyes énekek mikrovilágában is igyekszik rámutatni annak az egyeztetésnek vagy szinkretizmusnak a meglétére, amelyre a bevezető tanulmányban utalt, s ennek megfelelően tágítja, illetve változtatja meg a forráshivatkozások körét minden egyes esetben gazdagítva az előző lekturák eredményeit, s ez bizony nem kevés. Így azon sem csodálkozhatunk, ha olykor a hivatkozások és összevetések sűrűjében kissé elhalványodik a dantei gondolat originalitása, sajátos újszerűsége, a dantei hangsúlyok funkcionálisága. Külön érdeme ezeknek a lekturáknak az a komplex-nyelvi-szintaktikai-frazeológiai stílusvizsgálat, amely révén a legújabb vizsgálati módszerek felhasználásával – a legtöbbször sikerrel vázolja fel az egyes énekek specifikus művészi stílus-közegét.

Legszerencsésebbnek a Pokol I. énekének elemzését tartjuk, amelyben a leginkább sikerül új megvilágításba helyezni ezt a már szinte megszámlálhatatlan tanulmányban vizsgált „prológušt”. Ki kell emelnünk a szerzőnek azt a készségét, hogy nemcsak az ének pragmatikus-programatikus vonatkozásai tekintetében mond újat az előzőekhez képest, hanem meglátja benne az egész *Commedia* „in nuce” meglétét, a maga mikrovilágában az egész dantei művészi univerzum és művészi ábrázolás hatékony megnyilvánulását is. Ebben a nagyon sokak által csak doktrinális-allegorikus jellegűnek tekintett részben a szerző meggyőzően bizonyítja a doktrína elválaszthatatlanságát a poézistól, a sajátos dantei poézisnak nemcsak a jelenlétét érzékelteti, hanem rendkívüli expresszionitását és művészi tartalomformáló erővé váló funkcionálisát is. A képmutatókról szóló énekekben mindenekelőtt az igen árnyalt és hatásos stíluselemzést emeljük ki. A Paradicsom XXXIII. énekében az érzékeny részletelemzés némi ellentmondásba kerül a legmélyebb dantei intencióval. A szerző azt írja, hogy „az emberi és isteni közötti ellentét, amely ott lappang Dante egész túlvilági kalandja mögött, nem oldódik meg a végső látomásban, sőt kiéleződik az ellentétes pólusok összeegyeztethetlenségében, s az emberi kondíciónak (condizione umana) az a felmagasztalása itt is, mint másutt, pl. az Argonauták vagy Ulysses esetében fájdalmas, drámai énekekben oldódik fel” (mivel nem hághatták át az örök tilalmakat). Ulysses esetében a kérdés korántsem ilyen egyszerű, de ennek részletes elemzésébe itt nem mehetünk bele. De ettől eltekintve is, Dante nem ezzel az érzéssel teljesíti be túlvilági utazását. Őbenne magában magasztosul fel az emberi kondíció (nem Isten különös kegyelme nélkül, persze), s nemcsak önmagáért. Danténak vissza kell térnie a földre, meg kell írnia az igazat, hogy ezzel is hozzásegítse az emberiséget útjának sikeres megtételéhez egészen a földi paradicsomig (majd léleekben és a halál után az égi paradicsomig). Ez Dante hivatása és küldetése: teljesítésének feltételeként a költő megélt a maga beteljesedését és az isteni világegyetemmel való teljes harmóniát – még ha egy adott ponton ennek művészi ábrázolásban való materializációja nem is lehetett teljes. A *Commedia* zárósorai világosan kifejezik ezt az állapotot:

„All’alta fantasia qui mancò possa:
ma già volgeva il mio disio e ’l velle,
 sí come rota ch’igualmente è mossa,
 l’Amor che move il sole e l’altre stelle.”

Giannantonio Dante-tanulmányai értékes hozzájárulások a Dante-szakirodalomhoz. A szakemberek körén túl is hozzáférhetővé teszi őket az a választékos de nem mesterkelt stílus, amely – különösen a lekturákban sokat megőriz az élő előadás ízeiből, a nápolyi iskola hagyományából.

A kötet további tanulmányai inkább a szakembereket, a dantistákat érdeklik. Közülük két filológiai csemegét szeretnék kiemelni: az egyik az *Un passo controverso* (Egy vitatott passzus), amelyik Monti és Foscolo vitáját eleveníti fel az egyik dantei hellyel (Pokol III. 42) kapcsolatban rendkívüli filológiai erudícióval és kiadatlan levélváltással is; a másik: *Un plagio di studi danteschi* (Egy plágium a Dante-stúdiumokban), amely véglegesen megvilágítja azt a plágium-problémát, amelyben a francia E. Aroux (Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste, Révélation d'un catholique sur le moyen âge. Paris, 1854) volt a vádlott Gabriele Rossettivel szemben. E tanulmány értékét is nagyban növeli Rossetti és Aroux kiadatlan leveleinek közzététele.

Guglielmo Gorni: Il nodo della lingua e il verbo d'Amore. Firenze, 1981. Olschki Editore.

Gorni Domenico De Robertist vallja legkedvesebb mesterének, s az ő filológiai alaposágú olvasói érzékenységet igyekszik érvényesíteni írásaiban. Mostani kötete kilenc tanulmányt tartalmaz. Ezek egy része kiadatlan, másik része sokszor nehezen hozzáférhető kongresszusi Actákban jelent meg. A kilenc tanulmányból nyolc Dante-problémákkal foglalkozik közvetlenül vagy Dantéval kapcsolatban álló kortárs költőkkel, s ez biztosítja a kötet egységes aspektusát. A kor valóban mély ismeretében „nehéz” problémákkal néz szembe megoldásokat keresve és javasolva nem a véglegesség igényével, hanem eddigi eredményeket továbbbivó módon s olykor vitázva, de mindenképpen továbbgondolkodásra készítetve. Írásainak ez a jellege teszi könyvét a kutatók hasznos olvasmányává, egyes esetekben nélkülözhetetlen hivatkozási pontjává.

1. Rövidsége ellenére a kötet egyik legjelentősebb írása az *Il nodo della lingua* (A nyelv csomója). A nodo (csomó) kifejezés a Purgatorium igen ismert epizódjában fordul elő, ahol Dante megmagyarázza Bonagiuntának a „dolce stil novo” lényegét, mire Bonagiunta így válaszol:

„Ó, testvér, most rálátok a *csomóra*,
mely a Jegyzőt, Guittonét s engem, édes
új stílektől messzetarta!”

Jól megválasztott összevetésekkel valószínűsíti, hogy itt a *nyelv csomójáról*, a nyelv összecsomóztottságáról, akadályozottságáról, kifejezőképtelenségéről van szó, míg a „dolce stil novo” éppen ennek a csomónak a feloldása, az igazi kifejezőképesség kibontakozása. Ez pedig nemcsak nyelvi, hanem eszmei, tartalmi probléma is; annak az eszmei tartalomnak a kifejezése, amelyet Dante így fogalmaz meg: „... quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando”. Jó meglátása a szerzőnek, hogy a rímek és összecsendések játéka révén Dante olyan oppozíciókat teremt a „nodo” kifejezéssel kapcsolatban, amelyek következtében Giacomo da Lentino, Guittone d'Arezzo és Bonagiunta költői magatartása és eljárása ironikus megvilágításba kerül. Gorni egyházi szövegekre való meggyőző hivatkozásokkal állítja, hogy Dante ezen a ponton is hű ahhoz a módszeréhez, amelyet a *Commediában* követ, (azaz, hogy művét a biblikus allegória szellemében írta). A legmeggyőzőbb biblikus párhuzam Márk evangéliumában található, amikor Jézus csodálatos módon meggyógyította a süketnémát: „Et statim aperta sunt aures eius, et *solutum est vinculum linguae eius*, et loquebatur recte.” A dantei magyarázat a kinyilatkoztatott igazság erejével hatott Bonagiuntára, s valóssággal *megoldódott a nyelve*, s helyesen értelmezte a Dante által mondottakat. Hozzátehetnénk: a „kiválasztott” Dante maga is valóóságos csodát vitt véghez Bonagiunta hallásának és nyelvének feloldásával, s megkönnyítette számára az igazság felismerésének, a megtisztulásnak további útját. Dante hasonló szerepére másutt is van példa a *Commediában*. Gorni értelmezése ezzel a sokat vitatott „nodo”-val kapcsolatban teljesen plauzibilisnek látszik.

2. A második tanulmány *Guido Guinizelli e il verbo d'amore* (G. G. és a szerelem ígéje) szinte szervesen kapcsolódik az előzőhöz. Guinizellit úgy szokás emlegetni, mint a „dolce stil novo” „atyját”. Maga a kifejezés is dantei eredetű [padre / mio e de li altri miei miglior' che mai / rime d'amor usar dolci e leggiadre]. Gorni joggal veti fel a kérdést: egy olyan példátlanul tudatos költő, mint Dante, miért a „padre” kifejezést használja, s nem az előfutár vagy „maestro” kifejezéseket? A kérdésfeltevés azért is jogos, mert Guinizelli körül napjainkig is tart két végtelen álláspont vitája. Az egyik – nem minden indok nélkül – a költőnek a hagyományhoz való kapcsolódását hangsúlyozza, a másik – főként Dantéra való hivatkozással – szinte Guinizelli forradalmi újdonságáról

beszél. Gorni Guinizelli vers-struktúráinak és rímhasználatának elemzése révén a költő eklekticizmusára következtet (egyrészt kapcsolódás a hagyományhoz, másrészt bizonyos újítások megjelenése), de különösen kiemelendők tartja helyenként parodisztikus megnyilvánulásait kortársaival, főként Bonagiuntával kapcsolatban; mindezt azonban egészében véve nem tartja leendő magyarázatnak a kétségtelen dantei elismerésre. Joggal hivatkozik arra, hogy Dante a Bonagiunta-epizódban saját magát jelöli meg a „nove rime” szerzőjének, s amit a „dolce stil novo” tartalmáról mond, valóban nemigen fedezhető fel Guinizelli verseiben. Ezen a ponton a szerző mintegy kiegészíti az előző tanulmányban írottakat a „vo significando” értelmezésével [a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando]. Az *Apocalypsis* szövegével való egybevetés révén eléggé meggyőzően bizonyítja, hogy ennek a kifejezésnek az értelme: rivellare, testimoniare azaz feltárni, kinyilatkoztatni, tanúsítani, bizonyítani egy szinte természetfeletti inspiráció igazságát (éppen a bibliai párhuzam következtében). Valószínűsíti ezt az értelmezést az is, hogy Bonagiunta életében támadta Guinizellit az *Al cor gentil* c. híres canzonéja miatt nemcsak „homályosságáért” vádolva, hanem bizonyos bibliai vonatkozásai miatt is. Gorni kiemeli, hogy a canzone kezdete

„Al cor gentil rempaira sempre Amore
 . . .
 né fe' amor anti che gentil core,
 né gentil core anti ch'amor, natura.”

Marti biztos hangsúlyozhatta, hogy ez a szintaktikai figura hallatlan ritkaság volt („szinte Diogenes lámpásával kellene keresni valami hasonlót”). Ennek előképét Gorni János evangéliumának kezdetében véli feltalálni:

„In principio erat Verbum,
 et Verbum erat apud Deum,
 et Deus erat Verbum.”

A canzone befejező, önkritikus ízű strófájában is Ézsaiás könyvére utaló mozzanatokkal talál.

Éppen ezekben – a kortársak által fel nem ismert – mozzanatokban találja meg Gorni a legfőbb kapcsolódási pontot Guinizelli és Dante között. Szerinte Dante ezt tartja a legtöbbször Guinizelli művészetében, amelynek révén az Ige megtestesült a vulgáris nyelvben („Verbum caro factum est et habitavit in nobis, et vidimus gloriam eius . . .”). A nyelv dicsősége, amelyről Dante sokszor beszélt, ebből fakad; tehát a vulgáris nyelv dicsősége nem csupán külsőlegesen stiláris mozzanatokra alapozódik, hanem biblikus, szent, isteni alapokra épül az igazság kifejezésként. A szerelem igéje ennek a külső és belső magasrendűségnek a megnyilvánulása. Így lehet az az „új Nap” – tehetjük hozzá – amely a latin mellé és fölé emelkedik, mint maga Dante is utal rá a *Convivio*-ban. Ebbe a biblikus hivatkozásokkal teli légkörbe olvadnak bele a szerző szerint a *Vita Nuova* azon versei is, amelyek formájuk alapján még a guittionianus hatás meglétét mutatják. Guinizelli tehát olyan értelemben „atya”, hogy fiaiban teljesedik ki tudatosan és éretten az, ami benne még csak potenciálisan, mintegy intuitív módon volt jelen. Mélyenszántó gondolatmenet és elemzés, amit Gorni nyújt ebben a tanulmányában, hiányolhatjuk viszont, hogy a „szerelem igéjének” pontosabb eszmei-tartalmi körülhatárolására nem tesz kísérletet. Pedig egy ilyen kísérlet azzal az eredménnyel járna, hogy Guinizelli és Dante között éppen a szerelem-értelmezésében több kapcsolatot és összefüggést is kimutathatna. Igaz, hogy ennek a kérdésnek bőséges irodalma van, de ez a gazdagabb összefüggésrendszer éppen a Gorni által felvetett szempontból vizsgálva lehetővé tenné a retorikus mozzanatok kiszűrését és elkülönítését a lényegi mozzanatoktól, s ezzel a „dolce stil novo” ideológiájának jobb megközelíttetését és meghatározását. Gorni elemzésétől így sem tekinthet el senki, aki Guinizellivel vagy a dolce stil nuovo kérdéseivel foglalkozni akar, annyival inkább nem, mert az elemzés és az értelmezés Dante alapvető szemléletmódjának perspektívájába illeszkedik bele, és kizár mindenféle romantikus vagy romantikus ízű értelmezést.

3. Van Danténak egy szonettje (Messer Brunetto, questa pulzelletta), amely máig komoly fejtörést okoz a Dante-kutatóknak. Nincs megnyugtatóan eldöntve, ki a szonett címzettje, az a bizonyos „messer Brunetto”, és nem tudjuk bizonyosan, milyen neki küldött művel kapcsolatban íródott az ajánló szonett. Egyesek szerint Brunetto Latiniról van szó, mások szerint egy bizonyos

Betto, ismét mások szerint Brunetto Brunelleschiről (Dino Compagni *Cronicájában* tesz említést mindkét utóbbi személyről). Gorni szerint azonban, s azt hiszem, igaz van, ez utóbbi kettő közül egyikhez sem kapcsolható Dante szonettje. A hivatkozott műről is több feltételezés van. A két legvalószínűbb feltevés közül az egyik az *Il Fiore* mellett kardoskodik (az újabb kutatások Contini tanulmányai óta szinte már egyértelműen Dante művének tekintik a *Roman de la Rose*-nak ezt a több száz szonettből álló átdolgozásával), s a szonett végén szereplő Giano név – ha némi nehézségekkel is – azonosítható Jean de Meung-nel, a *Roman* második részének szerzőjével. A másik nézet az egyre inkább ugyancsak Danténak tulajdonított *Detto d'Amore* mellett tör lándzsát. Gorni részben kizárásos alapon haladva, részben – s ez a legfontosabb – alapos szemantikai-lexikai és stilisztikai összevetések alapján a *Detto d'Amore* mellé áll, s a szonett szóhasználatát, egyes frazeológiai fordulatait, nemkülönben a *Detto d'Amore* hasonló mozzanatait sikerrel veti össze Brunetto Latini Tesoretto és Favolello c. műveivel. Így valószínűsíti hogy a szonettben fellelhető és Brunettót idéző szóhasználat tudatos, s hogy Dante a szonettben a *Detto d'Amore* elküldésére utal. Az elemzésben és érvelésben felvett új mozzanatok nagymértékben járulnak hozzá a kérdés valószínű eldöntéséhez. Ezzel pedig nemcsak egy filológiai rész kérdésben lép előre, hanem a *Detto d'Amore* paternitásának sokkal fontosabb kérdésében is, hiszen amennyiben az *Il Fiore* és a *Detto d'Amore* is Dante műve, akkor újra lehet ími Dante fiatalkori költészetének egész fejezetét. Gorni elemzései és összevetései a szonett egyéb pontjaira is új módon villantanak fényt, de a szonett egész tartalmi problematikájának értelmezéséről lemond, megelégszik a két fő kérdés kiemelésével.

4. Lippo amico (di Dante), azaz Lippo Dante barátja az előzőeknél kevésbé jelentős és összefogott írás. A legérdekesebb és a Dante-kutatások szempontjából is leggondolatébresztőbb része az, amikor Lippo metrikai formáit összeveti Dantéval, s Dante Lippóhoz írott versét elemzi. Kimutatja, hogy Dante mennyire alkalmazkodik Lippo stílusához ebben a versében (mint ahogy más költők esetében azokéhoz). Ez újabb hozzájárulás a Dante nyelvi experimentalizmusát bizonygató tézisekhez (amelyekben nagyon sok igazság van). Még érdekesebb következtetése a szerzőnek (s ez szintén az említett nyelvi experimentalizmus vonalához kapcsolódik), hogy Dante „új stílusának” megtalálása után is ír másfajta stílusban. A következtetés kiindulási pontja az, hogy Lippo válaszolt a *Donne ch'avete intelletto d'amore* c. dantei canzonéra, s Dante verse ezután íródott. Abban azonban szerintem Gorninak nincs igaza, amikor „Vita Nuova stílusról” beszél, hiszen ismeretes, hogy a *Vita Nuova* utólagos kompozíció, egységes szempont szerint szelektált már megírt versek között, és Dante kiegészítette a koncepció által kívánt versekkel. A különböző nyelvi és stílus kísérletek egyidejűsége hosszabb időn keresztül, még az „új stílusra” való rátalálás után is adott és érthető különösen a *Commedia* nagy és összetett nyelvi és stílus-szintézisnek fényében.

5. *Lippo contro Lapo* (Lippo Lapo ellen) c. írásában a dolce stil nuovának, mint alakulatnak – hogy ne mondjuk: iskolának – a kérdéseit fessegeti a *De Vulgari Eloquentia* ismert passzusának (I. XIII. 4) és a *Purgatorio* nem kevésbé ismert sorainak (XI. 94–99) összevetéséből kiindulva. A szerző úgy látja, hogy a két helyen kétféle kánon fogalmazódik meg: az elsőtben a *vulgaris nyelvű kiválóság* (vulgaris excellentia) büszkesége de egyfajta nyelvi regionalizmus keretei között azaz a toszkán dialektus talaján (így kerül egy csoportba Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Dante és Cino da Pistoia), a másodikban viszont a nyelvi regionalizmustól független *gloria della lingua* a kritérium, és itt Dante már csak három személyre utal: a két Guidora és önmagára, mégpedig a fokozatos magasabbrendűség sorrendjében. Gorni feltételezése szerint a *De V. E.*-ben említett Lapo (Lapum) nem a kézirat hagyományon nyugvó olvasat, hanem következtetés. A kiadók – és sajtó alá rendezők – nem fogadták el a kézirat hagyomány három legjelentősebb darabjának olvasatát, a Lupum formát, pedig az egykori verses gyűjteményekben szerepelt egy Lupo degli Uberti nevű költő. Bembo is ezt az olvasatot fogadta el. Gorni úgy véli, hogy a Lapo olvasatot Dante ismert szonettjei (a Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io) befolyásolta. A kézirat hagyomány további vallatása azonban az itt szereplő Lapo név autentikusságát is vitatottá teszi: a Lapo forma mellett előfordul a megmagyarázhatatlan Lappo, de a Lippo is. Gorni rámutat, hogy a Lapo/Lippo váltakozás nem ritka a régi dokumentumokban, s így ez a Lippo Dante barátja, Lippo Pasci de' Bardi költő lehet annyival is inkább, mert az ő költői stílus sokkal közelebb áll Dantéhoz, mint Lappo Giannié, aki a régi manir, a firenzei „poesia cortese” tipikus képviselője. Gorni feltételezi, (a *De V. E.* tervezett

struktúrája alapján), hogy Dante Lippóról azokban a részekben kívánt szólni, amelyek megírására már nem került sor. Szuggesztív feltételezés, de azért megválaszolatlanul hagy nem egy kérdést főként Lapo személyével kapcsolatban. Dante és Cavalcanti költői levélváltásában van két vers, amelyben a Lapo név visszatér: Cavalcanti versében Lapo formában, Dante versében monna Lagia formában. A Lagia feloldása Lapo Gianni lehetne, s így is szokták értelmezni, párhuzamba állítva a Cavalcanti által említett Lapo névvel. Gorni vizsgálatai azonban azt mutatják, hogy autentikus kéziratos emlékekben a Lapo helyett Lappo áll, ez pedig csak egy eredeti Lippo formából vezethető le, illetve magyarázható. Gorni ezután Danténak azt a kiterjedt költői levélváltását vizsgálja firenzei költőbarátjaival, amely a *Vita Nuova* első szonettjével kezdődött. Bizonyos tartalmi vonatkozások, frazeológiai mozzanatok, ritmikai elemek és versfonetikai megfontolások alapján arra a következtetésre jut, hogy Dante és Cavalcanti mellett a harmadik személy nem Lapo, hanem Lippo, mert Lapo költészetében semmi nem mutatható ki, ami tematikailag illetve az említett stilisztikai megfontolások alapján összekapcsolhatná őt a másik kettővel, míg Lippo költészetében fellelhetők az összekötő szálak. Elgondolkodtató és figyelembe veendő következtetés még abban az esetben is, ha nem oszlat el minden felmerülő kétséget. A levelezés elemzése során Gorni mintegy per tangemem egy másik érdekes és fontos problémát villant fel: annak közös szerelem-tematikának, költői „ideológianak” a kérdését, amelynek a keretei között ez a levélváltás kibontakozott, s amely – úgy tűnik – a levélváltás során fel is bomlott. E fontossága ellenére is kevésbé elemzett kérdésnek az alaposabb vizsgálatához kétségtelenül sok és nem elhanyagolható segítséget nyújt Gorni módszere, mert megóvhat az önkényes belemagyarázások veszélyétől és csábításaitól, de önmagában, elmélyültebb eszmei és gondolati vizsgálódások nélkül nem elégséges e kérdés sikeres megoldásához (Gorni ezt nem is tűzte ki céljául). Arra mindenesetre elég, hogy nyomatékosan figyelmeztessen a „stil nuovo” problémájának újragondolására a Contini és a Contini-iskola által kezdeményezett és egyre inkább kibontakozó új vizsgálati módszerek fényében. Annyi biztos, hogy ma már korántsem állunk olyan biztos talajon a stilnovista iskola-jellegének, eszmei és stílus-jellemzőinek értelmezése tekintetében, mint akár a közelmúltban hitték.

5. Miért nevezte hitvány tolvajnak Cavalcanti Cino da Pistoiait, és mit is értett ezen? Erre a kérdésre kíván választ adni Gorni a *Cino „vil ladro”* (Cino, a hitvány tolvaj) c. írásában. Kiindulási pontja Cino Cavalcantinhoz válaszként írott szonettje. Mindenekelőtt azt bizonyítja meggyőzően sokakkal ellentétben, hogy ez a szonett nem a „tréfás” kategóriába tartozik, hanem nagyon is komoly. Hihető módon veti el annak lehetőségét is, hogy Cavalcanti esetleg költői plágiumra utal. Érzésünk szerint közel jár az igazsághoz, amikor arra a következtetésre jut, hogy a Dio d’Amore (Szerelemisten) szavainak illetve igéjének hamisított értelemben való elutaljonítására történik utalás. Megerősítésként Jeremiás szavait hívja bizonyossággul (23, 25–32): Propterea ecce ego ad prophetas, ait Dominus, qui furantur verba mea . . . (természetesen szélesebb kontextusban). Ezek alapján jut arra a következtetésre, hogy a „vil ladro” tulajdonképpen „hamis prófétát” jelent. Ahhoz, hogy az érvelés még meggyőzőbb legyen, hiányzik annak bizonyítása, hogy Cino miért volt hamis próféta. Erre azonban alkalmazott módszerével nem vállalkozik, megoldási javaslata mindenesetre hasznos kiindulás pont – ismételtelen – a „stil nuovo” eszmevilágának elmélyültebb kutatásához.

6. A Dante-szakirodalomban igen eredeti kutatásokat és azok eredményeit tartalmazza a *Teoria del cominciamento* c. tanulmány (A kezdés elmélete). A „cominciamento” dantei kifejezés, az „incipit” megfelelője. Jelentőségét kiváló érzékeléssel világítja meg a dantei nyelvelmélet alapján. Az egyik a beszélni kezdés vulgáris nyelven, amelyet szabályok nélkül – mintegy természetesen utánozva az anyát, a dajkát – tanulunk meg. A másik fajta kezdés, amikor a nyelv csomóját (1. sz. előzőekben) leküzdve, egy magasabb rendű inspiráció alapján a nyelv szinte önmagától szólal meg. Ez a magasabbrendű inspiráció hatására bekövetkező kezdés a Donne ch’aveve intelletto d’amore c. canzone a *Vita Nuova*-ban, amelynek prózai bevezető részében háromszor is szerepel a cominciare, cominciamento, s a *Purgatóriumban* Bonagiunta ajkára is adja ugyanezt a kifejezést a canzone említése előtt („cominciando Donne ch’aveve . . .”). A természetes beszéddel szemben egy magasabb rendű eszme (Amore: azaz az embert és a világmindenséget mozgató etikai, filozófiai, teológiai princípium) sugallta költői beszéd, ami szakítást jelent az előző, természetes nyelven kifejeződő költői beszéddel szemben is. Az „incipit” ilyenfajta szakralitása Dante nagy újdonsága, mert eltér – legalábbis

tartalmában – a korában használatos retorikai-poétikai „incipitektől”. Az említett canzonétól kezdve az ilyen szinte szakrális „incipiteket”, valami lényegesen újat kifejező „incipiteket” mindig megelőzi egyfajta elnémulási, kifejezési zavart tükröző időszak. Utána következik a mintegy reveláció erejével feltárulkozó kezdés. Gomi jól mutat rá, hogy Dante ebben a módszerben is bibliai sugalmazásokat követ, s nemcsak új költői hivatását emeli ki ezáltal, hanem próféta kiválasztottságát is hangsúlyozza. Elemzése a *Vita Nuova*n túl kiterjed a *Commediára* is nem kevés új mozzanatra villantva fényt. Különös jelentőséget tulajdonít az egyes canticák „incipitjeire”, az egyes énekek kezdéseire, de meggyőzően bizonyítja azt is, hogy az egyes énekeken belül is fellelhetők jelentős „incipitek”. Elkerüli az egyoldalúság veszélyét: megkülönbözteti egymástól a rendkívül gazdag szemantikai térben elhelyezkedő illetve ilyen teret teremtő „incipiteket” a kevésbé összetett poétikai jellegű „incipitektől”. Különösen izgalmas és egyben meggyőző is, amit a *Commedia* kettős „incipitéről” mond, főként amit az első jelentőségéről és értelmezéséről ír. Kezdet, ami nem kezdet, hanem közbülső helyzet („nel mezzo del cammin di nostra vita” – életünk útjának felén, közepén) ellentétben az elvárható „incipittel”. Úgy magyarázza, hogy a kezdet nem itt van, hanem a *Vita Nuova*ban (Incipit Vita Nova) van. A *közép* egyben döntő választút elé kerülés mozzanatát is tartalmazza, s ugyanakkor utal a *mezzo* műfaji sugalmazására is (középműfaj): *Commedia*. Olyan meglátások ezek, amelyeket rendkívül termékenyen lehet továbfejleszteni részletesebb és elmélyültebb analízisekkel. Az egyik ilyen lehetőségre maga a szerző is utal, amikor felveti az „incipitek” és „explicitek” összefüggését, s ennek sok eredménnyel kecsegtető vizsgálatának lehetőségét:

8. A *Coscienza metrica di Dante* (Dante metrikai tudatossága) c. tanulmány azt világítja meg, hogy Dante a nyelv és a költői téma megújítása mellett mennyire tudatosan törekedett metrikájának megújítására is. A korabeli metrikai székákkal összevetve vázolja az utat a sajátos dantei terzina és canzone kidolgozásáig, sőt a *Commedia* költői-formai koncepciójának kialakításáig.

9. A kötet utolsó tanulmánya a *Di qua e di là dal dolce stile* (A dolce stil nuvon innét és túl) az 1527-ben kinyomtatott Giuntina gyűjtemény néhány filológiai jellegű problémájának vizsgálata a gyűjtemény 1977-es anasztatikus kiadása alapján. A Giuntina a XIII–XIV. századi olasz költői termés egyik (talán a) legfontosabb corpora. Ennek története máig sincs kellőképpen kidolgozva. Gomi tanulmánya néhány ponton hozzájárulás akar lenni ehhez. Vizsgálja a gyűjtemény csoportosításainak jogosságát, a vitatott vagy téves szerzői azonosításokat, s a régi olasz költészetnek a XVI. századra gyakorolt hatását. Nagy filológiai erudícióval és stiláris érzékenységgel megírt tanulmány, amely a szűkebb probléma iránt érdeklődő szakembereknek feltétlenül hasznos.

Gomi könyve rendkívül tanulságos és ösztönző eredményeivel, feltevéseivel, megközelítései-vel, problémafelvetéseivel, és felhívja a figyelmet arra, hogy módszere – ez a Continiból leszármazó és a modern nyelvi és stílus kutatások eredményeivel dústott filológiai módszer – mennyire termékenyen alkalmazható nemcsak szűkebb kutatási határain belül, hanem azokon túl is mint új nézőpontokat sugalló vagy új feltevések érvényességét ellenőrző, esetleg kiegészítő módszer.

Sallay Géza

TASSIANA

(A modern Tasso-stúdiumok áttekintő összefoglalása)

Torquato Tasso életművének kutatásában és értelmezésében alig néhány évtizeddel ezelőttig a személyiség-centrikus megközelítés (biografizmus, pszichologizmus, a költői individuum mint a kor problematikájának szintézise) uralkodott. Valóban kevés olyan költője van a világirodalomnak, akihez évszázadokon át ennyire személyes, érzelmekkel és indulatokkal ennyire átszőtt viszony fűzött volna olvasót és kritikát egyaránt. Kiáltó ellentmondásokkal terhes, próteuszi egyénisége; kultúrájának hallatlan sokrétűsége; magának és műveinek hányatott sorsa; a szinte páratlan hatás, amit

korára és utókorára tett; a körülötte fellángolt viták, amelyeknek skálája a tárgyilagos erudíciótól a vicsorgó pártoskodásig terjedt: mindez nehézzé, sokáig szinte lehetetlenné tette, hogy e komplex, válságot és eszmei-korstílusbeli váltást jelző egyéniség és életmű értékelésének a legmegfelelőbb, az igazságot a legjobban megközelíteni képes módszere alakulhasson ki. Egyedül üdvözítő módszer természetesen nincs is; egy nagy költő legtudósabb olvasatában is érezhető lesz a *divinum* jelenléte, éppoly valóságosan, mint a leírt szöveg képe, csak éppen kevésbé megfoghatóan. Ennek a megfoghatatlannak a mítoszképző ereje Tasso esetében mindig különösen nagy volt; többek között innen is ered az életmű (főleg a *Gerusalemme liberata*) gyakori félreértelmezése, vagyis inkább az átlagosnál sokkal nagyobb kísértés a mindenkori aktualitás kulcsa szerinti értelmezésre. „Tassót minden korszak a legélesebben korszerű érzékenységgel volt képes újraérezni: a Seicento eposzköltő-fejedelmét és vers-zenészt, majd a Settecento hol patetikus-gyengéd, hol szabályos-rationális Tassóját a romantikus Tasso követte, most pedig [a 60-as években] az egzisztenciális szorongás, a hermetikusok finom rezdülései és labilitása színezik a Tasso-képet” (C. Varese).

Ezzel együtt azonban a XX. századi értelmezések, különösen pedig az 1950 után határozottan új irányba forduló, mennyiségileg is impozáns természetű kutatások Tasso költészetének a felderíthető, szívós munkával rekonstruálható összetevőit igyekeznek meghatározni. Tasso változatlanul megkülönböztetett helyet foglal el, olasz és európai szinten egyaránt, minden olyan probléma elemzésében és vitájában, amely az epika, a líra és a pasztorál, illetve a melodráma műfaji fejlődésével kapcsolatos a késő reneszánsz, illetve barokk (sőt későbbi) irodalomban.

* * *

Tasso utóéletének, a Tasso-kutatások történetének kb. 1954-ig terjedő szakaszáról ad összefoglaló tájékoztatást (kitekintéssel a 60-as évekre is) C. Varese Tasso-cikke a W. Binni szerkesztésében megjelent többszerzős kötetben: *I classici italiani nella storia della critica*, Firenze, 1970 (1. kiad. 1954).

1950-ben, a Tasso-centenárium (1954) alkalmából, de korántsem alkalmi jelleggel, létrejött a *Centro di Studi Tassiani*, és egyidejűleg beindult a Studi Tassiani c. folyóirat; a Centrum székhelye, és egyben a páratlan értékű Tasso-gyűjtemény letéteményese a bergamói „Angelo Mai” Városi Könyvtár. (Bergamo a Tasso-család ősi székhelye). A gyűjtemény gyarapításában, a két Tasso körüli kutatások fellendítésében különösen fontos szerepet játszott P. A. Serassi (1721–1791), akinek fő művét (*Vita del Tasso*, 1790) a legújabb kritika ismét elsőrangú forrásértékűnek és módszer-tanilag is figyelemreméltónak tartja. L. Locatelli (1872–1949), a Tasso-kiadások, -fordítások és -szakirodalom kiváló kutatója és gyűjtője, állította össze a Tasso-kutatásokban nélkülözhetetlen katalógust: *Bibliografia Tassiana (Studi sul Tasso)*, amelyet függelékben közölt a Studi Tassiani 1–31. száma. Az „Angelo Mai”-könyvtár Tasso-fundusának katalógusa *La Raccolta Tassiana* címmel 1960-ban jelent meg.

Igen fontos forrás az A. Tortoreto – J. G. Fucilla által összeállított *Bibliografia analitica tassiana 1896–1930*, Milano, 1935. A V. Branca által gondozott *Dizionario critico della letteratura italiana* (Torino, 1973) Tasso-címszavának szerzője a Tasso-kutatásban is kiemelkedő G. Getto; szintén ad részletes bibliográfiát. Végül a Studi Tassiani *Rassegna bibliografica dei recenti studi tassiani* c. rovata mindig naprakész információt nyújt a szakirodalom eredményeiről (gondozta 1982-ig A. Tortoreto). A 70-es évek Tasso-stúdiumainak mérlegét legutóbb B. Basile vonta meg a *Lettere italiane* 1981. 3. számában [*Un decennio di studi tassiani (1970–1980). Poesia, retorica e filologia*]; a kutatások mai irányáról, célkitűzéseiről saját kutatásaimon kívül G. Baldassarri, a padovai egyetemen működő kiváló Tasso-kutató szíves tájékoztatása alapján adok rövid összefoglalót.

* * *

Tasso pályaképe két, egymástól élesen elkülönülő szakaszra tagolódik: az 1585–87 körül lezáruló első fázis, amely a Sant’Anna kórház-börtönben töltött éveket is magába foglalja; valamint az 1587-től haláláig tartó, egyértelműen involúciós szakasz. Mindkét alkotói periódus történetének, a költő személyiségével és a korral való összefüggéseinek felderítésére ma olyan módszereket, illetve olyan utakat választanak, amelyek eddig is ismert, de egyáltalán, vagy csak kevésbé hasznosított tényezőkre építenek. Ezeket röviden a következőkben foglalhatjuk össze.

Az életműben feltűnően nagy a „non finito” művek száma. André Chastel „töredék, hibrid, befejezetlen” meghatározása és az ezzel kapcsolatos elemzés (*Fabulák, formák, figurák*, Ford. Görög Livia. Bp., 1984. 163–173) nagy részben alkalmazható Tasso művészi eljárására is, annak a hangsúlyozásával, hogy nála „a forma széltöredézése, épsége csorbitása” éppen valami még tökéletesebbnek a megteremtése, alkotó rekonstrukciója érdekében történik. A „még tökéletesebbre” való törekvés neoplatonikus elemeiről és azok poétika-formáló hatásáról legújabbán A. M. Patterson írt fontos tanulmányt (*Tasso and Neoplatonism. The Growth of His Epic Theory*, Studies in the Renaissance, 18, 1971). Ám Tasso tökéletességre való törekvésének legalább ennyire erős a másik komponense: a költő egész életében, pszichés zavarainak mélypontjain és biográfiája legválságosabb szakaszaiban sem mondott le az arisztotelészi alapú szabály, a Bembo által kodifikált klasszicizmus valamennyi lehetséges változatának, sőt valamennyi lehetséges filozófiai, poétikai és retorikai forrásának felderítéséről; nem mondott le arról, hogy amit felderített, a saját költői praxisával és poétikai spekulációjával, valamint a kortársi nézetekkel konfrontálja, majd a saját elméleti rendszerében és költői alkotófolyamatában hasznosítsa. Tassónál az alkotói tudatosság annyira magas fokon jelenik meg, hogy – kivált a költői pálya második szakaszában – nagymértékben válik korrozív, dezintegráló erővé. De kár lenne az elméleti mozzanat „nem-poézis” voltát hangsúlyozni, s mintegy negatívumnak minősíteni. Csak állandóan számolni kell vele, mint tényezővel, ami Tasso pályájának során állandó aprólékos elméleti kutatást, magas szintű költészetelméleti tevékenységet és ezzel szorosan összefüggő költői experimentalizmust jelent. A mostani Tasso-stúdiumok az eddigiénél jobban számolnak a költői és a teoretikusi tevékenység egyidejű és egyenlő súlyú jelenlétével. Ennek jegyében kerül folyamatosan sor Tasso elméleti olvasmányainak nemcsak a felmérésére, hanem a könyvtára egyes kötetekben szereplő marginális jegyzetek, posztillák közlésére. Eddig a Lucretiuszhoz (gondozta B. Basile és C. Fanti), a Castelvetrohoz és a Trissinóhoz (gondozta G. Baldassarri) írt jegyzeteket közölték; külön vállalkozás lesz a Vatikáni Könyvtár „fondo barberiniano” anyagának folyamatos közlése (a „fondo” leírását I. A. M. Carini, *I postillati „barberiniani” del Tasso*, Studi Tassiani 12, 1962). A sorozat első kötetét, Scaligero *Poetics* és a pszeudo-Demetriosz Pier Vettori által kommentált *De elocutione* c. művéhez írt posztillákat szintén G. Baldassarri gondozta.

A posztillák kiadása nem pusztá mikrofilológiai teljesítmény (bár annak is mintaszere), sőt: nemcsak Tasso poétikai tudatosságának, költészetelméleti nézetei alakulásának, az alkotófolyamatnak a konkrét alapjáig hatol le, hanem egyszersmind a Cinquecento kultúrájának, a kortárs költői műveltségnek az összefüggéseiben is elhelyezi Tasso elméleti tájékozódását.

Ezzel a gondolattal eljutunk a modern Tasso-kutatás másik fő irányához, amely az életmű alakulásának úgynevezetten „kívülről” ható tényezőire vonatkozik. A lényegükben helytálló, de bizonyító anyagukban elmosódott és eredményeikben olykor könnyen általánosító, Tasso és korának jelenségei (hanyatló és feudalizálódó udvari kultúra, tridenti katolicizmus, barokkot előlegező életérzés) között sokszor elietett szintézist eredményező globális elemzések ma nem aktuálisak, jóllehet sokszor lényeges eszmei és poétikai összefüggésekre világítottak rá a maguk (nem is oly régi) idejében. A mai kutatás, bár nem mond le Tasso szövegének és egyéniségének önmagában, önértékében való elemzéséről, ugyanakkor a Cinquecento epikai műfaji összefüggéseibe állítva igyekszik a tassói poétika konkrét, poézis- és poétikatörténeti hivatkozási pontjait azonosítani. Az eddiginél jóval nagyobb figyelmet szentelnek az ariostói és a tassói eposz születése közötti epikai termésnek, Trissino, Alamanni, Giral-di-Cinzio, Bernardo Tasso stb. műveinek. E vizsgálódás során felméri a mecénási megrendelés, a „committenza” szabályozó szerepét és lecsapódását a szöveg-variánsokban, a művek réteges megvalósulásában, átalakításában; megpróbálják rekonstruálni az udvari és az udvarral kapcsolatban álló műveltek és szórakozni vágyók konkrét elvárásainak, gyakran megszábotott igényeinek hatását az elbeszélő költeményre, amelynek egyben lektűrnek is kellett lennie. Nagyon is konkrét dilemma ez, a tudós és a szórakoztató igény egyidejű szabályozó hatása, amelynek ma nem annyira irodalomszociológiai, hanem textológiai oldalát próbálják meghatározni, nem tévesztve szem elől az 1548-as határkő-dátumot, Robortello *Poétika*-kommentárjának megjelenését, amelytől kezdődően a költői alkotást szabályozó tényezők megváltoznak, illetve nagyrészt átértékelődnek.

A kutatások erőteljes anyagszerűsége korántsem jelenti valamely neopozitivistá tendencia új-jáéledését, amelynek során személyiség és mű mintegy viviszekciót szenved, széthull vagy leértékelődik. A részprobléma elemzése az egészre tekint: olyannyira, hogy éppen az utóbbi két évtizedben erősödő tendencia mutatkozik a Tasso-életmű eddig elhanyagolt területeinek, vagyis a teljes életmű-

nek a tanulmányozására (értekezések, dialógusok, levelezés, az 1587 utáni művek – a *Torrismondo*, a *Mondo creato*, a *Conquistata*).

