

SZEMLE

MIHAIL HRAPCSENKO: *IRODALMI TANULMÁNYOK*

Mihail Hrapcsenko a mai szovjet irodalomtudomány egyik vezető egyénisége, a Szovjetunió Tudományos Akadémiája Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának elnöke. Tevékenysége nálunk a személyes kapcsolatok révén is ismert: az irodalomszemiotika témakörében a szovjet és a magyar akadémia közötti együttműködés szovjet részlegének vezetője, s 1973-ban Akadémiánk tiszteleti tagjainak sorába választotta. Ezúttal tehát nem udvariassági túlzás azt mondani, hogy tanulmányainak gyűjteményével könyvkiadásunk régi adósságát törleszti: írásai eddig ugyanis magyar fordításban nem voltak hozzáférhetőek. E tény már önmagában is indokolta volna, hogy a kötet anyagának összeállítói ne egy pusztán aktuális problémákat érintő válogatással mutassák be, hanem összképet nyújtsanak sokoldalú tevékenységéről. Még szerencsebb azonban, hogy az összképet nyújtó kötet valamennyi tanulmányáról elmondható: legidősezerűbb kutatásainkban, vitáinkban hasznosíthatók.

Igy van ez mindjárt a marxista esztétika hagyományos értékorientációs kategóriáinak – a realizmus, népiség és pártosság fogalmának – esetében is, amelyek Hrapcsenko elemzéseiben igen sokoldalú megvilágításban, részletes tárgyalással szerepelnek. Egy nemrégiben megindult, széles körű magyar kutatási program célkitűzése ugyanis éppen e kategóriák korszerű tartalmának meghatározása, azoknak a sajátosságoknak a tisztázása, amelyek mai, modern szocialista művészetünk realizmusát, pártosságát és népiségét jellemzik. E kutatásban Hrapcsenko gondolatait is tekintetbe kell vennünk majd, mint a lehetséges vitaálláspontok egyikét. Az a felfogás, ahogyan ő értelmezi a realizmust, nálunk csak az 1955-ös akadémiai vitában bukkant fel, s azóta feledésbe merült, pedig a külföldi marxista szakirodalomban tekintélyes tábor vallja magáénak.

E koncepció szerint a realizmus nem stílus, hanem módszer, amely „az élet természetes formáihoz” igazodó stiláris megoldásoktól „a művészi feltételeesség”, a fantasztikus, groteszk, szimbolikus-allegorikus ábrázolás legkülönbözőbb formáig mindenféle alakot magára ölthet, még

az avantgardista művészet formáit is. Ugyanakkor viszont a realista művészet nemcsak haladó lehet, hanem „a reakciósság jegyeit is viselheti magán” (163.). A nálunk elterjedt – a realizmus stílus- és módszerfogalmát egyaránt elismerő, de ezeket határozottan megkülönböztető – felfogás ennél következetesebbnek látszik: a realista módszerű művészet eszerint csak haladó lehet, a reakciósság csak a realista stílus köntösét viselheti. Ahhoz azonban, hogy e felfogás kellően megalapozott legyen, a Hrapcsenko által is képviselt koncepciót behatóan tanulmányoznunk kell, s eddig ezt elmulasztottuk.

Még figyelemreméltóbb a népiség és pártosság kategóriáinak itteni elemzése. Ha emlékezetem nem csal, a magyar szakirodalom mostanáig csak a realizmus összefüggésében vizsgálta a népiség tartalmát, s nyitva hagyta a kérdést, milyen kapcsolat fűzi az utóbbit a pártossághoz. Hrapcsenko szerint „a szocialista irodalom pártosságának lenini elve szervesen összefügg a népiség elvével, annak továbbfejlődését jelenti. Helyesnek kell elfogadnunk azt a gondolatot, hogy a kommunista pártosság a népiség minőségileg legmagasabb rendű formája” (89.). Ha ez a „kell” túlságosan kategorikusnak is látszik, mindenesetre igen megfontolandó, nem szükséges-e a nálunk elterjedt kategóriarendszer felülvizsgálata e gondolat fényében. Mi ugyanis mindeddig egymás mellé állítottuk a népiséget és a pártosságot, mint a szocialista realizmus két egyenértékű sajátosságát. Ha viszont Hrapcsenko álláspontja igazolódna, akkor a szocialista realizmus kritériumainak sorából ki kellene iktatnunk a népiséget, mert a pártosság – magasabb szintű – fogalma helyettesítené, ugyanúgy, ahogyan ez az irányzatosság fogalma esetében történik. Azaz: a népiség csak a naiv és a kritikai realizmus jellemvonása lenne, a szocialista realizmusban helyette a pártosságról kellene beszélnünk.

A kötet gondolati összképének másik fő vonulata a műalkotás ontológiai vizsgálata. Ennek időszerűsége közismert azóta, hogy a „strukturizmus” néven emlegetett neoformalista irányzatok divatja egyebek között azt a tételt is felelevenítette, mely szerint a művészi mű voltaképpen a befogadói tudatban nyer csak végső formát, az alkotást a befogadás „fejezi be”. „Befogadói esztétika” néven szokás ma emlegetni nálunk ezeket az elgondolásokat – meglehetősen pontatlanul, mert a befogadás esztétikai analízise önmagában korántsem vezet ilyen megfontolásokhoz, s a koncepció nem több a három évszázada ismert szubjektivistá esztétika egyik, lényegében semmi újat nem mondó változatánál.

Mint hogy a problémát érintő hazai nézetcserek a legutóbbi időkben csaptak át ingerült publicisztikai csatározásokba, különösen szerencsés, hogy Hrapcsenko higgadt, megfontolt érvei éppen most juthattak el a

magyar olvasókhöz. Szerinte az a lépten-nyomon hangoztatott érv, „hogy a műveket az olvasók, a nézők, a zenehallgatók továbbalkotják, inkább költői metafora, mintsem tudományos kategória”. A befogadás közbeni és utáni elmélkedés ugyanis a mű megértését, s nem továbbalkotását szolgálja, s „a továbbalkotás elméletével nem lehet megmagyarázni az irodalmi művek befogadásának és hatásának változékonyságát”. Hrapcsenko ennek megfelelően leszögezi, hogy „a művészet teremtése és a művészet befogadása: két teljesen különböző folyamat” (400.), s a szubjektivista „befogadói” esztétikát egyértelműen elutasítja. Minthogy a fent jelzett hazai viták során amugyis fejemre olvasták már a dogmatikus citatológia vétkét, így különös hangsúllyal emelném ki, hogy az adott véleménycserében természetesen ez az állásfoglalás sem tekinthető utolsó szónak. Ámde némi önvizsgálatra készítheti azokat a szerzőket, akik szubjektivista koncepcióikat „a marxista álláspont” címkéjével ellátva szokták forgalmazni.

Aktuális vitáinkhoz szólnak hozzá Hrapcsenko – a kötet jelentős részét kitevő – szemiotikai okfejtései is. A nálunk is gyakran visszahangzó tételt elemezve, mely szerint a műalkotásnak mint jelnek az a sajátossága, hogy önmagát jelöli, Hrapcsenko rámutat, hogy ez nemcsak a l'art pour l'art avitt elképzelésének modern terminológiával álcázott újrafogalmazása, hanem jelelméleti szempontból nézve is nonszensz: „az a jel, amely semmit nem jelöl, és létezése független az anyagi valóságtól, az emberi szándéktól – valójában nem jel. Hiszen éppen azért hívják jelnek, mert tárgyakat, eszméket, cselekvéseket jelöl” (437.).

Ugyanakkor viszont – szerintem – Hrapcsenko túlságosan leszűkített értelemmel fogja fel az „esztétikai jel” fogalmát: a szimbólumokkal, allegóriákkal, jelképekkel és jelképes tartalmú toposzokkal, vándormotívumokkal azonosítja, s ezért jut arra a következtetésre, hogy az esztétikai jelek jobbra csak a jelenségek közvetlen ábrázolásával szintetizált formában, „szintetikus művészi képekbe” beépítve szolgálhatják a realizmus tendenciáit.

Valójában a jelképek és toposzok – miként a művészi mű egyéb alkatelemei is – önmagukban nem esztétikai jelek: csupán alárendelt szerepet játszanak a mű egészének struktúrájában, s konkrét jelentésüket az a szerep határozza meg, amelyet e struktúra egészében betöltenek. Pontos szóhasználatlaltól élve tehát csakis a mű egészé nevezhető esztétikai jelnek – az általa tükrözött társadalmi valóság esztétikai jelének –, alkatelemei pedig e jel összetevői, s mint ilyenek, önmagukban esztétikailag nem értékelhetők. Hogy e gondolat idegen Hrapcsenkótól, nem véletlen. Szerinte ugyanis „az egyes műalkotásoknak az egész valóság nem lehet tárgya” (441.), s ilyenformán természetesen egy-egy mű sem lehet egy történelmi pillanat egészének jele. S ezen a

ponton visszajutottunk kiindulásunkhoz, a realizmus problémájához: a nálunk elterjedt lukácsi felfogásban a műnek nemcsak hogy tárgya lehet az egész társadalmi valóság (persze nem az extenzív, hanem az intenzív totalitás értelmében), hanem az autonóm művészeti tükrözés esetében ez a realizmus egyik legfontosabb kritériuma.

A terjedelmi korlátok itt megálljt parancsolnak az ismertető számára, pedig a fentiekkel csak a legátfogóbb jelentőségű kérdéseket jelezhettem, s nem esett szó olyan „izgalmas” részletproblémákról, mint Lotman koncepcióinak vagy az „egzakt műelemzés” eljárásainak értékeléséről. Befejezésként így csak arra az attitűdre hívhatom fel a figyelmet, amely – a határozott, egyértelmű állásfoglalásokkal dialektikus egységet alkotva – Hrapcsenko, e mondataiban tükröződik: „Saját megközelítésemet természetesen nem tartom az egyedüli lehetséges és mindenki számára kötelező módszernek. A különböző vélemények és felfogások összeütközése a tudományos kutatás minden területén nagyon hasznos, hát még egy olyan tudományban, amely csak most formálódik” (499.). (Gondolat, 1976)

SZERDAHELYI ISTVÁN

•

DURKÓ MÁTYÁS: *OLVASÁS, MEGÉRTÉS*

Nehéz lenne pontosan meghatározni, hogy az „olvasás-szociológia” melyik tudomány területére tartozik, az azonban bizonyos, hogy az irodalomtudomány érdeklődésére komolyan számot tarthat. Ha akár Horváth János alaptételét, akár a modern információelmélet rendszerét tekintjük kiindulási pontnak, mindenképpen vitathatatlan az a megállapítás, hogy az irodalmi folyamat szerző–mű–olvasó hármasságában bomlik ki és kapja meg végső értelmét. A modern szocialista vagy akár polgári szociológia éppen ezért különös figyelemmel fordul az irodalmi művek befogadásának (megértésének, értékelésének) ügye felé. Irodalomtörténeti nézőpontból már Sándor István vizsgálódott az író és a közönség viszonyáról (*Író és társadalom*, Szeged 1945), Mándi Péter olvasás-szociológiai szempontú könyve (Bp. 1968.) óta pedig több szakembere támadt e kérdésnek (Halász László, Hankiss Elemér, Kamarás István és mások). Vitányi Iván általánosabb, művészetszociológiai vonatkozásban folytatott kutatásokat, főként a „közérthetőség” oldaláról szemlélve ezt a nem kis fejtörést okozó kérdést.