

WILLIAM K. WIMSATT JR.— CLEANTH BROOKS: LITERARY CRITICISM

A Short History. New York, 1957. Vintage Books. XV, 755, XXII p.

Wimsatt és Brooks kritikátörténete többszörösen rövidebb a Welleknél, éppen azért nem szabad olyan igénnyel közeledni hozzá, mint az alapvető forrásmunkákhoz. Kisebb terjedelme mellett más jellegű is, nem pusztán azt foglalja össze, amit Wellek részletesebben kifejt, hanem mást nyújt és másképpen rendszerez. Mindenekelőtt értéke, hogy az antik görögöktől indul; a könyvnek több, mint egyharmada olyan anyaggal foglalkozik, mely Wellek művéből eleve kimaradt. Mi több, nem egyes kritikusok munkásságának ismertetése áll középpontjában; a szerzők inkább azt akarják bemutatni, mint közelítik meg különböző korokban, különböző elméletírók az irodalom mibenlétének problémáját. Munkájuk tehát fokozottan érvényre juttatja az irodalomelmélet és az esztétika szempontjait. A kérdések felvetésekor az olvasó minduntalan érzi, hogy a szerzők maguk is egy jelentős kritikai irányzat figyelemre méltó képviselői, azaz a tárgyalat problémákra maguk is szenvedélyesen — sokszor éppen győződve — keresik a megoldást. Tárgyilagos anyagfeltárás helyett a kritika történetének egyik lehetséges — kétségkívül elfogult — interpretációját adják.

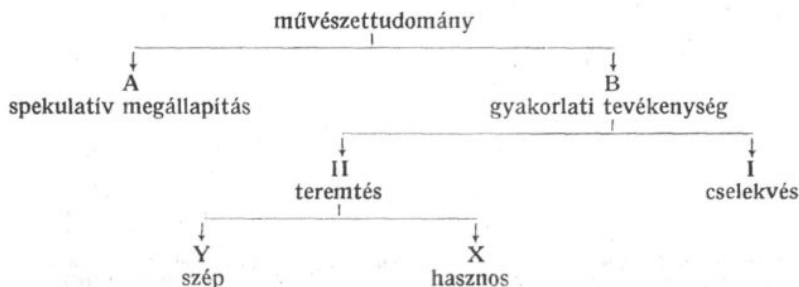
Az aut prodesse aut delectare gondolatát helyezik a középpontba, s alighanem joggal, mert ebben a kérdésben szinte minden önálló kritikai gondolkodó állást foglalt. Sidney-től (a költő „semmit sem állít, és ezért sohasem hazudik”) Wilde-ig („Végül is mi a szép hazugság? Egyszerűen az, aki önmaga evidenciája.”) a legkülönbözőbb kritikusok vallották, hogy esztétikai hatás előidézése képezi az irodalom elsődleges feladatát. A regényírás terén alighanem James vallotta legkövetkezetesebben ezt az elvet, kinek művében valóban „minden mindennek függvénye”. Másrészt viszont mindig voltak olyan elméletírók, akik a költészet társadalmi méltóságát és didaktikus szerepét hangsúlyozták. A romantika óta nagy vonalakban az értékek szubjektívizálásának lehetünk tanúi. Ha teljes mértékben elfogadjuk ennek a fejlődésnek

az eredményeit, akkor kénytelen-kelletlen arra a következtetésre jutunk, hogy lehetetlen törvényszerűségeket megállapítani az irodalomban. A XIX. század folyamán kialakult és napjainkra elterjedt szemlélet alapján a költői nyelvet szimbólumnak kell tekintenünk, ez azonban azt vonja maga után, hogy egyre kevésbé vesszük tekintetbe a nyelv jel-funkcióját. A szimbolista értelmezés feltételezi, hogy a mű organikus, oszthatatlan egész, jelentése pedig immanens. Ebben az esetben viszont a művet sem önmagunkhoz, sem valamely objektív világhoz képest nem lehet elhelyezni. Másrészt viszont az objektív forma létezésének elismerése egyúttal azt jelenti, hogy ésszerű világot tételezünk fel, azaz végső soron célt, sőt finalitást ismerünk a tapasztalat univerzumában — teleológiai világszemléletet vallunk.

Ha az objektív valóságot fényhez, a szubjektumot kristályhoz, a költészetet pedig a tükröződéshez hasonlítjuk, akkor a dilemmát ekképpen fogalmazhatjuk meg: A tükröződés kétségkívül önmagában vizsgálódásra érdemes, öntörvényű valóságként értelmezhető, de bármiképpen is elemezzük, eljárásunk mindig maga után vonja az objektív világ valamilyen sajátos értelmezését, vagy esetleg létezésének kétségbevonását.

A szerzőket tehát elsősorban az érdekli, milyen kísérleteket tettek a kritika története során a költészetben kifejeződő érték objektív illetve szubjektív jellegének meghatározására. Jól látják, hogy ezen a ponton bármely kritikai gondolkodó arra kényszerül, hogy választ keressen ismeretelméleti, sőt lételméleti kérdésekre. Azaz valamely kritikai rendszer csak akkor áll meg a lábán, ha van ontológiai vetülete. Mikor a kritikus állít valamit a költészetéről, egyúttal létértelmezést is ad.

A kritikátörténet nem más, mint különböző válaszok története, melyeket ugyanazokra a kérdésekre adtak. Az eltérő kritikai felfogások végső soron szorosan összefüggnek filozófiai kérdésekre adott eltérő válaszokkal.



A pragmatikus kritika nem lát különbséget A és B között. „Mikor egy képre pillantunk — írja Richards —, költeményt olvasunk vagy zenét hallgatunk, lényegében nem teszünk mást, mint amit a képtárba jövet vagy reggel öltözéskor tettünk.” A funkcionalista X-et és Y-t azonosítja. Eric Gill megállapítása szerint „A lefolyócső készítése éppúgy művészi munka, mint festményké vagy verseké.” A platonista szépségeszmény és az idealista expresszionizmus híve az Y-t transzcendens szépségként értelmezi és vele azonosítja a művészetet. „Ha az epigramma művészet, miért nem az akkor a puszta szó is?” — kérdezi Croce. Végül a didaktikus szemlélet híve úgy látja, hogy a művészet megegyezik A-val, tehát a kritikának is csak vele kell foglalkoznia.

Brooks és Wimsatt az Y meghatározását tartja a kritika fő feladatának, azaz annak a kérdésnek a megválaszolását sürgeti, mi kelt esztétikai hatást az olvasóban. Lényegében Schellingnek és Coleridge-nak abban a gondolatában látják az eddigi legjobb meg-

oldást, mely szerint a költszet lényege az ellentétes tulajdonságok kibékítésében rejlik. A művészetben mindig feszültségnek kell lennie: nemcsak a dráma és az epika, de a pasztorál, az idill, a tanító mű, a szatíra, sőt a líra sem nélkülözheti. A költői mű egy korábban nem létező világot hoz létre, de közben a már létező világról is kijelent valamit; egyesül benne dráma és megállapítás, metafora és betűszerinti értelemben vett tény, konkrét és elvont, egyszerre képez egészet és valaminek a részét, egész struktúra és ugyanakkor felvillanása is valami másnak a longinoszi vagy crocei értelemben, befogad és kizár, egyrészt mind a gyönyört mind a fájdalmat magában foglalja, másrészt csak az egyiket vagy csak a másikat, az arisztotelészi harmóniát éppúgy megtestesíti mint a miméziszt, eleget tesz a művészet általános és ugyanakkor a klasszikus vagy romantikus művészet különös jellemzőinek, egyszerre mű és alkotó illetve közönség.

Szegedy-Maszák Mihály

## CESARE SEGRE: I SEGNI E LA CRITICA

Torino, 1969. Einaudi. 301 l.

