

eposszal és a történelemmel, hangsúlyozzák a természet megfigyelésének mint lényeges tényezőnek fontosságát.

A XIX. század első két évtizedében a klasszikus szabályok lengyel képviselői (St. Potocki, J. Sniadelski stb.) újjáélesztik Boileau-nak a regény iránti ellenszenvét, és ez a tény sok ellenkező célzatú mű létrejöttét eredményezi; a megsértett irodalmi műfaj védelmét. Ezek közül első helyen kell megemlíteni egy névtelen művet: *A regényekről* (1818) címűt, amelyben a realista művészet elvei vannak meghatározva: a regénynek olyan képet kell alkotnia, amely a társadalmi igazságot fedi, elkerülve az alkotó fantázia valószínűtlen termékeit. A vita megerősödik és kiterjed az 1831—1863 közötti időszakban, különböző nézőpontokból, amelyek lényegesen túllépik a történeti regény szféráját *sensu stricto*. Időrendben és a vitatott problémáktól függően három mozzanatot lehet megkülönböztetni: a) viták a történeti regényről, amelyeknek keretében I. Kraszewski és M. Grabowski rendkívül ellentétes véleményeket képviselnek, b) viták a korabeli regényről, a W. Scott-típusú határozottan szembeállítva azt, c) a realista regény általános elveiről, amely éppúgy magában foglalja az irányregények képviselőit (I. Kraszewski, F. H. Lewestam), mint azokat, akik követelték a szerzők számára azt a jogot, hogy műveikben lényeges típusokat teremtsenek, és szükségét érezték, hogy eredeti műveket alkossanak (M. Grabowski, I. Kraszewski, J. I. Korzeniowski, Z. Kaczowski stb.).

1863 után a „pozitivisták” kritika bírálja a „festői regény”-t, amely aggodalmas pontossággal jegyzi fel a társadalmi élet jelenségeit, anélkül, hogy a szerzők bármilyen formában is kifejeznék véleményüket a leírt problémákkal kapcsolatban. E regénytípus ellensúlyozására kialakítják az irányregény modelljét, melynek jellemvonásait így lehetne összegezni: 1. világos tendencia megléte, amely a mű logikus felépítését teszi kötelezővé, 2. a személyek pozitívak vagy negatívak, 3. a szerző hosszan megmagyarázhatja az olvasóknak a cselekmény minden homályos pontját, 4. a plaszticitás csökkenése az ábrázolt világ leírásában és a retorikai alakzatok, az elvont eszmék növekedése stb., 5. az epizódok befejezése didaktikus tendenciát mutat. A fenti jellemvonásokat mutató regénymodell gyakorlati megvalósítása az élet közvetlen megfigyelése szerepének szűkítéséhez vezetett, a művet a kompozíciós struktúra és a személyek jellemzésének sematikus egyvonalúsága felé taszítva. Ezért 1880 után az az írói nemzedék, ame-

lyet E. Orzeszkowa, A. Swientochowski, H. Sienkiewicz és B. Prus képviselt, lényegesen megváltoztatta a regényről az előbbiekben kifejtett véleményeket. A naturalista elméletek befolyására a század nyolcadik évtizedében a figyelem a szereplők pszichológiai jellemzésére irányult. A kritika erőfeszítései a leírás pontosságára törekedtek, és ezzel párhuzamosan az emberi személyiség pszichológiai problémáira, eközben pedig a mű felépítése másodrendű kérdés maradt.

A század vége felé a regény helyzete lényegesen bonyolultabbá válik, a modern irányzatok megjelenésével egyidőben. Bár a nemzedék fiatal prózaírói (Wl. Reymont, St. Żeromski, St. Przybyszewski stb.) nyíltan a pozitivisták hagyományok ellen lépnek fel, továbbra is írnak regényeket, abban az időben, amikor a kritika azt tartja, hogy ez a vulgáris és közönséges epikai műfaj feledésbe merült. Maria Konopnicka például azt jósolta, hogy egy nem is távoli időben a regény műfaja ki fog veszni, helyét adva a „lírai prózá”-nak, amelynek az a hivatása, hogy behatoljon az emberi lélek nem sejtett mélységeibe.

St. Burkot könyve befejezéséül felsorolja azokat a szkeptikus jóslatokat, amelyek a XIX. század utolsó éveiben a regény jövőjéről sorsával foglalkoznak.

STAN VELEA
(Bukarest)

David I. Grossvogel: Limits of the Novel, Evolutions of a Form from Chaucer to Robbe-Grillet. Ithaca, New York, 1968. Cornell University Press, 347. **Herman Meyer: Das Zitat in der Erzählkunst.** Stuttgart, 1961. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Princeton, New Jersey, 1968. Princeton University Press, 278. **Jean Weisgerber: Faulkner et Dostojevski. Confluences et Influences.** Presses Universitaires de Bruxelles, 1968. (Université libre de Bruxelles, Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres, Tome XXXIX.) 345.

E három könyv az utóbbi évek legjelentősebb komparatista tanulmányai közé tartozik. Regényelméleti tanulságaik miatt hasznosnak látszik elemzésüket egyetlen ismertetés keretében foglalni. Grossvogel könyvének elméleti bevezető fejezetében a regényt az arisztotelészi *persona*, a „hozzánk hasonló ember” fogalmával kapcsolja össze. Eszerint tehát a regény élesen elkülönül a pikareszk- és a detektív-történettől, ahol az inadekvát *pattern* nem az egész olvasót, csak az intelligenciáját foglalkoztatja, s a kalandok az

alakoktól függetlenül, önnagukért élnek. A regény ezzel szemben olyan bonyolultabb olvasói választ tétel fel, mely már a *Pantagruel*-ben és a *Don Quijoté*-ben megtalálható. A történet a kezdet kezdetén nyilvánvalóan valóságot jelentett az olvasó számára, s a regény csak akkor jelenhetett meg, amikor az olvasóban már kialakult a fikció és a valóság megkülönböztetésére való képesség. Az ilyen módon személytelenné vált történet azután magával hozta a *pattern* iránti érdeklődés növekedését. (A szerző a *life* és a *pattern* alapfogalmakat a marxista tudósnak, Arnold Kettle-nek az angol regényről írott könyvéből veszi át. Módszertani hibát követ el, amikor — Kettle-hez hasonlóan — nem határozza meg pontosan ezeket a fogalmakat).

Az általános bevezető fejezetet a műfaj történetének fontos állomásait jelentő művek elemzése követi. Paradoxonnak tűnik, hogy ezek sorában verses mű, Chaucer *Troilus és Criseyde* című költeménye az első, de az elemzés meggyőzően bizonyítja, hogy a korábbiakban leírt olvasói differenciálódás már itt fontos szerepet játszik. Azáltal, hogy a költő az udvari szerelem mesterkéltését úgy ironizálja, hogy közben az etikai értékek társadalmi értékekkel válnak, s a románc formai struktúrájából ellen-románc fejlődik ki, kétségkívül döntő lépést tesz az új műfaj kialakulása felé. Hozzá hasonlóan Cervantes is a regényolvasótól alapvetően eltérő olvasót igénylő műfaj, a lovag-irodalom tagadásából indul ki, mikor hőisével szemben megőrzi távlatát, és döntő szerepet ad az elbeszélő szerkezetnek és a stílusnak. A második részben az említett távlat különösen feltűnő módon jut érvényre: Cervantes regényét egy arab történész másik arab író által lefordított változatának tünteti fel, miközben ő parafiktív beszélgetést folytat az olvasóval erről a műről.

Grossvogel Cervantes-elemzése különösen azért figyelemreméltó, mert cáfolja azt az elterjedt — és minden bizonnyal helytelen — felfogást, mely szerint a *Don Quijotéból* „teljesen hiányoznak a tragikus bonyolítások”, a II. részben „a vilámság még feloldottabb és elegánsabb”, mint az I. -ben, az író „nem foglal állást, . . . semleges marad” (l. Erich Auerbach *Mimesis* című könyvének Cervantes-fejezetét). Korántsem ilyen meggyőző a *Clèves hercegnőről* szóló elemzés. A szerző abból indul ki, hogy Mme de Lafayette regényében az udvari civilizáció kódja szabja meg a funkcionális struktúrát. A mű nyelvének beható vizsgálata után Grossvogel arra a következtetésre jut, hogy az író az ábrázolt társadalmat és annak erkölcsét lát-

szat-jelenségként tünteti fel. A gondolatmenet eddig el is fogadható. Azzal azonban már nem lehet egyetérteni, hogy Mme de Lafayette-nek — szándékaival ellentétben — nem sikerült a Racine-éhoz fogható tragikumot teremteni. Grossvogel az író kontrolljára hivatkozik, mely önmagában nem lehet érv, és a stílus egyik alapvető jellemzőjével, a felindultság kifejezésére szolgáló retorikával cáfolható.

Grossvogel koncepciózus és részletekben is gazdag könyvének olvasója önkéntelenül is sajnálja, hogy elemző fejezetei nem foglalkoznak XIX. századi írőkkel. A *Tristram Shandyt* A per követi a részletesen tárgyalt művek sorában. Míg Mme de Lafayette alakjai maguk okozzák egymás szenvedését, s ezért metafizikailag közömbösek, addig Kafka a XVII. századi francia regény világának az ellenkezőjét teremti meg. Nála a többi szereplő a főhős pszichikai világának a materializálását jelenti. Grossvogel olyan igazságot állapít meg, melyet számos Kafka-elemző elhanyagolt: az író a gonosz fátum oldalán van — innen műveinek humora —, noha az olvasó a hős szemén keresztül látja a világot, amelyben (és amellyel szemben) ez a hős mozog. Érvényes Kafkára Sartre-nak az a megállapítása, mely szerint az a leírás komikus, mely a jelenségeket pontosan jelzi, de nem törődik a jelentésükkel. Kafka csak akkor közeledik hőiséhez, mikor ez a hős — az olvasónál jóval később — észreveszi gesztusainak nevetséges hatástalanságát és felhagy velük. Kafka regényei már nem akarnak elhíttetni; bennük kezdődik meg a *pattern*-nek az előtérbe kerülése, mely a modern regényre általában jellemző.

A könyv utolsó három fejezete sajnálatosan félresikerült. Joyce és Robbe-Grillet műveiben Grossvogel egyedül a *pattern* előtérbe kerülését látja, és arra a következtetésre jut, hogy nem szerencsés ilyen mértékben elidegenedett tárgyak létrehozása, mert túlzottan elidegenedett olvasót kívánnak meg. Ebben a szerzőnek elvileg még igaza is lehetne, ha állítását bizonyítani tudná. Ehelyett a végső fejezetben két lényegesen korábbi regény-modellt: a *Robinson Crusoe*-t és a *Jélkegyelműt* állítja szembe Joyce és Robbe-Grillet műveivel. Ez az összehasonlítás antidiialektikus és történetietlen. Egyedül azt bizonyítja, hogy még olyan elméletileg igényes és sokoldalú elemző készségű szerző befogadóképessége is korlátozott, mint David I. Grossvogel.

Herman Meyer tanulmányát René Welck az egyik legjobb könyvnek nevezte, amit a regényről írtak. Egészében kiegyensúlyozottabb Grossvogel művénél, egyedül

talán azt lehet sajnálni, hogy anyagának kiválasztásakor nem tart ki végig a legszélesebb távlatoknál. Ez azonban nem is célja, hiszen voltaképpen csak a német humoros regény egyik sajátosságával kíván foglalkozni, s bemutatni róla, hogy nemzetközi hagyományba illeszkedik bele.

Az előző kötethez hasonlóan a jelen munka is általános bevezetéből és elemzésekből áll. Az elemzések során Meyer rendkívül sokoldalú tudósként mutatkozik be: az elméleti igényességet kiváltó strukturális elemzőkészséggel, irodalomtörténeti szempontokkal, életrajzi és mikrofilológiai adatok beható ismeretével párosítja.

Szerinte az idézés Rabelais műveiben válik először esztétikai értékű strukturáló elvvé, aki sokszor eltorzítja az idézet eredeti jelentését, korábban nem sejtett implikációkat juttat érvényre, a képzetet irracionális játékát hívja segítségül; máskor viszont az idézetet racionálisan közelíti meg, és a kiszámítottan pontos elbeszélő szerkezet alapelemévé teszi. Még nagyobb szerepet kap az idézés a *Don Quijoté*-ban, ahol az elbeszélés elsősorban irodalmi formákon keresztül valósul meg, az író rendelkezésére álló stílusok a mű témájává válnak, s ebben a minőségükben előre nem látható formai viszonyokba rendeződnek. A formák töltik be a *dramatis personae* szerepét, egymással összeütköznek, kiegyenlítődnek, tükrözik egymást. Mindez azért lehetséges, mert az író már nem hisz ezekben a formákban, és így képes teljes távlatot tartani velük szemben. A formaelemekként szereplő idézetek a magas és alacsony, a káprázat és a való egyetlen tematikus ellentétének rendelődnek alá.

A hatalmas barokk építkezésnek a *Don Quijoté*-re jellemző szimmetriáját a *Tristram Shandy*-ben a rokokó díszítés aszimmetrikus vonaljátéka váltja fel. A rokokóról szóló fejezetekben Meyer rámutat az irodalom és a vizuális művészetek párhuzamosságára. Így Wieland *Der goldene Spiegel* és *Die Geschichte des weisen Danischmend* című műveinek elemzése során, az ismételt tükröztetés technikájáról írva párhuzamot von a német költő-író és a sváb rokokó művészet között: ahogyan Wieland bizonytalanságban hagyja olvasóját afelől, hogy valódi-e az idézet, ugyanúgy a stukkószobor beleolvad a mennyezetfestménybe, s a néző nem képes eldönteni: három- vagy kétdimenziójú ábrázolást lát.

A romantika korában Meyer szerint az idézet elsősorban a kulturális kritika célját szolgálta. E. T. A. Hoffmann *Lebensansichten des Katers Murr* című művében két egymástól majdnem független világot teremt, de az idézeteket a regény mindkét

felében azonos forrásból meríti, s paródiával és banalizálással bírálja saját korának kultúráját. Itt kell megjegyezni, hogy Meyer nem feledkezik meg az általa tárgyalt írók különböző értékéről. Wielandról megállapítja, hogy műveiben az idézés helyenként didaktikus ízű, s különösen kiemeli az idézés helytelen használatával járó esztétikai fogyatékoságokat Karl Leberecht Immermann esetében. Ez utóbbi *Münchhausen* című művében a formátlan-ságot a benne rejlő üres és banális divatosság agresszív paródiájaként akarja felhasználni, a könyvszagúságot annak kigúnyolásával próbálja elkerülni, de sikertelenül.

Az idézést Meyer szerint Fontane használja a legeredményesebben a kulturális kritika eszközeként, amikor Georg Büchmann idézetgyűjteményéből (*Geflügelte Worte* 1864) vett sorokkal a korabeli kultúra sematikus és töredékes jellegét emeli ki. A könyv Fontane pályájának kezdetét és végét, a *L'Adultera* és a *Stechlin* című regényeket hasonlítja össze. Míg a korábbi műben az idézet főként az elbeszélés építkezésének elemeként, vezérmotívumként szerepel, addig a későbbiben mindenekelőtt a párbeszéd elemeként funkcionál. Ezeket a következtetéseket a szerző egyes jelenetek kitérő szövegelemzéseinek alapján vonja le.

Meyer úgy véli, hogy az idézet Wilhelm Raabe utolsó befejezett regényében, a *Hastenbeck*-ben válik a leginkább domináns strukturáló elemmé, ahol az elbeszélés szerkezetét nem a pragmatikus, alacsonyabb, hanem az eszményi, magasabb szint határozza meg, mely utóbbi a vér- és a virág-motívum köré csoportosuló szimbólum értékű és egymással ellenpontosító idézetkomplexumból áll. A könyvet *A varázshegy* és a *Lotte Weimarban* elemzése zárja le, mely művekben Meyer Fontane realiztikusan jellemző és Raabe zenei szimbolizáló idézettechnikájának egyetemesét látja.

Jean Weisgerber könyve a korábban ismertetett két tanulmánytól témájában — és következképpen módszerében is — lényegesen eltér. Örvendetes, hogy a szerző Dosztojevszkij és Faulkner összehasonlításakor nemcsak a hasonlóságokkal, hanem az ellentétekkel is foglalkozik. Ez utóbbiakra már a bevezetésben is felhívja a figyelmet. Megállapítja, hogy Dosztojevszkij nem érdekelte a múlt, míg Faulkner történetírónak vallotta magát; s hozzáteszi, hogy ma az orosz író műveinek inkább a tartalma, az amerikai író regényeinek a formája látszik korszerűnek.

A könyv szinkrón és diakrón szemléletű részre oszlik. A szinkron szemléletű rész

első három fejezete a regényeket morális, filozófiai és politikai jelenségként vizsgálja. A megállapítások túlnyomó többsége lényeges; az olvasó előtt kibontakozik a két író világmegfogása. A negyedik — a regényeket mint irodalmi jelenségeket tárgyaló — fejezet számos értékes észrevételt tartalmaz a regények globális struktúrájának párhuzamosságáról. Mégis az olvasóban hiányérzetet teremt az, hogy a szerző nem hatol le — fordítás alapján ez lehetetlen is volna — a legkisebb nyelvi alapegységekig. Hiányzik a vizsgálatból a tulajdonképpeni stilisztikai dimenzió, márpedig bármelyik problémakört csak ezzel szüntelen kölcsönhatásban lehetne tanulmányozni. Weisgerber könyve alapján azt lehetne hinni, hogy a benne tárgyalt művek nem esztétikai jellegű, hanem értekező prózai alkotások.

Úgy látszik, mintha a szerző a maga számára sem tisztázta volna elméleti felfogását. Több ízben párhuzamot von Faulkner regényei és olyan Dosztojevszkij-művek között, melyekről nem lehet eldönteni, vajon az amerikai író olvasta-e őket. Az ilyen összevetésekért azonban utólag — mintegy a hatáskutatás konzervatív elveinek tett engedményként — mindig elnézést kér. Mielőtt a könyv írásához fogott volna, nem fogalmazta meg a célját: mit mivel is kíván összehasonlítani. Csak ezzel magyarázható, hogy a diakrón szempontú rész leggyengébb részeiben — így például az *Absalom*, *Absalom*! című regényről szóló fejezetben — sorra veszi Faulkner *alakjait*, és arra a kérdésre keresi a választ: melyikük emlékeztet Dosztojevszkij valamelyik hősére.

A történeti vizsgálat a könyvnek majdnem kétharmadát teszi ki, s ez a nagy terjedelem nem egészen indokolt: a szinkrón szemléletű fejezetekhez képest ez a második rész kevésbé tömör, helyenként fölöslegesen részletezett. Ennek ellenére a szerző igazolni tudja munkahipotézisét, mely szerint Dosztojevszkij és Faulkner regényeinek párhuzamos elemzése — a hatásoktól eltekintve is — megvilágítja, érthetőbbé teszi Faulkner művészi célkitűzését és írói fejlődését. A konkrét hatások kimutatása differenciált; Weisgerber számol azzal az alapvető ténnyel, hogy a „kölsönvett” anyag az új kontextusban lényegesen módosul — kár, hogy ezeket a módosulásokat csak a zárófejezet próbálja rendszerezni. A Dosztojevszkij-hatás változása szempontjából a szerző öt szakaszra osztja Faulkner életművét, s a tárgyalt jelenségek döntő fontosságát bizonyítja, hogy ezek a szakaszok körülbelül megfelelnek az amerikai író életművének belüli egységeknek. A két szélső pólust a

„sötét” (1929—1934) és a tragikumot feloldó regények (1938—1954) periódusa jelenti: az elsőben Faulkner főként a *Bűn és bűnhődés* hatása alatt dolgozik, s orosz példaképében még csak a feloldhatatlan tragikum íróját látja, tehát nem veszi észre műveiben a megváltás lehetőségét; míg a másodikban a *Karamazov testvérek* példája nyomán eszme-regényeket próbál teremteni. Ehhez a tézis-antitézis jellegű két fázishoz képest a Dosztojevszkij-csak szórványos érintkezéseket mutató kezdeti (1926—1929), a két véglet között átmenetet képező középső (1935—1936) és a „sötét” regények eszlekményközpontúságához visszatérő végső korszak (1957—1962) kisebb jelentőségű. A tanulmány írója Faulkner életművének számba vételekor helyesen állapítja meg, hogy Dosztojevszkij hatása az amerikai író művei közül egyedül a regényekben érvényesült. Az összehasonlítással az értékelést is össze tudja kapcsolni. Érvélese meggyőző: míg a *Karamazov testvérek*ben az eszmék a eszlekmény szerkezeti elemeivé válnak, addig Faulkner szintézis-regényeiben az eszme csupasz prédikáció marad, s ily módon ezek a későbbi művek művészi kudarcok a nagy „sötét” regényekhez képest.

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

Gerhard Koziellek: Das dramatische Werk Zacharias Werners. Wrocław, 1968. 362.

Három évvel F. L. Z. Werner *Sein Weg zur Romantik* c. kézikönyve után jelent meg a wrocławai germanista tollából a folytatás, a német romantikus író drámáinak részletes elemzése.

Az első részben Koziellek kiváló érzékkel ragadta meg Wernernek, ennek az önmagával és a világgal meghasonlott léleknek azokat az életfordulatait, amelyek oeuvrejében visszatükröződnek. Ott a szerző az ifjút mutatta be, aki két nép szellemi és érzelmi határmezsgyéjén, családi konfliktusok, politikai, társadalmi és világnézeti vívódások után, de mégis belső alkatának megfelelően vált romantikussá, sőt — ahogy akkor írtuk — Novalis mellett par excellence romantikus íróvá.

Koziellek műve második részében már túllép az első mű analízisén, és szintézisre törekszik: a már kész, kialakult író drámai munkásságát elemzi a romantika szempontjából. A német romantika középpontjában — a franciával ellentétben — nem a dráma állt, hanem az epika. Igaz, F. Schlegel „Universalpoesie”-jának hatására Tieck is, Arnim is, Brentano is hozzányúlta a drámához, színműveikben mégis