

tészet lelkes művelése, az erős anyanyelvi öntudat, s a művészi kifejezésformák folyamatos fejlesztése, más társadalmi erők, más mentalitás, más ideológiai összetevők állnak az egyik és a másik periódus irodalmának háttérében. Ha e két szakasz értékeit egy korszak produktumaiként, egy korszak jellemzőiként összegezzük, akkor egy mesterkelt képet, történetileg össze nem tartozó diszparát elemek halmazát kapjuk. S minthogy a németeknél a reneszánszra jellemző anyanyelvű világi elit-irodalomnak a kivirágása teljes egészében a kései XVII. század eleji szakaszra toldott el, a barokk legfőbb irodalmi értékei pedig szintén e század termékei, a kettőnek mesterkelt szintézisbe való egyesítésekor voltaképpen két nagy történelmi korszak legfőbb irodalmi vívmányai keverednek össze. Jól megmagyarázható történelmi okok következtében a német irodalomban a reneszánsznak a kései, a barokknak pedig a hozzá időben egészen közel eső korai szakasza volt a leggazdagabb. Amikor tehát e két értékesoportot a szellemtörténeti barokk kutatás egybeolvasztotta, s az egészet mindenestül a barokk érdemének tulajdonította, akkor a kép többszörösen eltorzult. Egyrészt, mert a barokk így megtépetett olyan érté-

kek hordozójává, amelyek még a reneszánsz érdemei, s így könnyűszerrel volt a német szellem valamiféle mitikus önkifejezésévé minősíthető, másrészt mert ezáltal a barokk megmagyarázhatatlanná vált, mindenek az ellenkezője, ami éppen ezért nem köthető sem meghatározott társadalmi viszonyokhoz, sem osztályokhoz, sem ideológiához, hanem csak és csupán a német génie-hez.

A XVII. század német irodalma és a német barokk irodalom közé egyenlőség-jelét tenni ezért erős tévedés. Sajnos Szzyrocki könyve is ennek az azonosságnak az alapján nyugszik, érdeme azonban, hogy ezt nem hangsúlyozza túl, óvatos marad, s nem próbál további merész következtetéseket levonni e téves irányban. Könyvének, egyébként oly gazdag és pontos, jó félszáz lapos bevezetése azonban reménytelen keveréke marad a reneszánszra, manierizmusra és barokkra jellemző sajátosságok leírásának, s nem segíti elő annak világos megismerését, hogy mi újat, eredetit hozott a valódi barokk a német irodalom számára, — még annak gazdag késő reneszánsz, manierista szakaszához képest is.

KLÁNYAY TIBOR

Az irodalom mint létértelmezés: a genfi kritikai iskola

Sarah N. Lawall: *Critics of Consciousness. The Existential Structures of Literature*. Cambridge, Mass., 1968. Harvard UP. 281. — Georges Poulet: *Les métamorphoses du cercle*. Paris, 1961. Plon. 523. — Jean-Pierre Richard: *Études sur le Romantisme*. Paris, 1970. Seuil. 283.

A genfi iskolát nálunk általában „école thématique”-ként emlegetik. Helytelenül, mert ez a kifejezés nem e kritikai irányzat képviselőinek azt a leglényegesebb törekvését jelöli meg, melynek célja az irodalom egzisztenciális tapasztalatként való értelmezése. Másfelől viszont a „tudat kritikusa!” megjelölés, melyet Lawall ajánl, túl általános. Igaz, a róluk adott jellemzés lényegbevágó, a könyv minintaként szolgálhat bármely kritikai irányzatot bemutató monográfia számára.

Az úttörők: Marcel Raymond és Albert Béguin jellemzése után Lawall Poulet-nek szenteli a leghosszabb fejezetet, s joggal, mert ő az iskola legrendszeresebben gondolkozó és legsokoldalúbb képviselője. A. Richard, Jean Starobinski, Jean Rousset, J. Hillis Miller és Maurice Blanchot munkásságát jellemző fejezetek közül talán csak a

két utolsó lehetne szigorúbb: Miller esetében a monográfia szerzője nem veszi észre, mennyire tarthatatlan az amerikai kritikus tétele a metafizikai meglátás fejlődéséről, mennyire képtelenség azt állítani, hogy például Wallace Stevens késői műveiben ugyanazt a fejlődési fokot képviseli, mint William Carlos Williams már korai verseiben, amikor Stevens (függetlenül attól, hogy nagyobb költő Williamsnél) lényegében más költői célokat tűzött ki maga elé és valósított meg. Blanchot jellemzésében az olvasót főként az zavarja, hogy Lawall elsősorban Blanchot szépírói munkásságára hivatkozik, azaz maga is beleesik a genfi kritikusok hibájába: nem tesz különbséget esztétikai hatást kiváltó és alapvetően más szerepre hivatott művek között.

A genfi kritikusok az irodalmi művet tevékenységnek, alkotó folyamatnak s nem tárgynak, eredménynek tekintik. Célkitűzésüket tekintve, irányzatuk szöges ellenétben áll a logikai pozitívizmussal és annak kritikai vetületével, a New Criticism irányzatával, s legerősebben az egzisztencializmushoz kötődik. Wahl, Bachelard, Malraux, Maritain, Pieon, a korai Sartre

Du Bos, sőt bizonyos mértékig Hazard, Lovejoy, Dilthey felfogásához áll közel. Kár, hogy Lawall nem érinti legalább utalásszerűen e felfogás korábbi előtörténetét, nem említi meg, hogy forrása az a hagyomány, mely Pszeudolonginosszal kezdődik, s a XVIII. század második felétől hódít tért. Genetikusnak is nevezhető ez a kritikai nézőpont; képviselői a művet a tudatban lejátszódó drámaként szemlélik. Számukra a költemény csak az alkotás és az olvasás pillanatában létezik. A kritikusnak, illetve az olvasónak az alkotás folyamatát kell újraélnie.

Az alkotó cselekvés egyszerre kifejezés és érzékelés a genfi kritikusok szerint. A művészetnek és főként az irodalomnak rendkívül fontos szerepet tulajdonítanak: a létezés legközvetlenebb kifejezéseként értékelik. Szemükben az irodalom szellemi gyakorlat, a világ látomászerű érzékelése. Az alkotónak ösztönös tapasztalata van a világról, a költő a világ öntudata. Irodalomelméletük fokozottan humanisztikus: az irodalmat megismerési tevékenységnek és közlésnek tekintik. Kritikájuk — mely az alkotói tapasztalat útját próbálja végigjárni — intuitív és szubjektív; egyrészt a filozófiával, másrészt az esztétikával érintkezik; nem különíthető el az alkotástól; a mű világának elfogadását követeli meg, tehát kizár bármiféle értéktételest.

A genfi kritikusok egyszerűes életművekben gondolkodnak: egyazon alkotó különböző műveit egy fejlődő személyiség megnyilvánulásaként elemzik. Nem azonosítják az irodalmat a közvetlen önkifejezéssel: különösen Jean Rousset hangsúlyozza, hogy az egzisztenciális személyiség megteremtő az irodalmat, de nem azonos vele. Felfogásuknak az a hátulütője, hogy nem tesznek különbséget a műfajok között, és nem tisztelik a mű egyediségét. Minden műalkotást egyvonalúnak tekintenek, minden szöveget egy hangra redukálnak — ami különösen a drámák esetében torzításhoz vezet. Céljuk a túlintellektualizált kritika háttérbe szorítása, ám ők maguk nem egy esetben a mű helyett hidegen intellektualizált vázát elemzik, vagy éppenséggel egy kiagyalt gondolatrendszerrel, mely a ténylegesen megírt szövegektől lényegesen eltér: „Ilyen Edgar Poe költészete; legalábbis az a költészet, amelyet nem írt meg, de amelyre szavaiból következtetni lehet.” (Poulet, 272). Az értékelést nem tekintik feladatuknak, holott valójában már a szövegek kiválasztásával ítéletet alkotnak. Értékelésük alapja ontológiai és nem esztétikai: a tapasztalatoknak sajátos hierarchiáját állítják fel, s a tapasztalat intenzitását és hitelességét veszik mércéül — Poulet esetében ez egyértelmű az én

és a nem-én egyensúlyával —, mérhető mennyiségnek tekintve az őszinteséget. A módszertanilag hibás kiindulópont hibás ítéletekhez vezet: Maurice Blanchot Sa-de-ot nem esztétikai szempontok alapján elemzi és ezáltal túlértékeli.

A svájci egzisztenciális kritikai iskola tagjai rendkívül elfogultak az elemzendő szövegek kiválasztásakor: jórészt barokk, romantikus és szürrealista szerzőkkel foglalkoznak, „látnok-frókkal”. Nem rokonszenveznek olyan „műves” költőkkel, mint Mallarmé vagy Valéry, és ami fontosabb: nem is igen tudnak mit kezdeni velük. Lawall igen jól látja a genfi kritikusok nagy erényeit és korlátait, de téved akkor, amikor azt hiszi, hogy az egzisztenciális kritika csak elhanyagolja a formai elemzést, de nincs vele ellentmondásban, azaz az eszményi kritikusnak nem kell más tennie, mint a genfiak ontológiai nézőpontját a strukturális elemzéssel párosítani. Sajnos, a megoldás korántsem ilyen egyszerű. A genfi iskola elsősorban a műalkotás preverbális struktúráival foglalkozik, azaz feltételezi, hogy léteznek ilyenek. A strukturális elemzés alapjait képező nyelvelmélet és logikai pozitívizmus elképzelhetetlen az ilyen struktúrák létezésének kizárása nélkül.

Ha már most példaként Poulet és Richard egy-egy művét vesszük kezünkbe, mindenekelőtt arra kell következtetnünk, hogy Poulet az összehasonlító vizsgálatot olyan magas szinten műveli, amire alig lehet példát találni a komparatistika hivatalos művelői körében. Könyve Parmenidészről Guillénig hatalmas anyagot ölel fel. Igaz, néha úgy halmozza az összevetéseket, hogy az olvasónak az a benyomása: megannyi félig kifejtett vagy kifejtetlen gondolattal van dolga, melyek elvonják figyelmét a fő gondolatmenettől. Van-e szerepe például a következő összehasonlításnak: „Rousseau, akár Pope, úgy véli, hogy önmagunk szeretete a rokonszenv kiindulópontja.” (118) Ugyanakkor Poulet számos esetben értékes történeti következtetéseket meggyőzően, nagy anyagra hivatkozva bizonyít, mint pl. a XVIII. századi relativizálódás vagy a romantikus létértelmezés jellemzésekor. Az olvasó egyáltalán nem bizonyos benne, vajon a kör valóban ugyanazt jelenti-e a különböző fejezetekben. A könyv mégis egészében az én és a nem-én közötti viszony impozáns kifejtésének tűnik.

Richard könyve ehhez képest töredékesnek hat. Értékesek az egyes fejezetek következtetései a bináris relációk szerepéről Balzac, Musset és Guérin életművében, az anyagiatlanságról és a lét intimizálásáról Lamartine, az álommotívum

jelentőségéről és a szimbolizálás módjairól Vigny, az alkotás forrásaként szereplő képző értelmezéséről Hugo költészetében. Bármely kritikátörténet szerzői számára fölöttébb hasznos lehet a végső fejezet, Sainte-Beuve kritikai gyakorlatának jellemzése. Különösen tanulságos a szembeállítás Taine-nel; meggyőző az a következtetés, mely szerint kritikai gyakorlatában Sainte-Beuve kevésbé különbözik nagy ellenfelétől, Prousttól, mint azt hinni szokás. Egészében a könyv mégsem egységes, a romantika specifikumairól szinte semmit sem tudunk meg. A gondolatok nem eléggé megformuláltak és hierarchizáltak. Richard nem nevezi meg vizsgálatának módszerét, a címek csupán a tárgyaló írók nevét tartalmazzák. S vajon elegendő-e egy húszoldalas fejezetnek címül Hugo nevét megjelölni? Bizonyára nem. Richard ebben a könyvében is ugyanezt a módszert követi, mint a korábbiakban: szótárszerű, kulcsszavas megközelítésben tárja fel, mint formálja az író tapasztalatát a külvilág. Teljes bizonytalanságban hagyja az olvasóját afelől, ezt a vizsgálatot meddig, hány könyvön keresztül lehetne folytatni egyazon író életművén belül.

Nem kétséges, hogy nekünk elsősorban azért kell tanulmányoznunk a genfi kritikusok munkásságát, mert egy lehetséges formáját teremtették meg annak az ontológiai kritikának, melyet Ransom már 30 évvel ezelőtt sürgetett, s amelynek létrehozása a marxista kutatás számára is nélkülözhetetlen. A mai magyar kritikában nem azok állnak igazán közel a svájci kutatók célkitűzéseiseihez, akik Richard motívikus vizsgálatával látszólag párhuzamos munkát végeznek, hanem azok, akiknek ontológiai érdeklődése nem áll távol Poulet elméleti és történeti nézőpontjától. Nem véletlen, hogy a magyar kritikusok ugyancsak az ontológiai és esztétikai szempontok összeegyeztetésének kérdésére keresik a feleletet. Az a tény, hogy a megoldást a genfi iskola tagjai sem találták meg ezideig, bizonyítja, hogy a kritika egyik leg-sürgetőbb s egyszersmind legnehezebb kérdéséről van szó.

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

The Theory of Comedy by Elder Olson.
Bloomington – London, Indiana University Press, 1968. 145.

Elder Olson a chicagói egyetem professzora *A vígjáték elméletének* első fejezetében a komikum problémájával foglalkozik. A komikum négy fajtáját különbözteti meg: a nevetséges (ridiculous), a mulatságos (ludicrous), a szellemes (witty) és a

humoros (humorous). Olson szóhasználatában a „nevetséges” szó jelentése jellemkomikum. A „mulatságos” ezzel szemben az olyan fajta helyzetkomikumot jelöli, amikor valaki csak annak következtében válik nevetségessé, hogy nincs tisztában az adott helyzettel. Nevetségessé, illetve mulatságossá általában akkor válik valaki vagy valami, ha váratlanul kiderül róla, hogy a látszat ellenére nem vehető komolyan. Minél meglepetésszerűbb ez a leleplezés, annál nevetetőbb. Olson mindvégig csupán a nevetető komikumról beszél, és a nevetető hatást nemcsak általában a komikum, hanem a vígjáték meghatározó jegyévé is teszi. E hatás megnevezésére alkalmazza a katasztázis műszót a katarzis analógiájára. A katasztázis feloldódást jelent. A nevetető hatás alapfeltétele, hogy a néző a vígjáték szereplőit és sorsukat illetően érzelmileg állást foglaljon, s ezáltal „komolyan” érdekeltté váljon. Alapfeltétel azonban az is, hogy ez az érdekltség ne legyen túl mély, vagyis a drámai feszültség ne menjen túl azon a ponton, ahol még egycsapásra feloldható azzal, hogy a néző „komoly” érdekltsége abszurdnak bizonyul. Az arisztotelészi utánzás elméletéből kiindulva Olson a vígjátékot mint az értéktelen cselekvés utánzását határozza meg, s úgy véli, hogy a tragédiával ellentétben a vígjáték tükrében az élet nem irányul lényeges célok felé, vagy ha igen, nem valószínű, hogy elérí azokat.

A vígjáték elmélete további fejezetei nem elméleti jellegűek, hanem egyes vígjátékírói életművekhez fűzött megjegyzések. Olson szerint Arisztophanész elsősorban a néző meggyőzésére törekszik, tehát a vígjátéknak nem a költői, hanem inkább a retorikai lehetőségei érdeklik. Plautus olyan cselekménnyel dolgozik, melyben önmagukba véve komoly, sőt háborzongató elemek is vannak, ezeket azonban semlegesíti és a komikus hiba vagy a komikus tévedés elemére koncentrál. A jellemeket alárendeli a helyzetnek, és úgy alkalmazza őket, hogy rendszerint csak jó szándékukat valósíthatják meg, a rosszakat nem.

Olsonnak nem sikerül vígjáték elméletét Shakespeare vígjátékaira alkalmaznia. Ezért kénytelen ezek nagy részét a románc kategóriába utalni, s fennmaradó ötben (*A windsori víg nők*, *Tévedések vígjátéka*, *Felsült szerelmesek*, *Szentivinéji álom*, *Makrancos hölgy*) is komoly hibákat fedez fel. Végül is arra a megállapításra jut, hogy a vígjátékírásban Shakespeare viszonylag csekély tehetséget mutatott. Vele szemben Molière a vérbeli vígjátékíró. Főként abban emeli őt Olson Shakespeare fölé, hogy az aljasságot is nevetségessé tudja tenni.