Mikor a „valamennyi szöveg tanulmányozásáról” szólunk, nem tévesztjük szem elől azt, amit a „non finito” művek sokasága textológiai szempontból jelent. A *Liberata*nak nincs autográf példánya, nincs szerzőileg jóváhagyott kiadása; ezzel szemben van számos teljes és töredékes kézírott kódexe, teljes és töredékes kiadása. Maga Tasso, mint ismeretes, befejezetlen, korrigálatlan, méltatlan változatnak tartotta. Az *Aminta*, a *Dialógusok* nagy része, a lírai költemények elég nagy száze-léka került a szerzői intencióknak megfelelően nyomdába, bár Tasso levelezése számos kiadói és „baráti” önkényről, pontatlanságról panaszskodik, s minden bizonnyal nem üldözési mániából, mert Tasso, elfogulatlan kortársi vélemény szerint, „lehet, hogy bolond, de ha a költészet dolgairól van szó, okosabb és bölcsőbb mindenkinél”. Mindenesetre ma, négyszáz évvel a *Liberata* első kiadása után, az életmű legjelentősebb részének még mindig nincs kritikai kiadása; a levelezés, a *Prose diverse* és a *Rime* teljes corpora még mindig csak múlt századi szövegkiadás alapján tanulmányozható.

Tasso nem korrigált, hanem átdolgozott. Nem emendált, hanem elvetett; egy szöveget többszörösen, rétegesen átdolgozott.

Az 1950–60-as években, amikor az „irodalomkritikai” és a „filológiai” módszer termékeny egyesítésében határozta meg a Tasso-kutatás további útját, célul tűzték ki az életmű új, sztratigrafikus kritikai kiadását. A *Liberata* többször is megjelent azóta; maga L. Caretti, a modern kutatások élén járó „paviai iskola” nagymestere két kiadást is rendezett sajtó alá a 70-es években, de egyik sem az a fajta kiadás, amire eredetileg gondoltak. Viszonylag könnyű felrajzolni a *Gerusalemme* – *Liberata* – *Conquistata* vonalat (bár komoly szöveg-helyességi problémák még a *Conquistata* esetében is fennállnak), de a lényeges kérdésre: mi, mikor, hogyan történt a *Liberata* szövegével az 1575-ös, Rómába revízióra küldött első változat és az 1581-es, illetve 1584-es kiadás között –, máig nincs megnyugtató válasz. A költészetnek, elméletnek, dokumentumnak egyaránt elsőrangú fontosságú (és szépségű) levelezés készülő kritikai kiadásának gondozója, G. Resta, sem tudott még a hatalmas anyag minden problémájának végére járni.

A kritika természetesen addig sem mondhat le a feladatról, hogy Tasso művét és költői egyéniségét modern filológiai, komparatizisztikai módszerekkel, a társtudományok tükrében való vizsgálat révén is módosítsa, gazdagítsa. A történeti, forráskritikai és alkotáspszichológiai módszer bizonyult termékenynek két kutatónál, akik nem mondtak le – a részletek korrektsége mellett – Tasso „totális” olvasatáról sem: G. Petrocchi (*I fantasmi di Tancredi*, Caltanissetta–Roma 1972) és C. Varese (*Torquato Tasso. Epos – Parola – Scena*, Messina–Firenze 1976). A tassói alkotófolyamat talán legteljesebb joggal komplexnek nevezhető vizsgálatát, annak mintáját adja G. Da Pozzo fontos tanulmánya (*Il primo canto della Liberata*, Studi Tassiani, 22, 1972). Különösen jelentős E. Raimondi műve (*Poesia come retorica*, Bologna 1979) Tasso toposz-rendszeréről, konstrukciós elveinek fejlődéséről. Feltétlenül meg kell említeni B. T. Sozzi, G. Bárberi-Squarotti és M. Fubini–B. Maier *Aminta*-kiadásait; E. Raimondi *Dialoghi*-kiadását. A legújabb időkben pedig részben a klasszika-filológia, részben a Cinquecento *epicá minore* alapról kiindulva, a kritikai-filológiai iskola elveit alkalmazva tud Tassóról merőben újat mondani G. Baldassarri és kutatócsoportja, amennyiben Tasso poétikájának, metafora-rendszerének és toposzainak korrekt filológiai és történeti kapcsolódási pontjait azonosítja, figyelembe véve a Quattro- és Cinquecento latin nyelvű epikáját is (*Inferno* e „cielo”. *Tipologia e funzione del „meraviglioso” nella „Liberata”*, Roma, 1977; *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, 1982).

* * *

Befejezésül: Magyarországon számot adni a Tasso-kritika és -filológia jelenlegi állásáról furcsán ambivalens feladat. A világirodalom egyik klasszikusáról van szó, a modern európai költészet egyik legnagyobb hatású alakjáról, akinek jelenléte a magyar kultúrában Zrínyitől Csokonain, Kazinczyn, Vörösmartytól át Aranyig eleven. Mégis paradox módon bármilyen, Tassóval kapcsolatos információ ma Magyarországon csak azok számára jelent pontosan megfogható, akik eredetiben tudják őt olvasni. Nem szóljuk le a múlt századvég becsületes, helyenként sikerült fordítói teljesítményeit. Szász Károly Dantéja a magyar Dante volt, míg meg nem született a Babitsé; Jánosi Gusztáv

Megszabadtott Jeruzsálem-fordítása (1893) is becses számunkra, mindaddig, amíg Tasso a maga Babitsára nem talál. Addig azonban a magyar Tasso inkább csak információ, mind költészet. Tassót – ha igazán őt adjuk – nem lehet, nem szabad „tisztességesen” fordítani. Annak a Jánosié is megfelel. Sőt, míg nincs új költői fordítás, érdemes lenne újra kiadni. De Tassót újralfordítani csak *költőnek* szabad; profi apparátusra, nyelv- és forráskritikai háttérre támaszkodva.*

Kirdly Erzsébet

ÚJ VERDI-IRODALOM

Az utóbbi mintegy két évtizedben hatalmas új lendületet kapott a Verdi-kutatás. Ebben a fellendülésben – amelyet nyugodtan nevezhetünk az igazi, modern „verdiológia” megszületésének – oroszlanrésze van a 60-as évek elején megalakult parmai Istituto di Studi Verdianinak. Ez az intézet és nemrég nyugalomba vonult alapító-igazgatója, Mario Medici, maga köré gyűjtötte a világ minden zenetudósát, akik Verdivel foglalkoznak. Nemzetközi kongresszusokat rendezett (1966 Venece, 1969 Verona, 1972 Milano, 1974 Chicago) és mind e kongresszusok Atti-jaiban, mind pedig az intézet időközi publikációként megjelenő Bollettinójában és Quaderni-jeiben közlési lehetőséget biztosított az új kutatási eredményeknek.

Az intézet archívuma rendkívül gazdag. Nemcsak az olasz forrásanyagokat gyűjti, hanem a külföldieket is. Eredetiben vagy fotokópiában őrzi Verdi szinte teljes levelezését; megszámlálhatatlan színlap, színpadkép, kottakiadvány, irodalmi anyag van birtokában. Két év óta a fiatalabb olasz muzikológus-nemzedék kiváló képviselője, Pierluigi Petrobelli professzor, a római egyetem zenetudomány tanszékének vezetője az intézet igazgatója. Ő adja ki az Intézet új tudományos folyóiratát, a Studi Verdianit.

A Verdi-kutatás fellendülése nem korlátozódik Olaszországra, sőt, a vezér-szerepet az angolszász tudósok játsszák. (Az első tudományosan is helytálló Verdi-katalógust az amerikai Martin Chusid, illetve az angol C. Hopkinson állította össze.)

Mielőtt az új eredmények és kutatási irányok ismertetésére és méltatására rátérhetnénk, beszélünk kell arról, miben különbözik ez az új módszer a régitől. A régebbi Verdi-irodalomban nagyon ritka volt egy-egy analitikus tanulmány, többségük szóvirágos, lényegében semmitmondó „esztétizálás” volt. Az igazán tudományos eredmények szinte kizárólag az életrajzi kutatás területére korlátozódtak, elsősorban a levélpublikációkra. De még ezek is hemzsegttek a fantáziaszüleményektől, regényes hipotézisektől. (Egyetlen példa: évtizedeken keresztül minden Verdi-biográfus készpénznek vette azt az önéletrajzi vázlatot, amelyet a mester 1879-ben, 66 éves korában írt meg Giulio Ricordi kérésére. Ma már tudjuk, hogy ennek a vázlatnak nem egy állítása és adata hamis: Verdi rosszul emlékezett.)

Az új kutatások két irányban változtatták meg a korábbi képet. Azok a tanulmányok, amelyek a mester *zenéjével* foglalkoznak, a legszigorúbban analitikusak, mentesek mindenféle nagyhangú esztétizálástól. Igyekeznek kimutatni az egész életművön végigvonuló stílusjegyeket; szöveg és zene egyidejű vizsgálatával fényt próbálnak vetni az egyes művek belső összefüggéseire, egyszóval az operák zenei *dramaturgiájára*; vizsgálják mindazokat a hatásokat, amelyeket Verdi elődeitől, illetve kortársaitól szívott magába. (Így például ma már tudjuk, hogy az érett Verdi-operák elképzelhetetlenek a Meyerbeer-hatás integrálása nélkül.)

*A korrektúra fázisában érkezett a nagy olasz költő rangjához, jelentőségéhez (és egyben az 1995-ös Tasso-centenáriumhoz) méltó hír: több országos szintű kutatóközpont, valamint különböző olasz egyetemeken működő kiváló Tasso-kutatók javaslatára 1984. dec. 15-i dátummal Köztársasági Elnöki Dekrétum született Torquato Tasso *Összes Műveinek* kritikai kiadásáról. A határozatot a Studi Tassiani 33. száma közölte. Alaposabb ismertetésére még visszatérünk, mert a vállalkozás hordereje és magas szintje számunkra is sokat mondhat.

A másik kutatási ágazat az *életrajzra* vonatkozik. Újabb levéltári adatok, újabb előkerült levelek (például az Istituto kiadásában megjelent kétkötetes Verdi–Boito levelezés), az eddigi levélgyűjtemények helyes olvasatának megállapítása, a régebbi életrajzok adatainak felülvizsgálata és korrekciója – mindez lehetővé tette a pontos, lehetőleg tévedésmentes biográfiát.

A legutóbbi években tanúi vagyunk néhány segédtudomány felvirágzásának. Most kezd előlődni a Verdi-kutatás az ikonográfia, a librettisztika és – mint talán legérdekesebb novum – az előadások korabeli rendezőpéldányai („Disposizione scenica”) iránt. Ez utóbbiak, egybevetve a színpadképek ikonográfiájával, segíthetnek a korabeli előadási stílus és gyakorlat rekonstrukciójában. (Ami annál is fontosabb, mivel Verdi legalább olyan nagy gondot fordított operáinak színpadi megjelenítésére, szcenikájára és rendezésére, mint a zenei realizálására.)

Ebben az új folyamatban a két legnagyobb jelentőségű esemény – hatottak ezek a jelenlegi operai gyakorlatra is – egyrészt a *Don Carlos* eddig „ismeretlen” részleteinek és változatainak felfedezése, illetve rekonstruálása (David Lawton és Ursula Günther munkája), másrészt a kritikai összkiadás megindítása volt. Az Opera Omnia keretében e sorok írásáig a *Rigoletto* jelent meg; a bécsi Staatsoper legutóbbi *Rigoletto*-felújítása már e kritikai kiadás alapján jött létre.

* * *

És most vegyünk szemügyre néhányat a Verdi-irodalom legújabb terméséből.

Első helyen természetesen azt a háromkötetes munkát kell említenünk, amely a jövőben ugyanazt a szerepet fogja játszani a Verdi-kutatásban, mint a „Jahn-Abert” a Mozart-, a „Spitta” a Bach- vagy a „Thayer” a Beethoven-kutatásban. Ezt a Verdi-„alapkönyvet” egy angol zenetudós, Julian Budden írta meg. Az összes említett új diszciplínákat figyelembe veszi ez a munka. Az életrajzi részeket ugyan nagyon rövidre fogja – nem is feladata a biográfia, könyvének címe is *The operas of Verdi* –, annál nagyobb gondot fordít a színpadi művek keletkezéstörténetére. Állításait mindig bőszegesen alátámasztják a levéldízetek, a korabeli memoárok, hírlapi kritikák, beszámolók. Az egyes művek analízise példaszzerű, mondhatni, minden összefüggésre és részletkérdésre rávilágítanak. Budden birtokában van a teljes Verdi-irodalom – ahol szükséges, idézi is a monográfiákat és részlettanulmányokat. Számos kottapélda illusztrálja, illetve magyarázza az elmondottakat és külön értéke a munkának rendkívül olvasható, sőt elég gyakran jellegzetes angol humorral fűszerezett stílusa.

Ugyancsak alapkönyvnek tekinthető a legnagyobb olasz zenetudós, Massimo Mila munkája, a *La giovinezza di Verdi*. Sokban hasonlít Budden művéhez – nagyjából ugyanabban az időben jelent meg, mint az angol tudós művének első kötete. Mila állításai viszont gyakran nem vágnak egybe a Buddenével: Mila professzor eléggé kritikusan áll szemben a korai Verdi-művekkel, bár álláspontja sokban változott korábbi szemléletével szemben. Egyébként ő is tárgyalja a darabok keletkezéstörténetét, analizálja a műveket, és az ő stílusa még a Buddenénél is szellemesebb.

Az életrajzi kutatásban első kiadása (1941) óta alapvető forrásmunkának számít az Aldo Oberdorfer közreadásában megjelent *Autobiografia dalle lettere*. Ez volt a legjobb levelezéskompiláció negyven év óta. Oberdorfer szerény, de találó kommentárjai, a levelezési anyag témakörök szerinti csoportosítása mindenkinek segítségére volt – laikusnak és szakembernek egyaránt –, aki a mesterrel, életével és műveivel foglalkozott. Legújabb kiadását a parmai intézet egyik legkiválóbb és legtermékenyebb munkatársa, Marcello Conati gondozta. Teljességében érintetlenül hagyta Oberdorfer koncepcióját, kommentárjait és anyagbeosztását, hiszen mindez egyben a negyven évvel ezelőtti tudományos szemlélet példája és képviselője is. A textusokban viszont helyreállította az autentikus olvasatokat és lábjegyzetekben helyesbítette a négy évtized előtti anyagismeretben gyökerező tévedéseket.

Ugyancsak Conati a szerzője egy vaskos részlettanulmánynak, amely Verdi és a velencei Teatro La Fenice kapcsolatát tárja elénk. Conati számos eddig ismeretlen dokumentumot fedezett fel a Fenice archívumában, s ezek, valamint a már ismert dokumentumok alapján tárgyalja mindenre kiterjedő részletességgel a velencei Verdi-bemutatók (Ernani, Attila, Rigoletto, Traviata, Simon Boccanegra I. változat) krónikáját.

Immár harmadik kiadásban jelent meg az a Verdi-monográfia, melynek szerzője nem muzikológus, hanem irodalomtörténész, méghozzá az angol irodalom specialistája. Gabriele Baldini

Abitare la battaglia című műve sajnos befejezetlen: a szerző súlyos betegsége és halála (1969) folytán a mű a *Végzet hatalma* tárgyalásának kellős közepén, egy félbenmaradt mondattal ér véget. Nagyon nagy kár. Mert Baldini, nyilván éppen azért, mert nem volt szakmabeli, mentes volt számos előítéllettől. Kifejezései, meghatározásai gyakran nem szakszerűek (a közreadó kiváló zenetudós, Fedele d'Amico lábjegyzetekben helyesbíti azokat), néhány – sőt sok – megállapításán és értéktétele-tén csodálkozunk, számosat képtelenek vagyunk elfogadni – ám valami olyan elemi erejű szeretet és valami olyan magávalragadóan újszerű szemlélet hatja át a kötetet, hogy olvasása szinte krimi-szerűen izgalomban tartja az embert. És mint annyiszor előfordul mindenféle diszciplínában, az outsider véleménye gyakran meggyőzi a legmeggyökeresedettebb szakembert is.

Időnként az újszerű szemlélet azonban vadhajtásokat is terem. Így például a müncheni „edition text + kritik” Verdi-füzetének tanulmányai, német szerzők művei, végeredményben ugyanolyan ködös esztétizálásokba fulladnak, mint a régi Verdi-irodalom kötetei. Annak ellenére – vagy talán éppen ezért? –, hogy teljesen mai, legtöbbször pszichológiai-filozófiai álláspontból indulnak ki. Szinte valamennyiüket jellemzi az alig érthető adornói nyelvezet; több tanulmány pedig beleesik egy ugyancsak régi hibába: nem a zenéből, hanem a librettóból indulnak ki.

Rövid beszámolóim végére hagytam egy olyan új kiadványt, amely mintegy foglalata lehet a Verdi-kutatás új módszereinek és új szemléletének. E mű szerzője is Marcello Conati; a nem sokat mondó cím: *Operakalauz Verdi Rigolettójához*. Conati e 300 oldalas kötetben mindent elmond, amit laikusnak és szakembernek a *Rigolettó*ról tudnia kell. Közli – gazdagon dokumentálva – a mű keletkezéstörténetét, elemzi Hugo drámáját, tárgyalja Verdi ún. középső korszakának kompozíciós módszereit, dramaturgiai koncepcióját, ismerteti a *Rigoletto* vázlatát (ez az egyetlen operavázlat, amit Verdi műveiből ismerünk, a többi az örökösök nem engedik közreadni), analizálja, majd in extenso közli a librettót, végül számról számra haladva elemzi a *Rigoletto* muzsikáját. Természetesen ez az utolsó fejezet a legérdekesebb: megismerkedhetünk a darab zenedramaturgiai koncepciójával, a zenei egység építőköveivel, az egyes számok formai felépítésével, a hangszerezéssel stb. stb.

Várnai Péter

IRODALOM

Julian Budden: The Operas of Verdi, London, Cassel. I. From Oberto to Rigoletto 1973; II. From Il Trovatore to La Forza del destino 1978; III. From Don Carlos to Falstaff 1981.

Massimo Mila: La giovinezza di Verdi, Torino, ERI – Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana 1974.

Giuseppe Verdi: autobiografia dalle lettere. A cura di *Aldo Oberdorfer*. Nuova edizione (. . .) a cura di Marcello Conati. Milano, Rizzoli 1981.

Marcello Conati: La bottega della musica. Verdi e La Fenice. Milano, il Saggiatore 1983.

Gabriele Baldini: Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi. A cura di Fedele d'Amico, Milano, Garzanti 1983.

Musik-Konzepte 10: Giuseppe Verdi. Herausgegeben von *Heinz-Klaus Metzger* und *Rainer Riehn*, München, edition text + kritik 1979.

Marcello Conati: Rigoletto di Giuseppe Verdi. Guida all' opera. Milano, Mondadori 1983.

Jászay Magda: Párhuzamok és kereszteződések. A magyar–olasz kapcsolatok történetéből Budapest, 1982. Gondolat, 429.

A két ország közötti kapcsolatok feldolgozásának történetében jelentős állomás Jászay Magda könyve. A téma nagy múltra tekint vissza. A kötet gazdag bibliográfiai anyaga dokumentálja, hogy sokan foglalkoztak az érintkezések felderítésével és bemutatásával, a szintézis azonban még várat magára. Várady Imre 1933-as könyve az irodalmi kapcsolatok történetének teljességére törekedett, 1941-ben Koltay-Kastner Jenő a művelődéstörténet terén tekintette át a kapcsolatokat. A legfrissebb nagyszabású vállalkozás az az 1967-es tanulmánykötet volt – *Italia ed Ungheria* –, amely tíz évszázad irodalmának olasz ösztönzőit, az olasz párhuzamokat mutatta be (szerk.: Horányi Mátyás és Klaniczay Tibor). Ez alkalommal Jászay Magda, a Risorgimento kitűnő kutatója történészként vizsgálja és mutatja be a kérdéskör hazai vonatkozásait.

Kötete a X. századtól kezdve tizennégy fejezetben dolgozza fel a két ország történetének érintkezési pontjait. Mindegyik fejezet önálló egység. Önállóak a fejezetek, de a dolog természetéből következően összefüggenek egymással: minden újabb kapcsolat a korábbiakra épül. Mátyás udvarának pusztulása vagy a török háborúk nagy károkat okoztak a hagyományos jó kapcsolatoknak, de nem számolták fel azokat, csak átalakították, módosították a korábbi érintkezési formákat, pl. művészek és humanisták helyett diplomaták, katonák jöttek olasz földről. A szerző nem törekszik teljességre, miután azonban a két ország közötti érintkezések legjelentősebb folyamataival, mozzanataival és alakjaival foglalkozik, mégpedig időrendben, az egymás után következő feje-

zetek mozaikkockákként rakják ki a tizenegy évszázad magyar–olasz kapcsolatainak történetét, sőt egész történelmünk fontos korszakaiét. Az itáliai föld ókori kulturális, gazdasági és politikai hagyományai, később egyházi szerepe és a mi földrajzi helyzetünk magyarázza, hogy miért is váltak olyan jelentőssé művelődésünk, gazdasági fejlődésünk, sőt politikánk szempontjából is meghatározóvá az olasz földről érkezett ösztönzések.

Az első három fejezet három századot fog át, a kalandozások korától az Árpád-ház kihalásáig. Honfoglaló őseinket a gazdag és könnyen megszerezhető zsákmány vitte Itália földjére. A nomád lovas nép azonban nemcsak fosztogatta a gyakran bejárt északi tartományokat, hanem sok tapasztalatot is gyűjtött. Az élmények és tanulságok szoktatták őket Európához, előkészítve azt a nagy szemlélet- és életmódváltást, amely István király idejében bekövetkezett. Az elhurcolt olasz foglyok (kézművesek, kereskedők, földművesek és diákok) nyitották meg a sort, amely a későbbi századok alatt számos értékkel gazdagította kézműveségünket. István király országa már olyan tekintéllyel rendelkezett, hogy önként jöttek udvarába az olaszok, sőt később a királyi udvar fénye már az Árpádok és az olasz hercegi családok közötti házasságokat is lehetővé tette.

A következő öt fejezet a kapcsolatok felívelését, egyre nagyobb gazdagságát mutatja meg: egy nápolyi Anjou Magyarország királya lesz, Endre herceg dinasztikus érdekek áldozataként esik, Nagy Lajos bosszúálló és diplomáciai hadjáratokat folytat olasz földön. Mindezek eleven árammal töltik fel a két ország közötti érintkezéseket. Anjou Mária férje, Luxemburgi Zsigmond tovább szötte e szálakat, amikor német–római császárként Itáliába látogatott ha-

Folyóiratunk cikkeiről az American Bibliographical Centre Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készít.

talmas udvartartásával. Zsigmond uralkodásának utolsó éveiben már a török birodalom árnya nehezedett az országra, ami az iszlám terjedésétől rettegő tengeri hatalom, Velence és a pápa érdeklődését jobban felkeltette Magyarországra. Hunyadi János hősie helytállása, akit Kapisztrán János mellett Cesarini pápai legátus is támogatott, vívta ki és alapozta meg „a kereszténység pajza és védőbástyája” hírnevet országunk számára. Az olasz–magyar kapcsolatok legfényesebb korszaka Mátyás királlyal és az udvarába sereglett humanistákkal kezdődött. Ez a szellemi kisugárzás az ország többi kulturális centrumát is beragyogta.

A következő négy fejezet, amely a nagy király halálával bekövetkezett széthullás és „a romlás századaiba” vezet el az olvasót, a mindjobban terjeszkedő török hódítások és pusztítások árnyát vetíti előre. A XVI. és XVII. században a török elleni harcok közös erőfeszítése hozta az ország földjére az olasz diplomátákat, akik éles szemű megfigyelőként ábrázolják a szétesett Magyarország szomorú helyzetét. Velence aktív bekapcsolódása a felszabadító háborúba, majd Buda felszabadulása az észak-olasz közvélemény érdeklődésének előterébe tolta az országot, mint arról számos olasz irodalmi mű, röplap stb. tanúskodik.

A kötet utolsó két fejezete a XVIII. századi új hatásokról, ösztönzésekről ad számot, amikor a sokáig hadszíntérként pusztuló ország újra magához tért és Mária Terézia uralkodása alatt a szellemi és anyagi felemelkedés útjára lépett, magával hozva a tudomány, a művészet, az irodalom és a kulturáltabb életforma terjedését. Ez a fejezet – eltérően a korábbiaktól – már a magyarországi beszámolókra támaszkodik: az Esterházyak zenekultuszáról, a Metastasio-fordításokról, a Magyar Hírmondó itáliai híradásairól, magyar költők, írók olaszországi élményeiről, azoknak művekben jelentkezett hatásáról, így elsősorban Amadé László, Sándor István és Kisfaludy Sándor révén. A XIX. századi magyar–olasz kapcsolatokat az a szellemi, politikai megújodást tükröző, felvilágosult írók és államférfiak műveiből sugárzó gondolat jellemzi, amely hozzájárult a reformkorszak kibontakozásához, azokhoz a nagy társadalmi, kulturális változásokhoz, amelyek 1848-ba torkolltak. Jászay Magda, e korszak alapos ismerője, finom beleérzéssel ábrázolja azt a kettősséget, amely az olaszok körében rólunk élt. A legkorábbi vad és rebellis magyarokról alkotott kép módosult az ország sajátos helyzetét ismerő olaszok, utazók

és tudósok beszámolóí nyomán. Ők meglátták a nép megnyerő tulajdonságai mellett azoknak a reformtörekvéseknek a jelentőségét is, amelyek a nagyobb politikai és gazdasági önállósággal együtt szabadabb szellemet, a nagyvilággal való nyílt kapcsolatokat követelték. A magyarok, akik eljutottak Itáliába, ugyancsak hozzájárultak ahhoz, hogy honfitársaik realisabb képet kapjanak az Appenin-félsziget lakóiról. E párhuzamos folyamat vezetett el 1848 és 1861 kölcsönös rokonszenvet és támogatást hozott eseményeihez, a magyar szabadságharchoz és az olasz Risorgimento-hoz, ahhoz, amit a két nép számára Kossuth, ill. Garibaldi neve fejez ki.

Jászay Magda kötete nagy ismeretanyagot ad, ugyanakkor kitűnő stílusa, olvasmányossága közel hozza az ábrázolt korokat. Az olvasó azt érzi, mintha nem forrásanyagokra támaszkodó, alapos és lelkiismeretes történész művet olvasna, hanem egy mindenkor „krónikás”, ill. „riporter” számolna be élményeiről. A követi jelentések ismertetése, idézése sokat tett e téren. A velencei diplomáták beszámolóí nemcsak ismereteket adnak, hanem a hangulatot is felidéznek. Két vonatkozásban azonban némi hiányérzetünk támadt, még akkor is, ha ismerjük a szerző szándékait. Jászay Magda nem törekedett szintézisre, miután azonban a kérdéskört szinte teljességében mutatta be, felmerül a kérdés, hogy a kötet végén egy összefoglaló fejezetben nem összegezhette volna-e tizenegy évszázad olasz–magyar történeti kapcsolatainak számára megfogalmazódó tanulságait, akkor, amikor az egyes fejezetekben szinte kimondta azokat. Azt is tudjuk, hogy a kötet kereteit talán szétfeszítette volna, ha a szerző szól az olasz képzőművészet hazai hatásáról, mint tette azt pl. az irodalmi vagy zenei vonatkozású kérdéseknél. Nem egyes művészekre gondolunk, hanem annak a nagy hatásnak a méltatására, amely az itáliai élet és műkincsek, építészet megismerésével párhuzamosan szinte egész kultúránkban, gondolkodásunkban fordulatot hozott, dimenzióiban kitágítva, formálva honfitársainknak a világról alkotott képét, elsősorban a XVIII. és XIX. században. Mindezek a megjegyzések nem vannak le a könyv értékéből, mert a szerző jóval többet adott, mint a szerény alcím – „A magyar–olasz kapcsolatok történetéből” – ígéri: *belőlük* nemcsak fejezeteket adott, hanem történészként rakta le az alapokat, húzta fel a falakat, amelyeknek kiegészítése, az aprómunka elvégzése maradt csak másokra.

T. Erdélyi Ilona

Angela Guidotti: *Il modello e la trasgressione: commedie del primo '500* Roma. 1983. Bulzoni, 164.

Sajátos és komplex problémafelvetésre vállalkozott Angela Guidotti, amikor pontos történeti-irodalmi adatokra, a korábbi kritikai munkák áttekintésére támaszkodva a XVI. század első évtizedeinek komédiatermését elemzi: pontosabban három szerző, Ariosto, Machiavelli, Ruzante komédiáinak jellegzetességeit mutatja be. Ezek esetében a közös vonás, a modell jelleg kiemelésével párhuzamosan igyekszik rávilágítani – a dramaturgiai, nyelvi, jellembrázolási stb. analízis segítségével – azon eltérésekre, azaz a modell szabályainak áthágásaira, amelyek révén a komédiák írott szövege a XVI. század második felére oly jellemző, színházat sosem látott komédiákkal szemben bemutatható és bemutatott előadásokká válhatott.

A tanulmánykötet bevezetőjében a szerző elsőként a szöveg és az előadás elemzésének problémáit veti fel, felvázolva a mai olasz szemiotikai kritika álláspontját is. A dramaturgiai szöveg és a retorika kapcsolatának tárgyalásakor Guidotti visszapillant a humanista komédiára, a „commedia erudita”-ra is. Ez a típusú komédia – jegyezzük meg – inkább csak irodalmi-műfaji kísérlet volt, mintsem színházi előadás szövege. Az első lépést a műfaj rangjának megszerzése felé az olasz nyelvnek a latin helyébe lépése jelentette, valamint a színjátszás, mint intellektuális szórakozás térhódítása egyes fejedelmi udvarokban (Mantova, Ferrara). Nem véletlen, hogy Guidotti is Ferrarából indul ki, tehát Ariostótól, a Cinquecento reneszánsz komédiáinak tárgyalásakor. A kérdés: a klasszikus latin szerzők utánzásával milyen fejlődési fázisokon keresztül jutott el Ariosto saját dramaturgiai megoldásaihoz? E fázisokat Ariosto komédiáinak tartalmi-formai elemzésével érzékelteti a szerző, pontosan nyomon követve ezekben a klasszikus szín és a korabeli színházi szerzők hatását.

Rendkívül izgalmas olvasmánynak bizonyul a második tanulmány, amely Machiavelli *Mandragoráját* egy „perfetta macchina drammaturgica”-ként elemzi. A komédia cselekménye és konvencionális szerkezete közötti összevetésből indul ki Guidotti annak megállapítására, vajon Machiavelli kontinuitást jelentett-e vagy szakítást a XVI. századi komikus színházzal? Ezen belül számos részletkérdést is felvet, amelyekre a *Mandragora* felvonásról felvonásra, jelenetről

jelenetre történő elemzésével válaszol. A komédia szereplőivel Machiavelli új dramaturgiai modelleket teremtett. Guidotti a fő- és mellék-szereplők részletes jellemzésével is az eredendő kérdés megválaszolására törekszik. Bizonyítja, hogy Machiavelli ezeket a modelleket a klasszikus tipológia – tehát a plautusi-terentiusi sémákra visszavezethető alakok – mellett a boccaccioi novellisztikából és saját társadalmi kontextusából vett motívumokkal gazdagította. Külön figyelmet szentel a szerző a *Mandragora* nyelvezetének, annak a nyelvi színezetnek, amely már minősíti a jellemet.

A harmadik tanulmány Ruzante *Vaccariájának* elemzésével a komédiaszerző tudatosságát állapítja meg a szöveg-előadás kettőssége kapcsán. Ruzante oly módon írt komédiát, hogy bebizonyította, egy darab színrevitelekor úgy is figyelembe lehet venni a klasszikusokat, hogy közben nem mond le saját jellegzetes stílusáról sem.

A kötet záró fejezetében Angela Guidotti a „Questione della lingua”-val, a nemzeti nyelv kérdéséről folytatott vitákkal foglalkozik. A XVI. század első évtizedeiben, amikor a morfológia, a szintaxis, a stílus szabályai fokozatosan állandósulnak, a komédia eltérő módon reagál, különböző fejlődési fázisokon halad keresztül. Érdeemes megjegyeznünk, hogy néhány komédia prológusa is tartalmaz elméleti állásfoglalást. Ahogyan Ariosto, Machiavelli, Ruzante komédiái különböznek egymástól, úgy a nyelvi viták megközelítése is eltérő náluk. A humanista állásponttól eleinte erősen befolyásolt Ariosto a legérzékenyebb erre, Machiavelli viszont túllát a közönség igényein: a regionális nyelvezet problémája is helyet kap nála. Ezzel pedig nem az olasz és a latin nyelv, hanem az irodalmi olasz nyelv és dialektus kapcsolatának kérdése kerül előtérbe. Guidotti természetesen nemcsak az általa tárgyalt három szerzőnek a nyelvi vitákhoz való viszonyulását értékeli, hanem egyebek között Aretinót is érinti, bizonyítva ezzel, hogy a „Questione della lingua” szinte valamennyi komédiaszerzőt foglalkoztatta és állásfoglalásra készítette.

Angela Guidotti tanulmánykötetében differenciált képet kapunk a Cinquecento olasz reneszánsz komédiáiról, és különösen a *Mandragora* komplex vizsgálatával a szerző a komédiaelemzés új példáját nyújtja.

Vígh Éva

Francesco Patrizi da Cherso: Della Poetica. Edizione critica a cura di Danilo Aguzzi Barbagli Firenze, 1969–1971. Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 451. 370. 484.

Az elfelejtett vagy csak a szakmunkák alkalmi hivatkozásaiban élő elméletírók műveinek újrakiadása gyakran tár fel új összefüggéseket – mint ahogy ez Francesco Patrizio Poetikájával történt. A XVI. századi olasz filozófust, költőt, esztétát elsősorban az arisztotelészi mimézis-gondolat ellenfeleként és félremagyarázójaként tartják számon az esztétikatörténetek. Ez az értékelés a kortársak elitelő véleményét ismétli: Patrizio egy Arisztotelész hatása alatt álló évszázadban hirdetett platonista nézeteket, s mert a vitákban egyedül maradt, ezt a vitapartneri az ő alulmaradásának fogták fel. Az először 1586-ban Ferrarában megjelent *Della Poetica* mostani kiadása azonban megváltoztatta az arányokat, kiderült, hogy az Arisztotelészre hivatkozók sem értették kevésbé félre a görög gondolkodót mint Patrizio, csupán a leegyszerűsítő magyarázataik iránya volt más. Ennél a polémianál azonban sokkal fontosabbnak mutatkozik ma az a többlet, amivel Patrizio kiválik kortársai közül. Saját korának irodalmát szembeesíti az uralkodó poétikai elvekkel, olyan elméleti rendszert keres, amely az új költői formák és elbeszélői műfajok (pl. Boccaccio-ra hivatkozik) értelmezésére is alkalmas, a merev normatívitást elutasítva a művészi újítás esztétikai érték-képző szerepét hangsúlyozza. A *Della Poetica* újrakiadását irányító Danilo Aguzzi Barbagli érdeme mindenekelőtt az, hogy Francesco Patrizio művének erre a szemléleti eredetiségére hívta fel a figyelmet.

V. L.

La corte nella cultura e nella storiografia. Immagini e posizioni tra Ottocento e Novecento a cura di Cesare Mozzarelli e Giuseppe Olmi Roma, 1983. Bulzoni, 285.

Hogyan ítélték meg a reneszánsz udvart, mint a kultúra és a politika színterét a történeteszek, irodalomtörténészek, filozófusok a századok folyamán? Milyen források és eszmei hatások alapján alkották meg véleményüket? Mi a ma álláspontja az udvarról? Ezekre a kérdésekre keresi a választ a Centro Studi „Europa delle Corte” sorozat immár huszonegyedik, tíz tanulmányt tartalmazó kötete.

A nyitó dolgozatban (Forme di storia e immagini di corte tra Umanesimo e Barocco) (A történetírás formái és az udvari kultúra képe a Humanizmus és a Barokk közt) Albano Biondi körvonalazza a „corte”-jelenség meglétét és iránnyulását a humanizmus és barokk közé eső korszak történetírásában és etikai-politikai értekezéseiben. Az első humanisták optimista képalkotását a demisztifikáló realizmus váltotta fel. Biondi megállapítja, hogy ha az udvar-jelenséget meg akarjuk érteni a XVI–XVII. század történelmi-politikai gondolkodásában, a szűk értelemben vett történeti munkákon kívül másfajta írástípusokat is figyelembe kell venni: a „relazione” leíró-narratív és a „trattato” rendszerező műfajára utal. Érdemes megemlíteni, hogy ráadásul a „relazione” hamarosan igazi irodalmi műfajjává válik, utalhatunk itt például Botero *Relazioni universali* című művére. A „relazione” az, amely a legtöbb ismeretet, objektív képet nyújtja az udvari társadalomról.

Giuseppe Ricuperati tanulmánya (I lumi, gli intellettuali e la Corte) (A fény kora, az értelmiségiek és az udvar) az udvar-értelmiség történelmi, irodalmi jelentésben gazdag kérdésével foglalkozik, olasz területre szűkítve a kört, mivel itt – egységes állam híján, sokféle modell létezésével – a probléma igen bonyolultan jelenkezik.

A XIX. század történetírásának alapvetően negatív véleménye volt Machiavelli századáról. A *La corte nella storiografia italiana dell'Ottocento* (Az udvar értékelése a XIX. századi olasz történetírásban) című tanulmány szerzője, Giuseppe Olmi, az elszigetelt, futólagos, felszínes elemzések okait keresve a múlt század legjelentősebb történelmi munkáinak (Balbo, Cantù, Cipolla, Villari) áttekintésére vállalkozott. Pasquale Villari, mint a Risorgimento korának egyik jeles képviselőjét, részletesen elemzi. A Risorgimento polgári gondolkodása – a közvetlen politika, az egységsítés eszméinek hatása alatt próbálva rekonstruálni a múltat – sőtét korszaknak nyilvánította a Cinquecentót, amely az olasz függetlenség elvesztésének százada, amikor beteljesedett Itália tragédiája. Bizonyára e hatások következtében alakult ki például De Sanctis Cinquecento-képe is. Sőt, Olmi véleménye szerint, századunk 60-as éveinek közepéig éreztette hatását az a nézet, amely szerint a XVI. század fejedelmi udvara csupán erkölcsatlenség és pazarlás színhelye.

Marzio Pieri Verdi *Rigolettó*jának szavait kölcsönzi dolgozata címéhez (Tu c'hai l'alma

gentil come il core), amelyben a „cortigiano” figurájának alakulását és átalakulását követi nyomon a XIX. század olasz operájában, különösen Donizetti, Bellini, Verdi műveiben.

Marco Cattini – Marzio A. Romani gazdasági aspektusokat előtérbe helyező írását (*La Corte nella storiografia economica italiana. Ovvero sulle tracce di un problema inesistente. Az udvar problémája az olasz közgazdaságtörténeti irodalomban. Nem létező kérdésekről*) két, az olasz udvarokétól eltérő modellt ismertető tanulmány követi: Gustavo Corni, a német szakirodalom alapos ismeretében, a porosz udvart mutatja be (*Il mito prussiano ed il concetto di corte nella storiografia „borussica” del XIX–XX secolo*), Marco Meriggi pedig (*Corte e società di massa: Vienna 1806–1918, Udvar és a köznépi társadalom Bécsben*) a bécsi udvarról közöl érdekes adalékokat. A római udvarról, azaz a Vatikánról (*La Corte di Roma nell’Ottocento*), az ilyen irányú kutatások nehézségeiről, a jövőbeli kutatások lehetőségeiről írt Christopher Weber.

Két kiemelkedően érdemes tanulmánnyal zárul a kötet. Carlo Ossola a reneszánsz és a Risorgimento találkozási pontjait kutatja (*Rinascimento e Risorgimento: Punti di interferenza*) irodalmi-filozófiai tárgyalás szintézisében. Ossola az udvar, mint állam funkcióját vizsgálja a kritikai munkák, elméletek figyelembevételével Burckhardttól Gramsciig, Chabodig. Egyébként abból a crocei hipotézisből indul ki, hogy a Risorgimento lényegében a reneszánsz eszmei folytatása. E tézis bizonyítására ill. cáfolatára a XIX. század vége és a XX. század legnagyobb hatású olasz gondolkodóinak reneszánsz és Risorgimento-reneszánsz képét elemzi. De Sanctis etikai jellegű udvari műveltség értékelésével kezd, amely a későbbiekben is nagy hatást gyakorolt. Az egész tanulmány viszont alapvetően Gramsci reneszánsz-képét tartja szem előtt. Gramsci állásfoglalását (főleg az udvari ember – udvari író kérdésben) a dolgozat középpontra helyezi De Sanctis és Croce, a két szélsőségesen negatív ill. pozitív pont közé. Különösen Gramsci reneszánsz elit elméletét elemzi, kiemelve a *Börtönfüzetek* szerzőjének Croce-bírálatát a reneszánsz kérdésében.

A másik, befejező tanulmányban a kötet egyik szerkesztője, Cesare Mozzarelli ad áttekintést a fejedelmek és az udvar XX. századi olasz történeti felfogásáról (*Principe e Corte nella storiografia italiana del Novecento*, A herceg és az udvar értékelése a XX. századi olasz történet-

írásban). A téma jelentőségét emeli ki akkor, amikor azt állítja, hogy a kérdés vizsgálata nemcsak az udvar-jelenség szempontjából érdekes, de általa a XX. század kultúrájának és politikaelméletének néhány kulcskérdése is közlésébe kerül (például politika és kultúra, az állam szerepe stb.). Nem véletlen, hogy például Machiavelli tanulmányozása éppen a 20-as évektől kezdve kapott új erőre, hiszen a *Fejedelemmel* való foglalkozás – ahogyan Garin is megjegyezte – állásfoglalásra készítetett a történelem és a politika minden alapvető kérdésében. Elemzésében Mozzarelli természetesen visszanyúl a XIX. századi történeti, kultúrtörténeti és irodalomtörténeti interpretációkhoz (Cestaro, Villari, De Sanctis, Bertolini, Burckhardt). Századunkhoz érve pedig bemutatja, hogyan változott a reneszánsz udvar és fejedelmek értelmezése a legjellemzőbb munkák, elméletek (Gramsci, Curcio, Chabod, Battaglia, Procacci, Garin) rövid elemzésén keresztül.

Az udvari kultúra és általában az udvar-jelenség kutatását Olaszországban természetesen megkülönböztetett figyelemmel kísérik. E kultúrtörténeti és irodalomtörténeti kérdéskör iránt az utóbbi időben nálunk is megéledt az érdeklődés, ahogyan ezt a Reneszánsz-kutató Csoport 1984. évi pápai ülészakka is bizonyította. Az udvar-jelenségének további tanulmányozása alkalmasnak látszik arra, hogy eddig kellően nem hangsúlyozott irodalomtörténeti összefüggésekre is rávilágítson a kutatás.

Vigh Éva

La corte e il „Cortegiano” I–II. Centro Studi „Europa delle Corti” Biblioteca del Cinquecento Roma, 1980. Bulzoni, 628.

„Yo vos digo que es muerto uno de los mejores caballeros del mundo” – mondta állítólag V. Károly 1529-ben, amikor pápai nunciusa, Baldassare Castiglione meghalt. De főműve, az *Il libro del Cortegiano* halhatatlannak bizonyult: egyfajta kézikönyve lett Machiavelli *Fejedelmek mellett* az ancien régime királyi, fejedelmi udvarainak, melyek a francia forradalomig Európának nemcsak politikai irányvonalát szabták meg, de a civilizáció alakulására is hatottak.

Hogy az *Udvari ember* milyen alapvető műve az európai kultúrtörténetnek, és mennyire élő könyv ma is, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy az olasz Centro Studi „Europa delle

Corti” kétkötetes tanulmánygyűjteményt jelentett meg *Az udvar és az „udvari ember”* címmel, amelyet a szerkesztők (Carlo Ossola és Adriano Prosperi) interdiszciplináris elveket messzemenően figyelembe véve állítottak össze 22 tanulmányból.

Az első kötetben Carlo Ossola a mintaszerepesség (esemplarità) és a különbözőség (difformità) kérdéseire keresi a választ a változás (mutazione) bekapcsolásával. Itt jegyezzük meg, hogy Guicciardini *Ricordijában* is az egyetemes változás eszméje uralkodik, de utalhatunk ezzel kapcsolatban Machiavelli *Istorie fiorentinéjére* és más XVI. századi „politikusi” műre is.

Már a Cinquecentóban is – gyakran apologetikus céllal – tárgyalták a párbeszéd, mint irodalmi műfaj általános jelentőségét. Nem egyszer magukban a párbeszédű művekben is jelen van a műfaj-választás egyfajta kinyilvánítása, határozott interpretációja. *A dialógus és az udvar a Cinquecento első felében* c. tanulmány szerzője Piero Floriani. Az ő szándéka az volt, hogy felvázolja a XVI. századi dialógus elméletét és tipológiáját. Nem fogadja el azt az elméletet, mely szerint a párbeszéd a század elején vagy oktató (insegnativo) vagy szórakoztató (piacevole) célzatú.

Egyáltalán nem szokványos dolgozatot olvashatunk Luisa Mulastól: a példák különféle típusairól, funkcióiról, kronológiai származásáról ír. Fontosnak véli, hogy – a példák hatására – az olvasóban a logikai-racionális és a pszichológiai-emocionális elem egyesül. A *Cortegiano* kapcsolatán megállapítja, hogy az összesen fellelhető 270 példa legnagyobb része anekdota jellegű, dialektikus és meggyőző funkciójuk meglehetősen gyenge. Hozzátehetjük: Castiglione szándéka a példák alkalmazásával nem is annyira a meggyőzés volt. Mulas tanulmánya sikeresen ötvözi a tisztán elméleti kifejtést Castiglione művéből vett konkrét kiemelésekkel.

A késő reneszánsz udvar sajátos jegyeit foglalja össze Giancarlo Mazzacurati *Az udvari ideológia áttekintésében*. A *Cortegiano* mellett két másik szerző, Speroni és főként Trissino gondolatmenetéből indul ki, amikor részletesen elemzi a könyveket, nyelvtörténeti és irodalomelméleti kérdésekre összpontosítva, az udvari ideológia két szakaszában a közös és eltérő vonások történelmi-társadalmi gyökereit keresve.

Az urbinói udvar fényét és hírnevét több alkotásban is dicsérték: főleg Castiglione, Ariosto, Bembo az írók, Paolo Uccello a festők közül. E valóban jelentős reneszánsz udvar mító-

szával foglalkozik Guglielmo Gorni, aki Bembo életéből, irodalmi tevékenységéből, baráti társaságából kiindulva keres magyarázatot Urbino szellemi varázsára. Szintén Bembóval, az „udvari ember”-rel foglalkozik Giorgio Dilemmi, bár a költő sosem azonosult teljesen a cortegiano világgal.

Korábban meglehetősen elhanyagolt témát választott Giuseppa Saccaro Battisti, amikor *A nő és a nők a Cinquecentóban* c. tanulmányában Castiglione *Cortegianojában* híres harmadik könyvét tárgyalja és általános érvényű, társadalmilag is hasznosítható elveket mutat ki. Bár a „donna di palazzo” egyetlen társadalmi tevékenysége kulturális, intellektuális jellegű, mégis világosan kirajzolódik a nő helye és szerepe a kor társadalmi hierarchiájában. A szerző utal arra, hogy a Castiglione által kifejtett elvek korábbi forrásokra vezethetők vissza, újraértelmezésük viszont a sajátos társadalmi keret figyelembevételével történt. Ezzel a kor követelményeinek megfelelő eszmei szintézissel Castiglione évszázadokra kialakította az idealizált, interperszonális kapcsolatban megnyilvánuló történelmi modellt. Sőt, Battisti megkockáztatja azt az észrevételt, hogy e női típus visszhangja napjainkban is hat, teljesen más társadalmi-gazdasági kontextusban.

Marco Ariani: *A reneszánsz „örültség” szemantikájához*, Giulio Ferroni: *„Könnyedség” és színtelenség*, Marina Beer: *Az idő árcai a Cortegiano-ban* című tanulmányával szerepel a kötetben.

A második kötet dolgozatai arra mutatnak rá, hogy az udvar központi szerepe alapvetőnek bizonyult a Cinquecento művelt embereinek életében, politikai, kulturális megnyilvánulásaiban. Castiglione műve, és általában az udvarokról szóló irodalmi termés, azt célozta, hogy a teatrális jelenetek mögött felfedjék a környező világ valódi természetét. Ugyanakkor e könyvek részben azért is íródtak, hogy kísérletet tegyenek az udvari ember (diplomata), udvari titkár, végső soron a korabeli értelmiség és az udvar által képviselt hatalom viszonyának magyarázatára.

E témakörben Amadeo Quondam, Adriano Prosperi és Albano Biondi tollából három tanulmány ismerteti és elemzi a XVI. századi íróknak politikai, etikai, olykor filozófiai állásfoglalását az udvar és az ott létrejövő interperszonális kapcsolatokat illetően. Itt kell említenünk tennünk Giuseppe Papagno *Udvarok és udvaroncok* című munkájáról, amelyben a szerző az

udvarral mint történelmi jelenséggel foglalkozik.

Több tanulmány Castiglione Itáliájának gazdasági és társadalmi viszonyait tette vizsgálata tárgyává, kitekintve más európai udvarokra is. Mario Vaini: *Gazdaság és társadalom Mantovában a Trecentótól a Cinquecentóig* címmel a Gonzagák városának humanista-irodalmi modelljén túl gazdasági-társadalmi megközelítést is ad. Mindezt a Gonzaga család hatalma kialakulásának és a Signoria megszilárdulásának bemutatásával teszi olyan szemléletesen, hogy a megfelelő módosításokkal a példa más itáliai városokra illetve uralkodó családokra is vonatkoztatható.

A korabeli társadalmi viszonyokról alkotott képünkhöz reprezentatív adalékot kapunk Adriana Chemello tanulmánya révén, amelyben a nő – néhány XVI. századi értekezésben vázolt – társadalmi szerepéről és funkciójáról olvashatunk. Ez a dolgozat tematikailag szorosan kapcsolódik az első kötetről szólva már tárgyalt G. S. Battisti tanulmányhoz. Munkája során Chemello felhasználta mindazt a terjedelmes irodalmat, amely a Cinquecento elejétől – értekezések, szónoklatok, költemények, eposzok formájában – konkrét társadalmi szerepet definiált. A szerző felhívja a figyelmet a női figura e művekben észlelhető idealizálási folyamatára L. B. Alberti-től Moderata Fonte-ig.

Az udvari élet filozófiai igényű értelmezését adja Cesare Mozzairelli: *Tisztetség, hasznosság, fejedelem, állam* című munkája mellett Lina Bolzoni: *Az újplatonikus titkár és Cesare Vasoli: Az udvari ember, a diplomata, a fejedelem* c. tanulmánya. Bolzoni három újplatonista gondolkodó (F. Patrizi, A. Querenghi, V. Gramigna) élete és munkássága kapcsán tesz kísérletet az értelmiség lehetőségeinek elemzésére. Vasoli témájában az értelmiség és a hatalom viszonyát tárgyalja a XVI. századi Itáliában. Mivel az olasz értelmiség helyzetének és státusának elemzése korábban inkább „ideológiai” vizsgálat tárgya volt (kozmpolitikák, politikai és vallási hatalom eszközei stb.), mintsem pontos történelmi rekonstrukció, Vasoli tanulmánya ebből a szempontból is kiemelkedő jelentőségű. Mi is volt az udvari értelmiségnek és sajátos műveltségének funkciója? A humanista hagyományhoz erősen kötődő módon az értelmiség diplomata és katonája is volt egyszemélyben. Társadalmi eredetét tekintve gyakran a közép- és kispolgárságból került ki, de a városok patrícius rétege is képviseltette magát. Magának Castiglionénak az életrajza is példa lehet az udvari értelmiség helyzetére és társadalmi értékelésére. Az olasz iroda-

lom XVI. századi kiemelkedő képviselői is (Machiavelli, Ariosto, Bembo, Guicciardini, Della Casa stb.) jórészt titkári, ma azt mondanánk, hogy államtitkári teendőket láttak el, diplomáciai küldetéseikben kamatoztatták a klasszikus szerzők olvasásával és a rétorok technikájának elsajátításával szerzett ismereteiket. Kiváló irodalmi neveltetése révén az effajta embertípus az európai szellemi arisztokrácia természetes modelljét testesítette meg.

Vasoli lényegesnek tartja, hogy az irodalmi neveltetés mellett a szellemi felkészültség másik összetevője a Ficino-féle platonizmus, amely valójában Bembo és Castiglione „vulgarizálásán” keresztül jutott el az érintettekhez. E „vulgarizálásnak” köszönhetően az újplatonizmus nemcsak ideológia volt, hanem alapját képezte annak a gondolkodásformának és életmódnak, amely tökéletesen jellemezte az udvari ember típusát.

Ahogy több tanulmány is utalt már rá, az udvar nemcsak a politika, de a kultúra, a művészetek színtere is volt. Eugenio Battisti *Udvari stílus* c. dolgozatában művészettörténeti háttérrel jót vázol elsősorban Parmigianino tevékenységének bemutatásával. *A Gonzagák művészetpártolása és műgyűjtése Ludovicótól Isabella d'Estéig* c. tanulmány Ludovico Gonzaga kapcsolatát tárgyalja Donatellóval, Mantegnával, Albertivel. A szerző, Mario d'Acqua a műpártolás sajátos meghatározását is adja (mece-natismo = storia della critica d'arte in atto). Ezenkívül tájékoztat a műértő és a dilettáns fogalmak születési körülményeiről.

Az udvar és az „udvari ember”, címében vállalt szándékához híven, irodalmi, társadalom- és kultúrtörténeti szempontból vizsgálja a XVI. századi udvari élet különféle viszonyait. Ugyanakkor segítségével képet alkothatunk arról, hol tart ma a reneszánsz udvari kultúra kutatása Olaszországban.

Vigh Éva

Király Erzsébet–Kovács Sándor Iván: „Adria tengernek fönnforgó hajjai”. Tanulmányok Zrínyi és Itália kapcsolatáról Budapest, 1983. Szépirodalmi Könyvkiadó, 314 (6) 1.

A szerzők olyan idézetet választottak Zrínyi életművéből, amely a Magyar- és Olaszországot hajdan összekötő tengerre utal. A címválasztás azt sugallja, hogy Zrínyi művének értelmezése csak akkor juthat új eredményekhez,

ha megvizsgálja a költő döntőnek minősíthető olaszországi kapcsolatait. A korábbi kutatás is tisztában volt ezzel; Kazinczy már – félősen – fölveti a Tassóval való összehasonlítás lehetőségét; Arany mai napig irányt mutató akadémiai székfoglalója éppen Zrínyi és Tasso összehasonlításával alapozza meg a magyar összehasonlító irodalomtörténetírást; Klaniczay Tibor pedig Macchiavelli és az olasz politikai irodalom ismeretében tudott döntően új képet formálni a politikus Zrínyiről. A szerzőpáros tanulmánykötete azonban bebizonyítja, hogy Zrínyi komparatistikai alapú vizsgálata még mindig hatalmas, új lehetőségeket rejt a régi magyar irodalom e legnagyobb szabású alkotójának megközelítésére.

Vannak a kötetben olyan tanulmányok, amelyeket Király Erzsébet vagy Kovács Sándor Iván külön-külön írt, és vannak olyanok, melyek közös vizsgálódásaik eredményét rögzítik. De a külön írott darabok is magukon viselik a szerzőpárral való konzultáció eredményeit; néha exkurzus-értékű lábjegyzet tanúsítja ezt (pl. 283. l. 61. j.). A zágrábi Zrínyi könyvtár és olaszországi könyvtári vizsgálódások eredményei alapján készült a kötet, amely akkor is fontos fázist képvisel az újabb megélenkült Zrínyi-kutatásban, ha mindkét szerző az itt közölt eredményeket tovább is fejlesztette a könyv lezárása óta befejezett és a kutatói közvélemény által nagy érdeklődéssel várt monográfiájában Zrínyi lírájáról, illetve Tasso és Zrínyi összehasonlásáról.

Az alábbiakban elsősorban a komparatistika szempontjából próbáljuk meg értékelni a tanulmánykötet eredményeit. Az első tanulmány: „Magyarok Rómában Janus Pannoniustól Zrínyi Miklósig” (K. S. I.). A korábban e tárgyban készült összefoglalásokat főleg abban haladja meg, hogy megvilágítja a háttérét a magyar utazók szisztematikus Itália-tanulmányozásának: vagyis feltárja az olaszországi út sorrendjét és látnivalóit szabályozó elméleti irodalmat, melynek alkotásai közül főleg Lipsius műve hatott a magyarokra. Az itt nyert tanulságokat alkalmazza Zrínyire a kötet második tanulmánya: „Zrínyi római útkönyve” (a szerzőpáros közös alkotása). Szerencsés ötlettel kiemelték Zrínyi Ádám könyvei közül azt a római útkönyvet, amely nyilván Ádám apjának, Miklósnak római útját szabályozta a látnivalókra vonatkozó tanácsaival. Viszonylag sok ponton sikerül valószínűsíteniük, hogy mely műalkotások szolgálhattak a későbbi költőnek ihletforrásul. A bőségesen jegyzetelt tanulmány igen tanulságos kiinduló-

pontul szolgálhat azoknak, akik esetleg későbbi magyar Itália-utazók, (pl. II. Rákóczi Ferenc) esetében készülnek hasonló vizsgálatra. Kovács Sándor Iván a következő két tanulmányban a zágrábi könyvtár anyaga, illetve – szerencsés elgondolással – a Zrínyiasz horvát változata alapján megkísérelte, hogy rekonstruálja: a költőnek milyen Petrarca-kötetek szolgálhattak segédeszközként az „Adriai tengernek Syrennaia: Groff Zrínyi Miklós” című kötet kompozíciójának kialakításához (a Petrarca-hatást e kötetkompozícióval kapcsolatban Király György vette fel elsőnek); illetve milyen Tasso-kötetek állhattak rendelkezésére Miklósnak és Péternek a magyar eredeti, illetve a horvát fordítás elkészítéséhez. Remélhetőleg az általa javasolt olaszországi könyv- és levéltárakban minél előbb alkalma lesz sejtéseinek igazolására.

Tudománytörténetileg is alapvetően fontos és így túlmutat a kötet szorosabban meghatározott tárgykörén az a közösen írott tanulmány, amely Arany János Tasso-kötetének margójegyzeteivel foglalkozik. Ez a kötet – rengeteg Arany-kézirattal, illetve a költő birtokában volt könyvvel együtt – megsemmisült Voinovich Géza villájának lebombázásakor. A szerzők azonban Voinovichnak az Akadémiában írott kéziratot hagyatékából kiemelték a tudós féltékenységével rengeteg kárt okozott hajdani főtítkár jegyzeteit, amelyek alapján hiánytalanul rekonstruálható Arany előkészülete a sajátos befejezetlenül maradt nagy tanulmányhoz, illetve jó néhány ponton tovább is folytatható, mint arra az elkészült részek egyébként feljogosítanak. Ritoók Zsigmond szerencsés lelete után (ő az elveszettnek hitt Szophoklész-fordítást találta meg az Akadémia kéziratárában Arany levelezése között), ez a második döntő fontosságú lelet, amely arra figyelmeztet, hogy Arany János kritikai kiadása a Voinovich által kezdett jelenlegi formájában használhatatlanul hiányos és szerencsésen várható befejezése után rögvést újrakezdehető.

Király Erzsébet két tanulmányban foglalkozik azzal, hogy milyen olasz irodalomelméleti és filozófiai művek voltak találhatóak Zrínyi könyvtárában, illetve hogyan viszonyul egymáshoz az etika és a vallás Tasso és Zrínyi eposzában. E két tanulmány döntő módon változtatja meg Zrínyi-képünket. A mikrofilológiai elemzést, Zrínyi elméletileg értékelhető megjegyzéseire alkalmazva olyan széles olasz és európai irodalomelméleti háttérrel rajzol a Zrínyiasz mögé, amellyel megnyugtatóan elhelyezhetjük a

délnyugat-magyarországi, horvát–olasz orientációjú költőt a Tassót követő század epikus vállalkozásai közé. Anélkül, hogy történelmietlen módon értékelné „magyarság” és „olaszság” Aranytól kezdve sokszor apologetikusan alkalmazott kategóriáit a korábbi kutatásban, mégis először kísérli meg a két költő olyan összevetését, amelyben megnyugtató módon helyére kerül mind rokonságuk, mind alapvető különbségük. A magyar komparatistika legszebb lapjai közé tartoznak ezek az eszmefuttatások. A rákövetkező tanulmány: „A meghajló és beszélő fészület jelenete a 'Szigeti veszedelem' II. énekében” a szerzőpáros közös műve. Látszólag részletproblémát tárgyalnak, a korábban már megismert ikonográfiai topográfia és könyvtártörténeti kutatás összeötvözésével. Azonban nem csupán Gualbertus Szent János utóéletének egy mozzanataként tudják bemutatni a híres jelenetet, hanem a továbbiakban hasznosítható általános szempontot nyernek a költő Zrínyi és a szigetvári hős Zrínyi büntudatának és így az eposz szubjektívizmusának elemzéséhez.

A rákövetkező két tanulmány Kovács Sándor Iván műve, Az első, amely Zrínyi Hajnal allegóriájának ikonográfiai hátterét kutatja, igen sok irányban orientálja az olvasót, de a végleges szót még nem mondja ki. (Megjegyzendő, hogy e fél-mitológiai alak – úgy tűnik – Vörösmarty Délszaki tündérének egyik előképe lehet.) A másik, amely Tasso és Zrínyi nászjeleneteinek erotikáját hasonlítja össze, igen lényeges ponton bizonyítja, hogy Zrínyi Tassoéhoz képest vállalt naturalizmusa adott esetben archaikusabb lehet. Ismét egy közös tanulmány következik, amely az Arany-széljegyzetek rekonstruálásához hasonlóan jelentős filológiai bravúr: a szerzőpáros megtalálta Négyesy László jegyzeteit Zrínyi olasz forrásairól és ezzel bizonyítják, hogy Négyesy a köztudatnál sokkal mélyebben inaugurálta a poétikatörténeti közelítésű Zrínyivizsgálatokat. Végül Kovács Sándor Iván a szicíliai jezsuita költő, Scipione Herrico Etna-ódáját veti össze Zrínyi tűzhányó-kepeivel. Ismét részletvizsgálatról van szó, de olyanról, amely a Peroratio híres zárképét is új fénybe helyezi, ezáltal új ösztönzést ad egy olyan kérdés vizsgálatához, amely Zrínyi költői öntudatára, illetve a költői és a hősi pálya összeegyeztetésének eszméjére vonatkozik.

A rendkívül gazdag jegyzetanyag külön olvasmányul kínálkozik és sok ponton készített továbbgondolásra. Kevés az a hely, ahol az adatok felsorolásában valamelyes zavar keletkezett.

Például a 177. lapon Belloni könyvének adatai, a 262. lap 12. jegyzetében pedig Ludányi Mária két cikkének adatai keveredtek össze. Van olyan hely is, ahol kiegészítéseket tehetnénk: a 95. lapon például a költői csiszoltság összehasonlítása a kölykét nyalogató medvével az ókori Vergilius életrajzokból ered, a 200. lapon pedig összekeveredik a fogalmazásban Empedoklész és Hadrianus császár orvosa. Ezek az apró szeplők azonban nem vonnak le sokat a tanulmánykötet értékéből. Mindenképpen az utóbbi évek igen jelentős komparatistikai alkotását üdvözölhetjük benne, amely újra bizonyította, hogy a meglehetősen laza tipológiai összevetések helyett csupán a konkrét filológiai munka mozdíthatja előre a tudományt.

Szörényi László

Andrea Gareffi: *Le voci dipinte. Figura e parola nel Manierismo italiano* Roma, 1981. Bulzoni, 177.

Gareffi tanulmánykötete, amely ugyanabban az évben jelent meg, mint G. Pozzi rokon című *La parola dipinta* (Milano, 1981.) című könyve, egészen sajátos, ikonológiai megközelítéssel tárgyalja a Cinquecento manierista irodalmának néhány alkotását. Őt témakörbe csoportosítja azokat a szerzőket, akiket egymástól teljesen eltérő műveltségben csak a korszak, a manierizmus köt össze.

A XVI. században mintha többet értek volna a címerjelképekről, mint amennyit készítettek. A *L'autonomia manieristica degli opposti, la loro sospensione* című fejezethez a szerző meghatározott tematikus kulcs szerint válogatta össze Annibal Caro (a *Gli straccioni* című komédia szerzője) leveleit, mindazt, ami a címerjelképekre és a kép és szó közötti kapcsolatra vonatkozik. Ezáltal megismerhetjük Caro munkamódszereit is, azt, hogyan születtek a jelmondatok, miként érthetőek meg a szimbólumok – ma azt mondanánk – szemiotikai komplexitása. Egyik levelében az inventio és a dispositio retorikai fázisaira utal, amikor a XVI. századi szerző kijelenti, hogy az érmekek, címerek készítésekor az inventio, tehát a témaválasztás, a szimbolikus témák kidolgozása az irodalmár feladata, a dispositio a festőé vagy a metszőé.

Giovanni *Della Casa Galateója* (La retrazione manieristica degli opposti, il loro riconoscimento) nem elsősorban az udvari embert és

annak természetét általában jellemző alapvető vonásai miatt számíthatott Gareffi érdeklődésére, bár az értekezés tartalmának Gareffi-féle meghatározása („... una lacerante e drammaticissima oggettivazione di una lucida analisi introspettiva”) sem érdektelen. Az ösztön elméletének fontosságával kapcsolatban jut a szerző arra a következtetésre, hogy a *Galateo*ban a csodálatos leonardói arány és harmónia ellenkező oldalát, tehát oppostóját is létrehozta Della Casa, a „la fangosa rozzezza dell'uomo in una netta speculazione”-t.

A századközép manierista Firenzéről sokszor hedonista életképek jutnak eszünkbe. Egy 1565-ös mennyegzői ünnepségsorozat kapcsán a firenzei udvar és művészei kerülnek Gareffi érdeklődésének középpontjába a Giorgio Vasari, Vincenzo Borghini. La riduzione manieristica degli opposti, l'arte innaturale című fejezetben. A híres művészek közreműködésével létrehozott ünnepek – állapítja meg a szerző – egy olyan komplex folyamat szüleménye, ahol „ciascun momento è legato a tutti gli altri sotto il comune denominatore del conflittuale rapporto tra parola e immagine”.

Tasso *Gerusalemme liberata*ja egyes epizódjainak és szereplőpárosainak (Rinaldo–Armida, Sofronia–Olindo, Tancredi–Clorinda) felidézésével ismét az ellentétek szimbólumainak képernyű magyarázatára törekszik Gareffi. A nappal–éj, fény–árnyék ellentéteken keresztül nemcsak a különféle hangulatok, szenvedélyek allegóriáira mutat rá, de a tassói poétika egyfajta megközelítését is megkísérli. A fejezet címének (La riflessione manieristica degli opposti, la finzione vera) megfelelően a szerző első sorban a manierista és barokk szerzők által előszeretettel alkalmazott tükör-motívumra összpontosítja figyelmét Narkisszosz és Ekho szimbolikájának bekapcsolásával. Ekho visszatér az ötödik fejezetben is (Lo specchio manieristico degli opposti, l'ombra che assorbe l'Eco), amelyben Giordano Bruno *Degli Eroi ci furori* és Giulio Camillo Delminio *Idea del teatro* című művei alapján az irodalom és mitológiai ill. a klasszikus hagyományok találkozásait, szerepét kutatja a Cinquecento kultúrájában.

A tematikailag lazán összekapcsolódó tanulmányokban Gareffi az ikonológia által tárgyalt jellegzetes motívumvándorlást (Narkisszosz és Ekho), valamint a típus-átértékelést (lásd opposto-problematika) is figyelemmel kíséri. Az irodalmi művek többféle (vagy többféleképpen érzékelhető) jelentéseinek ikonológiai elemzésé-

vel a témával foglalkozók számára rendkívül fontos kötetet jelentetett meg a korábban a Cinquecento és Seicento színházának problémáival foglalkozó Andrea Gareffi.

Vígh Éva

Mario Costanzo: *I segni del silenzio e altri studi sulle poetiche e l'iconografia letteraria del Manierismo e del Barocco* Roma, 1983. Bulzoni, 104.

A Quaderni di Storia della Critica e delle Poetiche sorozat szerkesztője, Mario Costanzo a manierizmus és a barokk kor poétikájáról és ikonográfiájáról írt négy tanulmányát tartalmazza a kötet, amelyeket – a címadó dolgozat kivételével – olasz folyóiratokban már publikált.

Az Infinito e „interminato” (A végtelen és a vég nélküli) című tanulmányban Costanzo a két fogalom értelmezésével párhuzamosan összeveti az eszmeileg egymáshoz szorosan kapcsolódó Tesauró és Gracián világképét. Rekonstruálja az „interminato” és az „infinito” poétikájának történetét, amelyeket egyébként már mások is kiválóan elemeztek korábban (mint Franco Croce). A szerző célja mindenesetre az, hogy felhívja a figyelmet olyan jellegű kutatásokra is, amelyek a társadalmi-pszichológiai, eszmei, elvi jellegű motívációkat is érintik.

A Per una tipologia dell' „eroe” cristiano (A keresztény hős tipológiája) kapcsán a szerző rámutat, hogy a keresztény „hős” (vagy fejedelem) problémakör első meghatározásához közvetve vagy közvetlenül hozzájárultak a tökéletes viselkedés, az udvari ember tulajdonságainak elméletbe foglalói, Castiglione és Della Casa epigonjai is. A Cinquecento *trattatisticá*ját tanulmányozva valóban állíthatjuk, hogy a különböző jellegű értekezések szerzői fontos és egyben közvetítő szerepet töltek be a reneszánsz politika, erkölcs és ízlés kérdésében azzal, hogy meghatározták az értekezések központi témáit és a politikai gondolkodást még a ragion di Stato irodalma előtt. Costanzo tehát arra a korra fordítja figyelmét az ikonográfiai tanulmányok és gyűjtemények ismeretében, amikor nagy átalakulási folyamat ment végbe Itáliában. Ennek következtében új témák és motívumok szilárdultak meg a Cinquecento és Seicento kultúrájában. E tekintetben az egyik legérdekesebb szöveggel, Ludovico Agostini (1536–1612)

*Giornate Soriane*jával foglalkozik Costanzo. Bár Luigi Firpo már felhívta a figyelmet erre a műre a reneszánsz és az ellenreformáció korának politikai gondolkodásáról szóló tanulmányában, Costanzo mégis szükségesnek lát néhány utólagos elemzést a keresztény „hős” nemcsak erkölcsi és politikai, de szoros értelemben vett poétikai kérdésében is. Az ebben a tanulmányban tárgyalt keresztény „hős” modellje bizonyos megkülönböztetett vonásaiban életre hívta az antihőst, a negatív, a „hitetlen” hős alakját. Ezzel foglalkozik Costanzo L' „eroe negativo” (A negatív hős) című dolgozatában.

A Segni del silenzio (A csend jelei) c. tanulmány már alcímében is („Empresas y jeroglíficos ejecutados” e altre acutezze non verbali nella „imagerie” manieristica e barocca) összefoglalót kínál. A szerző a spanyol Baltasar Gracián enciklopédikus jellegű *Agudeza y arte de ingenio*jából kiindulva azt a feladatot tűzte ki, hogy megkísérelje ikonográfiai kivonatolását adni a „jelek művészetének”, amelyek – Tesauró meghatározásával élve – „son parole senza romore...” Costanzo négy irányban fejt ki kutatást: jelmondatok és jelképek, a mozgás és a commedia dell'arte komikusai által kikísérletezett jelzésrendszer művészete képezi vizsgálódása központi részét. Hosszasan idéz G. Bonifaccio *Arte dei cenni*-jéből, akiről egyébként Croce is írt *Il „linguaggio dei gesti”* (A gesztusok nyelve) címmel, valamint Tesaurótól, akinek a szerző alapos ismerője. Az ikonográfia témáját Costanzo kapcsolatba hozza az afáziaival, amikor az ember kénytelen csak jelekkel kommunikálni. Ezt az irodalmi jelenséget a *Decameron*ból, a *Daloskönyvből*, Dantétól, Tassótól és számos más, kisebb irodalmi műből vett példákkal szemlélteti.

A négy tanulmányt a szerző személyén túl a Cinquecento és a Seicento irodalmának ikonográfiai megközelítése köti össze. Az ikonográfiai és emblematicai kutatási módszer – mint e könyvből is nyilvánvaló – igen hasznosan alkalmazható egy kor szellemi körképének felrajzolásakor.

Vígh Éva

Marco Forti: *Idea del romanzo italiano fra Ottocento e Novecento* Milano, 1981. Garzanti, 231.

Részleteiben meglehetősen kidolgozott téma összefogására vállalkozott Marco Forti ebben a könyvében. Maga a kötet két részből áll:

az első, a címadó *Idea del romanzo*... (A regény előképei) teljesen új, eddig kiadatlan tanulmány a modern olasz próza gyökereiről, a második rész, a *Svevo romanziere* (A regényíró Svevo), egy korábban (1966) már megjelent munka, amely szervesen egészíti ki az első részt, példát kínálva Svevo – és általában a regény – kritikai olvasásához.

A XX. századi olasz regény gyökerei mély talajba nyúlnak, ahol a felszínen alig észlelhető fordulatok, keveredések, hatások alakították sorsát. A témakör széles körű kutatásának felhasználásával jött létre a jelen kötet, mely az olasz regény kialakulásának és fejlődésének vonalát vizsgálja kulturális és szociológiai kontextusban. A szerző világosan látja, hogy a XX. századi regényről csak a XIX. század utolsó harmadának társadalmi és kulturális életét figyelembe véve és azt elemezve lehet érvényes ítéletet alkotni. Az első fejezet (*Il romanzo nell'Italia unita*) (Az olasz egység korának regényei) éppen azt a történelmi-kulturális hátteret vázolja fel. A konkrét irodalmi kutatás az első olasz avangárd mozgalom, a *Scapigliatura* és a verizmus sajátosságaiból indul ki. A *Scapigliaturát* azért sem szabad figyelmen kívül hagyni, mert nemcsak az új milánói (és piemonti) értelmiség legiavát lelkesítette, de képviselői új magartástípust és erkölcsi álláspontot testesítettek meg. Látszólagos kitérő után – Dossi és Faldella sokirányú érdeklődéssel és ízléssel írt műveit, szélsőségesen modern felfogását tárgyalva – két fejezetben a verizmus ideológiai és társadalmi alapjairól ad rövid áttekintést, elsősorban Verga kritikai elemzésén keresztül, de Capuana, De Roberto, Pratesi írói sajátosságaira is kitérve. Forti lényeges, bár nem teljesen eredeti megállapítása, hogy a verizmus a pozitivistá gondolkodás, következőképpen a naturalizmus hatásával párhuzamosan egy komplex kulturális, irodalmi, ideológiai jelenség lecsapódása. A Risorgimento és az egység utáni Olaszországnak hivatalos írója, Manzoni halála után, Carducci volt. Az olyan kétségtelenül európai színvonalú, de gyakorlatilag ismeretlen íróknak, mint Dossi, Faldella, Pratesi (de nem más a helyzet Verga vagy De Roberto esetében sem) nem sikerült igazán nagy hatást kiváltaniuk. Akkor még hiányzott az az író, aki munkásságában képes összeegyeztetni (és végre valóban európai színvonalon) a korábbi tendenciákat sajátos, egyéni hangvétellel. D'Annunzio lesz az, aki regényíróként, de drámaíróként és költőként is új fejezetet nyit az olasz irodalomtörténetben. A könyv szerzője

ezt azzal is igyekszik alátámasztani, hogy legbővebben és legmélyrehatóbban D'Annunzio tevékenységével foglalkozik, mint olyan íróval, aki jellegzetes művészi fejlődési fázisaival közvetlen előkészítője és első nagy reprezentánsa a XX. századi olasz regénynek.

A nyolcadik fejezet, amely a történelmi avantgardok (Marinetti, Palazzeschi) és a *Voce* íróinak szerepét veszi nagyító alá mélyreható analízis formájában, legnagyobb érdeme, hogy felhívja a figyelmet a kissé talán méltánytalanul háttérbe szorított Giovanni Boiné-re, aki kétségtelenül eredeti, a *Voce* hatását tükröző modernista írásaival nem szokványos erkölcsi és pszichológiai helyzetekre világított rá.

Az Italo Svevo-ról szóló fejezet mintegy szinoptikus megelőlegezése a könyv második részét alkotó *Svevo romanziere* c. tanulmányának. A Svevo jelentőségéhez mért áttekintést Pirandello regényírói sajátosságainak és regényeinek ismertetése követi új következtetések nélkül.

Századunk 20-as 30-as éveire vonatkozóan Marco Forti arra figyelmeztet, hogy a XX. századi olasz regény meghatározó vonalának igazi kialakítói éppen ezekben az években publikálták meghatározó műveiket: Bontempelli, Borgesere és a Ronda íróira utal elsősorban. Valóban a 30-as évek küszöbén jutott el az olasz regény a kísérletező avantgard fázisain, a Scapigliaturán, verizmuson, dannunziói dekadentizmuson és szimbolizmuson keresztül arra a szintre, amelyet már a kortárs írók – Moravia, Alvaro, Vittorini, Brancati, Soldati, Piovene stb. – neve fémjelez.

Marco Forti tizenkét fejezetre osztott tanulmánykötetének kétségtelen érdeme, hogy átfogó képet ad, az eddigi kutatások alapos ismeretében, századunk olasz regényének alapvető jegyeiről. Ugyanakkor egyes fejezetek külön-külön kis monográfiaként is értelmezhetők. A bősséges bibliográfiai utalásokkal ellátott jegyzetekben is nyilvánvaló az a tény, hogy a szerző nemcsak a kimagasló művekre vagy szerzőkre koncentrálna, hanem felhívja a figyelmet eddig kevésbé tanulmányozott írókra is, utat mutatva ezzel a további tudományos kutatások számára.

Vígh Éva

La poesia dopo l'ermetismo a cura di Claudio Venturi ed Antonio di Cicco Bologna, 1981. Zanichelli, 207.

Ez a kötet egy sorozat tagja, amely címének megfelelően („Dolgozzuk fel...”) merészen arra vállalkozik, hogy általános képet nyújtson arról, hogyan alakult az olasz kultúra az utóbbi 35–40 év során: mindezt a kiválasztott szövegek szigorúan tárgyilagos elemzésével kívánja elérni, a szövegeken végzett műveletek és gyakorlatok útján, objektív értékelést ad azok tartalmáról és kifejezőmódjáról. A végső cél tulajdonképpen didaktikai jellegű, rá akarja bírni az olvasót, hogy bizonyos információk és olvasási technikák birtokában önállóan is képes legyen megítélni és kritikailag értékelni az adott szövegeket. Ezért azután azt mondhatjuk, hogy a kötet részben a hagyományos kritika eszközeit alkalmazza, hiszen a szerzők figyelmének központjában a vers centralitása áll – véleményem szerint szükségszerűen –, másrészt viszont a leírásnak ez a módja lehetőséget teremt arra, hogy egy korszerű kísérlet bontakozzék ki, mivel Claudio Venturi és Antonio di Cicco végső fokon nem is annyira véleményt akar nyilvánítani a versekről, mint amennyire a versek történetét szándékozik felvázolni; a kérdés tehát az, vajon hogy született meg a vers a költő lelkében, a kultúra mely eszközeivel, milyen, a kornak megfelelő nyelven juthat el az olvasóhoz.

A szerzők véleményüket azzal is szilárd alapra kívánják helyezni, hogy szándékuk szerint, nem „a legsikerültebb – a legszebb? – a legjelentősebb? – a legreprezentatívabb?” szövegek gyűjteményét bocsátják elének, hanem olyan gyűjteményt, amely – mint ahogy Walter Benjamin is helyesnek vélte – napjainknak nemcsak civilizációjáról, hanem barbárságáról is tanúságot tesz.

Ezzel a szemlélettel a kötet az utóbbi idők legjelentősebb antológiai közé sorolható, azonos értékű pl.: P. V. Mengaldo: *I poeti italiani del Novecento* című munkájával.

Tehát olyan művekről van szó, amelyek – minden előzmény ellenére – nem nyújtanak valamiféle posztavantgardista vagy a diákmozgalom utáni szemléletet; bár a hagyományos XX.

századi rendszereket elvetik, nem képesek vi-
lágra hozni az „újat”.

A vizsgált költők kiválasztása (említsük meg közülük: Ungarettit, Quasimodot, Gattot, Pennát, Pasolinit, Montalét, Serinit, Fortinit, Giudicit, Luzit és Zanzottót) tulajdonképpen „hagyományos”, hiszen olyan lírikusokról van szó, akik – mint a szerzők is írják – már hírnevet szereztek maguknak. A kötet szerzői a bibliográfiában feltüntetett kutatók módszertani javaslataira hivatkozva (Jakobson: *Általános nyelvészeti tanulmányok*, Maria Corti és C. Segre: *A kritika aktuális módszerei Olaszországban*, R. Barthes, U. Eco, A. Greimas, C. Metz, Y. Todorov és mások, *Az elbeszélés elemzése* c. munka stb.) az idézett költőktől bemutatnak néhány verset majd azokon „operatív gyakorlatokat” hajtanak végre. Ez annyit jelent, hogy az adott szöveget szemantikai-, gyakorisági-, strukturák, szavak, témák gyakoriságát vizsgáló analízisnek vetik alá azzal a kimondott szándékkal, hogy tisztázzák a vers különböző jelentéseit és hogy rávilágítsanak arra, hogy milyen tényezők kötik az idézett költőt az olasz politikai és kulturális valóság alakulásához.

Bár a problémafelvetés bizonyos mértékben skolasztikus, az eljárások pedig a maguk folyamatában a monotonía érzetét keltik, mind ez a kötet, mind pedig az a sorozat, amelynek tagja, eléggé hasznos lehet azok számára, akik a szövegjelentés kritikai síkján kívánják megközelíteni századunk költészetét és e költészet termékeinek kifejezőmódjában rejlő rokonságokat.

Maria Teresa Angelini

Fogarasi Miklós: *Parole e cultura giuridica e filosofica. Evoluzione terminologica e neologismi nel campo del diritto e della filosofia durante il Settecento. Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, vol. 38, fasc. 4, Venezia, 1983.*

Ez a tanulmány annak a kutatásnak a folytatása, amelynek első eredménye 1976-ban látott napvilágot a nápolyi Liguori kiadó gondozásában *Storia di parole, storia della cultura* (Szavak története, kultúrtörténet) címen és amely a Settecento második felében folyt nyelvi-filológiai vitákban keletkezett neologizmusokkal foglalkozott. (Magyarországon Szabó Győző

ismertette a *Filológiai Közöny* 1979. jan.–júl.-i számában XXV. évf. 1–2. sz.; 206–8.) Ennek a könyvnek a tárgya az ugyanebben a periódusban született jogászati és filozófiai neologizmusok vizsgálata.

