

## Regényelmélet és regényelemzés

ROBERT MURRAY DAVIS (ed.): *The Novel: Modern Essays in Criticism*. Englewood Cliffs, N. J., 1969. Prentice-Hall. 324; LOUIS D. RUBIN, Jr: *The Teller in the Tale*. Seattle and London, 1967. University of Washington Press. 228; PHILIP STEVICK: *The Chapter in Fiction: Theories of Narrative Division*. Syracuse, N. Y., 1970. Syracuse University Press. 188; STUART MILLER: *The Picaresque Novel*. Cleveland and London, 1967. The Press of Case Western Reserve University. 164; MARY ROHRBERGER: *Hawthorne and the Modern Short Story*. The Hague and Paris, 1966. Mouton. 148; DAVID L. MINTER: *The Interpreted Design as a Structural Principle in American Prose*. New Haven, 1969. Yale University Press. 246; PETER EGRI: *Avantgardism and Modernism: A Comparison of James Joyce's „Ulysses” with Thomas Mann's „Der Zauberberg” and „Lotte in Weimar”*. Budapest, 1972. Akadémiai Kiadó. 117; MAGYAR MIKLÓS: *Regény vagy „új regény”? Regénytechnika és írói magatartás a francia „új regényben”*. Budapest, 1971. Akadémiai Kiadó. 172; JOHN STURROCK: *The French New Novel: Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet*. London, 1969. Oxford University Press. 244; ANNIE GOLDMANN: *Cinéma et société moderne: Le cinéma de 1958 à 1968: Godard, Antonioni, Resnais, Robbe-Grillet*. Paris, 1971. Éditions Anthropos. 248; WALLACE FOWLER: *A Reading of Proust*. London, 1967. Dennis Dobson. 307; GERMAINE BRÉE: *Marcel Proust and Deliverance from Time*. New Brunswick, N. J., 1969. Rutgers University Press. 252; MOHAY BÉLA: *Ford Madox Ford írói vilásképe*. Budapest, 1971. Akadémiai Kiadó. 170; WALTER ISLE: *Experiments in Form: Henry James's Novels, 1896—1901*. Cambridge, Mass., 1968. Harvard University Press. 251; BRUCE MORRISSETTE: *Les romans de Robbe-Grillet*. Préface de Roland Barthes. Paris, 1971. Les Éditions de Minuit. 309.

Válogatás jelentős regényelméleti szövegekből: röviden így lehet összegezni R. M. Davis gyűjteményének tartalmát. Noha a kiválasztás egy-két esetben nem szerencsés — néhány röpirat- vagy újságcikkszerű írás is bekerült a kötetbe — a szövegek túlnyomó többsége valóban maradandó értékű — kár, hogy a szerkesztő a nemzetközi gyakorlatnak megfelelően csak egy nyelvterületre terjesztette ki figyelmét. A könyv Henry Jamesnek *The Portrait of a Lady* című regényéhez írt előszavával (1908) kezdődik, s joggal, még akkor is, ha a szemelvény James regényelméleti írásainak összességében kapja meg igazi jelentését. Azért indokolt ez a kiindulópont, mert James itt körvonalazta a regényesztétika és a formai elemzés alapkövetelményét, mely szerint az elemzőnek legelőször azt kell megkeresnie, a domináns funkció milyen alkotóelemhez társul, mi a műalkotás „központja”. Mark Schorernek az „új kritikusok” regényfelfogását érvényre juttató *A technika mint felfedezés* (1948) című cikke voltaképpen James álláspontját fogalmazza újra, amikor a formát megvalósult tartalomként határozza meg — hasonlóan, mint Hegel vagy az orosz formalisták. Végső soron ezt a felfogást képviselték azok a kutatók, akik egyrészt arra a kérdésre keresték a választ, ki szól az olvasóhoz a regényben, milyen helyzetből, milyen információs csatornákon keresztül és milyen távolságból (Norman Friedman: *A nézőpont a regényben*, 1955), másrészt a cselekményt külső és belső helyzetek, illetve események és változások soraként (W. O'Grady: *A cselekmény a modern regényben*, 1965), a regény idejét pedig a kozmikus, történelmi és egzisztenciális idő összjátékaként határozták meg (J. H. Raleigh: *Az angol regény és az idő három fajtája*, 1954). Végső következtésként az „új kritika” művelői azt állítják, hogy a regény nyelve nem átlátszó, „a többértelműség a komoly szándékú regényíró első támasza” (L. Fiedler: *Nem mennydörgés közepette*, 1960), vagyis a regény lététől elválaszthatatlan szerkezet lényegében megegye-

zik a költészetével, a jelenet a költői kép megfelelője (W. Handy: *A regény formai vizsgálata érdekében*, 1961).

Ezt a tételt Philip Rahv tagadta a legélesebben (*A regény és a regényelemzés* 1956). Ő úgy vélte, hogy az „új kritikuskok” módszere nem alkalmazható a regényre, mert a regény makroszkopikus forma, a regényíró nem intenzív, hanem extenzív nyelvi eszközöket használ, a cselekmény csak úgy tud érvényre jutni, ha a nyelv átlátszó. Állítását úgy próbálta megerősíteni, hogy Curtiust és Caudwellt idézte: „A művészség és a regény mesterséges összekapcsolása, melyért Flaubert a felelős és amely a Goncourt testvéreknél modorossággá fajult, zsákutcába vezet”. „A költői szó a logosz, a testté vált szó, az eszményien elrendező cselekvő akarat, a regényben viszont a szó jel, referencia, a társalgás szintjén mutató gesztus . . . A költészetben a nyelv struktúrája szervezi az affektív társításokat, a regényben viszont az ábrázolt külső valóság struktúrája . . . Ez magyarázza, hogy a ritmus, a »választékosság«, a stílus idegen a regénytől. Azért lehet olyan jól lefordítani a regényeket, mert nem szavakból épülnek fel, hanem jelenetekből, cselekedetekből, *anyagból*, emberekből, hasonlóan a színművekhez.” A mai olvasóra már indokolatlan egyszerűsítésként hatnak ezek a kijelentések, s ez mutatja, hogy az „új kritikuskok” szükséges ellenhatást hoztak az egyoldalúan cselekmény-központú regényszemléletre. Ellenzékük sohasem érvelt vagy bizonyított: Rahv például Schorer „technika”-központú megközelítését az „érzékenység”-ből kiinduló vizsgálattal kívánta helyettesíteni, de az általa javasolt fogalomnak még csak ideiglenes meghatározását sem adta.

Az utóbbi másfél évtized során az angolszász kutatók a történeti műfajelmélet irányában léptek tovább az „új kritikuskok” eredményein. Northrop Frye *Anatomy of Criticism* (1957) című úttörő irodalomelméletében abból a megkülönböztetésből indult ki, melyet Clara Reeves 1785-ben tett románc és regény között. Frye a prózai elbeszélés négy fajtáját határozta meg: az egyénített jellemekekről szóló regényt, a lélektani őstípusokat felvonultató románcot, a vallomást és az eszmeregényként értelmezhető menipposzi szatírárt. Robert Scholes és Robert Kellogg azután *The Nature of the Narrative* (1966) című könyvében az elbeszélés minden formájára kiterjedő tipológiát hozott létre, s a típusok mozgását a biológiai evolúció és a dialektikus folyamat közötti átmenetként értelmezte. E két történeti vizsgálat arra figyelmezteti a regényelemzőket, hogy a műveket csak az elbeszélő formákat megváltoztató kulturális és társadalmi folyamatok megértésével lehet helyesen értelmezni, a regény műfajának normatív szemlélete, bármely a múltban adott formája iránti visszasóvárgás történetietlenséghez vezet.

A chicagói újarisztoteliánusok közé tartozó Wayne C. Booth nagy felkészültséggel megírt *The Rhetoric of Fiction* (1961) című munkája nem egészen mentes ettől a hibától. Másrészt viszont ennek a monográfiának tagadhatatlan érdeme, hogy ráirányította a figyelmet az elbeszélő én dramatizáltságának a kérdésre. I. D. Rubin könyve tulajdonképpen nem tesz többet, mint Booth tételét illusztrálja: egy sor szövegen, Cervantes, Stendhal, Mark Twain, James, Henry Adams, Proust, Joyce és Mauriac egyes művein mutatja be, miként válik az elbeszélő én a regény formájának, szövegének rendezőelvévé, a megformált idő gyűjtőpontjává. Mauriac későbbi regényeit (pl. *La fin de la nuit*) elemezve azt is bizonyítja, hogy az életrajzi én megjelenése szükségképpen az elbeszélő forma szétesését idézi elő.

P. Stevick sokkal messzebb jut a mástól átvett eredmény továbbfejlesztésében. James megállapításából indul ki, mely szerint a dolgok folytonossága és a művészet geometriája között feszültség van. Mi határozza meg a regény tagolását? Egyrészt a formaérzékelés, másrészt a kulturális örökség. A szerző a regényfejezetet XVIII. századi fejleménynek tartja, s előzményeivel: a homéroszi könyvvel, a bibliai fejezettel és a retorikai kategóriákkal külön fejezetben foglalkozik. Az anyag és az elrendezés viszonyát illetően jó néhány tényezőt figyelembe vesz: beszél állóképszerű és előrehaladó fejezetről,

átveszi mások gondolatát az ismétlő, szillogisztikus és kvalitatív előrehaladásról (Kenneth Burke), illetve a rövid lejáratú és hosszú távra szóló olvasói figyelem felkeltéséről (Norman Friedman); megkülönbözteti az előrehaladás három forrását: a gondviselést, a véletlent és az emberi akaratot; szól a fejezetekre osztásban rejlő nevelő és kontraszthatásról is arról is, hogy a regényíró műve tagolásakor szándékosan figyelembe veheti vagy elhanyagolhatja az olvasó kifáradását. Kár, hogy e gazdag megfigyelések nem foglalódnak rendszerbe. A fejezetnyitásról szóló rész nem több pusztán felsorolásnál. Egyedül a lezárás elemzése tűnik rendszerezettnek. Stevick az előrevetítést, a beteljesítést és az új várakozás felcsigázását tekinti a zárlat feladatának, fontosabb válfajait pedig kinyilatkoztatónak, előrevetítőnek, jelenetszerűnek (pl. utazás vége), tematikusnak (pl. a szereplő nyugovóra tér), kihagyónak, a látókört szűkítőnek, illetve kitágítóknak, szintaktikainak, végül komikus vagy mimetikus szerepű nyitott befejezésnek nevezi. A fejezet felépítési konvencióinak értékhatározó szerepet tulajdonít, de ezt a fontos következtetését is csak néhány példával támasztja alá.

Stuart Miller kismonográfiája sokkal szerényebb feladatra vállalkozik, de azt módszeresebben végzi el. Néhány kiemelkedő jelentőségű mű (*Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, *El Buscón*; *The Unfortunate Traveller*, *Moll Flanders*, *Roderick Random*; *Simplicissimus*; *Gül Blas*) alapján a pikareszk történetet próbálja meghatározni. Feltételezése szerint a prózai elbeszélésnek ez a formája a XVIII. század közepén eltűnt az európai irodalomból, s újjáéledése csak a XX. században következett be. A kapott meghatározás a cselekmény (töredékekessé, gyors ritmus, véletlen, önuralom nélküli elbeszélő, nyitott befejezés) és a szereplő (bizonytalan származás, zűrzavaros, a becstelen világ által becstelenné nevelt, ígéretét meg nem tartó, érzelmi emlékezet nélküli jellem) szintjén teljesen kielégítő, csupán azt lehet sajnálni, hogy a szerző műfaj történeti vizsgálatát nem egészíti ki szorosabban vett nyelvi elemzéssel.

Mary Rohrberger tanulmányából nem hiányzik a nyelvi réteg figyelembevétele, sőt, tulajdonképpen az szolgál munkája kiindulópontjául. A románc és a regény megkülönböztetését viszi át a novella területére, s a „rövid történetet” a metaforikus sík megléte alapján határozza el az „egyszerű elbeszéléstől”. A rövid történet az ő felfogása szerint romantikus eredetű: Gogolt, Irvinget, Poe-t és Hawthorne-t említi meg korai mestereiként. A nem önálló kérdésfelvetésén túl a könyv szövegelemzései két szempontból is hiányosak: míg a kiindulópontnál a szerző a novella két fajtájának egyenrangú esztétikai értéket tulajdonított, addig a későbbiekben a metaforikus szint megléte mindig önmagában értéként szerepel; másrészt értelmezési látóköre rendkívül szűk: Hawthorne, Conrad, Mansfield, Lawrence, Faulkner, Hemingway és Eudora Welty rövid történeteit egyaránt Freud álomvizsgálatai alapján elemzi. Lawrence *The Rocking-Horse Winner* című művének jelentését teljes joggal magyarázza az Oidipusz-komplexus alapján, Hawthorne *My Kinsman*, *Major Molineux* című novellája esetében viszont ugyanez az értelmezés nem egészen meggyőző. A történet hőse egy Robin nevű fiatalember, ki idegen városba érkezik, hogy általa ismeretlen rokonánál keressen támogatást. Menetet pillant meg, melynek tagjai egyetlen ember megalázásával vannak elfoglalva. Az áldozat Robinra szegezi szemét, s a fiú megérzi, hogy ő a keresett rokon. Nem képes ellenállni a tömeg hatásának, ő is résztvesz a megcsúfolásban. A történetek után sietve elhagyja a várost. Az elemző ebben a rendkívül szemléletesen, látomászerűen megírt történetben is az apakomplexus témájának allegorikus feldolgozását látja, holott legalább annyira értelmezhető az elidegenedés, az erkölcsi döntés többértelmű, jelképes megjelenítésének.

D. L. Minter könyve lényegesen eredetibb a műfaj történeti értekezéseknél, mert már a feladat kijelölése is önálló: az értelmezett vállalkozás témáját mint szövegrendező elvet vizsgálja az amerikai prózában, megjegyezve, hogy e téma a költészetben is létezik (Whitman, Stevens, Hart Crane), s nemcsak az amerikai irodalomban (Conrad, Proust).

Egy adott kontextusba helyez bizonyos műveket, de úgy, hogy e kontextust formai, műfaji és hangsúlyozottan történeti vizsgálódással tárja fel. Amerikába azért telepedtek puritánok, hogy az óhazában meghiúsult elképzeléseiket próbálják megvalósítani. Néhány nemzedék elteltével azonban világossá vált, hogy az első telepek kudarcot vallottak. Az utódok puritán jeremiádokban értelmezték nagyszüleik csődbe jutott vállalkozását. Ebből a kezdeményből kétféle műfaj született: az önéletírás, melynek szerzője korábbi önnönmagát kívülről szemléli (J. Edwards: *Personal Narrative*, B. Franklin: *Autobiography*, Thoreau: *Walden*, Henry Adams: *The Education of Henry Adams*) és az olyan típusú regény, melynek két főhőse közül az egyik valamely terv megszállottja, a másik pedig a tolmács, a mérlegelő szerepét viszi. Minternek sikerül bebizonyítania, hogy Howells, Dreiser és a korai Scott Fitzgerald esztétikailag azért kisebb súlyú író, mert műveikből hiányzik az értelmezés adta összetettség, az ő vállalkozóik csupaszon maradnak. Az értelmezett vállalkozás témáját már Melville (*Moby-Dick*), majd a falanszterről szóló regényében (*The Blithedale Romance*) Hawthorne is tovább bonyolította; ez utóbbi műve végén a vállalkozó és a tolmács helyet cserél. A naplóban, előszavakban, önéletrajzban saját teljesítményét szüntelenül mérlegelő James *The Wings of the Dove* című regényében a tervezés és az értelmezés egymásba fordul, Faulkner pedig már tervek és értelmezések szövevényéből szerkeszti kiemelkedő regényét, az *Absalom, Absalom!*-ot.

Már korábban utaltunk rá, hogy az elbeszélő formák történeti mozgásának konkrét megvilágítása nélkül az irodalomtörténész az elvont normativitás hibájába eshetik. Egri Péter kialakult, nagy kultúrára és széles látókörre valló regényfelfogását csak hasonlóan módszeres tudományos munkában lehet méltatni. Alaptételét („Az avantgardizmus megjelölést a valóság szubjektív, elvont és eltorzított ábrázolására vonatkoztatjuk. Modernségnek vagy modern realizmusnak nevezzük a modern valóság megfelelő, valódi képét.” 7–8., „A realista hagyomány, az avantgardizmus és a modernség viszonya felfogható úgy, mint tézis, antitézis és szintézis.” 116.) csak átgondolt tanulmányban lehet mérlegelni. Néhány kérdésre azonban még e szerény ismertetés keretében is kitérhetünk. Nem érezzük teljesen megindokoltnak a *Ulysses* elmarasztalását, a megállapítást, mely szerint a *Ulysses*ben „a rendezetlenség stilisztikailag is nyilvánvaló” (49.), „a *Ulysses* legnagyobb része Joyce saját belső monológja” (29.), „Joyce számos szeretlen szerkezeti megoldással kénytelen élni, hogy általánosítson; s ezáltal regényét értekező, filológiai holt anyaggal zsúfolja” (110.), „ezek a szerkezeti elemek, a műbe iktatott eszmék az értekezésekhez hasonlóan művészietlen különként nehezednek a regényre” (37.), „Joyce stílusa erjeszt, kifejez, utal; Thomas Manné elrendez, lefr, megformál” (83.), a *Lotte in Weimar* című regény nyelvét a „spontaneitás és a természetesség” (107.) jellemzi, — mert mindez a könyvben tiszteletet érdemlő és érdekes egyéni vélemény, de ahhoz, hogy általánosabb szintre emelkedjék, bizonyításra szorul, s ez csak a művek egészének beható elemzésével lehetséges. A művek egészének elemzése nélkül nem tűnik véglegesnek a szintézis, fennáll a veszély, hogy a deduktív megközelítés túlságosan elvont marad, egyes pontokon az olvasónak az lehet a benyomása, mintha a művek előre felállított tétel illusztrációi lennének, s némiképp csorbát szenvedhet a marxista kritikában elengedhetetlen tárgyszerűség és történetiség: ha nem derül fény például a Joyce műveiben tárgyiasult történeti-társadalmi valóság különösségére. Egri szerint „Joyce elutasítja, Mann megújítja a klasszikus regény esztétikai elveit” (115.). Vajon a „klasszikus regény” meghatározással nem vonatkoztatunk-e túlzottan el a konkrét történeti folyamatoktól? S vajon Joyce nem tudatosan törekedett-e arra, hogy a *Ulysses*ben enciklopédikus művet alkosson, egyesítse a Frye által megjelölt elbeszélési formák (regény, román, vallomás, menipposzi szatíra) gazdag történeti hagyományát? Annyi bizonyos, hogy Egri könyve kiemelkedik a szürke filológiai tanulmányok végláthatatlannak tűnő sorából, mert gondolkodásra készíti olvasóját.

Magyar Miklós értekezése úttörő, mert egészében véve sikerrel látja el egy még kevésbé feltárt terület módszeres vizsgálatát. Egyes részletei mégis kérdéseket támasztanak az olvasóban. Érvelés s bizonyítás helyett néhányszor pusztán kijelent, s így látszólag eldöntött kérdések tulajdonképpen válasz nélkül maradnak. „Beckett későbbi világhírének valamennyi elemét szinte apai-anyai örökségként hozta magával az írószázi Foxrockból . . . egyetlen francia író sem hatott rá” (10–1.). Franciául írott szövegek esetében kérdéses lehet a francia irodalom hatásának teljes kizárása, főleg akkor, amikor Beckett Proustról írta egyik legkorábbi művét, részben francia nyelvű korai versein aligha vonható kétségbe a szürrealisták közvetlen hatása, legjobb alkotásai pedig akkor érlelődtek benne, amikor a franciaországi ellenállásnak cselekvő résztvevője volt. „Míg a klasszikus regényben általános a harmadik személy, a modern regényben . . . az első személy szinte egyeduralmukodóvá válik . . . Mindez természetszerűen adódik a hős befelé fordulásából, melynek társadalmi gyökere a személyiség szerepének csökkenése a hanyatló polgári társadalomban.” (23–4.) Talán célszerű lenne történetileg pontos meghatározását adni annak, mit is értsünk klasszikus regényen, különben az olvasóban önkéntelenül is felvetődhet a kérdés, hogyan magyarázza a személyiség háttérbe szorulását a pikareszk történetben, miként értelmezze az első személyű elbeszélés korábbi elterjedtségét (*Moll Flanders*, levélregények, *Sterne*, *David Copperfield*, *Great Expectations* stb.). Érvök nélkül nem tűnik egészen megalapozottnak néhány, az „új regényekre” vonatkozó konkrét megjegyzés. Ezek az alkotók „vagy egyáltalán nem beszélnek magáról a történelemtől (s ez az általános), vagy ha igen (egyedül Claude Simon)” (31.) — olvassuk. Vajon nem éppen Simon-e az, ki az időnek csak a romboló hatását ismeri el, s Butor egész munkásságának nem az-e egyik fő mozgatóereje, hogy az emberiség emlékezetét tudatosítsa olvasóiban; Paul Vernier, a *Degrés* hőse, gimnáziumi óráján nem történeti tudatra akarja-e nevelni a tanulókat? Nem teljesen világos, mit is értsünk azon, hogy Robbe-Grillet *Les gommes* című regényében „maga a detektív öli meg áldozatát egy banális véletlen folytán, de mindez nem kap jelentőséget” (40.), mikor az író tudatosan Oidipusz történetét költi újjá, s Wallas, a detektív, tragikus hőssé válik. „Szinte valamennyi művének színhelye alkalmas lenne egy-egy egészen sajátos atmoszféra megteremtésére” (99.) — olvassuk Robbe-Grillet-ről. De vajon ezek a színhelyek nem a nyelvi megformulázásban felépített fiktiiv tervek-e, melyek létét a szövegtől elvonatkoztatva bajos jellemeznünk? Csak szövegelemzéssel lehetne bizonyítani, hogy e könyveknek nincs atmoszférájuk. Magyar Miklós több ízben (138., 142.) Martin du Gard-t és Tolsztojt szegezi szembe az „új regényírókkal”, de eltekint a két író esztétikai értéke és elbeszéléstechnikája közötti különbségtől, s attól is, hogy az „új regényírók” csak a maguk történeti helyén ítélték meg. A távlatmentés elméletileg igen bonyolult kérdését nehéz megválaszolni egyetlen vagy-vagy mondattal, mely szerint az „új regényíróknál” „a regénytechnika, a stílus már nem az író-olvasó, az élet és a regény közötti távolság megszüntetését, hanem annak növelését eredményezi” (128.). Esztétikai hatású műben nem szűnhet meg az élet és a regény különbsége, mint ahogy a kettő összefüggése sem. Az alkotásban szereplő fiktiiv hőst nem lehet azonosítani az íróval, mint azt az elemző Butor *L'emploi du temps*, illetve Sarraute *Entre la vie et la mort* című regénye esetében teszi (113., 68.). Mi több, az alkotói szándékkal sem szabad a megvalósított művet jellemeznünk: nem egészen szerencsés a Robbe-Grillet-ről szóló fejezet mottója („író az, akinek semmi mondanivalója sincs”), főként azért nem, mert a beavatlan nem okvetlenül érzi meg, hogy az összefüggésből kiragadott mondattöredék arra utal: az írónak művén kívül nincs mondanivalója a műről, mert az alkotásnak önmagáért kell beszélnie: „Amit az író csinálni akart, az nem több magánál a könyvénél” (*Pour un nouveau roman*. Paris, 1963. Coll. Idées 14.). Teljesen meggyőző viszont Simon nyelvének értő méltatása és annak hangsúlyozása, hogy Robbe-Grillet első regénye „nem különbözik oly nagymértékben korábbi regényeitől, mint azt

számos kritikus gondolja” (91.). A *L'emploi du temps* és a *Degrés* kitűnő formai elemzése talán erőteljesebb értelmezést tenne szükségessé. Egészében véve Magyar Miklós tömör értekezése több, mint az első magyar nyelvű összefoglalás az „új regényről”, a hasznos ismeretközlést önálló megfigyelésekkel párosítja. Az irányzat történeti helyét alighanem azért nem tudta még véglegesen kijelölni, mert szövegelemzéseiben még nem tudta maradéktalanul érvényre juttatni a tartalom és a forma egységének elvét, mely a marxista irodalomtudomány fontos, de egyszerismind nem könnyen, csak többszöri nekifutással és közös munkával megvalósítható feladata.

John Sturrock ha nagy vonalakban és vitathatóan is, de értelmezi az „új regény-írók” munkásságát. Irodalmi irányzatot ír le, melynek indokoltságát az adja, hogy a korábbi regény feladatai közül többet már más kulturális termékek (TV, tudományos fantasztikus könyvek stb.) látnak el, fő törekvése pedig a lélektani ábrázolás átalakítása — okság helyett a meghatározottságot állítva a középpontba —, a fenomenológiai idő kifejezése, végül az alkotó folyamat dramatizálása, a mű folyamat és megismerési mód jellegének, az alkotás és befogadás hasonlóságának kiemelése. A bővebben tárgyalt három regényíró jellemzése kevéssé rendszerezett és tagolt, inkább csak jó megfigyelések sorából áll. Közülük lényeges és eredeti annak a bizonyított állítása, hogy Simon a célt tagadó körkörös szerkezetekben gondolkodik, Robbe-Grillet-nél viszont a körköröség csak megtévesztő látszat, ténylegesen valahonnan valahová vezető folyamatot ábrázol.

Annie Goldmann marxista tanulója Godard, Antonioni, Resnais, Karel Reisz és Robbe-Grillet az „új regénnyel” egyidős filmjeiről elsősorban módszertanilag figyelemre méltó: példát mutat egy művészeti irányzat marxista jellemzésére. Olyan filmeket elemez, melyeket a bennük használt és teremtett kódot nem ismerő nagyközönség „kísérleti” műveknek tart. A könyv írója azzal a szociológiai módszerrel közelíti meg tárgyát, mely Lucien Goldmantól, a genetikus strukturalizmus képviselőjétől származik. A műalkotásokból arra a társadalomra következtet vissza, melyben azok létrejöttek. A modern fogyasztói társadalom áll figyelme középpontjában, hol a korábbi emberi értékek alapvetően átalakulnak; elidegenedett, demagógiával mozgatott, magányos, felelősségérzet, kezdeményezés és képzelet nélküli — Marcuse szavaival „egy kiterjedésű” —, puszta funkcióként létező, megalkuvó, csak alkalmazkodásra képes, pénzzel és sikerrel törődő, a mindenkori jelenhez tapadó, közönyös és apolitikus emberek élnek. Filmről-filmre bontakozik ki az álarcos világ, melynek jelentését csak a kevés beavatott ismeri, ki részt vesz az egész életet hatalma alá gyűrő alvilág megszervezésében. A korábbi társadalmi struktúrák eltűnnek: felbomlik a család, a kultúra elidegenedik, a természet és az emberi érintkezés használati cikké torzul. Csupán egyetlen ellentmondást érzünk a könyvben. Az elemző leszögezi, hogy a műalkotás nem fogalmi természetű; Godard első (az *Au bout de soufflé* és az *Une femme mariée* című film közötti) alkotókorszakát éppen ezért tartja (joggal) eredetibbnek, az *Alphaville* című filmmel kezdődő didaktikusabb szakaszról, melyben a művek egysége a sokféleség rovására jut érvényre. A konkrét elemzések során azonban könnyebben boldogul a sematizálóból filmekkel, Resnais filmszerűbb *Muriel* című alkotásának méltatását például csak elemző töredékekkel tudja alátámasztani.

Az elméleti és történeti megalapozottságot nélkülöző monográfiaírás a polgári irodalomtudomány fekélyei közé tartozik. „Még egy könyv Proustról” — munkák százait lehet így jellemezni. Bár Wallace Fowle a francia irodalom ismert népszerűsítője, nem szürke, egykönnyű kritikus, könyve mégsem sokkal több szokványosan laps monográfiánál. „Balzac óta a legbalzacibb regényírónak” nevezi Proustot, ki „valódi világ megbízható felidézéséért” (12.) méltat. Szemléletének történetietlenségéről árulkodik az, hogy Flaubert fejlődéstörténeti szerepét teljesen kétségbe vonja (12., 15.), Proustot pedig így jellemzi: „nem alkotott új formát, hanem a *La comédie humaine* formáját fejlesztette tovább és mélyítette el” (15.). Lényegében nem tesz mást, mint az *À la recherche du temps*

*perdu* tartalmát ismerteti. Az életrajzi vonatkozások mellett azok a megjegyzései figyelemre méltóak, melyek Baudelaire, Mallarmé és Proust metafora-értelmezésének rokonságát, Proust jellemeinek epizodikus jellegét érintik, vagy arra hívják fel a figyelmet, hogy Proust szerfölött hangsúlyozza az emberi érintkezés korlátait és a művészet győzelmét a halál felett.

Germaine Brée könyve először 1950-ben jelent meg, de még ma is korszerűbbnek tűnik a hasonló jellegű munkák többségénél. Fowlie-val szemben neki van igaza, mikor az *À la recherche du temps perdu* tökéletes balzaci egysége helyett egyenetlenségekről, a regényszerűséget helyenként (*La prisonnière*, *La fugitive*) felváltó értekezésszerű részekről ír. A legújabb szövegkutatások az ő feltételezéseit igazolták: Proust sohasem fejezte, nem is fejezhette volna be főművét, mert szüntelen új részeket iktatott be nagy vonalakban már korán felvázolt regényébe. Ez a módszer pedig teljesen ellentmond Balzac írásmódjának: Proust tehát az elbeszélő műnem megújítói közé tartozik. Ettől a fontos alapigazságtól eltekintve azonban Germaine Brée könyve éppoly fogyatékos, mint Fowlie-é: az író világgépére vonatkozó meglátások (pl. az osztálykülönbségek embertelenítő hatása; a szerelem szubjektivitásának bírálata; a művészet önmegtartóztató jellege; a boldogság, az erkölcsiség és a művészet rokonsága és mindegyikük szembenállása a megszokással) vasvillával egybedobott töredékek maradnak.

Lehetetlen elvitatni a népszerű kismonográfia szerepét, ha kevésbé ismert írókat mutat be idegen közönségnek. Mohay Béla erre a nehéz feladatra vállalkozott, s szerencsésen, esztétikailag értékes regények szerzőjére esett a választása. Kár, hogy a túlzott szerénység lefokozza hangnemét, és érdemen alul méltatja a tárgyát. Bevezető sorai meszszenenő következtetéseket tartalmaznak: „Ford Madox Ford (1873—1939) az impreszionizmust akarta meghonosítani az angol prózairodalomban és arra vágyott, hogy az angol írók vezérüknek ismerjék el. Emberi és művészi tragédiája az volt, hogy semmilyen művészi csoporthoz, emberi közösséghez vagy élettárhoz nem tudott tartósan kötődni; ide is, oda is kapaszkodott, önmagát azonban nem tudta megeléjteni.” (7.) Mivel ezt a tételt nem követi bizonyítékként a művek különböző rétegeire kiterjedő, részletes elemzés, szubjektív vélemény marad. Művek helyett magának Fordnak a nyilatkozatait ismerjük meg. Sokszor egymásnak ellentmondó nézeteiről pontos és teljes képet kapunk, de ezek alapján az olvasó nem döntheti el, vajon milyenek a megvalósult alkotások. A Ford által felfedezett írók (pl. D. H. Lawrence) életrajzából éppen nem az derül ki, hogy Ford vezérségre törekedett volna, de írói teljesítményét ez a tény semmiképpen nem érinti. Arról viszont már vitatkozni lehetne, vajon „komor, gyötrődő, nyomott és emberkerülő”-e a háborús regénytetralógia, a *Parade's End* atmoszférája (147.), írójának „fatalista”-e életfelfogása (90.), hiszen a regény főhőse, a maradi angol uralkodóosztályhoz tartozó Christopher Tietjen legfőbb célja az, hogy kilépjen a fennálló angol társadalomból és túljusson a tagadáson, önerejéből maga körül valamely emberibb életformát teremtsen. Kérdés, vajon megfelelő helyen keressük-e Ford szépírói munkásságának rugóit, azt állítva, hogy „írói világgképének összes lényeges eleme az 1890-es években már kialakult” (147.), „az ifjú Ford eszményi erkölcsi világgképének kialakulásában legnagyobb része annak a Carlyle—Ruskin—Morris—Brown-i szellemi környezetnek volt, melynek atmoszférájában nevelkedett” (148—9.). A magyarul is kiadott *The Good Soldier* szerkezeti elemzése könnyen beláttathatta volna a kutatóval, hogy Ford az 1900-as években nem véletlenül tartozott az idős Henry James baráti köréhez, s nem véletlenül dolgozott együtt a másik nagy regényíróval, Joseph Conraddal. Az értelmezett vállalkozás témája, a nézőpont-technika, az időfelbontás újszerű kezelése Fordot nem a Viktória-korhoz, hanem a regénytechnika XX. századi megújítóihoz közelíti.

