

SZEMLE

AZ IRODALOMELMÉLET KÉRDŐJELEI

WELLEK—WARREN: *AZ IRODALOM ELMÉLETE*

(Gondolat, 1972.)

Szívesen írnám: Welles és Warren, a két kitűnő amerikai szerző irodalomelméletének hazai megjelenése tudományos szenzáció. Csak hogy a könyv első kiadása több, mint húsz esztendő. Fő tételei különböző forrásokból nálunk is ismertté és vitatottá váltak. A szakma nagyjából — eredetiben vagy valamely más világnyelven — megismerkedett vele. Közönségsikerré pedig — a dolog természetéből következően — irodalomelméleti könyv amúgy sem válik. Legfeljebb avult szenzáció lehetne. Ilyenek pedig nincsenek. Maradjunk inkább abban: a kézikönyv megjelenése fontos esemény. Mert a tudomány számára kérdésfeltevésével, szakirodalmi kitekintésével indításokat, mindig korrektek — ha olykor óvatos — következtetésekkel mindig összegezést ad. A felsőoktatásban a tanárnak az elméletben alapozás, esetleg speciális kollégiumokhoz adalék, a diáknak bibliográfiai forrás vagy a felkészüléshez színvonalas kézikönyv. És egyes eredményeivel — például a nyelvi elemzésben, a kép- és szimbólumvilág analízisében vagy akár az értékkritériumok keresésében — befolyásolhatja a közoktatás színvonalát is.

Eseménnyé válása részben erényeiből következik, részben a hazai adottságokból. Irodalomelmélet vagy irodalomesztétika terén a hagyományaink bizony nem gazdagok. Tolnai Vilmos egykori összefoglalása (*Bevezetés az irodalomtudományba*) csak részletkérdéseket fogott át, és azokban is alatta maradt a kor európai tudományosságának. Thienemann Tivadar munkája (*Irodalomtörténeti alapsfogalmak*) mindössze az irodalomtörténetírás módszertanába adott a szellemtörténet és a szellemtudományi jellegű irodalomszociológia által ihletett bevezetést. Horváth János pedig (*Magyar irodalomismeret*) csak annyit markolt az elméletből, amennyi irodalomtörténeti szintézise megalkotásához, alapvető fogalomkészletként elegendőnek bizonyult.

Azóta persze — főleg az utolsó másfél évtizedben — sok a változás. Lukács egész életműve széles alapozás az elméleti munka fellendüléséhez. És a részkutatásokban is sokminden felhalmozódott. Az irodalomtudomány hazai hagyományainak és nemzetközi iskoláinak elemzésében, az irodalomtörténeti periodizáció és stfluszkutatás kérdésében,

a műelemzés elméletében és gyakorlatában, a komparatistikában, az irodalomtudomány rendszertanában és határterületeinek kijelölésében, a nyelvi-akusztikai elemzésben, a költészetelméletben, és még lehetne sorolni a példákat. Szabolcsi Miklós, Király István, Klaniczay Tibor, Nyíró Lajos, Miklós Pál, Szerdahelyi István, Tamás Attila neve csupán különböző, olykor divergáló vagy éppen szögesen ellentétes kutatási irányokat vagy következtetéseket jelöl. Mindez részeredménynek sok. Az összegezéshez még kevés. Ezért nem született — a kutatás és oktatás számára — hazai elméleti szintézis.

A fordítások segítenek, de nem adnak megoldást. Max Wehrli könyve (*Általános irodalomtudomány*) jó áttekintés, de — keményen fogalmazva — nem mindig haladja meg egy annotált bibliográfia szintjét. Markiewicz írásának (*Az irodalomtudomány fő kérdései*) — ugyancsak keményen fogalmazva — teljességigénye néha már eklekticizmus, körültekintő volta színtelenség, és megoldásainak horizontjából egyébként is kiinaradnak az általános esztétika olykor teljesen elfogadott megoldásai. És természetesen nem is teljes, olykor nem is a legjobban válogatott ez a fordításirodalom.

Mindez együtt alaposan megemeli a „Wellek—Warren” jelentőségét. Kötelezővé teszi az elemzést. A könyvét is, és az ennek kapcsán felmerülő hazai gondokét és feladatokét is. Az elemzés természetesen vita is. Ez azonban nem tételek és ellentételek, hanem tételek és tények szembeállítás. Nem elegendő bizonyítani: Wellek és Warren nem marxisták. (ez — ha egyébként is nem lenne teljesen evidens — a marxizmussal vagy az annak vélt felfogással folytatott polémiajukból egyértelműen kiderül). Hanem azt kell dokumentálni, hogy egyes kérdésekben nincs igazuk. Ez pedig nem igénytelen feladat.

A fogalommeghatározás buktatói

A koncepció szervi hibái, mint ez köztudott — és Szili József értően elemző utószava is megmutatja — az irodalomvizsgálat külső és belső tényezőinek merev elhatárolásából következnek. Így mindjárt a fogalommeghatározásnak, az irodalom mibenlétének a kérdésében. Ha ugyanis az irodalmi mű önmagában elszigetelt egység, zárt sejt, amelynek összetevőit és értékmozzanatait külső tényezők, életrajziak, pszichológiaiak, eszmeiek, társadalmiak nem befolyásolhatják, akkor a meghatározás ismervei kizárólagosan magából a műből absztrahálhatóak. A külső összefüggésrendszerből kiemelt mű pedig csupán nyelvi képződmény, pusztá szöveg, amelyben az irodalmiság ismervei éppen a szöveg jellegzetességeiből fakadnak. Így keresik a szerzők is — mint az orosz formalista iskola óta annyian — azokat a mozzanatok, amelyek az egyszerű nyelvi közlést a költőiség szférájába emelik. A mindennapok és a tudomány nyelvétől elválasztva meg is találják

a nyelvi jelek hangsúlyossá válásában, a közlés expresszív és evokatív jellegében, emocionális töltésében, a közölt tények fiktív voltában. Ismert eredmények. Hiszen Markiewicz is a képszerűségben, a nyelvi elrendezettségben és a fiktivitásban keresi a legfőbb ismérveket. Csupán Wehrli tágit egyet érdekes módon a meghatározáson, amikor az irodalom, a nyelvi művészet lényegét más művészetekkel összehasonlítva közelíti, és ennek alárendelten kísérli meg a nyelvi közlés művészi és nem művészi jellegének elhatárolását.

A szöveg minőségére koncentráló meghatározás logikai zártságán így is rés keletkezik. A fikció ugyanis — akarva akaratlanul — egy a művön kívüli elem, legszélesebben értelmezve a valóság a műben való megjelenési módjára utal, azaz a zárt sejtet mégiscsak valamilyen viszonylatrendszerbe helyezi. Annál is inkább, mert a szerzők másutt elismerik: a költészet reveláció, csupán az a kérdés, hogy mit revelál. A reveláció tartalmának, a fikció fedezetének a megfejtése elvezetne egy gazdagabb, a valóság, a stilizálás (fikció) útján létrejövő műstruktúra és a nyelvi formálás egységére építő meghatározáshoz. Ez a szál azonban elvékonyodik-elesik a könyv gondolatmenetében, és így az irodalomnak mint nyelvi anyagban megvalósuló művészetnek a komplex definiálása helyett meg kell elégednünk a művészi és nem művészi szöveg megkülönböztetésével. Ahogy — a valósághoz való viszonyítás hiányában — funkcióként nem fogalmazható meg több, mint a saját — meghatározatlanul maradt — természethez való hűség normatív követelménye. Nem segít ezen a fikciónak a meghatározásba való bevezetése sem. A fikció ugyanis — a valóság tárgyi mozzanataihoz legkonkrétabban tapadó fotóművészettől a legelvonatkoztatottabb eszközökkel dolgozó zeneéig terjedő skálán — valamilyen módon minden művészet sajátja. Így legfeljebb azt bizonyíthatná, hogy az irodalom művészet. De a fiktív módon reflektált és nyelvi eszközökkel megjelenített valóságra való utalás nélkül, annak negligálásával ez a bizonyítás és meghatározás is csonka marad. És itt érkezünk el tulajdonképpen a definiálás tényleges problémájához, amely hazai tudományosságunk szempontjából sem közömbös.

Egy jelenséget — így az irodalmat is — különböző szempontból vagy absztrakciós síkról közelítve lehet definiálni. Wellek és Warren egy szaktudományi meghatározást közelítenek, amelyben az egyik természetes fogódzópont valóban a nyelv költőivé emelkedése, a másik — a hiányzó — azonban minden bizonnyal a reflektált valóság, a valóság művé formálásának módja lenne. És itt kapcsolódik be a problémakörbe egy a szaktudományi fölé rétegezhető, magasabb absztrakciós síkon létrejövő, ágazati esztétikai meghatározásnak a lehetősége. Ez feltételezi — és ezért nem bizonyítja — az irodalom művészet voltát, amelynek része a fiktív jelleg is. Hanem a nyelvi anyag jellegzetességeiből, a nyelvhez tapadó képzet-, képzet- és

fogalomrendszerből kiindulva, más művészetekkel összehasonlítva vizsgálja az irodalomnak, a nyelvi művészetnek sajátos tartalmát — az emberi világ egészéből mely mozzanatok, összefüggések megragadására képes —, a mű időbeli és térbeli dimenzióit, a nyelvi-irodalmi megjelenítés érzéki jellegzetességeit.

Vagyis: (leegyszerűsítetten fogalmazva) annak a bizonyítása, hogy az irodalom művészet, azaz ember és világ viszonyainak valamely lényeges összefüggését jeleníti meg a nembeliség elért szintjének szemszögéből, egy meghatározott érzéki szférában (egynemű közegben), adott esetben a nyelvben, a szaktudományi meghatározás dolga. Az ágazati esztétikai meghatározás ott kezdődik, ahol a szaktudományi végetér. Az irodalom művészet voltát axiómaként feltételezi, és egy speciális összehasonlító módszerrel az irodalmi eszközökkel megragadható tartalom és az érzéki kifejezés sajátosságait keresi. Azaz a két definíció egymásra épül, és együttesen adja az irodalom művészet voltának — amelynek csak egy-egy eleme a szöveg művészsége és a fikтивitás — bizonyítását és e művészség különleges, más művészetektől eltérő jegyeinek az összegezését. Welles és Warren munkájában felbukkan az összehasonlítás, de nem az ágazati esztétika, hanem az összehasonlító művészettudomány, a tematikai egyezések, kölcsönhatások, stílusok, fejlődésbeli különbségek szemszögéből. Így a félbemaradt szaktudományi meghatározás mellett, csíráként, kifejtetlenül megvan benne egy ágazati esztétikai definíció mozzanata is. Az absztrakciós szintek, fogalomrendszerek, módszerek és igények megkülönböztetése pedig lényeges kérdés. A definíció mögött szaktudomány és ágazati esztétika, konkrétan irodalomtudomány és irodalomesztétika érdekszférájának, elkülönítésének rendszertani gondja rejlik. Olyan probléma, amely a hazai tudományban — szaktudományban és szakszétikában egyaránt — a továbblépés egyik feltétele.

Eszmeiség és műalkotás

A mű zártságából, a külső tényezőktől való viszonylagos elszigeteltségéből a fogalom meghatározás problémáin túl egyéb gondok is következnek. A Welles és Warren által feltételezett mű ugyanis olyan organizmus, amelynek sejtfaa átenged ugyan egyes elemeket a művön kívüli világból, de megszűri azokat. És mintha éppen a lényegtelen engedné át, és a lényegest szűrné ki. Pontosabban szólva, mintha valamilyen módon semlegesítené az átengedett anyagot. Esztétikai minőségétől, értékképző képességétől fosztaná meg. A pszichológiai igazság ugyanis ebben a koncepcióban naturalisztikus norma, amely nincs az értékkritériumokkal kapcsolatban. Legfeljebb akkor válik értékké, ha növeli annak fundamentális mozzanatait, a komplexitást és a koherenciát. Ahogy a társadalmi igazság vagy az eszmei-filozófiai

tartalom is csak így válhat értéktényezővé, önmagában semleges elem. A képlet teljesen világos. Ha az értékképződés szempontjából a műbe besűrűdött igazság- és valóságalelemek közömbös minőségek, akkor az érték létrejöttének nemcsak a folyamata kapcsolódik a műhöz, hanem az oka is teljes kizárólagossággal. Azaz értékek akkor is létrejöhetnek, ha a mű sejtfa nem enged át ilyen valóságmozzanatokot, vagy ha azok előjele éppen ellenkező. Ez a második lényeges pont, ahol a vitakérdések egész sokasága jelentkezik.

Természetesen van ezeknek a kérdéseknek egy felső rétege, ahol a könyvnek igaz van. Ahol megállapításai lényegében evidenciák. Például: igaz, hogy a szerző magánélete és a mű között nincs szoros okozati viszony, és az irodalom nem tiszta önkifejezés. Az életrajzi ténynek valóban nincsen esztétikai jelentősége. A szociális hovatartozás nem determinálja feloldhatatlanul az író eszméit. Az irodalom fejlődése nem függ a technológiai változásoktól. A műformák társadalmi meghatározottsága még nem mindig egyértelműen feltárt. Sok remekmű pusztán gondolati tartalma direkt-verbális megfogalmazásban valóban közhely — és még tovább is lehetne folytatni a példákat. Csakhogy ez az evidenciák szintjén megfogalmazott első problémareteg csupa leegyszerűsítés. (Ebben a rétegben folyik egyébként a szerzők vitája az általuk feltételezett marxista irodalomszemlélettel is, amelyet gondosan-pontosan elemez Szili utószava.) A tényleges kérdések egy sokkal mélyebb rétegben merülnek fel, ahol az evidenciák átlátszó volta összezavarodik.

Vegyünk két példát. A pszichológiai igazságét és a társadalmi-eszmei tartalomét. Igaz: a kor pszichológiája által megállapított karakterek vagy tipológiai törvények ritkán jelennek meg az irodalomban. De az irodalomnak — és általában a művészetnek — nem is a pszichológiával van dolga, hanem a pszichével. Nem azokkal a típusokkal, magatartásformákkal, amelyek a pszichológiában jelennek meg, hanem amelyek a valóságban. Azaz a történelmileg kialakult emberi individualitásformákkal. A pszichológia nem ihleti, vagy ritkán ihleti az irodalmat. Mindkettőjük közös gyökere egyazon emberi valóság, amelyet más-más módon, igénnyel és eszközökkel reflektálnak. Az ilyenformán értelmezett lélektani igazság, a karakterek, magatartások, (éthoszok) hűsége — Arisztotelész óta tudjuk, másutt a szerzők is idézik — az irodalmi ábrázolás alapvető értékkritériumai közé tartozik. Ahogy a társadalmi-eszmei igazság kérdése is lényegesen bonyolultabb, mint a kézikönyv véli. Mert a társadalmi folyamatok igaz megjelenítése és a magasrendű gondolati tartalom önmagában tényleg nem teszi a művet remekművé. De a hamis ábrázolás és a hamis-súly gondolatiság kizárja a remekmű létrejöttét. Azaz a társadalmi-emberi hűség és az emelkedett humánus gondolat nem elegendő, de elengedhetetlen összetevője a remekművé válásnak. Vagyis: a mű

organizmusának sejtfaala nem semlegesíti az átengedett anyagot, és nem is csak semleges anyagot enged át. Végső soron tényleg a művön belül dől el, remekművé szerveződik az átengedett anyag, vagy sem. De a lehetőséget vagy lehetetlenséget az anyag — a nem semleges, hanem éppen lehetőségeket meghatározó minőségű anyag — hordozza magában.

– És itt következnek az irodalomelmélet és a tudományos gyakorlat tényleges gondjai. Ugyanis a társadalmi igazság és az eszme nem válik közvetlenül a mű igazságává és eszmeiségévé. Nemcsak azért, mert tudományos-filozófiai igazság és művészi igazság, eszme és eszmeiség nem azonosak, hanem mert a művé szerveződés folyamata, alkotás és világnézet dialektikus, olykor ellentétes mozzanatok is magában foglaló kapcsolata többszörös áttételezettséget feltételez. Az alkotói világnézet az alkotói élmények összességével és az élettapasztalattal együtt ötvöződik művészi világgéppé, és a mű létrejöttében az anyagot (azt, ami a mű sejtfaalán a külvilágból átszűrődik) és a megformálást (ami a lehetséges értéket tényleges értékévé alakítja) egyaránt közvetlenül a világgép determinálja. Az élmények összetétele és minősége, az élettapasztalatok tágassága pedig az írói biográfia tényei közé tartozik. Így ezek a világnézettel együtt, a világgép közvetítésével mégiscsak esztétikai minőséget és funkciót kapnak. A megtett életútnak (élményeknek, tapasztalatoknak, tetteknek) és bizonyos biológiai-fiziológiai adottságoknak az egysége pedig az alkotói személyiséget adja. Ebben összegeződik minden társadalmi-emberi (lélektani)–eszmei „előzmény”, amely a mű anyagát-tartalmát determinálja. Ha az alkotói személyiség tapasztalatainak, társadalmi relációinak gazdagsága által képessé válik arra, hogy egy adott kor centrumában éljen, akkor a születő műbe a kor nagy emberi gondjai koncentrálnak, és lehetővé válik a remekművé való formálódás. A kor perifériáján élő személyiség perifériális problémákat transzformál művészi anyaggá, és ezzel a rangos műalkotássá válást megkérdőjelezi. Így összegeződik biográfiai tényanyag, társadalmi igazság és művészi igazság, gondolati tartalom és művészi eszmeiség egy korszerűen fel fogott személyiségelméletben, amelynek színvonalas művelése irodalomelméletben és irodalomtörténetírói gyakorlatban egyaránt kulcskérdés.

Nyelv és műalkotás

Mindez már az értékelés problémájához vezet. Előbb azonban még meg kell vizsgálni egy kérdést. A mű belső tényezőinek elemzését, amely a könyv legjobb, leghihetőbb fejezeteit tartalmazza. A szerzők itt minden formálisan elemző, szövegközpontú iskola alaptételéből indulnak ki, megállapítván hogy a költő számára a szó első sorban nem jel, mely létet és értelmet a jelölt jelentéstől kap, hanem külön

életre kel, és önmagát jelenti. E logika végkövetkeztetése Jakobson híres doktrínája a nyelv poétikai funkciójáról, amely a hangsúlyt a szóra mint önmagáért való, a jelölt dologtól független nyelvi egységre teszi, és ezáltal a szöveg irodalmivá szerveződésének, azaz az irodalmiságnak a lényegét magában az értelemtől önállóult hangsorban keresi. Wellek és Warren azonban az egész könyvet annyira jellemző józanság és önmagát szüntelenül kontrolláló gondolatíság jegyében csak az első lépést teszik meg ezen az úton. A részelemzésekben ugyan Ingardennek a közismert rétegelméletére támaszkodnak, mégis hangsúlyozzák: a műalkotás hangtani rétege a jelentéssel együtt tanulmányozandó, inerte önálló esztétikai értéke csekély; a képvilág csupán a mű egészében kap értelmet; és a stilisztikai elemzés célja csak egy a műalkotás egészére érvényes egységes esztétikai elv megállapítása lehet. Mindezek alapján vetik el azt az elméletet, amely a szépirodalmat a szöveg nyelvi intenzitása alapján a költészet és nemköltészet szféráira osztja.

A szövegelemző iskolák eredményeinek a szellemes gyümölcsöztetése, de formalista végkövetkeztetések elutasítása azonban megintcsak a könyv gondolatmenetének felső rétegére, a műalkotás egyes összetevőit elemző részekre vonatkozik. Nem nehéz belátni, hogy amit a szerzők a mű kép- és szimbólumvilágára, stilisztikai és hangtani rétegre vonatkozóan elutasítanak, azt egészére nézve elfogadják. A hangok, a stílus, a képek és a szimbólumok nem élhetnek a jelentéstől független életet, az egész mű azonban igen. Hiszen értéke vagy értéktelensége nem függ társadalmi, pszichológiai, gondolati igazságától, azaz az emberre vonatkoztatott jelentésétől. A hang és a szó, a pusztán jel jelentés nélküli esztétikai értéke megkérdőjelezzetik tehát a gondolatmenetben, de maga az egész mű nő a jelentésétől független jakobsoni jellé vagy jelrendszerre, amelynek értékelhető elemei kizáróan saját belső struktúrájából következnek.

Ez azonban természetesen nem ment fel a könyv gondolatmenetéből és módszeréből adódó következtetések végiggondolása alól. A mű belső tényezőinek elemzése ugyanis olyan diszciplínákra irányítja a figyelmet, amelyeknek nálunk legfeljebb az utolsó évtizedben van ázsiója. Elsősorban a módszeres, a lírai-impreszionista elemeket a minimumra zsugorító műelemzésről van szó. A hagyományos történeti megközelítésnek és a strukturalista-szövegelemző módszerek eredményeinek a szintéziséről. És főképpen általános esztétikai örökségünk egyik legnagyobb vívmányának, Lukács katarzisélméletének a műelemzésben való gyümölcsöztetéséről. A katarzisz lefolyásának végbemeneteléről szóló tanítás ugyanis — ennek dokumentálására azonban itt nincsen lehetőség — filozófiai síkon lényegében megjelöli a műelemzés legfőbb didaktikai és módszertani elveinek körvonalait.

Műalkotás és érték

Mindez együtt — a mű külső tényezőinek tulajdonképpeni degradálása, a belső tényezők értő elemzése — bőszesen előkészítené egy saját érték koncepció részletes kifejtését. Csakhogy itt ismételtelen megtörik a könyv logikája. Egyrészt ismét az evidenciák szintjén mozog, megállapítva hogy a jó műben az anyag — amely itt többé-kevésbé a tartalom szinonímájaként szerepel — formává lesz, illetőleg a mű csak akkor színvonalas, ha ez az átalakulás megtörténik. Másrészt pedig egy — igaz, meglehetősen szűk — eszmei kiskapun visszarendel néhány, az érték szempontjából valóban nem közömbös külső tényezőt. Részben az anyag sokféleségének formájában, amely — ha beépül a formai struktúrába — növeli a mű értékét. Részben pedig a „nehéz szépségben”, amelyben a forma az anyag bonyolultsága, feszültsége és tágassága fölött arat diadalt. Nyilvánvaló, hogy a „nehéz szépség” fogalmában a szerzők a tartalom és forma ellentmondásos egységének, a már-már más formai minőségbe átváltó tartalmi feszítettségnek, a műnemek és műfajok rugalmasságának és esetleges egymásba átcsapásának, mindenképpen az ellenálló anyag küzdelmes szerkezetbe foglalásának az értékképződés szempontjából nem lényegtelen mozzanatát sejtik meg. Végül azonban — és ez a legproblematikusabb — a könyv értékelméletének két alapfogalma, a komplexitás és a koherencia marad meghatározatlan. A koherencia fogalmáról — amely valószínűleg az anyag teljes formává levésének a jelölője — csupán annyi fogalmazódik meg pontosan, hogy részben esztétikai, részben logikai kritérium. A komplexitás más összefüggésben az inkluzív jelleggel, az iróniával és a feszültséggel együtt a mű érettségének összetevőjeként jelenik meg. A gondolatmenet tehát egyrészt kizárja az értékképződésnek minden, a mű organizmusának sejtjén kívülről jövő lehetőségét, és ezzel a figyelmet kizárólagosan a belső tényezőkre irányítja. Másrészt pedig meghatározatlanul hagyva az értékmozzanatok belső összetevőit, a következetes tagadással korántsem tud következetes állítást, egy tényleges értékelméletet szembeállítani.

Ugyanakkor ez a félig kifejtett értékelmélet gazdag részfelismerésekben. Nemcsak a „nehéz szépség” kérdésében, hanem a művek értéke történelmi változásainak, átértékelési lehetőségeinek és a mű és az olvasó viszonyának az elemzésében is. Welles és Warren ugyanis szellemesen mutatnak rá: a művek jelentése és értéke szempontjából az egymást követő korok és nemzedékek kihasználatlanul hagynak elemeket, amelyeket egy elkövetkező generáció tárhat fel, és hogy a mű értéke magában a műben pusztá lehetőség, amely az olvasó megértésében-befogadásában realizálódik.

Ezek a részfelismerések és igazságok, pontosabban szólva a fel-

ismerések és igazságok részjellege jelöli ki a tulajdonképpeni feladatokat. Egy olyan értékmelet körvonalazását, amely evidenciaként kezeli, hogy értéké csak a műstruktúra részévé tett, azaz megformált tartalom (anyag) válhat, de a megformált tartalom és tartalmas forma egységében felfogott mű legfőbb értékkritériumát a művészileg feldolgozott (szelektált, koncentrált, absztrahált, „koherenssé” vált) tartalomnak az emberi önmegvalósítás korabeli maximumához való viszonyításában keresi. Azaz a mű értékét az emberi lényeg tükrözéséhez- megvalósításához való hozzájárulás, illetőleg az attól való eltávolodás mércéjével méri. Ehhez csatlakoztatható az értékmegvalósulás történelmi-diakron és egy adott időben létrejövő, szinkron rendje. A műnek a kézikönyv által felismert változó történelmi értékrendjében ugyanis az érték egyik lényegi mozzanata, a maradandóság ölt testet, amelynek fő összetevője éppen az olykor ezredeken át érvényes emberi lényegjegyek megragadása, amely a mű sugárzását biztosítja, esetleg csak a jövőben kibontakozó lényegjegyeknek az egyes magatartásformákban való felismerése, azaz a tényleges történelmi perspektíva által felerősítetten. Ennek a sugárzásnak, az átértelmezésnek-feltámasztásnak a konkrét lehetősége a mű struktúrájában a meghatározatlan tárgyiasságnak a lukácsi fogalmában rejlik. Ugyanis az utókor által konkrétan értelmezhetővé, illetőleg átértelmezhetővé, új értékmozzanatok létrehozójává éppen a mű tárgyiasságának meghatározatlanul maradt elemei válhatnak. Az értékmegvalósulás szinkron síkja egy szociológiai fogantatású társadalmi érték fogalma felé mutat. Esztétikailag ugyanis a mű értéke társadalmilag objektív. Azaz a történelmileg kialakult emberi tevékenység és tudat függvénye, de nem függ a mű anyagi-materiális tényezőitől és az egyes egyén befogadóképességétől. Ez a társadalmilag objektív esztétikai érték azonban csak akkor realizálódik, ha befogadására az egyének képessé válnak. Azaz a mű társadalmi-szociológiai értéke — és egy erre alapozó értékmeletnek a kialakítása — ténylegesen nem magának a műnek, hanem a mű és olvasó között kialakuló viszonyrendszernek a függvénye.

Irodalomtörténet zárójelben

A műalkotás zárt kozmoszként való felfogásának — nem fontosságban — utolsó következménye az irodalom történeti szemléletének lényegi felszámolása. Ha ugyanis a mű lényegjegyei az emberi-társadalmi tényezőktől függetlenek, akkor ezek változásai nem szerepelhetnek az irodalom fejlődésében determinánsként. Ennek legfőbb következménye, hogy le kell mondani arról az irodalom emberi rangját megadó szemléletről, amely az irodalom történetében az emberi nem felnövekedésének belső krónikáját, legalábbis e krónika

egyik fejezetét keresi. Ahogy le kell mondani arról is, hogy egy nemzet irodalmában a nemzet történelmi sorsára adott, az individuum pecsétjével hitelesített válaszokat kutassuk. Ezután természetesen nem marad más, mint az irodalom történetének egy olyan kizáróan ön- elvű, irodalmi szemléletű vizsgálata, amely csupán a műveket, ezeket az öntörvényű egyedi-egyszeri organizmusokat köti össze, és mind- össze a formálási elvek változásainak vagy egy műfaj fejlődésének a válaszára szorítkozik. Ez pedig annál problematikusabb, mert magá- nak a technikának vagy a műfaji rendező elvnek a fejlődése is – ha ez az összefüggés nem is részletesen feltárt – objektíve történelmileg- társadalmilag determinált. És az irodalom egyik esztétikai lényeg- jegye éppen nyelvi meghatározottsága, amely ennek a művészeti ágnak a fejlődését és létformáját minden más művészeti ágnál szoro- sabbban köti egy nemzeti közösségnek a létéhez és fejlődéséhez. Elany- nyira, hogy az egyetemes irodalomnak vagy a világirodalomnak a fogalma is végső soron a nemzeti irodalmak analóg jelenségeinek elemzéséből következő absztrakció.

E gondolatmenet kérdőjelei ez esetben is könnyen átfogalmazhatók tudományos kutatási igénnyé. Tény ugyanis – Wellek és Warren is utalnak rá –, hogy a történelmi szemléletű és az irodalmi fejlődés és a társadalmi mozgás összefüggéseit kereső irodalomvizsgálatban a korszakok pontosabb meghatározása az egyik kulcskérdés. Ez pedig törvényszerűen felveti a történelmi sorsforduló és az irodalmi korszak- határ egymáshoz való viszonyának nem minden esetben egyértelműen megoldott kérdését. Továbbá a társadalmi korszak és a nemzedéki elkülönülés dialektikáját, végső soron pedig az irodalmi korszak, irányzat, stílus és módszer összefüggésének sokat vitatott, de nyugó- pontra nem jutott dilemmáját.

Mindez együtt, a hiányérzetek, vitapontok, feladatok egysége valóban eseménnyé teszi Wellek és Warren világszerte ismert kézi- könyvének hazai megjelenését. Szégyenkezés és fölény reakcióját egyaránt kizáró eseménnyé. A vitát ezzel az önmaga zárt logikájában rangos teljesítménnyel még sok más ponton is lehetne folytatni. A tényleges válasz azonban egy korszerű hazai elméleti szintézis lenne.

POSZLER GYÖRGY

SZERDAHELYI ISTVÁN: KÖLTÉSZETESZTÉTIKA

(Kossuth, 1972.)

Jól megírt, élvezetes esztétikai könyvet vehet kezébe az olvasó, Szerdahelyi István *Költészetesztétika* című munkáját. Szerdahelyi alapos és precíz beosztással dolgozott, könyve jól áttekinthető. Záródekkul tárgymutatót is függesztett a mű tartalmi részéhez, úgyhogy munkáját véleményünk szerint kézikönyv gyanánt is forgathatja az irodalmi közönség.

Bár a mű címe egyértelműen elméleti fejtegetéseket ígér, a szerző nem szakad el a hagyományos leíró poétikától sem, igen alaposan ismeri mind a magyar, mind a külföldi poétikai irodalmat. De elméleti fejtegetései során is állandóan visszavált a konkrét költői anyaghoz, az egyes költeményekhez.

Nem is beszélve arról, hogy Szerdahelyi világosan látja a hagyományos poétika fogyatékosait, s olykor-olykor nem leplezi szarkasztikus véleményét sem; kitűnő ötletnek bizonyul pl. egy *Népszabadság*-vezércikk metrizálása (32–34.), amelyből rövid úton kiderül, hogy a publicista számos modern költőnél pallérozottabb és szabályosabb metrumokban írta le sorait. Szerdahelyi pompás, kiegészítő „tartalmi elemzése” alátámasztja azt a sokak által érzékelt tényt, hogy ez a poétika bizony nem kis teret hagy a verselemző önkényének.

De az alábbiakban engedtessek meg a recenzensnek, hogy rátérjen szakmai kifogásai ismertetésére. A mű világosan 3 nagy részre oszlik: az első a költészet fogalmát, a második a költői tartalmat, a harmadik pedig a költői formát taglalja. A könyv első és egyben legterjedelmesebb része azzal kezd, hogy bemutatja, milyen sokféle árnyalatban használatos a művelt köznyelvben, ill. magában a szakirodalomban is a költészet szó (a költészet mint szépirodalom; mint művészi vers; mint líra; mint emelkedett stílus; mint képes beszéd stb.). Miközben Szerdahelyi elmerül a különböző jelentésárnyalatok bőséges dokumentálásában és bírálatában, nem tesz tehát mást, mint – a szociológia nyelvén szólva – egy irodalmi közvélemény kritikáját hajtja végre, amely viszont műve hasábjain akkor volna igazán helyén, ha bírálata alapvonásaiban újszerű volna, és ha sokoldalúan hozzájárulna saját költészet-fogalma körvonalazásához. Ez a közvélemény-kritikai rész azonban túlnótlól lefoglalja Szerdahelyi energiáit. Nem tartjuk azt sem szerencsésnek, hogy egyúttal a tartalmi fejtegetések keretétül is szolgál. Így ugyanis egymással összefüggő problémákat külön-külön tárgyal meg a szerző (vö. azzal az egységes problémakörrel, amelyet több pontban pl. 1. „a líra: tiszta érzélem” (59) és 2. „irrationalitás” (104) címszavak alatt fejt ki a könyv). Szerdahelyi a saját dolgát

nehezíti meg, amikor ragaszkodik a fejezet közvélemény-kritikai keretéhez. Ezzel ugyanis fölszabdalja egymástól független „tényezőkre” a költészetet. Mi több, amikor elérkezik ahhoz a kategóriához, amely a saját koncepciója szempontjából döntő fontosságú, kénytelen először azt is, mint egy tényezőt a sok közül megjelentetni. Ugyanakkor pedig, ahhoz, hogy a fejezet alapvető közvélemény-kritikai sémáját fönntartsa, a költészet szó különféle jelentésárnyalatainak beosztásába illeszti be a saját központi fogalmát, noha a közvélemény nem ismeri a költészet szónak ezt a jelentésárnyalatát: a költészet nem ismeretes az intenzitás szinonímájaként (107). Tehát nem bizonyul szerencsésnek a fönt jelzett keret, a szerző bele van kényszerítve egy földaraboló „faktoranalízisbe”, és noha eközben olyan frappáns problémamegoldásokat nyújt, mint pl. a vers és a próza empirikus elkülönítését, mégis csak nagy kerülő úton ér el saját központi fogalma, az intenzitás-fogalom fölvetéséhez. És ezt a kategóriát sem sikerül sokoldalú összefüggésben tárgyalnia azokkal a problémákkal, amelyek az megelőzően vetett föl, s amelyek egy problémakört alkotnak. Így pl. az érzelmek korábbi empirikus-pszichológiai tárgyalását vagy a hegeli esztétika szubjektivitás kategóriáját szinte alig érinti az intenzitás-fogalom bevezetése.

Ekként aztán az olvasóban az az érzés támad, hogy Szerdahelyi egy kicsit elfáradt a hosszúra nyúlt közvélemény-kritikai részben, és ezek után a probléma kevésbé szerencsés lezárására szánja el magát. Központi kategóriája bevezetésével rábukkanni vél a lényegi mozgatóra. Mint maga mondja: „Az ilyen, egymás mellé rendelt tényezők fölsorolásából álló meghatározások esetében igen gyakran jogos a gyanú, hogy e tényezők sokfélesége felületi jelenség csupán, amely mögött valamiféle közös lényeg rejlik” (108). A lehető legkevésbé helytálló megoldást választja, amikor egész addigi fejtegetését az intenzitás-kategóriára, mint *eszméi* mozgatóra vezeti vissza. A vers, „a hangtani forma”, a „komplex kép”, a „stilisztikai struktúra” és a vers írott alakja, tehát az általa elemzett mozzanatok, egyaránt az intenzitás-fogalomra futnak vissza, s egyedüli feladatuknak az intenzitás-növelést tudják (150).

A mű második része a költői tartalom kérdéseivel foglalkozik. Ezt a részt különösképpen azoknak a figyelmébe ajánljuk, akik szeretnék közérthető kifejtésben kézbe kapni a jelenkori marxista esztétika leggyakrabban használt kategóriáit. Szerdahelyi a könyvnek ebben a részében foglalja össze az olyan kategóriák jelentését, mint nem-beliség, objektivitás, totalitás, igazság, fiktitivás, tipikusság, realizmus, irányzatosság, pártosság, hasznosság (209–39). A szerzőt e helyütt — véleményünk szerint — a legnemesebb ismeretterjesztő szándék vezeti.

A recenzens ugyanakkor egy újabb problémára szeretné fölhívni

a figyelmet. Szerdahelyi műve a marxista esztétika legjelentősebb képviselőire támaszkodik, így nagyon sok gondolatot átvész Lukács Györgytől is. A szerző emellett nem rejti el a lukácsi esztétikával kapcsolatos kritikai megjegyzéseit sem, s ezt a törekvését csak tisztelettel fogadhatjuk. Úgy véljük azonban, hogy ezek a Lukácssal kapcsolatos gondolatmenetek szinte kivétel nélkül félreértésen alapulnak, noha csak termékeny félreértésekről lehet e helyütt szó, hiszen mindig előbbre viszik Szerdahelyi gondolatmenetét. Nézzük meg közelebbről a lukácsi totalitás-elmélet és ritmusfölfogás földolgozását a könyvben!

Amikor a lukácsi intenzív totalitásra, mint minden műalkotás szükségyszerű meghatározására kerül sor a fejtegetésben, Szerdahelyi fölveti, hogy „a rövid formák keretei már terjedelmi okokból is kérdésessé teszik, hogy az ábrázolt életdarab minden lényegi összefüggése a maga objektív súlyának megfelelő terjedelemmel konkrétan is szerepelhessen a műben” (216). Ezzel viszont egyértelműen elárulja, hogy a lukácsi intenzív totalitást extenzív totalitásként, tehát szerteágazó, monumentális szemléleti képként fogja föl, noha az általa is idézett Lukács-gondolatmenet figyelmes olvasás esetén kizárja ezt az ellenvetést. „A valóság extenzív egésze — írja Lukács — szükségképpen túlmegy minden művészi ábrázolás lehetséges keretén: ezt csak az ösztudomány végtelen folyamata reprodukálhatja végtelen folyamatban, mindig növekvő megközelítéssel. A műalkotás totalitása azonban intenzív: azoknak a meghatározásoknak kerek és önmagába zárt összefüggése, amelyek — objektíve — az ábrázolt darab élet szempontjából döntő jelentőségűek, amelyek annak létezését és mozgását, sajátos minőségét és helyzetét az életfolyamat egészében alkotják. Ebben az értelemben a legkisebb dal ugyanolyan intenzív totalitás, mint a leghatalmasabb eposz.” (214.)

Hasonló félreértésre kerül sor a mű harmadik részében (A költői forma), amikor Szerdahelyi a lukácsi ritmus-fölfogással száll vitába. Kétségsbe vonja, hogy a lukácsi elemzés, amely szerint a ritmus szubjektum-, világ- és tartalom nélküli a tartalom nélküliség szempontjából megállja-e a helyét. Szerdahelyi persze jóérzékű esztéta, s tudja, hogy nem tulajdoníthat egy bizonyos fajta ritmusnak olyan különös érzelmi tartalmakat, mint pl. az öröm vagy a szomorúság alaptartalmát. A ritmus meghatározott tartalmáról tehát a következőket mondja: „ez a tartalom azonban rendkívül elvont jellegű: kizárólag a folyamatszerűségek, a mozgások ábrázolását képes magába fogadni (beleértve természetesen az érzelmi folyamatokat, mozgásokat is)” (329). Szerdahelyi fejtegetése tehát ugyanoda lyukad ki, ahol Lukács annak idején elkezdte a sajátját. Ezzel ugyanis nem cáfolja Lukácsot, hanem alátámasztja a ritmus tartalom nélküliségéről kifejtett gondolatát. Hiszen Szerdahelyi, aki a 23. oldalon még „szó-

szaporításnak” nevezte azokat a kijelentéseket, amelyek „szabályos ritmusról” beszélnek, mondván, hogy a ritmusnak nem különös tartalma a szabályszerűség, hanem a ritmus maga szabályszerűség, be fogja látni, ha most mi állítjuk, hogy a ritmusnak nem különös tartalma a folyamatszerűség, hanem a ritmus maga folyamatszerűség. A ritmus nem rendelkezik valami néven nevezhető különös tartalommal.

Végezetül még egy-két megjegyzést kíván tenni a recenzens a *történetiség* problémája kapcsán. Véleményünk szerint ez a kritikus pontja Szerdahelyi Költészetesztetikájának. Bevezetőnkben leszögeztük, hogy a szerző kiválóan ismeri a poétikai szakirodalmat, az esztétikai elméletben is járatos. Akkor viszont, amikor költészetfogalmát empirikusan kísérlete meg rögzíteni, akkor csak a pszichológiához tudott nyúlni (61–72). Történeti fölkészültsége nem volt olyan mértékű, hogy akár csak vázlatos szociológiai-történeti keretet tudott volna fölvázolni. És sajnos épp ezen a ponton csúsztak be komolyabb tárgyi tévedések is a fejtegetésbe. Az „objektív líráról” szóló fejezet (80–85) elárulja ennek a fejlett tőkés társadalmakban kibontakozó, a személyiség kiürülésének termékeként létrejövő lírának a teljes félreismerését. Ezt a lírát Szerdahelyi pusztán abban a stíluseltérésben képes megfogni, amely szerint e költők nem fogalmak révén, hanem szemléletes, tárgyi képekben nyilvánítják ki mondandójukat. Ennek illusztrálására példának hozza József Attila Holt vidék c. versét, amelynek semmi köze az „objektív lírához”.

Vagy pedig a „magánéleti költészet” taglalása során (252–60) a következő megállapításra jut: „Léteznek azonban — s nem is kis számban — a költészetnek olyan hagyományos, jóformán minden alkotó életművében megtalálható témái, amelyeket mint élettényeket csak közvetve, bonyolult áttételekkel határoz meg a társadalmi struktúra. . .” (253).

Ilyen alapvető, örök érzésnek tartja pl. a szerelmet, amely mint „élettény”, „életdarab” az emberi történelem kezdeteitől fennáll. A társadalom csak „lenyomatát” hagyhatja ezen az érzésen, végső alapját nem változtathatja meg, közvetlenül nem hathat rá stb. Pedig olyannyira közvetlenül hat a szerelemre az emberi társadalom fejlődése, hogy csak maga ez a társadalmi fejlődés hozza létre egy adott fokon ezt az érzést, mégpedig történelmileg elég későn: a feudalizmusban, ahogy erről a nagy tárgyi anyaggal dolgozó Engels fejtegetése győzhet meg bennünket: „A középkort megelőzően egyéni nemi szerelemről nem lehetett szó. Magától értetődik, hogy a személyes szépség, meghitt ismeretség, összehangolt hajlamok stb. különböző nemű emberekben föl-fölkeltették a nemi érintkezés vágyát, hogy sem a nőknek, sem a férfiaknak nem volt teljesen közömbös, kivel kerülnek ebbe a legintimebb viszonyba. De ez a mi szerelmünk-től még végtelenül messze van.” (MEM. 21. 71.)

Befejezésül néhány szót. A recenzens Szerdahelyi István könyve kapcsán előadott kritikái megjegyzéseihez csak azt fűzheti hozzá, amit a bevezetőben már elmondott. Vagyis hogy hasznos, színvonalas, ismeretterjesztő célokat megvalósító munka fekszik előttünk, amelynek gondolatvezetése minden bizonnyal leköti az olvasó figyelmét és tanulságok levonására készíti. Mi csak arra vállalkoztunk, hogy a könyv néhány fogyatékoságára föl hívjuk a figyelmet, és ezáltal segítségére legyünk a közönségnek a *Költészetesztétika* figyelmesebb olvasásában.

KÁSSA PÉTER

KAZIMIR KÁROLY: *A NÉPMŰVELŐ SZÍNHÁZ*

(Magvető, 1972.)

Kevés ember akad, s művészpályán küszködő különösen kevés, aki élete valamely válságos vagy éppen nagyon is tetterős pillanatában ne ragadna tollat. Színészek s színházi rendezők körében különösen gyakori a rejtve, csak saját magának, íróasztal fióknak írogató; de nem csekély azok száma sem, akik tollforgatásuk eredényeit alkalmankint újságok hasábjain, vagy épp vaskos kötetbe gyűjtve, könyv formában is viszont szeretnék látni. Akik tehát nem csak a napi művészi munka szellemi levezetésének, szellemi forgácsok jegyzetelő megőrzésének tekintik az írást, hanem művészi munkájuk fontos alkotó részének. Magyarázó, kifejtő, összefüggéseket feltáró, tehát a nyilvánosságnak szánt résznek.

Kazimir Károly is ez utóbbiak közé tartozik s könyve, *A népművelő színház* mindenki számára hasznos olvasmány, aki közelebb-ről meg akar ismerni egy jelentős rendezőegyéniséget s azt a belső szellemi teremtő folyamatot, amelynek végső eredménye lesz majd a színházi előadás. Mindebből már az is kiviláglik, hogy most nem azokról a színházi rendezőkről esik szó, akik nagyon is tudatos elhatározottsággal gyakorlati munkájuk eredményeiből kiindulva elméleti fejtegetésekre vállalkoznak; akik tehát saját eredményeik alapján általános, elméleti, színházesztétikai rendszerezésre szánják el magukat. Vagy azokról, akik olykor saját gyakorlatukat csak esztétikai és világnézeteik illusztrációjának tartják, esetleg gyakorló rendező korszakuk tapasztalatait egy későbbi — már nem a színházi munka mindennapjaiban töltött — időszakában példatárként használják fel elméleti munkásságukhoz.

Kazimir ugyanis nem elméletíró, mégcsak nem is saját színházi gyakorlatának elméleti apostola. Kazimir Károly jelentős színházi

rendező, aki napjainak legnagyobb részét porszagú deszkák, hisztériás színésznők, próbáról elkésző színészek s általában minden rendű és rangú színházi ember között tölti el, s a felkészülés, a művészi keresgélés, a rendezői elképzelések egyik kristályosító pontjának tekinti az írást. Gondolatainak, véleményeinek, ötleteinek, régebben vagy épp a próbafolyamat közben szerzett ismereteinek írásos egybeborítását.

Ebből következik mindjárt kötetének végtelen műfaji változatosága. Található e kötetben mindenféle írás: önéletrajz, újságcikk, műsorfüzet-bevezető, új színházat avató és barátot dicsérő beszéd, körkérdésre adott válasz, vitairás, útinapló és persze műhelynaplók, legnagyobb rendezői vállalkozásainak írásos munkajegyzetei.

Az első írás 1953–54-ből keltezett, az utolsó 1971-ből.

Felesleges lenne tehát számonkérni e kötetől Kazimir Károly rendezői gyakorlatának erőnyeit vagy hiányosságait. Mégcsak arra sem alkalmas e négyszáz oldalas könyv, hogy szembesítsük írásos elképzeléseit s a megvalósult színházi előadásokat.

Csak annak szabad tekinteni e könyvet — ami: egy jelentős rendező szellemi forgácsainak, bevezetésnek, olvasmánynak, önmagáért is helytállni akaró esszé-kötetnek. Amelynek egészéből persze kikerekedik egy egységes portré, ám maga a kötet sem nem igazolja, se kétségbe nem vonja Kazimir színházi munkásságát, művészi gyakorlatát. Igaz, persze mindenképpen jellemző arra.

A könyv színvonala egyenetlen. Szükségszerűen is az, hisz tizenöt év különböző súlyú írásaiból válogatás a kötet. De mégis egyenetlenebb a szükségességnél, s ennek legfőbb oka, hogy a szerző nem kellő szigorral rostál ötletei között. Jellegtelen és jelentéktelen közhelyek, amelyek legfeljebb csak számára s csak a próbafolyamat egy bizonyos szakaszán érdekesek, éppúgy megtalálhatók itt, mint fontos és okos drámaelemzések. Önmaga számára kiírt emlékeztető idézetek, sokszor idézett bölcsességek, szentimentális levéltöredékek éppen úgy, mint új, önálló és értékes gondolatok. És persze — sajnos — adatszerű tévedések, pontatlanul írt nevek, összekeveredett évszámok. (Velencében nincs Teatro Felice, csak *Teatro Fenice*, ami nem csekély különbség; Macpherson nem 19. századi jelenség s Lönnrot Illéssel együtt emlegetni, legalábbis túlzás; Velencében nincsenek díszkutak, az egyszerű kutacskákból viszont kitűnő víz folyik; a *Tigris és hiénát* nem hatvan évvel ezelőtt adták ki utoljára — igaz ez a kérdező riportter bakijának is tekinthető, de a rendező könyvet írt Petőfi drámájáról, neki tudni kellene; a Sixtusi kápolnát még egy invenciózus és lelkes felkiáltásban sem lehet a 13. századi Itália megrázóan igaz, monumentális freskójának tekinteni; az alábbi megállapítást is minden drámairodalom- és színháztörténész dermedt tekintettel olvassa: „Az iskola-dramák a kollégiumokban protestáns felügyelet alatt jöttek létre.

Ápolták és fejlesztették a magyar nyelvet. A jezsuiták tőlük vették át, és fejlesztették tovább.” stb.)

Mondhatnánk: nem filológus, hanem rendező írta a könyvet, — felesleges adatok és gondolatok gyakori pontatlanságát számon kérni.

De nem mondhatjuk: Kazimir szellemi kalandozásait ugyanis e könyv tanulsága szerint is sajátosan jellemzi egy olyan önállóság, az adatoknak, mások gondolatainak, tényeknek és közismert dolgoknak olyan szabad kezelése, saját világába történő már-már önkényes beépítése, amely e könyv értékének éppúgy veszélyeket rejtő pontja, mint Kazimir nem egy színpadi rendezésének.

Tagadhatatlan: Kazimir Károly talán legnagyobb fantáziájú rendezőnk. Szípkázó ötletek, játékos megoldások, merész szellemi kapcsolatok és kapcsolatkeresések, állandóan új utakra indulások jellemzik egész művészpályáját. Azon ritka rendező mai színház-művészetünkben, aki mer kockázatos utakra indulni, vállalja a bukásokat is és dédelgetett álmainak megvalósítása érdekében éveket képes várni, miközben tervezgetve, szelleme színpadán építgeti az előadást. A jegyzetek tanúsága szerint az *Isteni színjáték*, a *Kalevala* színpadravitelének ötlete már évekkel korábban, a Körszínház megindulása idején felmerült, s már főiskolás korában izgatta Petőfi egyetlen tragédiájának színpadravitele. De tagadhatatlan az is: a számtalan ötlet, leleményes meglátás, művészi fantázia teremtette színvilág lényegét tekintve gyakran egyenetlen. A világképet olykor csak az ötletek hordozzák, s nincs vagy gyenge az ötleteket egybeartó, egybeforrasztó gondolati erő.

E kötet ötletszerűségei, számtalanszor visszatérő ismétlései, felzúszás megállapításai is épp a tartalmas részek, tartalmas gondolatok hatékonyságát gyöngítik. Felbukkan egy-egy félig-gondolt gondolat, hogy a szerző aztán soha többé vissza ne térjen hozzá. Máskor pedig feleslegesen is vissza-visszátér — a másoktól idézett gondolatokhoz.

A kötet címe például feltételez legalább egy írást, amely a színház népművelő szerepével foglalkozik. Ha nem is elméleti értelemben, de legalább jelezve, hogy Kazimir mit ért népművelő színházon. A kifejezés azonban csupán egyszer fordul elő a kötetben: „*Körszínházi előadásunkkal kapcsolatban olyan vélemények is hangzottak, hogy Dantét színre vinni népművelő, ismeretterjesztő feladatnál semmiképpen sem jelent többet. Ezek a megjegyzések erőfeszítéseinket próbálták kicsinyíteni, de mi büszkén vállaltuk ezt, hiszen a színháznak — egyebek között — ez is nemes feladatai közé tartozik.*”

A magam részéről a színházat művészi és nem népművelési intézménynek tartom, s vitatkoznék is egy olyan könyvvel, amely *A népművelő színház* címet viseli, — ha a könyvben a szerző nem maga is csak mint *egyebek között ez is* alapon említené a színház népművelő szerepét.

Más példa: közismert Kazimir vonzódása a nagy epikai művekhez. Gyakorlati munkájának tengelyében a színpadraállított népi s más eposzok, regénydramatizálások állnak. Az *Isteni színjátéktól* a *Ramajanaig*. Kötetében is a nagy műhelytanulmányok majd mindegyike ezekkel foglalkozik, csupán Osztrovszkij *Vihar* című drámájának rendezői problémáiról számol be egy terjedelmes írás. Épp ezért meglepő a következő állítás: „*Mindettől eltekintve — bármilyen furcsa — érdeklődésem mindig a jól megírt darabok felé irányul, kivételes esetekben azonban eltekintek ettől.*”

Megengedhetetlen dolog lenne Kazimir rendezői gyakorlatáról vitatkozni e könyv alapján, a fenti példákkal csak azt kívántam jelezni, hogy a könyv műfaji sokarcúságán túl, még megállapításaiban, gondolati világában is rendkívül ellentmondásos. Nem tekinthető elméleti munkának, rendszerezett okfejtésnek, csak egy merész fantáziájú rendező írásos vallomásainak. Aki látta Kazimir színházi előadásait, az sok mindent jobban s alaposabban megért rendezői-művészi elképzeléseiből; abból: hogyan alakulnak ki a jellegzetes Kazimir-előadások, a másokéval össze nem téveszthető stílusú körszínházi produkciók, színpadon megelevenedő történelemrészletek és regényfolyamok, népi eposzok és groteszk játékok.

Ám aki nem ismeri Kazimir színházi gyakorlatát, azt könnyen megtévesztheti e könyv, amely nem magyarázata vagy kulcsa Kazimir művészi gyakorlatának, csupán ahhoz készült változó ihletettségű széljegyzetek gyűjteménye.

Érdekes olvasmány tehát e kötet, megrostálva, egyharmadát elhagyva még inkább az lenne. Ám nem véletlen, hogy ilyen e könyv: ebben a formájában, egy jelentős rendezői egyéniség gondolati egyenetlenségeit is tükrözi a kötet. Azt a gondolati-művészi világképet, amely a tartalmas mélységektől a könnyed felszínig ível, s olykor nem tesz a kettő között különbséget. Épp ezért a könyv legfőbb tanulsága olvasónak s szerzőnek egyaránt az lehet: törekedni kell egységesebb szemlélet kialakítására, a felesleges sallangok elhagyására, felmerülő ötleteink — különösen ha olyan sok van mint Kazimir Károlynak — időről időre történő megvizsgálására, hogy vajon valóban olyan jó-e, tartalmas-e, fontos-e minden felmerülő ötletünk. Vagyis különbséget kell tennünk gondolkodásunk ihletettebb s ernyedtebb pillanatai között. Az előbbieket javára.

A kötet tanulsága szerint Kazimir még nem igen hajlandó lemondani a csak a felszín borzoló ötleteiről s gondolatairól. S mindent mi sajátja, egyenlő értékűnek ítél.

S ez a tanulság már Kazimir Károly elemzést s elismerést követelő jelentékeny rendezői munkássága tartalmas megértésének is egyik kulcsa lehet.

SZIGETHY GÁBOR

E. H. GOMBRICH: MŰVÉSZET ÉS ILLÚZIÓ — A KÉPI
ÁBRÁZOLÁS PSZICHOLÓGIÁJA

(Gondolat, 1972.)

A modern művészettudomány egyik nem is olyan régi, máris klasszikusnak számító alpmunkáját ajánlom figyelmébe e lap olvasóinak. Talán elcsodálkoznak, hogy művészettudományi munkát irodalomtanároknak ajánlok. Több okom van erre. Az, hogy a tanári munkához, akár irodalmat, akár más szaktárgyat tanítok, a látás és láttatás (szemléltetés) tudományának ismerete nélkülözhetetlen, csak az egyik ok. Az is csak egy ok, hogy a vizuális kultúra szerepe ma erősen megnőtt és tovább növekszik, s az irodalommal foglalkozóknak éppen úgy szükségük van eligazításra hozzá, mint mindenki másnak. A közvetlen ok, ami arra késztet, hogy ezt a könyvet ennek a folyóiratnak a hasábjain ismertessem, még az előzőeknél is praktikusabb: ma az irodalomtanárookra hárul a látáskultúrára oktatás és nevelés néhány iskolai tanrendben megszabott feladata is. A film-oktatást az anyanyelvi oktatás keretébe szorította be az igények jelentkezése és anyagi-személyi körülményeink szegénysége. Ma újra oktatják a középiskolában a pszichológiát, ami örvendetes tény; de attól tartok, nincs annyi szakpszichológusunk, hogy ne jusson ezekből a feladatokból a magyartanároknak is. És végül, ugyancsak örvendetes jelenség, egyre jobban terjed az irodalomoktatás „komplex” módszerének, nagyobb összefüggésekben való elhelyezésének az igénye — ha a megvalósításban még messze vagyunk is ettől az igénytől.

Nos, ez a könyv igen alkalmas arra, hogy mindegyik feladat teljesítéséhez nyújtson valamit az irodalom szakemberének is. A modern lélektani szempontok és szemlélet alkalmazásával rendszerezett ismeretanyag mindenfajta képi látásnak, általában szólva a vizuális kultúrának az alapjait foglalja össze, s így ad egyrészt közvetett segítséget a vizuális kultúra minden ágának megközelítéséhez, másrészt közvetlen forrást és bevezetőt a vizualitás lélektanához is, a képzőművészetek megértéséhez is.

A szerző a mai művészettudomány egyik legismertebb és méltán tekintélyes képviselője. A rá vonatkozó tudnivalókat és tevékenységének jelentőségét megismerheti az olvasó Zádor Anna utószavából. De a könyv olvasása maga is meggyőzheti arról, hogy kiváló tudós munkáját forgatja: Gombrich nagy tudású és ragyogó szellemességű előadó, aki lebilincselő csevegés formájában önti elénk a legsúlyosabb elméleti problémákat, élvezetesen taglalja hatalmas művelődéstörténeti anyag ismeretéből bűvész módjára elővarázsolt példáit, a közismert remekműveket és az obskurus egzotikumokat egyaránt s gondos-

kodik arról, hogy ezek mindig illusztrációban is előttünk legyenek. A könyv ugyanis előadások szövegéből állott össze (magva egy 1956-ban tartott washingtoni sorozat), s ez annyiban vált előnyére, hogy megmaradtak benne a szélesebb, nem szakemberekből álló közönséghez szólás érényei: érthetően és szemléletesen magyarázza el a legnehezebb kérdéseket is. (Hátránya talán annyi, hogy a központi probléma vezérfonalához való vissza-visszatérés ismétléseket eredményez, de ezt is felfoghatjuk didaktikus szempontból, s akkor nem is bántó.)

Amilyen élvezetes olvasmány a könyv szövege, annyira nehezen foglalható össze lényegi mondanivalója. Ez azonban nem a szöveg előadás-eredetéből fakadó sajátossága, hanem a Gombrichra jellemző tudósi szemléletből és magatartásból magyarázható vonása. Gombrich, a polgári tudósok legjobbainak közös érényeként, nem igen foglal állást az elméleti kérdések végső — többnyire ideológiai természetű — értelmezését illetően, inkább azt a szerényen szkeptikus magatartást választja, hogy felsorakoztatja a különböző álláspontokat, s legfeljebb rokonszenvét fejezi ki valamelyik iránt, a döntést az olvasóra/hallgatóra — vagy az utókorra — bízta. A szájbarágáshoz szokott olvasót ez talán elbizonytalanítja, pedig másképp is fel lehet fogni ezt a módszert: ideológiai relativizmusa nem akadályozhat meg bennünket abban, hogy tárgyilagosan és körültekintően előadott tényanyagát saját magunk próbáljuk értelmezni — itt felnőttnek, önálló ítéletű olvasónak tekintenek bennünket. A körültekintő érveléssorozatok zavarba ejtően gazdag anyagát lényegére redukálva bemutatni éppen ezért talán hasznos lehet.

Gombrich kiindulópontja az az elméleti kérdés, hogy mi a „stílus rejtélye”? Azaz: miért ábrázolták a művészek a történelem folyamán annyiféleképpen ugyanazt a világot? A Bevezető az erre a kérdésre felsorakoztatott válaszok történeti sorát foglalja össze, s a választ már itt elkezdí, tapogatózva, fogalmazni: sokan észrevették, hogy azért, mert másképp látták. A négy részre bontott gondolatmenet ennek a „másképp látás”-nak a magyarázatát tartalmazza a világra vonatkozó ábrázolási technika és emberi tudás feltételeinek keretében, a nézőközönség lélektani magatartása felől, végül a művészi eredetiség, újítás, alkotás felől vizsgálva a problémát.

Az első részben voltaképp a sztereotípiák szerepét mutatja be a szerző, szemléletes példákon bizonyítva egyrészt azt, hogy a látványban benne van a dologról való tudásunk is, másrészt azt, hogy a látvány visszaadása mindig sémák ismétlődő korrigálásán át halad. A sémákat, sztereotípiákat meghatározzák ismereteink, elődeink sémái, főként pedig a mindenkori művészeti konvenciók: azok a formulák, amelyeket egy-egy kor műveltségének és érdeklődésének megfelelően bizonyos témák ábrázolására kialakít, — ami a kort nem

érdekli, azt le sem rajzolják-festik, — s amelyeket azután tanítanak is, a művészek személyesen, később tankönyvekben, mintakönyvekben is. Ezt a szerepet a régieknél a kánonok töltötték be, a reneszánsztól jelennek meg a geometriai sémák az ábrázolás mankóiként, később pedig egész ábra-szótárak, formulagyűjtemények „segítik” a művészeket. Ezt a „segítséget” utasítják el a 18—19. század óta a művészek s megpróbálják elfelejteni a formulát, hogy eredeti módon ábrázolhassanak.

Mindabban, hogy a természetre ilyenformán mindig csak többé-kevésbé hasonlító ábra, kép elnyerje a néző tetszését illetve azonosítási készségét, a legnagyobb szerepe a pszichológiában projekció néven ismert jelenségnek van: a jelenségeket, az először látott, teljesen ismeretlen természeti jelenségeket is megkíséreljük valamiképp értelmezni, azaz valami ismerttel azonosítani, ezért beléjük vetítünk valami értelmes (és hasonló) képet. A felhőkbe belelátott kép, a csillagalakzatok állatfigurákként való értelmezése ősi példái ennek a belevetítésnek. Természetesen a néző is hozzászokik a formulákhoz, s ebben segíti őt a projekció, amely az impresszionistáknál már irányított: kényszerítik a nézőt, hogy hátralépve a képtől, összerakja a festékfoltokat értelmes formákká. Az illúzió feltételeit az információelméletből ismert törvény világítja meg: ahol kevés az információ, az összefüggések alapján igyekszik az értelem kiegészíteni a szöveget illetve képet. Ahhoz, hogy az illúzió teljes legyen, szükséges a nézőnek az a beleegyezése a játékba, ami minden művészeti produkció valóság és illúzió, valóság és fikció kettősségében való elfogadását megalapozza, „a hitetlenség beleegyező felfüggesztése” (Coleridge). A non-figuratív művészet azonban ezt az ambiguitást (kétértelműséget) is nyitottá teszi: semmi fogódzónk sincs arranzésvét, hogy mit olvasunk ki a képből — az absztrakt festmény minden jelentése belemagyarázás csupán s csak onnan ered, hogy megszoktuk az ábrázolás-ként való képértelmezést.

Mindezek alapján a művészi eredetiség is racionális magyarázatot nyer. A művészi ügyességben nem a dolgok ismerete, hanem az ábrázolásukra szolgáló formakincs (szótár) ismerete és gazdagsága a döntő. Úgynevezett „ártatlan szem”, azaz konvencióktól, hagyományos sémáktól szűz látás nincsen, de a művészt mégis az teszi művésszé, hogy ő megtanult és képes kritikusan látni: alternatívákban vizsgálni a látható világot és annak lehetséges visszaadási módjait. Így nem tud felfedezni számunkra olyan dolgokat, amiket nélküle mi magunk nem látnánk. Gombrich itt a karikatúra történeti példáin mutatja be, hogy minden művészi felfedezés voltaképp ekvivalencia (egyenérték) felfedezése, — s nem hasonlóságé! — vagyis egy képi terminus felfedezése a valóság meglátására és megmutatására (Lajos Fülöp körtefeje Philipon gúnyrajzain). A művészi stílust struktúrába

rendezi a technika és a sémakincs, de a művészi egyéniség végül is a választások sorozatában (téma, műfaj, séma stb.) rajzolódik ki. Az ábrázolás és a kifejezés közt nincs tiszta határ: az álomvilágot csak kifejezni lehet, akár zenében, akár a képben. Gombrich nagyívű gondolatmenete a kezdetétől szolgáló Constable-képek újraelemzésével fejeződik be.

Ezt a csontvázára vetköztetett gondolatmenetet, mint jeleztem, kissé nehéz is kihámozni Gombrich előadásából. De ez azért is van, mert rendkívül gondosan, körültekintően járja körül a vizsgált jelenséget, míg eljut egy-egy tétel kimondásáig. Művészek feljegyzéseit idézi, költőktől remek érzékkel és nagy erudíció birtokában választ ki találó részleteket; a művészettörténet és teória klasszikusait az ókortól kezdve napjainkig megbecsüléssel, de mindig egy csipetnyi kritikával, finom distinkciókkal megjelölt értékeléssel citálja a tárgyalt kérdés megvilágítására. És, természetesen, hiszen művészetszociológiát ír voltaképpen, a pszichológia új és legújabb iskolái közül is ragyogó elmeíllel válogatja össze a legtetszetősebb és számára leghasználhatóbb formulákat és nézeteket. Eklektikusnak tűnik, pedig csak nagyműveltségű tudós: ezt a különbséget manapság már lassankint alig méltányoljuk.

A könyv egyik fő erénye az igen gazdag, mindig kéznél levőnek tördelt és gondosan válogatott illusztrációs-anyag. A magyar kiadásban, sajnos, egy fokkal gyengébb a minőségük az eredetinél. Ez a rajznál, vonalas grafikánál, amikből örvendetesen sokat (s köztük sok ritkát, különlegeset) hoz a könyv, nem jelentkezik, annál inkább a festmények (kizárólag fekete-fehér) fotoreprodukciójánál. (Az alapul szolgáló Constable-tájkép már-már használhatatlan ilyen reprodukálásban az elemzés követésére.) Ezt tetézi néhány bosszantó — tapasztalatom szerint sztereotip — hiba, ami egyáltalán nem válik a magyar könyvtervezők dicsőségére: ha kínai feliratot látnak, halálbiztos érzékkel állítják fejre (így járt a 107. számú illusztráció is ebben a könyvben).

A fordításról volna még egy megjegyzésem. (Szabó Árpád munkája. A névhez is meg kell jegyezni: lévén a magyar humán tudományban már egy ugyanilyen igen megbecsült név, illenék a fordítónak, mint később érkezettnek, valamiképp megkülönböztetnie magát az elsőtől.) A fordítással az a különösnek látszó bajom van, hogy túlságosan jó. Túlságosan meg van a könyv angol eredetije magyarítva. Ez a magyarítási eszmény még a szépirodalom fordításánál is csak bizonyos megkötöttséggel érvényes (bizonyos idegenszerűséget, az idegen világ légkörét, színt valamiképp annak is éreztetnie kell), most azonban ez a könyv meggyőzött arról, hogy a szakmunka, még az ismeretterjesztő jellegű, tehát szélesebb közönségnek szóló, de bizonyos tudományos igényeket képviselő munka fordításában

ez inkább káros, mint hasznos. Ha azt a pszichológiai szakkifejezést, amit a szerző „belevetítés” szóval ad vissza, a tudományban használatos *projekció* formában hagyta volna meg a magyar szövegben is, nem hozta volna zavarba az olvasót; abban az esetben az idegen szó magán viseli státusjegycét — idegensége jelzi terminus technicus mivoltát. Így azonban elsőre nem figyel fel a műveltebb olvasó a szó valóságos, tehát egy sor tudományos konzekvenciát asszociáltató jelentésére; csak, amikor már harmadízben olvassa, jön rá, hogy ez a szó voltaképp lélektani szakkifejezés. Azt hiszem, engedményt kell tennünk itt az idegen szavaknak; a purizmus idejétmúlt elveit ma már senki sem vállalná, a járatlanabb olvasó számára pedig az lehet a megoldás, hogy zárójeles magyarázatokkal adunk nekik segítséget, (ezt a mai görög és latin ismereteket teljesen nélkülözni képes műveltség egyre inkább igényli).

A modern művészettudománynak ezt az értékes, anyagban és tanulságokban egyaránt gazdag munkáját, amelyet a Gondolat Könyvkiadó tett hozzáférhetővé a magyar közönségnek, jó lélekkel ajánlhatom minden igényes olvasó figyelmébe.

MIKLÓS PÁL