Mint ahogyan az Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti döntőbizottsága az Előszóban megállapítja, az olasz lexikográfiai tradíció nagyon is elhanyagolta a felvilágosodás korát: az ebből a korból származó neologizmusok kevésbé dokumentáltak, ezért ezeknek a szavaknak a pontos meghatározása és datálása rendkívül fontos, és nem is csak nyelvészeti szempontból, hanem mindenekelőtt az olasz művelődéstörténet szempontjából.

A tanulmány hatalmas dokumentációs anyagra támaszkodik, amely nagy részben az olasz Settecento második felének írásából való, az első illuministáktól egészen az olasz jakobinusokig. A korpusz tehát magában foglal olyan, az olasz művelődéstörténet szempontjából alapvető műveket, mint pl. a *Caffe* c. folyóirat (1764–6), amely kulcsszerepet játszott Olaszországban a felvilágosodás eszméinek közvetítésében; vagy a Verri fivérek (Alessandro és Pietro) levelezései (1766–97), akik, különösen az utóbbi, a korszak legkiválóbb és leginkább újító szellemei voltak; vagy klasszikussá vált műveket, mint Cesare Beccaria: *Dei delitti e delle pene* (A bűnökről és a büntetésekről) (1763–6) c. művét, valamint számos egyéb, specifikusan jogi és filozófiai írást. Fogarasi nem ragaszkodik mereven az általa választott periódus szorosan vett dátumaihoz, hanem olyan anyagokat is feldolgoz a *Documentazione*-ban, amelyek, jóllehet kronologikusan kívül esnek a tárgyalt perióduson, ugyanakkor tükrözik azt a kulturális atmoszférát: így kerülnek a korpuszba egyrészt Vico egyes írásai a filozófiai szókincsre gyakorolt óriási hatása miatt, másrészt ezért találjuk benne a *Napóleoni Törvénykönyv* szavait is (1806), amely rendkívüli jelentőségű abból a szempontból, hogy alkalmas ad a francia modellel való közvetlen összehasonlításra és így közelebbi képet nyerhetünk a jogászati kölcsönsvak arányáról. Ugyanilyen rugalmas Fogarasi Miklós a neologizmusok meghatározásánál is. Nemcsak azokat a szavakat tekinti neologizmusnak, amelyek újonnan keletkeztek, hanem a már régebben meglevőket is, ha más jelentés-áramlatot nyertek, vagyis ha új szemantikai mezőbe kerültek.

A kötet két részre oszlik, felépítésük azonos szerkezetű. Az első rész a felvilágosodás

korabeli jogászati szókincs fejlődésével és neologizmusaival foglalkozik, a második pedig ugyanennek a periódusnak filozófiai szókincsével, annak változásával és neologizmusaival. A szerző előszavában előrebocsátja, hogy az anyag természetéből adódóan sokszor kénytelen kitérni történeti, világnézeti, ill. társadalmi-kulturális problémákra, mivel, felfogása szerint, a nyelvi innováció egész problematikája szervesen összefügg a történelmi-társadalmi-kulturális folyamatokkal, és úgy is kell vizsgálnunk, mint ezeknek a tükröződését.

Az első rész első fejezete (*Documentazione*) kb. 230 szót tartalmaz, melyet 400, hosszú kontextusba ágyazott szövegpélda illusztrál. A hivatkozási és kontroll-források között a legjelentősebbek a DEI (*Dizionario Etimologico Italiano* – Olasz Etimológiai Szótár, amelyet 1948 és 56 között C. Battisti és G. Alessio adott közre 5 kötetben) és a GDLI (*Grande Dizionario della Lingua Italiana* – Az olasz nyelv nagy szótára, Torino, 1961 –). ez utóbbi csak a nyolcadik kötettel bezáródóan (LIBB), mivel a kézirat lezárásakor még csak ennyi jelent meg belőle. Ezekon kívül a szerző figyelembe vett még számos egyéb cikket és más dokumentációt. Ahol a források nem adnak meg pontos évszámot egy-egy szóra vonatkozóan, vagy csak a századot jelölik meg, Fogarasi pontos datációját retrodatációnak kell tekintenünk. Az első részben 123 ilyen retrodatált szót van, vagyis az összes jogászati kifejezés több mint 50%-a.

A következő fejezetben (*Considerazioni storico-linguistiche, etimologiche, semantiche* – Történeti-nyelvészeti, etimológiai, szemantikai megjegyzések) a szerző kronologikusan osztja fel az anyagot, nagyjából évtizedenként, nyolc részre. Statisztikákat állít fel a vizsgált korpusz alapján, melyekből kitérnek többek között, hogy az igék száma a névszókhoz képest rendkívül csekély (nyilvánvalóan a tárgykör elvont jellegéből adódóan), vagy hogy a vizsgált szavak majdnem 75%-a ma is használatos az olasz nyelvben. Különösen fontos az a konklúzió, amely a *Napóleoni Törvénykönyv* olasz változatának (1806) neologizmusait a francia eredetivel összehasonlító táblázatból tűnik ki és amely szerint a neologizmusok majdnem fele (45%) aktív, belső jellegű formáció, mivel többségük vagy tükrörfordítás a franciából, vagy olyan új szó, amelynek nincs is pontos megfelelője a franciában; a közvetlen francia kölcsönszavak száma eléri az 55%-ot, amely meglehetősen magas arány, de Fogarasi Miklós szerint soha nem jelentett igazi veszélyt az olasz

nyelv szerkezetére nézve, mivel, mint ahogy ezt már előzetesen is kimutatta 1974-ben megjelent cikkében (*Analisi, sintesi e famiglie nell'italiano del Settecento', Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, Venezia, 1974.*), ezek a neologizmusok *eklektikusak* (eclettici), illetve, ahogyan mostani könyvében nevezi, *polivalentsek, többértékűek* (polivalenti): vagyis olyan, görög–latin eredetű szavakról van szó, amelyek szabadon áramolhatnak egyik újlatin nyelvből a másikba és ott jól beilleszkednek az adott nyelv fonetikai-morfológiai struktúrájába. Ilyenformán nehéz is, vagy teljességgel lehetetlen megállapítanunk egy-egy szó eredeti származását. Ki tudná megmondani, tisztán nyelvészeti alapon, mi volt előbb: a francia *rectification* vagy az olasz *rettificazione*? Az olasz *stragiudiziale* vagy a francia *extrajudiciaire*? – és folytathatnánk a sort.

A következő fejezetben, melynek címe *Campi semantici* (Jelentésmezők) a korpusz most megint más szempontok szerint, Károly Sándor szemantikai elméletét követve kerül feldolgozásra. Fogarasi felhasználja Berke Vardar ismert módszerét és szimbólumait, melyeket Vardar a francia restauráció társadalmi-politikai szókincséről írott fontos művében alkalmaz. Fogarasi a terminusokat családokba szervezi és összefüggésbe hozza a jogi intézmények és viták történetével.

Az első rész utolsó fejezetében a szerző még részletesebben és mélyrehatóbban tanulmányozza a nyelvi újítások és a történelmi-társadalmi háttér között fennálló összefüggéseket.

A második rész a felvilágosodásorabeli filozófiai és kultúrtörténeti szókincs fejlődését és neologizmusait tárgyalja. A *Documentazione* kb. 160 szót tartalmaz, 460 szövegpéldával. Itt találjuk az *analisi* és *sintesi* szavak családját is, melyet a korábban már idézett cikkben tárgyalt a szerző, de itt van a *cosmopolita, enciclopedia, illuminare, raziocinio, sistema, spirito, teismo* stb. is. Ezek közül 95 retrodatálás a korábbi lexicográfiai adatokhoz képest.

A második fejezet kronologikusan osztja fel az anyagot, csakúgy nyolc periódusra, kisebb eltérésekkel, mint az első részben. A következő fejezetek az anyag hasonló csoportosítását és feldolgozását tartalmazzák, mint az első részben.

Érdekes, amit Fogarasi az *analisi* szóval kapcsolatban megemlít. Leírja, hogy Cesarotti 1800-ban felrótta a Crusca szótár szerkesztőinek, (a legrégebbi és legtekintélyesebb, purista indítatású olasz szótár), hogy még nem vették fel a szócikkek közé az *analisi, analizzare* szavakat, ho-

lott olyan terminusról van szó, amelyek széles körűen elterjedtek a filozófiai és általában a tudományos nyelvben, de a szalonok művelt társalgási nyelvébe is behatoltak. Fogarasi aláhúzza, hogy ez a megrovás érzékelteti az olasz illuministák elégedetlenségét az új eszmék és az évszázados olasz humanista kulturális tradíció közti szakadék látán.

A Fogarasi által választott korpusz híven elénk tárja azt a világnézeti harcot, amelynek központi kérdése az idealizmus és a materializmus összecsapása. Ahogyan Gramsci írja: „a szemantika története a kultúra egyik aspektusa”. A szóban forgó terminusok érzelmi töltése az esetek nagy részében negatív előjelű, ami a szerző szerint a forrongó korszak, az erjedő eszmék jele, amikor a haladás csak úgy tud érvényesülni, ha előbb lerombol mindent, ami avított és retrográd. Ez az első, romboló fázis, amely szükségszerűen megelőzi az újnak a megerősödését, ez jelenik meg a szókincsben is, különösen pedig a filozófiai jellegű szóhasználatban.

Fogarasi Miklós könyve, kiváltképp, ha az 1976-os könyvvel együtt alkotott lexikográfiai trilógiának tekintjük, hézagpótló jelentőségű. Fontossága, ami a datációt és az egyes szavakra vonatkozó adatokat illeti, valamint széleslátókörű szemlélete, mely a történelmi-társadalmi-politikai-kulturális háttér felvillantását jellemzi, olyan erények, amelyek együttesen teszik ezt a könyvet értékessé és érdekessé, nemcsak a lexikológiával foglalkozó szaktudós számára, hanem mindazoknak, akik érdeklődnek a kérdéses időszak iránt, vagyis az egész olasz művelődéstörténet számára.

Giampaolo Salvi

Alberto A. Sobrero—Maria Teresa Romanello: *L'italiano come si parla in Salento Lecce, 1981.* Edizioni Milella, 200.

G. B. Pellegrini problémaföltérő és a kutatások irányát megszabó cikkei *Tra lingua e dialetto in Italia* (1959), I. a *Saggi di linguistica italiana* c. kötetben (Boringhieri, Torino, 1975.); *L'italiano regionale* (in: *Cultura Neolatina* V. (1962), valamint T. De Mauro: *Storia linguistica dell'Italia unita* (Laterza, Bari, 1970.)), történeti monográfiája után az olasz nyelvtudomány érdeklődése egy addig ismeretlen terület felé fordult. A figyelem előterébe az egységesülés útján elindult, beszélt nyelvvé a mi századunkban vált olasz nyelv

területi, regionális változatai (italiano regionale), és a dialektális szubsztrátumhoz fűződő viszonyuk kerültek. Az eddig megjelent cikkek és tanulmányok ellenére a témakör korán sincs kimerítve. Az eddigi írások számát gyarapítja a leccei egyetem két oktatójának az idevágó szakirodalomhoz képest módszerében és felfogásában nem egy ponton új könyve az olasz nyelvnek egy kisebb területen, Salentóban (központja Lecce) beszélt változatáról.

A szerzők a szakirodalom áttekintő értékelése után a könyv első részében röviden összefoglalják az olasz regionális változatainak fő jellemzőit, helyüket a dialektusok és a köznyelv között. Különös figyelmet szentelnek a regionális változatok és a dialektusok kapcsolatának, valamint annak, hogy a regionális változatok és dialektusok egyes jellemzői milyen területeket ölelnek föl, és ezek a területek hogyan viszonyulnak egymáshoz (terjeszkedés, teljes egybeesés stb.). Szociolingvisztikai beállítottságuknak megfelelően felhívják a figyelmet a nyelvi változók (a különböző variánsok) és a nyelven kívüli társadalmi változók közötti szoros kapcsolatra. Már itt szó esik róla, Sobrero egy korábbi tanulmányára hivatkozva, hogy Salentóban az olasz regionális változatában az egyes változatok használatát a nem nyelvi tényezők közül nem annyira a társadalmi réteghez, hanem inkább a korcsoportokhoz való tartozás szabja meg.

Miután az olasz regionális változatait minden más területnél jobban fonológiai jellemzők alapján lehet a leginkább jellemezni és elkülöníteni egymástól, a szerzők vizsgálandó tárgyakat a Salentóban beszélt olasz nyelv (és a helybeli dialektusok) szinkron fonológiai vizsgálatában jelölték meg. Ennek a célnak felelnek meg a világosan és pontosan körülhatárolt módszerek is (38. kk.). A szerzők célja nem a regionális nyelvváltozat sajátosságainak minél nagyobb számú összegyűjtése, hanem a regionális nyelvváltozat és a helyi dialektusok között fennálló kapcsolat mibenlétének, és a két rendszer kölcsönös hatásmechanizmusának a feltárása. A nyelvi mozgásokon és kölcsönhatásokon túlmenően nagy hangsúlyt fektettek a regionális változatban a nyelvi jellemzők használatának nyelvföldrajzi és szociolingvisztikai elemzésére.

Az ilyen irányú elemzéseket jól kiválasztott, homogén, tehát az összehasonlíthatóság követelményének megfelelő nyelvi anyag összeállításával kívánták elérni. Az előzetesen kiválasztott 18 fonológiai sajátosság alapján két nyelvi kérdőívet készítettek. Az első a helyi dialektus fonológiai

felmérésére szolgált: az adatközlőnek 40, ciaszul írt mondatot kellett saját dialektusára lefordítania. A második kérdőív, a regionális olasz felmérésére, 68, hangosan fölolvasható mondatot tartalmazott. Az első két kérdőívnek – a fölmérésben szerzett tapasztalatok alapján –, elkészítették redukált, csak a legfontosabb jegyeket magukba foglaló változatát. A lefordítandó mondatok száma 16-ra (3. számú), a hangosan fölolvashatóké 35-re csökkent (4. sz. kérdőív).

Ami a nyelvi kérdőívek fölhasználási területét illeti, a szerzők igen nagy alapossággal jártak el. A salentói terület egészéről akartak átfogó képet nyerni, ezért az 1–2. sz. kérdőívvel 19, a 3–4. számúval 9 helységben végeztek fölmérést; ezeket végül még 4 községben végzett ellenőrző fölméréssel egészítették ki.

Az adatközlőket úgy választották ki, hogy községként 2-2 fiatal (25–30 év között) képviselje az alsó, ill. felső (közép) osztályt (classi inferiore e superiore), továbbá egy idősebb személy (50 év fölött) az alsó (közép) osztályt. A 19 településen végzett fölméréshez községként megkérdeztek még 1-1 hazatelepült vendégmunkást is.

A jól összeállított nyelvi kérdőív és az adatközlők száma számos alapvető, és kiegészítőnek számító eredmény elérésére is elegendőnek bizonyult.

Így a dialektusok leírásánál a szerzők nemegyszer pontosabban meghúzzák a határt bizonyos fonológiai jelenségek között (pl. a lat. rövid *o* esetében), regisztrálják a dialektusokban végbemenő mozgásokat és irányukat (pl. a lat. rövid *e* egyre szélesebb diftongizációja, az *ns* mássalhangzó-csoportban az affrikáta helyett a réshang ejtésének a terjedése, stb.), rögzítik az új jelenségek kisugárzási helyét (Lecce). Megállapítják, hogy nem csupán az olasz szupersztrátum hat a dialektusokra, és erősít föl már a rendszerükben meglévő folyamatokat, nem csupán a dialektusok hatnak a regionális olaszra, hanem az előbbieket nemcsak passzívan reagálnak a külső hatásokra, hanem kellő belső dinamizmussal rendelkeznek ahhoz, hogy önállóan is el tudjanak indulni és be tudjanak fejeződni rendszerükben különböző nyelvi változások, külső ráhatás nélkül is. A dialektusokra vonatkozó további megállapításokat még tovább sorolhatnánk, de megelégszünk annak a megállapításával, hogy az itt tárgyalt könyv a salentói dialektusok mai helyzetének tanulmányozásához is kitűnően hasznosítható.

Bennünket e helyen jobban érdekel az olasz regionális változatának vizsgálata. A nyelvi vál-

tozók elterjedtségének leírásán túl a szerzők igen kevés kapcsolatot tudtak kimutatni a nyelvi és társadalmi változók között. A társadalmi réteghez, illetve korosztályhoz való tartozás együttesen a beszélő nyelvi viselkedését csak egyetlen esetben határozza meg. A nehezen kiejthető mássalhangzó-torlódások (*x*, *mc*, *mš*) ejtésében az idős, és egyben alsó (közép) osztályhoz tartozók a magánhangzó-betoldással (anaptissi) élnek, ami viszont a felső (közép) osztályhoz tartozó fiatal adatközlőket minimálisan jellemzi. Néhány esetben (hangzóközi *-b-*, *str*, *-ns-*, *t*) a társadalmi réteghez, ill. korosztályhoz tartozás mint társadalmi tényezők közül inkább az utóbbi határozza meg a nyelvi változók kiválasztását és használatát. A vizsgált jelenségek döntő többségénél semmiféle szociolingvisztikai megállapítást nem lehetett tenni. Nem elképzelhetetlen, hogy nagyobb számú adatközlő esetleg e téren más eredmények elérését is lehetővé tette volna.

Az adatközlők száma azonban elegendőnek bizonyult arra, hogy a harmadik fejezetben, a kontextuális stílus vizsgálatában meglepő, az eddigi szakirodalmon alapuló várakozásokkal ellentétes megállapításokhoz vezessen.

A 3–4. számú kérdőívek alapján egy-egy szólistát és mondatokat tartalmazó jegyzéket állítottak össze, hogy kilenc községben az olvasási stílust, és az egyedülálló szavak kiejtését fölmérjék. Mint látható, a labovi sokréttű felmérési módszernek csak két elemét alkalmazták. Elsősorban azokat a fonológiai jelenségeket vizsgálták, amelyek használatát valamilyen mértékben társadalmi változókhoz lehet kötni.

Arra a meglepő, a várakozással ellentétes megállapításra jutottak, hogy az alsó (közép) osztályhoz tartozó fiatalok olvasási stílusa sokkal olaszosabb mint az egyedülálló szavak ejtése, továbbá az idős alsó (közép) osztályhoz tartozó adatközlők olvasási stílusa is valamivel kevésbé dialektális az egyedülálló szavak ejtésénél. A felső (közép) osztályhoz tartozóknál jelentős különbség a két stílus között nincs.

A másik meglepő, és a várakozással szintén ellentétes eredmény a fonológiai jelenségek földrajzi eloszlásával kapcsolatos. A Lecce közeli községekben végzett felmérés azt mutatja, hogy az egyedülálló szavak ejtése jóval dialektálisabb mint az olvasási stílus, és más helységek ejtése a szólisták esetében. Tudatos tájnyelviséggel állunk szemben, amelynek fő hordozója a felső (közép) osztálynak az italianizálódással ellentétes, a dialektálisabb formákhoz való tudatos visszatérése a Lecce környéki településeken.

A könyvben leírtak jobb nyomon követését segítik a nyelvi térképek, és természetesen a nyelvi kérdőíveknek a függelékben való közlése is.

A szerzőknek nem volt célja, hogy az olasz nyelv Salentóban beszélt regionális változatát önálló változatnak tekintsék. Egy viszonylag homogén nyelvi területet vizsgáltak meg, ami majd lehetővé teszi, hogy akár ők, akár mások a kutatásokat egész Pugliára kiterjesszék (40–41.). Reméljük, hogy mihamarabb jön a folytatás, és nemcsak a fonológia területén.

Víg István

Gianpiero Cavaglia: *L'identità perduta. Romanzo e idillio* Napoli, 1984. Guida editori (Esperienze 124), 107.

Gianpiero Cavaglia a torinói egyetem magyar tanszékének vezetője, irodalmunk több fontos alakjának, korszakának elismert kutatója, sőt magyar írók sikeres olasz fordítója is. Érdeklődését korábban a modern témák és esztétikai problémák iránti érzékenység jellemezte, újabban azonban a XVIII. század foglalkoztatja, jelen könyvének középpontjában a XVIII. századi európai regény fejlődése áll. A két fő részből (nyugat-európai és magyar) összetevődő művet átfogó irodalomelméleti, esztétikai gondolat tartja egységben.

A szerző Hegel, Lukács, Bahtyin tanulmányai alapján fejti ki, hogy a hagyományos, klasszikus epikához képest jelentősen megváltozott a XVIII. századi regény. Az erőteljes átalakulás a legalapvetőbb területen, az alkotó és az ábrázolt valóság viszonyában következett be. Régen a mítosz „realitása” garantálta egyben az eposz objektív jellegét, univerzalizmusát, az én és a tárgy különállását. A XVIII. században megszűnik a narrátor és az ábrázolt világ különbsége: az idillben és a szentimentális regényben a „szubjektum úgy fejezi ki a világát, hogy közben csak saját szívének mozgásaira hallgat” (29.). A valóság és mítosz helyébe másodlagos, általában művészi, irodalmi élmény lép. Werther, Charlotte, Julie nem tudnak az irodalom közvetítése nélkül gondolni a hétköznapi életre, Madame de Staël találó zavaival „Sans se souvenir presque de l'avoir lu.” A művészi világ, az érzett valóság összekeveredik az élettel, a szerző elveszti kívülállását, azaz természetes identitását. Cavaglia szerint a fejlődés fázisai a követke-

zők: Madame de Lafayette és Crébillon regényei még eleget akartak tenni a valóságghűség feltételeinek, ezt az egynézőpontú, monolingvisztikus leíróregény (Rousseau: *Nouvelle Héloïse*), illetve – még korábban – a tisztán irodalmi entitásként értelmezett idill követi, majd tudatosulnak az irodalmi „belső” mimetizmusban rejlő veszélyek, s létrejön egy több értékvilágot koordináló plurlingvisztikus regényszemlélet (Goethe: *Wilhelm Meister színházi küldetése*); a folyamatot az objektív, valóság és a szubjektum megtalált, neoklasszikus szintézise, a *Wilhelm Meister tanulói* zárja. (11, 29, 30.)

A youngi „természet könyve” metafora (hivatkozik rá például Rousseau a *Nouvelle Héloïse*-ben: „Il ne vous manque que d'apprendre à lire dans le livre de la nature pour être le plus sage des mortels”) pontosan kifejezi a szentimentális regény írójának a hitét abban, hogy az általa teremtett világ, az érzelmek szövevényes rendszere az igazi (spirituális) valóság. Werther, Julie tapasztalataikat átlényegítik a képzelet világába, az irodalom elpusztítja az élet természetes valóságát (30.). Gessner idilljeiben a svájci pásztorok görög viseletben és nevekkel tűnnek fel, s állandó vágyat éreznek az elvesztett haza, a tökéletes boldogság iránt, amely egyszerre múlt és jövő, saturnusi aranykor és utópia. Az elmaradott társadalmi viszonyok miatt nálunk különösen indokolt volt a nyomorúságos jelen travestíája, Csokonai Csókok című pásztoridilljében nagyon távol van a XVIII. század legvégének magyar valósága.

Az 1780-as 90-es években Nyugat-Európában az idillt és a szentimentális regényt felváltja a neoklasszikus, amely a korábbi egyoldalúságokon túllépve képes szintetizálni a szubjektív és objektív komponens, az imitációt és az invenciót.

Goethe itáliai útja során felhagy korábbi emocionálisával, szubjektív nézőpontjával. A Kolumbus tojása – mint mondotta – annak felfedezése volt, hogy lényegi azonosság van az emberi lélek és a „külső” természet között. A művész akkor a leginkább hűséges a természethez, akkor imitál valójában, ha önmagát fejezi ki; lelkének legmélyebb ösztöneihez való leereszkedéskor egyben a dolgok létezmódjának lényegét ragadja meg, illetve – másik oldalról – a természet valós, nem felszíni törvényszerűségeinek kifejezésekor szükségszerűen kommunikálja saját belső lényét is. A regények közül a *Wilhelm Meister tanulói* képviseli a szintézist: az ember sorsát felülről magasabb értelem irányítja, a bölcs embernek hagyatkoznia kell a külső vezetőre, az én feladata az

ember elé állított feladatok teljesítése révén megtalálni önmagát. A *Tanulóévek*ben Wilhelm története az érett Goethe hitét bizonyítja a természetet kormányzó törvények jóságában. Amíg a főhős csak önmagára figyel, a világra akarja erőltetni szubjektív, belső értékrendjét, amíg hisz, valójában alaptalanul, színészi-rendezői tehetségében, rossz úton jár. Az igaz utat akkor találja meg, amikor enged az ellenőrzéstől és tudatától független erőknek. Ugyanígy az idill és a szentimentális regény alkotói világte-remtése, szubjektívizmusa után rehabilitálni kellett a külső valóságot, az identitás-gondolat alapján új, neoklasszikus alapra helyeződött az alkotó és az ábrázolt világ viszonya.

Pál József

Italienische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen hrg. von Johannes Hösle und Wolfgang Eitel Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 488.

A méltán népszerű sorozat, a Kröners Taschenausgabe 436. darabjaként jelent meg a szerzőpáros tanulmánykötete azzal a céllal, hogy a német nyelvű olvasók számára ismét elevenné tegye, és olyan közelbe hozza az elmúlt fél század olasz irodalmát, mint az az ötvenes években és a hatvanas évek elején volt, amikor az Ellenállás irodalma, ill. a *neorealismo* németországi diadalát ülte, mégpedig a jó fordítók segítségével. A hatvanas évek közepétől a német irodalmi sajtó, a könyvkiadás, az irodalmi kritika meglehetősen elhanyagolta a kortársi olasz írókat, és a figyelem már más országok felé fordult.

A kötet 42 lapos bevezetőjében W. Eitel rövid, de tartalmas áttekintést nyújt. A történelmi előzmények – az egyes vidékek merőben eltérő társadalmi, gazdasági, kulturális, sőt nyelvi viszonyai, az európai fejlődéssel való kapcsolatok stb. – bemutatása után a vizsgált négy évtized olasz íróit három nemzedékre bontja. Az elsőbe a nagy öregeket (Gadda, Bacchelli, Palazzeschi és a hermetikus költőket, így Quasimodót, Montalét, Ungarettit, Sabát) sorolja, a másodikba a *neorealismo* képviselőit (Pavese, Vittorini, Pratolini, Jovine ill. Silone, Levi, Calvino), a harmadikba pedig a „neovanguardia” íróit, ill. a „letteratura industriale” művelőit, a „Gruppo 63”, és ez utóbbi felbomlása után a Quindici, ill. a *Quaderni di critica* című folyóiratok köré gyűlt írókat. A művek, az irodalmi csoportosulások méltatása után kitér – indokoltan – az olasz irodalom-

mal az időben egyenrangú olasz filmek, a legkiválóbbak rövid ismertetésére.

A tanulmánykötet huszonnégy német kritikus írását tartalmazza ugyanannyi olasz íróról, munkásságuk elemzésével és méltatásával. A válogatással többé-kevésbé egyetérthetünk, mindenképpen hiányoljuk azonban Pratolini életművét, aki a negyvenes és ötvenes években az olasz irodalom egyik meghatározó egyénisége volt.

A bevezető, miként az egyes tanulmányok, valamint az azokat kiegészítő életrajzi vázlatok, bibliográfiák jó eligazítást adnak az 1930-as évektől az 1970-es évtized elejéig megjelent olasz irodalmi alkotásokról. A válogatás, ill. a tanulmányok számunkra azért tanulságosak, mert a kötet szerkesztői és szerzői más, nálunk szokatlan optikával közelednek a vizsgált évtizedek olasz íróihoz. Az újszerű beállítások, a másként rajzolt képek színezik, kitágítják az olasz irodalomról alkotott eddigi véleményünket, horizontunkat.

T. E. I.

Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. 14. 15. – Europäische Romantik. I–II. Herausgegeben von Karl Robert Mandelkow. I. Band. 508. – Herausgegeben von Klaus Heitmann. II. Band. 378. – Wiesbaden, 1982. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

Az Athenaion két romantika kötete, melyet az előszó szerint egy harmadik fog követni, nagyon jelentős hozzájárulás az európai romantika teljesebb megismeréséhez. A romantikáról szólókat, a kiadó szerint, három, az európai felvilágosodás irodalmát tárgyaló kötet fogja megelőzni, és követni fogja majd egy olyan, mely a realizmus problémáit tárgyalja. Az első romantikus kötet csak a német irodalommal foglalkozik, mégpedig annak a francia forradalom és a bécsi kongresszus záródátuma közti időszakában, tehát az 1790 és 1818 közti időben, de már az előszó is jelzi, hogy a szerkesztő kénytelen e nagyon szoros és nagyon is a történelmi események által körülhatárolt időpontokon olykor túllépni, így amikor Goethe öregkori költészetét vagy a heidelbergi romantikusok működését tárgyalja. Ebben a korban a német irodalom vezető szerepe kétségtelen ugyan, mindamellett a kötetek terjedelme semmiképpen sem arányos, ugyanis a második, a rövidebbik a többi nagy irodalom, így az angol, a francia, az olasz, az orosz és a spanyol első romantikus korszakával együttesen foglalkozik (egy

rövidebb fejezet kitér az első kötetben a dán, a másodikban a portugál irodalomra). Ugyanakkor a német irodalomról szóló kötetben nem találkozunk az 1790 előtti jelenségekkel (még egy bevezető, az előzményeket tárgyaló fejezet erejéig sem), így sem a Sturm und Drang-gal, sem Herderrel, sem a Weimar előtti Goethével. Másfelől pedig nem foglalkozik az 1820 utáni fontos német – világirodalmi szemszögből nézve romantikus – írói törekvésekkel: Heinével, a Fiala Németországgal, Lenauval sem. Holott a második kötet minduntalan utal az első kötetben nem említetteknek az európai romantikát megtermékenyítő hatásáról. A többi európai irodalom, így a skandináv, a többi szláv és más „déleuropai” (talán ide érti a magyart, a román és az újjörögöt is) elemzése a harmadik kötet feladata lesz, és ide kerül majd a nagy irodalmak – hihetőleg a francia, olasz, spanyol – nagyromantikájának tárgyalása is a harmincas években. Zárójelben megemlíthetjük, hogy a *Faust* nyomán keletkezett filozófiai ihletésű művekről szólva a II. kötet néhány mondatot Madách *Tragédiájának* is szentel.

A kötetek szerkesztői az eddigi, írói életművek szerinti beosztás helyett a műfajtörténeti tagolást ígérik, amit lényegében meg is valósítanak, másfelől pedig a komparatistikai szempont érvényesítését, ami – már a kötetek beosztásából is kiderül – már sokkal problematikusabb. Tegyük hozzá, hogy ebből a szempontból a második kötet lényegesen sikerültebb, mint az első. Ugyanis ez utóbbiban találunk olyan összefoglaló, több irodalmat együtt tárgyaló fejezeteket is, mint: „Klasszikusok és romantikusok heves összeütközései”, „A Goethe-kori német irodalom európai kisugárzása”, „A világfájdalom az európai irodalmakban”, „Az osszianizmus” stb. Mindamellett ez a kötet sem tud olyan szintetikus jellegű lenni, mint pl. Van Tieghem három nagy műve: *Le préromantisme, La littérature en Europe et en Amérique du Nord depuis la Renaissance, Le romantisme européen*, vagy mint amilyen az AILC nemrég megjelent kötete, a Vajda György szerkesztette: *Le tournant du siècle des Lumières, 1780–1820*. Említsük meg azt is, hogy a kötetek egyes fejezeit más és más szerző írta, és az ebből fakadó különbözőségeket a szerkesztők nem nagyon törekedtek egybehangolni.

Amennyire igaz, hogy a XVIII. és XIX. század fordulóján a német irodalom vezető helyet kapott – ha figyelembe vesszük Goethét, Schillert, valamint a jénai romantikusoknak főleg elméleti munkásságát – annyira igaz az is, hogy más iro-

dalmakban a romantika kialakulása nem teljesen a német irodalom kisugárzásának eredménye, hanem erősen autochton jellegű is. Nem tudjuk, hogy a felvilágosodást tárgyaló kötetek majd milyen mértékben tárgyalják az olyan jelenségeket, melyek megelőzték a romantikát pl. az angol és a francia irodalomban (Richardson, Sterne, Young, Rousseau, Diderot), de ha a kilencvenes évekre tesszük is a romantika teljes kibontakozását, mint az előző törekvések eredményeként is létrejött művészi forradalmát, akkor is két nagy irodalom *együttes* említése lenne a feladat, ti. a német mellett az angolé. A berlini Athenaeum 1798-as évfolyama valóban nagyon jelentős a romantikus eszmék kimondása és elterjesztése szempontjából, és amilyen mértékben csak helyeselni lehet a híres schlegeli 116-os töredék (progressive Universalpoesie) és az azt követő elvi megállapítások alapos és hiteles elemzését az első kötetben, annyira háttérbe szorúl az a tény, hogy ugyancsak 1798-ban jelent meg Wordsworth és Coleridge *Lyrical Ballads*-e, már az első kiadásban is jelentős előszavával és a kötetnek az új költészetet bejelentő tartalmával. Wordsworth ugyanis már ekkor kimondja a spontán, a hagyományoktól nem függő költészet elvét, és elveti a klasszicista „poetic diction”-t. Kettőjük németországi utazása csak ezután következett be. Egyébként a második kötet elemzéseiből az is kiderül, hogy Blake romantikus költészete még ezt is megelőzte, mégpedig az angol társadalom konfliktusaiból következőleg. A *Lyrical Ballads* második kiadásának részletes előszava nyíltan kimondja a népieség elvét (1800) Arnim és Brentano *A fiú csodakürtje* (Des Knaben Wunderhorn 1808) előtt. Hogy ez az elv Wordsworthnél inkább műköltészeti vonatkozásban érvényesül, igaz, de éppen az első kötet idevonatkozó fejezete fejt ki – Heinével is vitázva –, hogy Arnim és Brentano gyűjteménye etnográfiailag éppen nem hiteles. Ugyancsak a *Lyrical Ballads* kötetben jelent meg a „Rege a Vén Tengerészről” (The Rime of the Ancient Mariner), Coleridge balladája, mely a romantikus fantáziagazdagságnak és sejtlemességnek éppúgy megvalósítása, mint Tieck *Stembaldja*. Tegyük hozzá, hogy a kötetnek az a szempontja, hogy a romantika jelentős részben a francia forradalom gyakorlatából való kiábrándulásból született meg, érvényes külön-külön mind a két irodalomra, ismeretes Wordsworth személyes indítékú válsága, s az, hogy Coleridge-vel együtt milyen szerepet játszott költészetükben a tóvidékre való visszavonulásuk. Mi több, a második kötet ugyancsak kiemeli az angol romantika ere-

detileg forradalmi jellegét, még Wordsworth esetében is, amikor a *The Prelude* (Az Előszó)-ot állítja előtérbe, amely ugyan fő művének tekinthető, de csak a költő halála után 1850-ben jelent meg. Itt említenék meg azt is, hogy a kötetek bizonyos következtetlenségére vall, hogy míg a második kötet alaposan tárgyalja Burns költészetét, az első csak Schiller híres kritikájával kapcsolatosan említi Bürgert, viszont *Lenore*jének széles világirodalmi hatását a második hangsúlyozza, így az olasz és az orosz irodalomra (Berchet, Zsukovszkij).

A kötetek érdeme, hogy a szerzők eléggé következetesen alkalmazzák azt a módszert, mely az irodalmi fejlődést a történelmi-társadalmi struktúrára, valamint olyan fontos irodalomszociológiai tényezőkre vezetik vissza, mint az író és az olvasóközönség helyzete az adott korban és országban. Azonban azt az adott, eltérő nemzeti sajátosságokat egyébként helyesen feltüntető beállítást is lehetne komparatistikusabban, egy összefoglaló fejezetben tárgyalni, melyben éppen a szembeállítások lennének valóságfeltáró erejűek, példa erre a már említett *Le tournant du siècle des Lumières* kötet, amely ugyanezt a válságokkal terhes korszakot történelmileg is egybefoglalja. Egyet lehet érteni, messzemenőleg, a köteteknek azzal az álláspontjával, mely a francia forradalomra adandó válaszképpen tárgyalja a századforduló irodalmi jelenségeit. Így azzal, hogy a kor német irodalmát az jellemzi, hogy a társadalmi forradalmat az esztétikai forradalommal helyettesíti (kénytelen is). Ez a válaszadás kétféle is lehet: a klasszikus, amely az irodalom és a művészet autonómiáját éppen az egyéni érzelmvilág megfigyelmezésével akarja megvalósítani, és a romantikus, mely éppen a belső világ kitágításával, a hagyományos műfaji formák szétfeszítésével, a költészet és a filozófia egyesítésével akarja kialakítani. E kétféle válaszadás: Goethe és Schiller klasszicizmusa és a jénaiak romantikája azonban egyidejű és egymást kölcsönösen befolyásoló tendencia. Ezért nagyon találó az első kötetben az a szintetikus megállapítás, hogy a két irányzat egymást kölcsönösen tagadja és segíti egyszerre, s hogy a korra a „klassisch-romantisch” jelzőt kell használni. Ez határozottan új és az európai irodalomtörténetírásnak egyik igen lényeges problémáját megoldó szintézis. Igazolják ezt azok a fejezetek is, amelyek rámutatnak, hogy egyfelől a weimari klasszicizmus sem volt olyan egyértelmű, mint régebben hitték, másrészt az olyan mozzanatok, melyek arra vallanak, hogy Goethe írásai-

ban is jelen van a romantika, így a *Wilhelm Meis-terben*, a *West-östlicher Divanban*, főképpen pedig a *Faustban*. Erre a Goethe külföldi irodalmakra tett hatását tárgyaló irodalomtörténetírás már régen rámutatott, ezáltal egy német kiadvány is levonta a belőle adódó konzekvenciákat. Ebből a szempontból az első kötet elemzései is igen mélyrehatóak, olykor a valóság lényegét sarkítottan feltáróak, mint amilyen pl. a Goethe és Schiller balladaköltészetét összehasonlító fejezet. Tegyük hozzá, hogy mind a két kötet igen világosan, alaposan megfogalmazott részekben mutatja meg a filozófiának a költészetre gyakorolt hatását.

A második kötetben is kitűnő rész-elemzésekkel találkozunk. Ilyen pl. az a fejezet, amely kimutatja, hogy a francia melodráma milyen mértékben volt közönség-szélesítő hatású, továbbá azt, hogy miképpen alakult ki részben belőle is a francia romantikus dráma (a Shakespeare-hatás mellett): a kifejeletnek a váratlan feloldás helyett tragikummal való felcserélése folytán. Nagyon szép, esszészzerű a Shelleyről írt fejezet: találónan indul ki a költő Montblanc-ódájából, mint a romantikus természetszemlélet, valamint a természet és a szellem organikus egysége elvének művészi eszközökkel való megelevenítéséből a többi nagy ódán át a *Megszabadított Prometheus* és a *Hellasz* tárgyalásáig. Byron értékelése is egészében helyes és korszerű, mégis az író nagy világirodalmi hatását tekintetbe véve kissé rövidre szabott. Ami a francia irodalmat illeti, az előromantikában Mme de Staël előtérbe állítása helyes, ismeretes az ironő működésének nemcsak a francia, hanem más irodalmakat is erjesztő hatása, főleg ami az olasz milánói iskolát illeti. Jó mértékben szerepel Bernardin de Saint-Pierre, Mercier, Chateaubriand, Constant és Nodier értékelése is. Vitatható a francia romantika eredetének bemutatása, érdekes ugyan a XVIII. századi „poète maudit”-knak (Gilbert, Restif de la Bretonne stb.) méltatása, de mintha Nodier Arsenál-beli szalonját nem állítaná eléggé előtérbe a fejezet szerzője, viszont a *Le Globe* jelentőségét helyesen hangsúlyozza. Helyes, hogy a francia nagyromantika kezdő dátumát Lamartine kötetének megjelenésével (1820) jelzi, de Lamartine-ra már csak utal, bizonyára életműve már a harmadik kötet témája lesz. Ezek után az olvasó kíváncsian várja, milyen lesz a harmadik kötetben Hugo, Vigny, Musset, Nerval, George Sand tárgyalása – remélhetőleg nemcsak a harmincas évekig bezárólag. S milyen lesz Alfieri és Ugo Fosco-

lo bemutatása után Leopardi és Manzoni értékelése. Továbbá az is, hogy miképpen fogja bemutatni az új kötet a romantikus és a realista tendenciák együttélését, tekintve, hogy egyfelől a „klassisch-romantisch” megjelölés a Goethe-korra vonatkozólag sikerült megoldásnak látszik, másfelől, mert már a második kötetben is vannak utalások arra, hogy Stendhalnak nemcsak ismert manifesztuma, hanem a regénye, a *Vörös és fekete* is mutat fel romantikus vonásokat. Nem is szólva arról, milyen érdeklődéssel várjuk a kelet-közép-európai romantika tárgyalását, remélve, hogy itt 1840 nem lesz valami kizárólagos lezáró dátum, ha pl. Mickiewicz, Słowacki, Alexandre vagy éppen Vörösmarty pályájára gondolunk. Nem is szólva ezekben az irodalmakban a romantikus regény későbbi kibontakozásáról, mint Jókai vagy Kraszewski esetében.

