

POSZLER GYÖRGY

A KÉTSÉGEKTŐL A LEHETŐSÉGEKIG

NEGATÍV VÁZLAT EGY IRODALOMELMÉLETI SZINTÉZISHEZ

Ok is, mentség is nyilván van bőven. Mégsem érdemes szépíteni: nincs korszerű irodalomelméleti vagy irodalom-esztétikai szintézisünk. Pedig volna rá szükség. A kutatásban is, az oktatásban is. A kutatásban, hogy fogalomkészletet adjon az irodalomtörténeti-szaktudományi vizsgálódásoknak, és maga is szüntelen megújuljon azoktól. És hogy kontrollt-visszajelzést adjon az általános esztétikának is. Hogy ne csak az általános esztétikából, a művészet elméletéből lehessen következtetni az ágazati esztétikára, a művészetek elméletére, hanem fordítva is. Hogy a művészet és a művészetek viszonyában deduktív esztétikát fel lehessen cserélni nem egy induktívval, hanem egy oda-vissza következtető induktív-deduktívval. Az oktatásban, hogy legyen meg a tanult tényanyag elméleti-absztrakciós szintje. Hogy a műelemzések következtetései és a történeti fejlődésrajz irodalomszemléletté álljon össze. Jobbik esetben történeti-logikai rendszerré kerekedjen.

Persze a szintézishez sok résztanulmány felhalmozódott. Nézzünk néhányat az oktatás számára létrehozható összefoglalás szempontjából. Ez esetben az oktatás ok is, ürügy is. Ok, mert — hadd ne ismétljem miért — tényleg kellene ilyen szintézis. Ürügy, mert oktatni — középfokon és felsőfokon is — csak leszűrt-bizonyított ismereteket lehet. Azaz a végponton kell megragadni az ismereteket. A tisztázhatóság-leszűrhetőség végpontján, amely egyben a szintetizálhatóság kiindulópontja és mércéje is. Végezzük el ezt a végponton megragadást-leszűrhetőségre redukálást néhány közhasználatú kézikönyvön. Markiewicz *Az irodalomtudomány fő kérdései*, Wehrli *Általános irodalomtudomány*, Welles és Warren

Az irodalom elmélete, Tamás Attila *A költői műalkotás fő sajátosságai*, Szerdahelyi István *Költészetesztétika*, Forgács László *A költészet bölcselete*, Sartre *Mi az irodalom?*, Löwenthal *Irodalom és társadalom*, Escarpit *Irodalomszociológia és A könyv forradalma*, Fox *A regény és a nép* és Sükösd Mihály *Változatok a regényre* című munkáin.*

A kiválasztott művek persze — szándékosan! — műfajukban, rangjukban és tárgyukban is sokfélék. Vannak köztük elméleti igényvel készült, de böngészésre-utánanézésre is alkalmas kézikönyvek, mint a Markiewiczé, a Wehrlie, a Wellek-Warrené. Nagy igényű tudományos, ágazati esztétikai alapvetések, mint a Tamás Attiláé. Torzónak maradt oktatási anyagok, mint a Forgácsé. A kutatás és az ismeretterjesztés szándékát ötvöző összefoglalások, mint a Szerdahelyié. Ars poetica értékű vallomások, mint a Sartre-é. Szenvedélyes esszék és elegáns esszéösszegezesek, mint a Foxé és a Sükösdé. És még lehetne folytatni. Vannak, amelyek az irodalom egész problémakörét tárgyalják. Mások csupán a költészetre vagy egy műfajra, például a regényre koncentrálnak. Egyesekben a művészet sajátosságai oldaláról való megközelítés dominál. Másutt a szociológiai. A hang hol tudományosan hűvös, hol esszéista módon fűtött. A sokféleség gazdagság is, nehézség is. De csak így válaszol a kérdésre. A végponton megragadhatóság-szintetizálhatóság dilemmáira.

Természetesen szó sincsen a művek módszeres elemzéséről és kritikájáról. A megközelítés csak többreút lehet. Összefog-

* HENRYK MARKIEWICZ: *Az irodalomtudomány fő kérdései*. Gondolat, 1968. — MAX WEHRLI: *Általános irodalomtudomány*. Gondolat, 1960. — WELLEK-WARREN: *Az irodalom elmélete*. Gondolat, 1972. — TAMÁS ATTILA: *A költői műalkotás fő kérdései*. Akadémiai, 1972. — SZERDAHELYI ISTVÁN: *Költészetesztétika*. Kossuth, 1972. — FORGÁCS LÁSZLÓ: *A költészet bölcselete*. Kossuth, 1971. — JEAN PAUL SARTRE *Mi az irodalom?* Gondolat, 1969. — LEO LÖWENTHAL: *Irodalom és társadalom*. Gondolat, 1973. — ROBERT ESCARPIT: *Irodalomszociológia. A könyv forradalma*. Gondolat, 1973. — RALPH FOX: *A regény és a nép*. Kossuth, 1966. — SÜKÖSD MIHÁLY: *Változatok a regényre*. Gondolat, 1971.

lalja-rendszerezi egy virtuális vagy óhajtott oktatási szintézis szempontjából, ami összefoglalható-rendszerezhető. Vitatja, ami vitatható vagy vitatandó, és ezzel mindjárt fel is rajzolja e közeli szintézis kérdőjeleit. És végül az összefoglalásból-kérdőjelezésből, a pozitív és negatív megközelítés egységéből — utalás-szerűen és áttételesen — megpróbálja kibontani egy további szintézis neuralgikus pontjait, vagy egyelőre csak a neuralgikus pontokban jelezhető vázlatát.

A feldolgozott anyag a kérdéseket és azok sorrendjét örmaga kínálja. A művészet és ezen belül a költészet sajátossága és funkciója; az irodalomnak mint művészetnek, azaz az irodalmiságnak a lényegjegyei; az irodalmi mű léte és létezés módja; az irodalmi érték fogalma; a mű és a közönség viszonya, vagyis a szociológiai megközelítés lehetőségei; egy lehetséges műfajelmélet körvonalai; az irodalom fejlődéstörvényei és az irodalomtörténet, szélesebben a történetiség problémái; az irodalomtudomány tartalmának és struktúrájának a kérdései — ezek azok a neuralgikus pontok, amelyeket ebben az összefoglaló, bíráló, hipotézist vázoló kísérleti gondolatmenetben meg kell vizsgálni.

Művészi tükrözés vagy művészi élvezet

Az első kérdés tehát az általános funkcióé. A művészeté és egyik válfajáé, a költészeté. Tamás Attila veti fel nemcsak nagy apparátussal, hanem nagyvonalúan is. Tamás könyvét a hazai irodalomesztétika egyik alpművének tartom, ha nem éppen az alpművének. (Alpmű jellegét saját erényei és a szakirodalom hiányai egyszerre adják.) Vitám ezen belül, pontosabban ezért van vele. Szükségét a mű rangja diktálja. A két csomópont a koncepció magva, a jogos részjelenségek ok-okozati, determináns-determinált viszonylatainak meghatározása és rendszerré szervezése, valamint a lukácsi esztétikával folytatott furcsa polémia. Amelyet furcsává természetesen nem a partner megválasztása és a tárgya, hanem logikája, mikéntje és következtetései tesznek.

A koncepció magva általában a művészet és különösen a költészet funkciója. Ez pedig — a könyv gondolatmenetében — az esztétikai állapot megteremtése, speciális gyönyörködtetés, amely nemcsak nem vezethető le a megismerésből, az önkifejezésből, a kommunikációból és a művészet egyéb közismert funkcióhipotéziseiből, de nem is azok valamelyikéhez kapcsolódó kísérőjelenség, hanem egyenesen alárendeli magának az összes lehetséges részfunkciókat. Az ember és a külvilág között létrejövő sajátos esztétikai szféra, a gyönyörködtetés és az esztétikai élvezet pedig abból következik, hogy a költészet előbb tematikusan kimondja, később a megformálás, a művé szervezés által sugallja az ember teljessé alakítását, ember és külvilág viszonyának harmóniáját. Vagyis a költői mű témája-formája az ember önmagával és a világgal való viszonyának a művészi elrendezése. Ezt az önmagává levést-teljesséválást mint okot és tartalmat és a belőle fakadó örömet mint okozatot és funkciót vizsgálja a mű rendkívül koncepciózusan, nagy pszichológiai és esztétikai háttéroidalom felhasználásával az ösköltészetben és az önállósult költészet érett alkotásaiban. És ezt szembesíti a művészi tükrözés leegyszerűsítőnek vélt felfogásával. Ebből bontakozik ki azután a Lukácsal folytatott polémia.

Az esztétikai élvezet, a művészet keltette gyönyör természetesen régóta az esztétikai gondolkodás tárgya. Általában azonban úgy — például Arisztotelésznél — mint más funkciókhoz, a felismeréshez-feltáráshoz, a valóságábrázoláshoz kapcsolódó meglepetéshez járuló speciális kísérőjelenség. Vagyis az ok — a felismerés-feltárá-ábrázolás-meglepetés — a funkció, az okozat, az örömezés a járulékos elem. Itt hoz létre hangsúlyeltolódást Tamás Attila. Amennyiben nem a végeredményt, a gyönyörködtetést vezeti le az előzményből, az emberi kiteljesedésből, ember és külvilág viszonyának az elrendezéséből, hanem fordítva. Ebben nem az a probléma, hogy nem a lényegből, az okból-tartalomból következtet az észlelt jelenségre, az okozatra (a gyönyörérzésre), inkább a jelenséghez és okozathoz keres lényegét és okot — ez csupán egy

ígéretes, induktív módszert bizonyítana. Hanem az, hogy miután megtalálta, mégis az okozatot-jelenséget teszi meg funkciónak, és a kiteljesítést-elrendezést oknak-tartalomnak. Egy jelenség oka természetesen nem azonos annak lényegével. De a tartalma igen. És ha a tartalom és ok egybeesik, és az nem más, mint ez a bizonyos kiteljesítés-elrendezés, vagyis egy folyamat, egy akció, akkor evidens, hogy ez az adott dolog a művészet funkciója is. Lehetetlen elképzelni, hogy ennyire súlyos okhoz és tartalomhoz kapcsolódjon az örömerzés mint okozat és következmény, és mégis az utóbbi legyen a költészet funkciója, nem pedig az előbbinek a járulékos eleme. Ha pedig mégis a gyönyörködés lenne a tényleges funkció, és a többi az ok és tartalom, amely kiváltja, akkor mégsem elegendő e folyamat topográfiájának (hol helyezkedik el ez az öröm) és ok-okozati viszonylatának (miből következik) a feltárása, hanem az elemzés súlya át kellene, hogy csúszson az örömerzés keletkezésének és lefolyásának teljes pszichológiai problémakomplexumára.

Kérdés a funkcióhipotézisnek és a művészetnek mint megismerésnek a viszonya is. Ha ugyanis a funkciót kiváltó tartalom az ember kiteljesítése és ember és világ harmóniájának a megteremtése, akkor ez természetesen feltételezi ember és világ művészi megismerését. Persze a mű csupán ember és világ viszonylatrendszerének egyetlen aspektusát választhatja tárgyául. Illetve azt az összefüggésrendszert, ami ebből az aspektusból megragadható. De ennek a művészi feltárását magában kell hordoznia. Ha művön kívüli motivációt-ismeretet-élményt tételez fel, megszűnik totalitás lenni, és műalkotás voltát kérdőjelezi meg. Ha tehát a gyönyörködés a funkció, amelynek közvetlen oka-tartalma a teljesség-elrendezettség élménye, akkor a távolabbi ok az elrendezett-kiteljesített elemek művészi megismerése. Vagyis a megismerés, amelyet az alapkoncepció a gyönyörködésről le kíván választani, kiindulópontként-okként mégiscsak felbukkan az egész folyamat motivációs rendszerében.

Újabb kérdőjel: a gyönyörködtetés a művészet és a költé-

szet funkciója, de a gyönyörködtetés nem csupán ezek sajátja. Gyönyörködtet a kellemes is. Vagyis pusztán a gyönyörködés — a funkció — alapján nem különböztethető meg az esztétikai szférában elhelyezkedő művészet és költészet a rajta kívül eső kellemestől. A kellemes — ha partikulárisan és a pillanathoz kötöten is — ugyancsak az egyén és a szituáció harmóniája által keltett örömmérsékletben, gyönyörködésben realizálódik. A különbség természetesen a két öröm tartalma. Amennyiben a kellemes öröme a partikuláris egyén pillanatnyi állapotának harmóniájához, a művészeté pedig a partikularitás és a pillanatnyiség legyőzéséhez és a nembelibe való emelkedéséhez kötött. Vagyis ha ebből a szempontból meg akarjuk határozni a két jelenség — a művészi és a kellemes — lényegét, a *genus proximum* a gyönyörködtetés, a *differentia specifica* a gyönyörködtetés eltérő tartalma. Nyilvánvaló tehát, hogy a meghatározás súlya — a funkció meghatározásáé is — nem maradhat a *genus proximum*on, mint Tamásnál, hanem a közös *genus proximum*ról átsúszik az eltérő tartalomra, a *differentia specificára*, vagyis a művészi esetben az emberi teljességre, ember és világ viszonyának elrendezésére, a kellemes esetben pedig a pillanatnyi-partikuláris megegyezésre. Ez esetben, de csak ez esetben elválasztható a művészi-költői és a kellemes, az esztétikai élvezet és a pusztán gyönyörködtetés és tetszetősség. De ez esetben a művészet tartalma és funkciója nem az, ami a kellemessel összeköti, a *genus proximum*, hanem az, ami attól elválasztja, a *differentia specifica*.

