

Az értékelés

Célszerű megkülönböztetni a „mértányolni” (*value*) és az „értékelni” (*evaluate*) kifejezéseket. A történelem folyamán az emberiség „mértányolta” az irodalmat, a szóbelit és a nyomtatottat egyaránt, azaz érdeklődéssel adózott, pozitív értéket tulajdonított neki. A kritikusok és a filozófusok viszont, akik az irodalmat vagy a konkrét irodalmi műveket „értékelik”, negatív ítéletre is juthatnak. Mindenképpen az érdeklődés élményétől jutunk el az ítékezés aktusáig. Egy tárgy vagy érdekesség rangját a normához való viszonyítás, a kritériumok alkalmazása, a más tárgyakkal vagy érdekességekkel történő összehasonlítás révén becsüljük föl.

Ha részletesebben próbáljuk meg leírni az emberiség kapcsolatát az irodalommal, definíciós nehézségekbe ütközünk. A mai értelemben vett irodalom csak nagyon fokozatosan válik ki a dalnak, a táncnak és a vallási rítusnak abból a kulturális egyvelegéből, amelyben, úgy látszik, kialakulása végbement. Ha pedig le akarjuk írni az emberiségnek az irodalom iránti vonzódását, a vonzódás tényét kell összetevő elemeire bontanunk. Tulajdonképpen miért is értékeli az emberek az irodalmat? Az érték, az érdem, az érdekesség miféle fajtáját lelik meg benne? Azt válaszolhatnánk: igen sok fajtáját. A horatiusi összegezést, a *dulce et utilité*t többféleképp is lefordíthatjuk: „szórakozás” és „épülés”, „játék” és „munka”, „terminális érték” és „instrumentális érték”, „művészet” és „propaganda” – s végül: a művészet mint öncél s a művészet mint közösségi rítus és kulturális kötőerő.

Ha ezek után valami normatív feltételt keresünk – hogyan kellene az embereknek az irodalmat mértányolniuk és értékelniük –, néhány definícióval kell válaszolnunk. Az irodalmat azért kell mértányolniuk, ami; értékelniük irodalmi értékének kategóriái és fokozatai szerint kell.¹ Az irodalom jellegének, funkciójának és értékelésének szükségképp szoros kölcsönviszonyban kell állnia. Egy dolog hasznának – szokásszerű vagy legszakszerűbb, legcélszerűbb felhasználásának – azt a használatmódot kell tekintenünk, amelyre természete (vagy struktúrája) alkalmassá teszi. Természete potenciálisan az, ami tevőlegesen a funkciója. Egyenlő azzal, amit tenni tud; azt tudja tenni, s azt kell tennie, ami. Azért kell megbecsülnünk a dolgokat, amik, s amit tenni tudnak, de értékel-

nünk őket a többi hasonló természetű és funkciójú tárggyal összehasonlítva kell.

Az irodalmat tehát saját természetének kategóriái és fokozatai szerint kell értékelnünk. Mi a természete? Mi az irodalom *mint olyan*? Mi a „tisztá” irodalom? A kérdések megfogalmazása valamilyen analitikai vagy redukciós folyamatot tételez fel, olyat, amelyre a válasznak a „tisztá költészet” – az imagizmus vagy az echolália – fogalmaihoz kell eljutnia. De ha ilyen irányokban törekszünk érvényesíteni a tisztaságot, a vizuális képvilág és a jóhangzás ötvözetét fel kell bontanunk festészetre és zenére – s ezzel el is tűnik a költészet.

A tisztaság ilyen koncepciója az összetevő elemek analizálására épül. Célyszerűbb az organizáció és a funkció kérdéséből kiindulnunk. Hogy egy adott mű az irodalomhoz tartozik-e vagy sem, nem az határozza meg, hogy milyen elemekből áll, hanem az, hogy elemei miképpen és milyen funkcióval tevődnek össze.² Reformtörekvéseik hevében a „tisztá irodalom” korábbi szószólói az etikai vagy szociális eszméknek a regényben vagy a költeményben való pusztá jelenlétét is „didaktikai eretnekségnek” minősítették. Az irodalmat azonban „nem mocskolja be” az eszmék jelenléte, ha használatuk irodalmi jellegű, ha az irodalmi mű szerves részei, annak anyagaiként, mint amilyenek az alakok és a színhelyek. Amitől a modern definíciók értelmében az irodalom „tisztá”, az a gyakorlati célzat (a propaganda, a direkt, közvetlen cselekvésre indító ösztönzés) és a tudományos célzat (az információ, az adatok szolgáltatása és az „ismeretgyarapítás”). „Tisztaságon” nem azt értjük, hogy a regénynek vagy a költeménynek nincsenek olyan „elemei” – a műtől elválasztott elemei –, melyeket ne lehetne kontextusukból kiemelve gyakorlati vagy tudományos szempontból megragadni. Nem állítjuk továbbá azt sem, hogy egy „tisztá” regényt vagy költeményt egészében véve lehetetlen volna „tisztátalan” módon olvasni. Minden tárgyat lehet helytelen vagy elégtelen módon használni, azaz olyan funkciókban, melyek természetüknek nem lényegi vonatkozásban felelnek meg:

*As some to church repair
Not for the doctrine but the music there.*

Mint van, aki templomba járogat,
nem a hit, hanem a zene miatt

(Pope: *Esszé a kritikáról*)

A maga korában Gogol *A köpönyegét* és a *Holt lelkeket* nyilvánvalóan félreértették, még intelligens kritikusok is. Mindazonáltal az a nézet, hogy ezek csupán propagandaművek, olyan félreértés, amely magyarázható ugyan kiszakított szövegrészeleik és elemeik alapján, de aligha egyeztethető össze irodalmi felépítésük kidolgozottságával, az ironia, paródia, szójáték, az utánzat és a burleszk bennük alkalmazott bonyolult fogásaival.

Megoldottunk-e valamit azzal, hogy így határoztuk meg az irodalom funkcióját? Bizonyos értelemben azt mondhatjuk, hogy az egész esztétika alapproblémája itt jelentkezik: a között a nézet között, mely azt állítja, hogy létezik egy külön, másra visszavezethetetlen „esztétikai tapasztalás” (a művészet autonóm területe) és a között, amely a művészetet a tudomány és a társadalom eszközévé teszi, és tagadja, hogy létezik olyan *tertium quid*, mint az „esztétikai érték”, mely középhelyzetet foglal el a „tudás” és a „tett” között, illetve egyfelől a tudomány és a filozófia, másfelől pedig az etika és a politika között.³ Azt persze, hogy a műalkotásoknak értékük van, annak sem kell szükségképp tagadnia, aki tagadja a végső, másra visszavezethetetlen „esztétikai érték” létezését: megteheti azt is, hogy csupán „visszavezeti”, lebontja a műalkotás vagy a művészet értékeit, és szétosztja őket az általa „igazinak”, „végsőnek” tartott értékrendszerek között. Az ilyen értékelő tekintheti a művészeteket a megismerés primitív, alacsonyabb rendű formáinak, mint bizonyos filozófusok, avagy mérheti őket, mint bizonyos reformerek, azon az alapon, hogy feltételezése szerint milyen hatásosan tudnak cselekvésre ösztönözni. Úgy találhatja, hogy a művészetek értéke (különösen az irodalomé) éppen a széles, specializálatlan befogadókészségben rejlik. Írók és kritikusok is akadnak, akik úgy vélik, hogy inkább mélyenszántó, ha erre tartanak igényt, mintha beérnék azzal, hogy irodalmi művek szerkesztésében és értelmezésében tartsák őket szakembernek. Ez a felfogás az „irodalmi észjárás” végső soron „próféciás” tekintéllyel övezi, sajátos, a tudomány és a filozófia igazságainál átfogóbb és mélyebb igazság birtokosává avatja. Ezeket a nagyszabású igényeket azonban már csak grandiózusságuk miatt sem könnyű fenntartani, hacsak nem egy olyan játék keretében, melyben mindegyik értéktartomány – a vallás, a filozófia, a közgazdaságtan és a művészet egyaránt – arra tart igényt, hogy a maga ideális formájában mindent magában foglaljon, ami a többiben jó vagy igaz.⁴ Az irodalom egyik-másik védelmezője szemében gyávaság vagy árulás elfogadni azt, hogy az irodalom státusa szerint csak a szépművészetek egyike. Ha az irodalom igényt tartott arra, hogy a megismerés felsőbbrendű formájaként, s egyszersmind az erkölcsi és társadalmi cselekvés formájaként is szerepeljen, ezeknek az igényeknek a visszavonása nem jelenti-e a lemondást mind kötelezettségeiről,

mind pedig státusáról? S vajon nem úgy jár-e el minden ilyen értéktartomány (akárcsak terjeszkedő nemzetek s ambiciózus, magabiztos egyének), hogy többre tart igényt, mint amennyire szomszédai és riválisai hozzájárulása alapján számíthatna?

Némely irodalmi apologéta egyenesen tagadja, hogy az irodalmat helyénvaló módon lehet tárgyalni – esztétikai kategóriákban – mint „szépművészetet”. Mások tagadják az olyan fogalmakat, mint az „esztétikai érték” és az „esztétikai élmény”, amennyiben ezek valamilyen egyedülálló kategóriát tételeznének vagy implikálnának. Van-e különálló területe az „esztétikai élménynek”, illetve az esztétikai tárgyaknak és minőségeknek, amelyek természetüknél fogva képesek ilyen élményt kelteni?

Kant óta a legtöbb filozófus és a művészetekkel komolyan foglalkozó szerző egyetért abban, hogy a szépművészeteknek, beleértve az irodalmat is egyedülálló jellegük és értékük van. Nem lehet – mondja például Theodore Greene – „a művészi minőséget *viszszavezetni* más elemibb minőségekre”, s így folytatja: „egy mű művészi minőségének egyedülálló jellegét csak közvetlen intuícióval lehet felfogni, s bár be lehet mutatni és meg lehet jelölni, nem lehet meghatározni, sőt leírni sem”.⁵

Az egyedülálló esztétikai élmény jellegét illetően nagy egyetértés uralkodik a filozófusok között. Kant *Az ítéleőrő kritikájában* hangsúlyozza a művészet „szándék nélküli szándékosságát” (a nem cselekedetre irányuló szándékát), továbbá a „tisza” szépség esztétikai magasabbrendűségét a „járulékos” vagy alkalmazott szépségnél, valamint az élmény befogadójának érdeknélküliségét (nem szabad birtokolni, elfogyasztani vagy egyéb módon változtatni érzékletté vagy akarássá azt, ami az észlelésnek van szánva). Az esztétikai élmény – ebben egyetértenek a jelenkori elméletírók – olyan, lényegét tekintve tetsző és érdekes minőség észlelése, amely végső értéket nyújt, és példát, ízelítőt ad egyéb értékekből is. Kapcsolatban áll az érzéssel (gyönyör-fájdalom, hedonisztikus reakció) és az érzésekkel; de az érzést tárgyiassá és artikulálttá teszi – az érzés a műalkotásban „objektív korrelátumát” találja meg, és el van távolítva az érzékeléstől és az akarástól. Az esztétikai tárgy önnön minőségei miatt érdekel engem, nem törekszem átalakítani vagy önmagam részévé változtatni, kisajátítani vagy elfogyasztani. Az esztétikai tapasztalás a szemlélődés egyik formája, a minőségek és kvalitatív struktúrák iránti szeretet, teljes figyelem. Egyik ellensége a gyakorlatiság, a másik fő ellensége a gyakorlatiság által már egyszer lefektetett vágányokat követő rutin.

Az irodalmi műalkotás esztétikai tárgy, amely esztétikai élményt képes kiváltani. Értékelhetjük-e az irodalmi művet kizárólag esztétikai kritériumok

alapján, avagy, mint T. S. Eliot javasolja, az irodalom irodalmiságát esztétikai, az irodalom nagyságát pedig esztétikán kívüli kritériumok szerint kell megítélnünk?⁶ Eliot első tételét kétfelé kell bontanunk: egy meghatározott típusú szóbeli konstrukciót előbb irodalomként (azaz elbeszélésként, költeményként, színműként) osztályozunk, majd feltesszük a kérdést, vajon „jó irodalom”-e, vagy nem, vagyis olyan rangú-e, hogy megérdemli az esztétikai tapasztalattal rendelkezők figyelmét. A „nagyság” kérdése a mércék és normák kérdését veti fel. Az olyan modern kritikusokat, akik magukat csak esztétikai kritikára korlátozzák, közönségesen „formalistáknak” nevezik – olykor saját maguk is így nevezik magukat, máskor (pejoratív értelemben) mások alkalmazzák rájuk ezt az elnevezést. Legalább ilyen kétértelmű a szó töve, a „forma” kifejezés is. A mi használatunkban az irodalmi mű esztétikai struktúráját jelenti – azt, ami a művet irodalommal teszi.⁷ A „forma–tartalom” dichotómiája helyett az „anyagot” kell szem előtt tartanunk, és a „formát”, amely a maga „anyagát” esztétikailag megszervezi. A sikerült irodalmi műalkotásban az anyagok teljességgel formává hasonulnak át: a „világ”-ból „nyelv” lesz.⁸ Az irodalmi műalkotás „anyagai” az egyik szinten a szavak, egy másikon az emberi viselkedésre vonatkozó tapasztalatok, a harmadikon emberi eszmék és attitűdök. Mindezek, beleértve a nyelvet is, a műalkotáson kívül, egyéb módon is léteznek, de egy sikerült költeményben vagy regényben polifonikus viszonyokba vonja be őket az esztétikai célzat dinamikája.

Lehetséges-e adekvát irodalmi értékelés tisztán formalista kritériumok alapján? Nagy vonalakban megpróbálunk válaszolni erre a kérdésre.

Az a kritérium, melyet az orosz formalisták elsőrendűnek tekintenek – az újdonság, a meglepetés – máshol is feltűnik az esztétikai értékelésben. A jól ismert nyelvi frázist, a sztereotíp kifejezést nem közvetlen percepcióval érzékeljük: a szavakra nem mint szavakra figyelünk, s nem is fogjuk fel pontosan a hozzájuk kapcsolódó jelentést. Reakciónk az elcsépett, sablonos kifejezésekre „sablonos reakció” – az ilyen frázisok valamilyen beidegzett tevékenységre készítetnek a rutinnak megfelelően vagy egyszerűen unalmat keltenek. Csak akkor „fogjuk fel” a szavakat és jelentésüket, ha összeállításuk újszerű és meglepő. A nyelvet „deformálni”, azaz stilizálni kell – akár archaizáló vagy egyéb módon eltávolító irányokban, akár a „barbarizálás” irányában – ahhoz, hogy az olvasók felfigyeljenek rá. Ilyen értelemben beszél Viktor Sklovszkij a költészetről mint „megújításról”, mint „elidegenítésről”. Az újdonságnak ez a kritériuma azonban meglehetősen elterjedt, legalábbis a romantika – Watts-Dunton szavával „a csoda reneszánsza” – óta.

Wordsworth és Coleridge különböző, egymást kiegészítő módon törekedett az

„elidegenítésre”, midőn az egyik a megszokottat próbálta különössé tenni, a másik pedig a csodás jellegűt próbálta köznapivá szelídíteni. A költészet valamennyi újabb „mozgalma” ugyanezt a célt tűzte maga elé: megszüntetni minden automatikus reakciót, elősegíteni a nyelv megújulását („a szó forradalmát”) és az intenzívebb appercepciót. A romantikus mozgalom a gyermeki felfogást emelte a még el nem tompult, eleven észlelés példaképévé. Matisse azon fáradozott, hogy megtanuljon úgy festeni, ahogyan egy ötéves gyermek látja a világot. Walter Pater azt hirdette, hogy az esztétika a rutint mint az észlelés csődjét tilalmazza. Az újszerűség a kritérium, de ne feledjük: a minőség érdek nélküli észlelését elősegítő újszerűség.⁹

Meddig juthatunk el e kritérium segítségével? Ahogyan az orosz formalisták alkalmazzák, ez a kritérium bevallottan relativista. Nincs esztétikai norma, mondja Mukarovský, mert az esztétikai norma lényege, hogy megtörjék.¹⁰ Egyetlen költői stílus sem őrizheti meg idegenszerűségét. Ezért, érvel Mukařovský, a művek elveszthetik esztétikai funkciójukat, de egy időre rá esetleg újra vissza is nyerhetik, miután a nagyon megszokott ismét szokatlanná vált. Ami a konkrét költeményeket illeti, mindnyájunknak van olyan tapasztalata, hogy a versek „kimerülnek”, ha csak ideiglenesen is. Előfordul, hogy később újra meg újra visszatérünk hozzájuk; előfordul az is, hogy úgy érezzük, végleg kimerítettük őket. Az irodalomtörténet folyamatában tehát mindig lesznek költők, akik visszanyert idegenségükkel hatnak, s lesznek olyanok is, akik továbbra is „megszokottak” maradnak.¹¹

Amikor azonban a műhöz való személyes visszatérést említjük, látszólag már tulajdonképpen egy másik kritérium felé tettünk lépést. Ha újra meg újra a kezünkbe veszünk egy művet, azt mondva, hogy „minden alkalommal új dolgokat” fedezünk föl benne, nem azt értjük ezen, hogy ugyanannak a típusnak további példányaival találkozunk, hanem azt, hogy benne a jelentés új szintjeit, az asszociáció új alakzatait találjuk föl. Úgy találjuk, hogy a költemény vagy a regény sokoldalúan van megszervezve. Az olyan irodalmi mű, amely – mint Homérosz vagy Shakespeare alkotása – maradandó megbecsülésnek örvend, George Boas szavával: „sokértékű”. Esztétikai értéke szükségképp olyan gazdag és átfogó, hogy struktúrái közül bármikor kiemelhető egy vagy több olyan struktúra, amely minden későbbi kornak magas rendű kielégülést tud nyújtani.¹² Az ilyen műnek azonban – már megírása korában is – annyira gazdag alkotásnak kell lennie, hogy valamennyi rétegét és rendszerét nem is képes felfogni egyetlen személy, csupán egy közösség. Egy Shakespeare-drámában „a leg-egyszerűbb közönség a cselekményt, a gondolkodóbb a jellemábrázolást és a jellemek konfliktusát, az irodalmibb érdeklődésű a nyelvet és a stílust, a zenére

fogékony a ritmust, a legértőbb és legfogékonyabb közönség pedig a fokozatosan feltáruló jelentést élvezheti”.¹³ Kritériumunk az inkluzivitás: „a képzeleti integráció” és „az integrált anyag mennyisége (és különfélesége)”.¹⁴ Minél szorosabb a költemény szervezete, annál nagyobb az értéke – így érvel a formalista kritika, amelynek gyakorlata többnyire valóban az olyan művekre korlátozza magát, amelyekben a struktúra eléggé összetett ahhoz, hogy a szövegértelmezés szükséges és termékeny legyen. Az összetettség egy vagy több szinten jelentkezhet. G. M. Hopkinsnál elsősorban a dikció, a szintakszis és a prozódia szintjén található meg, de más esetekben a képvilág, a tematika, a tónus vagy a bonyodalom szintjén is jelentkezhet – a legmagasabb értékű művekben főként ezeken a felsőbb szintű struktúrákon érvényesül komplex jellegük.

Az anyagok különféleségén elsősorban az eszméket, a jellemeket, a társadalmi és pszichológiai tapasztalás típusait érthetjük. Idevág Eliot híres példája a *Metaphysical Poets* (A metafizikus költők) című tanulmányában. Hogy megmutathassa, miszerint a költő elméje „állandóan diszparát élményeket ötvöz egyggyé”, úgy képzel el egy ilyen összességet, hogy a költő ugyanabban az időpontban szerelmes, Spinozát olvas, írógépzajt hall, s fővő étel szagát érzi. Ugyanezt az ötvözt Doctor Johnson *discordia concors*nak (összehangzó különbözőség) nevezi, s inkább e módszer csődjét, mintsem sikerét jelző példákat tartva szem előtt, úgy találja, hogy „a legheterogénebb eszmék erőszakos kapcsolatát” jelenti. A „metafizikus” költők egy későbbi kritikusa, George Williamson főleg a sikerült példákat emeli ki. Alapelvünk e kérdésben az lehetne, hogy amennyiben az „egybeötvöztetés” valóban megtörtént, a költemény értéke egyenes arányban növekszik anyagainak különféleségével.

Bosanquet *Three Lectures on Aesthetic* (Három esztétikai előadás) című munkájában megkülönbözteti a „könnyű szépséget” a „nehéz szépségtől”, melyet „bonyolultság”, „feszültség” és „tágasság” jellemez. Ez a különbség úgy is kifejezhető, mint különbség a kezelhető anyagokkal (jó hangzással, tetszetős vizuális képekkel, „költői” tárgyválasztással) elért szépség és az olyan szépség között, amelyet ellenálló anyagokból kell kikényszeríteni: olyasmiből, ami fájdalmas, rútt, didaktikus vagy praktikus jellegű. Erre a különbségre célzott már a 18. század is a „szép” és a „fenséges” (a nehéz szépség) kontrasztjával. A „fenséges” és a „jellegzetes” az „esztétikaiatlannak” látszót esztétizálja. A tragédia annak a területére tör be és annak ad kifejező formát, ami fájdalmas; a komédia ugyanígy hajítja uralma alá a rúttat. A könnyebb szépség közvetlenül hat kellemesen „anyagi” és plasztikus „formái” révén; a nehéz szépség a kifejező forma szépsége.

A látszat az, hogy a „nehéz” szépség és a művészi „nagyság” egyenlő egy-

mással, mint ahogy a „tökéletes” és a „nagy” művészet nem az. E tekintetben fontos lehet a méret, illetve a terjedelem eleme, noha természetesen nem önmagáért, hanem azért a lehetőségért, hogy növelni képes a mű bonyolultságát, feszültségét és tágasságát. A „nagy” mű vagy a „nagy” műfaj nagysága dimenzió kérdése. Ha nem tudunk is ezzel a tényezővel olyan egyszerűen boldogulni, mint a klasszicista teoretikusok, egészen elvetni sem tudjuk: kiköthetjük azonban, hogy a terjedelem gazdaságos legyen, hogy a hosszú költemény manapság terjedelméhez viszonyítva többet „hozzon”, mint korábban.

Némely esztétikus értelmezésében a „nagyság” az esztétikán kívüli kritériumokhoz való visszanyúlást jelenti.¹⁵ Így például L. A. Reid védelmébe veszi „azt a nézetet, hogy a nagyság a művészet *tartalmi* oldalából fakad, s hogy általában véve annyiban »nagy« a művészet, amennyiben az élet »nagy« értékeit fejezi ki”; T. M. Greene szerint pedig az „igazság” és a „nagyság” a művészet esztétikán kívüli, de szükségszerű mércéi. A gyakorlatban azonban Greene – s különösképp Reid – alig jut messzebb Bosanquet-nak a nehéz szépségre vonatkozó kritériumánál. Példa erre: „A nagy költők – Szophoklész, Dante, Milton, Shakespeare – egy-egy nagy műve az emberi tapasztalás nagy változatosságának szervezett megtestesülése.” Úgy látszik, az elmélet és gyakorlat valamennyi területén a nagyság közös „jegye”, illetve kritériuma „a bonyolult megragadása, az arány és jelentőség iránti megfelelő érzék”; a nagyság e közös jegyeinek azonban, amikor műalkotásban revelálódnak, „megtestesült értékhelyzetként”, illetve „ízlelhető s élvezhető formában megtestesült értékként” kell megjeleníteniük. Reid nem teszi fel a kérdést: vajon az jellemzi-e a nagy költeményt, hogy nagy ember (nagy elme vagy nagy személyiség) műve, avagy az, hogy mint költemény nagy? Ehelyett megpróbálja összebékíteni az implikált válaszokat. Noha úgy látja, hogy a nagy költemény nagysága átfogó jellegétől és judíciumától függ, ezeket a kritériumokat csupán a költemény költőileg megformált alakjára, s nem valamiféle hipotetikus *élményre* (Erlebnis) vonatkoztatja.¹⁶

A formalista megközelítés jó próbaköve Dante *Isteni Színjátéka* és Milton *Elveszett Paradicsoma*. Croce, aki az *Isteni Színjátékot* nem hajlandó költeménynek tekinteni, a művet áltudománnyal váltakozó lírai betétek sorozatára redukálja. Úgy látszik, az ő szemében a „hosszú” költemény és a „filozófiai költemény” ellentmondó kifejezés. Az előttünk járó nemzedék – ezt egy olyan író példája mutatja, mint Logan Pearsall Smith – az *Elveszett Paradicsomot* az elavult teológia és az auditív élvezet egyvelegének tartja – vagyis Milton érdemül csupán a híres „orgonaharmónia” marad.¹⁷ A „tartalmat” figyelmen kívül kell hagyni, a forma leválasztható.

Szerintünk az ilyen álláspontokat nem szabad a „formalizmus” kielégítő

változataiként elfogadni. A műalkotás atomisztikus személetét képviselik, anyagának viszonylagos költőiségét mérlegelik az egész mű költőisége helyett, mely sok olyasmit a szándékához vonzhat, ami ezen az összefüggésen kívül elvont fejtegetés maradna. Dante is, Milton is írt értekezéseket és költeményeket, s a kettőt nem keverte össze. Milton mint önálló teológiai gondolkodó értekezést írt *De Doctrina Christiana* (A keresztény tanról) címmel az idő tájt, amikor az *Elveszett Paradicsom*ot alkotta. Akárhogy határozzuk is meg költeményének jellegét (eposzként, keresztény eposzként vagy bölceleti-epikus költeményként), s bármennyire az volt is a költő kifejezett szándéka, hogy „embernek igazolja Isten útját”, ennek a költeménynek célzata mégis más volt, mint az értekezésé: jelleget az határozza meg, hogy miként viszonylik az általa felidézett irodalmi tradíciókhoz és Milton korábbi költészetéhez.

Az *Elveszett Paradicsomban* Milton teológiája ortodox protestáns teológia, illetve alkalmas ilyen értelmezésre. A költemény azonban nem sínyli meg azt sem, ha az olvasó nem tud egyetérteni ezzel a teológiával. Valójában már Blake fölvetette, hogy Milton tudattalan szándéka folytán a költemény hőse a sátán, s Byron és Shelley nyomán kialakult egy romantikus értelmezés is, amely a sátánt Prometheusszal rokonította, s amely rokonszenvvel csüggött, mint már korábban Collins is, Milton Édenének „primitivizmusán”.¹⁸ Van egy „humanista” olvasat is, mint Saurat kimutatta. A költemény hatósugarát, távlatait, színterét – mely komor, avagy meghatározatlanul nagyszabású – nem érinti a Milton teológiai vagy történeti álláspontjától eltérő vélemény.

Nagyon kétséges, vajon valóban nagy marad-e az *Elveszett Paradicsom* pusztán stílusa folytán, még akkor is, ha doktrínáját kiselejtezzük. Az ilyen nézet az abszurdumig viszi a mű kettéválasztását „formára” és „jelentésre”: így a „forma” csupán „stílus”, a „jelentés” pedig „ideológia”. Ez az elválasztás voltaképpen nem számol az egész művel: számításon kívül hagy minden olyan struktúrát, mely a versmérték és a nyelvezet „fölött” van, s e felfogás szerint a „jelentés” nem más, mint amit L. A. Reid „másodlagos témának” (még műalkotáson kívüli témának) nevez. Figyelmen kívül hagyja a cselekményt, illetve a történetet, a jellemeket (illetve helyesebben: a „jellemzést”) s a mű „világát” – a cselekmény, az atmoszféra és a jellemek összefüggését – a „metafizikai kvalitást” (melyet a műből kiemelkedő világképként, nem pedig a műben vagy a művön kívül a szerző által didaktikusan kifejtett nézetként fogunk fel).

Különösen vitatható az a nézet, hogy „az orgonaharmóniákat” el lehet választani a költeménytől. Szűk értelemben ezek felfoghatók úgy, mint a „formális szépség” – fonetikai rezonancia – megnyilvánulásai, de az irodalomban,

beleértve a költészetet, a formális szépség majdnem mindig a kifejezés szolgálatában áll: az itt a kérdés, hogy „az orgonaharmónia” miként felel meg a cselekménynek, a jellemnek, a témának. Amikor kisebb költők triviális témájú alkotásokban használták, akaratlanul is nevetségesen hatott a miltoni stílus.

A formalista kritika szükségképp feltételezi, hogy nem szükséges az egyezés hitünk és egy szerző vagy költemény hite között, sőt voltaképpen lényegtelen, hiszen egyébként csak azokat az irodalmi műveket szerethetnénk, amelyeknek az életfelfogását elfogadjuk. Számít-e a világnézet az esztétikai megítélésben? A költemény által nyújtott életfelfogásnak, mondja Eliot, olyannak kell lennie, hogy a kritikus „koherensnek, érettnek, a tapasztalás tényein nyugvónak tudja elfogadni”.¹⁹ Eliot kijelentése a koherenciáról, az érettségről és az igazságról ebben a megfogalmazásban túlmegy mindenfajta formalizmus határain: világos, hogy a koherencia még szintúgy esztétikai, mint logikai kritérium, az „érettség” azonban már elsősorban pszichológiai kritérium, „a tapasztalat szerinti igazság” pedig hivatkozás a műalkotáson kívüli világra, felhívás a művészet és a valóság összehasonlítására. Eliotnak azt válaszoljuk, hogy a műalkotás érettsége nem más, mint inkluzív volta, komplexitásának, iróniáinak és feszültségeinek tudata, s hogy a regény és a tapasztalat közötti megfelelést sohasem lehet a tételek egyszerű összepárosításával mérni. Jogosan összevethetjük viszont Dickens, Kafka, Balzac és Tolsztoj világának teljességét a mi tapasztalásunk teljességével, azaz azzal, ahogyan mi gondoljuk és érezzük a „világot”. S ha erről a megfelelésről alkotunk ítéletet, ítéletünk az élénkség, az intenzitás, a kidolgozott kontraszt, a tágasság és mélység, a statikus vagy kinetikus jelleg esztétikai fogalmaiban fejeződik ki. Azt, hogy „életszerű”, szinte úgy lehetne körülírni, hogy „művészetszerű”, mivel az élet és az irodalom közötti analógiák akkor a legkézenfekvőbbek, amikor a művészet erősen stilizált: az olyan írók esetében, mint Dickens, Kafka és Proust, egy sajátos világ nyomja rá bélyegét tapasztalásunk szféráira.²⁰

A 19. századot megelőzően az értékelés tárgyalása során rendszerint a szerzők rangja és hierarchiája volt a középponti kérdés – a klasszikusoké, akik „mindig a csodálat tárgya voltak, s azok is maradnak”. A legfőképp idézett példák természetesen az antik görög és római írók voltak, kiknek apoteózisa a reneszánszsal kezdődött. A 19. században azonban a középkori, a kelta, a skandináv, a hindu és a kínai irodalmi folyamatok behatóbb ismerete folytán ez a korábbi „klasszicizmus” már avultnak számított. Tudunk művekről, melyek egy időre eltűntek a színről, majd újra felbukkantak, s olyan művekről is, melyek egy időre elvesztették esztétikai hatékonyságukat, majd újra visszanyerték

– például Donne, Langland és Pope, Maurice Scève és Gryphius. A tekintélyelv és a kanonizáló listák elleni reakcióképpen a modern felfogás inkább a szélsőséges, szükségtelen relativizmus felé hajlik, szívesen emlegeti „az ízlés forgatagát”, ugyanúgy, ahogy a korábbi szkeptikusok a *de gustibus non est disputandumot* emlegették.

A helyzet sokkal bonyolultabb, semhogy tisztázásához a humanista vagy a szkepticista megközelítés elegendő lehetne. Az a kívánság, hogy valami módon rögzítsük az irodalmi értékek objektivitását, nem követel meg elkötelezettséget valamilyen statikus kánon mellett, amelyhez új nevek nem csatolhatók, s melyen belül nem fordulhat elő rangváltozás. Allen Tate helyesen tartja „illúzió-nak” azt a feltevést, hogy „az író hírneve mindig változatlan”, valamint azt az ezzel párosuló „különös hiedelmet”, hogy „a kritika fő funkciója inkább az írók rangsorolása, mint felhasználásuk”.²¹ Mint Eliot, akinek Tate itt azt a mondatát idézi, miszerint „a múltat a jelen megváltoztatja”, Tate is alkotó művész, akinek éppúgy hinnie kell az angol költészet jelenében és jövőjében, mint annak múltjában. Egyazon osztályon belül a rang úgyszólván mindig verseny tétje és mindig relatív. Mindaddig, amíg új versenytársak vannak, megvan az esély arra is, hogy más lesz a legkiválóbb, mint aki eddig volt, s akár egyetlen vetélytárs is megváltoztatja, ha csak egy jottányit is, a többi mű rangsorát. Waller és Denham egyszerre nyert is és veszített is rangot, amikor Pope a maga helyét megszerezte – az előfutárok ambivalens fajtájához tartoztak, Pope-ot készítették első, s egyzersmind alá is értékelték az ő feltűnésével.

Van egy ellenkező típusú óhaj is, mellyel az antiakademizmus egyetemi és egyetemen kívüli képviselői a szakadatlan változás uralmát akarják biztosítani.²² Az érvelők ilyenkor egy olyan nemzedéki ízléstípus mellett szállnak síkra – mint Cowley –, melyet sohasem erősít meg a következő generáció. Az ilyen példák azonban nem nagyon gyakoriak. Harminc évvel ezelőtt Skelton látszhatott ilyennek, de ma már nem, ma ragyogónak, „őszintének”, modernnek találjuk. Ugyanakkor a legnagyobb hírnevű írók túléltek a nemzedéki ízlésváltozásokat: Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton – sőt Dryden és Pope, Wordsworth és Tennyson is – állandó, bár nem „fix” helyet birtokolnak.

Az ilyen költők esztétikai struktúrája olyan összetett, olyan gazdag, hogy ki tudja elégíteni az egymást követő korok fogékonyságát: van klasszicista Milton, akit a *Spectatorban* Addison csodál, s csodál Pope is, de van romantikus Milton is, pontosabban több is: Byron, Wordsworth, Keats és Shelley Milton-képei. Megvolt a maga Shakespeare-je Coleridge-nak, s manapság itt van Wilson Knight Shakespeare-je. A nagy műalkotásban minden nemzedék kisajátíthatatlanul hagy

bizonyos elemeket, s talál olyan szinteket vagy rétegeket, amelyekből számára hiányzik a „szépség”, vagy amelyeket kifejezetten rútnak talál (mint például a klasszicisták Shakespeare szójátékait), az egésznet azonban esztétikailag kielégítőnek érzi.

Ezzel eljutottunk egy olyasfajta generációelvhez, amely az egyénre nézve tagadja ugyan az ízlés relativitását, de az irodalomtörténetben többé-kevésbé elmentés esztétikai kritériumállományok váltakozását látja (amilyen a reneszánsz és a barokk kontrasztja Wölfflin felfogásában), s nem kíván e váltakozás mögé hatolni, vagy rajta túl, a közös alapelvekig. Úgy látszik, eljutottunk a „multivalencia” elvéhez is,²³ ahhoz a nézethez, amely szerint a maradandó műalkotások különböző okok folytán tudnak különböző, őket méltányoló nemzedékekhez szólni, avagy – hogy a két konklúziót összekössük – a nagy művek, a „klasszikusok” megtartják helyüket, de változó hatások, illetve „okok” sorozata folytán. Eredeti, igen sajátos jellegű művek (például Donne) és kisebb művek (melyek a kor stílusában jónak számítanak, például Prior vagy Charles Churchill) tekintélye mindenesetre megnövekszik, amikor a jelen irodalma valamilyen vonatkozásban rokonszenvezni kezd a szóban forgó kor irodalmával; alászáll viszont, amikor ez a viszony kedvezőtlen.²⁴

Ezen az állásponton túllépni talán már csak nagy nehézségek árán lehet, de azért nem lehetetlen. Egyrészt a klasszikusoknak (Homérosz, Vergilius, Milton stb.) a korábbi korok szerinti megítélését nem kell az akkori kritikusok érveire korlátoznunk. Tagadható, hogy a korábbi kritika képes volt saját kora alkotó művészetét vagy akár önnön esztétikai élményét érdemlegesen elbírálni.²⁵ Állítható viszont, hogy egy valóban adekvát irodalomelmélet el tudja kerülni a generációs elv „vagy-vagy”-át: George Williamson²⁶ szerint például a legjobb metafizikus költemények is épp csak hogy megütik a jó költészet mércéjét; helytelen minden metafizikus költeményt egyként csodálni vagy egyként elvetni, s nem is az iskola legjobb költeményei a „leginkább metafizikusak”. Napjainkban pedig Pope-ot magasztalták fel, mint aki – legalábbis részben – „metafizikus” költő, vagyis jó költő, igazi költő, nem pedig csak „egy prózai kor költője”.²⁷ És nem véletlen, hogy oly különböző teoretikusok, mint egyfelől I. A. Richards, a *Practical Criticism* szerzője, másfelől pedig az *Understanding Poetry* (A költészet megértése) szerzői, Brooks és Warren ugyanarra a mércére gondolnak a költészettel kapcsolatban, s éppen azt hangsúlyozzák, hogy nem szabad a költeményt szerző, kor vagy iskola szerint „elhelyezni”, mielőtt még értékelése megtörténne. Persze azt lehet mondani, hogy ezek az antológiászerkesztők és -kritikusok egy olyan mércére (nagyjából Eliotéra) hivatkoznak, amellyel sok

olvasó nem ért egyet. Mércéik azonban képessé teszik őket arra, hogy a költészet széles skáláját igazolják – s bár a romantikusokhoz a legridegebbek, legalább Blake-et és Keats-et megmentik maguknak.

Úgy véljük, nincs olyan irodalomkritikus, aki ítéletét valóban a generációs elvre tudná korlátozni (amely szerint nincs esztétikai norma), vagy egy olyan meddő és iskolás abszolutizálás mellett tudna kiállni, amilyen a „fix rangsorolás” elve. A generációs ideológia olykor csupán a kritikus tiltakozását fejezi ki, vagy azt a vágyát tükrözi, hogy egy régi szerző jobb megközelítését és megértését az analógia teljesen törvényes módszerével segítse elő: párhuzamba állítva az illetőt egy jelenkori íróval. Ám ilyenkor is arra törekszik, hogy bebizonyítsa: az így fölfedezett érték – ténylegesen vagy potenciálisan – jelen van a művészi tárgyban, nem ő „olvassa bele”, nem ő asszociálja hozzá, hanem egy speciális, szerencsés nézőszög következtében *meglátja* benne.

A kritikusnak fel kell tennie azt a kérdést is, hol helyezkednek el az esztétikai értékek. A költeményben, a költemény olvasójában vagy a kettő viszonyában? A második válasz szubjektivista: helyesen állítja, hogy szükség van valakire, aki értékeli az értékelés tárgyát, de a reagálás jellegét nem állítja korrelatív viszonyba a tárgy jellegével. Pszichologizáló abban az értelemben, hogy a figyelmet elfordítja arról, amit szemlélünk vagy élvezünk, s mereven az Én, sőt a privát, az általánosított Én reakcióira, érzelmi vibrálásaira irányítja. Látszólag csak értelmezés dolga, hogy valaki az első vagy a harmadik választ fogadja-e el. Az első a hivatásos filozófusok szemében óhatatlanul platonizmust sejtet vagy valamilyen más abszolút mércéjű rendszert, mely emberi szükségletre vagy megismerésre való vonatkozás nélkül létezőként fogható fel. Még ha valaki bizonyítani próbálná is, ahogy az irodalomteoretikusok nemegyszer megteszik, hogy az irodalmi struktúra az eszközöktől a „jelentésig” objektív jellegű, az első válasszal akkor is párosul az a további nehézség, hogy olyan benyomást kelt, mintha az irodalmi értékek úgy volnának *bárki számára ott*, úgy volnának jelen, mint mondjuk a pirosság vagy a hidegség. Ilyesfajta kvalifikálatlan objektivitást azonban még egyetlen kritikus sem igényelt a költemény számára. Longinosz és más „klasszicisták”, akik minden kor és világtáj minden emberének szavazatára hivatkoznak, a „minden” értelmét hallgatólagosan úgy szűkítik le, hogy „a hozzáértő bírakat” jelentse.

A formalisták mindössze ahhoz ragaszkodnak, hogy a költemény nemcsak oka, illetve lehetséges oka az olvasó „költészetélményének”, hanem az olvasó élményének specifikus, magasan szervezett kontrollja is a célból, hogy az élmény a legmegfelelőbb módon váljék a költemény élményévé. A költemény értékelése nem más, mint a költeményben minden hozzáértő olvasó számára struk-

turálisan jelen levő, esztétikailag értékes minőségek és viszonyok tapasztalása és megvalósítása. A szépség, mondja Eliseo Vivas az általa „objektív relativizmusnak”, illetve „perspektivikus realizmusnak” nevezett felfogást fejtegetve, nem más, mint „bizonyos dolgok jellege, amely bennük *jelen van*; de csak azok számára van jelen, akik rendelkeznek azzal a képességgel és képzettséggel, amely nélkül nem észlelhető”.²⁸ Az értékek tehát potenciálisan léteznek az irodalmi struktúrákban: csak akkor valósulnak meg, csak akkor értékelődnek ténylegesen, amikor a szükséges feltételeket kielégítő olvasó veszi őket fontolóra. Kétséggkívül van egy olyan irányú tendencia, hogy (a demokrácia vagy a tudomány nevében) el kell utasítani az objektivitás vagy az „érték” igényét, ha az a legteljesebb mértékben nyilvánosan nem igazolható. Nehéz azonban olyan „értéket” találni, amelynek megjelenése ily kevésbé kötődne feltételhez.

Régebbi kézikönyvek gyakran szembeállítják az „értékelő” kritikát az „impresszionista” kritikával. Az elnevezés félrevezető. Az első típus objektívnek feltételezett szabályokra vagy elvekre hivatkozott, a másik gyakran kérkedett az általánosan elismert mércék hiányával. A gyakorlatban azonban az utóbbi csupán leplezett ítélezésformája volt az olyan szakértőnek, aki ízlésével normát állíthatott a kevésbé fogékonyak elé. S azt is hozzátehetnénk, hogy az utóbbi típusból kevés olyan kritikus akadt, aki ne kísérelte volna meg maga is azt, ami Remy de Gourmont szava szerint minden őszinte ember nagy törekvése: „törvénnyé rögzíteni személyes impresszióit”.²⁹ Manapság sok „kritikának” nevezett esszé költemények vagy írók magyarázatát nyújtja, de nem ad konkluzív értékelést. Olykor fel is merül az ellenvetés, hogy az ilyen szövegmagyarázatok nem nevezhetők „kritikának” (ami a görög szó eredeti értelme szerint „ítéletet” jelent). Olykor pedig megkülönböztetik a kritika két egymást kiegészítő típusaként az „értelmező” és az „értékelő” kritikát.³⁰ Noha kétséggkívül különbséget lehet tenni a jelentés (Deutung) kifejtése és az értékek megítélése (Wertung) között, ez a megkülönböztetés az „irodalomkritikában” ritkán használatos, illetve ritkán használható. Amit vulgárisan mint „értékelő kritikát” kérnek vagy nyújtanak, nem más, mint a szerzők és a költemények durva osztályozása, amit tekintélyek citálása vagy néhány irodalomelméleti dogmára való hivatkozás egészít ki. Ami ezen túlmegegy, szükségképp feltételezi az elemzést és az elemző összehasonlítást. Másfelől: a tisztán szövegmagyarázatnak látszó esszé pusztán létezése az értékelés valamilyen minimumát jelenti, ha pedig egy költemény szövegmagyarázatáról van szó, akkor az értékelés szükségképp esztétikai, s nem történeti, biográfiai vagy filozófiai természetű. Már az is értékítélet, hogy időt, figyelmet szentelünk egy költőnek vagy költeménynek. De nem sok olyan szövegmagyarázó esszé van, mely pusztán a témaválasztás útján

mond ítéletet. „A költészet megértése” természetes úton „a költészet megítélésévé” válik, csak épp részletekben, elemzés közben történő értékeléssé, nem pedig olyan ítéletté, amelyet az utolsó bekezdés tartalmaz. Annak idején Eliot esszéi éppen azáltal hatottak újszerűen, hogy nem torkolltak végső summázásba vagy egyetlen ítéletbe, hanem Eliot mindvégig konkrét összehasonlításokat végzett, összevetett két költőt valamilyen minőség szempontjából, s alkalomadtán tapogatózó általánosításokat is megkísérelt.

Szükségesnek látszik, hogy különbséget tegyünk a kinyilvánított és hallgatólagos ítékezés között – ami nem tévesztendő össze a tudatos és nem tudatos ítékezés különbségével. Van esztétikai érzékre alapozott, s van okadatolt, következtető ítélet. Nincs köztük szükségképpeni ellentmondás: az érzékenységgel aligha tud kellő kritikai erővel érvényesülni, ha nem támogatja számottevő elméleti általánosítás; de irodalmi ügyekben racionális ítélet sem hozható, ha nincs közvetlenül vagy másodlagosan az esztétikai érzékre alapozva.