A nyelvészeti strukturalizmussal együtt született meg a szemiológia programja. A struktúra-kutatások, illetve a jelrendszerek általános törvényszerűségeinek feltárására irányuló törekvések az európai human kultúrában Saussure munkássága óta mindig is egy mederben haladtak, egymással összefüggésben bontakoztak ki. Olyannyira, hogy egyenesen a nyelvészeti strukturalizmusnak a többi társadalomtudományra való kiterjesztése függvényeképpen került — legalábbis Franciaországban — az érdeklődés homlokterébe a szemiológia, az átfogó világmagyarázat igényével fellépő, az általánosságra aspiráló tudományok egyikeként. („Legalábbis Franciaországban” — mondtuk. Hisz ismeretes, hogy a jelrendszerek általános elmélete más forrásokat is magáénak mondhat. Peirce „szemiotika” néven fektette le alapjait, s terminológiailag az amerikai és szovjet iskolák ma is őt követik.)

Az irodalomtudományban és a kritikában is a strukturalista hullám révén vált elfogadottá a szemiológiai nézőpont. Cesare Segrének, a paviai egyetem professzorának ismeretétünk tárgyát képező gondolatgazdag könyve már alcímében is („Strukturalizmus

és szemiológia között”) ebbe a háttérbe illeszkedik.

A munka részint általános elméleti fejtegetéseket, részint e fejtegetésekre épülő műelemzéseket tartalmaz. Számunkra helyezett inkább az elméleti fejezetek tűnnek megszívlelendőnek, márcsak azért is, mert a hatvanas évek legnagyobb hatású szemiológiai, irodalomelméleti és kritikaelméleti munkáival folytatott vita kontextusában formálnak meg egy önálló álláspontot.

Mindenekelőtt mit ért a szerző struktúrán, közelebről egy mű struktúráján? „A műalkotás struktúrái — fejtegeti a *Kritika és strukturalizmus* c. bevezető fejezetben — egy különös megközelítési mód és egy különös műalkotás érintkezési vonalai.” (24.) A struktúra-fogalmat tehát a vizsgálódó szubjektum és a műalkotás viszonyán belül értelmezi, elvetve ezzel a strukturalizmus Lévi-Strauss-ra hivatkozó ontológiai változatát. A szóban forgó fogalom ontológiai realitásának tagadásával Umberto Eco-t követi, aki — filozófiai síkon — leghatásosabban szegezett az ontológiai strukturalizmussal szembe egy „metodológiai strukturalizmust”.<sup>1</sup> „Egy struktúra nem más, mint olyan egyszerűsítő

<sup>1</sup> U. ECO: *La struttura assente*, Milano 1968.

eljárások alapján konstruált modell, melyek megengedik, hogy különböző jelenségeket egyetlen szempontból uniformizáljunk” — mondja Eco<sup>2</sup>, ehhez a következőt téve hozzá: „A struktúra egy módozat, melyet azért dolgozok ki, hogy különböző dolgokat homogén módon nevezhessek meg.”<sup>3</sup> Zárójelbe téve az ontológiai megalapozottság egyébként igen súlyos problémáját (ennek teljes elvetését mindenképp hibának kell tekintenünk), az idézett meghatározásokkal egyet lehet érteni.

De ha így állunk a struktúrával, nem jutunk-e vissza a legönkényesebb szubjektívizmushoz? — kérdezhetnénk. Segre erre a kérdésre azzal a bölcs mértéktartással válaszol, mely már maga mögött tudja a strukturalizmus legambiciózusabb törekvéseinek, az abszolút objektivitásra való aspirációnak részleges bukását. E bölcsesség azt sugallja, hogy ismerjük el az író és az olvasó szabadságát, hisz egy olyan műalkotással, mely maradék nélkül feltárja tartalmát, melynek pontos megfelelője megadható egy formulában, „nem tudnánk mit kezdeni: ugyanannyit érne megelégedni a formulával.” (25.) Mivel minden interpretáció elkerülhetetlenül részleges, Segre Starobinski szavaival „preferenciális” struktúrákról beszél.

A *stilisztikai analízis* című fejezetben követhetjük nyomon a főntebbi meghatározásokból adódó következmények elemzését. Itt gyakran él a szerző „a mű stilisztikai rendszerének” kifejezésével, anélkül azonban, hogy a stílus-fogalom megközelítő értelmezésével is megpróbálna. E részleges hiányosságtól eltekintve (mely azonban nem egyedülálló, hisz egyszerű-kétszer beleütközünk a tárgy elégtelen fogalmi megragadásából fakadó metaforikus kifejezésekbe), ehelyütt azt célszerű kiragadnunk, hogy a mű nem-lineáris, komplex voltából igyekszik a mű értékelhetőségét levezetni. Minden deskriptív megközelítési mód sarkalatos problémáját a következőképpen véli megoldani: „a stilisztikai elemzésnek egyaránt kell mozognia a beszéd különböző egyidejű síkjain, sőt megragadnia minden sík horizontális menetében és az együtt jelenlevő vertikális kapcsolatokban a totális beszédet, melyet egymásbajátszásuk konstituál. Egy ilyen beszéd komplexitása és gazdagsága valószínűleg egybeesik 'értékével': innen a kritikának az a lehetősége, hogy áttérjen a leírásról egy igazi és motivált ítéletre.” (34.)

A könyv legizgalmasabb része az *Egy szemléleti kritika felé* címet viselő fejezet, melyben Segre az irodalom- és kritikaelméletre kiterjesztett szemléleti legfontosabb tájé-

kozási pontjai segítségével igyekszik behatárolni a maga nézeteit. E tájékozási pontok: R. Barthes, E. Buyssens, U. Eco s néhány olyan szemléleti munkássága, aki a film nyelvével foglalkozik (C. Metz, E. Garro- ni, G. Bettegini).

Barthes nézeteit Segre igen élesen vitatja. *Eléments de la sémiologie*<sup>4</sup> c. munkájáról nem kevesebbet állít, mint azt, hogy a Saussure által megjövendőlt új diszciplína megvalósítását csak illuzórikusan szolgálja. Főleg azt az — egyébként nem pusztán Barthes-ra, hanem az egész francia strukturalista iskolára jellemző — gondolatot veti el, hogy a társadalom minden jelensége jelrendszerként funkcionál. Emögött szerinte a jel, illetve a szimptóma és index fogalmának egymásbamosása húzódik meg. Jelnek — mint mondja — csak azt lehet tekinteni, amit akaratlagos és tudatos módon a kommunikáció céljából használunk, tehát a nyelvet, illetve egyéb mesterséges konstrukciókat. Az öltözködést, étkezést stb. — mivel a társadalomban első-sorban más funkciót töltenek be — legföljebb szimptomának tekinthetjük, ha mindenáron szemléleti szempontból akarjuk értelmezni őket. További megjegyzése az, hogy az index és a jel fogalmának egybamosása logikailag is implikálja azt az eljárást, mely — Saussure-rel éppen ellentétben — a szemléleti rendeli a nyelvészet, s nem a nyelvészetet a szemléleti alá.

Íme a Barthes-kritika legfontosabb elemei. E sorok írójának máshelyütt volt alkalma felhívni a figyelmet azokra az elméleti veszélyekre, melyek a nyelv abszolutizálásából, tehát az összes jelrendszernek a nyelv mintájára történő felfogásából (ezzel ekvivalens a szemléleti lingvisztika alá rendelése) többek közt az irodalomtudományra és a kritika elméletére nézve is származnak.<sup>5</sup> Éppen ezért tartjuk kötelességünknek, hogy rámutassunk: a kritika túlzott. Barthes szemléleti munkássága, ezen belül pl. a divatról adott szemléleti elemzése<sup>6</sup> nemcsak pozitív mozzanatokot tartalmaz, de úttörő jellegű is. Persze, tanítása mögött ott leselkedik az a reális veszély, melyet Segre éles szemmel lát meg. Meglepetést okozhat — figyelmeztet Segre —, hogy korunkban, melyre az abszurdum, az inkommunikabilitás, az elidegenedés árnyai nehezednek, „olyan elméletek terjednek el, melyek a tevékenység minden formáját a beszéd világosságára hozva látszanak rendezni és explicitté tenni. Az ellentmondás csak látszólagos. Mindent jellel alakítanak át, melyek azonban nem kommunikálnak semmit...” (43.)

<sup>2</sup> I. m. 46.

<sup>3</sup> I. m. 43.

<sup>4</sup> In: *Le degré zéro de l'écriture*. Paris 1964.

<sup>5</sup> Roland Barthes irodalomszemlélete. Valóság 1970/8.

<sup>6</sup> *Système de la mode*. Paris 1967.

A szemiológia túl távan értelmezett (mert az egész társadalomra kiterjesztett) barthes-i elméletének bírálata, majd a helyesléssel fogadott Buysens-féle „szűkebb” szemiológia,<sup>7</sup> s a szintén követendőnek ítélt Eco-féle felfogás (melyre más összefüggésben magunk is utaltunk) elemzése után a *Strukturalizmus és szemiológia között* c. fejezetben tárul elénk összefüggően a szerző nézeteinek rendszere.

A lingvisztika és a szemiológia viszonyának helyes értelmezéséből indul ki, s ez nem más, mint annak hangsúlyozása, hogy a nyelv csak a jelrendszerek egyik típusát jelenti, következésképpen nem fogható fel minden jelentő folyamat a nyelv mintájára. Miután a szimptóma és a jel egybemosását ekvivalensnek tartja az üzenet egyik pólusának, a „feladónak” a kommunikációs folyamatból való kiiktatásával, figyelmeztet a „feladó” és a „címzett” viszonyának a művészi kommunikációban mutatott jellegzetességeire irányítja. Helyesen látja ugyanis: a Barthes-féle szemiológiai irodalomelmélet — midőn azt vallja, hogy az igazi szubjektum a nyelv, mert az író szubjektivitásának szerepe a kombinatorika mechanikus funkciójával helyettesíthető<sup>8</sup>—, az „üzenet” „feladóját” küszöbölí ki, s ezzel — akaratlanul is — a művészet halálának gondolatát anticipálja. A megfelelően értelmezett szemiológiai felfogás — ezzel

ellentétben — a szöveg prioritásának strukturalista elvét össze tudja egyeztetni annak elismerésével, hogy az író személyiségének determináns szerepe van az üzenet létrejöttében.

Miután sikerült a szemiológia helyét kijelölnie, nem mindent magyarázó, tehát a művészet- és irodalomelméletet is magába szívó, illetve a lingvisztikának alárendelő diszciplínát, hanem a felhasználható segédtudományok egyikét látva benne, a valóság-nak megfelelőben tudja vizsgálni a műalkotások különböző elemeinek jel-funkcióját. A különböző „külső” formai elemek — ritmika, stb. — jelentés-konstituáló — konnotatív — jellegének ábrázolásáról sem feledkezik meg eközben, annak a *Hjelmslev*nek fogalmi apparátusát hozva mozgásba, aki mellesleg *Barthes*nak is egyik legjelentősebb ihletője. Mint ahogy a struktúra és a történelem, az írói személyiség és a társadalom kölcsönhatásainak bonyolult játékát is igyekszik megragadni, szaporítva azoknak az — immár nem ritka — „strukturalista” munkáknak számát, melyeknek nem az elmélet dogmatikus alkalmazása a fontos, hanem az, hogy a valóság megközelítésének minél gazdagabb eszköztárát tudják hasznosítani.

*Kelemen János*

## GALVANO DELLA VOLPE: AZ ÍZLÉS KRITIKÁJA

Bp. 1970. Gondolat K. 299 l. (Studium Könyvek, 66.)

Újabb érdekes irodalomelméleti-esztétikai mű jelent meg, a szovjet, angol, osztrák, német, francia és lengyel marxista esztéták, irodalomtudósok, gondolkodók után a nemrégien elhunyt jeles olasz szerző gondolatmenetével ismertetve meg az olvasót. Alig egy évtizede, hogy kissé tágabbra nyitlak ablakaink a külvilág felé, s ha azt nem mondhatjuk is el, hogy közben hazai irodalomtudományunk mérföldes léptekkel jutott előbbre a maga útján, a változás jelei szembeszökőek, és egészükben véve örvendeteseek. Több évtizedes lemaradást kell „behoznunk” (nem első ízben a magyar szellemi élet történetében), s ez óhatatlanul egyúttal azzal, hogy régi megcsontosodások helyébe itt-ott újabb, de végiggondolás nélkül átvett elméletek kerülnek, melyek az újságnak időhöz kötött, egyszerű értéken kívül kevés maradandót hoznak. Mégis, csak a megtermékenyítő újnak a befogadása biztosíthatja a gondolkodásban

ennek „kiforrva megtisztulását”: enélkül a befogadás nélkül nincs egészséges fejlődés. Korántsem lényegtelen, de másodrendű kérdés, hogy a „befogadás” folyamatában az átvétel, vagy pedig a megfelelő, — szükségképpen új gondolatokat is tartalmazó — ellenérvek keresése-kikövácsolása lesz-e uralkodóvá.

A kötet szerzője a modern nyelvészeti törekvésekhez kapcsolódva, de egyszersmind szigorúan a marxi történelemszemléletre támaszkodva kíván logikus irodalom- és művészetelméletet kidolgozni. (A mű három egymással összefüggő, részben mégis eltérő tematikájú fejezetre tagolódik: az első a „költői kép”-ből kiinduló koncepciók bírálatát adja, a második a költészet szemantikai kulcsát kívánja kezünkbe adni, s a harmadik keres választ „a többi művészet” problematikájára.) A vállalkozás nem kicsiny, az elkészült mű erényei közt azonban mind

<sup>7</sup> La communication et l'articulation linguistique. Paris — Bruxelles 1967.

<sup>8</sup> L. erről id. cikk: Valóság 1970/8.

az igényes, elvont gondolatiságot, mind a jó szemre valló részletmegállapításokat számon tarthatjuk.

Kár, hogy ez a két erény nem tud egymással minden esetben összehajlózni.

Della Volpe abból indul ki, hogy „a költői kép koncepciója” leginkább a romantikában gyökerezik: a teremtő képzet, a színes láttatás, a szertelen, értelmén túli művész-zseni trónra ültetésének szellemi periódusában, ezért aztán — racionális világnézettel bírván, tudományos eredményekre törekedvén — le kell vele számolnunk. Bírálataban logikusan nyúlunk vissza Vicoig és jön előre napjainkban a New Criticism iskolájáig, az ő „hagyományos esztétikai miszticizmusuk” (stb.) ellen irányítva támadásait.

Érdekesen és meggyőzően bizonyítja be ennek során, hogy a költészet ún. képszerűségének megközelítésénél korántsem mondhatunk le az értelem, a logika eszközeiről, már csak azért sem mert ezek a „képek” — legalábbis az általa kiválasztott példák esetében — maguk sem minősíthetők irracionálisnak: kimutatható bennük az értelemnek tényleges kapcsolatokat feltáró-kiemelő szerepe, rendező ereje. Néha igazában ki sem tudna alakulni ez a bizonyos kép, ha nem munkálna ebben közre az értelem, „továbbgondolva” a mondatban közvetlenül megadott információkat. A Della Volpe által itt előadottak egyszerűsége arra figyelmeztetnek, hogy ebben a tekintetben — ti. a költői műben levő logikai tényezők figyelembe vételét illetően — ezután is akad még tennivalónk. (Gondoljunk akár a legegyszerűbb esetekre: pusztán a képszerűsége koncentráva azt sem lehetne megérteni, hogy miért alkotnak ellentétet egy műben mondjuk a „férfi és nő”, „falu és város” szópárok. Hiszen ezek is tudatunk által a megnevezett dolgokból *elvont* tulajdonságok közti ellentétesség alapján vihetnek kontrasztot egy „kép”-be vagy helyesebben: a költői műalkotás anyagába, szerkezetébe.)

A tanulmány egészének fölépítése azonban mindjárt egy fontos módszertani kérdést is fölvet. Vajon szerencsés-e az ilyenfajta — tehát *egy bizonyos nézet bírálatából* történő — kiindulás akkor, ha valaki egy új koncepciót kíván megalapozni? Hiszen, amiért azt bebizonyítjuk, hogy választott ellenfelünknek nincs igaza, még egyáltalán nem bizonyos, hogy nézeteinek épp az ellenkezője helyes. Adott esetben: részint kérdéses, hogy a választott példák — voltaképpen *ellenpéldák* — szerzett tapasztalatokat milyen mértékben lehet általánosítani, hogy vajon a logikai mozzanat fontosságának igazolt kiemelése ad-e jogot elméleti abszolutizálására is. Részint pedig: noha a bíráló kép-koncepcióhoz írt kérdőjeleket a „címetteken” kívül föltételezhetően még másoknak is érdemes kisebb vagy nagyobb mértékben

figyelembe venni, az sem világos, hogy vajon helyes-e a „fantázia vagy logika?” kérdés-föltevést gyújtópontba állítani. Hiszen korunk esztétikai-irodalomtudományi szakirodalmi sokféle megoldást kínál; ha tehát valaki téveszmék cáfolatának negatívumából akar eljutni a pozitívumokig, akkor a maga nézeteitől elütő *összes* fontosabb állásponttal föl kellene vennie a küzdelmet: az erősen pszichológiaellenes Ingarden-féle fenomenológiai irányzattól egészen más-más pszichológiai iskolák főbb képviselőiig — nem utolsó sorban pedig nagyobb figyelmet kellene szentelnie a lukácsi esztétikai koncepciónak. (Nem mond ellent ennek az sem, hogy ez utóbbinak *rendszeres kifejtése* később jelent meg, mint *Az ízlés kritikájának* olasz kiadása.) Della Volpe azonban nem így jár el, s az olasz viszonyok közül kiszakított mű esetében különösen szembeszökővé lesz ez a fogyatékos-ság: a „Vico-romantika—Croce-örökség”-ben és a New Criticismben levő irracionális-mus ellen irányított *össztűzek* lövedékeinek egy része nálunk célpont híján marad.

A kötet mondandójának „pozitív” részét nagyjában-egészében a következő tételek kifejtése adja. Ez irodalmi — azaz nyelvi — műalkotást is a jelentéstan felől kell megközelíteni, akár valamely tudományos műnek a nyelvi anyagát. Csakhogy míg a tudomány-nak a nyelve szigorúan egyértelmű, a tudományos művek szövege pedig „össz-szöveg-összefüggési” természetű, (azaz: egyes részei rajtuk kívüli tudományos szövegrészeket sokaságával vannak kölcsönös függőségi viszonyban), addig a költői műnek többértelmű és önmagában zárt egészet adó, „szerves-szövegösszefüggés-jellegű nyelve” van. Az ily módon megformált nyelvi anyagban ismerhető fel a mű stílusa. Ez a sajátos nyelv végső soron ugyanolyan értelmes-logikus közlést hordoz, amelyet a tudományos művek nyelve. A szerves szövegösszefüggés autonóm, ugyanakkor ez az autonómia csak részleges, amennyiben egysége a művön kívüli valóságban gyökerező történelmi szemlélet egységességében ismerhető fel.

Legmeggyőzőbben — nem utolsó sorban gazdag példaanyagával — az utóljára említett „tételt” igazolja a kötet. Sajnos, ez tartalmazza egyszerűsége legkevesebb újat: amit nagyjában-egészében már Taine is fölismert, amit a marxizmus klasszikusainak sokat idézett szavai megfogalmaztak, amit a szociológiai irodalomszemlélet hívei is kimondanak, azt árnyalja talán egy kicsit tovább Della Volpe, számos részletet villantva fel a „szerves szövegösszefüggés”, az egységes stílust teremtés és a kor társadalmának kapcsolatából. Meg kell mondanunk, hogy pl. Lukács György — akit a szerző jobbra meg lehetős fölényrel kezel — belsőbb, strukturálisabb összefüggéseket mutatott már föl kor

és mű között, mint amilyenekkel Della Volpénak — egyébként nem érdektelen és helytálló — elemzései szolgálnak.

Másik két sarkalatos tétele nagyobb mértékben serkent vitára, mint amennyire elfogadásra. Hogy a műalkotásban megengedhetők olyan egyértelmű meghatározottság nélküli megjelölések, amilyeneket tudományos művek szövegei nem engedhetnek meg maguknak, az nem kevésbé ismert tény, mint amennyire az, hogy költői művekben szereplő szavak (dolgozat, fogalmakat megjelölő szócsoportok) gyakran hordoznak a közvetlen szótárin-nyelvtanin túli jelentést is. A könyv írója ezekhez a közismert igazságokhoz igényes és nemegyszer erősen elvont gondolat sorokat fűz, amelyek megintcsak arra figyelmeztetnek, hogy ezeknek a tényeknek föltételezhetően nagyobb a súlya, hogyszem megelégedhetnénk tényszerű tudomásulvételükkel. A könyv azonban nem mindig járja következetesen végig a megragadott jelenségtől a következtetés levonásáig ill. bizonyításáig vezető út összes állomását — sajnos, néha egyes terminusainak világos magyarázatával is adós marad — így széleskörű általánosítása, (az, hogy a leírt jelenségeket a művészség legfőbb jellemzőivé emeli) nem meggyőző. Ami nagy szerepet játszik *Az isteni színjátékban*, az nem föltétlenül érdemleges tényezője *Az emberi színjáték*nak is — vagy megint más típusú műalkotásoknak. A mondottak érvényességi körének meggyőzőbb és világosabb — ahogyan nem szükségképpen szűkebbkörű — megvonása minden bizonnyal növelte volna tudományos értéküket. A „szerves-szövegösszefüggés-jelleg” koncepciója jórészt a művészi alkotás homogenitásának tényére épül. Ennek a kétségkívül fontos ténynek különösen erős hangsúlyozása azonban megintcsak egyoldalúsághoz vezet, hiszen eközben Della Volpe a költői (és más) műalkotásoknak olyan tényezőit hagyja figyelmen kívül — ha esetleg mint „kellemes járulék”-ként, kiegészítő erejéig meg is említi némelyiküket — mint sajátos ritmusosságuk, harmonikusán vagy ellentétek dinamikus egymásnak feszüléséből megalkotott konstrukciójuk. Évtizedekkel korábban sokkal meggyőzőbb módon nyúlt a „mű-autonómia” kétségtelenül bonyolult kérdéseihöz József Attila, a művészi változó és a művészi állandó viszonyát dialektikusan elemelve. (Egyrészt jellegzetesebben strukturális tényezőket is figyelembe véve határozta meg a mű egész-voltát, másrészt — de talán ebből is eredően — elkerülte ennek a fölismeret részleges autonómiának az elméleti abszolutizálását. Della Volpénál a szöveg „szervességének” hangsúlyozása odáig vezet, hogy a kész szövegnek korábbi változataival való kapcsolatát is mintegy autonóm — ti. *magán a nyelven belüli* —

fejlődést tárgyalja, olyan tényezőket hagyva figyelmen kívül, amilyen pl. a *költőnek* közben esetleg *megváltozott szándéka*. Így rendkívüli fontosságot is tulajdonít ennek a „belső” fejlődésnek, mégpedig nem pusztán filológiai vagy éppen alkotáslelektani vonatkozásban (ilyen szempontokat nem vesz föl), hanem elméletileg. A kész műben mintegy az abszolútot — a korábbi körülírásokból végül is kitisztult igazságot, az útjára lelt kifejezést — látja (ez a felfogás tehát kizárja variációk létezését), s ezek után a mű igazságának kritériumát már mondhatni „önmagához való viszonyában” véli föllelni: abban, hogy a fejlődő nyelvű anyagnak milyen mértékben sikerült a maga történetileg meghatározott sajátos stílusával eljutnia a célzott közlésig.

Ezeknek a néha a tautológiát „súroló” fejtegetéseknek a során is érdekes részlet-megállapításokat tesz a szerző, s egészükkel is fontos tényezőkre irányítja rá a figyelmet. Hiszen azt aényt, hogy a „közlésnek”, „az igazságig” való eljutásnak a módja, (a műalkotás „nyelve”) beható elemzést érdemel, még akkor is szem előtt kell tartani, mikor ez a „nyelv” mintegy eltűnik a „mondott” (ábrázolt) dolgokban. Mikor pl. a lefestett kép elemei egy bizonyos külső valóság részlet elemeivel vizuálisan csaknem egyenértékűek, tehát a „közlés” módjának sajátossága nem lesz szembeszökővé, akkor is tény, hogy az ábrázolt tárgyát, dolgot festékvonalakkal és foltokkal „mondja el” a festő, ezekkel „mondja” ilyenek vagy olyanok a „mondott” dolgot — é.i.t. Dolog és mű viszonyában tehát a vonallal-folttal „szólás”-nak — mint beszédszerű tényezőnek — a sajátos törvényei tanulmányozást érdemelnek. Olyan korokban pedig, mikor a képen és a külső valóságban látottak elemei között csak kismérvű a hasonlóság, különös hangsúlyt kap ennek a „mondás”-nak a milyensége: a korábbiaknál fontosabb tényezőjévé lesz a műnek. Méltán foglalkozik ezekkel a kérdésekkel Della Volpe nem csupán a festészetről szólva, hanem az irodalmi mű tárgyalásakor is, hiszen ott is analóg jelenséggel van dolgunk. Viszont csak ebben — tehát magának a közlés-szerűségnek a „hogyan?”-jában — látni a lényegét már mindenképpen egyoldalúság. (Hozzátehetjük viszont, hogy — más változatban — nemcsak *Az ízlés kritikájára* jellemző. Pedig már-már olyan a hasonló nézetek talajáról kiinduló műelemzés, mint amilyen az lenne, mely a technikai kódoló-dekódoló műveletekben kutatná a tévéfilm művészségének lényegét.) Ha ilyen értelemben elégszünk meg annak tudomásulvételével, hogy a műalkotás nem fordítható le más „nyelvre”, tehát „azt mondja, amit mond”, e „mondás” egésze („mit?”-je és „hogyan?”-ja) által elért hatást pedig egyszerűen „hedonisztikus igé-

nyeket" kielégítő mellékes járuléknak tekintjük — mint ezt lényegében Della Volpe teszi — akkor a műalkotás katartikus funkcióját is hallatlanul aláértékeljük, ugyanakkor pedig keveset nyerünk ennek ellenében. Különösen azért, mivel az egyes nyelveknek igen fontos — mégpedig éppenséggel racionális igények szempontjából igen fontos — sajátosságai között tartjuk számon egymásra való „lefordíthatóságukat”, a jelentettnek egyik jelrendszerből a másikba való áttehetőségét.

Maga a szerző is mintha érezné, hogy szigorúan racionális—tudományos koncepciójában valami elsikkadt. Avatott műértő lévén „menet közben” ösztönszerűleg továbbmegy annak megállapításánál, hogy a vers (vagy pl. film), többértelműen és egységes történelmi-társadalmi szemlélet által meghatározottan eljut a maga közlendőjének kimondásáig, és így eljut „az igazságig”. „Döbbenetes erejű”, „csaknem tapintható” — mondja elismerőleg, „banális” — ítélkezik máskor megrovólag; méltányolja egy-egy kifejezés „igazi erejét”; van, amit „mély”-nek és „megható”-nak talál, „komoly és fenséges”, majd éppenséggel „szívbemarkoló pátosz”-t értékel, művek „szépségé”-ről szól — é. i. t. Ezeknek a kifejezéseknek a helyét, a magyarázatukat azonban hiába keresnénk a della volpei esztétikában. (Ha csak az ismételtlen bíráló „hedonisztikus igények” jobb-rosszabb kielégítésének nem minősítjük mindezt.) Pedig többet tett volna mindenfajta „romantikus miszticizmus” ellenében azzal, hogy a fenti szavakkal megragadni kívánt jelenségeket ill. tulajdonságokat *racionálisan értelmezi és magyarázza*, mint azzal, hogy — a mű tisztán racionális természetét hangsúlyozván — *elméletileg* nemlétezőknek, meg nem magyarázandóknak tekinti, *gyakorlatilag* viszont nagyon is számításba veszi őket.

Az olyan kijelentéseken is, melyek szerint „Ahol nincs *eidós* vagy *dianoia* vagy *idea* vagy fogalom (ítélet), vagy nevezzük akárhogy, ott nincs *forma*, ami méltó erre a névre, ha-

nem csak káosz, az anyagnak vagy sokféleképpen *alaktalan állapot*”, alighanem a racionalizmusnak ez a túlhajtott, néha már önmaga ellentétébe átcsapó fajtája nyilvánul meg, mely mintha a ténynél, a dolognál is fontosabbnak tartaná magát a rációt. Hiszen Della Volpe itt is szem elől veszti, hogy az organikus anyagi „elrendezettség”-ből vonatkoztatta el az emberi értelem a rendnek, a formának a fogalmát, és nem megfordítva történt.

Della Volpe föltételezhetően attól is azért idegenkedik, hogy a nyelvi anyagnak mint anyagnak, valamint a kompozíciónak (és más strukturális elemeknek) a pszichikai hatástényezőivel érdemlegesen számoljon, mert az ilyesmit *nem tartja eléggé egzakt, eléggé tudományos* studiumnak. Megint csak nem vesz közben észre olyan tényeket, hogy a költő nem a tudományosan felmérhetően jelentőségű, de steril saussure-i *nyelvmodell*-ből, hanem magából a sokértékű, *eleven nyelvi anyagból* alkot — azután *leg-egyénibb impressziói alapján* fogalmazza meg elméletileg perdöntőnek szánt (tétélei bizonyosságául szolgáló) ítéleteit: melyik mű értéke-sebb, művészibb a másiknál.

A materialista racionalizmusnak aligha az a feladata, hogy mindenben *kimutassa* a ráció rendező elvét, sokkal inkább az, hogy akár a saját természetét tekintve legirracionalisabb jelenséget is *megértesse* a ráció eszközeivel. Az előbbi célt lehetetlen elérni, az anyag helyenként legyőzhetetlen ellenállása miatt — az utóbbi előtt viszont korlátlanok a lehetőségek. A költői mű ténylegesen racionális-beszédszerű mozzanatainak racionális feltárásában (magyarázatában, kidomborításában) komoly értékei vannak Della Volpe könyvének. Ezeket az eredményeket azonban a költői alkotások más természetű sajátosságainak nem kevésbé racionális feltárásával kell kiegészítenünk, ha nem akarunk torz — a valóság tényeivel nem hitelesíthető — képet kapni.

Tamás Attila

## ПРОБЛЕМЫ ПРОСВЕЩЕНИЯ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Москва, 1970. АН СССР Институт мировой литературы им. А. М. Горького, изд. „Наука” 354. p.

Az utóbbi évek — hazai és külföldi — irodalomtudományában egyre erőteljesebben érvényesül az a tendencia, amely megpróbál szakítani az irodalom stílus kategóriák szerint való felosztásával, és azt tűzi ki célul, hogy az irodalmi fejlődés folyamatát a történelem menetének objektív törvényszerűségeivel jobban harmonizáló *nagyobb egységeket* szemlélje. Természetesen ez a törekvés nem kell,

hogy meglepetést keltsen, ha figyelembe vesszük az irodalomtörténeti kutatások legújabb eredményeit.

A kelet-európai, ázsiai és latin-amerikai irodalmak bekapcsolása a tudományos élet vérkeringésébe sok új vonással gazdagította az irányzatokról és stílusáramlatokról kialakított elképzeléseket, melyeknek alapjául korábban csak a nagy nyugati — angol, francia,

német — irodalmak tapasztalatai szolgáltak. Kiderült, hogy míg a különböző stílusáramlatoknak azok az ismertetőjegyei, amelyeket változatlanul ismétlődő, állandó komponenseknek tartottak, az egyes irodalmakban — a nemzeti sajátosságoknak megfelelően igen gyakran csak rendkívül áttételesen, az eredetire jóformán alig hasonló módon jelentkeznek, vagy — ami szintén előfordul — teljesen hiányoznak, addig kimutathatók olyan tipológiailag adekvát tulajdonságok, amelyek egyaránt jellemzők a megegyező gazdasági körülmények között vagy azonos szellemi légkörben fejlődő társadalmak művészetére. Ugyanennek a felismerésnek a helyességét támasztották alá azok az elemzések is, amelyek egy adott kor képzőművészetében, zenéjében, építészetében végbement változásokat igyekeztek — az irodalmi jelenségekkel párhuzamosan — differenciáltabban körülhatárolni. Egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a művészet fejlődésének folyamatát nem képes teljes bonyolultságában, dialektikus ellentmondásosságában megragadni az a leírás, amely ezt a folyamatot lineárisan, a különféle irányzatok — reneszánsz, barokk, klasszicizmus, romantika stb. — egymástánjaként ábrázolja. Azok a kísérletek is kudarcba fulladtak, melyek arra irányultak, hogy ezt a kronológiai sort szegmentáltabbá téve, az egymást követő „korszakok” közötti átmenetet újabb „címkekkel” (preklasszicizmus, preromantika, posztimpresszionizmus stb.) lássák el. Az ilyen felfogás a régi és új ellentétére redukálja, statikussá méréviti az egymástól eltérő jelenségek bonyolult kölcsönhatásában megnyilvánuló változás dinamikussá strukturáját, miközben leegyszerűsített, torz képet fest a sokszínű irodalmi élet tényleges helyzetéről. Mint Sőtér István megállapítja: — „egy-egy korszak „élő” irodalma többnyire nem csak a réginek és az újnak, hanem többféle réginek, s igen gyakran többféle újnak harcából, vagy szövődéséből jön létre”. (*A korszak és az irányzatok*. Kritika, 1970. 2. szám.) Ezért a történetiség jogos követelményét voltaképp diszkreditáló mechanikus történelemszemlélet zsákutcájából csak azoknak az irányzatok sokféleségét magukban foglaló korszakoknak (epoques) tipológiai meghatározása jelenthetett kiutat, melyeknek a bennük kifejezésre kerülő — marxi értelemben vett — *emberi lényeg* (das menschliche Wesen) kölcsönöz sajátos, egymástól világosan megkülönböztethető arculatot.

„A felvilágosodás problémái a világirodalomban” c. tanulmánygyűjtemény két szempontból is különleges jelentőséggel rendelkezik: egyrészt magasabb szinten tovább folytatja a XVIII. századdal foglalkozó szovjet irodalomtudományi kutatásoknak azokat a haladó hagyományait, melyeket

N. J. Berkovszkij, I. J. Vercman, D. I. Gacsev, V. R. Grib, Sz. Sz. Mokulskij, I. L. Aljtman, P. N. Berkov, G. A. Gukovszkij, A. V. Zapodov stb. munkássága fémjelez; másrészt azzal a törekvéssel, hogy egy átfogóbb irodalom- és művészettörténeti korszak specifikus tulajdonságait feltárja, szervesen illeszkedik abba a sorozatba melyet az 1967-ben „Литература эпохи Возрождения” (A reneszánsz kor irodalma) címmel papvilágot látott kiadvány indított el.

Ha végignézzük a tartalomjegyzéket, rögtön szembetűnik, hogy a kötet létrehozásában a legkiválóbb irodalomtudósok működtek közre — a szerzők között találjuk J. V. Vippert, Sz. V. Turajevet, K. V. Pigarjevét, A. D. Csegodojevét, T. N. Livanovát, J. Sz. Kurbátovát, D. D. Blagojt, G. P. Makogonyenkót, A. A. Jelisztrátovát, N. L. Sztjepanovot stb. és — egyetlen külföldi résztvevőként — Szauder Józsefet.

A szerkesztők az első részt általános elméleti problémáknak szentelték.

Sz. V. Turajev tanulmánya röviden áttekinti az orosz és szovjet irodalomtudományának a XVIII. századi irodalom kutatása során elért eredményeit, majd rátér a korszak vitás kérdéseinek tárgyalására, és rámutat, hogy amíg nincs kellőképpen tisztázva a realizmus kategóriájának tartalma, addig nem lehet jelentős előrehaladást várni a felvilágosodás realizmustípusának vizsgálatában. A harcot ezen a téren egyszerre két fronton kell megvívni: a realizmus művészetén belüli határainak eltörlesztését indítványozó javaslatokat ugyanúgy el kell vetni, mint azoknak az irodalomtörténészeknek a nézeteit, akik realizmusról csak a múlt század 30-as éveitől kezdve hajlandók beszélni, hiszen kétségtelen, hogy a „realizmus programját” (bár ez a terminus akkor még nem volt divatban) egyöntetűen megfogalmazták a különböző országok írói — Fielding, Diderot, Lessing, és nekünk nem tagadnunk kell a többi század realizmusától való eltérésekre hivatkozva ezt a programot, hanem megértésünk” (12–13).

Rendkívül hátrányosan befolyásolja a sikeres munkát a terminológiában uralkodó zűrzavar. Egyesek, pl. szinonimaként használják a „просветительство” (felvilágosító, népművelő tevékenység) és a „Просвещение” (felvilágosodás) fogalmakat. P. N. Berkov ugyan kísérletet tett e két terminus különválasztásra — kifejtve, hogy „просветительство” — az a filozófiai-politikai áramlat, amely az ismeretek propagandájában, a műveltség terjesztésében és az ebből származó fokozatos változásokban és reformokban látja a társadalmi élet megjavításának egyetlen eszközét, míg a felvilágosodás a просветительство meghatározott szakasza, melynek pontosan leírható ideológiai rendszere polgá-



ri-forradalmi jellege ellenére sem ismeri el a forradalmat, mint a társadalom átalakításának módszerét (13) —, de elgondolásait aligha fogadhatjuk el végérvényes definícióként, mert ugyanilyen erővel lehetne a felvilágosító munkát is a felvilágosodás sajátos, elkorcsosult válfajának tekinteni (amint erre van is példa a germanisták körében, akik szembeállítják Lessing életművét Nicolai tevékenységével).

Hasonló nehézségekkel találkozhatunk a felvilágosodás határainak kijelölésekor is. Egyesek (főként a nyugati irodalomtudósok) csak kezdeti, racionalista periódusát hajlandók e címszó alatt tárgyalni, és kirekesztik vizsgálódásaik köréből Rousseaut, Herdert, a „Sturm und Drang” mozgalmat; mások (elsősorban a szovjet orientalisták) az antifeudális irodalom minden jelenségét ide sorolják, holott „a felvilágosodás történelmileg konkrét szakasz az ideológia és a művészet fejlődésében” (14.), melynek legfontosabb jellemzői a következőkben foglalhatók össze:

1. „A felvilágosodás ideológiája — amint ezt Engels és Lenin kijelentései igazolják — a feudális rend felbomlásának abban a stádiumában jött létre, amikor maga ez az ideológia is cselekvő tényezővé vált és — a történelmi haladás tempóját meggyorsítva — elősegítette a régi rendszer szétzúzását.” (15.)

2. „A felvilágosodás képviselőinek esztétikai programját, alkotói módszerük specifikumát a megoldásra váró társadalmi és nevelő feladatok határozták meg.” Ezzel függ össze a felvilágosodás realizmusának *aktív* jellege: a művész itt nem passzív szemlélő, hanem — Flaubert és Balzac pozíciójától eltérően — olyan hősöket teremt, hogy segítségükkel beavatkozhatson az események sodrába és saját elképzeléseinek megfelelően irányíthassa azt (17).

3. „A felvilágosodás irodalmára nagy mértékben jellemző a *tagadás és igenlés utánozhatalan egysége*” (18). A szenvedélyes társadalomkritika alapjául egy bizonyos emberi (vagy az értelemre, vagy az érzelemre apeláló) *viselkedési norma* szolgált, mely *szándékosan* pozitív (de nem idealizált) hősökben testesül meg, kifejezve az ember világot újjáformáló képességébe vetett optimista hitet (19—21).

4. „A tagadás és igenlés egységéhez kapcsolódik az alkotás nyílt tendenciózussága, hangsúlyozott konceptualizmusa, az a körülmény, hogy a felvilágosodás irodalmában túlnyomó többségben olyan műveket találunk, amelyeknek struktúrája meghatározott filozófiai vagy etikai kollízió kibontását tűzi ki célul” (22).

Sz. V. Turajev megjegyzi, hogy az *előrealizmus* elmélete tévesen értelmezi a felvilágosodás kori realizmus didaktizmusát és

nem veszi figyelembe a XVIII. század történelmi törvényszerűségeit, mikor a múlt század „tökéletes és teljesértékű” realizmusának sajátosságait próbálja számon kérni a száz évvel korábbi művektől. Az orientalisták teóriáit illetően pedig megállapítja, hogy aligha célszerű az ázsiai országokban a XIX. század második felében végbemenő európai-zálódási folyamatot felvilágosodásnak nevezni, mert — bár kétségtelenül vannak rokon vonások — az egész eszmekomplexum kongruenciájára nincs bizonyíték; és ebben föltétlenül igazat kell adnunk neki, ha visszagondolunk arra, hogy a Meidzsi (1868) után a japán irodalomban a szentimentalizmus és a klasszicista tendenciák szinte egyidőben jelentkeztek a naturalizmussal és szimbolizmussal — ráadásul a keleti vallásos tradíciókkal keveredve (28—32).

A felvilágosodás korának lényegét nem a különböző stílusáramlatok harcában kell látni, hanem abban a *minőségileg új tartalomban*, amely a XVIII. század klasszicizmusát megkülönbözteti mind a romantikától, mind a XVII. század művészetétől. Az irányzatok és nemzeti sajátosságok sokfélesége ellenére is egy új egységes esztétikai rendszer keletkezett, és ezért — tágabb értelemben — a kor egész irodalmát így foghatjuk fel, mint „a realizmus fejlődésének történelmileg meghatározott periódusát a világirodalomban” (32—36).

Ju. V. Vipper tanulmányában azt kutatja, hogy milyen szerepet játszott a XVIII. század irodalmi arculatának megformálásában a reneszánsz örökség. Szerinte a felvilágosodás eszméáramlata „a feudális társadalomnak — a burzsoá gazdasági viszonyoknak fokozatos növekedése által kiváltott-széthullásával függ össze, és azokhoz a gyökeres változásokhoz kapcsolódik, melyek a társadalmi átalakulás és a politikai megrázkódtatások hatására az emberek tudatában végbementek” (41). A kor legkiválóbb elméi — köztük Voltaire — tisztában voltak azzal, hogy a haladó eszmék széleskörű elterjesztésével a forradalom közeledtét siettetik, melylyel szemben voltak ugyan szubjektív fenntartásaik, de elkerülhetlenségét nem vonták kétségbe. Művészi gyakorlatukban maguk is forradalmárok módjára viselkedtek, mikor új műfajok — filozófikus regény, riportnovella, középfajú színmű — megteremtésével széttörték a klasszicizmus normatív esztétikájának szűkre szabott kereteit, és előkészítették azt a realista színtézist, mely a XIX. század irodalmában jutott végül is diadalra. A felvilágosodás művészete féltő gonddal őrizte a reneszánsz hagyományokat, és ezért alaptalan minden olyan állítás, mely Schillert Shakespeare ellenpólusaként próbálja feltüntetni. A két korszak között nincs semmiféle szakadék és „Schiller művészete

nem a reneszánsz örökség tagadását jelenti, hanem a tradícióknak sajátos továbbfejlesztését, gyarapítását és deformálását az új történelmi követelményeknek megfelelően" (75).

Ju. V. Vipper igen érdekes, gondolatokban gazdag írását csak egy ponton szeretnénk kiigazítani: a nyugati irodalomtudósok között is akadnak olyanok, akik nem értenek egyet a XVIII. század irodalmának „klassziszicizmusra és preromantikára” (40) való dichotomikus felosztásával, és az *értelem* és *érzelem* erőltetett szembeállítását elvetve a felvilágosodást *egységes egészként* tárgyalják — elég, ha itt csak Roland Mortier tanulmányára utalunk (*Unité on scission du Siècle des Lumières? Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 1963.).

A második rész a felvilágosodott klasszicizmus nemzeti sajátosságaival foglalkozik, azzal, hogy a közös ideológiai-esztétikai orientáció mennyire specifikus formákban jutott kifejezésre a német, orosz, lengyel és magyar irodalomban.

Sz. V. Turajev a Gotschedtől Hölderlingig terjedő német klasszicizmus weimari szakaszát veszi vizsgálat alá — a valóságosság elvét megfogalmazó Lessing (88), továbbá Goethe és Schiller művészetének példájával bizonyítva, hogy ez a neoklasszicizmus, mely nagyon kevésbé hasonlít Corneille és Racine klasszicizmusához, már magában hordozta a XIX. századi romantika (Schiller) és realizmus (Goethe) csiráit (85—99).

K. V. Pigarjev — Lomonoszov, Szumarov, Kantemir, Heraszkov, Fonvizin, Novikov életművét áttekintve — kimutatja, hogy a klasszicizmus az orosz irodalomban nem mesterségesen, külföldi példák nyomán honosodott meg, hanem „összhangban volt a társadalmi viszonyok és a társadalmi tudat fejlődésének azzal az új szintjével, melyre az ország Péter reformjainak következtében felemelkedett” (100).

J. Sz. Kurbatovának a lengyel felvilágosodott klasszicizmusról szóló írása mellett (113—123) ebben a részben olvashatjuk — Jurij Guszev, az ismert Kassák-kutató fordításában — Szauder József tanulmányát is, mely magyarul *A klasszicizmus kérdései és a klasszicizmus a Felvilágosodás magyar irodalmában* címmel 1969-ben jelent meg a *Filológiai Közönyben*. A szerző megállapítja, hogy a belső bázis önállósága és a nyugati helyzethez képest fennálló elkeszttség együttvéve sajátosan komplex helyzetet eredményezett a magyar irodalomban, és így a régi típusú iskolás, horatiusi klasszicizmussal, a modernebb, voltaire-i típusú klasszicizmussal és a neoklasszicizmussal majdnem egyidőben jelentkeztek a felvilágosodás kríziséről és ellentmondásairól tanúszkodó tendenciák, melyek már az antiklasszikus irányzatok táptalajául szolgáltak. „Nyilvánvaló, hogy a XVIII.

századi klasszicizmusnak mint homogén, monolit egységnek létezését támadó kritika értelmetlenné válik, mihelyt maga az irodalomtudomány utasítja el elvileg és általában a kollektív stílusok zárt egységének, egységének posztulátumát” (129). Szauder József ebből az elgondolásból kiindulva rajzolja meg — a klasszicizmus három fő típusának jellemzése után — a magyar felvilágosodás legjelentősebb alakjainak — Besenyei Györgynek, Csokonai Vitéz Mihálynak, Kazinczy Ferencnek — írói arcképét (124—152).

A harmadik rész — nagyon helyesen — szakít az irodalom-centrikus szemléletmóddal, és azokat a tanulmányokat gyűjti egybe, melyek a felvilágosodás korának képzőművészetét, zenéjét és zenés játékeit elemzik. A. D. Csegodajev leszögezi, hogy Watteau, Fragonard, Gainsborough, Goya, Levickij, Gilbert Stuart, Reynolds festészetére nem a klasszicizmus vagy rokokó, hanem a *felvilágosodott realizmus* elnevezés illik legjobban. T. N. Livanova pedig a XVIII. század zenei életét vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy míg a felvilágosodás képzőművészetében is könnyű párhuzamot vonni a reneszánsz realista tradícióval, addig a kor zenéje elsősorban a XVII. század hagyományából táplálkozik (166—174).

A kötet negyedik része a felvilágosodás kori realizmus problémáit tárgyalja az orosz irodalomban.

D. D. Blagoj az *előrealizmus* terminus technicus használata mellett száll síkra, hangsúlyozva, hogy ez a fogalom — a *felvilágosodott realizmussal* ellentétben — nem szakítja ki Gyerzsavin, Fonvizin, Radicscev művészetét a konkrét irodalomtörténeti kontextusból, nem állítja szembe a klasszicizmussal és szentimentalizmussal, de ugyanakkor azt az eltérést is érzékelteti, mely alkotásaikat egyfelől kortársaiktól, másfelől a XIX. század nagy realistáitól megkülönbözteti (185—189).

G. P. Makogonyenko (190—202), N. L. Sztjencanov (203—215) írásaikban azon vitatkoznak, hogy a XVIII. század végének orosz prózáiróival kapcsolatban vajon „realista elemekről”, „didaktikus realizmusról”, avagy „felvilágosodott realizmusról” helyesebb-e beszélni, míg A. A. Jelisztrátova tanulmányában Fielding, Smollett, Defoe regényeinek a *Holt lelkekre* gyakorolt hatását vizsgálja.

Az ötödik rész az ázsiai felvilágosodás témakörébe tartozó problémákat öleli fel. Itt található V. I. Szemanov (237—260), L. P. Szcicev (261—266) és N. A. Visnyevszkaja (267—288) írása, melyeknek tárgyát a kínai, illetve hindu irodalomban fellelhető, a nyugati felvilágosodás eszméáramlatával rokon jelenségek képezik.

A tanulmánygyűjtemény a XVIII. század külföldi irodalmával foglalkozó szovjet publikációk V. P. Pirogovszkaja által gondosan összeállított bibliográfiájával zárul.

A kötet egészében véve jelentős lépés előre azon az úton, mely a felvilágosodás művészetének megismeréséhez vezet. Ugyanakkor nem hallgathatjuk el kritikai észrevételeinket sem. Hasonló ideológiai orientáció és azonos tendenciák jelenléte még nem bizonyítja egyértelműen azt, hogy az ázsiai irodalmakban is ugyanazzal a magatartásformával és esztétikai rendszerrel van dolgunk, mint amelyik a XVIII. század európai művészetének a stílusirányzatok sokféleségében megnyilvánuló *egységes módszerét* meghatározza. Nem látszik meggyőzőnek az az érvelés sem, mely a klasszicizmus és szentimentalizmus legkülönbébbé vált fajait háttérbe szorítva és ignorálva, egy bizonyos *realizmustípust* próbál kiemelni és a korszak művészi fejlődésének domináns tényezőjévé tenni. Itt ugyanis nincs kellőképpen különválasztva a realizmusnak a valóság adekvát visszatükrözésén alapuló axiológiai értelmezése a realizmus történelmileg meghatározott, korhoz kötött stílusirányzatként való felfogástól. (Ilyen szempontból szerencsés ki-

vétel Szauder József tanulmánya, aki cáfolva az egységes korstílusról vallott elképzeléseket, a hagyományos terminológiával élve is igen differenciált jellemzést tud adni a magyar irodalom felvilágosodás kori szakaszáról, melyben a klasszicizmus három fő típusa — a tulajdonképpeni klasszicizmus, a felvilágosodott klasszicizmus és a neoklasszicizmus — egymással bonyolult dialektikus kölcsönhatásban és a legkülönbözőbb — a latin nyelvű tradíciókat őrző vagy messze, a romantika felé előremutató, a franciás felvilágosult klasszicizmus ellen lázadó — tendenciákkal keveredve vált a Lumières eszmévilágnak hordozójává és kifejezőjévé.

Mindenesetre *A felvilágosodás problémái a világirodalomban* c. könyvhöz hasonló, új elgondolásokat tartalmazó kiadványok, melyek vitára serkentve arra készítetnek, hogy felülvizsgáljuk öröknek hitt, de tudományosan nem eléggé megalapozott nézeteinket, kétségkívül közelebb visznek bennünket mind a művészet történelmileg determinált és immanens fejlődéstörvényeinek, mind korunk realizmusának mélyebb megértéséhez.

Gránicz István

## KÖLCSEY FERENC KIADATLAN ÍRÁSAI

1809–1811. (Kölcsey és Kállay Ferenc műhelyének kézírataiból) Válogatta, a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta: Szauder József. Sajtó alá rendezte: Bánhegyi György, Szauder József és Szauder Józsefné. Bp. 1968. MTA Irodalomtudományi Intézet — Akadémiai K. 507 I. (A Magyar Irodalomtörténetírás Forrásai, 8.)

A magyar költészet történetében páratlanul érdekes dokumentumok kerültek elő 1959-ben, Kölcsey ifjúkori olvasmányainak jegyzetei. Kritikai észrevételekkel kísért kivonatok ezek, a korabeli európai műveltség legszínvonalasabb eszméinek kompendiumai életéről, halálról, anyagról, Istenről, múlttól, jelenről, az egyén, a társadalom és a világ kapcsolatáról. A jegyzetek igazi jelentőségét Kölcseynek már ekkor csodálható műveltsége, igényessége, érdeklődésének széles köre és mélysége határozza meg.

Bánhegyi György, Szauder József és Szauder Józsefné rendezték sajtó alá a kéziratok egy részét, s a reprezentatív kötet *A Magyar Irodalomtörténetírás Forrásai* sorozat nyolcadik darabjaként jelent meg. Szauder Józsefnek, aki a válogatást végezte, különösen nehéz feladata volt. A jegyzetek egy részét Kállay Ferenc, a költő barátja készítette, olykor az autográf szöveg másolás; az 1806-tól induló jegyzetek „több ezer lapra terjedő” monumentális hagyatékából a válogatás alapja most az „az ezeregynéháyszáz kézirat-

lapra terjedő, legnagyobbbrészt ismeretlen Kölcsey-irat”, amely Némethy Ferenc tanár 1959-es tájékoztatása révén jutott Szauder József tudomására, egy részük pedig a Kölcsey-rokongság tulajdonából „a Petőfi Irodalmi Múzeum állományába”; a jegyzetek érdeklődési köre éppúgy szerteágazó, mint Kölcsey egész életműve. A kiválasztásnak tehát célszerű programot kellett vállalnia, egyszerre elvi és mennyiségi redukciót. A válogatás művelődéstörténeti, filozófiatörténeti, világnézeti irányt követ (307), s ezek a kísérő tanulmányok alapelvei is.

D'Holbach *Système de la Nature* c. alapvető művének kompendiuma kezdi a sort. (Kállay kézírata alapján, az 1777-es kiadást követve Mirabaud-t tekintti szerzőnek.) Görög filozófiatörténeti kivonatok következnek ezután (Bayle, Brucker, Buhle s mások műveiből), ezekről jegyzi meg joggal Szauder József: Kölcsey „jóval több és modernebb filozófiatörténetét dolgozott fel, mint a korábban élt Diderot” (379). Az ún. V. *Jegyzőkönyv* vegyes írásait olvashatjuk ezután (Anaxago-