Összefoglalva az Athenaiion két kötete komoly előrelépést jelent az európai romantika komparatistikus szemlélete szempontjából, még akkor is, ha ezt a – kétségtelenül nehéz – feladatot csak részben tudta megvalósítani. A társadalmi struktúrákból levezető, valamint irodalom-szociológiai módszerei éppoly figyelemre méltók, mint műfaj történeti összefoglalásai. Talán az egyes fejezeteknél a szerkesztőknek az az igyekezete is bizonyos gátlást jelenthetett, hogy túlzottan az egyes szakterületek specialistáira hagykoztak. Ugyanakkor nem hisszük, hogy német földön ne lennének olyan kutatók, akik pl. két nagy irodalom romantikájának egyes problémáiban ne lennének egyformán otthonosak, így a németében és az angolban egyszerre. Másfelől viszont az egyes szakterületeknek más-más irodalomtörténesszel való feldolgoztatása és azok egyéni nézeteinek szerkesztői összehangolástól nem korlátozott érvényesítése valóban sok kitűnő részlet-elemzés eredményezett, ilyenek pl. a már említettek felül a német klasszikus és romantikus regény szembeállítás (Goethe, Tieck, Novalis), az antikvitás eltérő jellegű hatása, a romantika eredményeinek a modern költészetig kiható jelentősége.

Utoljára még annyit, hogy a könyvek mintaszerű kiállítása és a gazdag illusztrációs anyag (kéziratok, első megjelenések reprodukciói, egykorú képzőművészeti alkotások bemutatása) még csak növelik az Athenaiion e nagyon hasznos vállalkozásának értékét.

Horváth Károly

W. Nestle: *Geschichte der griechischen Literatur I–II. Sammlung Götschen Band 70; 557. Dritte Auflage, bearbeitet von W. Liebich Berlin, 1961–1963. Walter de Gruyter und Co., 144 + 149.*

A jeles német klasszikus filológus hosszú élete során (1865–1959) elsősorban az antik görög filozófia- és vallástörténet problémáival foglalkozott, s munkásságát számos részlettanulmány nyomán olyan tág horizontú, ma is haszonnal forgatható és alkalomadtán szükségképpen forgatandó monográfiák tetőzték be, mint a *Griechische Religiosität* (1930–1934), a *Vom Mythos zum Logos* (1940), a *Griechische Geistesgeschichte von Homer bis Lukian* (1949) vagy a *Die Krise des Christentums* (1947). Görög irodalomtörténete, melyet eleve a Götschen-sorozat számára írt, 1923–1924-ben jelent meg először, s a benne rajzolt összképet, ha úgy tetszik, akár a későbbi nagy szintézisek előmunkálataiként is felfoghatjuk.

Azóta azonban a kutatás mérföldes léptekkel haladt előre, egyebek közt azért, mert Egyiptom homokja jóvoltából a görög irodalomtörténet anyaga – olykor szenzációszámba menő leletekkel – gyarapodott, másfelől mert nemcsak új összefüggések váltak láthatóvá, hanem részben a modern kutatási módszerek bevezetésének eredményeképpen is, nagy jelentőségű tudományos eredmények születtek, esetenként a korábbihoz képest merőben más képet festve a görög irodalom egy-egy jelenségéről vagy akár egész fejezetéről. A hat évtizede megírt irodalomtörténet ilyenformán több ponton elavult; ezért jutottak e Götschen-sorozat szerkesztői arra a gondolatra, hogy – a háború után még változatlanul megjelentetett második kiadás után – gyökeresen átdolgozva, a kutatás mai állásához igazítva adják közre a rövid, de az ókori görög irodalmi fejlődés fő vonalait, legfontosabb állomásait, fordulópontjait és persze szerzőit fölényes tudással bemutató-láttató munkát.

A közel másfélszáz éves, kezdetektől egészen a bizánci kor hajnaláig tartó irodalmi folyamatot a két kötet négy nagy periódusra – archaikus kor (i. e. 480-ig), klasszikus kor (i. e. 323-ig), hellénisztikus kor (i. e. 30-ig), római császárkor (i. sz. 529-ig) – bontja, ezeken pedig nagyjában egészében műfajok szerint kalauzolja végig az olvasót, az egyes szerzőkre vagy a kevésbé fontosnak ítélt irodalmi jelenségekre vonatkozó részletinformációkat előzőlegényen kisbetűvel szedéssel különítve el

az illető kor és műfaj legfontosabb vonásait összefoglaló főszovegtől. Liebich a cél érdekében alaposan megforgatta Nestle eredetijét: az első két tőhöz képest az új kiadásban lépten-nyomon átírt vagy betoldott mondatokkal, sőt teljes passzusokkal találkozunk, s a szűkmarkúan adagolt lapalji jegyzetek is a legfrissebb tudományos termést sorakoztatják fel. Tovább növeli a két kötet használhatóságát az előrebocsátott kurta ajánlóbibliográfia (I. 5–7) és a befejezéshez csatolt névmutató (II. 143–149).

A Göschen-sorozat kötetei, akár külső formájukat, akár terjedelmüket nézzük, a szó igazi értelmében zsebkönyvek, azaz egy-egy témakör sűrített és tudományos igényű (tehát nem olvasmányos-ismeretterjesztő jellegű) összefoglalását ígérik a nagyobb összefüggéseket viszonylag gyorsan és kényelmesen megismerni vágyó olvasóknak. Azok, akik az ókori görög irodalom történetét így szeretnék áttekinteni, aligha találhatnának több erudícióval és szebben megírtat a Göschen-sorozat Nestle és Liebich jegyezte köteteinél.

Szepessy Tibor

Szepes Erika–Szerdahelyi István: Verstan Budapest, 1981. Gondolat, 598.

Pusztá létével és méreteivel is lenyűgöző vállalkozás: széles körű áttekintés a világköltészet versformáiról, versrendszereiről, magyar nézőpontból, példátlanul gazdag és érzékletes nemzetközi háttérrel. Vajon mely világnyelven tájékozódhatnánk *egyazon* tudományos koncepció keretei között a görög–római, az arab és az indiai típusú *időmértékes* verselés; a magyar, a cseh és a szlovák, a finn és az észti, az örmény, a lengyel és a francia *ütemhangsúlyos* verselés; a német, az angol, az olasz, a spanyol és a portugál, valamint az orosz *hangsúlyváltó* verselés; az ógermán, az óír, a német, a héber, a maláj–indonéz és az orosz *hangsúlyszámláló* verselés; a kínai *szótaghanglejtéses*, a kínai és a török típusú *szótagszámláló*, a japán *moraszámláló* verselés, valamint az ún. „*keresztezett*” verselési formák (köztük pl. a középkori latin verselés) rejtelmeiről? És ez még csak a könyv egyik, önmagában is tiszteletet parancsoló rétege. A szerzőpáros nem elégedett meg azzal, hogy saját ismeretei, valamint az általuk is szerkesztett *Világirodalmi Lexikon* további (név szerint felsorolt) 21 munkatársának adatszolgáltatása alapján feltérképezze az egyes nemzeti iro-

dalmak metrikai formakészletét. (A *rím* kérdéseivel önálló fejezet foglalkozik.) Arra is törekedtek, hogy a szakirodalom máig vitatott kérdéseiben állást foglaljanak, elősegítsék a fogalmak tisztázódását, a szilárd elméleti alapokon nyugvó tudományos szemlélet kialakítását. Sőt! Külön gondot fordítottak a verstan iskolai oktatásának fellendítésére: a könyv elején 15 lapnyi előzetes összefoglalást adtak *Verstani alapismeretek* címmel.

Ha mindehhez hozzáteszük, hogy a nagy alakú kötet függelékének 27 lapját tölti meg a betűrendes irodalomjegyzék, 16 lapját pedig a sűrűn szedett tárgymutató, akkor némi fogalmat alkothatunk a mű jellegéről, a szerzők szándékáról, az eredmény szakmai jelentőségéről. A „fekete Verstan”, ahogy kötésére utalva olvasói becézik, hosszú időre nélkülözhetetlen segédkönyve lesz az irodalommal foglalkozók alkotó-, kutató- és oktatómunkájának.

Természetes ugyanakkor, hogy egy ilyen nagyigényű kezdeményezés a szokottnál is veszélyesebb buktatókkal jár. Különösen, ha a szerzők – saját tevékenységük háttérkontrasztjaként – oly sűrűn emlegetik a magyar verstan „elmaradottságát”, közelmúltbeli megtorpanását, az övéktől eltérő nézetek képtelenségét. Ez a pengévillogató tárgyalásmód – az értekező stílus szerintem túl élesre sikerült ironikus felhangjaival kísérve – végigvonul a kötetben, még az iskolai használatra szánt bevezetést sem kímélve. Az öngigazolói törekvés néhol már-már visszajára fordul: a közbeszúrt oldalvágások eltérítik a figyelmet, zavarják a gondolatmenet követését. A verstan ügyének talán még értékesebb szolgálatot tett volna egy helyett három, jóllehet kevésbé monumentális szakmunka: egy lexikális világverstan, egy verselméleti vitairat meg egy visszafogottabb hangvételű, kikristályosodott ismeretanyagot népszerűsítő könyvecske.

A *Verstan* kétségtelenül legmaradandóbb értéke: a különféle nemzeti hagyományokban elterjedt versmértékek, illetve formátípusok rendszerezett számbavétele. Ezzel – tehát a *könyv anyagának nagyobbik, a gyakorlati használhatóság szempontjából fontosabbik részével – lényegében nincs mit vitáznunk*. Örömmel és köszönettel vesszük mindnyájan, akiknek munkáját megkönnyíti, gyorsabb és pontosabb tájékozódását lehetővé teszi. Egy ilyen célzatú, rövidített változat valamely világnyelvre fordítva is sikerre számíthatna.

A könyv terjedelemben kisebb hányadának szakmai értékét – paradox módon – épp több oldalú *támadhatóságában* látjuk. Egy (legmeré-

szebb álmainkban felködlő) verstani kutatóintézet népes gárdáját is évtizedekig foglalkoztatni lehetne a Szepes–Szerdahelyi-féle sarkított tételek felülvizsgálatával, cáfolatával vagy módosításával. Megoldásról vagy akár csak érdemi vitáról itt, az adott keretek között, szó sem lehet. Inkább csak a szakmai közvélemény alakítása, a verstan iránti érdeklődés fokozása céljából szeretnék felvillantani néhány olyan részletkérdést, melynek tisztázása – a könyv Epilógusának rokonszenves megfogalmazása szerint – folytatást igényel (529).

Egyetértek Szerdahelyiékkel abban, hogy a verstan elméleti kérdéseit egy általános érvényű *ritmuselmélet* vonatkoztatási rendszerében kell értelmezni. „A vers mint metarendszer” tételét azonban egyoldalú sarkításnak vélem (43). Abban igazuk van, hogy a „működő villamoskocsi” sajátosságait nem írhatjuk le kizárólagosan és külön-külön sem az elektromosság, sem a mechanika, sem a közlekedés törvényeivel. Ám e törvények *nélkül* – legfeljebb csak igen vázlatosan és felszínesen; *ellenükre* pedig semmiképpen sem. Az alrendszerek törvényeit a metarendszer létrejöttével sem lehet hatályon kívül helyezni. Verstanra fordítva a szót: szerintem a vers *irodalmi hagyománnyá szerveződő nyelvi (hangritmikai) lehetőségek rendszere*. A „csak konvenció” álláspontja éppoly hibás, mint a „csak hangforma” szélsőséges tétele. Nem hiszem, hogy a verstan „független a nyelvtudománytól”, mint szerzőink állítják (35). Úgy vélem viszont, hogy bármely verstani jelenség *egyidejűleg két dimenzióban*, két vonatkoztatási rendszerben értelmezhető: egyfelől a nyelvi, hangtani lehetőségek (ritmuselvek), másfelől az irodalmi, történeti hagyományok (versrendszerek) körében.

A verselés e két dimenziója közül Szepes és Szerdahelyi csak az utóbbival foglalkozik részletesen. Ez önmagában még érthető, sőt helyeselhető, ha nem jár együtt más lehetséges kutatási irányok kategorikus elutasításával. Szerzőink azonban zsákutcának minősítenek minden olyan ösvényt, mely nem a logikai következtetések általuk választott mezején kanyarog. A vers alkotásának és befogadásának szubjektív, változó tényezőit éppúgy, mint a megvalósult versritmus hangzó nyelvi közegét igyekeznek kirekeszteni vizsgálataik köréből. Csak szímszerűen ellenőrizhető (ott is inkább írott, mint hallott) tényekre szorítkoznak. A vers – meghatározásuk szerint – „olyan szöveg, amelyben a nyelv kifejezési síkjának építőelemei a szótagok szintjéig lehatolva ritmikus rendezettek” (37). A *szótag* azonban szá-

mukra „az írott nyelv sajátosságait tükröző pusztakonvenció”, hangtani ismérveinek feltárása „a nyelvtudomány magánügye” (59). Így azután kérdésessé válik, lehet-e versritmus az írástudatlan közösségek költészetében; *a szabadversről* pedig kategorikusan megállapítatik, hogy nem vers, hiszen „csak írásképben különbözik a prózától” (169). Még a neve is csak itt-ott bukkan fel a 600 lapnyi *Verstanban*, kirekesztő említések formájában. (Költői értékét a szerzők nem tagadják.)

Ugyanígy elvi lényegét érint a *verssor* fogalmának Szepes–Szerdahelyi-féle értelmezése. Az egyes korok költői gyakorlatában, a kézíratos másolatok írásképében, az egyes nemzeti verstanok megfogalmazásában valóban jelentkező eltérésekből szerzőink arra következtetnek, hogy a verssor „ritmikailag végképp megfoghatatlan, csak az írásképben jelentkező egység” (141). Velük ellentétben úgy vélem, hogy a verssor minden nép verses költészetének legősibb, mindmáig egyetlen közös és elmaradhatatlan jellemzője. Terjedelme, kialakításának módja, felismerhetőségének alapja változhatott, lényege mégis azonos maradt: valamilyen szempontból zárt, összemérhető, egymásra vonatkozatható, eredetileg mondatnyi terjedelmű szövegrészek kölcsönös megfelelése. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy mind a latin 'versus', mind a görög 'sztkhosz' leszármazottainak elsődleges alapjelentése mindmáig, a magyart kivéve csaknem minden európai nyelvben: 'egyetlen verssor'. *A sormegfelelés nyelvének ismétlődése a versritmus minimuma, mely a szabadversben is érvényesül.* (A prózaversben már nem.) Középkori nyelvemlékeink következetesen versnek (vagy *versus*-nak) nevezik az egyházi liturgiában gregorián dallamra recitált, párhuzamos mondatsorokat. Szálljunk velük terminológiai vitába egy logikailag feszelesebb modern értelmezés nevében?

A szerzők versszemléletének egyik tudatosán vállalt alapvonása: az *elméleti* levezetések, világos okfejtések iránti feltétlen bizalom, homályosnak, igazolhatatlannak mutakozó *történeti* sejtések ellenében. Nem verstörténetet hiányolok (leíró verstanról lévén szó), csupán a *történetiség* szempontjának következetesebb érvényesítését. Nem hiszem, hogy akár az íratlan és az írott költészet, akár az ingadozó és a kötött szótagszámú verssor (vagy versütem) viszonyára érvényesíthető volna a majom és az ember anatómiájára vonatkozó marxi megállapítás (39). Vagy ha igen, legfeljebb csak a kutatás módszerét illetően. A versbeli kötöttségek geneziséét, nyelvi meghatározottságát pedig legalább olyan indokolt és lényeges verstani

problémának tartom, mint a kialakult, kész formák rendszerbe foglalását.

A *Verstan* szerzői jó néhány olyan szakkifejezést alkottak, amely joggal fog bevonulni irodalmi köztudatunkba. Annál is inkább, mert többségük a hazai szakirodalmi előzményektől sem idegen. A középlatin *hangsúlyváltó* vers már Horváth Jánosnál is „váltakozva hangsúlyozó”, feltételezett régi *hangsúlyszámláló* verselésünk szerinte is „a nyomatékot számlálta”, *ütemhangsúlyos* versrendszerünk pedig nála is „hangsúlyl al ütemező”.

Épp ez utóbbi, találói kifejezéssel *ütemhangsúlyosnak* nevezett versrendszer tárgyalása azonban számos ellenvetésre ad alkalmat. Szerdahelyi meg-hökkentően „egyszerű” elmélete bizonyára sok termékeny vitát fog kiváltani. Itt épp csak meg-említhetem, hogy a kötött szótagszámú, szabályozott versmértékeknek *írott szóhatárok százalékos előfordulására* alapozott meghatározása szerintem meglepően formális, önkényes megoldás.

Először is: e koncepció érvényesítéséhez teljesen felesleges a „hangsúly” fogalma, tökéletesen elegendő az írott szóhatároké. Másodsor: a hangsúly lehetősége a magyar szavak első szótagján nyelvilag nem felel meg más nyelvek kötelező, jelentésmegkülönböztető szóhangsúlyának. Ütemhangsúlyos versrendszerünk nyelvi alapja szerintem (a már említett *másik* dimenzióban) a *szólamnyomatékos ritmuselv*. Az ütemtagolás elvi és gyakorlati problémáit a *szólam*, az *ütem* és az *ütempár* fogalomkörében vélem megoldhatónak. (Szerdahelyi „hosszú” ütemei többnyire valóban létező, élesen elhatárolt ütempárok.) Harmadszor: az ütemegyenlőség fizikai, illetve zenei értelemben vett abszolútizálását magam is ellenzem. Méréssel is, érzékeléssel is igazoltnak látom viszont a versütemek időtartambeli egymáshoz igazodásának (a kiegyenlítődé, illetve az arányos időeloszlás tendenciájának) jelenségét. Nem hiszem, hogy az időtényező kizárásával, pusztán az írásbeli elhatároltság alapján az *ütem* fogalmát helyesen értelmezhetnénk. Az írott „konvenció” nem ok, hanem következmény, és nem a tökéletesség jele, hanem időszakos, történetileg változó fejlemény.

A könyv terjedelmének éppen egy negyedét tölti ki a *görög–római típusú időmértékes verselésről* szóló fejezet. Elvileg indokolt, hogy itt tárgyalják a szerzők e versrendszer hazai formakészletét, mellőzhetőnek ítélve a „nyugat-európai verselés” hagyományos megkülönböztetését. A következetesen választogatott görög – latin – magyar sorrendiség azonban – az irodalmi előfordulások gyakoriságától, történeti jelentőségétől függően –

némi töredezettséget, aránytalanságot is eredményezett. A klasszikus ókori háttér így mintegy ráncol a magyar verstörténet jelenségeire, árnyékba borítja a versújító hagyományteremtés folyamatát, létrehozott nemzeti értékeit. A nagyszabású fejezet „magyar” részei együtt sem pótolhatják időmértékes verselésünk mindeddig megíratlan, mai szempontú monografikus összefoglalását.

Az időmértékes verselést bemutató Szepes Erika – utalásaiból következtetve – főként századunkbeli német nyelvű szakmunkák (Gleditsch, Korzeniewski, Maas, Snell, Wilamowitz – Moellendorff) nyomán dolgozott. E nézetek hazai megismertetése szakterületünk nagy nyeresége. A maga helyén célravezetőnek tartom a *lábvers*, *ütemvers*, *kólonvers*, *strófavérs* szerinti megkülönböztetést is. Magyar verstörténeti szerepüket azonban a leírtak alapján nem látom igazoltnak. Azt sem hiszem, hogy a klasszikus strófaeképek verslábazása az „elmaradottság” jele (196). Már csak azért sem, mert a „kólonozó” szemlélet és jelölésmód már XVIII. századi versújítóink írásában is fellelhető. Révai Miklós 1781-es kéziratában pl. az alkájosi („altzeus”) verssor képlete: – – U – – ’ – UU – UU. Az aszklepiadészi sort – humanista zenei előzmények nyomán – korikambikusan értelmezte pl. P. Horváth Ádám (1799) és Vályi Nagy Ferenc (1807) is. Az évtizedekig együtt futó (Virág Benedek 1820-as kéziratában egyazon lapon is keveredő) kétféle értelmezés közül az egyik megszilárdulása, hagyományná rögzülése aligha tekinthető fejlődési rendellenességnek.

Szokatlan elbánásban részesítették szerzőink verstörténetünk egyik legsajátosabb (és legtöbbet vitatott) fejleményét, a *szimultán* verselést. Önállóan mindössze 3 lapot írtak róla, ugyanakkor könyvük más helyén, elszórta, többször is utalnak egy-egy mértékforma szimultán jellegére. Amit azonban e kérdés szaktudományos háttéréből felidéznek, az megannyi félreértés. A Sík Sándornak tulajdonított „téves tétel” (511) nem tőle és nem 1918-ból származik, hanem Négyesy Lászlótól, 1886-ból. Nem is a szimultán versrendszerre vonatkozik, hanem a magyar vershangzás mindenkor komplex jellegére, a hangsúlyozás és az időmérés egyidejű nyelvi jelenlétére. A témakör kétségtelenül legilletékesebb kutatójától, Szuromi Lajostól idézett „kaotikus” számsor is egyből beszédessé válik szerintem, ha eredeti közegében, Ady konkrét verssoraira vonatkoztatva (Párisba tegnap beszökött az Ősz . . .), a Szuromi által meghatározott hangzó szimultán verslábak jellemzőeként értelmezzük (513). Még a Lotz János-

„kéttagú oppozíció” elvének is megfelel, ha észrevesszük a szótagpárok kisebb + nagyobb számértékeiben kirajzolódó lejtésirányokat. Épp csak megemlítem, hogy az eszközfonetikai mérések verstani szerepének megítélése (108) hasonló félreértésen alapul.

Az elődök (különösen Gáldi László), valamint a kortársak nézeteinek, munkáinak ilyen magabiztos, rövid úton való elmarasztalása gyakran ismétlődik a „fekete” Verstanban. Egy-egy ilyen problémakör érdemi áttekintése hosszas kifejtést igényelne, így nem csoda, ha a részletekre nem kíváncsi olvasó gyanútlan tetszéssel fogadja a tömör, szellemes mini-kritikákat. Úgy vélem azonban, a tudományos eszmecserének, a vitás kérdések tisztázásának nem ez a legmegfelelőbb módszere.

Horváth Jánosról például azt állítják a szerzők, hogy szerinte „a jambikus lejtés idegen a magyar ritmusérzék számára” (248). A megadott helyen azonban nem erről van szó, egyébként pedig Négyesyvel és Ignotussal (később Kodállal) szemben Horváth épp azt hirdette, hogy „a jambusi lejtés nem ellenkezik a magyar nyelv természetével” (1928, 386), valamint „nincs értelme sopánkodni” az idegen sorfajok elterjedése miatt (1955, 76). Horváth a felező tizenkettes kérdésében sem „szavazott” egyértelműen a 4//2-es osztás mellett (396). Írásai inkább arról tanúskodnak, hogy önmagával is viaskodva kereste a nyelvileg is, metrikailag is elfogadható értelmezést, lehetségesnek tartva a „prozódiai fogásokkal” kialakított 3 + 3-at éppúgy, mint az „ütemezetlen” hatot (1955, 25).

Babitsnak is fejére olvassák a szerzők, hogy ha igazza lenne a jambusi sorzáratok kérdésében, akkor a Nemzeti dalt is jambusversként ritmizálhatnánk (251). Babits megjegyzése azonban egyes verssorokra és tiszta jambusi verslábakra vonatkozik, a gúnyos ellenbizonyítást nem érdemli. Ráadásul az említett szabály még hazai viszonylatban sem tőle származik, hisz Földi János már 1790-ben megfogalmazta (Földi 1962, 36). Hasonló megnyilatkozást Kazinczytól (1802, 1817), Vörösmartytól (1837) is idézhetnénk. A rímtelen ötös jambus sem a Bánk bánban „szólt meg” először magyarul (257), hisz például Kazinczy már 1788-ban „szorosan az ánglus szerint” fordította *Young Első éjtszakájának kezdetét* (Magyar Museum I, 98).

A történeti szemlélet mellőzése a könyv néhány nyelvi félreisiklásában is kiütközik. Szerzőink úgy vélik, hogy az *ötödfél*, illetve *hatodfél* szavak „köznap” jelentése öt és fél, hat és fél

(249). Furcsállanám, ha *másfél* kiló kenyér helyett is 2 1/2 kg-ot vennének. A *Szendrői hegedős ének* (XVI. sz.) egyik átkozódó sora a *Verstanban* így szerepel: „*Kenyérök haslével legyön*”. (417). A nyelvtörténeti szennázóit sejtető, önkényesen modern ékezethasználát azonban alaptalan: régi szótáraink, valamint Horváth János és Pais Dezső egybehangzó olvasata szerint a kérdéses szó *háslevél* azaz hárslevél. (Vö. ItK, 1954. 270, 279; M. Remekírók, XVI. sz., 1979. I. 525!)

Ez azonban már jelentéktelen apróság. A *Verstan* valóban megbecsülést érdemlő, hasznos ismereteket közvetítő, szakirodalmunk történetében egyedülálló vállalkozás. Igaz – a szerzők szándéka szerint is –, bővelkedik ellentmondásra, vitára ingerlő mozzanatokban. Részben leíró jellege miatt, részben azonban elvi okokból, elsikadnak benne a versritmus nyelvi, élettani és történeti vonatkozásai. Verstani adattárként *nemzetközi érdeklődésre számot tartó, maradó érték*. Vitairatként pedig – a szűkebb szakmához tartozók reménye és igénye szerint – a hazai verskutatás ügyét előbbre segítő, konstruktív jellegű további együttműködés egyik legfontosabb alapidokumentuma.

Kecskés András

Roman Jakobson–Krystyna Pomorska: *Poesie und Grammatik. Dialoge* Frankfurt am Main, 1982. Suhrkamp Verlag, 386. (A mű eredetije: *Dialogues*. Flammarion, Paris, 1980.)

Amint az alcím is mutatja, a szerzők párbeszéd formájában kívánnak kutatói tapasztalataikról beszámolni. A könyv azonban nem más, mint Roman Jakobson intellektuális életútjának a moszkvai Lazarev Intézettől egészen a Massachusetts Institute of Technology-ig illetve a Harvard Egyetemig való ábrázolása.

Tanulmányi éveit alatt számos neves professzort volt alkalma megismerni, akik közül első sorban Bogatyrevről, Trubetzkoyról és Bloomfieldről emlékezik meg.

A lingvisztika századunkban tett fejlődését gyakran csak Saussure-nak a junggrammatikusok történeti nyelvtudományával való skatizására vezetik vissza. Hogy mennyire szükséges az ilyenfajta szemlélet megváltoztatása, mutatja Jakobson életpályája is. Fejtegetéseiből az derül ki, hogy nála a nyelv strukturalista kezelése Saussure-tól függetlenül alakult ki. Kutatásai során új motívumokat ismert fel és beszél felismeréseinek a tudó-

mány fejlődésére tett hatásáról is. Erről szól a címadó fejezet, a Poesie und Grammatik. Ezen a területen elért eredményeit tartja kutatásai legfőbb értékének. A szerzők abból az alaptételből indulnak ki, hogy vannak olyan nyelvtani kategóriák, melyek egy adott nyelvben meghatározó érvényűek, és éppen ezek a kategóriák határozzák meg egy vers felépítését. Jakobson kizárólag rövid versek struktúráját vizsgálta különböző nyelvek költészetében.

Az Amerikai Egyesült Államokban került közvetlen kapcsolatba az amerikai tudományban fellelhető különböző csoportosulásokkal és tendenciákkal. Tudományos munkáinak középpontjában a fonológiai és grammatikai szinten fellelhető biner oppozíciók közti pontos különbség meghatározása állt. A szerző ezeket az oppozíciókat elsősorban a nyelvi jel kifejező oldaláról (Signifikant) és csak másodsorban annak tartalmi oldaláról (Signifikat) közelíti meg.

Kritizálta Saussure-t, különösen a jelről, mint a hang és értelem arbiter kapcsolatáról alkotott felfogását. Ebben a szellemben bírálja a neobloomfieldianusok felfogását is; erről a Harvard és Massachusetts egyetemeken tartott előadásai-ban beszélt.

Munkáiban szorosan kapcsolódnak a lingvisztikai problémák verstani tanulmányaihoz. A fonológiai oppozíciók vizsgálata tette számára lehetővé, hogy eljusson a költészet új értelmezéséhez. A párbeszédből megtudhatjuk, hogy a junggrammatikusok historizmusának és Saussure statikus vizsgálatainak kritikája juttatta el őt ahhoz a következtetéshez is, hogy mind a nyelvben, mind az irodalomban az idő a legfontosabb faktor.

A tér mint nyelvi faktor szintén fontos szerepet játszott kutatásaiban, és ez elválaszthatatlanul kapcsolódik a nyelvi norma alakulásáról végzett vizsgálódásaihoz.

Nem veszélyezteteti-e a szemiotika tudományos értékét annak az utóbbi tíz évben úgymond divatos diszciplínává válása? – teszi fel a kérdést Pomorska. Válaszként idézzük Jakobsont a szemiotikáról szóló fejezetből: „Ha a szemiotika a jelek tudománya [. . .], akkor nem ítélné el valamilyen jellel való foglalkozást. Ha a jelrendszer sokféleségében olyan különleges jeleket fedezünk föl, amelyek különböznek a többitől, akkor azokat külön osztályba sorolhatjuk anélkül, hogy a jelek általános tudományából kizárnánk. Az a sokrétű és konkrét feladat, amely a szemiotika előtt áll, és ezek jelentősége kellően alátámasztja azt a véleményt, hogy a szemiotika rendszeres, átfogó kidolgozása sürgető feladat.” (137.)

A könyv érdeklődésre tarthat számot azok körében, akik a ma Amerikában élő nyelvész munkássága után érdeklődnek. A függelékben megtaláljuk R. Jakobson német nyelvű írásainak teljes bibliográfiáját, a *Válogatott művek* eddig megjelent és előkészületben lévő kötetének adatait, R. Jakobson műveinek régebbi bibliográfiáit és a neki szentelt kiadványok jegyzékét.

Kászony Rózsa

P. Friedländer: Studien zur antiken Literatur und Kunst Berlin, 1969. Walter de Gruyter und Co., 703 + XXIII.

A kitűnő német ókortudós, a berlini, marburgi, majd hallei egyetem egykori tanára, 1939-es emigrációjától haláláig (1882–1968) az Egyesült Államokban élt és tanított; nevéhez egyebek közt egy monumentális Platón-monográfia (I: 1928, II: 1930, III: 1960) és több, a későantik-korabizánci műtörténet kérdéseit úttörő módon elemző kötet, mint a *Johannes von Gaza* and *Paulus Silentarius: Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit* (1912), a *Spätantiker Gemäldezyklus in Gaza: Des Prokopios von Gaza Ekphrasis Eikonos* (1939) és a *Documents of Dying Paganism: Textiles of Late Antiquity in Washington, New York and Leningrad* (1945) fűződik.

A válogatott tanulmányait egybegyűjtő *Studien* megjelenését már nem érthette meg, de a 43 tanulmányát és tanulmánnyal is felérő könyvismertetését (azaz folyóiratokban publikált életművének mintegy kétharmadát) tartalmazó kötethez az előszót még ő írta. Innen, az előszóból értesülünk – s ezt kivált azoknak nem árt tudniuk, akik munkásságát valamelyest már eddig is ismerték –, hogy a *Studien*be felvett írásokon az első megjelenéshez képest lényeges változtatásokat általában nem eszközölt, viszont a *Kritische Untersuchungen zur Geschichte der Heldensage* (1914), a *De fine Odysseae* (1929), a *Polla ta deina* (1934), a *Die Echtheit der Melodie zu Pindars Erstem Pythischen Gedicht* (1934), a *Rhythmen und Landschaften im zweiten Teil des Faust* (1953), továbbá a *Documents of Dying Paganism* (1945) eredeti szövegét az 1969-es gyűjteményes kiadás számára kisebb-nagyobb mértékben átírta, illetve kibővítette.

A testes kötet, melyben egyébként két, korábban önállóan megjelent terjedelmesebb tanulmánya, a *Documents of Dying Paganism* és a *Rhyth-*

men und Landschaften im zweiten Teil des Faust is helyet kapott, tematikusan rendezi anyagát, s ez a – többnyire németül, kisebb részében angolul megszólaló – anyag Friedländer kivételes szellemi mozgékonyágáról és tudósi sokoldalúságáról, kutatószenvédélyének irigylésre méltóan széles skálájáról tanúskodik. Friedländer érdeklődésének homlokterében kétségkívül a görög irodalomtörténet áll, azon belül is főként az archaikus és a klasszikus kor, bár figyelme a hellénisztikus- és császárkori görög költészet egyes problémáira is kiterjed (55–318). A görög irodalomtörténet mellett több tanulmánya a római irodalom és nyelv (319–366), illetve a görög meg a római zene és metrika (367–470) területére vezet, mások részint a hősmonda és a mitológia (1–54), részint az archeológia (471–528) területéről veszik tárgyukat; de a kutatói spektrum színskáláját növelik azok a tanulmányai is, melyek az antikvitás németországi továbbélésének (529–652), vagy a XVII. századi német szellemtörténetnek (653–672) egy-egy fejezetével foglalkoznak, vagy amelyek néhány, tudósi alkatának megformálásához nagy vagy éppen döntő hatással volt német klasszikus filológus és archeológus portréját változtatják fel (673–681). Néhány személyes emlék közlése (682), Friedländer publikációinak teljes listája (683–688) és a különböző mutatók (689–703) zárják a tartalmában vonzóan gazdag könyvet, mely nem csupán az ókor kutatója számára szolgálhat tanulsággal és/vagy ösztönzéssel.

Szepessy Tibor

H. Erbse: Ausgewählte Schriften zur klassischen Philologie Berlin–New York, 1979. Walter de Gruyter und Co., 581.

A szerző a bonni egyetem tanára, világszerte ismert nevű klasszikus filológus; idestova 40 éve, a háború óta publikál. Munkásságát egyként jelzik monográfiák, mint az *Untersuchungen zu den attizistischen Lexika* (1948), a *Beiträge zur Überlieferung der Iliasscholien* (1960) vagy a *Beiträge zum Verständnis der Odyssee* (1972), és szövegkiadások, mint a *Fragmente griechischer Theosophien* (1941) s főként az Ilias-scholionok hatalmas corpora (I–VI: 1969–1983); azonkívül szerkesztője és kiadója a korai görög eposzok szóanyagát leltárba vevő és rendszerező lexikonnak is. Az *Ausgewählte Schriften* folyóiratokban és másutt közzétett tanulmányaiból gyűjt össze egy kötetrelátót, az 1978-ig megjelenteknek több

mint a felét, a már ismerteket megtoldva 4, eddig közöletlen írásával (*Textkritisches zu den Scholien des 19. Iliasbuches; Über die Herakliden des Euripides; Über Herodots Kroisoslogos; Aristoteles über Selbstliebe*).

Erbse szigorúan rostált, amit akár az is bizonyíthat, hogy itt újra közölt tanulmányai közül a legkorábbi is 1954-ben jelent meg először, vagyis hogy voltaképp csak egy negyedszázad terméséből, már érett korszaka legjavából merített. És még inkább bizonyítja az, amit kurta előszavában mond el: hogy csupán olyan írásainak juttatott helyet a kötetben, melyeket vagy változatlanul időszerűeknek érzett, vagy némi módosítással-kiegészítéssel a kutatás mai szintjére tudott hozni, s amelyeket, mint szerényen megjegyzi, „a filológus olvasó valamelyes haszonnal forgathat”. Ezek a módosítások és kiegészítések egyébként a kötetbe felvett 26 tanulmánynak mintegy a felét, s a 3 könyvismertetés egyikét érintik; viszont 2 tanulmányát (Sieben Bemerkungen zu Herodot; Versuchstellungen in den Argonautika des Apollonios Rhodios) gyökeresen átdolgozta.

Erbse grecista, fő kutatási területe a görög irodalomtörténet, azon belül is elsősorban az archaikus és legkivált a klasszikus kor, de a hellénizmus és a kora császárkori görög nyelvű irodalmára is ki-kitekint. Ennek a monogám szenvédélynek a dokumentuma az Ausgewählte Schriften. Az archaikus korból, igaz, egyedül Homéroszt vonultatja fel, őt viszont a kötetben belül relatíve a legtöbb tanulmánnyal (5), ami a munkásságáról fent elmondottak után nem is meglepő. Annál bővebb a mustra a klasszikus kor műfajai-ból és íróiból: a lírai költészetet ugyan csak Pindaros (2), a drámát csupán Euripidész (1) képviseli, a történetírást ellenben hárman, Hérodotosz (2), Thukydész (3) és Xenophón (2), a rétorikát is Démosthenész (2) és Antiphón (1) kettőse, a filozófiát pedig a két legjelesebb, Platón (3) és Arisztotelész (1). A hellénizmus és a kora császárkori irodalmára itt mintha az életműben elfoglalt tényleges szerepükhöz képest kissé kevesebb nyomtaték esnék; az előbbiről mindössze az Apollónios Rhodiosnak szentelt írás, az utóbbiról a Plutarkhosz és a Marcus Aurelius-tanulmány szól – bár a kötet végén található Propertius-elemzés, a szerző görög vonzalmait kivételszerűségével csak még inkább kidomborító római kirándulás szintén ugyanebbe a korszakba vezet.

Erbse, ahogyan a felsorolás mutatja, korántsem a görög irodalom periferiáin kereskedik, hanem a közismert, a „nagy” auctorokat veszi vizsgálat alá, s tudósi rangjának jele, hogy azokról is

mindig fontosat, lényegbevágót, olykor végérvényeset tud mondani. Két olyan körülmény, mely gyűjteményes kötetét talán nemcsak a klasszikus filológus számára avatja majd vonzó – és bizonyára nem csupán „valamelyes” haszonnal forgatható! – olvasmánnyá.

Szepessy Tibor

Frank Brommer: Odysseus. Die Taten und Leiden des Helden in antiker Kunst und Literatur Darmstadt, 1983. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 132. 55 ábra, 48 képtábla.

Az antik irodalmat találó hasonlaltal rommezőnek szokták nevezni, amelyből itt-ott még fölmagaslik egy-egy fennmaradt épület. Az ilyen *monumentum* persze megragadja figyelmünket, művészi tökélyével lenyűgöz, de ha megkíséreljük megfejteni a titkát, bizonytalan sejtéseken alig jutunk túl, éppen a mű magányossága és elszigeteltsége miatt.

Az antik irodalomra vonatkozó ismereteink gyarapításának és elmélyítésének egyik lehetősége, ha vallatóra fogjuk a képzőművészeti ábrázolásokat. Ezek nagy része ugyanis ugyanonnan veszi témáját, mint az irodalom: az istenekre és hősökre vonatkozó történetekből, a mítoszból. Így kedvező esetben megállapíthatjuk, vajon egy irodalmi mű valamilyen elterjedt, közismert történetet dolgoz-e fel, vagy pedig a költő – írói céljának megfelelően – attól eltérő mesét alkotott. Olykor a képzőművészeti ábrázolások egy korábbi irodalmi alkotás nyomán keletkeztek: ilyen esetben még arra is következtethetünk, melyik mozzanat ragadta meg leginkább a művészt (és közönségét) – nyilván az, amelyiket a legszívesebben ábrázolták.

Frank Brommer egyik kiemelkedő képviselője ennek a kutatási módszernek. *Vasenlisten zur griechischen Heldensage* (3. kiadás 1973) és *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage* (1976) c. munkái a görög mondavilág képzőművészeti ábrázolásainak teljességre törekvő számbavételével alapvető kézikönyvnek számítanak. Itt ismertetett könyvében az irodalmi és a képzőművészeti Odüsszeusz-ábrázolásokat vizsgálja egymásra vonatkoztatva.

A könyv legfontosabb része (19-től a 109. oldalig) a változatos sorsú hős életének epizódjait veszi sorra, szám szerint 45 eseményt. Előbb röviden megismerjük a történetet, esetleg annak különböző variánsait, amelyek antik szerzőnél elő-

fordulnak, majd az epizód képzőművészeti ábrázolásai következnek időrendbe szedve. Ezeket pontosan le is írja, hiszen éppen a tartalmi részletek alapján dönthető el a művész függése az irodalmi mintától, vagy önállósága. A leírást nagyszerűen egészíti ki a gondosan válogatott és kifogástalan minőségben nyomott illusztrációs anyag: a szövegben említett Odüsszeusz-ábrázolásokat bemutató szövegközi grafikus ábrák és képtáblákon lévő fényképek.

Brommer egyszerre igyekszik kielégíteni a filológus vagy művészettörténész szakember és a nagyközönség igényeit. Könyve teljes tudományos apparátust is tartalmaz: minden irodalmi és képzőművészeti emléknél pontosan megadja a lelőhelyet, vitás esetben idézi a vonatkozó szakirodalmat, sőt nem egy esetben az újabb kutatások alapján módosítja vagy kiegészíti saját összefoglaló munkáinak adatait. Mindez a szöveghez adott lábjegyzetekben és a kötet végén lévő regiszterekben található, s akit ez nem érdekel, az a közérthetően fogalmazott szöveg és a sok illusztráció nyomán azt is gondolhatja, hogy egy Odüsszeuszról szóló népszerű képeskönyvet olvasgat.

Figyelemre méltó, hogy e két – egymással alig összeegyeztethető – célt milyen szűk terjedelem mellett sikerült megvalósítania. E puritán rövidség ára persze az, hogy a munkában feltárt és bemutatott anyag magyarázatára, értékelésre, eszmetörténeti, irodalmi, művészettörténeti vagy más összefüggésekbe való beállítására nem vállalkozott.

Igy, ha az olvasó nem elégszik meg a tudomásulvétellel, hanem szeretne az adatok mögé is látni, kíváncsisága kielégítetlen marad. Egy példa: az Odüsszeiában az ithakai hős két tengeri nimfához is elvetődik, Kirkéhez, majd Kalipszóhoz. Az eposz részletesen beszámol mindkettőről. A Kirkével való találkozás előfordul már egy i. e. 8. századi vázatóredéken – ez egyben a legelső Odüsszeusz-ábrázolás is – s ettől kezdve le egészen az i. sz. 4–5. századig megjelenik a legkülönbözőbb emlékeken (attikai és etruszk vázák, etruszk bronztükrökön, hellénisztikus domborműveken, római falfestményeken stb.). Szegény Kalipszó viszont egyetlen vázaképen sem fordul elő, egyetlen archaikus vagy klasszikus kori ábrázolását sem ismerjük – miért bántak vele ilyen mostohán a művészek? Vagy miért a legnépszerűbb az Odüsszeiában elmesélt kalandok közül éppen a Poiyphemosz-történet, annyira, hogy négy mozzanatát is ábrázolták? Miért hiányzik egyes jelenetek klasszikus kori ábrázolása, holott

korábban is és később is megjelenik a képeken? Az a (Homérosznál nem szereplő) történet, hogy Odüsszeusz Skyros szigetéről csellel magával viszi a Lykomédész király lányai között rejtelkedő Akhilleuszt, miért nem szerepel egyetlen vázáképen sem, viszont az i. e. 5. század közepétől kezdve – egyebek között – nem kevesebb, mint 37 szarkofágdomborművön? – Minderre persze a szerző felelheti azt, hogy könyvének nem is volt célja ilyen és hasonló kérdésekre feleletet adni, s nem egészen jóhiszemű bíráló olyasmit számon kérni egy könyvön, ami szerzője szándéka szerint nincs benne. Magam sem kifogásként említettem e szempontokat, csupán érzékeltetni szerettem volna, milyen további érdekes kérdéseket vet fel a Brommer által összegyűjtött anyag, kérdéseket, melyekre elsősorban éppen tőle várhatjuk – egyik következő munkájában – a feleletet.

Kapitánffy István

Johannes Vitéz de Zredna Opera, quae supersunt. Edidit: Iván Boronkai. Redigit: Antonius Pirnát Budapest, 1980. Akadémiai Kiadó, 290.

Vitéz Jánosnak, egyik legjelesebb humanistának a nevéhez nemcsak egy hatalmas könyvtár, amelyben elsősorban a klasszikus antikvitás auktorainak a művei kaptak helyet, hanem a pozsonyi stúdium generale alapítása, számtalan irodalmi értékű levél s több szónoki beszéd is fűződik. Az 1400 táján Zrednán született gyermek felnövekedve tehetsége, szorgalma, műveltsége révén gyorsan emelkedett az egyházi és a világi ranglétrán is, s lett előbb váradi prépost, majd királyi kancellár, Mátyás idejében esztergomi érsek.

A magyar irodalomtörténet nevét, irodalmi értékű leveleit már századok óta ismeri, 1744 óta pedig irodalmi szerepe, egyénisége mind szélesebb körben vált ismeretessé, hiszen műveinek egy részét már a XVIII. század első felében megjelentették, életművéről pedig igen sok kisebb nagyobb tanulmány jelent meg. Az utóbbi évtizedben Csapodi Csaba, Csapodiné Gárdonyi Klára, majd Boronkai Iván foglalkoztak a neolatin filológia szempontjából figyelemreméltó szerző műveivel.

A most ismertett szövegkiadás is Boronkai Iván munkája, aki bevezető tanulmányában változja Vitéz János pályafutását, irodalomtörténeti jelentőségét, ismerteti a könyv szerkezetét. Ugyanitt megadja a kötet egészen részletes tartalomjegyzékét, felsorolva a levelek címetét,

keletkezési idejét, s annak nevét, akinek a nevében a levelet Vitéz János megfogalmazta.

A bevezető tanulmányt a levelek követik. Ennek a fejezetnek is az első részében a többnyire hivatalos levelek olvashatók, amelyeket egy bizonyos Paulus diaconus kérésére Ivanich Pál gyűjtött egybe. A második részben az ebből a gyűjteményből kimaradt levelek kerültek. Ezután az eddig előkerült tizenegy beszéd következik. A kötetet az Index nominum zárja.

A hallatlan nagy műgonddal készült kiadás szövegeihez a kiadástörténetet a szövegvariánsokat is figyelembe vevő jegyzetek, szövegvariánsok tartoznak. Boronkai arra törekedett, hogy a legHITELESEBB szöveget jelentesse meg a textológiában leginkább ismeretes helyesírásban és eljárásban. A bevezető ezekről a kérdésekről is részletesen tájékoztat.

Úgy hisszük, hogy a kötet egységesebb lett volna, ha a kiadói jegyzetek is német nyelven jelentek volna meg, így például többek között a névmutató előtti néhány mondat is. A bevezető tanulmányt és jegyzeteket fordító Schulek Tibor ezeknek az apró jegyzeteknek a fordításától sem zárkózott volna el.

A *Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum* címen ismert sorozatban ezúttal is gazdag tartalmú kötet jelent meg, amely pontosan jelzi, hogy a magyar kultúra a humanizmus idején értékben alig maradt el a jelentősebb európai államok művelődésétől, kultúrájától.

Kilián István

Carla Pellandra: Seicento francese e strategie di compensazione Pisa, 1983. Editrice Libreria Goliardica, 205.

Carla Pellandra tanulmánygyűjteményében arra tesz kísérletet, hogy elsősorban a XVII. századi francia irodalomban feltárja a kompenzáció hermeneutikai következményeit. A középpontban a moralista La Bruyère és Pascal áll. Az előző szerzője, Corrado Rosso a *Caractères ou les mœurs de ce siècle* konklúzióját idézi a kompenzáció terminus megértésére. „Bizonyos mértékű egyenlőtlenség a feltételekben, amelyek fenntartják a rendet és az alárendeltséget, Isten műve, vagy isteni törvényt feltételez: a túl nagy aránytalanság, amint az az emberek között megfigyelhető, az emberek műve, vagy az erősebb törvénye. A szélsőségek károsak és az embertől indul-

nak ki: minden *kompenzáció* helyes és Istentől ered.” (8.)

Carla Pellandra elemzéseiben általában nem alkalmaz összehasonlító szempontokat, kivétel azonban az Epictétos-hatás kérdésének vizsgálata Pascalnál és Leopardinál, valamint a barokk étreparaître Molière *Amphitryon* című tragikomédiájában. Ez utóbbi tanulmányában a szerző a *téma* alakulását is figyeli, Molière művét finom érzékkel hasonlíttja össze Plautuséval és Rotrou-éval.

Racine színházának és Pascal *Pensées*-inak hármas struktúrája, s a hős számára kínálkozó szövetség lehetősége nyilvánvaló. A tragédiában az autentikus tudattal rendelkező, tragikus ember, és a különböző magatartásformákat és jellemvariánsokat bemutató, a magasabb erkölcsi érték nélküli világhoz tartozó szereplők mellett az egyszerre közel és távollevő, rejtőzködő Isten (Lucien Goldmann) alkotja a hármasságot. Az ellentétek meghaladására, szintézisére törekvő filozófus egyszerre szeretné elérni a kétféle végtelent és kitölteni a közöttük (entre-deux) lévő teret. Az emberi helyzete a világegyetemben tragikus, hiszen képtelen elérni bármi biztost, nem tudja megvalósítani a totalitást, az ideális közösséget. Nyomorúsága tragikus helyzete, nagysága e helyzet tudata. A konfliktus Phèdre számára sem feloldható: képtelen egyszerre eleget tenni a *világ* és a rejtőzködő *Isten* követelményeinek. A félreismert világgal kötött szövetsége, természetes vágyainak kielégítésére tett kísérlete okozza pusztulását. A tragikus hős számára a földi perspektívában nincs kompenzáció, ugyanakkor, a „harmadik”, Isten bizonytalan bizonyosság. Junia, Berenice, Titus még idejében felismerik, hogy a számukra fontos értékek fenntartásával nem köthetnek kompromisszumot, igazi szövetségesük viszont ellentmondásosan nyilatkozik meg.

Carla Pellandra sokrétűen mutatja be Epictétos *Kézikönyvének* Pascalra és Leopardira gyakorolt hatását. E vonatkozásban a legnagyobb hangsúlyt a halállal szembeni pszichológiai magatartásformák összehasonlítása kapja. Az *apátheia stoica* lelkiállapotában a halál szenttelen „visszaadás” (rendre), az élet visszaadása Istennek. Pascal keresztény felfogása szerint is a „raison” és a „passion” dualizmusában az előbbinek van primátusa. De a halál mégis utálatos, az ember természetes ösztöneivel fél tőle (horreur de la nature), s csak az értelme, Krisztusba vetett hite szelídíti meg a „sentiments de la nature”-t, általa a halál szeretetreméltó (aimable), szent lesz, a hívő ember öröme (joie du fidèle). Az indulatok megfékezé-

sének antik, sztoikus eszméjét Pascal keresztény, pietista állásponttá változtatta. –

Míg a francia filozófus számára a sztoikus, epiktétosi bölcelet erőteljes ösztönző (energico stimolante), a vele való szellemi küzdelemből megerősödve kerül ki, addig Giacomo Leopardinál ugyanez nyugtató, kábítószer vagy fájdalomcsillapító.

A XIX. század eleje romantikus nemzedékénél a szubjektumban megalkotott álmovilág helyettesítette a diszharmonikusnak, ellenségesnek érzett külső valóságot. Az objektív és a szubjektív komponens, a mimézis és esztétikai idealizmus korábbi, neoklasszikus egyensúlya felborult, Leopardi lemondott a külső dolgokról („La rinuncia delle cose esterne è scelta dell’anima” – G. Reale, itt 70.). Epictétos sztoikus eszméi az olasz költőből kioltják a szenvedélyeket, megtanítják arra, hogyan lehet boldogtalan. A világ és a végtet összefogott a magányos ember ellen, aki pusztán szubjektumában, álmaiban kompenzálhatja önmagát.

Molière *Amphitryonja* az étre és a paraître összekeveredésének barokk témájára épül. A dolgoknak itt sincs szilárd formájuk, az *ego* önmagába, identitásába vetett hite megrendült. Az *én* és a külső valóság közé beiktatódik egy harmadik komponens: a látszat, az illúzió, amely mindent bizonytalanná tesz. A bonyodalom szálait mozgató Jupiter *én*-je szövetkezik a látszattal és becsapja a világot. Amphitryon alakjában megszerzi annak feleségét, Alcmenét. A Grands és a Petits kiegyenlítődése csak a közös nyomorúságban (commun malheur) következhet be. E pesszimista gondolat eszünkbe juttatja, a Carla Pellandra által is közölt barokk emblémát: az emberi hierarchia csúcán álló király fölött megjelenik a skeleton kaszájával, és kijelenti: *Ed io tutti pareggio*, én mindenkit egyenlővé teszek.

Pál József

II Kongres uczyonych polskiego pochodzenia. Zbiór materiałowy, pod red. Hieronima Kubiaka i Janusza Wróbla Wrocław–Warszawa–Kraków, 1984. Ossolineum, 619.

A gyűjteményes kötet egy sajátos nemzetközi kongresszus anyagát tartalmazza, amely részben hazai, nagyobb részt külföldi lengyel származású tudósok második lengyelországi találkozója alkalmából elhangzott előadásokból áll. A Komitet Badania Polonii PAN védnöksége mellett a krak-

kói Instytut Badań Polonijnych Uniwersytetu Jagiellońskiego és a varsói Towarzystwo Łączności z Polonia Zagraniczna „Polonia” közreműködésével létrehozott vitafórum mintegy húsz országból érkezett részvevői többnyire a humán- és társadalomtudományok különféle ágazatainak képviselői voltak. Ez ugyan megmutatkozik a plenáris ülések és a kongresszus egész tematikájában, de az általános jellegű és módszertani témák, munkabeszámolókat és a mintegy nyolcvan előadás tárgykörei megosztottak a kb. huszonöt tudományágat reprezentáló szakemberek csoportjai között.

Amíg a plenáris ülések jellegét a főelőadások tudománytörténeti irányultsága határozta meg, a munkauléseken különféle földrajzi – európai, nyugat-európai, francia; amerikai, észak- és dél-amerikai; afrikai, ázsiai, ausztráliai, kanadai stb. – térségekben működő tudósok regionális érdekű előadásai hangzottak el. Az összegező célú plenáris üléseken a hangsúlyt a nemzetközi tudományos együttműködés értékelésre, módszereire, eszközeire, távlati fejlesztésének problémáira helyezték. Történeti áttekintő jellegénél fogva igen tanulságos a XIX. és XX. századi lengyel tudományosság fejlődési tendenciái a nemzetközi tudományos fejlődés tükrében (B. Suchodolski) tudománytörténeti vázlat, a tudomány szerepe Lengyelország fejlődésében (J. Szczepański), valamint a lengyelországi főiskolai oktatás problémái a XX. században (J. Górski) sokoldalú bemutatása.

A kulturális és művelődéstörténeti kiselőadások sorából említhetők olyan irodalmi polonisztikai vagy összehasonlító irodalmi témák, mint a kölcsönös recepció kérdése, lengyel művek fordítása különböző idegen nyelvekre, a többnyelvűség következményei, a lengyel nyelv oktatása a változó külföldi körülmények között, lengyel nyelvű könyvek, könyvtárak, egyházi gyűjtemények és a hazai kapcsolatok kérdései, a lengyel történelem oktatásának, tanulásának problémái külföldön, pl. Franciaországban, a külföldi lengyel értelmiség helyzete a tudományos fejlődés szemszögéből és más időszerű érdeklődésre számot tartó beszámoló.

Míndez beletartozik a hazai tudományossággal kiépített vagy megvalósítandó személyes és intézményes tudományos együttműködés meglehetősen bonyolultnak láttatott témakörébe, amelynek helyzetével, módozataival és lehetőségeivel két plenáris előadás (W. Markiewicz és J. Kaczmarek) is foglalkozott, ide számítva a nyomukban támadt vitát is (567–589–590–591). Az

egyes szekciók vitauleséről külön összefoglalások készültek, például a humán- és társadalomtudományok területéről (599–600) is. A nemzetközi konferencia egész problémaköre, tudománypolitikai élű vitáival együtt, számunkra is tanulságos lehet, jóllehet a kötet lengyel hazai és nemzetközi összefüggései sajátos viszonyokat tükröznek.

Hopp Lajos

Ikonos kszázat i królów polskich Ks. Jana Głuchowskiego. Reprodukja fototypiczna wydania z 1605 r. Wrocław–Warszawa, 1979. Ossolineum, XVI. + 101. + 81.

Fél évszázada még csak az Ossolineum *Ikonos*... unicumáról tudtak; ma is csak négy példánya ismert az 1605-ös krakkói őskiadásnak. A fénymásolási eljárással készült kötet első része a könyvritkaság számba menő eredeti reprodukciója; a lengyel királyok többnyire fiktív metszeteihez tartozó latin versekkel – kiadója jelzése szerint Janicyjusz, *De vitis Regum Polonorum* (Krakkó 1565) verseivel, – életrajzi adatokkal kísért lengyel versezetekkel, ajánló „praefatia”-val s az olvasóhoz szóló előszóval. Második része az „ikonok” alatti latin verseket korabeli lengyel fordításban adja, illetve Głuchowski régies nyomású lengyel verseinek szakszerű átírású és központosítású szövegét tartalmazza.

Barbara Górska bevezető tanulmányában foglalkozik a jeles munka genezisével. A reneszánsz korában kedvelt műfaj német földön is elterjedt kiadványforma Lengyelországban már a XVI. században nagy népszerűségre örvendett. A német grafika hatására valló, fametszetekkel díszített különféle *Vitae*... *Imagines*... *Icones*... *Cronica*... *Catalogus*... *Descriptio*... *Gabinet*... *ducum et regum*-féle illusztrációs kompilációk a barokk kor végéig divatban voltak. A politikai és moralista íróként ismert J. Głuchowski „płocki prépost” összeállítását – röviddel halála után – a szandeci főesperes, humanista és jogtudós Jan Januszowski Łazarzowicz adta ki Krakkóban. A két előszó-féle is az ő írása, megtűzdelve Cicero, Salustius, Plinius utalásokkal. A kutatás kiderítette, hogy a latin versek egy része nem Klemens Janicki (1516–1543) *Vitae regum Polonorum*-jából való, hanem Andrzej Loeaechius alkalmi udvari verselőtől. Ez utóbbi Bernard Maciejowski kardinális környezetéhez tartozott, akinek Januszowski a művet ajánlotta. Egyébként Janicius „poeta laureatus” *Vitae*... versei helyébe ezek korabeli

átültetése, J. A. Kmira: *Żywotów królów polskich* (Kraków, 1591) került modernizált átírásban.

Az *Ikones*... előzményeinek és a műfaj továbbbélésének bemutatása alapul szolgált a könyvritkaság leírására, jellemzésére, az ilyen „albumok” politikai célzatának és publicisztikai funkciójának megvilágítására is. A díszes kiállítási kötet könytörténeti érdekessége, hogy a Népi Lengyelországban működő Ossolineum 10 000. kiadványaként jelent meg. Méltán esett a mai kiadók választása a történelmi idöket idéző, különféle korabeli forrásokból válogatott metszetekkel ékesített verses királyi ikonográfiára, a reneszánsz és barokk Európa-szerte kedvelt műfaji emlékére.

Hopp Lajos

Darryl J. Gless: *Measure for Measure, the Law, and the Convent* Princeton, New Jersey, 1979. Princeton University Press, 283.

A tanulmánykötet Shakespeare egyik legproblematisabb darabjával foglalkozik. Darryl J. Gless vizsgálatának tárgya a *Szeget szeggel* teológiai vonatkozásai: a darab címének szentírási értelmezése; a magánjog, az egyházjog, a könyörületesség és gondviselés reneszánsz felfogása; a protestáns üdvösségtan erkölcsi jelentése; a becsület kérdése; a becsületsértés teológiai, társadalmi és politikai vonatkozásai; és végül a XVI. századi kolostori élet.

A szereplők jellemzésén keresztül a szerző megvilágítja Shakespeare felfogását az erkölcs meghatározhatatlan természetéről és tudásunk tökéletlenségéről, amelynek alapján másokat megítélünk.

Az előszóban módszerként a szövegmagyarázatot jelöli meg. Ismerteti az eddigi értelmezések ellentmondó voltát. A kritikusok egy része a keresztény tanítás illusztrációjának tartja a darabot és a szereplőket, nagyobb számban azonban elutasítják a keresztény értelmezést. A darab forrásaival (folklor, romantikus regényes történet) kevesebbet foglalkozik, mivel ezt a szerző előtt már többen megtették. A hat fejezetben a darab bibliai, reneszánsz és protestáns problematikáját tárgyalja. A harmadiktól a hatodik fejezetig a kultúrtörténet keveredik az irodalmi magyarázattal.

Hosszan foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy milyen mértékben tekinthetők a szereplők allegorikusnak. Rámutat arra is, hogy Shakespeare

vallásos volt-e vagy sem számunkra nem lényeges, viszont nyilvánvaló, hogy ismerte és tisztában volt kora vallási vitáival.

A központi probléma a szereplők allegorikus volta és a törvény kérdése. Angelo helytartó neve metaforikus: nemcsak anyagyt, isteni hírnököt jelent, de tízshillinges érmét is. Mindkét értelmezésben a „helyettes” neve Vincentio hercegtől és az istenségtől való függőségre utal. A herceg hatalma és atyai szeretete jellemzői az abszolút monarchiának és az istenségnek. Shakespeare nyelvezete kapcsolódik Lukács, Máté és Márk evangéliumához, sok a hasonlóság a herceg beszéde és a *Hegyi Beszéd* között. A korábbi Shakespeare darabokhoz képest – *Tévedések vígjátéka*, *Szentivánéji álom*, *A velencei kalimár* – a *Szeget szeggel* című darabban a törvény, amely körül a cselekmény bonyolódik, nincs világosan meghatározva. A Shakespeare korabeli néző sok mindent beleértett a „törvény” szóba, jelentette az isteni (Mózes, Krisztus) és az emberi törvényt is. Shakespeare a törvényt a *Hegyi Beszéd* meghatározásának értelmében használja. Már a darab címe is Máté evangéliumát visszhangozza: „Ne ítéltetek, hogy ne ítéltessetek. Mert amilyen ítélettel ítéltetek, olyannal ítéltettek és amilyen mértékkel mértetek, olyannal mérnek néktek.”

Gyilkosság, testi vágy, házasságtörés, eskü, bosszú, szerelem esetén a keresztény törvény szerint ítéljük meg a szereplők cselekedeteit. Izabella és Claudio is másképpen viszonyulnak a törvényhez. A darab végére a „szemet szemért” helyébe a „Szeressétek ellenségeiteket” elv lép. Vincentio is a krisztusi szeretet értelmében törvénykezik.

Borsos Zsuzsanna

Willy Michel: *Ästhetische Hermeneutik und frühromantische Kritik. Friedrich Schlegels fragmentarische Entwürfe, Rezensionen, Charakteristiken und Kritiken (1795–1801)* Göttingen, 1982. Vandenhoeck und Ruprecht, 393.

A szerző e munkáját művek, tanulmányok sora előzte meg, melyeknek – többek között – szintén Friedrich Schlegel hermeneutikája volt a tárgya [*Ästhetische und historische Hermeneutik* (1971), *F. Schlegels hermeneutische Fragmente* (1978), Schlegel-tanulmánya a *Klassiker der Literaturtheorie von Boileau bis Barthes* c. kötetben

(1979) stb.) Joggal tekinthetjük így e kötetet a korábbi eredmények összefoglalásának, sőt kibővítésének is, hiszen Michael a kora romantika szakaszában keletkezett Schlegel-írásokat kivétel nélkül nagyító alá veszi, hogy pontosan körvonalalhassa az ifjú mester tanulmányokba, kritikákba, irodalmi, történeti-politikai, filozófiai-teológiai recenziókba „bújtatott” hermeneutikáját.

Okkal nevezi ezt a szerző implicit hermeneutikának, Schlegel ugyanis sohasem foglalta össze az írásművek megértésére, értelmezésére vonatkozó nézeteit teoretikus értekezésben. Hogy miért nem tette, arra valószínűleg irónia-fogalmának és kritikai szerepfelfogásának értelmezésén át kapnánk választ. („Az irónia tiszta tudata az örök agilitásnak, a végtelenül teljes káosznak.” Eszmék, 1800). Utalások rendszerével átszótt recenziói, kritikái így is genetikus kapcsolatokat mutatnak, amire Michel szerint mindig hivatkozni kell, ha az egyes írásokat „egészen” meg akarjuk érteni.

Friedrich Schlegel irodalomkritikai fontossága sokáig rejtve maradt. A német romantika korából „együttfilozófáló” barátjának, Schleiermachernek hermeneutikája tett szert hatástörténeti jelentőségre, amivel a valós értéksorrend visszájára fordult. Ennek egyik okát Michel abban látja, hogy Hegel a későbbi Schlegel-recepciót befolyásolva keményen szembefordult az Esztétikai előadásokban kortársa zsenitanával és irónia-fölfogásával. Néhány évtizeddel ezután Dilthey szilárdította meg a fordított értéksorrendet azzal, hogy – bár Schlegel szerepére is fölhívta a figyelmet – hermeneutikai koncepciójának kifejtésekor nem utolsó sorban Schleiermacherre támaszkodott. Wellek 1955-ben megjelent munkájában (*A History of Modern Criticism*) Schlegelt már a hermeneutika megalapítójaként jellemzi. A hermeneutikai vizsgálatok elterjedésében és Schlegel való súlyának fölismerésében mégsem ő játszott döntő szerepet, hanem paradox módon a hermeneutikai kutatásokat fellendítő Gadamer, aki alapművében, (*Wahrheit und Methode*, 1960) éppen Schleiermachert, nem pedig berlini kebelbarátját állítja középpontba a romantika hermeneutikájának tárgyalásakor. Ennek okát Michel arra vezeti vissza, hogy Gadamer lineáris hatástörténetet követ, így nem „emlékezik” arra, ami megszakítás nélkül hagyományozódott át. Itt azonban feltétlenül megjegyzendő, hogy a valamennyi részletre egyforma alapossággal kiterjedő kutatás csak fikció. Minden alap kutatás jelentősége elsősorban az, hogy a későbbi, ezen alap kutatást finomítani képes vizsgálódások számára ösztönzést ad. Elképzelhető, hogy Michel „hézgapótló”

munkája nem születik meg Gadamer hermeneutikai főművének megtermékenyítő hatása nélkül.

Azt, ami a szövegek megértésének módszertana, a „filológia filozófiája” szempontjából lényegesként tárul fel a Schlegel-írásokból, a szerző a Schleiermacherrel való összehasonlításban summa. Az eltérések és egyezések főbb mozzanatai a következőkben vázolhatók.

Mindketten szembefordultak a korabeli filológia szűk hermeneutikai felfogásával. Schleiermacher elődeivel (Wolf, Ast) ellentétben a filológia és a dogmatika módszerbeli elkülönítésére törekedett, ezért fenntartással kezelte a korlátozó feladatkijelöléseket és előfeltevéseket, amelyek nemhogy csökkentik a félreértéseket, hanem éppen növelik. Nem arra kíváncsi, ami készen talált előfeltevésekkel, pedagógiai célzatossággal „dogmatikusan közös”-ként kiemelhető a művekből, s ráhúzható az írókra. (Ez a schleiermacheri alapállás vezet arra a termékenynek mondható, bár a schlegeli hermeneutika színvonalát el nem érő felismerés-láncolathoz, amely különösen Dilthey, de Savigny, Steinthal és Boeckh elméletképzése számára is nyújt majd érvanyagot.) Schleiermacher a pszichológiai értelmezéssel elsősorban a szerző szándékát akarja megérteni, reprodukálni szeretné magát az alkotó folyamatot, így a művet az interpretáció olyan bázisának tekintti, amelyen a szöveget létrehozó személyiség feltárul. Minden szövegben az életmegnyilvánulást szándékozik megragadni, a mondott igazságtartalma emögött háttérbe szorul. (Gadamer a „személyiség esztétikai metafizikája” kifejezéssel foglalja össze a hermeneutikában Schleiermacherrel beköszöntő fordulatot.) Az értelmezés során a saját érzületből indul ki, mert úgy gondolja, hogy a félre magyarázás – szerinte abból származik, hogy az értelmező megtapad saját eszmekörében – a szerzőbe való közvetlen behelyezkedés révén kerülhető el. Így minden eredeti, nem mechanikusan létrehozott alkotás megértése divinációt, konzencialitást igényel. Az értelmező módszerek különbözőségét az interpretátor és a szerző közötti lélektani, ismeretbeli rokonság lehetséges formái szavatolják Schleiermacher számára, aki Schlegellel ellentétben távol van attól, hogy kimondja a megértés történetiségét, de azzal, hogy az eltérő történelmi korokból adódó szakadékot a múlt írója és a jelen olvasója között megkísérli áthidalni, s ehhez megfogalmazza a szerző és értelmező között létrehozandó „korazonosság” hermeneutikai fikcióját, nagyot lép előre a történeti tudat fejlődésében. A „korazonosság” nála az eredeti olvasóba való behelyezkedéssel érhető el,

ami nyilván nem lehet mentes a valamikori olvasó korára irányuló történeti tájékozódástól. Annak nagy részét, amit mai hermeneutikai ismereteink hiányosságként könyvelnek el Schleiermacher koncepciójában [pl. nem számol a különböző nemzedéki és szaktárgyi nézőponttal, a kortárs értelmezés eltérőidejűségével („innere Ungleichzeitigkeit”) minden tévedést produktívnak vél, ezért nem tulajdonít ennek hatástörténeti jelentőséget, következésképp nem jut el az exoterikus és ezoterikus hatástörténet megkülönböztetéséig sem, nem veszi figyelembe az olvasási szokásokat stb.], Schlegelnél megtaláljuk.

Michel jó szemmel veszi észre, hogy kettejük fejlődése fordított irányú. Schlegel kezdetben (*Von der Schönheit in der Dichtkunst*) a mű „genézisének” pszichológiai értelmezéséből indul ki, majd mindig objektívabb megértést keres. A *Fragmenten zur Litteratur und Poesie*-ben ismeri fel először, hogy a lélektan magyarázat döntő mértékben fikatív mozzanatokra épül. Schleiermacher eleinte még olyan objektív jelenségeket feltételez, amelyek „az író érzületének materiális oldala”-ként ragadhatók meg, ezután jut el az „életfilozófiailag kitágított értelmezés”-ig. Schlegel Schleiermacherrel szemben objektívítációnként akarja megérteni a művet, tehát nem elsősorban a szerző szándékát (az erre irányuló értelmezést „a benyomás kitalált történeté”-nek minősíti), hanem az „önmagát szervező mű” szándékát kísérli meg felfedni. Végso hermeneutikai vonatkoztatási síkként kezeli az író által már megírt művek sorrendjét és az irodalomtörténet egészét. (E felől szabad csak értelmezni szerinte a modern irodalom egy-egy klasszikus teljességű művét. Schlegel nem titkolt szándéka, hogy az értelmezés művészetének kifejlesztése révén a klasszikus értékű műveket föl tudja ismerni a kortárs irodalomban.) Az objektív műsorrendet és az irodalomtörténet egészét olyan genetikusan totalitásokként fogja fel, amelyek elengedhetetlen bevonása a művek vizsgálatába sokoldalú történelmi ismereteket kíván meg. Ezért tartja Schlegel szükségesnek megalkotni a történeti kritika elméletét is, melyen belül a különböző messzeségben lévő korok hermeneutikai megközelítésének kérdése éppúgy tárgyalható volna, mint a jelenre való vonatkoztatottság problémája a történeti megértésben.

Nézeteinek gerincét képezi a kritikus objektíváló szerepfelfogása, amely a kritikai-hermeneutikai kompetencia fokozása érdekében az értelmező „mimus” érvelő perspektívaváltásaiban és a megértés szerepeiben megnyilvánuló ironikus játékokban fejeződik ki. (Még abban a formulában is

jól megfigyelhető ez, amelyet a hermeneutika története ez idáig Schleiermachernek tulajdonított: „Jobban meg kell érteni a szerzőt, mint ahogy ő értette magát.” Schleiermacher nem nevezte meg 1829-es akadémiai beszédében a híres mondat „lelőhelyét”, de megcsönkítva is felismerhető az eredeti schlegeli gondolat, amelyből Schleiermacher „kispórolta” barátja tézisének ironikus és történeti jelentéssíkját: „Hogy valakit megértünk, aki magát csak félig érti, először jobban, teljesebben kell őt megértenünk, mint ahogyan érti ő magát, azután pedig csak félig és éppolyan jól, mint ő érti saját magát.” Michel különösen e formula alapján feltételezi, hogy Schleiermacher alaposabban ismerte Schlegel tervét a „filológia filozófiájáról”, mint ahogy mi ma véljük. Berliin összeköltözésük idején volt ugyanis alkalma belepillantani lakótársa jegyzeteibe. Vajon mit köszönhet Schleiermacher e papírlapoknak?)

Schlegel bevonja oszcilláló nézőpontjaiba a legkülönfélébb érdekű és előítéletű olvasók lehetséges műmegközelítéseit is (lásd pl. Jacobiról írt tanulmányát!) A belehelyezkedés az idegen nézőpontba mindig előrevetíti a kor megértését is. Egyetlen kort sem önmagából lehet megérteni, hanem több kor „együttfilozofáló” kapcsolataiból, így a történeti megértés éppúgy, mint az eredményesebb megértést elősegítő olvasás „ciklikus”. (Schleiermacher folyamatos olvasásról beszél, nála az egyes megértése az egészből fokozatosan halad előre.) A kritikus „együttfilozofál” saját korával is, hogy a jelenbeli áramlatok belső történetiségét, eltérő idejűségét át tudja tekinteni, minden irányzatot egymásra tudjon vonatkoztatni, mert mércére van szüksége, hogy megállapíthassa, mely művek a legkiválóbbak. A kort megértő kritikus célja végső soron az, hogy megtalálja a pontot, ahonnan a fejlődés-változás lehetőségei megítélhetők. A hermeneutika érdemtelenül elfeledett mestere mindazt bevonja még a megértésbe, ami az értelmezés hagyományáiban közel áll a szerzőhöz, akibe nem „helyezkedik bele”, mert a schleiermacheri közvetlen olvasó szerepének teljes elfogadását illuzórikusnak tartja.

Schlegelnek világos elképzelései vannak a megértésben kulcsszerepet játszó hatástörténet jelentőségéről is. A Lessing körüli félreértések, -értelmezések áthagyományozásának vizsgálata során jut el az exoterikus és ezoterikus hatástörténet megkülönböztetéséhez. Az exoterikus hatástörténet az elsődleges befogadástörténet. Ehhez tartozik az eltérő korérzékelésű és izlésű műbefogadás, valamint a szerző „folytatása” az epigonok műve-

iben. Az ezoterikus hatástörténettel jóval később válnak világossá az egyes szerzők követőik révén. Ezzel a félreértelmezett mű új hatástörténeti szakasza kezdődik. Schlegelt a hatástörténet illetően szétválasztása vezeti rá arra a meglátásra, hogy minden kritikát hozzá kell számítani a mű történetéhez. Számottevő érdeme tehát, hogy minden síkon történetesítette a megértést, amelyet azonban az esztétikai kritika területéről akart egyetemes tenni, hermeneutikáját ezért esztétikai hermeneutikaként jellemezhetjük.

Michel megállapítja, hogy egyrészt az irodalomkritika, irodalomtörténet-írás, interpretáló irodalomtudomány, formális elemző eljárások, másrészt a történettudományok, társadalomtudományok, a pszichológia, a művészettudományok hermeneutikailag bevonható ismeretmódjai között olyannyira bonyolulttá vált a viszony, hogy az esztétikai hermeneutika „fejlődése” integráló tudományelméleti magyarázatok nélkül nem volna lehetséges (lásd egy komplex pszichotörténet vágyalmát!). Ezért látja úgy, hogy a jelen univerzális hermeneutikája hasonló fejlődési stratégiára van utalva, mint a kora romantikáé. Gadamerrel ellentétben így azt állítja, hogy a jelenkori esztétika nem olvadhat bele a jelenkori hermeneutikába. Sokkal inkább szabadabbá kellene tenni a benne lévő esztétikai mozzanatokot, el kellene határolni az esztétikai gondolatajakazokat – véli. Hogy mindez hogyan történne, arra Michel nem kísérlet meg választ adni. Ez természetes is, hiszen tisztában van azzal, hogy a társadalomtudományok eredetileg esztétikai szemléletmódból keletkeztek, csak ezt a felismerést – nem érdemtelenül – az értelmezési szerepek jogosultságának igazolására használja fel. Úgy tűnik, Michel némiképp félreérti Gadamer hermeneutikáját, amikor azt látja, hogy a német filozófus szembeállítja az esztétikai tapasztalat igazságtartalmát a módszerorientált tudományokéval. Inkább egymásra utaltságukat hangsúlyozza. Fontosnak tartja, de nem abszolútizálja a társadalomtudományokban is elengedhetetlen módszertani megalapozottságot. Mindig hangsúlyozza az alkotó fantázia, az élettapasztalat szerepét. Nem véletlen, hogy az egyik legfőbb ellenvetés egyetemes hermeneutikájával szemben az volt, hogy félreismerte a modern tudományok módszertani szigorúságát, pedig csak arról van szó, hogy Gadamer számára nincs zárt nézetrendszer a megértésben. Törekvése nem az volt, hogy új tudományelméletet hozzon létre, hanem – ahogy ő mondja – a tudományelméleti módszertan korlátozott érdeklődési horizontját kitérítse. Ezt azért kísérel meg, mert nem hisz

abban, hogy a „kritikai racionalitás” az igazság abszolút mércéjévé emelhető, mivel a szelektív szempontok, amelyek mindenkor kitüntetnek és kutatási témává tesznek fontosnak vélt kérdéscsoportokat, nemcsak magából a kutatás logikájából származhatnak. A racionalitásért küzdő tudományelmélet, megismerő módszer éppen akkor válik Gadamer számára irracionálissá, amikor az a filozófiai reflexiókból származó szempontokat illegitimnek tartja, amikor az élettapasztalattal szemben immunissá válik. Az élettapasztalat pedig tudvalevőleg nem módszerorientált, hanem egyetemes, amelyben az esztétikai tudat kitüntetett szerepet tölt be. (Gadamer úgy határozza meg az esztétikai tudatot, mint amelyik korlátlan szuverenitással rendelkezik minden felett.) Végül soron úgy látja, hogy a különféle tudatformák (pl. esztétikai, történeti) nem különíthetők el hermetikusan a megértésben, megismerésben.

Schlegelre alapozva körvonalaz végül Michel egy esztétikai hermeneutikát, melynek keretein belül lehetséges volna olyan koncepció fölvezetése, amely az ún. „módszerpluralizmus”-ból adódó természetlen konfliktusok áthidalásához vezetne. Ennek a hermeneutikának a több értelmezési szerep átvétele volna a kiindulópontja. Az értelmezési szerepek egyesíteni tudnák a szöveg lehetséges több jelentése által irányított és módosított értelmezési változatokat, kapcsolatba tudnák hozni egymással a kortárs, de belsőleg különböző idejű áramlatokat. A kor ellentmondásai közepette nőne így az értelmező tájékozódási képessége, hermeneutikai kompetenciája, elmélyíthetné a megértés történetiségét, másképpen: „együttfilozófál”-na több korról, miközben hatástörténeti kánonokat korrigálna, ezen felül későbbi hatáslehetőségeket is előrevetítene. Éppúgy végeznék el a későbbi művek hermeneutikai visszacsatolásait olyan művekre, amelyeket saját korukban még nem értettek meg. Az „értelmezési szereptöbbség” tenné lehetővé nem utolsósorban azt, hogy az „identifikációs interpretáció inadekvát módjai”-t (pl. szövegfeldolgozás valamely elméletre vonatkoztatva) kritikusan kezeljük. Ennek segítségével válhatna valóra az is, hogy felismerjük: mely elméletkontextusból származnak az értelmezési minták, amelyeket azután az „esztétikai érvényességi keret”-ben módosítani kellene. (Michel nem utal arra, hogyan lennének meghatározhatók ezek a „keretek”).

Csak jelzésszerűen: nem kevésbé fontos szaktudományi gondokról ejt még szót Michel, mint a tényleges befogadástörténet és a mű hatáspotenciáljából adódó lehetséges hatástörténet viszonyá-

ról, a transzcendens ízlésközösség és a konszenzus-teóriák problémájáról, s ezekkel kapcsolatban az ízlés- és nemzedékszociológiai vizsgálatok fontosságáról.

A körültekintő értelmező, az önmagát, módszerét megkérdőjelezni merő kritikus gyakorlatában – ha nem is tendenciózusan – állandóan jelen van e fent vázolt fölfogás. Hogy megvalósulhatna-e olyan eszményi formájában ez a koncepció, ahogy azt Schlegel nyomán Michel elgondolta, nem könnyű eldönteni. Olyképpen azt sem: növelné-e, avagy csökkentené a már említett ún. „módszerpluralizmus”-ból keletkező (természet szerű) zűrzavart?

Trapp István

Albert Meier: Georg Büchner. Woyzeck München, 1980. Wilhelm Fink Verlag, 975. (Text und Geschichte. Modellanalysen zur Deutschen Literatur)

Már a könyv bevezetőjében fontos adatokat tudhatunk meg a *Woyzeck*-drámatörödékek keletkezésének körülményeiről és arról, hogy Büchner korán, már iskolaéveiben foglalkoztatta a teleológia problémája. A szerző itt mutat rá arra is, hogy Büchner drámája és korának társadalmi-történeti realitása között szoros összefüggés van, és kifejti, hogy éppen ezzel a drámájával áll Büchner kora irodalmi életében igen elszigetelten. Csak a 19. század utolsó negyedében fogadta el az irodalmi közvélemény. Különösen Gerhart Hauptmann hivatkozott kifejezetten Büchner példájára.

A Szövegtörténet c. fejezetben tárgyalja azt a három levelet, amelyek a *Woyzeck*-re utalnak, a három bűnügyet – kiegészítve egy negyedikkel, melyet a Büchner-kutatás eddig nem vett figyelembe –, amelyeket a *Woyzeck* forrásaiként tartanak számon és a különböző kéziratokat. A levelek közül kettőt 1836 szeptemberében testvérének ill. családjának írta, a harmadikat röviddel halálos megbetegedése előtt menyasszonyának Zürichből; a levelek a *Woyzeck* keletkezésének időpontját 1836. szeptember és 1837. január közti időre engedik helyezni. Az Interpretáció c. fejezetben elemzi azokat az egyes jeleneteket, amelyek a darabban *Woyzeck* szociális környezetét mutatják be. A fejezet első része a *Woyzeck*-ben fellelhető társadalmi összefüggések leírását adja.

Mivel az idő nem játszik döntő szerepet a drámában, így a szerző sem tudta a hely, idő és cse-

lekmény hagyományos egységének segítségével a *Woyzeck* belső összefüggéseit leírni. Ezért az Interpretáció második részében a *Woyzeck* jelenetkapcsolásának különös módját vizsgálja, és a fő hangsúlyt azokra a diszfunkcionális jelenetekre helyezi, amelyek az alapszituációt összefogják. Ehhez az előzetes elemzéshez kapcsolódik azután a tulajdonképpeni összinterpretáció.

A szerző nagyra becsüli a *Woyzeck*-et, és be is bizonyítja, hogy nem kell sajnálnunk, hogy a *Woyzeck* töredékként maradt ránk. Egy újfajta drámaformaként fogja fel, amely a Shakespeare-tradícióból ered ugyan, de túlmutat rajta. A *Woyzeck*-törödékekben nemcsak féltékenységről vagy a Vormärz kizsákmányolási formáiról van szó, hanem az egyének alapvető körülményeiről és életfeltételeiről is. A szerző szerint Büchner a *Woyzeck*-kel a pauperizmust viszi színpadra.

A szerző a könyv függelékeként a *Woyzeck*-kutatás számára igen értékes anyagokat közöl. Közülük meglejtjük a teljes *Woyzeck*-bibliográfiát, a Büchner-kutatás történetének összefoglalását és a *Woyzeck*-re vonatkozó eddig ismeretlen különböző dokumentumokat.

A könyv ismerete nélkülözhetetlen azok számára, akik a jövőben Georg Büchnerrel foglalkoznak.

Kászony Rózsa

Danuše Kšicová: Poéma za romantismu a novoromantismu. Česko-ruské paralely Brno, 1983. Univerzita J. E. Purkyne, 191 + 8.

A Csehszlovákiában élénk műfaj történeti-elméleti tárgyú monográfiák sorában jelentős helyet foglal el a brno-i kutató, Danuše Kšicová könyve. Egyrészt azért, mert meghatározott körben, csak bizonyos típusú-irányzatú műveket elemez, tehát nem teljes műfajfejlődést adva, hanem csak jobban átvilágítható metszetet, másrészt, mert a komparatiztikát úgy fogja föl, mint olyan diszciplínát, amelynek a konfrontáláshoz nem szükséges az anyanyelvi határokat átlépnie. A szerzőnő ugyanis nem szorítkozik a cseh-orsz irodalmi-műfaji jelenségek szembeállítására, hanem például azt is megvilágítja, hogyan dolgozta föl, hogyan asszimilálta az orosz „újromantika” az orosz romantika (nevezetesen: Lermontov) poémáit. A könyv tehát módszertanilag sok újdonságot hoz, jóllehet a vizsgálódás körét illetőleg és a terminológia vonatkozásában jó néhány vitapont-

ra akadhatunk. Készséggel elismerjük, hogy a cseh és az orosz századforduló, a XX. század első két évtizede (hasonlóan a magyar vagy az osztrák századfordulóhoz) több irányzatnak, áramlatnak volt korszaka, így a szecesszionnak, a szimbolizmusnak, az expresszionizmusnak, és valóban érvényesültek ún. újromantikus tendenciák is. Az azonban egyáltalában nem bizonyos, hogy éppen a romantikából származó vagy azt feldolgozó áramlat lenne az összekötő, összegző jellegű, tehát a romantikus vonások jelentenek a közös alapot a különféle poétikákra esküvő irányzatok között. A másik vitakérdés lehet a filozófiai irányultságú művek és az irodalmi művek közös vonásainak, egymásra hatásának kérdése. Kšicová egyfelől Nietzsche és Lermontov, másfelől Nietzsche és a századforduló, a század elejének újromantikus-szecessziós-szimbolista világa között mutat ki analógiákat. Itt azt kell hangsúlyoznunk, hogy pl. Lermontov esetében kétféle olvasatról lehet szó. Egy kortársi olvasatról, amelytől sok tekintetben eltér Nietzsche korának olvasata. Más kérdés, hogy nem érzem egészen bizonyítottnak Lermontov „hatását” Nietzsche-re, pontosabban szólva: ha Nietzsche olvasta is Lermontovot (erre bizonyítékokat hoz a szerző), filozófiájának, s főleg „emberszemléletének” kialakulásában nem Lermontov Démonának vagy a Korunk hőse c. regénynek volt meghatározó szerepe. A már Szilárd Léna által szövegegybevetéssel igazolt tétel: Nietzsche prózaverse és Belij Szimfóniái között genetikus kapcsolat tételezhető, itt más oldalról is bizonyítást nyer. Talán határozottabban kellene utalni arra a tényre, hogy bár Nietzsche irodalmi fogantatású filozófiai szépprózát írt, ez jellegében mégis más, mint Belij irodalmi alkotása, amely gazdag filozófiai ismeretekben és vonatkozásokban. Az az igazán izgalmas Belij műveiben, hogyan dolgozza föl a filozófiát (a filozófiákat), az elvont gondolkodásnak miféle képi megjelenítést kölcsönöz.

Kšicová könyve azonban mindenképp a *nűfaj* szemszögéből vizsgálódik, a „poéma” (magyarra aligha fordítható pontosan; az elbeszélő költemény kategóriája inkább a János vitéz-típusú művek számára van fönntartva) kialakulása, differenciálódása, módosulása érdekli, ennek cseh és általában szláv előzményeit kutatja, tekintve „nyugati” előzményekre és részben párhuzamokra. Csak sajnálhatjuk, hogy pl. *Az apostol* c. Petőfi-mű elkerülte a szerző figyelmét, jóllehet szlovákul, E. B. Lukáč mesteri tolmácsolásában olvasható. A *poéma* határait a szerzőnő igen széleskörűen vonja meg, a *Ruszlán és Lud-*

milla éppen úgy belefér, mint a *Démon* vagy a századforduló líriko-epikus termése. A jövőben majd jobban kell e téren differenciálni. Valószínűleg a lírai, az epikai, másfelől a reflexív elemek érvényesülése szerint lehet felállítani a műfaji skálát.

Az alaposan dokumentált kötet mindenképp nyereségünkre szolgál, és hasonló magyar műfaj történeti-elméleti elemzésekre ösztönöz.

Fried István

Typographia Universitatis Hungaricae Budae 1777–1848. Publié par Péter Király Budapest, 1983. Akadémiai Kiadó, 503.

A Budai Egyetemi Nyomda működésének több mint fél évszázados szakasza, korabeli tevékenysége összefonódik a magyar s kelet-középeurópai felvilágosodás és polgárosodás történetével. Erről nyújt áttekintést a gyűjteményes kötet, amely az 1977 őszén rendezett nemzetközi konferencia anyagát adja közre. „A Budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi, kulturális és politikai fejlődésében, 1777–1848” témájú tudományos interdisciplinális eszmecsere a Nyomda alapításának 400. Budára telepítésének 200 éves évfordulója kapcsán került sor.

A fő célkitűzés elvi jelentőségét alátámasztotta a hazai és külföldi kutatók közös munkája, illetve a forrásanyag jellege. A Budán megjelent kb. 5500 különféle nyelvű kiadványból 1723 latin, 1379 magyar, 924 német, 672 szerb, 278 román, 229 szlovák, 127 horvát, 72 héber-jiddis, 41 kárpátukrán, 23 bolgár, 30 egyéb (görög, olasz, francia, angol) nyelvű. Érthető, hogy az Egyetemi Nyomda kiadáspolitikája, soknyelvű könyveinek hatóköre, nemzeti szemlélete, tematikája, megfelelő alapot nyújtott az egész művelődéstörténeti témakör összehasonlító feldolgozására, a kutatások kritikai összegezésére, az álláspontok szembesítésére, a kelet-európai szakemberek együttműködésére. Ez a tény önmagában is elvi jelentőségű, különösen ha figyelembe vesszük, hogy a több mint félszáz előadó csaknem fele, a konferencia résztvevőinek pedig mintegy harmada külföldi volt.

A kelet-európai nemzeti újjászületést kísérő ideológiai, politikai, kulturális, művelődési folyamatokra irányította a figyelmet három bevezető előadás (Kőpeczi B., Király P., Sziklay L.); az általános tematikával kapcsolatos még a kiselő-

adások egy harmada. A továbbiak egy nyelvet vagy népet érintő újabb, az Egyetemi Nyomda működésének pozitív értékelésére vonatkozó részletkutatások összegezését tartalmazó beszámoló. Ezek közlési sorrendje: Allemand, Bulgare, Croate, Hébreux, Hongrois, Néogrec, Roumain, Ruthène, Serbe, Slovaque, Yiddish is utal a kiadvány nemzetközi jellegére, illetve a módszertani megközelítés változatosságára, a sokrétű filológiai munkára.

Mindez a hazai és külföldi szakirodalom megújulására enged következtetni, ami az érdekelt szakemberek együttműködési készségének is köszönhető. A Budai Egyetemi Nyomda eddigi legteljesebb kiadványjegyzéke (Käfer I.), valamint a publikációk népművelési funkciója és közvetítő szerepe révén, a különféle nemzeti célok tudatosításán keresztül, nyelvi megoszlása alapján bizonyítást nyert, hogy a felvilágosodástól a XIX század derekáig terjedő időszak valóban a legfontosabb a joggal méltatott intézmény négyszáz éves fennállása történetében. Hiszen minden Magyarország területén élő nép és nemzetiség kulturális haladásának, nemzeti öntudatra ébredésének szolgálatában állt. Irodalmi vonatkozásban elsősorban az anyanyelvi mozgalmak, nemzeti irodalmi törekvések, az írói értelmiségiek feladatvállalásai, az irodalmi nyelv fejlesztési kísérletei, a különféle nyelvű olvasóközönség kialakítását vagy kiszélesítését célzó erőfeszítések szemszögéből játszott rendkívül szerepet. A jubileumi konferencia és kiadvány tartós ösztönzője a korszak további föltárását célzó nemzetközi együttműködéssel folyó kutatásoknak.

Hopp Lajos

Wörterbuch der Symbolik. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler, herausgegeben von Manfred Lutker (Zweite, erweiterte Auflage) Stuttgart, 1983. Alfred Kröner Verlag, XVI, 800 pp., Kröners Taschenausgabe Band 464.

1. Az elmúlt 150 év során számos szimbólumszótár, lexikon és kézikönyv jelent meg, s ezek – korunk tudományos irányzatainak hatására – hol a hagyományos filológia, az etimologikus prezentálásmód, hol a vallástörténeti-mitológiai szemlélet, máskor pedig éppen a néprajz, vagy a pszichológia szemszögéből közelítik meg tárgyat.

Tudom: kicsit mindig gyanús, ha egy mű vagy egy módszer „komplexitását” dicsérik, mert ezzel tulajdonképpen a szó rossz értelmében vett eklekticizmust próbáljuk elkendőzni. Mégis: ha a különböző szempontok, megközelítési módok egymást kiegészítik, sőt feltételezik, akkor joggal beszélhetünk a mű összetettségéről. Így van ez ennek a kis lexikonnak az esetében is. Kimondatlanul bár, de ez a lexikon teljességre törekszik. A tudományos szempontok hierarchiája, s a mű szerkezete megóv a bonyolultságtól, a követhetetlenül szerteágazó tárgyalástól.

Mindezt egy igen leleményes utalási rendszer teszi nyilvánvalóvá, amelynek segítségével az egyes szócikkeken belüli tárgyalás során elkülönülnek azok a fogalmak, amelyekkel külön szócikkben foglalkozik a lexikon, s azok, amelyek más szócikkeken belül szerepelnek; természetesen a két eset egybe is eshet. Ha az olvasó követi az utalásokat, koncentrikusan bővülnek ismeretei: más és más szempontból tekinthet vizsgálódásának tárgyára.

Rendszerjellegű tájékoztatást kapunk a szimbólumkutatás szempontjából jelentős tudományos irányzatokról, kultúrákról, vallásokról és filozófiai irányzatokról, valamint a gondolkodókról és művészekről, illetve műveikről. A szimbólumkörök, illetve -mezők (mint pl. a termékenység, feltámadás, élet, győzelem stb.) és a szimbólumhordozók (istenek, mitológiai alakok stb.) mellett a második kiadásban kb. 250 címszó képviseli az egyes szimbólumokat is (pl. színek, számok, állatok stb.), s ez mindenféleképpen értékes többlet az első kiadással szemben. A „holdszimbolika”, „napszimbolika” stb. szimbólumkörök szócikkeiben ugyanis elsősorban nem azt tudjuk meg, hogy ezek a képek (hold, nap) mit szimbolizálhatnak, hanem inkább azt, hogy ezeket mi szimbolizálhatja.

2. Ez a lexikon 52 szerző műve: ez magyarázza azt, hogy a szócikkek nem tükröznek egységes felfogást. Ez önmagában nem volna baj: az viszont sajnálatos, hogy a kulcsfontosságú fogalmak összefüggéseire nézve nem mindig kápr az olvasó ellentmondásmentes felvilágosítást. Így pl. a szimbólum kapcsolata az allegóriával, az archétípussal, a motívummal és az emblémával, vagy pl. akár a metafora kapcsolata az allegóriával: mindez meglehetősen homályban marad, holott egyértelmű kifejtést érdemelne. A felsorolt hét szócikk öt szerző műve. A szócikkek külön-külön mind igen alaposak; amit hiányolhatunk, az éppen a kérdéses fogalmak egymástól való világos elhatárolása.

Mivel ezek a fogalmak az irodalomtudománynak is alapfogalmi, kifogásolhatók a lexikonban az irodalomtudományi megközelítés következetlenségei is; arról nem is beszélve, hogy szinte semmit sem tudunk meg azokról az általános érvényű törvényszerűségekről, amelyek a különböző írók és művek szimbólumvilágának geneziséjét és működését meghatározzák. Nem lehet hivatkozni arra sem, hogy mindez már a szubjektum szférája, ami egy kis lexikon kereteit meghaladja: véleményem szerint a műalkotások autonóm szimbolikája külön-külön objektív módon leírható, s ezért az ezekben működő legáltalánosabb törvényszerűségek vizsgálatának egy ilyen jellegű kézikönyvben,

mint amilyenről beszélünk, feltétlenül helye kelene, hogy legyen.

3. Az említett hiányosságokért – a mű már említett komplexitása mellett – az adatok hallatlan gazdagsága, s a szócikkek végén található bibliográfiai utalások kárpótolják az olvasót. A bibliográfiai adatok a legújabb szaktudományos eredményekre utalnak. Talán nem hangzik túlzásnak, ha azt mondjuk: ezek az adatok már önmagukban is – így összeállítva, csoportosítva – óriási szellemi értéket képviselnek, s rendkívül hatékony segítséget nyújtanak a szűkebb szakterületek kutatói számára.

Pálfy Miklós

METASTASIO-SZEMINÁRIUM BUDAPESTEN

Pietro Metastasio halálának kétszázadik évfordulójáról nemcsak Olaszországban emlékeztek meg. (A római előadások színhelye pl. az Accademia dei Lincei volt Walter Binni elnöklétével 1983 májusában.) A magyar irodalomhoz, színházhoz nem kis mértékben kapcsolódó szerzőről 1982. október 12–13-án Budapesten is tudományos szemináriumot tartottak az ELTE Olasz Tanszéke, a Magyar Színházi Intézet és a Magyarországi Olasz Kultúrintézet közös rendezésében. A budapesti szemináriumot Metastasio hírnevéhez és jelentőségéhez méltó tudományos előadások jellemezték. Sallay Géza *Metastasio és a felvilágosodás* című bevezető előadásában rámutatott arra, hogy ellentétes és ellentmondásos ítéletek kísérték Metastasio személyét és életművét mindmáig, amikor jóllehet elismert szerző, tevékenysége „nyitás volt az olasz felvilágosodás tragédiája felé”, mégsem tisztázott minden vonatkozásban korabeli és túlélő sikereinek nyitja. Sallay Géza problémafeltáró előadását Enrico Fubini (Torino) követte, aki párhuzamot vont a szó (mint racionális elem) és a zene (mint irracionális elem) között, ezt a sémát alkalmazva Metastasio librettóira is. Fubini azt bizonyítja, hogy a költő elméleti írásaival is a melodráma természetes létjogosultságát kívánta igazolni, szembe helyezkedve a racionalista kritikával, amely a melodrámaiban a tragédia elfajulását látta. Elena Sala di Felice (Cagliari) *Metastasio: szó és színpad* című előadásában a színdarab és a színpad kapcsolata szempontjából a költői szöveg különös fontossággal bíró belső értékeire világít rá. Király Erzsébet a szöveg és a zene kapcsolatáról tartott előadást a XVIII. századi magyar főúri színház kapcsán. Nyerges László miután röviden áttekintette a XVIII. századi magyarországi Metastasio-előadásokat, rátért Kazinczyra, aki fordításaival (is) nagymértékben hozzájárult a költő drámáinak hazai megismertetéséhez. Egyben felhívta a figyelmet Metastasio és Kazinczy klasszicizmusa közötti különbségekre. Témájában ehhez kapcsolódik Amadeo di Francesco (Nápoly) előadása, aki Metastasio műveinek magyarországi iskolai előadásairól beszélt. Linczényi Endre *Metastasio mint nyelvtanár* címmel tartott előadást. Paolo Santarcangeli (Torino) *Metastasio költészetének magyarországi hatásairól* beszélt, majd a melodrárával kapcsolatban megjegyezte, hogy az tökéletesen azonosult a korszakkal és olyan poétikát testesített meg, amelyben „a költészet eszméje mint az értelem jelenlétében végbement álom” jelenik meg. Metastasio poétikájának hatását elsősorban Csokonainál vizsgálta Santarcangeli.

Metastasio életműve az egész világon mély hatást váltott ki, különösen a Habsburg birodalom hatalmi szférájában, így Magyarországon is. Az évforduló jó alkalmat nyújtott ahhoz, hogy felülvizsgáljanak, olykor átértékeljenek olyan kérdéseket, amelyek ellentmondásosságuk miatt eddig jórészt megválaszolatlanok maradtak. A tudományos szemináriumon elhangzott előadásokat a Színházi Intézet megjelentette Nyerges László szerkesztésében.

Vigh Éva

FRANCESCO DE SANCTIS-EMLEKÜLÉS

Francesco De Sanctis (1817–1883) halálának százéves évfordulója alkalmából 1984. április 27-én az ELTE-n tudományos ülést rendezett a Modern Filológiai Társaság Olasz Szakosztálya, az ELTE Olasz Tanszéke és az Olasz Kultúrintézet.

Első előadóként Pompeo Gianantonio (Nápoly) *De Sanctis Irodalomtörténeté*-t mutatta be részletesen, kritikai árnyalatokkal, kitérve a *Storia* létrejöttének körülményeire és a korábbi irodalomtörténeti igényrel írt munkákra is. Gianantonio ismertetésében külön hangsúlyt kapott a „firenzei hármaskorona” után a reneszánsz és jeles képviselőinek De Sanctis-i értékelése, valamint a híres Manzoni-elemzés. De Sanctis a „Risorgimento embere”-ként Storiájával kijelölte az utat az irodalomtörténetek későbbi generációi számára is.

Sallay Géza *De Sanctis és a realizmus problémája* című előadásában mindenekelőtt rámutatott arra, hogy az Irodalomtörténet politikai-kulturális kontextusban íródott, nem „tisztán” irodalomtörténet. Ennek figyelembevételével utal De Sanctis realista szemléletmódjára, bár – jegyzi meg – maga a realizmus szó ritkán jelenik meg De Sanctisnél, inkább az irodalomtörténet realista interpretációjáról van szó. Sallay Géza a realista vonások eredetét kutatja, majd De Sanctis és Lukács közötti találkozási pontokra (történelem, ábrázolás, szituáció, reflex-visszatükrözés) mutatott rá. A De Sanctis-i Zola és Manzoni képet is a realizmus kérdése szempontjából vizsgálta.

Előadásának bevezetőjében Sárközy Péter utalást tett Asor Rosa irodalomtörténetére, ahol a szerző, bár elismeri De Sanctis vitathatatlan értékeit, el kíván szakadni az olyan irodalomtörténetről, amely a nemzeti élet részeként értelmezi az irodalmat. *A nemzeti irodalom kérdése De Sanctisnél és a XIX. század magyar irodalomtörténetészeinél* címmel tartott komparatista előadásában Sárközy Péter különösen a magyar irodalmi és kulturális élet jelenségeit emelte ki a két irodalom és kritikai irányzatai közötti párhuzamok és hasonlóságok figyelembevételével.

Amikor Sergio Romagnoli (Firenze) *Francesco De Sanctis és a XIX. századi olasz regény*-ről beszélt, először arra keresett választ, hogy De Sanctis miért nem foglalkozott behatóan az olasz regénnyel, mint irodalmi műfajjal. Hogy kielégítő választ adhasson, áttekinti az olasz regény és elégtelen kritikájának XIX. századi útját, kitérve a XVIII. századi regényre is, amelyről az irodalomtörténetészek általában tudomást sem vesznek. Előítéletek halmazával találta magát szemben De Sanctis a regény, mint háttérbe szorított műtáj kapcsán. Nem véletlen, hogy Vergat és Nievót is csak századunkban fedezték fel. Ugyanakkor a De Sanctis az első – jegyzi meg végül Romagnoli –, aki a regény olvasásához hasznos útmutatást adott.

Giuliano Innamorati (Firenze) *A késői De Sanctis* című előadása életrajzi elemekben bővelkedő témát sejtetett. Valóban, De Sanctis választási utazásához kapcsolódó dokumentumokból merít a szerző.

A különböző jellegű előadások viszonylag egységes De Sanctis képet rajzoltak fel. A szimpozion – bár némi késséssel – igen fontos feladatot teljesített: új szempontokat adott De Sanctis újraolvasásához.

Vigh Éva

A KORTÁRS OLASZ IRODALOM

A négyhavonként megjelenő Letteratura contemporanea c. folyóirat, amely XX. századi tanulmányokkal foglalkozik, Gaetano Mariani és Mario Petrucciani vezetésével immár fennállásának ötödik esztendejébe lépett. Tehát egy olyan, viszonylag fiatal lapról van szó, amelynek az olasz kulturális és irodalmi folyóiratok gazdag és tartalmas láncolatába kellett beilleszkednie. Nem könnyű a feladat, amelynek a vizsgált folyóirat eleget próbált tenni, kifinomult stílussal és izléselesen közelíti meg a mesterkéltséget, ill. a köztudatban nem szereplő témákat.

Mint a cím is jelzi, kizárólag XX. századi témákkal foglalkozik, a szűkebb értelemben vett irodalmi érdeklődési köröktől kezdve egészen a tágabb értelemben vett kulturális és filozófiai természetű témákig.

Megfigyelve például a IV. évf. 10. számát, (azonnal) észrevehetjük, hogy a XX. századon belül is az azóta már „klasszikussá” vált témákkal foglalkozik leginkább. Megtaláljuk itt Pirandellót, Michelstaedtert a fiatal triesztit, aki doktorátusa előestéjén lett öngyilkos, Onofrit, Borgeset, Sabat, Ungarettit és Nibbit. A folyóirat teret szentel a mindig nagy érdeklődésre számot tartó kiadatlan témáknak és íróknak is. A jelzett számban a szicíliai G. A. Borgese két kiadatlan levelét olvashatjuk,

amelyeknek egyikét Giovanni Papinihez címezte, segítségével jobban megérthetjük Borgese vallásos és spirituális világát.

Olyan lapról van tehát szó, amely eltekint az aktualitásoktól, és inkább a „klasszikusoknak” szenteli magát, még ha ezek kissé feledésbe merültek is, és igyekeznek századunknak megfelelően realisabb képet, világosabb és jobban körülhatárolt interpretációt adni az akkori problémákról vagy legalábbis kiemelni és újból aktuálissá tenni azokat.

A lap kiváló munkatársakkal büszkélkedhet, közöttük meglejtjük Vittorio Stellát, Alfredo Luzit, Remo Paganellit és Maria Rosaria Olivierit.

Örvendtes a lapnak az a szándéka, hogy ki akar lépni az olasz provincializmusból (lásd Daniela Marchesi cikkét: *La persuasione o il dileguare dell'illusione*, a fiatal Lukács és a közép-európai Michelstaedter vitáiról) nem tévesztve szem elől a vizsgált írók ún. „helyi” arculatát, mégis meg kell jegyeznünk, hogy a kiválasztott témák talán kissé hagyományosak. A lap „biztosra megy”, kortárs irodalmi és kulturális tanulmányokkal nem foglalkozik, nem mer ítéletet mondani, legalábbis nem kockáztat.

Mindenképpen alapos munka, és nélkülözhetetlen eszköze a XX. századi kultúra mélyebb és komolyabb megközelítésének.

Maria Teresa Angelini

TEATRO CONTEMPORANEO*

Az olasz irodalomtörténetben figyelemre méltó helyet foglalnak el a színház történettel foglalkozó munkák, így Mario Apollonio, Silvio D'Amico, Vito Pandolfi színház történetei, de mindmáig hiányzott az utóbbi néhány évtized olasz színházának részletes feltérképezése, ha megközelítő kísérletek történtek is már erre. Ennek a feladatnak kíván eleget tenni az 1981-ben (I. kötet) és 1983-ban (II. kötet) Mario Verdone szerkesztésében megjelent *Kortárs színház*, amely I. kötetében az e századi olasz, a II. kötetben a külföldi színházokról ad áttekintő képet. Az egy-két kivételtől eltekintve olasz irodalomtörténezszekekből álló szerzőgárda a II. kötetben a skandináv, a német nyelvű, a kanadai, a cseh stb. színház helyzetét ismerteti az egyes fejezetekben, valamint a színház néhány jelesebb képviselőjének (Antonin Artaudnak, Samuel Beckettnek, Bertold Brechtnek) szentel külön figyelmet, mint ahogy ezt teszi a Bauhaus színházi műhelyével és a Living Theatre-rel is és elemzi az európai szimbolista, dadaista és szürrealista, valamint az expresszionista színházi irányzatokat. A magyar színházról Sárközy Péter ad történeti bevezetésre épített átfogó képet, tartalmi igényességgel és pontossággal, tömör, lényegretörő stílusban.

A két évvel korábbi kiadású I. kötet fejezetei arányosan oszlanak meg az egyes drámaírókról szóló monografikus jellegű és a színházi irányzatokat tárgyaló részek, valamint a színháztechnikai kérdések között. A szerkesztő Mario Verdone a tárgyalt témakörök legelesebb értőit, egyetemi tanárokat és irodalmár kritikusokat nyerte meg a kötet számára, ezzel is biztosítva a mű magas színvonalát. A bevezető tanulmány Ruggero Jacobbi tollából a századforduló színházi helyzetét ismerteti hasznos és érdekes adatokat sorakoztatva fel többek között a verista drámáról, a dialektális színházról, a drámaíró D'Annunzióról. A világhírű szerzők (mint Pirandello, Eduardo De Filippo) mellett a prózaírói munkásságuk révén ismertebb Italo Svevóról, Massimo Bontempelliről kapunk új aspektusokat felvillantó képet. Természetesen önálló fejezet jut Rosso di San Secondo, Raffaele Viviani, Ugo Betti, Diego Fabbrri művészetének s olvashatunk a rendező scenográfus Anton Giulio Bragaglia munkásságáról is, akiről talán aránytalanul sok szó esik, de a tanulmány igen sok újszerű elemet tartalmaz és kétségtelenül ez az első sikeres kísérlet arra, hogy Bragaglia művészetéről kerek, teljes képet adjon. A különböző színházi irányzatok közül a futurista színházról szóló fejezet Mario Verdone már korábban publikált kutatásainak szintézise. A harmincas évek és a II. világháború utáni időszak dramaturgiai és színháztechnikai kérdéseit tárgyaló rész külön figyelmet érdemel a téma rendszerező összegzése miatt. Quirino Galli bő terjedelmű tanulmánya az olasz színházi rendezésről,

*1981/83 Lucarini editore, Red. Mario Verdone

Niccodemitől és Pirandellótól egészen Strehlerig és a mai rendezői útkeresésekig méltán tarthat számat a téma iránt érdeklődők figyelmére, mint ahogy ki kell emelnünk Achille Mango tanulmányát is a kísérleti és avantgard színházról aktualitása és a kérdés szerteágazó volta, valamint a szerző kivételes jártassága és felkészültsége miatt. A sort Roberto Rebora kérdésfelvető, jövőbenező írása zárja a „szó” helyzetéről.

A színház történettel foglalkozók számára rendkívül hasznos könyv hiányosságaként csupán azt vethetnék fel, hogy a két kötet egymástól teljesen független, s nem kísérli meg összefüggéseiben tárgyalni az olasz és nem olasz színház kapcsolatait, különbözőségeiket, illetve egymásrahatásukat.

A könyv előszava további folytatást ígér hasonló, aktuálisan felvetődő témákról egy periodikusan megjelenő folyóirat lapjain, amely ugyanezzel a címmel, ugyanennek a kiadónak a gondozásában fog megjelenni.

Óvári Katalin

AZ ITALIANISZTIKA ÚJ NEMZETKÖZI SZEMLÉJE: BOLLETTINO DI ITALIANISTICA*

Az 1302-ben alapított Római Tudományegyetem egészen a huszadik század közepéig hátrébe szorult az olasz kultúra és tudományos élet olyan fellegráival szemben, mint a bolognai, padovai vagy a firenzei egyetem, sőt még Rómában is a La Sapienza jelentősége elhalványult az ellenreformáció alapította egyházi kollégiumok, a Collegio Romano, a Collegio Germanic–Ungarico vagy a Collegio Nazareno tudományos rangja, európai kisugárzása mellett. Csak az olasz egység megteremtését és Róma nemzeti fővárossá válását követően történtek komoly kezdeményezések, hogy a római egyetem az olasz egyetemi oktatás és tudományos élet fővárosi rangú központjává váljon. Így épült meg 1927–1935 között az új egyetemi város, a Città Universitaria, mely ma 13 karral rendelkezik és 140 000 hallgatójával valóban Olaszország legnagyobb egyeteme, itt tanul az olasz egyetemi hallgatók összletszámának egyhatoda. A Római Tudományegyetem nemcsak hallgatói és tanárai létszámát tekintve számít az olasz tudományos élet egyik központjának. A hetvenes évek diáklázadásai és erkölcsi-politikai válságai után az egyetem vezetői komoly erőfeszítéseket tettek azért, hogy a La Sapienza súlyának és rangjának megfelelően vegye ki részét a nemzeti kutatásokból és a nemzetközi tudományos együttműködésből. Ennek az igen nagy volumenű nemzetközi tudományos programnak keretében a Filozófiai és Bölcsészettudományi Kar is komoly szerepet játszik. Ezt mutatják a nyolcvanas években Rómában rendezett igen tekintélyes nemzetközi kongresszusok, köztük az 1981-ben megtartott Magyar–olasz egyetemtörténeti kollokvium is, melynek anyaga most jelent meg önálló kötetben a római egyetem kiadásában. (*Roma, Italia nel contesto della storia delle Università ungheresi*, Roma, Ed. Ateneo 1985.)

A Római Tudományegyetem olasz irodalomtudományi kutatásokban való fokozott részvételét nemcsak a Rómában rendezett nemzetközi irodalomtörténeti konferenciák sora mutatja, hanem az Alberto Asor Rosa professzor irányítása alatt egyre aktívabbá váló Olasz Irodalmi Intézet (Dipartimento di Italianistica) immár több éves nemzeti és nemzetközi tudományos szervező munkája is. Ennek a tudományos szervezőmunkának eredményeként készült el száznál is több olasz és külföldi irodalomtörténeti közreműködésével az Einaudi kiadó most megjelenés alatt álló kilenc kötetes új irodalomtörténeti vállalkozása, a *Letteratura Italiana*, mely minden bizonnyal az évtized egyik legjelentősebb olasz irodalomtudományi szintézisének fog bizonyulni, és meg fogja határozni a következő évtized olasz irodalmi kutatásait is.

*Bollettino di Italianistica – Informazioni Bibliografiche e culturali, Università degli Studi di Roma, „La Sapienza”, Dipartimento di Italianistica. Direttore: Alberto Asor Rosa. Editore E. J. Brill, Leiden.

Az Intézet kiadványai, köztük az Einaudi-féle irodalomtörténet, bizonyítják, hogy Asor Rosa és munkatársainak egyik fő célkitűzése, hogy a háború után létesült és egyre inkább akadémikus intézménnyé váló Nemzetközi Italianisztikai Társaság (Associazione Internazionale per lo Studio della Lingua e Letteratura italiana) mellett létrehozzanak egy olyan szervezeti formát, melynek feladata elsősorban az új olasz irodalomtudományi és irodalomkritikai módszerek ismertetése, és elterjesztése lenne a nemzetközi italianisztikában. Immár három éve a Római Tudományegyetem vette át a Trieszti Tanári Központtól a külföldön tanító olasz egyetemi lektorok irodalomtudományi és nyelvészeti továbbképzésének irányítását, és ugyanezt a célt szolgálja a római egyetem Irodalmi Intézetének legújabb kezdeményezése is, az Intézet munkatársai által szerkesztett és gondozott *Bollettino di Italianistica*, mely a nemzetközi italianisztika központi bibliográfiai szemléje kíván lenni.

A *Bollettino di Italianistica* első száma 1983 tavaszán jelent meg a hollandiai E. J. Brill kiadó gondozásában, de az új folyóirat szerkesztősége majdnem teljes létszámban a római Olasz Irodalmi Intézet oktatóiból áll, a szerkesztőbizottság elnöke, az Intézet igazgatója, Alberto Asor Rosa. Az első szám alapján még elég nehéz objektív értékelést adni az új kezdeményezés tudományos jelentőségéről, egyelőre csak a szerkesztők szándéka és a szerkesztés során alkalmazni kívánt módszerek értékelhetők csupán.

Az új folyóirat évi két számban, kb. húsz ív terjedelemben fog megjelenni, és rendszeres tájékoztatást kíván adni az olaszországi és a nemzetközi italianisztika főbb irányairól, iskoláiról, kutatási irányairól, konferenciáiról, valamint 1982-től kezdve rendszeres bibliográfiai szemlét kíván adni az italianisztikai munkákról. Az első szám 160 lapos. Ennek első felét a bevezető tanulmányok, a második felét pedig az 1982-ben megjelent italianisztikai művek bibliográfiája alkotja. A szám élén a római egyetem rektorának bevezetője, illetve Alberto Asor Rosa tanulmánya áll (*Le tendenze attuali della critica letteraria in Italia*), mely a mai olasz irodalomkritika fő irányait mutatja be nem kis polémiával. Asor Rosa fő tézise, hogy az olasz irodalomkritika azáltal, hogy a hetvenes évek során megszabadult az ideológiai alárendeltségtől, valóban tudománnyá vált, és ennek az irodalomtudományi szakosodásnak fő irányait veszi sorba Asor Rosa bevezető tanulmánya. Nino Borsellino tanulmánya *Az irodalom és a kritika kapcsolatáról* elméleti bevezetése kíván lenni a folyóirat gerincét adó bibliográfiai szemléhez. A tanulmány mindenekelőtt az irodalom jelene és múltja közti kapcsolatok kérdéseit elemzi, illetve az irodalom rendszer-jellegét hangsúlyozza, külön kitérve a műfajok és a földrajzi tagolás problémáira.

A két bevezető tanulmányt az italianisztikai kutatások hollandiai és kanadai helyzetét bemutató összefoglalások követik P. Di Meijer és A. Franceschetti tollából. A hollandiai italianisztika első helyen való bemutatását minden bizonnyal a lap hollandiai előállítására, míg a kanadai tanulmányt valószínűleg az indokolja, hogy a Nemzetközi Italianisztikai Társaság 1985 májusában Kanadában rendezte kilencedik kongresszusát, de a következő számokban sorra fogják venni az italianisztikai kutatásokban élen járó nemzeteket, így az 1985/1. szám a magyar italianisztika múltjáról és jelenéről fog adni tájékoztatást.

A folyóirat második részét, az italianisztikai szakirodalom 100 oldalas bibliográfiája adja. Az 1982-től kezdett bibliográfiai felmérést Nino Borsellino és Ignazio Baldelli vezetésével a Római Tudományegyetem fiatal irodalomtörténészeiből és nyelvészeiből szervezett munkaközösség készíti az egyetemi számítóközpont által lehetővé tett modern módszerekkel. Az új folyóirat igazi tudományos jelentőségét épp ez a napra kész bibliográfia jelentené, ha valóban teljesnek bizonyulna, és ha valóban fel bírná ölelni úgy az olasz, mint a nemzetközi italianisztikai szakirodalmat. Sajnos, a jelenlegi bibliográfia ennél sokkal szerényebbnek bizonyul, és még az olaszországi adatok viszonylatában sem tekinthető teljesnek. Az is kérdéses, hogy miközben a legújabb olasz irodalomtörténetírás határozottan elzárkózik az olasz irodalomtörténet századonkénti felosztásától (így az Asor Rosa szerkesztette Einaudi-féle irodalomtörténet is), addig az új szemle bibliográfiájában az általános részt az egyes résztanulmányok évszázadonkénti felosztása követi. Hasonlóképp felmerülhet, hogy a mai szaktudományi szakosodás esetén mennyiben tekinthető elfogadhatónak a leegyszerűsített irodalomtörténet-nyelvészet megkülönböztetés, és hogy nem kellene-e nagyobb figyelmet és teret szentelni a szemléi, pszichoanalitikai, szociológiai kritikának, illetve a társtudományok irodalommal kapcsolatos tanulmányainak, monográfiáinak, és minden bizonnyal hasznos lehetne egy műfaji szempontú bibliográfiai áttekintés is.

A kritikai kifogások ellenére örömmel kell üdvözlönnünk a Római Tudományegyetem Olasz Irodalmi Intézetének kezdeményezését, hogy a nemzetközi italianisztika rendelkezésére új tájékoztató jellegű folyóiratot készíttettek. Most már csak a szerkesztők rugalmasságán, illetve a többi olasz egyetem és a nemzetközi italianisztika külföldi fórumainak közreműködésén és segítségével fog múlni, hogy a *Bollettino di Italianistica* képes lesz-e betartani a rendszeres megjelenést, a bibliográfia naprakész vezetését, mert csak ezáltal válhatna a nemzetközi italianisztikai kutatások valóban hasznos segédeszkövévé.

Sárközy Péter

AZ OLASZ ÖSSZEHAJONLÍTÓ IRODALOMTÖRTÉNET LEGÚJABB ESEMÉNYEI

Megalakult a Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtörténeti Társaság olasz tagozata.

Armando Gnisci: *La letteratura nel mondo*. Roma, 1984. Biblioteca Carucci, 179.

A modern olasz irodalomtörténetírás történetében sajátos helyet foglal el az összehasonlító irodalomtörténeti módszer alkalmazása körüli vita, illetve az olasz irodalomelmélet nem egy képviselője fontos szerepet töltött be az összehasonlító irodalomtörténet fő irányainak kialakulásában. Giambattista Vico *Új tudománya* (1725) és Carlo Denina 1760-ban megjelent *Discorso sopra le vicende della letteratura* (Értekezés az irodalomról) című műve joggal számíthatók az összehasonlító irodalomtörténetírás kezdeteinek, ugyanakkor szintén olasz irodalomkritikushoz, Benedetto Croce-hoz fűződik a leghevesebb elméleti támadás, mely a pozitívizmus időszakában kialakult összehasonlító irodalomtörténeti iskolát érte. Croce monadisztikus, expresszió-intuíción dialéktikáján alapuló esztétikája és irodalomkritikai szemlélete az esztétikum területén kizárta a „történetiség”, illetve a „hatás” meglétét, azt hirdetve, hogy a műalkotások mindig egyediek, az alkotó géniuszonálló megnyilvánulásai. Croce szellemi tekintélyének hatására a XX. századi olasz kritikában megerősödött és részben a mai napig él a bizalmatlanság az összehasonlító irodalomtörténeti módszer iránt. Az olasz irodalomtörténeiszek többsége, Croce hatására, felhagyott a komplex összehasonlító irodalmi kutatásokkal, illetve csak a szorosan vett kultúrtörténeti kérdések megválaszolásakor alkalmazták azt, valamint Dante, Petrarca, Boccaccio európai „fortunájának” felmérésekor. Ezt az óvatosságot tükrözte a Marzorati kiadónak a második világháború után megjelent nagy összehasonlító irodalomtörténeti kézikönyve is (*Letterature comparate*, a cura di A. Viscardi e C. Pellegrini, Milano, 1948.), mely külön tárgyalja a spanyol, francia, angol, német kultúrkör olaszországi irodalmi kisugárzását és az olasz irodalmi alkotások külföldi fogadtatását. A XX. század első felében a modern értelemben vett összehasonlító irodalomtörténeti módszer alkalmazása mindenekelőtt a külföldi irodalmak olasz kutatóit jellemezte, mindenekelőtt Mario Praz manierizmus, barokk, neoklasszicizmus és az európai romantika művészetét elemző kutatásait. (I. Helikon, 1975. 2–3. sz. és Itk 1968. 2–3; 1979. 5. sz.)

Az összehasonlító irodalomtörténeti módszer iránti bizalmatlanság Olaszországban olyan erős volt, hogy mikor Claudio Pellegrini a második világháborút követően az olasz irodalomkritika világ-irodalmi tájékozódásának elősegítésére új folyóiratot alapított, annak címébe csak tíz év elteltével merté felvenni az összehasonlító jelzőt. A *Letterature moderne e comparate* fontos szerepet játszott abban, hogy a hetvenes évek irodalomelméleti vitáit és a strukturalizmus és a szemiotika irodalomkritikai elterjedését követően az olaszországi összehasonlító irodalomtörténeti és irodalomelméleti kutatómunka lassan visszanyerte létjogosultságát. Az utóbbi években sorra létesültek az olasz egyetemeken új típusú összehasonlító irodalmi tanszékek, így Velence és Firenze után a legnagyobb olasz állami egyetemen, a Római La Sapienzán is. E három egyetem összefogása tette lehetővé, hogy 1986 januárjában megalakuljon a Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtörténeti Társaság olasz tagozata, melynek elnöke Enzo Caramaschi firenzei professzor, fő szervezője és mozgatója pedig Armando Gnisci, a római egyetem tanszékvezető tanára. Az összehasonlító irodalomtörténeti szemlélet elterjesztését célozza Armando Gnisci 1984-ben megjelent tanulmányköte: *La letteratura del mondo* is.

A kis terjedelmű kiadvány igazi kézikönyv, mely elsősorban az egyetemi összehasonlító irodalom-oktatás segédeszköze kíván lenni. Így igen gazdag bibliográfiai útmutatót tartalmaz, melyben Hankiss János tanulmányaitól Vajda György Mihályig jelentős helyet foglal el a magyar szakirodalom is. A szerző ugyanakkor nem az összehasonlító irodalomtörténet különböző iskoláit és irányzatait kívánja bemutatni, hanem egy meghatározott kérdéskör megvilágítására vállalkozik. Azt vizsgálja, hogy milyen illúziók és csalódások fűződtek a XIX. századi olasz kultúrában és általában az európai gondolkodásban a goethei „világirodalom” fogalmához, illetve, miként változott meg e fogalom értelmezési köre a XX. század elejétől napjainkig. A jobb tájékozódást kisebb irodalomtörténeti szemelvénygyűjtemény segíti, melyben Giuseppe Mazzini 1829-ben írt tanulmánya kíván elsőként választ adni a Goethe által felvetett kérdésre. Mazzinit a tanulmány megjelenését követően nem kevesen kozmopolitizmussal vádolták. Armando Gnisci a kötet záró tanulmányában (*Mondialità e mondanità della letteratura*) árnyaltan hasonlítja össze Goethe világirodalom-konceptióját Mazzini egységes európai kultúrába vetett utópisztikus hitével és a *Kommunista Kiáltvány* internacionalista kultúra-értelmezésével.

A szöveggyűjtemény második részében két olasz (A. Farinelli és L. Foscolo Benedetto) illetve két külföldi összehasonlító irodalomtörténész (H. Rüdinger és E. Auerbach) tanulmányai hivatottak illusztrálni, hogy a romantikus univerzális irodalom-konceptiója milyen súlyos megrázkódtatást szenvedett az emberi civilizáció fejlődéséhez fűzött reményeket megcsúfoló világháborúk korában. Armando Gnisci Auerbach álláspontját követve a világirodalom és az irodalom világban betöltött szerepének fontosságát kívánja hangsúlyozni. A romantikusok által kidolgozott világirodalom fogalma valóban álomnak bizonyult, de a XX. századi művészek és irodalmárok legfőbb feladata épp az, hogy a világ legfőbb problémáira választ kereső műveikben megvédjék a világot, az irodalmat, a kultúrát az emberi világot megsemmisítéssel fenyegető szörnyűségektől.

Sárközy Péter

FOLIA RÁKÓCZIANA (1979–1984)

A Folia Rákócziána a Vay Ádám Múzeum kiadványsorozataként indult meg mintegy fél évtizede, Heckenast Gusztáv és Molnár Mátyás szerkesztésében. A 4–6 ív terjedelmű, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátott tudományos igényű forráskiadvány-sorozat főleg a Rákóczi-szabadságharc és emigráció kiadatlan forrásainak közzétételét és megismerését segíti elő. Folyóiratunk krónika-rovatában azért emlékezünk meg róla, mivel az eddig megjelent hazai, helytörténeti vonatkozású forráskötetek, például Kajali Pál kuruc szenátor, országos főhadbíró (Heckenast G.) vagy Lónyay Ferenc főhadbiztos válogatott iratai (Bánkuti I.), a Rákóczi-szabadságharc postája (Kamody M.), a salétromfőzés iratai (Kovács A.) tematikája mellett egyes kötetek nemzetközi érdekűek is.

A lengyelországi Rákóczi-emigráció éveire fűződik például Vay Ádámné Zay Anna *Herbariumának* keletkezése; Danckában 1712-től ültette át s bővítette különféle füveskönyvekből az itáliai Matthiolus latin nyelvű munkájának 1690. évi cseh fordítását. A bevezetővel s megfelelő útbaigazítással járó közlés (Fazekas A.) külön érdekessége és értéke a korabeli írásmódot híven tükröző, helyenként cikornyás, kaligrafikus írással készült, de általában jól olvasható kézirat faksimile (Zsák Zoltán fotóművész) kiadása. – Jobbára az emigráció következő szakaszával, a franciaországi évtizedekkel kapcsolatos a *Bercsényi László, a Rákóczi-szabadságharc kapitánya, Franciaország marsallja* válogatott források (Zachar J.) kötet; a 174 magyar vagy fordított közlési egység csaknem fele eddig csak eredeti latin, francia, német nyelvű kiadásban volt hozzáférhető. A levelezés-anyagban olvashatók többek között a St. Leszczyńskivel váltott levelek, egy Mikesnek (Lunéville, 1748. január 6.) írt levél; továbbá emlékirat-részletek Saint-Simontól, Ch. Ph. d’Albert duc de

Luynes-től, Forgách Simontól, Teleki Józseftől, F. A. Aubert de la Chesnaye des Bois Bercsényi marsall első életrajzírójától, s más részletek Bonnac márkitól, a Gazette de France híreiből, a Mikes-levelekből, s más korabeli forrásokból. Hasznos megoldás, hogy minderről részletes francia nyelvű összefoglalás is tájékoztat: „Sources choisies de la vie László Bercsényi.”

A legutóbbi kötet: *D'Andrezel vicomte és Rákóczi levelezése (1725–1727)* Köpeczi Béla gondozásában és Németh Miklós fordításában jelent meg (Vaja 1984). A több mint száz levél közlése módot adott a törökországi emigráció húszas éveinek bemutatására, Rákóczi ekkori politikai írói tevékenységének jellemzésére, diplomáciai próbálkozásainak hátterére. A levelezés témái révén vázolt európai viszonyok iránti érdeklődés, jóllehet a bujdosó fejedelem viszonylag rövid életrajzakkal kapcsolatos, a rodostói elszigeteltségből kiutat kereső, tevékeny levélíró és politikai gondolkodó benyomását kelti. A kiadatlan levelezés közlése sokban elősegíti a Rákóczi-emigráció szélesebb rétegekben történő megismerését, kár hogy korlátozott (1500) példányban.

A szakszerű és színvonalas sorozat megteremtői és gondozói közül – időközben bekövetkezett haláluk miatt – sajnos ketten is kiváltak a belső munkatársak sorából: a szerkesztőbizottságból Hársfalvi Péter, a társszerkesztésből Molnár Mátyás. Mind a kettő elévülhetetlen érdeme, hogy vajai s nyíregyházi összefogással, egyéb vállalkozások mellett, elősegítették a Folia Rákóciana sorozat megszületését és életképessé válását.

Hopp Lajos

IN MEMORIAM

KOLTAY-KASTNER JENŐ (1892–1985)

Vannak emberek, akiknek neve, egyénisége még életükben intézménnyé válik: megszoktuk, hogy több mint fél évszázadon át olvassuk írásait, hivatkozunk rájuk, felhasználjuk tudásukat – és mindezt a jóleső érzéssel, hogy még köztünk vannak, elérhető távolságban: nemcsak a holt betű, egy lezárt életmű köt össze velük. Ezért nehéz elhinni, ha végül ők is elmennek közülünk, mint most Koltay-Kastner professzor, akit méltán lehet ma elterjedté vált fogalmazással „századunk nagy öregjei”-nek rangsorában emlegetni: ha ez egy választott hivatás következetes, kitartó és odaadó teljesítését jelenti a végső energiák utolsó tartalékának kimerítéséig.

Koltay-Kastner Jenő 1892-ben született Diószegen; két világháború viharait és súlyos politikai fordulatok válságait élte végig, de át tudta menteni minden megrázkódtatáson lelkes munkakedvét, hogy ezt kezdettől fogva a magyarországi italianista stúdiumok szolgálatába állítsa. Már 1923-ban a budapesti egyetem bölcsészettudományi karán az olasz nyelv és irodalom magántanára lett; alig egy évvel később a pécsi, majd 1939-ben a szegedi egyetemen ugyanennek a tanszagnak nyilvános rendes tanárává nevezték ki, ahol nyugdíjbavonulásáig tanított. Közben a harmincas években a római Magyar Akadémia igazgatójaként és a római egyetem vendégtanáráként is működött, ahol a kutatások mellett az olasz tudományos világgal való kapcsolatokat is jelentősen előbbre vitte.

Megbízásainak körében az oktató munkán kívül érdeklődése az olasz kultúra több lényeges ágára is kiterjedt. A nyelv terjesztésének szolgálatában több kiadást megért kéziszótárt (Pécs, 1930–34; uo. 1940) és nagyszótárt (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963., 1981) szerkesztett. Irodalomtörténeti vizsgálódásait két irányban folytatta: egyrészt az olasz irodalom több kiemelkedő alakjának szerepét méltatta (Dante Új Élete, 1942 – Dante és az olasz Risorgimento, 1966 – Pietro Aretino, 1956 – Ugo Foscolo, 1960 – II „Poema tartaro”, 1961), másrészt összehasonlító módszerrel az itáliai irodalmi művek és áramlatok magyarországi elterjedését és hatását tárta fel (Leopardi Magyarországon. 1937 – L'umanesimo italiano in Ungheria, 1939 – Leopardi. Összehasonlító irodalomtörténeti tanulmány (Leopardi e la sua fortuna in Ungheria), 1948 – Cola di Rienzo és a magyar Renaissance kezdetei, 1942 – Olaszos irány XVIII. századi költészetünkben, 1923 – XVII. és XVIII. századi olaszról fordított műveink, 1927). Ezt az anyagot szöveggyűjtemények gondozásával is gazdagította (A felvilágosodás és a Risorgimento olasz irodalma, 1958 – Aretino, szemelv. művek, 1959 – Az olasz reneszánsz irodalomelmélete, 1970). Inkább történeti jellegű az Olasz–magyar művelődési kapcsolatokról írt összefoglaló tanulmánya (1941) és *Cola di Rienzo* életrajza 1949.

De ezeken túl jelentőségében és terjedelmében egyedülálló az a teljesítmény, amivel Koltay professzor a múlt századi magyar és olasz nemzeti mozgalmak kapcsolatainak feltárásához járult. Figyelme ezeknek a kapcsolatoknak úgyszólván minden mozzanatára kiterjedt, és eredményeit cikkeiben, tanulmányokban és az olasz kongresszusokon elhangzott előadásokban ismertette. Hosszú volna valamennyit címszerűen felsorolni, így csak arra utalunk, hogy foglalkozott Türr István (1929) és Alessandro Monti, az 1849-es olasz légio parancsnokának szerepével (1929); a magyar szabadságharc olaszországi visszhangjával (1925, 1948), Kossuth 1852-es szicíliai (1928) és a magyar emigráció keleti terveivel (1929, 1961); közreadta Mazzini (1933, 1958) és Cavour (1928) magyarországi kiadatlan leveleit. Külön kötetben tárgyalta, ugyancsak kiadatlan forrásanyag közlésével, Kossuth és Mazzini kapcsolatait (*Mazzini e Kossuth. Lettere e documenti inediti*, 1929), az 1859-es háború magyar vonatkozásait (*Il contributo ungherese nella guerra del 1859*, 1934), két további

kötetben pedig Kossuth olasz politikájára vonatkozó forrásanyagot tett közzé (*Iratok a Kossuth-emigráció történetéhez*, 1949 – *A Kossuth-emigráció szolgálatában. Tanárky Gyula naplója*, 1961). Végül, mindezeknek a részlettanulmányoknak gondosan dokumentált, kimerítően alapos és pontos összefoglalását adta *A Kossuth-emigráció Olaszországban* című, 1960-ban megjelent könyvében, amely nélkülözhetetlen útmutató lett a korszakkal foglalkozó kutatóknak. De nem hagyhatjuk figyelmen kívül szerkesztői tevékenységét sem a Rómában megjelentetett *Studi e documenti italo-ungheresi della R. Accademia d'Ungheria*, valamint a *Pannonia könyvtár* és az Irodalomtörténeti dolgozatok c. sorozatok közreadásában.

1972-ben a szegedi egyetem külön kiadványban (*Acta Romanica Eugenio Koltay-Kastner octogenario dedicata*) emlékezett meg idős professzora nyolcvanéves születésnapjáról, közölve munkásságának teljes bibliográfiáját. De az ünnepelt ezt a gesztust nem tekintette tevékenysége zárókövének. Vékonyka – és egyre kisebbedő – alakja továbbra is látható volt tanszékén fenntartott íróasztala mellett, és meg-megjelent olasz könyvtárak polcainál új kiadványokat keresgélve vagy olasz tárgyú előadások, ünnepek közönségének soraiban. Ki nem alvó érdeklődésével, terveivel továbbra is, a végsőkig részese akart maradni magányossá vált öregségének értelmet adó, régi szellemi világának.

Észrevétlenül tűnt el közülünk, de nem fogjuk elfelejteni.

Jászay Magda

ÉVFORDULÓ

JACOB ÉS WILHELM GRIMM

(1785–1863 – 1786–1859)

Az 1980-as évtized derekán e kettős bicenzenárium, a két Grimm-testvér születésének kétszázadik évfordulója jelentős esemény az életmű feltárása és megismertetése szempontjából. Ennek az évfordulónak a kutatások fellendítése mellett sok már eddig megjelent és még megjelenendő fontos művet köszönhetünk. A legújabban napvilágot látott kötetek közül ez alkalommal háromról szólunk. Más a műfajuk, de egyben azonosak: mindegyik témája a tudós testvérpár.*

A kasseli Grimm-archívum vezetője, Ludwig Denecke idézi fel könyve bevezetőjében azt a kis történetet, amely 1882-ben egy erlangeni germanista professzorral történt és amelyről barátjához intézett levelében írt 1882. október 31-én. Elias von Steinmeyer professzor az államvizsgán a következő kérdést tette fel diákjának, nem egészen húsz évvel Jacob Grimm halála után: „Melyik a leghíresebb történeti nyelvtan?” – az államvizsgáló bölcész hallgatott. A tanár mentőkérdést adott: „Soha nem hallotta Jacob Grimm nevét?” – De igen, hangzott a bizonytalan felelet. Steinmeyer tovább érdeklődött: hát mikor is élt a fentnevezett? – A XVIII. században.

Napjainkban ez így aligha történhet meg, de az igaz, hogy a Grimm-testvérek munkássága Németországban sincs eléggé a köz tudatban, vonja le a konzekvenciát Denecke. Nem magyarázza a jelenséget. Mi úgy gondoljuk, hogy éppen a Grimm-fivéreknek hallatlanul nagy népszerűséget biztosító mese-gyűjtői-kiadói tevékenysége árnyékolta be egyéb munkásságukat. Kevesen voltak azok, akik az egész világ legolvasottabb német könyvének, a *Grimm-mesék* íróinak személyét azonosították a tudós professzorokkal: a *Német szótár*, a *Német nyelvtan*, a *Német mitológia*, a *Hörsmondák* szerzőivel, kiadóival.

Gabrielle Seitz impozáns kiállítású, nagyalakú képeskönyve a testvérpár életét és az írói-tudósi életművet mutatja be. A gazdagon illusztrált, jól szerkesztett és áttekinthető mű kitűnő kortörténet is. A hesseni családról, a gyermekkorukban árvaságra jutott fiúk keserves éveiről, iskoláztatásuk nehézségeiről éppúgy képet ad, mint a későbbi göröngyös tudósi, tanári pályáról és a háborúk gyötörte törpeállamocskákra szakadt országról, a „német nyomorúság”-ról, amely sok nagy szellemet és művet adott a világnak.

A történelem beleszólt a család életébe. Két testvérük önkéntesként harcolt Napóleon ellen. Jacob előbb a császári fivér trónra ültetett „weszfáliai király”, Jérôme könyvtárosa volt, később követségi titkárként került Párizsba a császár bukása után, ill. a bécsi kongresszusra. Mindkét város fontos ösztönzést adott a tudósi pályának, amely 1830-tól ívelt felfelé, amikor a göttingai egyetem otthont, megélhetést adott a fivéreknek. 1837-ben ismét beleszólt életükbe a politika: a hannoveri király alkotmánysegő rendeletei elleni tiltakozásuk eredményeként hetedmagukkal kiutasították a végre nyugalmat adó egyetemről és egész Hannoverből. (A „göttingai hetek”, a hét

* Gabrielle Seitz: *Die Brüder Grimm. Leben – Werk – Zeit*. München, 1984. Winkler Verlag, 191

Brüder Grimm Gedenken. Band 4. Hrg. von Ludwig Denecke. Marburg, 1984. N. G. Elwert Verlag, 216

Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: Schriften und Reden. Ausgewählt und herausgegeben von Ludwig Denecke. Stuttgart, 1985. Philipp Reclam jun. 288 (Universal-Bibliothek)

professzor ettől kezdve vált fogalommal és azonosult nevük az önkény elleni bátor kiállással.) Félreállítottságuk 1841-ig tartott, amikor is a berlini egyetem tanárai lettek. 1848-ban léptek ki utoljára a politikai színtérre, Jacobot a frankfurti nemzetgyűlés képviselőjévé választották.

Gabrielle Seitz a fivérek családját, iskoláztatását, pályáját (1.), baráti-munkatársi körét (2.), mesegyűjtői korszakát (3.), a tudományos munkásságát (4.), végül politikai szerepét (5.) világítja meg öt fejezetben. Családfa, jó eligazodást biztosító „kortáblázat”, a tudományos társasági tagságokat, kitüntetésekét regisztráló jegyzék, valamint gazdag bibliográfia teszi teljessé a kötetet. A szerző a jól összefogott, lényegre koncentráló fejezetekben hátférbe húzódik és hőseit, ill. a kortársakat szólalattja meg. Megelégszik a tudós narrátor szerepével, aki rendet teremt a levelekből, önéletrajzi jegyzetekből, kortársi dokumentumokból és a művekből vett bőséges idézetek között. E módszer nagy előnye, hogy érzékletesen látatja a kort, idézi fel az atmoszférát. A jól megválasztott szerkezet mellett a kor hűséges bemutatását egy szerencsés körülmény is segítette; a négy fivér közül a legfiatalabb, Emil Ludwig, a későbbi neves festő, már gyermekkorában kitűnő rajzkészségről tett tanúságot, és hűséges krónikásként örökítette meg a családi események, a rokonok mellett a két szeretve tisztelt idősebb fivért. (Jacob és Wilhelm is jól rajzolt, mint a kötetben helyet kapott rajzaik mutatják.)

Gabrielle Seitz köteté igazi évfordulós munka, amely a kevésbé ismert dokumentumok felsekretésével a szakmabelieknek, gazdag képanyagával, jól folyó előadásával pedig a nagyközönségnek ad újat, megismertetve és megkedveltetve az emberként, tudósként és patriótaként is kimagasló testvérpárt, a germanisztika megalapítóit.

1963-ban, Jacob Grimm halálának centenáriumán indult meg a *Brüder Grimm Gedenken* sorozat a kasseli Grimm-Társaság patronálásával, amelynek eddig négy köteté jelent meg. A negyedik 1984 végén; az évforduló előestéjén ad számot az újabb kutatási eredményekről. Kiadója – miként az egész sorozat – Ludwig Denecke, aki fáradhatatlanul toborozza munkatársait, buzdítja, segíti a szerzőket, ily módon segítve a Grimm-testvérek munkásságát feldolgozó kutatásokat. Az ő írásaival indul a kötet: Jacob Grimmnek 1849. november 8-án Berlinben a Tudományos Akadémián elmondott „beköszönő beszédét” méltatja, jelentőségét kiemelve és közli, korigálva, ill. az időközben előkerült kézíratos szöveggel kiegészítve az első, az 1850-es kiadást. Az *Iskoláról, egyetemről, akadémiáról* címmel tartott székfoglalóban fejti ki Jacob Grimm nézeteit a már akkor is sokat vitatott kérdéstről: az iskola, a tanítás, a nevelés kapcsolatáról, a tanító, a tanár és a tudós feladatairól. Követelte a tehetség kifejtésének lehetőségét, a kutatás szabadságát, és méltatta a klasszikus nyelvek – a latin, görög – felmérhetetlen hasznát a tanításban.

A göttingai évek egyetemi előadásai, a választott témák, a hallgatók száma a tudós, a tanár érdeklődésére és személyiségére vetnek fényt, de a két alkat közti különbségre is. Wilhelm Grimm előadásait többen látogatták, Jacobnál népszerűbb volt. Diákjai szerették, mint arról Else Ebel (Bochum) tanulmányából értesülünk. A hallgatókra vonatkozó adatokból megtudjuk, hogy nem volt közöttük magyarországi diák.

A szerb népköltészet mellett egy másik szláv irodalom, a cseh iránt is érdeklődéssel viseltetett Jacob Grimm. Ebben nagy szerepet játszottak a cseh tudósokkal – elsősorban Józef Dobrovskýval – való kapcsolatai. Alakulásukról, általában a cseh kultúráról alkotott képéről és az 1847-es prágai utazás jelentőségéről számol be Hans-Bernd Harden (Marburg a. d. Lahn) írása. A kötet Jacob Grimmnek még egy fontos kapcsolatára vet fényt, amikor a neves németalföldi germanistával, Matthias de Vriessel (1820–1892) folytatott levelezését mutatja be. Cornelis Soeteman (Leyden) vezeti be és közli a mindmáig ismeretlen német, ill. holland nyelvű leveleket.

A németországi nyomdaipar fejlettségéből, a tudományos eredmények nagyobb megbecsüléséből is következett, hogy a német tudósok és kiadók kapcsolata harmonikusabb és gyümölcsözőbb volt, mint amilyen az a nehezebb körülmények között dolgozó Lajtán inneni kollégáké. Ezt tükrözik a legújabban előkerült Wilhelm Grimm levelek, amelyek címzettje a berlini kiadó, Georg-Andreas Reimer. Jutta Rissmann (Wuppertal) foglalkozik ezzel a kérdéssel. Ugyancsak értékesek azok a dokumentumok, amelyek a *Német szótár* kiadásával kapcsolatosak, és amelyeket Alan Kirkness (Mannheim) mutat be. E levelek, szerződések stb. a második világháborúban elpusztult lipcsei S. Hirzel kiadó archívumának véletlen szerencse folytán megmaradt darabjai. A *Német szótár* elterjedtségéről, hatásának továbbgyűrűzéséről, valamint Jacob Grimm szerbiai kapcsolatairól közöl értékes adalékokat Miljan Mojašević, a belgrádi germanista professzor.

A *Kinder und Hausmärchen* 1812-es, első kiadásának adatközlői, mesemondói közül három kasseli polgárlány alakja emelkedik ki. Közülük kettő – Marie Hassenpflug és Charlotte Ramus – francia hugenották leszármazottja. Ez a körülmény is magyarázza, hogy a mesékben az össz-európai mesekincs számos eleme megtalálható. Közelmúltban azonosított arcképeikkel foglalkozva állapította meg a fentieket Ulrike Marquardt (Wuppertal) tanulmánya. A *Mesék* hatodik kiadásának egyik, Wilhelm Grimmtől származó megjegyzése hívta fel Heinz Röllele (Wuppertal) figyelmét a J. F. Vonbun-féle *Voralbergi népmondákra*, mint a *Mesék* egyik kései forrására. A *Grimm-mesék* népszerűségéről, elterjedtségéről Lucia Borghese (Firenze) ír toszkánai recepciójuk, legkorábbi ismert fordításuk méltatása kapcsán.

A harmadik kötet Ludwig Denecke válogatása a fivérek *Kisebb írásai*ból és *beszédeiből*: előszavakból és recenziókból, alkalom szülte előadásokból és egyéb megnyilatkozásokból. Öröndetes, hogy ezek a művek végre nagyobb nyilvánosságot kaptak, mert – mint azt Denecke bevezetőjében megfogalmazza – ezekben érhetőek leginkább tetten a szerzők gondolatai, fejlődésük, és itt öltöttek alakot a jobbára máig is érvényes felismerések. Megmutatkozik bennük a Grimm-fivérek sokoldalúsága is. Az egyes műfajok szerint formált fejezeteken belül az időrend érvényesül. Az időrend szerinti elrendezés mutatja, hogy minden munkásságuk mögött – lett legyen szó népköltészetről, nyelvről, jogról vagy a hitvilág hagyományairól – mindvégig ugyanaz a vezérfonal húzódik végig, a „népies”. A mi kortársi szóhasználatunk szerint „népi”, ami a régi korok még egységes, rendekre nem bomlott világában érvényesült. Grimmék korában azonban már csak az „iskolázatlan”, „együgyű nép” (Erdélyi János, Arany János kifejezésével élve!) körében volt leginkább feltalálható. Denecke érzékletesen mutatja ki, miként kötődik a Grimm-féle gondolat és meghatározó jegye a gyermekkorhoz, a Hanau-i, ill. a Steinau-i élményvilághoz. Ebben, a társadalmi különbséget nem érzékelő, a hivatalnok apa gyermekeit egyenrangúakként magába fogadó hesseni német paraszti, iparos gyermekközösségben látták a hajdani közösségek ősképét. A gondolatébresztő, sok tanulsággal szolgáló kötetet példás jegyzetanyag és „kortáblázat” egészíti ki.

Mindhárom kötet a maga nemében kitűnő vállalkozás és alkalmasak arra, hogy a Grimm-fivérek személyét, munkásságát a nagyközönség és a szűkebb szakma körében is népszerűsítsék, kutató-sokra ösztönözzenek, ill. újabb, a magyarországi recepciót is vizsgálat tárgyává tevő munkákra buzdítsanak.

T. Erdélyi Ilona

TARTALOM

AZ OLASZ IRODALOMTUDOMÁNY NAPJAINKBAN

<i>Sárközy Péter</i> : A nemzeti irodalomtörténettől a modern stíluskritikáig	160
---	-----

TANULMÁNYOK

<i>Alberto Asor Rosa</i> : Irodalom – szöveg – társadalom (Fordította: <i>Sárközy Péter</i>)	171
<i>Mario Petrucciiani</i> : Irodalom és tudomány (Fordította: <i>Sárközy Péter</i>)	188
<i>Giuseppe Petronio</i> : Társadalomtudományi kritika és irodalomtörténetírás (Fordította: <i>Major Veronika</i>)	194
<i>Gian Luigi Beccaria</i> : A kritika és az olasz nyelvtörténet (Fordította: <i>Csengery Kinga</i>)	198
<i>Luigi de Nardis</i> : A „genetikus kritika” problémái (Fordította: <i>Csengery Kinga</i>)	208
<i>Mario Lavagetto</i> : A freudi kritika (Fordította: <i>Linczényi Endre</i>)	215
<i>Giuliano Gramigna</i> : A szemiotikai műelemzés (Fordította: <i>Vígh István</i>)	232
<i>Enzo Golino</i> : A militáns kritika (Fordította: <i>Ordasi Zsuzsa</i>)	246
<i>Mario Spinella</i> : A marxista kritika (Fordította: <i>Szalay Klára</i>)	274

VITA

Beszélgetés Riccardo Scrivánóval a mai olasz irodalomkritika helyzetéről, problémáiról (Fordította: <i>Major Veronika</i>)	285
---	-----

MŰELEMZÉS

<i>Cesare Segre</i> : Nastagio degli Onesti novellája (Dekameron V,8): a látomás két része (Fordította: <i>Kovács Zsuzsa</i>)	295
<i>Carlo Muscetta</i> : Zephiro torna . . . (Canzoniere, CCCX) A szép időt a langy szél visszahozta . . . (Daloskönyv, CCCX) (Fordította: <i>Vígh Éva</i>)	301
<i>Mario Praz</i> : A medúza szépsége (Fordította: <i>Vígh Éva</i>)	308

SZEMLE

Tanulmánykötetek a magyar–velencei kapcsolatokról (<i>Jászay Magda</i>)	327
Dante kutatások (<i>Sallay Géza</i>)	330
Tassiana (<i>Király Erzsébet</i>)	337
Új Verdi-irodalom (<i>Várnai Péter</i>)	341

KÖNYVEK

<i>Jászay Magda</i> : Párhuzamok és kereszteződések. A magyar–olasz kapcsolatok történetéből (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	344
<i>Angela Guidotti</i> : Il modello e la trasgressione: commedie del primo '500 (<i>Vigh Éva</i>)	346
<i>Francesco Patrizi da Cherso</i> : Della Poetica. Edizione critica a cura di <i>Danilo Aguzzi Barbagli (V. L.)</i>	347
La corte nella cultura e nella storiografia. Immagini e posizioni tra Ottocento e Novecento a cura di <i>Cesare Mozzarelli e Giuseppe Olmi (Vigh Éva)</i>	347
La corte e il „Cortegiano” I–II. Centro Studi „Europa delle Corti” Biblioteca del Cinquecento (<i>Vigh Éva</i>)	348
<i>Király Erzsébet–Kovács Sándor Iván</i> : „Adria tengernek fönnforgó habjai”. Tanulmányok Zrínyi és Itália kapcsolatáról (<i>Szörényi László</i>)	350
<i>Andrea Gareffi</i> : Le voci dipinte. Figura e parola nel Manierismo italiano (<i>Vigh Éva</i>)	352
<i>Mario Costanzo</i> : I segni del silenzio e altri studi sulle poetiche e l'iconografia letteraria del Manierismo e del Barocco (<i>Vigh Éva</i>)	353
<i>Marco Forti</i> : Idea del romanzo italiano fra Ottocento e Novecento (<i>Vigh Éva</i>)	354
La poesia dopo l'ermetismo a cura di <i>Claudio Venturi</i> ed <i>Antonio di Cicco (Maria Teresa Angelini)</i>	355
<i>Fogarasi Miklós</i> : Parole e cultura giuridica e filosofica. Evoluzione terminologica e neologismi nel campo del diritto e della filosofia durante il Settecento (<i>Giampaolo Salvi</i>)	356
<i>Alberto A. Sobrero–Maria Teresa Romanello</i> : L'italiano come si parla in Salento (<i>Vigh István</i>)	358
<i>Gianpiero Cavaglia</i> : L'identità perduta. Romanzo e idillio (<i>Pdl József</i>)	360
Italienische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen hrg. von <i>Johannes Hösle</i> und <i>Wolfgang Eitel (T.E.I.)</i>	361

* * *

Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. 14. 15. – Europäische Romantik. I–II. Herausgegeben von <i>Karl Robert Mandelkow</i> . I. Band. 508. – Herausgegeben von <i>Klaus Heitmann</i> . II. Band. 378. (<i>Horváth Károly</i>)	361
<i>W. Nestle</i> : Geschichte der griechischen Literatur I–II. Sammlung Göschen Band 70; 557. Dritte Auflage, bearbeitet von <i>W. Liebich (Szepessy Tibor)</i>	364

<i>Szepes Erika–Szerdahelyi István: Verstan (Kecskés András)</i> . . .	365
<i>Roman Jakobson–Krystyna Pomorska: Poesie und Grammatik. Dialoge (Kászony Rózsa)</i>	368
<i>P. Friedländer: Studien zur antiken Literatur und Kunst (Szepessy Tibor)</i>	369
<i>H. Erbse: Ausgewählte Schriften zur klassischen Philologie (Szepessy Tibor)</i>	370
<i>Frank Brommer: Odysseus. Die Taten und Leiden des Helden in antiker Kunst und Literatur (Kapitánffy István)</i>	371
<i>Johannes Vitéz de Zredna Opera, quae supersunt. Edidit: Iván Boronkai. Redigit: Antonius Pirnát (Kilián István)</i>	372
<i>Carla Pellandra: Seicento francese e strategie di compensazione (Pál József)</i>	372
II Kongress uczonych polskiego pochodzenia. Zbiór materialów, pod red. Hieronima Kubiaka i Janusza Wróbla (Hopp Lajos)	373
Ikones książąt i królów polskich Ks. Jana Głuchowskiego. Reprodukacja fototypiczna wydania z 1605 r. (Hopp Lajos)	374
<i>Darryl J. Gless: Measure for Measure, the Law, and the Convent (Borsos Zsuzsanna)</i>	375
<i>Willy Michel: Ästhetische Hermeneutik und frühromantische Kritik. Friedrich Schlegels fragmentarische Entwürfe, Rezensionen, Charakteristiken und Kritiken (1795–1801) (Trapp István)</i>	375
<i>Albert Meier: Georg Büchner: Woyzeck (Kászony Rózsa)</i>	379
<i>Danuše Kšicová: Poéma za romantismu a novoromantismu. Česko-ruské paralely (Fried István)</i>	379
Typographia Universitatis Hungaricae Budae 1777–1848. Publié par Péter Király (Hopp Lajos)	380
Wörterbuch der Symbolik. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler herausgegeben von Manfred Lurker (Zweite, erweiterte Auflage) (Pálfy Miklós)	381

KRÓNIKA

Metastasio-szeminárium Budapesten (Vigh Éva)	383
Francesco de Sanctis emlékülés (Vigh Éva)	383
Kortárs olasz irodalom (Maria Teresa Angelini)	384
Teatro Contemporaneo (Óvári Katalin)	385
Az italianisztika új nemzetközi szemléje: Bollettino di Italianistica (Sárközy Péter)	386
Az olasz összehasonlító irodalomtörténet legújabb eseményei (Sárközy Péter)	388
Folia Rákócziána (Hopp Lajos)	389

IN MEMORIAM

Koltay-Kastner Jenő (1892–1985) (Jászay Magda)	391
---	-----

ÉVFORDULÓ

Jacob és Wilhelm Grimm (1785–1863 – 1786–1859) (T. Erdélyi Ilona)	393
--	-----

SOMMAIRE

LA CRITIQUE LITTÉRAIRE ITALIENNE DE NOS JOURS

<i>Péter Sárközy</i> : De l'histoire littéraire nationale à la critique de style moderne	160
--	-----

ÉTUDES

<i>Alberto Asor Rosa</i> : Littérature—texte—société (<i>trad. par P. Sárközy</i>)	171
<i>Mario Petrucciáni</i> : Littérature et science (<i>trad. par P. Sárközy</i>)	188
<i>Giuseppe Petronio</i> : Critique de sciences sociales et histoire littéraire (<i>trad. par V. Major</i>)	194
<i>Gian Luigi Beccaria</i> : La critique et l'histoire de la langue italienne (<i>trad. par K. Csengery</i>)	198
<i>Luigi de Nardis</i> : Problèmes de la „critique génétique” (<i>trad. par K. Csengery</i>)	208
<i>Mario Lavagetto</i> : La critique freudienne (<i>trad. par E. Linczényi</i>)	215
<i>Giuliano Gramigna</i> : L'analyse sémiologique (<i>trad. par I. Vigh</i>) . .	232
<i>Enzo Golino</i> : La critique militante (<i>trad. par Zs. Ordasi</i>)	246
<i>Mario Spinella</i> : La critique marxiste (<i>trad. par K. Szalay</i>)	274

DISCUSSION

Entretien avec Riccardo Scrivano sur l'état présent et les problèmes de la critique littéraire italienne d'aujourd'hui (<i>trad. par V. Major</i>)	285
--	-----

ANALYSE

<i>Cesare Segre</i> : La nouvelle de Nastagio degli Onesti (Décaméron V,8): les deux parties de la vision (<i>trad. par Zs. Kovács</i>)	295
<i>Carlo Muscetta</i> : Zephïro torna . . . Canzoniere, CCCX (<i>trad. par É. Vigh</i>)	301
<i>Mario Praz</i> : La beauté de la méduse (<i>trad. par É. Vigh</i>)	308

PANORAMA

Recueils d'études sur les rapports hungaro-vénitiens (<i>Magda Jászay</i>)	327
Recherches de Dante (<i>Géza Sallay</i>)	330
Tassiana (<i>Erzsébet Király</i>)	337
Écrits nouveaux sur Verdi (<i>Péter Várnai</i>)	341

LIVRES	344
---------------	------------

CHRONIQUE

Séminaire Metastasio à Budapest (<i>Éva Vigh</i>)	383
Séance commémorative Francesco de Sanctis (<i>Éva Vigh</i>)	383
Littérature italienne contemporaine (<i>Maria Teresa Angelini</i>)	384
Teatro Contemporaneo (<i>Katalin Óvári</i>)	385
Un nouvel organe international des études italiennes: Bollettino di Italianistica (<i>Péter Sárközy</i>)	386
Les événements plus récents de la littérature comparée en Italie (<i>Péter Sárközy</i>)	388
Folia Rákóciana (<i>Lajos Hopp</i>)	389

IN MEMORIAM

Jenő Koltay-Kastner (1892–1985) (<i>Magda Jászay</i>)	391
---	-----

ANNIVERSAIRE

Jacob et Wilhelm Grimm (1785–1863—1786–1859) (<i>Ilona T. Erdélyi</i>)	393
--	-----

СОДЕРЖАНИЕ

ИТАЛЬЯНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ НАШИХ ДНЕЙ

- Петер Шаркёзи*: От национальной истории литературы до современной теории стиля 160

СООБЩЕНИЯ

- Альберто Азор Роза*: Литература – текст – общество (Перевод: *Петер Шаркёзи*) 171
- Марио Петруччани*: Литература и наука (Перевод: *Петер Шаркёзи*) 188
- Джузеппе Петронио*: Социологическое направление в литературоведении и история литературы (Перевод: *Вероника Майор*) 194
- Джан Луиджи Беккариа*: Литературоведение и история итальянского языкознания (Перевод: *Кинга Ченгери*) 198
- Луиджи де Нардис*: Проблемы „генетической критики“ (Перевод: *Кинга Ченгери*) 208
- Марио Лаварджетто*: Психоаналитическое (фрейдистское) направление в литературоведении (Перевод: *Эндре Линцени*) 215
- Джулиано Граминья*: Семиотический анализ художественного произведения (Перевод: *Иштван Виг*) 232
- Энцо Голино*: Ангажированная критика текущей литературы (Перевод: *Жужа Ордаши*) 246
- Марио Спинелла*: Марксистское направление в литературоведении (Перевод: *Клара Салаи*) 274

ДИСКУССИЯ

- Беседа с Риккардо Скривано о состоянии и проблемах современного итальянского литературоведения (Перевод: *Вероника Майор*) 285

АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

<i>Чезаре Сегре</i> : Двойной план видения. Новелла Настаджио дельи Онести (восьмая новелла Пятого дня) из „Декамерона” Бокаччо (Перевод: <i>Жужа Ковач</i>) . . .	295
<i>Карло Мушетта</i> : 310-й сонет Петрарки из его „Книги песен” (Перевод: <i>Ева Виг</i>)	301
<i>Марио Праз</i> : Красота медузы (Перевод: <i>Ева Виг</i>)	308

ОБЗОР

Сборники статей по изучению исторических связей Венгерского королевства и Венецианской республики (<i>Магда Ясаи</i>)	327
Исследования, посвященные жизни и творчеству Данте (<i>Геца Шаллаи</i>)	330
Работы по изучению творческого наследия Т. Тассо (<i>Эржебет Кирай</i>)	337
Новая литература о Верди (<i>Петер Варнаи</i>)	341

КНИГИ

344

ХРОНИКА

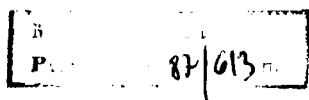
Семинар, посвященный творчеству Пьетро Метастазियो, проходивший в Будапеште (<i>Ева Виг</i>)	383
Юбилейная сессия памяти Франческо де Санктиса (<i>Ева Виг</i>)	383
Итальянская литература наших дней (<i>Мария Тереза Ангелин</i>)	384
Театро Контемпоранео (<i>Каталин Овари</i>)	385
Новый международный орган по изучению итальянской литературы (<i>Петер Шаркёзи</i>)	386
Последние достижения сравнительного литературоведения в Италии (<i>Петер Шаркёзи</i>)	388
Folia Rakócziána (<i>Лайош Хонн</i>)	389

IN MEMORIAM

Колтаи—Кастнэр Енё (1892—1985) (<i>Ясаи Магда</i>)	391
--	-----

ЮБИЛЕЙ

Якоб и Вильгельм Гримм (1785—1863 — 1786—1859) (<i>Илона Т. Ердейи</i>)	393
---	-----



*A Magyar Tudományos Akadémia
IX. Osztályának folyóirata a*

TÁRSADALOMKUTATÁS

Főszerkesztő: Kulcsár Kálmán

A folyóirat évente négy alkalommal, összesen 480 oldal terjedelemben jelenik meg. A szerkesztő bizottság arra törekszik, hogy a folyóiratban a társadalom folyamatait, aktuális jelenségeit feltáró cikkek, tanulmányok, tehát a társadalomkutatás új eredményei lássanak napvilágot, hozzájárulva a korszerű társadalmi gyakorlat kialakításához.

A *Társadalomkutatás* igyekszik gyorsan reagálni a társadalom életében jelentkező problémákra; interdiszciplináris jellegű, a gazdaság-, valamint az állam- és jogtudományok mellett a szociológia, a politikatudomány, a demográfia, a statisztika és a szervezéstudomány körébe tartozó közleményeket, vitákat, kongresszusi beszámolókat és könyvismertetéseket ad közre.

Évi előfizetési díja 100,— Ft

Egy szám ára 25,— Ft

*Előfizethető a Posta Központi Hirlap Irodánál
(Budapest, József nádor tér 1. 1900)
Példányonként megvásárolható a hirlapboltokban
és az újságpavilonokban.*

MAGYAR TUDOMÁNY

A Magyar Tudományos Akadémia Értesítője

Főszerkesztő: Straub F. Brunó

Különböző tudományágak általános érdekű kérdéseivel foglalkozik. Minden szám tartalmaz vitákat, akadémiai híreket, a tudományos élet eseményeinek beszámolóit, megemlékezéseket, valamint könyvbírálatokat.

Alapítva: 1890

*Magyar nyelven, angol, francia, német
és orosz nyelvű tartalomjegyzékkel*

Megjelenik havonta

Évi előfizetési díja: 156,— Ft

Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál

Budapest, József nádor tér 1. 1900

Pénzforgalmi jelzőszám: 215-96162

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda főigazgatója

Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat a nyomdába érkezett: 1985. október 10.— Terjedelem: 21,70 (A/5 ív)
86.14979 Akadémiai Kiadó és Nyomda, Budapest. — Felelős vezető Hazai György

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest V., József nádor tér 1., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra.

Előfizethető és példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest, Alkotmány utca 21., tel.: 111-010), a *Stúdium* (1368 Budapest, Váci u 22., tel.: 185-881) és a *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., tel.: 382-440) Akadémiai Kiadó könyvesboltjaiban.

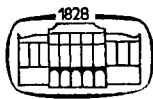
Előfizetési díj egy évre: 120,— Ft

Egy szám ára: 30,— Ft

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Pf. 149.

Ára: 90 Ft
Előfizetés egy évre: 120 Ft

ISSN 0017—999X



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST