

arra figyelmeztetnek, hogy Köpeczi nem fogadja el Lukács elméletét, aki szerint — mint ismeretes — Balzac „éppen ellenkezőjét írta meg szándékának”, s bizonyítja, hogy Balzac a mérsékelt haladás, s nem a reakció híve volt, s csak a stabilitás híveként csatlakozott a monarchistákhoz. A meggyőző fejtegetés a könyv legsikerültebb része, hiszen nemcsak cáfol, hanem bemutatja Lukács elméletének korhoz kötött jelentőségét, tudománytörténeti-kulturpolitikai érdemét is.

A mű eszmei hatása már nem tartozik a hagyományos irodalomtudomány vizsgálati körébe, s Köpeczi is csak az esztétika, illetve az empirikus szociológia eredményeit ismerteti. A munka így bizonyos fókig lezáratlan marad; mint a könyv egészéből, utolsó fejezetéből sem derül ki, hogy az olvasó elsősorban az esztétikai élmény (katarzis), az ismeretszerzés, szórakozás, vagy az eszmei tájékozódás-érzelmi eligazodás szándékával nyúl-e a szépirodalmi alkotások után, illetve — hiszen erről néhány szociológiai felvétel már tájékoztat — bizonytalan marad, hogy melyik olvasórétnek van „igaza”, melyik nőtt fel az irodalom befogadásáig. Kétségtelen viszont, hogy az *Eszme, történelem, irodalom* olvasója azzal a meggyőződéssel teszi le a könyvet, hogy a marxista irodalomtudomány nem nélkülözheti sem az irodalom eszmetörténetének kutatását, sem az irodalmi alkotások eszmetörténeti módszerű megközelítését.

GERGELY ANDRÁS

**Paul Hernadi: Beyond Genre. New Directions in Literary Classification.** Ithaca and London, 1972. Cornell University Press, 224.

Napjaink irodalomelméletében jelentős szerepet játszik a megújódott műfajelmélet. A XIX. század két nagy kritikai irányzata: a romantika és a pozitívizmus félretette a műfaj fogalmát. Croce, a romantikus esztétika végső összegezője minden alkotás kizárólagos egyedülállóságát hangsúlyozta, a pozitívizmus szerény követőinek sokasága a különböző művek fűrészteltek alkotóinak hasonlóságát fűrészte. Paul Hernadi könyvében a műfajelmélet XX. századi újrafogalmazásának eredményeit tekinti át, mely a megelőző kor irányzatainak ellenhatásaként született meg. Véleménye szerint „Az újabb műfajelmélet jobbik fele inkább leíró, mint előíró, kísérleti s nem tételszerű, bölcséleti nem történeti” (8.). A marxista irodalomtudomány szempontjai alapján egyet kell értenünk azzal, hogy elutasítja a klasszicista elmélet

normativitását — bár a ponyvairodalom (pl. a detektív- vagy tudományos fantasztikus regény) területén érvényességet tulajdonítanak az előírászerző szabályoknak —, de a magunk részéről hangsúlyozottan történeti poétikát szeretnénk létrehozni, s ezért nem azonosítjuk magunkat a szerzőnek helyenként túlzottan elvont, a művek konkrét történeti meghatározottságát figyelmen kívül hagyó álláspontjával.

A fokozott elvontság részint abban nyilvánul meg, hogy a könyv voltaképpen nem annyira a műfajok, mint inkább a műnemek értelmezésével foglalkozik. Különösen áll ez a munka első két — egyenként is kettéosztott — fejezetére.

Először az író és az olvasó kapcsolata szolgál kiindulópontul. A kifejező fogalmakhoz folyamodó elméletírók közül elsősorban azok kerülnek sorra, akik párhuzamot vontak az irodalomtörténet és az emberi élet szakaszai között, s a lírát a fiatal-, az epikát az érett-, a drámát az öregkor műnemének tartották (Victor Hugo, Ernest Bovet); az epikát, a lírát és a drámát a világfolyamat kívülről, illetve belülről egy vagy több egyénen keresztül való értékelésével (Ernst Hirt), a statikával, a dinamikával és a normativitással (Theophil Spoerri), vagy a gondolkodás, az érzés és az akarat Kanttól származó meghatározásával (Robert Hartl) hozták összefüggésbe. E felfogások tömör számbavételéhez képest kevesebb konkrét ismeretet nyújt az olvasónak a pragmatikusnak nevezett fogalmakról szóló fejtegetés; a szerző inkább csak utal azokra az elméletekre, melyeknek létrehozói a beszéd irányultságában (Tinjanov), a művészet létrehozója és fogyasztója közötti egyezményben (Pierre Kohler) vagy az egzisztenciális és mimetikus idő szembeállításában (Käthe Hamburger) látják a műnemek lényegét.

Hasonlóan a műnemek állnak a második — *A mű és világa* című — fejezet középpontjában. Hernadi itt azt részletezi, hogy a strukturális fogalmak szintén Joyce szerint a művész önnön képét a lírában önmagával szembeni közvetlen, az epikában önmagával és másokkal szembeni közvetlen kapcsolatában jeleníti meg; Julius Petersen az állapotot, a beszámolót és a párbeszédet véli a három műnem uralkodó elemének. Ugyancsak hármasszembéállítás képezi a mimetikus fogalmakat tárgyaló rész alap gondolatát: Jean Paul tétele, mely a lírát a jelen, az elbeszélést a múlt, a drámát a jövő függvényeként határozza meg.

Hernadi gondot fordít arra, hogy a vezérfonalul szolgáló hármasszég ne tűnjék végleges lezártnak, s az egyes műnemekben belüli megkülönböztetésekből is ad ízelítőt.

Utal arra, hogy egyesek a három műnemenl egyenrangúnak tekintik a leíró és elmélkedő (Ernst Elster), illetve a tanító művek csoportját (Herbert Seidler). Részletesebben kitér az epikán belül a szoros értelemben vett, a jelenetszerű és a vegyes elbeszélés (Otto Ludwig), a panorámaszerű összegezés, a dramatizált elbeszélő, a jelenetszerű bemutatás és a dramatizált tudat (Perey Lubbock), illetve az epikus auktorialer, a lírai Ich- és a drámai Personaler-Roman (F. K. Stanzel); a drámán belül pedig az egyéni középpontú, önelméstést megjelenítő tragédia és a figyelmet a közösségre, az önfenntartásra irányító komédia (Bergson, illetve Susanne K. Langer) szembeállítására.

A könyv harmadik fejezete két poétikai rendszeralkotó: Lukács György és Northrop Frye munkásságát elemzi. Hernadi néhány olyan gondolatot emel ki Lukács nagy rendszeréből, melynek kezdeményező erejére eddig kevésbé figyeltek fel: *A lélek és a formák*ból a lírikus pillanat meghatározását idézi, melynek „a lélek és a háttér egyesülése” alkotja lényegét, *A regény elméletéből* a pusztá elbeszélés és a magasabb igényű novella különválasztására hivatkozik, *Az esztétikum sajátosságának* pedig főként a lírára vonatkozó két tételét méltatja. Az első szerint a líra a valóságon kívül a költői tudat valóságtükröző tevékenységét is visszatükrözi. A második az elmélkedő lírának (Gedankenlyrik) csak akkor tulajdonít esztétikai hatást, ha a költői és konkrét fogalmi tapasztalat történeti alanyaként szerepel benne. Eredeti a könyv szerzőjének az a feltételezése, hogy Lukács ízlésének kialakuló szakaszában klasszicista hatás érvényesült. A *Reichtum, Chaos und Form* című, 1909-ből keltezett párbeszéd a romantikus Vincenzel szemben az ut pictura poesis követelményét hirdető, klasszicista Joachimnak ad igazat, *A lélek és a formák* pedig az új dramaturgiát Corneille-ért, Shakespeare ellen hirdeti meg. Hernadi úgy véli, hogy Lukács később is „szinte teljes mértékben elhanyagolja az irodalmi szerkezet árnyalatait... és az olvasóközönség konvenciókra támaszkodó elvárását” (116.). Konkrét művek elemzésekor Lukács ellentmondásba kerül saját elméletével: egyrészt minden nagy műről azt állítja, hogy egyetlen műfaj egynemű közege határozza meg a téma megválasztását és feldolgozását, másrészt szerföltött becsül olyan kevert műfajú alkotásokat, mint a *Faust* vagy az *Anyegin*. Annyi bizonyos, hogy Hernadi két jelentős kérdést vet fel, és jól felépített gondolatmenete megérdemli az átgondolást vagy éppen vitát: szükséges lenne megvizsgálni, mennyiben is állítható, hogy Lukács elhanya-

golta az írásművek nyelvi megszerkesztettségét és ragaszkodott a műfajok tisztaságához.

Jelentős eredménynek számít az, hogy a könyv szerzője napjaink polgári elméletírójának, a kanadai Northrop Frye-nak rendszerét Victor Hugo irodalomszemléletére vezeti vissza. A Frye elméletéről szóló rész mégis hiányérzetet kelt az olvasóban, mert hiányzik belőle az a távlat, melyet Hernadi az összes többi elméletíróval szemben érvényesített. Kétségtelen, hogy ez nem véletlen. Részint azért nem, mert Hernadi végső soron a többszempontú osztályozásban látja a műfajelmélet továbbfejlesztésének útját. Ebben igaza is lehet, s az sem tagadható, hogy Frye a többszempontú osztályozásra mutatott példát, mikor fikciós és (a beszélőn és a hallgatón kívül más szereplőt nem foglalkoztató) tematikus irodalomról, az irodalmi jelkép betű szerinti, leíró, szóképp jellegű, archetipikus és (az irodalmi hagyomány egészére visszautaló) anagógikus használatáról írt, s a komédia, a románc, a tragédia és az ironia (illetve szatíra) világát a négy évszázad mítoszának, az eposzt a prózát, a drámát és a lírát pedig az ismétlődés, a folyamatosság, a fiktív szereplő jelleméhez szabott hangnem és a társítás ritmusának segítségével értelmezte. A Hernadi könyvének negyedik és egyben utolsó fejezetében vázolt saját felfogás — melynek a tematikus, drámai, elbeszélő és lírai nyelv négyosztagában ábraszzerűen elhelyezett árnyalatok; valamint a művek szerzői, személyközi, kettős és egyéni távlatának; koncentrikus, kinetikus és egyetemes terének; tragikus, komikus és tragikomikus módjának további osztályai alkotják a lényegét — Frye rendszerének módosítása. Okvetlenül bővebb kifejtést igényel, mert ebben a formájában túlságosan jelzesszerű, Frye rendszerénél is elvontabb s történetietlenebb.

Ez a kísérleti jellegű végkövetkeztetés azonban már feltehetően a szerző további munkáját előlegezi. Az első három fejezet a műnemelmélet széles körű ismertetése. Nincs olvasó, ki a tárgyalt hatalmas anyaghoz nem kívánná telhetetlenül vélt hiányok pótlását. A magunk részéről a szovjet irodalomtudományak (Ejhenbaum, Propp, Sklovszkij, Tomasevicskij, Bahtyin) és a francia strukturáliszmusnak (Greimas, Todorov, Genette, Ricardou, Kristeva) az elhanyagolását kárhozzátunk. Mindkettő lényeges előrelépést hozott például az epika mibenlétének meghatározásához, melyfel Hernadi bővebben foglalkozik. Egy elsősorban ismertető áttekintésnek szánt és e feladatnak példás tömörséggel és tág látókörrrel megfelelő könyvön azonban hely-

telen lenne egy következő, lényegében más jellegű könyvet számon kérni, mely vagy nem a korábbi tudósok, hanem a kérdések természetes sorrendjét követő rendszeres műfajelméletnek, azaz a jelenlegi végkövetkeztetésnek, vagy az olyan poétikai kategóriák (pl. hangnem, vagy a Platón által szembeállított diégészis és mimészis, elbeszélés és megjelenítés) közül valamelyiknek bővebb, önálló kifejtése lenne, melyekről a könyv egy-egy részlete érdekes és továbbfejleszthető megjegyzéseket tartalmaz.

SEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

**Tadeusz Kowzan: Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques.** Varsovie, 1970. Editions scientifiques de Pologne, 193.

A szerző, a varsói Művészeti Intézet főmunkatársa, korábban a francia dráma és regény köréből írt tanulmányokat, pl. Émile Zola, Henri Becque, Émile Augier és Albert Camus műveiről. Drámaelmélettel és összehasonlító irodalomtörténettel is foglalkozik, új könyve pedig az eddig felsorolt valamennyi területet érinti, sőt újabbakkal is kiegészíti. E könyvében az irodalom és az ún. „látványosságok” (spectacles) viszonyának tisztázására vállalkozik három fejezetben, azaz esztétikai (*Dans un système général des arts*), tematikai (*Dans l'orbite des thèmes*) és szemiológiai szempontból (*Dans l'univers des signes*) vizsgálva tárgyát. Indokoltan használja a tágabb „látványosság” terminust, amelybe a színházon kívül mindenféle előadást belefoglal.

Az első rész történeti áttekintés, amely a korábbi rendszerezések ismertetése mellett javasolja a „communication” fogalmának bevezetését, mint ami alkalmas egy újabb osztályozás létrehozására. A közlést úgy definiálja, hogy „az esztétikai tárgyat, tér- és időbeli viszonyait figyelembe véve abban az állapotában szemléljük, amely nem alkotás (ami mindig időtartamot implikál), de nem is befogadás, (ami szinten elválaszthatatlan az idő fogalmától), hanem közlés. Ezután matematikai, nyelvészeti, pszichológiai, technikai, sőt értelmező szótárból (Petit Robert) vett definíciókat sorakoztat fel, imponálóan sokat és sokfelől. Ez azonban az összefüggések bizonyítása nélkül nem érv és nem is oldja meg azt a dilemmát, hogy az „új” definíció — térbeli az a művészet, amelynek alkotásai a térben közölhetők és időbeli, amely időben adható csak át — nem hoz újat és a javasolt osztályozás több ismert rendszer megduplázását eredményezi.

Következő lépésként a látványosságok helyét határozza meg az így kijelölt rendszerben. A minőség kérdését mellőzve minden előadható vagy közönség előtt lezajló eseményt idesorol, látványosság a film, a katonai felvonulás, a színház, a műkorcsolyázás, a pantomim, a sztriptíz, a cirkus. Teljességre ilyen tág kategória esetében értelmetlen és lehetetlen is törekedni. A látványosság meghatározása ugyanis csak annyit követel meg, hogy benne az egyéb művészetekben szétváló, illetve szétválasztható két kritérium, tér és idő együttesen szerepel: „feltétlenül térben és időben átadott”. Egyéb kérdések felvetése nélkül eldönthetetlenül válik, vajon jogosan reked-e kívül pl. a rádió, szemben a televízióval vagy a műkorcsolyával. Természetesen T. Kowzan is kénytelen felvetni ezt a kérdést, bár csak mellékesen, és részben szubjektív ítéletünkre, részben esztétikai elemzésre bízta a döntést. A sportversenyeket eszerint bizonytalan kimenetelük miatt kell máshová sorolni, kivéve a műkorcsolyát, ami valószínűleg megfelel az arisztotelészi követelményeknek. Tanulságos, hogy Kowzan itt Roger Caillois egyik könyvére hivatkozik, (*Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige.* Paris, 1967. Gallimard), amely nem a művészetből indul ki, hanem a játék kategóriájából és értelmez egy antik hagyományokra épített, koherens rendszert. Ugyanígy motiválatlan annak a három szempontnak a kiválasztása, amelyek a látványosságok belső osztályozására szolgálnak: először az ember tényleges vagy látszólagos jelenléte, másodsor szöveg megléte vagy hiánya, harmadszor az a tény, hogy valamennyiben (illetve a legtöbbben) van időben továbbfejlődő téma (anekdota, cselekmény, fabula, mese vagy hasonló). E három szempont együttes (és nem következetes) alkalmazása több felosztáshoz is vezet, ahol a keletkező halmazok metszéspontjaiban helyezkednek el a különböző látványosságok.

A téma kiemelt szerepének megfelelően a könyv középső, kézikönyvként jól használható fejezete a drámairodalom tematikai „családfáit” foglalja össze. Bevallottan nem új kutatásokról ad számot, hanem szerzőnként dolgozza fel a témák átvételnek útját, megjelölve a legfontosabb forrásmunkákat, amelyek bővebb tájékoztatást adnak.

Hangsúlyozza azt a tényt, amely valóban rendkívül érdekes, hogy „a drámatérmsnek, illetve az európai színházi repertoárnak mintegy a fele származtatott darab...”. Sőt, ez nemcsak a drámára (színházra) érvényes, hanem mindenféle látványosságra, amelyek „szintén a tematikai leszármasítás és függőség alapján jönnek létre”.