Ebből, a gyönyörködtetésnek mint funkciónak és a kiteljesítésnek-harmóniateremtésnek mint tartalomnak a tételezéséből bontakozik ki a Lukáccsal való polémia. Tamás ugyanis feltételezi: Lukács a művészet funkcióját a tükrözésben látja; a marxizmus klasszikusai csupán a gazdasági alap determináns voltát állapítják meg és azt, hogy a művészet az alapot tükrözi; ez azonban nem jelenti, hogy egyben ez a tükrözés lenne a legfőbb funkciója is. Ami a két utóbbit illeti — legalábbis az általa idézettek tekintetében — igaza lehet. Az előbbiben aligha. Tamás ugyanis maga elemzi — nem a vitát összegező

függelékben, hanem még a hipotézis kifejtésében — az esztétikai elsajátítás marxi koncepcióját. Az eltárgyasítás és az önszemlélés-visszavétel folyamatát. Vagyis az esztétikum geneziséét, az esztétikai tárgy és alany egyszerre való születését és a kettő közötti viszonynak, az esztétikai viszonynak a létrejöttét. És azt, hogy miként bontja ki ebből Lukács az ember önmagává levésének, kiteljesedésének a teóriáját. Amely az ember és külvilág munka szimbiózisából születő esztétikum végső következtetése. Erről feledkezik meg, amikor a lukácsi gondolatmenetet a társadalom minél pontosabb tükrözésének tételére redukálja. És ezzel — sarkítottan fogalmazva — olyan pozícióba szorítja, amelyet Löwenthal foglal el, amikor a művészetet — az ilyenfajta elemzési lehetőség létét bizonyítandó — szociológiai információk anyagként kezeli, és Shakespeare *Viharjának* hajótörési jelenetéből kimutatja az egykori társadalmi tagozódás és a hozzá csatlakozó tudati tényezők legfőbb erővonalait.

De el kell végezni a szembesítést! Milyen a tényleges lukácsi elmélet, és milyen a viszonya a szerző hipotéziséhez? Vagyis mennyi a polémia létjogosultsága?

A szembesítés nem nehéz. Csak a vita szempontjából lényeges elemekre szorítkozva. Lukács valóban a művészi tükrözésből indul ki. Ezt választja el a mindennapi tudattól, a tudománytól, a vallástól. Elemezve a specifikumokat. (Már ez önmagában elég a saját funkció megragadásához.) Aztán ebből mutatja ki a mindennapiság művészi meghaladását. És azt, miként lesz a művészet egy-egy korszak sorsproblémáinak megfogalmazása és az utókorra örökítése által az emberiség felnövekedésének belső krónikájává. A felnövekedés etapjainak tudósítójává, és az önmagáról alakított kép formálásával nemcsak az emberi nem emlékezetévé, hanem öntudatává is. Az alkotó-mű-befogadó „háromságát” nézve pedig elemzi: miként lesz az alkotásban a mindennapok egész embere az alkotás emberegészévé, hogy a partikularitásból a nembeliiségre emelkedve a korban elérhető emberi teljességet formává szervezze. A befogadásban pedig a mindennapok egész embere

a befogadás emberegészévé alakul, hogy a formát magában tartalomná bontsa, és ezzel a maga részlegességét a mű teljességével szembeállítva azt — a befogadói élmény időtartamára — a teljesség felé kerekítse. Ezáltal válik a művészet a koronként adott konkrét elidegenedés konkrét visszavételének az eszközévé. Amely — Goethe terminológiájával — az embert a héj-lét felől, a megmerevedés és a minden változással együtt változás rossz végleteit elkerülve, a mag-lét felé közelíti. Vagyis szállóigékben fogalmazva: „az ismerd meg önmagad”-tól, a művészi megismerés-tükrözés juttatja el az embert „a légy hű önmagadhoz” és a „változtasd meg élted” egységéhez.

A konfrontáció önként adódik. Ha Tamás elméletéről leválasztjuk azt a — téves — gesztust, amely Lukács koncepcióját a tükrözésre redukálja, akkor csupán a funkció meghatározása jelent gondot. Ez Lukácsnál — nagy leegyszerűsítéssel — az emberiség emlékezetévé-öntudatává válás és a művészet adta katarzisnak az emberi teljesség és integritás irányában való hatása. Tamásnál — ugyancsak leegyszerűsítve — a gyönyörködtetés, amelynek tartalma-oka az ember teljessé válása és a világgal való viszonyának költői elrendezése. A gyönyörködtetésnek mint funkciónak a kérdőjeleit már láttuk. Ha ezt funkcióból lényeges, de járulékos elemné tesszük, és funkciónak a Tamás meghatározta okot-tartalmat tekintjük, a látszatellentét megszűnik. És akkor — a végponton ragadva meg a két elmélet magvát — Tamás könyve nem más, mint a lukácsi felfogás alapelemeinek egy lényeges területen, a költői mű sajátosságainak területén való koncepciózus és nagyszabású továbbfejlesztése és konkretizálása. Mint ilyen válhat a kutatás bázisává és az oktatás általános esztétikai megalapozásának fontos elemévé.

A művészet az irodalmisággig

Az irodalom mibenléte és funkciója három megközelítést kínál. Egy kifejtetlen szociológiát, egy kifejtett, de problema-

tikus szaktudományit és egy csíra formájában maradó ágazati esztétikait.

A szociológiai a legegyszerűbb. Löwenthal felveti: az irodalom nemcsak művészet, áru is. Nemcsak esztétikailag vizsgálható, létrejötté és értéke szempontjából, hanem utóélete oldaláról is. Miként él és fungál a társadalomban. Vagyis nemcsak az érdekes, hogy milyen, hanem az is, hogyan és miért hat. És ekkor esztétikai funkciójához egy praktikus is járul. A társadalmi diagnózis eszköze lesz. Ehhez kapcsolja Escarpit a szubliteratúra fogalmát. A magas irodalom mellé a tömeg által fogyasztottét. Az esztétikai tárgy mellé a társadalom élettanának mérőeszközét. Vagyis a szaktudomány és az ágazati esztétika a műre koncentráló szemléletét kiszélesíti az alkotó és főleg a befogadó felé. És ezzel az irodalom teljes életfolyamatát bevonja a vizsgálódásba.

A szaktudományi elemzés, fogalom- és funkciómeghatározás két pillérre épül. Az irodalmi mű nyelvi sajátosságaira és fiktív jellegére.

A nyelvi tényezők Markiewicznél és a Wellek—Warren-kézírónyvben kapnak hangsúlyt. Markiewicz az irodalmi szöveg többértelműségét, a különböző értelem-jelentés közötti vibráció lehetőségét, a kontextuális jelleget, azaz a szöveg szervezetségét hangsúlyozza. Azt, hogy más szövegösszefüggés más értelmet, különböző helyzeti energiát adhat a szónak. És a jakobsoni poétikai-funkciót. Vagyis, hogy a jel és a jelölt viszonyában a jel a jelölttel szemben önmagára mint ilyenre, mint szóra, mint hangtestre tereli a figyelmet. Wellek és Warren az irodalom nyelvét a tudományétól és a mindennapok nyelvhasználatától választják el. Az előbbitől a denotáció-konnotáció páros fogalmával. Amennyiben a tudomány nyelve denotál. A jel a jelölt egyértelmű meghatározására tör. Az irodalmi nyelv konnotál is. Az alapjelentés mellett plusz- és mellékjelentéseket, jelentésárnyalatokat és jelentéslehetőségeket hoz létre. És felvillant szövegszerűen tetten nem érhető, de asszociatív megragadható összefüggéseket. Az utóbbitól mennyiségi tényezőkkel választanak el. A

praktikus funkció háttérbe szorulásával, az esztétikai előtérbe kerülésével.

Az elhatárolás és számbavétel részletes és pontos. Nemcsak az irodalmi nyelv empirikus jegyeit adja, hanem lényegét is. Amelynek alapján az irodalmi szöveg, a nyelvi képződmény irodalmisága elválasztható a nem irodalmitól. Csakhogy a probléma éppen ez a hermetikus jelleg. Az, hogy csak a nyelvi jelenségeken belül lehet e szempontok szerint differenciálni. Nyelvhasználatot és nyelvhasználatot lehet vele elválasztani. A művészi nyelvet a nem művészi nyelvtől igen. A nyelvi művészetet a nem nyelvi művészettől nem. A művészi nyelvhasználat természetrajzát keresi és felmutatja. De ezt nem hosszabbítja meg a nyelvi művészet természetrajzáig. Vagyis tisztán szaktudományi megközelítésről van szó. E nemben korrektről és pontosról. De zártról. Kiskaput sem nyit az ágazati esztétikai megközelítés felé. Ahol már nem művészi nyelv és nem művészi nyelv különbsége a probléma, hanem a nyelvi művészet és a nem nyelvi művészetek egysége és különbsége.

Ha a végpontig visszük-gondoljuk a jelenségeket, van más kérdőjel is. Sartre ezt teszi. Ezért egy pillantás a gondolatmenetére. Az elkötelezettség szempontjából a lírát választja el a drámától és az epikától, de inkább a költészetet a prózától. Nyelvi alapon. A próza megszólaltat dolgokat. Jelöli őket, és ez elkötelezi, mellette vagy ellene. A költészet teremt dolgokat, és ez lehetetlenné teszi az elkötelezést. A prózai szó jelent valamit, a dolgok tükre. A költői szó önmaga dolog, mint a hang a zenében, a szín és a forma a festészetben, és ezért legfeljebb önmagát jelenti, és ezáltal kelt fel valamilyen bizonytalan érzést vagy hangulatot. Ebben nemcsak a következtetés az érdekes — elkötelezett lehet a költészet, vagy sem? —, hanem a szétválasztás is. Nem nehéz felismerni: Sartre mereven végigvisz egy olyan szembeállítást-szétválasztást, amelynek a lehetősége a kézikönyvek gondolatmenetében láten sen megvan. És kimond olyan következtetéseket, amelyek ott kimondatlanok. A denotáció-konnotáció ellentétéről-egységéről és a poétikai funkcióról van szó. A detonáció-

konnotáció esetében ellentétet konstruál az egységből. Szétválasztja, ami különbözik ugyan, de együtt van. A prózának pusztán denotatív, a költészetnek tisztán konnotatív funkciót tulajdonít. Így állítja szembe a dolgokat jelölő, elkötelezett prózát, az önmagát jelölő, elkötelezhetetlen költészettel. Holott mindkettőben nyilván az alapvető denotációra épül rá egy járulékos, konnotatív elem. És a költészetet a prózától — többek között — éppen az utóbbinak az aránya-mértéke különbözteti meg. Sartre szétválasztása, a különbség abszolutizálása indirekte felhívja a figyelmet az egység-különbség viszonyban az egység fontosságára. A poétikai funkció problémája még tanulságosabb. Sartre ugyanis nem tesz mást, mint ad abszurdum viszi a poétikai funkció gondolati magyát. Azt, hogy a jel, a jelölő önmagára irányítja a figyelmet, és a jelölt dologtól, a jelentéstől független életet kezd. Így kapja meg a valóságtól-ábrázolástól független költészet fikcióját, amelyet a hasonló módon felfogott zene és festészet természetrajzához közelít. Ezzel ugyan megint elválaszt dolgokat, amelyek együtt vannak — a jelölést és a jel önálló életét —, de — a végponton megradagva — fel is rajzolja a szétválasztás kérdőjeleit. Amelyek annál hangsúlyosabbak, minél erősebb a szétválasztás. Annál is inkább, mert a szétválasztás szétválasztást szül. A denotációé és a konnotációé, a jelölésé és a jelé a tükrözését és a teremtését. Azt a két tényezőjét, amely a művészi alkotásban mindig együtt van. Amennyiben a művön kívüli valóság speciális tükrözése által teremt új művészi-költői valóságot. De a szétválasztások végpontján Sartre-nál ez is elválík. A próza a tükrözés birodalma, a költészet a teremtésé. És ezzel — paradox módon — mindkettőnek a művészi volta megkérdőjeleződik.

A tiszta nyelvi megközelítés — végponton megragadva — az esztétikum „maghasadásának” problémáját rejtí magában. A fikció mint másik pillér az elválasztás pontatlanságát, a fogalmak egybeesését. Mi tisztázódik a fikció alapján, és mi nem?

A fikciót Markiewicz és Welles és Warren is az irodalmi-

ság lényegjegyének tekinti. Az előbbi ehhez még a nyelvi elrendezettséget és a metaforikus jelleget teszi hozzá (ami a nyelvi meghatározás felé mutat), az utóbbiak az invenciót és a képzelőerőt. Nos, egyértelműen tisztázódik az irodalmi ábrázolás és a tényszerűség viszonya. Azaz a fikció nem nem igaz, hanem művészileg igaz. Markiewicz pedig fontos kísérletet tesz a fiktív ítéletek válfajainak a körülhatárolására. Ebben két eredmény is rejlik. Egyrészt utal arra, hogy az irodalom megismerő funkciója éppen a fiktív, tehát nem valóságos ítéletek által bontakozik ki. Másrészt pedig megmutatja, hogy a valóság irodalmi reprezentációja széles mezőben valósul meg, amelynek skálája az analógiás reprezentációtól a szimbolikusig terjed. A gondolati erőfeszítés tehát a fiktivitás és igazság, a tényszerű hamisság és megismerő jelleg ellentmondásának feloldására irányul. A dilemmát — Lukács nyomán — Szerdahelyi tisztázza. Nem annyira megoldja. Inkább semlegesíti. Megmutatva nem valóságos jellegét. Amennyiben elválasztja a műben a jelenségszférát a lényegi rétegtől. Megállapítva: a jelenségek rétege lehet „nem igaz”, azaz nem tényszerű, tehát fiktív. A valósággal való szembesíthetőség-szembe-sítendőség nem is ebben a rétegben vetődik fel. Hanem a mélyrétegben, vagyis a valóságról alkotott művészi ítélet lényegi rétegben. Azaz nem felszín a felszínnel, hanem lényeg-et a lényeggel szembesítve.

Nem tisztázódik viszont az irodalom tényleges specifikuma. A fikció ugyan az irodalom sajátja. De nemcsak az irodalomé. Hanem minden művészeté. A művészség jegyét tartjuk vele a kezünkben. Nem az irodalmiságét. Segítségével bizonyítható, hogy az irodalom művészet. De nem bizonyítható, hogy milyen művészet. Az irodalom meghatározásában adalék a genus proximumhoz, de nem a differentia specificához. Márpedig a definíció magva az utóbbi, és nem az előbbi. Nem az a kérdés, hogy fiktív-e az irodalmi ábrázolás. Hanem az, hogy milyen ez a fikció. Miben különbözik a zenei, a képzőművészeti, a filmművészeti fikciótól? Hiszen a művészetek „rendszere” — a fotóművészettől az építészetig és a zenéig terjedő skálán —

éppen a tényszerű valóságtól való elvonatkoztatás, a formanyelv absztrakciós szintje, vagyis a fiktív jelleg mértéke és milyensége szerint is felvázolható. Az irodalmi fikció specifikus jellegének a meghatározása az ezen a skálán való elhelyezéssel egyértelmű. Ezen belül merül fel aztán az egyes műnemek fiktivitási szintje. Az például, hogy az általában a mindennapiság felszínéhez közelebb elhelyezkedő epikai ábrázolás többé-kevésbé a fiktivitás alacsonyabb szintjét hozza létre mint a sűrítettebb atmoszférát-szituációt teremtő drámai formálás. De ez már a műfajelmélet küszöbe. És ezek azok a pontok, ahol az ágazati esztétika lehet a szaktudomány segítségére. Előbb azonban még felmerül a funkció kérdése.

Az irodalom funkcióját átfogóan nemigen vetik fel. Welles és Warren jobbára csak lehetőségeket szembesítenek. Szerdahelyi csak a költészetét körvonalazza az aktuális „gyorsinformációk” élményszerű nyújtásában a nem költői szépirodaloméval szemben. Sartre csupán a prózáét a költészettel szemben. De azt szenvedélyesen és nagystílién. Három lényeges tételhez jut el. Az író „szituációban van”. „Benne van a játszmaiban”. És a kort alakítva formálja az örököt, a történelmet. Az irodalom nem fél a történelemtől, mert csinálja. Nem a meglévő értelmét fejt meg, hanem értelmet ad az értelmetlennek. És ezáltal segíti az embert a döntésben. Hogy tudatosan választhassa bele magát a determinált szituációba, és ezért a meghatározottságot a szabadság felé haladhassa meg. Nem nehéz felismerni: Sartre egy sajátos terminológiában a mű elkötelezettségének, történelemalakító hatásának, a művészet tudatosító és öntudatosító szerepének és személyiségformáló erejének a tételét fogalmazza meg.

Az ágazati esztétikai megközelítés tényleg csak itt-ott jelentkező csíra marad, és nem is karakterisztikus. A többi művészethez való viszonyban inkább homogenizál, mint elválaszt — legalábbis Forgácsnál. Ugyanis amikor Forgács arra a következtetésre jut, hogy az irodalom sajátosságát a társadalmi ember tér-idő kapcsolatainak és a világhoz fűződő konfliktus-harmónia viszonyának a megfogalmazása adja,

akkor nem az irodalom különös, hanem a művészet általános specifikumaihoz szolgáltat adalékokat. Azzal pedig, hogy a nyelvet az irodalmi ábrázolás egyik döntő meghatározójából csupán anyagi attributumává fokozza le, éppen legfőbb sajátosságát kérdőjelezi meg. Csupán az irodalom érzékletes intellektualitásának a hangsúlyozásával jut el tényleges lényeg-jegyig.

A valóságos ágazati esztétikai problémák küszöbét Wehrli lépi át. De csak éppen hogy átlépi. A lényegyet mondja ki hangsúlyozván: az irodalom nyelvi művészet. Mint ilyen kell elválasztani a nem művészi nyelvi megnyilatkozásoktól és a nem nyelvi művészi megnyilatkozásoktól. Mert a nyelv az irodalom anyaga, eszköze, alkotása. Az ágazati esztétikai meghatározásokat itt kellene folytatni. Mit jelent a nyelv mint anyag? Mit határoz meg? Mitől határol el? Merre nyit kaput? Mindenfajta válasz a kompozícióhoz jut el. Az irodalmi műnek a többi művészeti ágtól eltérő kompozíciójához. Amennyiben a kompozíciót azon formáló elvek összességének tekintjük, amelyek jegyében a mű a valóság törvényeit a saját törvényeivé alakítja. Persze ágazatonként másként. És éppen ez a másként az ágazat a többi ágazattól eltérő specifikuma. Az ágazati esztétikai megközelítés az irodalom „másként”-jét kell, hogy megragadja. Csak vázlatosan: azt, hogy az irodalmi mű milyen sajátos idő-tér szerkezetet hoz létre. Amelyben az uralkodó idődimenzió belül elkülönül az ábrázolás ideje az ábrázolt időtől, és az egész szerkezet meghatározza-artikulálja a befogadás idejét. Ennek alárendelten jelentkezik a virtuális térdimenzió, amely ábrázolt térre (a megjelenített tárgyiasságok-viszonylatok összességére) és az ábrázolás terére vagy erőterére (az előbbieik közötti hangsúlyok-erőviszonyok érzékeltetésére) kettőződik. Vagy azt, hogy a nyelvi anyag a műben a tárgyiasság mely elemeit teszi meghatározottá, és melyeket hagy meghatározatlanul. A tárgyiasság meghatározottsága vagy meghatározatlansága két szempontból is termékeny megközelítést kínál. Egyrészt ezen az alapon felvázolható a művészetek valamilyen viszonylatrend-

szere, és ebben az irodalom helye. Másrészt új szempontból határozható meg az alapvető irodalmi műnemek, a líra, az epika és a dráma különbsége.

Az irodalomesztétikai nézőpont bevezetése a fogalommeghatározásba nemcsak kiegészítené, teljessé tenné a szaktudományt és a szociológiát, és ezzel felvázolná a definiálás gazdag lehetőségrendszerét, hanem egyben fel is oldaná azokat az ellentmondásokat, amelyek a szaktudományi megközelítés mindkét pilléréen, de főleg a fiktivitásén jelentkeztek.

A mű léte és létmódja

Az irodalom fogalmának, az irodalmiságnak a vizsgálata egyenesen vezet az irodalmi mű elemzéséhez. Ez pedig a mű lételméletével, pontosabban szólva ontológiai státuszával azonos. Ebben három kérdés merül fel. A lété, a létmódé vagy a létezmódé és a valósághoz fűződő viszonyé.

Az elsőben a vizsgált anyag három karakterisztikus álláspontot körvonalaz. A Sartre-ét, a „Wellek—Warren”-ét és a Tamás Attiláét. Sarkítottan szembeállítva, a leegyszerűsítést is vállalva, a következőkről van szó. Sartre a műből az olvasóra áradó erkölcsi imperatívuszt hangsúlyozza. Az olvasó felelősségét. Azt, hogy a mű „kompromittál”-döntésre kényszerít. A „helyszínen fogyasztás” tényét-kötelességét. Ezért kell feltételeznie — helyesen —, hogy a mű az író és olvasó közös alkotása, amely végső soron az olvasóban jön létre. Hogy az olvasás „irányított alkotás”. Amelyet az olvasó egész személyiségéhez intézett felhívás, a mű vált ki. És ezért kell kijelentenie — képtelenül —, hogy a műnek nincs szubsztanciája az olvasó szubjektivitásán kívül. Tehát annyi alkotás, ahány olvasó. Ebben persze nem az a probléma, hogy variánsok vannak. Hanem, hogy csak variánsok vannak. Hogy nincs mű, csak élmény. Nincs konstrukció, csak rekonstrukció. Saussure terminológiájával: nincs langue, közös kód, csak parole, egyéni „olvasat”. Az alkotó-befogadó viszonyban a hangsúly végletesen áttolódik a befogóra. Létrejön egy

sajátos beleérzéstéória. Sartre lételmélete felszámolja az irodalmi mű önálló-objektív létét.

A szimmetria kedvéért kényelmes-látványos lenne állítani: Welleknél és Warrennél nincs élmény, csak mű. Nincs parole, csak langue. És így tovább. De nem egészen erről van szó. A két amerikai tudós abból indul ki, hogy a mű létezik. Mint meghatározott normák struktúrája. Ez nem azonos sem a grafikai lejegyzéssel, sem az akusztikus megszólaltatással. Sem a szerző élményével, mert az csak a műből rekonstruálható. Sem a befogadó élményével, mert akkor minden olvasásban újjáteremődne. És az eddig korrekt gondolatmenet itt bicaklik meg. Mert a mű tényleg minden olvasáskor újjáteremtődik. Ahogy Sartre-nál a mű objektív léte olvad fel a befogadó-alkotó aktusban, úgy itt ez az aktus degradálódik a mű objektív létében. A befogadás nem egyszerűen a műben rögzített normák részleteiben megvalósuló megragadási kísérlete. Amely helyesen vagy helytelenül közelít. Hanem olyan teremtmény, amely ontológiailag is helyet kap a műstruktúra befejezésében. Az alkotó befogadásának ez az aspektusa esik ki a „Wellek – Warren” szinkron vizsgálódásaiból. Váratlanul megjelenik azonban mint a diakronia szempontja. Mint a műnek a rekonstrukciók sorozatában realizálódó élete, illetve utóélete.

Tamás Attila — ugyan csak utalásszerűen — rendkívül lényeges szemponttal járul hozzá az ellentét feloldásához. Pontosan differenciál az építészeti alkotás — és nyilván minden tárgyban-anyagban rögzített műalkotás — léte és az irodalmi mű léte között. Az előbbi az emberi tudattól függetlenül, tárgyban-anyagban rögzítetten létezik. Az utóbbi csak „für uns”. A költői mű az emberben-befogadóban nyer befejezett formát. Továbbgondolva-konkretizálva: a képzőművészeti alkotás van. Hatást, élménylehetőséget sugároz. Ha találkozik az arra képes befogadóval, ez realizálódik. Az élménylehetőségből élmény lesz. Ha nem találkozik, néma marad. Megmarad élménylehetőségnek. Nem így az irodalmi mű. Ennek anyagi-tárgyi léte problematikus. A grafikus ábrázo-

lás az olvasóban „szólal meg”. Benne fejeződik be. Ez a befejezés alkotás és értelmezés egyszerre. A konstituálás már egyben variáns is. Az előszóban előadott mű ugyancsak mű plusz újratерemtés-értelmezés. A megszólaltatás már olvasat is. A képzőművészeti alkotást a néző befogadja vagy nem fogadja be. Ezer variációban értelmezi és magában újjáteremti. Az irodalmi művet az olvasó nemcsak befogadja, hanem létrejönni is segíti, befejezi. Nemcsak újjáteremti, hanem teremti is. Létezik hát az irodalmi mű a befogadó szubjektumtól függetlenül, vagy sem? Visszakanyarodunk Sartre-hoz, vagy sem?

Létezik. De léte speciális lét. Más műalkotásokétól különbözik. Amennyiben nem anyagi lét, és nem befejezett. Annyáig csak előadásban vagy leírásban rögzítődik. Ebből az első már variáns, a második még csak „kotta”. Megszólaltatást igénylő néma váz, jelsor. Az első befejezte már az előadó-befogadó. A második arra vár, hogy befejezze az olvasó. Következik ez az irodalmi mű anyagából. Amely kettős anyag. Mélyrétegében az ember teljes képzet- és képzeletvilága, amelyet az alkotó művé szervez. Felső rétegében a nyelv, amelyben ez a művé szerveződés konkretizálódik. Úgy konkretizálódik, ahogy ezt a nyelv természetrajza lehetővé teszi. Vagyis jelentős leegyszerűsítés által. Mert a nyelvi jelölés-megragadás — mint minden absztrakció — lényegesen elszegényíti azt a képzet- és képzeletvilágot, egyszóval szellemi tartalmat, amelyet jelöl. Csakhogy a költői-nyelvi jelölés nemcsak jelöl, hanem felidéz is. (Nemcsak denotál, hanem konnotál is.) Azaz számtalan lehetőséggel felfokozza önmagát, plusz- és mellékjelentésekkel látja el a jelölést, amely utat nyit az elveszített gazdagság visszaszerzése felé. Amely persze éppen a jelentésárnyalatok és variánsok léte miatt egyáltalán nem biztos, hogy ugyanaz a gazdagság, de valószínűleg egy vele egyenértékű másik. Amennyiben természetesen a befogadó képes ennek az újratерemtett vagy új gazdagságnak a létrehozására. Mert a mű jelei leszegényítenek egy eredeti gazdagságot, de magukba rejtik az újratерemtés lehetőségét.

A befogadó pedig él ezzel a lehetőséggel, és a nyelvi jelből kibontja az egykori birodalmat vagy annak a testvérét. Ezért a mű csupán váz, a befogadás pedig befejezés is, az újrateremtés teremtés is. A mű tehát van. Mint váz és lehetőség. Amelyet a befogadó feldúsít és realizál. De annyiféle feldúsítás-realizálás, befejezés-teremtés, ahány befogadó? Igen. De egyszerűen szólva: ezek egyik része jó realizálás-befejezés, a másik része rossz. A mű ugyanis vázként-kottaként is körülhatárolja azt a kört, amelyen belül az olvasói asszociációk érvényesek, illetve amelyen kívül érvénytelenek. A szöveg jelentésével, jelentésárnyalataival, az összefüggésekből kibontakozó értelmével sugall befejezési-realizálási lehetőségeket, és kizár másokat. (Ha nem teszi, saját tartalmát és jelentését kérdőjelezi meg.) Ezzel egyes értelmezéseket autentikussá tesz, másokat apokrifá. Nem egy jó értelmezést enged meg, és sok rosszat. Hanem sok jót és sok rosszat. De meghúzza a határt jó és rossz között. Hogy ennek az értelmezésnek-befejezésnek mi az ontológiai bázisa a mű szerkezetében — ez már átvezet a létezőmód problémáihoz.

Az a kérdés ugyanis, hogy a kompozíció mennyire teljeszart vagy kiegészíthető-nyitott. Állítsunk ismét szembe. Welles és Warren zárt szerkezetet tételeznek fel. Markiewicz valamelyest nyitottat. Az első az esztétikailag közömbös anyag és az esztétikailag hatékony struktúra kettősségére épül fel. A második a szöveg és a felsőbb jelentésegységek szembeállítására. Most az utóbbi az érdekesebb. A kiindulópont Ingarden. Az ő híres rétegelmélete, amelynek egyes vetületei — ahogy Markiewicz is elemzi — kitöltetlen-meghatározatlan helyeket tartalmaznak. Ezeket tölti ki-határozza meg a konkretizáció, vagyis az olvasói értelmezés. Igaz, Markiewicz meglehetősen szkeptikus. A kitöltés-meghatározást fantáziálgatásnak minősíti. De az is igaz, hogy a saját műmodelljében maga is helyet ad neki. Akkor, amikor a mű szövegének, a nyelvi-akusztikai-és grafikai jeleknek és a hozzájuk kapcsolódó jelentés sémáknak a lineáris rendszerét megkülönbözteti a mögötte-mellette létező magasabb jelentésegységektől. Ez az ábrázolt tárgyas-

ság és cselekmény, a megformált egyéniség és az ezekből kibontakozó esztétikai minőségek rétege. Itt pedig terület jut az olvasói konstrukciónak-rekonstrukciónak. Minél közvetettebb ez a réteg, annál nagyobb.

Nem nehéz felismerni: az Ingarden—Markiewicz-féle műmodell nem is nagyon távolról összecseng a meghatározatlan tárgyiasság lukácsi kategóriájával. Azzal, hogy a műalkotás — így az irodalmi mű is — egynemű közegétől, formanyelvétől, egész struktúrájától függően, persze ágazatonként, műfajonként, sőt műnemenként másként és más-más arányban, az ábrázolt valóságkomplexum egyes elemeit a maximálisra törően meghatározza, más elemeit többé-kevésbé meghatározatlanul hagyja. A befogadói-olvasói rekonstrukció kiindulópontja nyilván a meghatározatlanság birodalma. Ennek a meghatározása. Hogy befogadásról van szó vagy befejezésről is, rekonstrukcióról vagy konstrukcióról is, értelmezésről vagy együttalkotásról is az éppen a meghatározatlanul maradt szféra nagyságától és kompozicionális súlyától függ. Így sugárzik ki a létezés mód a létre. A műszerkezet sajátosságai által meghatározva a befogadói beavatkozás súlyát és mértékét.

Adódik azonban a létezés módjából egy másik probléma is. Az, hogy miként függ össze Markiewicz két rétege. A lineáris struktúrájú szövegé és a magasabb jelentéscsúcsoké. Ez a létezés mód első antinómiája. Amíg az marad, a szerkezet élettelen. Nem organizmus, távolról sem struktúra, hanem csupán két réteg statikus együttese. Nincs vérkeringés. A szerkezet működése—„titka” egyelőre megfejtetlen.

Akad azonban másik antinómia is. Ezt egy kicsit távolabbról kell kezdeni. Az, hogy a mű organizmus, eleven szerkezet, mint Wehrli hangsúlyozza, a szavak értelmén túlmutató, magasabb totalitás, mint Sartre megfogalmazza — még az előző kérdéshez tartozik. Többé-kevésbé Tamás Attila következtetése is. Hogy a mű ellentétes elemek eggyéformálása. Olyan megoldottság, amelynek dinamizmusát a benne egyesülő ellentétek adják. És ez a megoldottság, de egyben a dinamizmus is annál erősebb és magasabb szintű, minél polifonabb az

anyag, minél keményebb a formálás során érezhető anyag-ellenállás. Amint azonban ez a polifónia és anyagellenállás úgy vetődik fel mint a mű gondolatiságának a kérdésköre, már felsejlenek a második antinómia körvonalai.

A felszínen persze evidenciák jelentkeznek. Igaza van Welcknek és Warrennek, hogy a struktúrából kiemelt gondolati tartalom nem releváns, olykor nevetséges is. Wehrlinek, hogy a nem „stiláris” elemként megjelenő gondolatiság többnyire banalitás. Tamás Attilának, hogy a költői mű nem jelentés plusz megformálás-tálálás. Az evidenciákon túl a tényleges problémát is Tamás közelíti — legalábbis kérdés formájában. Azt, hogy mi a viszonya a gondolatnak, az igazság felismerésének, a műben megjelenő emberi alaptörvényeknek a költői teljesítményhez. És a végpontig Wehrli viszi el. Amikor az önmagában megjelenő gondolat banalitásához hozzáteszi, hogy mégis ez adja a mű tényleges szellemi tartalmát, önmagán túlmutató jellegét.

A második probléma tehát a gondolatiság és a műszerkezet viszonya. Az önmagában banális, a műben súlyos-releváns költői gondolat antinómiája. És ez az a pont, ahol — mindkét antinómia szempontjából — a tartalom és forma kérdése megkerülhetetlen.

Persze nemcsak arról van szó, hogy Markiewicz műmodellje — amelyben a szöveg rétege mellett van az ábrázolt tárgyak, cselekmények, személyek, vagyis a felsőbb jelentésegységek rétege, és ez implikálja a magasabb általánosításokat, az eszmei mondanivalót és a tendenciát — majdnem egybeesik az esztétikai kézikönyvek külső és belső forma és tartalom felosztásával. Erről is. De mégis inkább arról, hogy ennek a modellnek a statikája csak a tartalom-forma-fogalom segítségével hozható mozgásba. Természetesen nem az elemek különválasztása, hanem egybekapcsolása, nem a különbség, hanem az egység hangsúlyozása által. Amennyiben feltételezhető, hogy a jelentésegységek rétege (belső forma) és az ebből következő általánosításrendszer (tartalom) nem a szöveg (külső forma) mellett van, hanem benne van. Vagyis

minden felmutatható részlem tartalom és forma egyszerre. Egy formaelem tartalma és egy tartalmi építőkö formája. És bármely változás az egész organizmus változását vonja maga után. Mert minden pont ténylegesen „archimédeszi”. Nincsen olyan tartalmi-jelentésbeli elem, amely szövegszerűen nem érhető tetten, nem rögzíthető. És nincsen olyan szövegbeli-stiláris elem, amelynek ne volna tartalmi-jelentésbeli felépítménye. Tehát minden elem tartalmi, belső- és külső formai egyszerre. Legfeljebb a megközelítés aspektusa választja szét benne ezeket a mozzanatokat. És ebben nem az a lényeges, hogy van külön tartalom és belső-külső forma (főleg a két utóbbi). Hanem az, hogy ha van, együtt van. És mindez a szövegben van. Az egész struktúra a szöveg köré szerveződik. Még akkor is, ha e szerveződés minősége más és más lehet. A versben vagy kispikában zártabb-rövidre fogottabb a szöveg és a jelentés (tartalom) kapcsolata. A nagyepikában nyitottabb, áttételesebb-lazább.

A gondolatiság és a műegész viszonya szempontjából először két optikai csalódást kell tisztázni. Először azt, hogy nincs a műalkotásból kiemelhető tartalom-jelentés. A tartalom a műalkotásban jön létre, és csak benne él. Nem mint a priori gondolati mag, amely formát ölt. Hanem mint feszítő művészi szándék, amely a megformálás-megfogalmazás által tisztázódik. E folyamat során fejeződik be. A folyamatból kiszakítva időtlen, mint rész az egész nélkül. Mert a mű egésze sugározza. Másodszor azt, hogy ez a műben élő, keletkező-befejeződő tartalom, a műnek ez a sugárzása még verbális-irodalmi alkotás esetében is nehezen verbalizálható. Éppen azért, mert a műben élő művészi tartalom, és nem tudományos tartalom. A művön kívül, létközegéből kiragadva, fogalmi eszközökkel végkövetkeztetésekre redukálva tényleg esetlen. De a műben felragyog, és az egész organizmus magjává válik. Mert nem külön részként van benne, hanem minden formai elem részmozzanataként. Ezért nem lehet a mű tartalmiságát a műből kiemelt verbalizált gondolat eredetiségén vagy közhelyszerűségén mérni.

És még két dolgot. A mű a gondolati magot — amely kiemelve lehet közhelyszerű — a megformálás során — Tamás Attila utal erre — nem végeredményként ragadja meg, hanem létrejöttének folyamatában. A maga ok-okozati hálózatában. Emberi szituációkba ágyazottan. Azaz teljes társadalmi-gondolati-érzelmi-pszichológiai motivációs rendszerével együtt. Nem készen, hanem kiküzdve. Ezért ami a művön kívül — verbalizálva — közhely, a művön belül — művészi-leg motiválva — lehet felfedezés vagy újrafelfedezés. És ez megint csak a tartalomnak és a formának az együttese. A formába épülő tartalomnak az eredménye. Ahogy az is, hogy ez a műben felfedezett-újrafelfedezett tartalom vagy jelentés élményenergiákkal töltődik fel, és az olvasóban élményként is realizálódik. A mű ugyanis a formálás ereje által ténylegesen energiává alakítja — Sartre szavával — felhívássá teszi, evokálja a fogalmiság-verbalitás hálójával meg nem ragadható gondolati-tartalmi magot. És ezáltal kényszeríti a hasonló élményeket a mindennapokban már megélt befogadót ráismerésre, átélésre és döntésre-választásra. Ez az evokálás megint csak a tartalom megformálásának terminológiai eszközével közelíthető meg legjobban.

A mű létezés módjából, rétegződéséből következik az is, ami a valósággal való kapcsolatra vonatkozik. Igaz, ez a vizsgált anyagban nem túlzottan sok. Sartre evidenciaként kezeli ezt a problémát, tehát nem tárgyalja. Wellek és Warren a szigorúan ontológiai kérdésekben nem érintik a valóságkapcsolatot. Wehrli akkor utal rá, amikor a műnek a hangból, szóból, mondatból való felépítését vizsgálja. Mondván: a mondat gondolatosságából fakad a külső és belső valóság. És ez nagyjából a helyzetből, a szereplőkből és a történeésből összeálló tartalommal azonos. Markiewicznél is a magasabb jelentésegységeknek a tárgyiasságot, a cselekményt, a személyeket és az esztétikai minőségeket magában foglaló rétege jelentli egyben az ábrázolt valóságot. Azaz rögzíti a valóságkapcsolatot. Mélyebb összefüggésekben ismét csak Tamás Attila közelít. Inkább kérdéseket, mint válaszokat fogalmaz.

De ezek lényegiek. A valóság mely rétegéhez tapad a mű? Hányféle lehet a valósághoz fűződő kapcsolat? Lehet szó inspirációról, motívumok kölcsönzéséről, az egész műstruktúra meghatározásáról. És természetesen a valóságra való visszahatásról. Végül a legfontosabb: az érték problémája. Tamás kiemeli, de nem elemzi: a valósággal való kapcsolat általában, de főképpen ennek a szélessége-tágassága értéktényező. Nem a közvetlen összemérés alapján. A tárgyi valóság elemeitől való különböző távolságra is jöhet létre remekmű. Vagyis a közelség vagy távolság nem értékmozzanat.

A mű létének a kérdései a mű – olvasó kapcsolat révén egy szociológiai problémát vetnek fel. A valóságkapcsolat az értékét. Nézzük előbb a másodikat.

Az érték dilemmái

Hogy a valóságkapcsolat-ábrázolás és az érték összefügg, ezt az anyag nagy része sugallja, vagy meg is fogalmazza. Persze nem egyforma módon és hangsúlyokkal. Tamás Attila — a fentebb idézettekben — és Markiewicz a legmarkánssabb módon. De Wellek és Warren is. Úgy, hogy az anyag fogalmába — amely a struktúrával együtt a mű alkotórésze — beszámítják a szón túl az emberi viselkedést, az ábrázolt attitűdöt, a kifejezett eszmét is. Markiewicz megismerő és posztulatív értékről beszél. Az első a feltárt valóság, főként a jellem, a belső élet valósága. Az emberről szóló ismeret, amelyet nem kutat a tudomány. A második a sugárzott eszme. Egyértelmű tehát a kapcsolat ténye. De korántsem a mikéntje. Igaza van Tamás Attilának, amikor mű és valóság értékteremtő kapcsolatát leválasztja a konkrét tárgyiassághoz való közelségről és távolságról. És ezért nincs igaza a tárgyiasságra törő ábrázolást és a személyességre irányuló kifejezést szembeállító Forgácsnak, aki úgy véli, hogy a kifejezés bizonyos értelemben parciális, és ezért a kifejezéstől az ábrázolás felé való haladás végső soron az értékrend emelkedését jelzi. Az érték szempontjából való szembeállítás már csak azért is problematikus, mert

minden mű ábrázol és kifejez egyszerre. Az alkotó a világot adja önmagában és önmagát a világban. Hogy a szubjektum szívja fel magában az objektumot, vagy fordítva, az műfaji eltérés — e szempontból ezen alapulhat a líra és az epika megkülönböztetése —, nem pedig értékkülönbség. A leglényegesebbet talán Szerdahelyi mondja ki. Hangsúlyozza az érték oldaláról: természetes, hogy a mű tartalmat sugároz. Csupán az a kérdés, hogy milyen. És egész gondolatmenetével sugallja, hogy a mű értéke a feltárt valóság igazságtartalmától és intenzitásától függ. Természetesen az értékprobléma ezzel még nincs megoldva. Ez kiindulópontnak evidensen igaz. Megoldásnak evidensen kevés. A tényleges kérdés az, hogy az ábrázolt valóságtartalom még nem esztétikai értéke hogyan, milyen más értéktényezőkkel együtt válik a műben esztétikai értékké. Ehhez azonban elemezni kell a többi értéktényezőt is.

Sok értékkomponens bukkan fel a forrásokban és sokféleképpen. Tamásnál — láttuk — mint az ellentétes erőket, a polifon jelleget egybefogó egység, amely annál művészibb, minél polifonabb és minél egységesebb. Wehrlinél mint egység és kibontakozás, mint tiszta és gazdag tagolódás. Welleknél és Warrennél a komplexitás és a koherencia egységeként és a nehéz szépség formájában. Amely anyag és forma egymásnak feszülését, az anyag nehezen legyőzhetőségét, közegellenállását jelenti. Ehhez teszi hozzá Markiewicz a maximális egységben megnyilvánuló maximális sokrétűség vonását — és ezeket fogja össze a konstrukciós érték, tehát a mű megszerkesztésében rejlő érték fogalmában. Ezt egészíti ki azután a költői képek alapján keletkező sajátos értékelő érzelmekkel, vagyis az emotív értékkel. A probléma természetesen nem a két értékcsoport létében, hanem egymáshoz való viszonyában rejlik. Ha úgy tetszik, hierarchiájában. És a megoldások itt válnak ellentmondóvá és vitathatóvá.

Az evidenciák tévedésekkel keverednek. Mert igaz van a „Wellek—Warren”-nek, hogy a reális társadalomrajz és a pszichológiai igazság csak akkor emeli a mű értékét, ha spe-

ciális művészi értékekkel — komplexitással, koherenciával — esik egybe. De furcsává válik a megfogalmazás, amikor arról esik szó, hogy a műbe szervesen beépülő eszmei érték nem rontja le a művészi értéket. És téved Wehrli és Wellek és Warren is, amikor úgy vélik, hogy a marxizmus értékszem-pontjai a meg nem formált ismeretanyagra, illetve eszmeiségre koncentrálnak, vagy esetleg egyenesen korlátozódnak. A két értékszféra egymáshoz való viszonyának tényleges kérdését lényegében csak Markiewicz teszi fel.

Az evidenciákat ő is leszögezi. Az ismeretérték és posztulatív érték a mű egységes esztétikai értékének létrejöttéhez nem elegendő. Azzá csupán a másik értékszférával, az emotív és konstrukciós értékekkel együtt válik. Önmagában esztétikailag nem releváns. Idáig, az egység hangoztatásáig van Markiewicznek igaza. A gond az elkülönítésnél-szembeállításnál kezdődik.

Ott, amikor a képi-emotív — és tegyük hozzá: konstrukciós — érték nélküli gnoszéológiai-posztulatív értékről és az ismeretelméletileg hamis és káros tartalom melletti konstrukciós-képi értékről beszél. És az elsőről kimondja — helyesen —: az így létrejövő érték nem esztétikai. De a másodiknál nem mondja ki, hogy így viszont nem jön létre érték. Pontosítsunk és sarkítsunk is. Az emotív és konstrukciós érték nélküli ismeretelméleti és posztulatív érték nem esztétikai. Csak tudományos vagy etikai. A gnoszéológiai és posztulatív érték nélkül létrejövő emotív-konstrukciós érték ugyancsak nem esztétikai. Csak kellemes. A két értékszféra tehát nemcsak egyszerűen kiegészíti egymást. Hanem feltételezi, sőt életre hívja egymást. Csak együtt válnak esztétikai értékke. Egymás nélkül kiesnek az esztétikum szférájából. Például az etikaiba vagy a kellemesbe. De még mindig nemcsak erről van szó. Hanem arról is, hogy ki is olthatják egymást. Nem a létükkel, nem a hiányukkal, hanem az ellentétes előjelükkel. Legalábbis a hamis-káros ismeretanyag és eszmeiség a képi-emotív-konstrukciós értéket. Így az még kellemes sem lehet. A kellemes ugyanis a szubjektum harmóniája egy adott dologgal. A tetszetős

igaztalannal, a csillogó hamissal azonban csak diszharmonia jöhet létre. Nem kellemes, hanem kellemetlen. Az első értékszféra ellenkező előjele nem nem hívja életre a második szférát, hanem vagy nem engedi létrejönni, vagy lerombolja. Nem is a kellemesbe taszítja, hanem a diszharmonikusba, a kellemetlenbe. Ebből egyrészt az következik, hogy Sartre publicisztikusnak tűnő megfogalmazása mélységesen igaz: elképzelhetetlen, hogy jó regényt lehessen írni az antiszemitizmus védelmében. Másrészt pedig az, hogy a két értékszféra egységében mégis a gnoszeológiai-posztulatív értékké az elsőbbség. A kettő együtt esztétikai értéket hív létre. Egymás nélkül nem esztétikai értéket. Etikai-tudományost vagy kelemest. Ha az utóbbinak – az emotívna-konstrukciónak – az előjelét változtatom, az előbbinek a nem esztétikai értéke megmarad. Ha az előbbinek – a gnoszeológiai-posztulatívna-k – az előjelét változtatom, az utóbbinak a nem esztétikai értéke is megsemmisül.

Mindebből következik egy álnaiv kérdés. Hol jön létre vagy hol határozódik meg a művészi érték? Nyilván a műben jön létre. Ott dől el, hogy a bekerült anyagot az emotív és konstrukciós értékek sora értékes művé vagy remekművé formálja. És ezáltal az ismereti és eszmei értéket is létrehívja, evokálja. De ez az értéképződés bizonyos értelemben a művön kívül határozódik meg. Ha a művön kívüli világból érvényes ismeretanyag és eszmei anyag kerül a műbe, az evokálódhat és a többi értékkel együtt remekművé formálódhat. Ha az anyag érvénytelen vagy hamis, ez a formálódás meg sem indulhat. Az érvényes anyag nem biztosan formálódik remekművé. Az érvénytelen anyag biztosan nem formálódik remekművé. A bekerült anyag sorsa a műben dől el. De az anyag milyensége körülírja a lehetőségeket. Egyeseket megenged. Másokat kizár. Csak így lehet a remekmű egyszerre zárt és nyitott. Olyan zárt világ, amely maga szervezi magát világszerűvé, de éppen világszerűségében válik a külvilág tükrévé és reprezentánsává.

A befogadó közönségtől az alkotó közönségig

A mű valóságkapcsolatának a vizsgálata természetes módon vezetett az értékproblémához. Léte és létezőmódja — a kiegészítés-életrehívás miatt — a befogadóhoz. De ez még csak az egyes befogadó vagy a befogadó általában. A szociológiai jellegű gondot a befogadók összessége jelenti. Vagyis a közönség. Ez is felbukkan a vizsgált művekben. Foxnál egy lényeges utalásban. Sartre-nál kifejtetten. Escarpit-nál és Löwenthalnál a középpontban. Először felmerül a közönséggel való egység és az alkotó és a közönség közötti feszültség problémája. Másodszor pedig az irodalom kettéhasadása. A magas irodalom és a szubliteratúra. És az utóbbi természetrajza. Azaz a szubliteratúra fenomenológiája.

Az egység, pontosabban szólva a termékeny egység gondolata Foxnál jelenik meg a regényforma vizsgálatában. Mondván, hogy az ókori eposzt a rapszódosz és a hallgatóság egysége élte, és a hanyatló regényt is csak a közönség, az újratemtett összhang mentheti meg. Az egykori egység és az elveszett, de újratemethető egység gondolata mögött a klasszicitás rejlik. Egy pozitív klasszicitás eszméje. Ezt veti fel Escarpit is. Csak nem az esszéista, hanem a szociológus módján. Az íróhoz közelálló, vele közvetlen kontaktusban, oda-vissza hatásban álló partner-közönség és a minden olvasó réteget átfogó tényleges közönség megkülönböztetése által. A mű akkor funkcionális, ha a kettő egybeesik. Az egész tényleges közönség partnerré válik, vagy a partnerréteg szélesedik ténylegessé. Ekkor jön létre az evidenciák közössége, azaz a kultúra.

A terméketlen egység vagy a negatív klasszicitás gondolatát Sartre veti fel. A gondolatmenet hasonlít az Escarpit-éhoz. Csak annak az árnyéka vagy visszája. A reális közönség a mű tényleges, a virtuális a lehetséges olvasója. Az elsőhöz a mű tényleg eljut. A másodikhoz csak eljuthatna. Akkor jön létre klasszicitás, ha a kettő fedi egymást. A reális közönség mögött nincs virtuális-potenciális másik. Amely néma, de

választható, és így megszólaltatható. Ez a klasszicitás a köz-helyek harmóniája. Minden olvasó kritikus és cenzor. Alkotás és olvasás az együvértartozás bizonyítása és nyugtázása. Így a francia 17. században. Ahol csak az ad valami mozgásteret, hogy az író az uralkodó-megrendelő osztály reális létét a maga ideális eszményei felől ábrázolhatja. Ezáltal hoz létre feszültséget a minta és a kép között. Ez a feszültség is megszűnik a polgárság egyedulalma idején. Pedig a feszültség az irodalmi viszony lételeme. Ez élteti a 18. századot. Amikor az arisztokrácia reális közönségétől az irodalom a polgárság virtuális közönségére apellál. És éltethetné az osztály nélküli társadalom irodalmát. Amely a permanens forradalomban élő társadalom szubjektivitása.

A feszültséget mint lételemet Escarpit és Löwenthal is felfedezi. Az első arról beszél hogy az írást az olvasás, a teremtést a fogyasztás hívja életre. A második pedig arról, hogy alkotás és befogadás olyan szimbiózis, amelyben a jó eredmény, a provokáció az ítélőerő fellángolása, a rossz a megegyezés, az ítélőerő kihunyása.

Nem nehéz felismerni: a klasszicizmus negatív és pozitív formulájában a *sensus communis* elvesztéséről és az utána való vágyakozásról van szó. Arról, hogy a prekapitalista társadalmakban megvolt, a kapitalizmusban elveszett a világszemléletnek az az egysége, amelyen az etikai ítéletek, az ízlésítéletek és az egész esztétikai értéktudat egysége alakulhatott. Felbomlottak azok a szerves közösségek, amelyekben az alkotó karnyújtásnyira lévő, testközeli közönség számára fogalmazhatta meg a tudat közösségén belül jelentkező, többnyire e közös tudattól stílárisan is preformált művészi felfedezést. Ahol az evidenciák közösségében a megfogalmazás evidenciáját a befogadás vagy a közérthetőség evidenciája egészítette ki. Ezt a természetes — persze csak szociológiai értelemben vett — klasszicizmust fogalmazza meg és óhajtja vissza a rapszodosz és a hallgató egységében Fox. De a kapitalizmus a természetes közösségek felbontásával messzi pólusokra tolta az írókat és az olvasókat. A művésszel szemben tulajdonképpen

létrehozta a közönséget. Legalábbis a közeli közönséget távolivá alakította. Ezzel megszüntette a preformációt és az evidenciákat, és létrehozta az érthetőséget vagy közérthetőséget mint problémát. Az Escarpit és a Sartre kérdésfeltevése már erre a szituációra tekintve jön létre. Ahol egység helyett polaritás van. Ahol az evidenciák egysége helyébe a jobbik esetben a pólusok egymást kereső feszültsége lépett. A rosszabbik esetben az egyik oldalon igénytelenség szülte művészmagány, a másikon az elmagányosodott művészet szülte igénytelenség. Escarpit és Sartre is az egymást kereső feszültséget tételezi. De Escarpit — lehet, hogy utópisztikusan — egy a kapitalizmuson belüli egység lehetőségét körvonalazza, legalábbis nem zárja ki. Míg Sartre — lehet, hogy pesszimisztikusan — ennek a lehetetlenségét formulázza. Ezt jelenti a klasszicizmus pozitív és negatív definíciója. Escarpit a partner közönség tényleges-teljes közönséggé szélesítésében a helyzet színét (megoldhatóságát) adja. Sartre a virtuális közönség reális közönséggé zsugorodásában — a közönségnek az uralkodó elitre való szűkülésében — a helyzet visszáját (megoldhatatlanságát). A kapitalizmus közönségszerkezeténck negatív téziséből következett az osztály nélküli társadalom pozitív antitézisére, amely nem az egykori census communis szüli újjá, hanem egy a feszültséget megőrző, de termékeny alakító, magasabb egységet hoz létre.

Erre utal Löwenthal is, Escarpit is. Löwenthal akkor, amikor az ítéleőrő jó művészet szülte fellángolásáról beszél. Vagyis arról, hogyan hat a művészet a közönségre. Escarpit akkor, amikor a termelést létrehozó fogyasztást, az írást inspiráló olvasást említi. Vagyis azt, hogyan hat a közönség a művészetre. Az egymást inspiráló oda-vissza hatás, az egység felé tendáló különbség-feszültség a sensus communis megszünte után, az osztály nélküli társadalom magasabb ízlésszerkezete előtt tényleg a művész-közönség-, író-olvasó viszony optimális létformája. Amelyben az egység a mozgás iránya, a feszültség a mozgás motorja. A feszültség tényét alkotó és befogadó távolsága határozza meg. Tartalmát a

viszony lényege adja. Az, hogy a befogadó számára erőfeszítés a mű befejezése-elsajátítása. Hogy az alkotó számára erőfeszítés a befogadói igény megtalálása és főként felfokozása. A feszültség fokozása a szakadás veszélyével jár. Csökkenése az eltompulásával. A szakadás az alkotói és befogadói igény végleges különbözősége. Az eltompulás az igénytelenség egysége. Az első esetben az evidenciák antinómiákká alakulásán alapszik a különbség. A másodikban az evidenciák közhe-lyekké alakulásán az egység. A *sensus communis* megszű-nése tehát feszültséget szült, és az azóta a művész-közönség-*viszony* létformája. Csökkentése, a pólusok közelítése üdvös. A jelenlegi talajon növelése vagy megszüntetése végzetes. Csupán az a kérdés: milyen erők mozgósíthatók erre az üd-*vös* csökkentésre.

Biztos, hogy kicsik. Escarpit kulturális blokádról beszél, amely lehetetlenné teszi, hogy szélesebb tömegek megrende-lőként jelentkezessenek. Az Escarpit terminológiájával: a tényleges közönséget nem lehet a partnerség körébe vonni. A Sartre-éval: a virtuális közönséget nem lehet reálissá avatni. Az adott szituációban két megoldás képzelhető el. Egy tu-datos, viszonylag pozitív. És egy spontán, teljesen negatív. Az első az eljuttatást szorgalmazza. Az olcsó könyvet, amely a már megtermeltet elviszi a tömegekhez. Persze a szűk, reális-partner közönség igényei szerint termeltet. A második a bele-nyugvás megoldása. Amely szétfeszíti a pólusokat. A bloká-dból szakadékot csinál. Az egyik póluson magára marad a magas irodalom a partner közönséggel. A másikon magára marad a tényleges-virtuális közönség irodalom nélkül. És megkapja a magas helyett a tömegirodalmat, a szublitera-túrát. Az első megoldás pozitíve részleges, és feszültségcsök-kentő. A második negatív teljes, és feszültségmegszüntető. A maga negativitásával hirdeti — persze itt már messze túl vagyunk Escarpit gondolatmenetén —: nem a paperback for-radalmára van szükség, hanem a kultúra forradalmára. Amely-ben nem az az alapkérdés, hogyan lehet a kultúrát eljuttatni a tömegeknek. Hanem az, miként lehet felszabadítani a töme-

gek kultúrateremtő erejét. Hogy a tömeg ne csak befogadja a mások által létrehozottat, hanem — és erre a francia tudós is utal — létre is hozza a magáét. Ez a paperback-forradalomnak nemcsak a visszája, de sokadik hatványa is. Mert nemcsak befogad, hanem alkot is. És nemcsak alkot, hanem inspirál is. Azaz a maga népi kultúráját is megteremtő tömeget az egész kultúra megrendelőjévé és mecénásává teszi. Itt feloldódik a kettősség; a reális-virtuális és a partner-tényleges közönség kettőssége. De megmarad a termékeny feszültség, az igény és a teljesítés feszültsége. Ez persze már messze túlmutat azokon a körülményeken, amit Sartre és Escarpit elemez. Az adott viszonyok között, a kapitalizmus viszonyai között utópia. Marad tehát az olcsó könyv részmegoldásának és a kulturális szakadék létrejöttének a dilemmája. Az utóbbi vezet az elit- és tömegkultúra és irodalom kettősséhez. A szubliteratúra genéziséhez.

A tömegirodalom tünettanát, a szubliteratúra fenomenológiáját adja átfogóan és szellemesen Löwenthal. Nemcsak a szubliteratúra tüneteit, inkább a szubliteratúrát mint tünetet. Amely elsődlegesen az előbbi kettősségnek, a kulturális blokádnak-szakadéknak a tünete és eredménye. Tünettanának részösszetevői: az állandó újdonságigény, a kuriózumok egyeduralma, az érzelmesség és brutalitás szimbiózisa, a fantázia passzivitása, a magatartás konformizmusa és még sok egyéb. Oka és eredménye sok tényező mellett az ítélőerő tompulása, a személyiség fejletlensége vagy szétesése. Ezt fogja össze — nagyvonalúan-izagalmasan — az amerikai sajtó életrajzainak, személyiségportréinak az elemzésében. Ebből bontakozik ki a szubliteratúra a maga félelmességében mint ok és tünet. Mint a fogyasztói személyiség elszegényedésének eredménye és táplálója egyszerre.

A műfajelmélet választójai

A műfajelmélet — mint köztudott — dzsungel. Legalábbis a különböző megközelítések útvesztője. De a vizsgált anyag-

ból ez nemigen derül ki. Legfeljebb indirekte. A problémafelvetés bátortalanságában. Egy kényelmes-hagyományos megoldásban egyfelől. Formális kiütkeresésben másfelől. Persze a következtetések éppen ezért divergálnak. A hagyományos megközelítést a hegeli—lukácsi műfajelmélet újrafogalmazása jelenti. De úgy, hogy felmerül ennek a folytathatósága is. A formális felfogás a közlés módjára támaszkodik és a szöveg jellegzetességeire. Felmerül a műfaji határok merevsége és rugalmassága. Tartalmaz az anyag — legalábbis implicit — utalásokat a műfaji kategóriák helyettesítésére és kiiktatására. És végül két — eléggé konfrontálható — elképzelésben előkerülnek a regény lényeges műfaji problémái.

A hagyományos hegeli—lukácsi megközelítés a Forgácsé és a Szerdahelyié. Legfeljebb az a különbség, hogy Szerdahelyi nyíltan utal forrásaira — pedig részletesen csak a lírával foglalkozik —, Forgács pedig — noha mind a három műnemet átfogja — mintha szemérmes lenne velük kapcsolatban. Pedig nála egyértelműbb az eredet. Nemcsak Hegel és *Az esztétikum sajátossága*, hanem *A történelmi regény*, a *Theorie des Romans* és a fiatalkori drámaelmélet is. Így alakul ki a szubjektum—objektum—viszonyra, az élettényekre és a totalitásformákra alapozva a három műnem profilja és fejlődésének történelmi dialektikája. A líráé a szervező középpé váló és a világgal való találkozást az adott pillanatban rögzítő szubjektumban, amely a maximumig fokozza a költői nyelv intenzitását, és virágkorait a személyiség válságperiódusaiban kristályosítja ki. Az epikáé az ént felszívó és ezáltal szervező középpé váló tárgyiasságban; amely a világgal diszharmonikus viszonyt kialakító hőssel történeteket szervezi műalkotássá. És az akciót—küzdést szervező középpé tevő, objektív és szubjektív elemeket ötvöző drámáé, amely a világtörténelem fordulópontjainak—robbanásainak reprezentatív műfaja. Ezt a hegeli—lukácsi műfajelméletet konkretizálja—fejleszti tovább termékenyen Szerdahelyi a líra műnemi lényegét az ember belső világának kimondásában — Tőkei nyomán —, a „szubjektum láthatóvá tételében” ragadva meg.

Ebben a megközelítésben persze nem az a baj, hogy Hegelre és Lukácsra támaszkodik, hanem az, hogy csak arra. És arra is statikusan. Megfogalmazza-megmerevíti a kategóriákat. Ahelyett, hogy mozgásba hozná. Pedig ez az elmélet, lényegének megtagadása nélkül, sőt inkább felszínre hozása által, legalább három irányban meghosszabbítható. A műfajok létének elmélyültebb társadalomontológiai magyarázata felé. A műfajok formaváltásainak történelmi indoklása felé. És a műfajok kompozíciójának, formálási elveinek elemzése felé. Az első az élettényeken nyugvó magyarázat továbbfejlesztése-meghaladása. Az eposz marxi elemzésének analógiájára — legalábbis következtetéseit és módszerét felhasználva — vizsgálhatja a műfajok születésének és életképességének történelmi létfeltételeit. Magyarázatot keresve az egyenlőtlen fejlődés, az uralkodó műfajjá válás és a hanyatlás tényeire. Aligha vitatható — példálódzunk egyetlen műnemmel! —, hogy a Dionüszosz-szertartások drámává alakulása, a görög és a reneszánsz virágkor és a polgári dráma válsága csupán a társadalmi lét törvényeiből közelítve ragadható meg. Ahol az élettény nem végpont, hanem kiindulópont. Nem lényeg, hanem jelenség. Amely világosan utal az őt létrehozó tektonikus mozgásra. A második egy történelmi műfajelmélet vagy elméleti fogantatású műfaj történet. Valahogy úgy, ahogy Wehrli követeli. Az egyszerű, ősförmákból kiindulva és haladva a bonyolultabbak-tökéletesebbek felé. Csak persze mélyebben, a hermetikus irodalmi szempontot meghosszabbítva a társadalmi-történelmi felé. Ahol nemcsak a nagyepika formaváltása, az eposz-regényváltás leli a magyarázatát a történelem formaváltásában, hanem egyetlen műfaj kompozíciójának az alakulása is. Vagyis a forma tükröző funkciójának, a forma objektivitásának, a formának mint végső absztrakciónak az elvéből kiindulva a regény- vagy drámakompozíció változásainak sora nem úgy jelenik meg, mint a műfaj önfejlődésének a konzekvenciája, hanem úgy mint a történelmi mozgás művészi elvonatkoztatása, tükre és következménye egyszerre. A harmadik a műfajelmélet legneuralgiku-

sabb pontja, a műfajok kompozíciójának kérdése. Itt a szubjektum, a tárgyiasság és az akció mint szervező közép hosszabítható meg egy kompozícióképlet megrajzolása felé. Úgy hogy a szervező közép körül kikristályosodik a mű meghatározott elemeinek-viszonylatainak a rendszere, a többi tényező pedig — a szervező középtől távol — a meghatározatlanság különböző fokán marad. Vagyis a szervező közép minőségétől és elhelyezkedésétől függően a műben a hangsúlyosság- és hangsúlytalanságnak, a meghatározottságnak és meghatározatlanságnak egy adott műfajra jellemző speciális eloszlása-térképe jön létre. A kompozíció képlete éppen ennek a térképnek az alapján fogalmazható meg.

A társadalomontológiai megalapozás és a történeti műfajelmélet — igaz, csak utalásokban — igen érdekesen bukkan fel. Wellek és Warren csak hiányolják a műfajok társadalmi eredetének magyarázatát. Sartre meg is próbálkozik vele. A 19. század második felének, de konkrétan a maupassant-i novellának az előadásmódját, elbeszéléstechnikáját vizsgálja. Kimutatva, hogy a polgári társadalom stabil voltának illúziója-apológiája hozza létre azt a módszert — a nyugalmas, tablószerű háttérbe iktatott fiktív elbeszélő felléptetését —, amely a novellacselekményt, a maga olykor szélsőséges fordulataival, egyszerre a mozdulatlanságban felvillanó-elhaló részmozgás, a rendben mozzanatszerűen felbukkanó rendtelenség színvonalára degradálja. Hogy Sartre-nak a konkrét elemzésben mennyire van igaza — történeti kérdés. Elméletileg mindenesetre jelöli egy lehetséges rész megoldás irányát.

A hegeli—lukácsi felfogás szöges ellentéte a Markiewiczé. Az előadásmód milyenségére és a szöveg minőségére támaszkodik. Így jut el a műnemek speciális szempontú meghatározásához. Eszerint az epikát a szöveg ábrázoló funkciója, emotív jellegének csökkentsége, az előadásmód monológikus volta jellemzi, nem a fiktivitás és a cselekményesség. A drámát a cselekménnyel és a konfliktussal szemben a szöveg ábrázoló és alternatív funkciója, emotív jellege és az előadás több alanyú volta. A lírát az előadás monológikus módja, a szöveg ábrázoló

és alternatív funkciója és erősen emotív jellege. Ennek a koncepciónak a műfajelmélet alapkérdéseit nemigen lehet feltenni. Azokat, amelyek arra vonatkoznak: mit tud ábrázolási körébe vonni egy műnem, és mit nem tud. Melyek azok a törvények, amelyek szerint a világ jelenségeit teljes művészi világgá, totalitássá szervezi, és milyen ez a totalitás? Mi az a művészi centrum, amely körül e totalitás finom szerkezete kikristályosodik — és így tovább. Ezekre a kérdésekre nyilván nem válaszol. Hiszen a válasz lehetséges elemeit — a drámából az akciót és a konfliktust, az epikából a fikтивitást és a cselekményességet — ki is iktatja a meghatározásból. Félreértés ne essék: lehet polémia azon, hogy a konfliktus a dráma lényegjegye vagy minden esetben lényegjegye, hogy a cselekményes elem szerepe mekkora az epikában — főleg a modern regényben —, de aligha vitatható, hogy az a definíció, amely ezeket — és a felsorolt többieket — nem megcáfolja és mással helyettesíti, hanem kihagyja, az önmaga definíció voltát kérdőjelezi meg. Legalábbis mint komplex definícióét. Amely az egész műfajt akarja meghatározni és nem az előadás módját és a szöveg milyenségét. Ez a meghatározás ugyanis csak arra vonatkozik — igaz, arra korrektül és pontosan. Csakhogy a mű nem azonos a mű szövegével. Ehhez járul — éppen Markiewicz terminológiájával — a magasabb jelentésegységek rétege. Ezeket a definíció nem ragadhatja meg. A szövegre érvényes. Azon túl érvénytelen. Egy definíció részének nyilvánvalóan elegendő. Egész definíciónak nyilvánvalóan elégtelen.

A műfajfogalom normativitását vagy elaszticitását a legvilágosabban Wellek és Warren vetik fel. És ezzel nagyjából meg is oldják a Markiewicz dilemmáját. A lengyel tudós ugyanis minden olyan elemet kihagy a definíciókból, amelyet a műfajkeveredés, átcsapás vagy egyszerűen a fejlődés megkérdőjelezhet. Egzakt fogalmat akar, de a kezében maradt anyag nem elég a fogalomalkotáshoz. Vagyis felszámolja a fogalomalkotást. A két amerikai szerző rugalmas fogalmat kíván. De nem jut el a fogalomig, csak a rugalmasságig. Ez sem kevés.

Ugyanis ez a rugalmassá tétele hosszmetsetben és keresztmetsetben egyszerre érvényesül. Úgy mint a normativitás elvetése. Keresztmetsetben a műfaji tisztaságot nyilvánítja meghaladott doktrínának. És ezzel nem keveredést eredményez, hanem az egymás lehetőségei felé való termékeny feszülést. Hosszmetsetben az állandóság és megújulás egységét fogalmazza meg. Azt, hogy a műfaj kényszerít és enged. Imperatívusz, de olyan, amelyet minden új mű újrafogalmaz. Ehhez már csak az inherencia lukácsi fogalmát kell hozzágondolni, hogy a mindkét irányú mozgás elméleti alapjai világosak legyenek. Azt, hogy nem a mű vezethető le a műfajból, hanem a műfaj a műből. Vagyis a mű az alaptény, amely magában foglal minden magasabb általánosítást. A műfajt, a művészeti ágazatot, a művészetet. Ezzel persze nemcsak a műtől a művészetig válik járhatóvá az út, hanem fordítva is. Megnyitva mű és művészet között az indukció és dedukció egymást kiegészítő módszertani egységét.

Markiewicz formális megközelítése elszegényíti a műfajfogalmat. A költészet—nem-költészet szembeállítását meg is kérdőjelezi. Ezt a szembeállítást Wehrli csupán megemlíti. Markiewicz elutasítja. Szerdahelyi körültekintően, nagy apparátussal és finom elemzésekkel megtámasztva kifejti. Könyve nemcsak egyedi színfolt a hazai szakirodalomban, hanem színvonalánál fogva is jelentős. Bizonyos témákban egyszerűen megkerülhetetlen. Ezért érdemes vele vitázni, és kell is. Abból indul ki, hogy a költészet és a nem-költészet a szöveg intenzitása alapján választható el egymástól. Vagyis aszerint, hogy mennyi hatásimpulzus esik egy-egy szövegegységre. Ezt — már mint a magasabb intenzitásfokot — szolgálhatják a képek, a hangtani elemek, az archaizálás, a paralelizmus, az írásképek — és még sok más tényező. Bár majdnem minden lírai mű a költészet szférájába emelkedik, a költészet mégsem azonos a lírával. Mert a szöveg intenzitása alapján epikai és drámai mű is lehet költői. Így a költészet—nem-költészet kettőse metszi a három műnemet, és az irodalmi jelenségek rendszerezésének más szempontú, de azokkal egyenrangú csúcskate-

góriait hozza létre. A költői mű külön funkcióval is rendelkezik, a világ új élményeiből adott, villanásszerű költői „gyorsinformáció” funkciójával.

A gondolatmenet zárt és önmagában logikus. Csakhogy éppen a legkényesebb pontjain merülnek fel kételyek. Az ismérv, a funkció, a műnemekhez való viszony pontjain. Mérhető-e és hogyan a legfőbb ismérv, az intenzitás? A mérőeszköz valószínűleg csupán a befogadói szubjektum lehet a maga ezernyi esetlegességével. Azzal, hogy az adott pillanatban hogyan képes érzékelni-regisztrálni az impulzusokat. Továbbá meghúzható-e pontosan az az intenzitáshatár, amelytől jobbra a költészet birodalma, balra a nem költői szépirodalom terül el. Nyilván nem. És ez a két bizonytalanság együtt az egyes művek megítélésében legalább annyi labilitást eredményez, mint a műnemek határeseiteinek eldöntésében. Annál is inkább, mert a funkció nem látszik egzaktnak. A „gyorsinformáció” nem a költőiség, általában a művészetiség szférájától tűnik idegennek. Emellett minden rövid forma — például publicisztikai forma — sajátja lehet. És hogy költői-e vagy sem, abban az intenzitásmérés minden bizonytalansága jelentkezik.

Természetszerűen merül fel a kérdés: egy olyan jelenség, amelynek ismérvei-határai és funkciója bizonytalanok, elég súlyos lehet-e ahhoz, hogy a műnemi kategóriák érvényét megkérdőjelezze. Szerdahelyi ugyan csak keresztezésről és más szempontú osztályozásról beszél. Mégis arról van szó, hogy a szubjektum-objektum viszonyon és a totalitásformán alapuló műnemfogalom, különösen az epika és a dráma — hiszen a líra egyértelműen költészet — értelmét veszti, ha szféráját metszi egy a szöveg intenzitására épülő másfajta kategorizálás. A műnemfogalomban nem marad elméleti kohéziós erő, ha a hozzátartozó művek egy része átkerül a költészet limeszén, a másik innen marad. Annál problematikusabb ez, mert a költészetfogalom egyre inkább „rácsúszik” a líra fogalmára. Ugyanis a líra sajátja — Szerdahelyi is hivatkozik rá —, hogy speciális totalitásformájának megteremtésében,

mivel hiányzik belőle a dráma és különösen az epika a valósághoz fűződő vonatkozásgazdagsága, az elvesztett-leadott viszonylatrendszer vagy annak illuzorikus mását a költői nyelv lehetőségeinek maximális felfokozásával pótolja vagy teremti meg. A kifejezés fokozott intenzitása tehát a líra jellegzetessége, és nem indokolja egy külön kategória, a költészet elméleti bevezetését. A homéroszi nagyforma a szerző idézte átmenetisége és csökkent intenzitásfoka pedig az epika sajátja. Amely a maga totalitásformáját — költőiségét is — más eszközökkel teremti meg, és ezért kevésbé „terhel rá” a költői nyelv kifejezési lehetőségeire. De ez nem a költészet és nem-költészet, hanem a líra és az epika különbsége. Nem megkérdőjelezi, hanem megerősíti a műnemi sajátosságokat. A könyv koncepciója ezekkel a kérdőjelekkel együtt ingerel továbbgondolásra. Egész fogalomrendszere nyilván még termékeny polémiák forrása lesz.

A regényforma esztétikai problémái két nagystílusú esszében merülnek fel. A Foxéban és a Sükösdében. Foxot a szenvedély gátolja az árnyalásban. Sükösdöt az elegancia az elmélyülésben. Definíciót nem adnak. Nem is törekednek rá. Hiszen az a megállapítás, hogy a regény „a ma népművészete”, az „emberi élet prózája” (Fox) vagy „tárgyasult művészi tudatforma” (Sükösd) nyilván nem definitív értékű. Még adalékot sem igen jelent egy indirekt meghatározáshoz a Sükösd által felsorolt néhány ismérv, ami nélkül nincs regény. Ugyanis a személyiség, az információ és a világkép valamilyen módon minden művészi alkotás sajátja. A tér és az idő minden irodalmi alkotásé. A cselekmény és eseményvilág minden tárgyas (epikus vagy drámai) műé. Nem a regény részleteit tartjuk a kezünkben, hanem a művészi vagy az irodalmi alkotását. Definitív ereje nyilván e részletek speciális regénybeli megjelenésének, variánsának lenne. Ehelyett a két esszéből inkább a regény fejlődésének hosszmetzete és 20. századi állapotának keresztmetzete bontakozik ki. Az előbbi Foxnál gazdagon, az utóbbi Sükösdnél szellemesen.

Fox sok lényeges elemet észrevesz ebben a fejlődésrajzban.

Például azt, hogy a teljes ember csak cselekvésben ábrázolható. Vagyis a teljes ember cselekvő. És csak a cselekvő ember teljes. Ezért ha a cselekvésen nyugvó teljesség megkérdőjeleződik, maga az epikum és a regényforma válik problematikusává. Ebből vezet le a műfaj 20. századi válságát. Ezen az alapon követeli vagy követeli vissza a sorsot formáló ember ábrázolását. Az epikus-hősies elemet. A műfajt megújító új közösséget és világnézetet. A kor reprezentatív figuráinak vagy hőseinek az ábrázolását. Csakhogy éppen az erénye válik a gyengéjévé. Azáltal, hogy a felismérést doktrinává merevíti. Amit Fox meglát, megmagyaráz jelenségeket. De az egész folyamat magyarázatához nemcsak kevés, hanem torzítóan kevés. Ami részjelenségeket illetően igaz, az egészre vonatkozóan igaztalan. A cselekvő ember eltűnésével indokolni lehet 20. századi jelenségeket. Meg a 19. század második feléből valókat. De nem a regényforma egész történetét. Ha ezt teszszük, Rabelais-től Proustig és Cervantestől Joyce-ig a folyamatos hanyatlás szürke tónusú képét kapjuk. Mint Fox esszéjében.

Sükösd könyve a 20. századi regény variánsainak vonzó fenomenológiája. Mint ilyen sokoldalú is, élvezetes is. A jelenségek magyarázataként némelykor kevés is, problematikus is. Ennek valószínűleg a realizmusról vallott felfogás és a tudományos információszerzéshez való viszonyítás a gyökere. A realizmus ugyanis — a 19. században sem — nem azonos sem a természetelvű ábrázolással, sem a külvilág extenzíve teljes megjelenítésével. Az előbbi egyetlen stílus sajátja. Az utóbbi egyetlen műformáé sem. A 20. századi regény nem ezekhez az ismérvekhez képest mozdul el, hanem sok más olyan tulajdonsághoz képest, amit Sükösd szépen és pontosan elemez. Nem az elmozdulás-változás jelent tehát problémát, hanem a viszonyítási alap. Másfelől pedig a tudományokkal felállított párhuzam. Igaza van Sükösdnek: a 19. században embertudomány és regény külön informál. De nem jelent a regénynek problémát — térvesztéséget — a tudományok 20. századi fejlődése sem. Pontosabban szólva nem ez jelent problémát. Ha-

nem az áttekintés kérdése. A „tükör helyett cserép”-szituáció, amit Sükösd is felmutat. Vagyis nem az embertudomány, hanem az emberismeret. Ennek a megléte vagy lehetetlensége — beleértve persze az emberi szituáció ismeretét is. Amiről a tudomány informál, onnan a művészet ugyanis nem szorul ki. Mert másképpen informál. Azaz nemcsak informál, hanem megjelenít is. Az információt regényvilággá alakítja — mint ahogy ezt a szerző a Herzog esetében elemzi. Ha ezt teszi, információja akár közhely is lehet, a regény művészileg mégis érvényes. Ha nem teszi, szenzációs információ esetén is, művészileg érvénytelen. Tehát nem a tudománnyal való érdekarctól van szó, és nem is az információk lehetőségéről, hanem a megformálás által evokált felismerésről. Nem a közlésről, hanem a művészi rangú közlésről. A regényforma alakzatai mögött — erről a könyv is meggyőző — tényleg válság lappang. De okai közül a sosemvolt módon felfogott realizmushoz való viszonyítás és a tudománnyal való versenyfutás kikapcsolható.

Törvény és történet

Az irodalomtudomány törvényeinek a kérdése nem önmagában merül fel. Hanem mint a társadalomhoz, a társadalmi fejlődéshez való viszony és mint a fejlődés problémája. Vagyis a történeté. Mint a történetírás lehetősége vagy lehetetlensége. Először maga a törvényfogalom válik problematikussá. Markiewicz — igen korrekten — nem is törvényről beszél, hanem tendenciáról. Pontosabban törvényszerűségekre törő tendenciáról. Amely nem egyértelmű, és természetesen nem statisztikai jellegű. Számszerűen nem meghatározható, de valószínű. Ezen az elhatároláson belül bukkan fel az irodalom társadalmiságának, az irodalmi fejlődés társadalmi meghatározottságának a problémája. Wehrli jobbára csak deklarálja a kapcsolatot. Wellek és Warren a korlátok hangsúlyozásával a kérdőjeleket rajzolják fel. Markiewicz az érvényes kapcsolatot hogyanját, a determináció mechanizmusát kutatja.

A „Wellek – Warren” kérdőjeleinek egy része evidens igazság. Ilyen az, hogy az irodalom nem a szociológia és a politika pótszere. Hogy a gazdasági élet és az irodalom között nincs közvetlen kapcsolat. Hogy a termelési technológia változásainak nincs irodalomtörténeti konzekvenciája. Hogy a művet a benne foglaltatott társadalmi igazság nem teszi önmagában értékévé. Csakhogy a probléma nem is itt van elrejtve. A polémia ez esetben a tényleges konfrontációt megkerülő álpolémia. Ugyanis az a vulgárszociologizmus, amely az irodalmat a szociologikum-politikum szolgálóleányának látja, értékét kizárólag a posztulált társadalmi igazságon méri, gazdaság és irodalom között rövidre zárt kapcsolatot tételez, és az irodalom változását a technológiából vezeti le – nem valóságos vitapartner. Ezért nem is helyettesítheti a társadalmi determináció-kölcsönhatás tényleges teóriáját, amelyet a kézikönyv negligál vagy legalábbis majdnem megkerül.

Néhányat a valóságos problémák közül így is felvet. Például azt: a társadalmi determináció egyik érvényesülési módja, hogy egyes értékek megvalósulását lehetővé teszi, másokét kizárja. Persze a lehetővé tett érték nem biztos, hogy megvalósul. Ez már – folytassuk a gondolatmenetet! – nyilván az alkotói személyiségtől függ. Ezzel a meghatározottság határai között meg is jelenne a meghatározatlan tényező, az alkotói személyiség. Csakhogy ezzel a meghatározottság ereje csak látszólag csökken. Lényegében fokozódik. Részben azért, mert maga az alkotói személyiség is társadalmilag meghatározott. Egész életútjában. Személyiségének szűkösségében-tágasságában. Abban, hogy a veleszületett adottságokat képességekké tudja alakítani vagy sem. Részben pedig azért, mert ami szubjektíve kimondható, nem biztos, hogy objektíve is az. A szubjektíve kimondhatót objektíve kimondandóvá csak az alkotói és befogadó igény társadalmilag meghatározott egybeesése vagy közelítése alakíthatja.

Tényleges probléma – legalábbis a könyv gondolatmenetében – az a konfrontáció, amely az irodalomtörténetet mint társadalmilag meghatározott fejlődéstörténetet állítja

szembe az irodalomnak mint a művészeti ágak egyikének az immanens-autonom históriájával. Tehát irodalomtörténet mint társadalomtörténet vagy irodalomtörténet mint művészettörténet. Az alternatíva látszatra nehezen dönthető el. Valójában nem is dönthető el. Mert nem alternatíva. Ahhoz, hogy eldönthető legyen, egyik oldalának igaznak kellene lennie. De egyik sem igaz. Az irodalomtörténet mint társadalomtörténet hamis. Az irodalomtörténet mint steril művészettörténet elképzelhetetlen. Az előbbi a művészi specifikumot veszíti el. Az utóbbi a társadalmi jelleget. Az irodalom nem társadalmi jelenség vagy művészet. Hanem társadalmi jelenség mint minden művészet. Az létrejöttében, fejlődésének tartalmában és mikéntjében, kimondott alkotói szándékában és elsajátított befogadói élményében. Története csak társadalmi jelenség történeteként írható meg. Ettől lesz művészettörténetté. Anélkül nem az. Művésziségének lényege a társadalmiság. Ezért csak azzal együtt értelmezhető.

Nem mond ennek ellent az a finom distinkció sem, amelyet Welles és Warren méltán tesz meg. Nevezetesen a keleti és nyugati fejlődés különbsége. Nyilvánvaló, hogy a társadalmi meghatározottság-kötöttség az orosz irodalomban evidensebb, mint — mondjuk — a franciában. És általában Kelet-Európában, mint Nyugat-Európában. De csak fokozati különbségről van szó. Nem lényegiről. A fejlődés eltérő volta miatt keletkezett hangsúlyeltolódásról. Arról, hogy a mostohább történelmi sorsú kelet-európai népek művészete-irodalma közvetlenebbül telítődik társadalmisággal, politikummal, nemzeti-emberi sorskérdésekkel, mint a konfliktusmentesebben fejlődő nyugat-európai népeké. Ezt a pluszt a progresszió megkésettisége, főleg a polgárosodás megoldatlansága, a politika retrográd jellege adja, „terheli rá” az irodalomra. Ez a kelet-európai irodalmak történelmi gyengeségből fakadó óriási erkölcsi-művészi ereje. Vátesz-költő típust teremtő vátesz-irodalmak, amelyek hőiesen vállalkoznak a történelmi megoldatlanság művészi megoldására. Ez a hangsúlyeltolódás, a történelmi-társadalmi kötöttségnek és feladatvállalásnak ez a

felfokozottsága egy kelet-európai irodalomtörténet speciális vonásához elég. A nyugati irodalnak társadalmi fogantatásának tagadásához kevés.

A „Wellek – Warrenben” a nehézségek kapnak hangsúlyt. Markiewicznél a lehetőségek. Igaz, nagyon szerényen. Ez elsősorban erény. Egy határon túl korlát is. Ezért kevés a konkrét eredmény. Például az, hogy az irodalom és a társadalom egyéb szférái kölcsönhatásban vannak. Hogy az eszmei tartalom az alkotó és a fogyasztó osztályhelyzetétől egyaránt függ. Hogy az irodalom eszmei fordulatai létrehozzák a nekik megfelelő formát, és ezek a formák több cél megvalósítására is alkalmasak. Hogy egy irodalomtörténeti kor folytatja az előzőt, és szemben is áll vele. És így tovább.

A gondolati erőfeszítés iránya világos. Az utat akarja felvázolni, amely a gazdasági társadalmi bázistól a szellemi jelenségek, köztük az irodalom mozgásához és milyenségéhez vezet. A kapcsolatot-meghatározottságot evidensnek tekinti. De az út szakaszait, a mozgás hogyanját, a hatásmechanizmus mikéntjét, a kölcsönhatások finom hálózatát kutatandó témának tartja. Ezért sorakoztatja fel skrupulózusan a kétségek-nehézségek egész rendszerét. Ezek közül néhány feloldható.

Például az, hogy az irodalom csak részben vizsgálható osztályszempontok szerint. Mert sokszor nemzeti vagy összemberi jelleget-érdeket valósít meg. Ugyanis jogosulatlan az osztályjellegűnek és a nemzetinek-összemberinek a kimerevített szembeállítás. A rangos műalkotás az egyéni részlegestől emelkedik az összemberi egyetemeshöz. Ezen az úton egyre szélesedő közösségek-azonosulások közvetítenek. A kisebb szerves közösség, az osztály, a nemzet. Ez a közvetítés szakaszos és folytonos. A következő fokozat megőrizve haladja meg az előzőt. Így az osztályszempont belesimul a nemzetibe-összemberibe. Nem semlegesítik, hanem kiegészítik-feltételezik egymást. Vagy az, hogy az osztályhelyzet-osztálymozgás csak az eszmei tartalmat határozza meg, a formát nem. Elsősorban nyilván azt. Csakhogy a tematika vagy a posztulált direkt eszemeiség szintjén a kérdést nemigen érde-

mes vizsgálni. Az elemzés csak evidenciákat mutat fel. A tényleges probléma a tematika és eszmeiség formai szerkezeté válásával kezdődik. Egyrészt azért, mert művészileg csak a megformált eszmeiség releváns. És — mint ahogy erről már szó volt — maga az eszmeiség is csak a forma által evokálódik, fokozódik fel, irányul a befogadóra, válik élményszerűen el-sajátíthatóvá. Másrészt azért, mert mélyebb szinten — az elemzéshez tudományos erőfeszítést igénylő szinten — nem is a tematika és az eszmeiség tükröz, hanem a forma mint végső absztrakció. Vagyis a kettő együtt. Az eszmeiséggel feltöltött forma. A formává lett eszmeiség. Persze éppen ez az út, amely a meghatározottság első szintjétől a másodikhoz vezet, az, amelyet a tudományos kutatásnak meg kell járnia.

Meggondolkodtató az is, hogy a meghatározottság egyenlő-e a tudatosodott világnézeti tényezőknél a műre gyakorolt hatásával. Hiszen Markiewicz is hivatkozik a „realizmus diadala” - problémára. Arra, hogy a művészi élettapasztalat, a valóságglátás gazdagsága és árnyaltsága a műben más konzekvenciákat eredményezhet, mint ami az alkotó tudatos világnézetéből vagy annak egyes elemeiből következne. Vagyis a determináció áttételesebb, hosszabb-lazább szálon mozgó, mint első pillantásra tűnik. Az alkotás folyamata és a készülő mű kiszabadulhat a tudat eszmék-téveszmék befolyásolta kontrollja alól, és engedelmessé válhat a valóság logikájának. A mű az alkotói világnézet, az élettapasztalat, a vizsgált valóság metszéspontján jön létre. Ez persze nem determinálatlanság, hanem többszörös determináció. Egyfelől oldja az egyenes vonalú-mechanikus meghatározottságot. Másfelől újabb determinánsokat léptet fel. Nem egyszerűbbé, hanem bonyolultabbá teszi a vizsgálódást. De éppen ebből a hármas tükörből való, egymást erősítő tükröződés ígérheti a mű jobb ismeretét.

A törvény gondja a történeleméhez vezet. Ha van az irodalmi jelenségekben mozgás, e mozgás fejlődéssé rendeződik, és e fejlődés mozgatóerői (törvényei) ismertek vagy megismerhetők, akkor van az irodalomnak története, és ez meg is

írható. Ha nincs, nincs történelem sem. És az irodalomtörténetírás mint tudományos törekvés nyilván érvénytelen. Ez utóbbi — némi leegyszerűsítéssel — a Wellek és Warren logikája. A mű zárt struktúra, amely nem tart lényegi kapcsolatot sem a többi művel, sem a külvilággal. A művek egymást meghaladása-folytatása lenne az irodalomtörténet. De folytatás nincs, csak egymásmellettség. Tehát fejlődés sincs, csak változás. Ennek a törvényei sem tapinthatók. Tehát lényegében nincs irodalomtörténet. Nemzeti se, egyetemes se. Az előbbi csak az irodalomtól idegen, külső, nem művészi szempontokra támaszkodhat. Az utóbbi még távoli ideál. Reálisan csak a műfajok, általában a formák története ragadható meg.

A mű zártságának a túlhangsúlyozása, társadalmi meghatározottságának a megtagadása a történelem megszüntetésével egyértelmű. A zárt művekből álló irodalomnak nincs története. A nyitottakból állónak van. Olyan története, amely a társadalomhoz kapcsolódva — persze az öntörvényűség és önmozgás sok elemét is beszámítva — annak históriáját követi. Az irodalomtörténet elméletéhez-módszertanához Markiewicz nyitja meg az utat. Mégpedig azzal, hogy a művet a társadalom felé nyitottnak tekinti. Joggal hangsúlyozza: a haladás-fejlődés elsősorban a megismerő jellegben (emberismeret) és a posztulatív tartalmakban érhető tetten. Ez vezethető ugyanis le közvetlen módon a társadalommal való kapcsolatból. Ez azonban — a Wellek, Warren és Wehrli hangsúlyozta műfaj-, stílus- és formatörténettel együtt — már az irodalomtörténeti mozgás-fejlődés tényleges gerince. Amennyiben a mű a társadalmi inspirációból születve, onnan hozott és azzal együtt fejlődő megismerő posztulatív tartalmait műszerkezetté szervezve, már be is sorol egy műforma-műfaj fejlődésének rendjébe. Pontszerű, mert a világból merített tartalmait sohasem volt, egyszeri formaszerkezetté zárja. Pontszerűségében azonban két folyamatba is beilleszkedik. Inspiráltságával-eszmeiségével a társadalmi fejlődésébe, megformáltságával a műfaj fejlődésébe. Mikor mindkettőt foly-

tatja, egyben a korábban létrejött pontszerű műveket is folytatja. Folytatja és megújítja egyszerre. Ez a folytatás-megújítás adja az irodalomtörténetet. A folytatás a folyamatosságát. A megújítás a szakaszosságát. Így simul a műfajtörténet részként az irodalomtörténetbe mint egészbe. Abba az irodalomtörténetbe, amelynek fejlődését egyfelől a társadalmi mozgás, másfelől a műfaji-formai önmozgás határozza meg. Amely persze csak annyiban önmozgás, amennyiben a társadalmi kihívás műszerkezetté válva csak azt folytathatja, ami az irodalmi hagyományban korábban már létrejött. Ebben a társadalmi fogantatású művészettörténetben — amelyben a társadalmiságra és művészsiségre egyszerre esik hangsúly — jelentkezik azután az irodalmi fejlődés Markiewicz hangoztatta sajátja, amely szerint az új érték nem iktatja ki, nem érvényteleníti a régi értéket és produktumot. És ez veti fel a korszakolásnak az egész problémarendszerét, amelyet Wehrli is és Welles és Warren is joggal hangsúlyoz.

Esztétika — zárójelben vagy anélkül

Az irodalomtudomány mibenlétének és összetevőinek a kérdésében nem a sokféleség a meghökkentő, hanem a zárttság. Már-mint az esztétika irányában való zárttság. De előbb a sokféleségről. Wehrli filológiáról, irodalomelméletéről és irodalomtörténetéről beszél. Ezek egysége az irodalomtudomány. Markiewicz elméleti és történeti irodalomtudományról és az irodalomvizsgálat metatudományáról. Welles és Warren poétikáról (irodalomelméletéről), irodalomtörténetéről (kutatásról) és kritikáról. És persze a három elem egységéről. A különbség e téren majdnem csak terminológiai. Nem így a legneuralgikusabb ponton, vagyis az irodalomelmélet felfogásában. Ez Wehrli szerint csak a műelemzés tudománya. A mű keletkezésének, létezési körülményeinek, szerkezetének, megjelenésformájának a vizsgálata. Markiewicz felfogása tágasabb. Itt általában az irodalom lényegéről, változatairól és törvényszerűségeiről van szó. Részdiszciplínaként pedig a stilsztikáról,

a verstanról, a műfajelméletről. Welleknél és Warrennél pedig az irodalom elveinek, kategóriáinak, kritériumainak a tanulmányozásáról és a kritika és az irodalomtörténet elméletéről. Tehát leegyszerűsítve: van egy szűkebb és egy tágabb értelmezés. A szűkebb a műelemzéssel azonos. A tágabb az irodalomkutatásra vonatkozó minden elméleti és módszertani kérdéssel. A kettő közötti különbség már nem terminológiai, hanem teoretikus. De az a kettő közötti egység is. És ezúttal ez az izgalmasabb. Az egység pedig abban nyilvánul, hogy az elmélet akár a műelemzésre irányul, akár általában az irodalmiságra, mindenképpen az irodalomra vonatkozó legmagasabb absztrakció. Amely nem tud magasabb absztrakciós szintről, például egy esztétikairól vagy ágazati esztétikáról, és így nem is nyit afelé kaput. Vagy legalábbis csak nagyon keskenyvet.

Miben áll ez a keskeny kapu? Abban, hogy Wehrli felveti: az irodalom nyelvi művészet. És az a — nyilván szélesebb értelmű — irodalomelmélet, amely az írásművészet átfogó esztétikája vagy filozófiája, a speciális írói széppel foglalkozva már be is sorol az esztétikába. Markiewicz pedig egyrészt az irodalomelmélet témakörei között említi egy alkalommal az irodalomnak mint tükrözési módnak a vizsgálatát. Másrészt pedig az irodalomtudomány határesetei között sorolja fel az irodalomfilozófiát, amelynek — az irodalmi mű lételmélete és értékelmélete mellett — része a meghatározatlan tárgyú irodalomesztétika. De ez a kapu tényleg keskeny. Nemigen jön rajta létre az elvek és módszerek közlekedése. Szinte érintetlen marad az irodalomvizsgálat hermetizmusa. Amely az irodalmat művészetként kezeli, de alig vesz tudomást a többi művészetéről és a művészetről általában. Diszciplínákban gondolkodva: az ágazati esztétikákról és az általános esztétikáról, a művészeti ágak és a művészet filozófiájáról. Ez először azzal a következménnyel jár, hogy abszolutizál egy induktív logikát. Vagyis minden általánosítást az irodalmi tényekből következtet ki. Mindent maga fedez fel. És a felfedezések között sokminden keveredik. Olyan is, ami a mű-

vészetre vonatkozik, és olyan is, ami az irodalomra mint a művészetek egyikére. (Így csúszik például egymásra az elemzésekben a fikтивitás kérdésében a művészség és az irodalmiság mint annak egy speciális megjelenési formája.) Márpedig a kettő csak akkor választható el, ha tudomásul vesszük, hogy létezik az esztétika mint általános művészetfilozófia (vagy az is), és a művészetre vonatkozóan kialakított néhány érvényes általánosítást. Amelyek deduktíve — mutatis mutandis — alkalmazhatók az irodalomra. Persze úgy, hogy ez az alkalmazás nemcsak az általános törvény egy variánsát mutathatja fel, hanem visszahathat magára a törvényre is. Módosíthatja, szűkítheti-tágíthatja annak érvényét. Esetleg hatályon kívül is helyezheti. Vagyis mindenképpen érvényesíthet a deduktív logika mellett egy ellentétes irányút is, azaz induktívát. A második következmény pedig az, hogy az esztétika létét tagadó vagy inkább negligáló, tisztán induktív, szaktudományi következtetésrendszer lehetetlenné teszi a diszciplínák tényleges elhatárolását, a vizsgálódási módszerek és lehetőségek hierarchiájának a kiépítését. Amelyben a szaktudomány mellett megjelenik az ágazati esztétika (irodalomesztétika) és az általános esztétika is. És a nyitott logikájú diszciplínák egyseges vérkeringésében szabadon áramolhatnak a felismerések, hogy kialakuljon belőlük az irodalom-vizsgálatnak a módszereiben-absztrakciós eljárásaiban különböző, de eredményeiben egységes érvrendszere.

Mindez az elemzett művek kifejtett rendszertani elképzeléseire vonatkozik, és nagyobbik részük esetében a vizsgálódás módszerére. Van azonban kivétel is. Főképpen a Szerdahelyi műve és a Forgácsé. (Tamás Attila is nagy esztétikai háttérrel dolgozik. De inkább polemizál vele, mint támaszkodik rá.) Szerdahelyi kifejezetten ágazati esztétikát ír. Az általános esztétika a művészetre vonatkozó törvényeit vetíti a szépirodalom egy összetevőjére, a költészetre, és azon belül keresi a jellemzőket. Könyve — többek között — ezért fontos kezdeményezés. Nagyjából ez Forgács szándéka is. Csakhogy nála megbomlanak az arányok. Az irodalom és a művészet nála is majdnem

egészen egybeesik. Csak ellenkező előjellel. A kézikönyvek csak az irodalomra figyelnek. És nem választják el az irodalmi művésztől az általában vett művészt. Forgács csak az esztétikára figyel. És nem választja el az általános művésztől az irodalmi művészt. Vagyis a kézikönyvekben az általános, a művészi olvad fel a különösben, az irodalmiban. Forgácsnál a különös, az irodalmi, az általánosban, a művésziiben. Ez pedig megakadályozza egy tényleges ágazati esztétikai gondolatmenet kialakulását.

★

Lehet, a vizsgált anyag nem elég teljes, és nem elég reprezentatív, és az elemzés kevésbé komplex. Mégis megkockázatom: a szintézisalkotás dilemmái elég világosan kirajzolódnak. Igaz, ez inkább a szintézis árnyéka, mint a lehetősége. Inkább a visszája, mint a színe. Több a kérdés, mint a válasz. A kétség, mint az igazság. Az irodalmiság, a mű, a törvények, a rendszertan problémájában a kérdőjelek dominálnak. A funkció, az érték, az irodalom szociológiai megközelítése, a műfajok kérdésében a lehetőségek. De talán az első lépés úgyis inkább a kérdezés. Ez fordítható azután — sok elméleti munka árán — válasszá. A válaszadásnak — a bátortalannak is — két eredménye lehet. Egyrészt megfogalmazható belőle egy a problémákat a végponton megragadó és nagyon rugalmasnyitott szintézis az oktatás számára. Amely inkább indítás, mint befejezés. Inkább nyit, mint zár. Másrészt pedig kiindulópont lehet — a kérdések határozottságával — egy tudományos összegezés számára. Ahol a mai kérdés már holnapi tudományos program. Ehhez legyen ez a gondolatmenet is adalék.