Walter Isle értekezése a regény Ford által is képviselt megújulásának első szakaszával foglalkozik. Henry James az 1890-es évek közepén fogott a mozgalom elindításá-

hoz, feladva a népszerűség ábrándját, melyet drámák írásával próbált beteljesíteni. Paradox módon a színházi kudarc segítette hozzá a kezdeményező lépéshez: a korai regényeit jellemző arcképszerű jellemközpontúságot kiszorítva, az összpontosított, már-már formulaszerű keménységgel megszerkesztett cselekményt helyezte a gyújtópontba. A James végső alkotókorszakát megelőző regényekben Walter Isle az élet és a művészet, az élet és az erkölcsi érzék, a tudatlanság és a tapasztalat, a látszat és a való viszonyát, a társadalmi gonosz megnyilvánulásait, illetve a párbeszéd- (*The Other House*, *The Awkward Age*) és a nézőpont-technikát (*The Spoils of Poynton*, *What Maisie Knew*, *The Sacred Fount*) elemzi. Könyve a regény egy adott történeti típusának jellemzését adja — s ez olyan feladat, melyet kevés monográfia végez el.

Bruce Morrissette munkájának ugyanez az érdeme. Először 1963-ban jelent meg, most kibővítve a tárgyalt író azóta készített műveinek elemzésével. Az ő könyvéig Robbe-Grillet-t a legtöbben Barthes szemüvegén keresztül: tárgyszerű, szenvtelen leíróként látták. Morrissette volt az, ki sort kerített e regények értelmezésére. Felhívta rá a figyelmet, hogy Robbe-Grillet nem a lélektant tagadja, csak a lélektani elemzést, melyet nála a tárgyiasítás vált fel. Amikor leír, mindig egy adott szereplő szemszögéből láttat. Módszere tehát megegyezik azzal, amit Balázs Béla így jellemzett: „Minden, amit a hős »kamera-szemével« lát, jellemzi a személyiségét”. A *Le voyeur* skkváltásait az indokolja, hogy a jelen, a múlt és az elképzelt egymást keresztezi Mathias tudatában. Műveinek szerkezetével az író csak látszólag tagadja a folytonosságot, valójában a jelenetek egymásutánja szigorú rendszernek tesz eleget. A *La jalousie* látszólag kusza belső időrendje szigorúan követi a féltékeny férj lelkében végbemenő folyamatot, az emlékkép által előidézett rögeszme állandó visszatérését. A *Dans le labyrinthe* egymásba olvadó és megmerevedő jeleneteit az indokolja, hogy a regény főszereplője maga az elbeszélő, aki éppen most agyal ki egy történetet. Az írott szövegek mind teleologikus előrehaladást követnek, melyet tetőpont, majd feloldás követ, s a hipnotizálást, szuggesztiót megjelenítő *L'année dernière à Marienbad* című filmnek is ugyanez az alapszerkezete. Morrissette ezt követően változást fedez fel Robbe-Grillet művészetében. Eichenbaumot idézi: „Minden műfaj fejlődésében vannak pillanatok, mikor az addig teljesen komoly, »magas« céljai szertefoszlanak, nevetségessé vagy parodikussá válnak . . . A komoly értelmezést az irónia, a tréfa, a stílusparódia váltja fel, . . . s maga a szerző lép előtérbe . . . Gyakran lerombolja a hitelesség és a komolyság illúzióját, a megszerkesztés játékká válik . . . Ez a műfaj újjászületésének, az új lehetőségek és formák megtalálásának az útja”. Robbe-Grillet monográfiája azért idézi Eichenbaumot, mert tudatában van annak, hogy elbizonytalanodott szempontjaiban. A *La maison de rendez-vous* és a *Projet pour une révolution à New York* értelmezése sovány a korábbi művekéhez képest. Morrissette könyvének hiányossága — az orosz formalista elméletíró soraival együtt — arra a végső tanulásra emlékeztet, hogy az elbeszélő formák — a szó hegeli értelmében — szüntelen fejlődésben vannak, mindegyikük csak a maga konkrét történetiségében értelmezhető, egyiküket sem lehet elvont normává emelni, a mai írón nem lehet a tegnapi regényeit számonkérni.

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY