AZ IRÓNIA MINT ÉRTÉKSZERKEZET

VERES ANDRÁS

Az esztétikai minőségek vizsgálata képtelen vállalkozásnak tetszik, már csak jelentkezésük végtelen változatossága miatt is, de az eddigi értelmezések története sem ígér sok jót. Az antik megközelítésekben a retorikai, poétikai és esztétikai aspektus még szorosan összefonódott, az újkorban pedig (mindenekelőtt a XVIII. és XIX. században), ha megkísérelték is a poétikai és esztétikai szempontok elválasztását, az elhatárolás nem volt következetes és az eredmények sem bizonyultak tartósaknak. A XX. században — s ez részben összefügg az európai fejlődéssel, a művészet magas bonyolultsági fokával, a műfaji és esztétikai határok elmosódásával — már maguknak az esztétikai minőségeknek a vizsgálata sem örvend különösebb népszerűségnek. A művészetértelmezésben uralkodó neopozitivista áramlatok a „metafizikainak", „spekulatívnak" felfogott problémafelvetéseket — így az esztétikai minőségek kérdéskörét — elutasítják, illetve megkerülik. Amennyire nem fogadható el ez az álláspont, annyira fontos annak hangsúlyozása is, hogy az esztétikai minőségek vizsgálatában figyelembe kell venni az újabb művészettudományi ismereteket, az esztétika XIX. századi fénykora óta felmerült nézőpontokat, eljárásokat. Ilyen újfajta nézőpontnak tűnik az értékelméleti megközelítés is.

Természetesen a hagyományos esztétikák is figyelembe vettek számos értékvonatkozást. Kezdetben az esztétikai minőségek értéktartalmát összekapcsolták az esztétikai érvényesség problémájával. Később nyilvánvalóvá vált, hogy különbséget kell tenni a művészi megjelenítés értéke és a művészileg megjelenített érték között. A megjelenített értéket azután eltérő módon értelmezték: a művészi tevékenység teremtményeként vagy a művészeten kívül is megjelenő entitásként. Az esztétikai minőségek jellemzése általános szinten mozgott ugyan, de mint értékformák az egyes minőségek élesen elkülönültek egymástól, különösségük elfedte a közöttük mélyebb szinten fennálló értékösszefüggést. A hagyományos esztétikáknak — az itt felvetett probléma vonatkozásában — paradox módon nem az volt a korlátjuk, hogy túlontúl általánosak voltak, hanem éppen az, hogy nem eléggé.

Ha megkísérelnénk a hagyományos felfogásokat csoportosítani, a legalapvetőbb osztályozási szempont nyilván az lenne, hogy a különféle megközelítések miben látták az esztétikum (esztétikai minőségek) forrását és érvényességének körét. Az így kapott legátfogóbb — ideáltipikus értelemben vett — megközelítési módok közé soroljuk az *immanens* esztétikai álláspontot, amely az esztétikai minőségeket objektívnak fogta fel és autonómnak; az *intellektuálisat*, amely ezeket objektívnak fogta fel, de nem autonómnak és más (főként erkölcsi) elvekre próbálta visszavezetni; s végül a *pszichologizálót*, amely

az esztétikai szubjektum adottságaival (kivált az érzékeléssel és az érzelemmel) magyarázta őket. E lényegében statikus megközelítési módokkal szemben dinamikus felfogásnak nevezhető a *történeti* és az *értékelméleti* megközelítés.

A történeti nézőpont a *genezis* problémájára összpontosított s az immanens és pszichologizáló felfogások között feszülő ellentétet próbálta feloldani elsősorban, az esztétikumot az objektum és szubjektum (dialektikus) viszonyában megjelenő „objektivált" képződménynek tekintve, viszonylagosan és változó mértékben autonómnak — már csak azért is, mivel önállóságára történeti fejlődés során tett szert. Az értékelméleti nézőpont az *érvényesség* problémájára összpontosított s az intellektuális (moralizáló) esztétikák álláspontját tagadta elsősorban, az esztétikai minőségek autonóm voltát feltételezve, de — szemben az immanens felfogással — elismerte és elemezni próbálta a szubjektum szerepét is. Az a bizonytalanság, amely a történeti megközelítést jellemzi az esztétikum „viszonylagos önállóságának" konkrétabb meghatározásában és a lényegesen összetettebb álláspontot sokszor az intellektuális felfogáshoz közelíti, más oldalról jelentkezik az értékelméleti megközelítésben: itt az objektum és szubjektum viszonyának tisztázatlansága teszi kétértelművé az álláspontot, amely hol az immanens, hol pedig a pszichologizáló felfogás megoldásait teszi magáévá.

E kettősség már a modern értékelméletek kiindulópontjánál, a kanti kérdésfelvetésnél is megmutatkozik: az (erkölcsi) érték autonómiájának hangsúlyozása egyszersmind az érték és valóság merev heteronómiájának elismerése is. A megismerés és az erkölcsi akarás elkülönült világait még az esztétikai élmény sem képes igazán áthidalni, mivel maga is *kettős:* a szépségre vonatkozó ítélet az értelmi megismerés felé tendál, míg a másik alapvetőnek tartott minőségre, a fönségre vonatkozó ítélet az erkölcsi akarás irányába.

A dichotómia, amely az érték és valóság, érték és értékelés, érvényesség és érvényesülés között tapasztalható, később más és más formában jelentkezett az értékelméleti koncepciókban. Egyszer a pszichologizmus, másszor a logicizmus irányában próbálták feloldani. Az „empirikusok", mint Lotze vagy Brentano, tudati adottsággal, az értékérző képességgel magyarázták az értékelés lehetőségét, s jóllehet az értékelő mechanizmus objektívnak és leírhatónak bizonyult, az (értékelésnek alávetett) értékek viszonylagosnak, érvényességük pedig szubjektívnak minősült. A neokantiánusok és a pszichologizmussal szakító fenomenológusok, mint Scheler, éppen ellentétesen jártak el értékelméletükben: az értéket az értékeléstől, az érvényességet az érvényesüléstől függetlennek nyilvánították; elképzelésük szerint az értékek — mintegy a tapasztalat „előtt" járó — „ideális lényegiségekként" funkcionálnak.

A történeti nézőpont felől nyilvánvaló, hogy a normativitás, az érték elsődlegesen (mint primér ontológiai tény) a kollektív tapasztalat eredménye; az emberi *eszköztermelés* hívta életre mind magát az értékviszonyt (hogy az ember — célja elérése érdekében — különböző eszközök között válogathatott, a megtermelt eszköztárgyhoz normativitás tapadt), mind pedig az egész kultúrát, amely az értékek újabb és újabb területeit foglalja magába. A kollektív tapasztalat közvetíti az értéket az újabb generációk felé is, s ezek számára már „adott" érvényességgel, a tapasztalást orientáló képességgel rendelkezik. Voltaképp nem annyira adott, mint inkább „feladott" összefüggés: a korábban elismert értéknek ismételten értékesnek kell bizonyulnia, s az érték elfogadása maga is értékteremtő művelet.

De az érvényesülés csak részben magyarázza az érvényességet: funkcioná-

lásának *feltétele* ugyan, de nem mutatója. Az értékek pozíciója nem minősíthető pusztán érvényesülésük hatóköre vagy tartóssága alapján, s az érvényesülés hiánya is egészen mást jelent a megerősítés nélkül maradó érték esetében, mint a (még) fel nem ismertnél. (A művészi hatás vizsgálatában például különbséget kell tenni a műalkotás mindenkor más mértékben realizálódó *esztétikai értéke*, a befogadások sorozatában megvalósuló *átlagos* esztétikai értéke, a befogadások összességében érvényesülő *teljes* esztétikai értéke, valamint az esztétikai megvalósulásának azon *legnagyobb mértéke* között, amely valaha egyetlen befogadás folyamán ténylegessé vált.) Míg a genezis-probléma esetében a történeti megközelítés meggyőzőnek bizonyult, az érvényesség kérdéseiben már sokkal kevésbé.

Az értékelméleti nézőpont jelentős felismerése, hogy az értékelő mechanizmus működése-működtetése nem lehetséges egy *általános értékszerkezet* feltételezése nélkül. Ez semmiképp sem jelenti az esztétikai viszonyulások teljes azonosságát, hanem csupán azt, hogy az értékelés — mind egyéni, mind kollektív szinten — a különböző értékhelyzeteket egyrészt analóg módon strukturálja (gondoljunk olyan állandó összetevőkre, mint a „viszonyítási pont" vagy az „értékintenzitás"), másrészt egymásra vonatkoztatja őket: az értékérzés minden bizonytalansága mellett is érzékelünk bizonyos összefüggéseket egyes értékek, értékosztályok között, amelyek meghatározzák az értékek pozícióját egymáshoz képest. Az összefüggések sokszor szilárdabbnak mutatkoznak, mint maguk az értékek. Az így kialakult általános értékszerkezet fölöttébb dinamikus: összetevőinek helyzete állandóan változik, de minden esetben valamely adott (esetleg tipizálható) konfigurációt alkot; s a különös értékszerkezetek voltaképp az általános *modifikációiként* is felfoghatók. Az esztétikai minőségek esetében ez úgy fogalmazható meg, hogy az egyes minőségek nem egymástól merőben eltérő értékek, hanem egy általánosabb értékszerkezet nagy gyakorisággal érvényesülő alakzatai — s ez az összefüggés magyarázza egymásba való átmenetük lehetőségét éppúgy, mint az újabb minőségek kiemelkedését a már meglevőkhöz képest.

Az az általános értékszerkezet, amelyhez így jutunk, formális abban az értelemben, hogy igen sokféle szemléleti konkretizációt enged meg (illetve feltételez). De nem formális abban az értelemben, hogy a legalapvetőbb emberi viszonylatokra épül és meghatározott jelentésbeli univerzuma van. Például a tragikum leírható úgy, mint *értékvesztés*, a komikum pedig úgy, mint *értékhiány*. E leírásban csupán tapasztalatainkat összegezzük, miszerint a tragikum forrása mindig valamely érték megsemmisülése vagy megvalósíthatatlansága, míg a komikumé az, hogy az érték megtévesztő módon jelenik meg (rendszerint az értéktelen tünteti fel magát értékesnek). Értékelő mechanizmusunk nemcsak „beállítódik" arra, hogy bizonyos értékhelyzeteket tragikusként vagy komikusként érzékeljünk, hanem létrehív egy olyan általános értékszerkezetet is, amibe az értékvesztés és az értékhiány élménye egyaránt beépíthető.

Külön tisztázásra szorul természetesen, hogy ezek az értékhelyzetek menynyiben esztétikai jellegűek s hogyan rendelhetők alá egy „általános" értékszerkezetnek. Az egyik lehetséges válasz erre Ingardené, aki különbséget tett az esztétikailag értékes „metafizikus" és a kizárólag esztétikailag értékes minőségek között. Egy másik lehetséges válasz Nicolai Hartmanné, aki az esztétikai tárgyat többrétegűnek fogta fel: a külső, érzékletes rétegek a sajátosan esztétikai értéket, a belső, mélyebb rétegek az esztétikait megalapozó egyéb (főként erkölcsi) értékeket tartalmazzák. Az esztétikai minőségek eseté-

ben tehát a megjelenítés értéke (a tulajdonképpeni esztétikai érték) és a megjelenített érték szorosan összefügg. A szépség az az „általános" értékszerkezet, amely keretet ad a különféle értékek összekapcsolódásának; egy minőség csakis ebben a szerkezetben — mint a szépség egyik „genusza" — funkcionálhat *esztétikai* minőségként. (A hartmanni megoldás kétségtelen előnye, hogy a külső és a belső rétegek viszonyának elemzésével nemcsak az egyes minőségek összefüggését képes érzékeltetni, hanem e minőségek előfordulási esélyeit is magyarázza a különböző művészetekben.)

A két felfogás különbségében az értékelméleti nézőpont érvényesülésének eltérő fázisait kell látnunk. Ingarden koncepciója még statikus; az egyes minőségek értéktartalmát funkcionálisan elkülöníti, s az így kapott értékosztályokat felsorolja. Hartmann már nem csupán rendezi a minőségeket, hanem különféle összefüggéseket is kimutat közöttük: értékhatárokat, értékátcsapásokat állapít meg. Például a fenségessel oppozíciós viszonyban van a komikus is, a bájos is; de míg a komikumba átcsaphat a fenséges, addig a bájosba nem — vagyis az utóbbi esetben a két minőség nemcsak opponálja, de ki is zárja egymást. Hartmann koncepciója dinamikus, mert figyelembe veszi azt az *értékmozgást*, amely az egyik minőségnek a másikba való átcsapásakor végbemegy. De találhatunk még dinamikusabb felfogást is; N. Frye mítoszelméletében — igaz, az esztétikai minőségek problémáját poétikai szintre redukálva — a művészileg megformált alapvető magatartások olyan sort alkotnak, amelynek határozott *iránya* van. Az egyes minőségeket a tartalmi elemzés az „évszakok mítoszainak" felelteti meg (a komikumot a tavasznak, a tragikumot az ősznek, az iróniát és a szatírát a télnek), s így pozíciójuk már nemcsak egymáshoz képest bizonyul meghatározottnak, hanem egymásra következően is.

Mindazonáltal számunkra most a különféle esztétikai minőségek alapvető értékösszefüggései a fontosak, s az egyszerűség kedvéért eltekintünk attól, hogy az általános értékszerkezet mennyiben esztétikai jellegű és mennyiben nem. A javasolt leírási mód így is elegendő ahhoz, hogy segítségével kimutathassuk azt: például a tragikus és komikus szerkezetben szerepet játszó tényezők milyen mértékben viselkednek azonos (vagy eltérő) módon. Mindkét értékszerkezet *határozott értékelési (viszonyítási) pontot* feltételez (tudatában kell lennünk annak, hogy a megsemmisülő érték valóban érték, illetve az értékesnek látszó valójában értéktelen) és éppen ehhez viszonyítva — legalább ideiglenes — zavart jelez az értékek érvényesülésében. A tragikus és komikus szituációnak egyaránt döntő alkotóeleme az *értéktelítődés* és az *értékkiüresedés;* s bár sorrendjük a két szerkezet esetében fordított (a tragikus helyzetben az értéktelítettséget hirtelen értékvesztés követi, a komikusban az értékhiányt értéktelítődés), viszonyuk egymáshoz képest állandó (az értéktelítettség tágabb, az értékkiüresedés szűkebb érvényű) és váltakozásuk — az értékelési pont megváltoztatása esetén — tovább folytatható: a tragikum komikumba csaphat át, a komikum tragikumba.

Az értékelméleti nézőpont következetes érvényesítésével tisztázni lehetne valamennyi esztétikai minőség értékszerkezetét, egymáshoz való közelségét-távolságát s az újabb (összetettebb) minőségek kialakulásának folyamatát. Az irónia vizsgálatában különösen fontos az ilyen értékösszefüggések figyelembevétele, mivel meglehetősen összetett értékszerkezet, amely más (primér) esztétikai minőségek elemeiből épül fel. A tragikum vagy a komikum szerkezetétől éppen a *szintváltása, többsíkúsága* különbözteti meg elsősorban.

A tragikus helyzet alapvető sajátossága, hogy értékviszonyai egyértelműek: benne az érték az, ami — azaz *kongruens*. A komikus szituációban éppen ellentétes a helyzet: az érték megtévesztő módon jelenik meg, *inkongruens;* de az értékhiánynak tudatában vagyunk, legkésőbb a szituáció végén az értéktelenség feltétlenül lelepleződik. Azonban mindkét értékhelyzet — az értékek megfelelése a tragikus és meg nem felelése a komikus szerkezetben — *azonos szemléleti szinten* történik. Az irónia éppen abban különbözik tőlük, hogy értékei *különböző szinten inkongruensek.*

Az irónia — legalábbis a kifejezés modern értelmében — egyszerre feltételezi a két-, illetve többértelműséget és az értékek megfordulását. Az érték- és szemléletváltás egyszerre következik be: az ironikus szerkezet úgy állítja egy érték (és álláspont) létjogosultságát, hogy magán az állításon keresztül megsemmisíti. A kijelentés közvetlen, betű szerinti jelentése közvetve, elsősorban az ellentmondó kontextus által egy második, mélyebb jelentésre tesz szert, és az utóbbi az elsővel ellentétes értékviszonyt fejez ki. Például Lady Macbeth szavai a király látogatása előtt, hogy „. . . Aki jön, azt el kell látnunk . . .", önmagukban csupán a háziasszony kötelességtudásáról vallanak, mivel azonban a Lady gyilkosságra készül, meghazudtolják eredeti jelentésüket és ironikusan hatnak.

A tragikomikus és az ironikus megnyilatkozás egyaránt bonyolult értékszerkezetet feltételez, mégis jól érzékeljük különbségüket. A tragikomikus szituáció nem jelent radikális eltérést a tragikushoz és a komikushoz képest — tulajdonképpen a kettőt kapcsolja egybe. Az értékek egyszer kongruensek, másszor inkongruensek, de mindvégig azonos szemléleti szinten: az értékelési pont változik (amit korábban értékesnek tudtunk, értéktelennek, vagy éppen fordítva, utóbb újra értékesnek bizonyul), azonban ez is minden fázisban határozott, egyértelmű. Míg a tragikomikus szerkezet *mellérendelő*, addig az ironikus *alá-* és *fölérendelő;* itt az értékelési pont bizonytalan, többértelmű (ami eldönthetetlenné teszi, hogy változik-e avagy változatlan) és az inkongruens értékek érvényessége is alapvetően más a szemléletváltás miatt. (Az már más kérdés, hogy a tragikomikus szerkezet — ha az értékelési pont túl sokat változik, ennek elbizonytalanodásával — iróniába csaphat át.)

Az irónia tehát — a tragikomikummal ellentétben — radikálisan eltér a korábbi értékszerkezetektől. De akkor fölmerül a kérdés: hogyan épülhet rájuk? Nem haszontalan, hogy ha a legfontosabb történeti változatait ebből a szempontból megvizsgáljuk; s még előtte tisztázzuk egy ilyen áttekintés lehetőségeit. A ma is használatos irónia-fogalom, amely átfogó esztétikai problémát jelöl, elméleti szinten először a német romantika teoretikusainál bukkant fel — tehát viszonylag modern értelmezés. Azonban ez nem jelenti azt, hogy magát a jelenséget ne érzékelték volna az antikvitásban is. Éppen ezért nehéz eldönteni, hogy mit tekintsünk valóságosan érvényesülő ironikus alkotásnak: minden ironikusnak ható szerkezetet vagy csak a szándékoltan ironikusat? (Itt a dilemma még hangsúlyosabb, mint más esztétikai minőségeknél, mivel a *szubjektív* elem, az ironizáló alany jelenléte az irónia esetében nyilvánvaló.) Annak veszélye kísért, hogy mikor az antikvitás művészetében „ismerünk fel" modern értelemben vett iróniát, tulajdonképpen utólagosan vetítjük bele — ha tetszik, történetietlenül — kései nézőpontunkat.

Már csak a módszertani nehézségek miatt is szükségesnek látszik, hogy a vizsgálandó felfogások körét szűkítsük, de emellett szól az anyag kimeríthetetlen gazdagsága is. Az irónia jelentkezésének két alapvető területe a filo-

zófia és a művészet. Az ironikus irodalom történetét keresztezi és kiegészíti az irónia szakirodalmának története. A helyzetet még bonyolultabbá teszi, hogy a három terület nem különül el egymástól élesen: egyrészt a filozófia nem csupán alkalmazza az iróniát, hanem filozófiai alkalmazását értelmezi is, sőt egyik ágazata, a művészetfilozófia (esztétika) által a művészi alkalmazást is elemzi; másrészt az irónia szerepeltetése olyan kiemelkedő filozófiai művekben, mint amilyenek a platóni dialógusok, egyúttal művészi megformálásnak is tekinthető. A művészi irónia pedig hasonló funkciót tölthet be, mint a filozófiai, mivel az irónia a műalkotásban is lehet átfogó szemléleti tényező. Mindezt figyelembe véve korlátozzuk áttekintésünket a legfontosabb irónia-értelmezésekre.

*

Az irónia legrégibb jelentése az volt: *tettetés, színlelés;* az i. e. 5. századi görög komédia egyik állandó szereplőjének (az eirón-nak) beszéd- és viselkedésmódját jelölte. Az eirón-figura természetes ellenpontja volt a komédia másik állandó szereplőjének, a mindig kérkedő alazón-nak; az eirón, aki mindig „kisebb" és ezért hátrányos helyzetű, ravaszságával és fortélyosságával rendszerint győzedelmeskedett a hiú és pöffeszkedő alazón felett. (A bohóctréfákban a mai napig megtalálni mindkét figurát.) Arisztophanész vígjátékaiban is csalást, hazugságot jelentett. Az arisztotelészi meghatározás még ebben az értelemben használja, amikor az iróniát a kérkedéssel állítja ellentétbe. Eszerint a kérkedés a meglevőnél többnek, az irónia pedig a meglevőnél kevesebbnek a színlelése.

Az irónia tehát a komikum erőterében kapott először értelmezést, s ez azért látszik különösen érdekesnek, mert világossá teszi: a későbbi bonyolult értékszerkezet először elemi szerkezetként jelentkezett s ezt a később ráépülő új jelentések sem fedhetik el. Az irónia ugyanis a későbbi jelentésváltozásai mellett is megőrízte *komikus eredetének* azt a sajátosságát, hogy egymásnak meg nem felelő (inkongruens) értékviszonyt feltételez és fejez ki. Történetileg pedig mindig van rá lehetőség, hogy jelentését eredeti értelméhez közelítsék; az irónia e komikumhoz közeli válfaja akkor is feltűnhet, amikor a bonyolultabb szerkezet már kialakult.

A művészi szövegek szintjén már az antikvitásban kimutatható bizonyos eltolódás a komikumtól a tragikum irányába, ez azonban csak utólag rekonstruálható. A korabeli alkotó és befogadó egyértelműen tragikusnak (és fenségesnek) érzékelte Oidipusz sorsát, akit megtréfáltak az istenek és nem gondolt iróniára. Még a híres szokratészi irónia is csak a komikumhoz képest jelentett fordulatot, s igen lényeges, hogy a jelentésváltozás nem kifejezetten művészi, bölcseleti alkotásokban jelentkezett először és csak sokkal később vált a művészi jelenségekre alkalmazott esztétikai kategóriává.

Az irónia legfontosabb, legismertebb és leginkább vitatott jelentése Szókratész módszeréhez fűződik, ahhoz a módszerhez, amelyet lényegében Platón dialógusaiból ismerünk. A szókratészi irónia abban állt, hogy tudatlannak vallotta magát, úgy tett, mintha teljesen osztaná társa véleményét, hogy azután a beszélgetés során felismertesse partnerével: álláspontja önellentmondó, megalapozatlan. Az ironikus magatartás lényege itt is az, hogy a látszólagos tudatlanság mögött magasabb tudás rejlik — legalább annak bizonyos tudása, hogy a vélekedés még nem tudás. De az értékszerkezet alapvetően

módosult. A szókratészi irónia nemcsak azért „finomabb" a korábbinál, mert intellektuálisabb (bölcseleti igényű) társalgásban kerül alkalmazásra, hanem azért is, mert 1. megváltozik a *kommunikációs helyzet:* az irónia közvetlenül a „közönség", a beszélgető partner ellen irányul; 2. megváltozik az *ironizáló szándéka:* nem becsapni akar, hanem felvilágosítani.

Míg a komikus helyzetben az értékviszonyok egyértelműek s legfeljebb a komikus figurákat éri meglepetés, a kommunikációs helyzet változásával eltűnik az egyértelműség: a jelentések és értékek megfordulása váratlanul éri a befogadót. „Megtévesztését" azonban elfogadja, mivel — az ironizáló nyilvánvaló szándéka szerint — az igazság megismerése érdekében történik, az értékbizonytalanság voltaképp egy magasabb értékrend tisztázásának előkészítő szakasza. Az értékbizonytalanság megjelenésével mindenesetre *önállósul* az ironikus szerkezet a komikumhoz képest: már nemcsak azt jelöli, hogy valamely ismeret (-érték) megtévesztő módon jelenik meg, hanem azt is, hogy az értékek meg nem felelése különböző szemléleti szinten áll fent. A fordulatot az ókori értelmezők is érzékelték, erre mutat, hogy Cicero és Quintilianus az iróniát inkább a szellemesség, mint a nevetségesség körébe utalták.

Az irónia később már e megváltozott jelentéssel terjedt el a filozófiai és művészi irodalomban, a politikai szónoklatokban s a műveltebb társalgásban. A szemléletváltás és az értékmegfordulás az iróniának retorikus funkciójában is alapvető sajátossága. Bár a retorikai értelmezésekkel itt nem foglalkozunk, érdemes felfigyelni arra, hogy az ilyen meghatározások is megegyeznek abban: az irónia különös nyelvi-logikai fordulat, állítás formájában kifejezett tagadás, amely (miként a paradoxon is) váratlanságával és érdekességével képes felkelteni a figyelmet, befolyásolni a hallgatót és megszégyeníteni — nyilvános vitákon — az ellenfelet. De míg Szókratész—Platónnál az irónia nem csupán *eszköz* volt az igazság keresésében, hanem *módszer* is, vagyis a látszatok leleplezésére törő magatartás, addig a retorika — beállítottságának, „szakszerűségének" megfelelően — mint eszközt leválasztotta erről a magatartásról.

A retorikai szemlélet azután az irónia új értelmezései felé nyitott utat. Ha csupán eszköznek számít, akkor felhasználható bármihez — még az igazság ellen is (gondoljunk pl. Antonius demagóg gyászbeszédére Shakespeare „Julius Caesar" c. drámájában). Így azonban gyanússá vált s éppen a plebejus szellemű gondolkodók előtt; még Vico is úgy határozta meg, mint *művelt hazugságot,* amely az igazság álarcát ölti magára. Még bonyolultabb a helyzet, amikor az ironikus szerkezetben semmiféle szilárd támpont nincs és az általa kifejezett értékbizonytalanságot nem oldja fel a kontextus semmilyen irányban sem. Talán elég itt Swift „Gulliver"-jére utalni, amelyben az irónia átfogó szemléleti elvként érvényesült és a vállalt értékek bemutatása nincs arányban az elutasított értékek képtelenségének érzékeltetésével. E típus elméleti megragadása azonban még hosszú ideig váratott magára.

Először a német művészetfilozófiában vetették fel kifejezetten esztétikai kérdésként az irónia problémáját. E fogalommal immár a művész és általában az *alkotó ember* viszonyát próbálták magyarázni mind művéhez, mind pedig valóságos világához képest. Az irónia-elméleteknek két vonulata jött létre: a szubjektív-monista és az objektív-dualista. A kétféle felfogásmód ellentétében kirajzolódott az irónia értékszerkezetének kettőssége; egyrészt — szemléletváltása révén — egyszerre képes különböző, egymással ellentétes nézőpontokat összefogni, és így érvényét a szubjektivitás és az objektivitás irányába egyaránt kiterjeszteni; másrészt — értékellentétezése révén — egyszerre

képes feltételezni a világegyetem disszonáns egységét, illetve polarizációját konszonáns részekre. Mindez megfelel a modern polgári lét alapvető élményének, annak a történeti tapasztalatnak, amely a megosztottság egyetemessé válását és az egyetemesség megosztottá válását mutatja.

A szubjektív-monista felfogást a jénai romantikus kör elméletírói dolgozták ki, mindenekelőtt Friedrich Schlegel. Eszerint az alkotó személyiség számára a világ úgy jelenik meg, mint önmagában üres, tartalmat tőle kapó valóság, amelyhez ironikusan viszonyul: felveszi ugyan annak formáit, de szabadon — tetszése szerint — lendülhet át egyik formából a másikba; egyedül a cél köti mozgásában, vagyis az, hogy a formák során keresztül eljusson önmaga szemléléséhez. Az ironikus magatartás egyszersmind egyetemes érvényű, mivel a világ és a műalkotás elve azonos az alkotó számára; a művész voltaképp a kiteljesedett ember, a művészet a kiteljesedett élet. Nyilvánvaló, hogy a szubjektum túlhangsúlyozása és a világ egységességének elve ebben a felfogásban feltételezi egymást.

Az irónia fogalmát a romantikus értelmezés olyan problémakörhöz kapcsolta, amely az esztétikai kérdésfeltevést messze meghaladja: a polgári lét átfogó ellentmondásairól van szó. A természetesség egykori állapotának elvesztése, a mesterkéltség világának kiteljesedése egyrészt az egyén önmagára találását, másrészt fokozott alávetettségét segítette elő; az ebből eredő meghasonulást azután a kanti filozófia kiterjesztette az egész emberi létezésre, az embert olyannak mutatva fel, mint aki kettészakadt egy szükségszerűségek közé szorított természeti és egy akaratában szabad erkölcsi lényre. A kettősséget a művészet vonatkozásában is érzékelték, elsősorban az alkotó és a megjelenített világ viszonyában; amikor Schiller megkülönböztette a „naiv" és „szentimentális" művészetet, az antik és a modern művészet szembeállításakor abból indult ki, hogy a világ egykor harmonikus volt, így az eszme az alkotó számára adott volt a valóságban, csupán ki kellett fejeznie, míg a modern világ diszharmonikus, az alkotó maga kénytelen az eszmét belevinni művébe. Az eszme „eltűnése" a valóságból kényszerítette arra a művészeket, hogy előbb számonkérjék a valóságon, majd pótolni próbálják, végül úgy gondolják. hogy pótolhatatlan.

A romantikus irónia-felfogás a modern meghasonulást fejezte ki és próbálta feloldani. A formai korlátok túllépésének kinyilatkoztatásával, az alkotói önkény elismerésével a művészetet az emberi szabadság érvényesítésének elsődleges terepévé és eszközévé emelték. Az alapelvként felfogott iróniát (együtt az *érdekes* és a *rút* kategóriájával) Schlegel okkal kötötte a modern élet (és művészet) *individualizmusához.* Az ironikus mozgás ugyanakkor nem csupán filozófiai értelemben, tehát az én és a világ viszonyában „szüntette meg" a határokat, hanem esztétikai szempontból is; olyan kategóriákat kötött össze egymással és vonatkoztatott egymásra, mint a *fenséges* és *alantas*, a *tragikus* és *komikus*, a *szép* és a *rút.* Ez is mutatja a fogalom összetettségét az elemibb esztétikai minőségekhez képest s egyúttal azt is, hogy az irónia meghatározása túlságosan általánosságban maradt.

Így könnyen volt behelyettesíthető más kategóriákkal, mint a *groteszk*kel Victor Hugo, vagy a *humor*ral Jean Paul művészetelméletében. Az már más kérdés, hogy a három esztétikai minőség szorosan összefügg. Közös romantikus eredetükre vall, hogy mindhármat az eszmét nélkülöző valóság élménye hatja át és mindháromban érvényesül az abszurditás s az ellene szegülő akarat is. Az olyan hagyományos esztétikai minőségekkel szemben, mint a szépség vagy

a fenség, ezekben hangsúlyos a *reflexiós elem*, a *szubjektum szerepe*. Már akkor is, ha tükröt tart az üresség elé, s még inkább, ha fantáziája túllendít a végesség birodalmán, a művészet az ember megváltozott lehetőségeit bizonyítja. A groteszk látásmód a végletekig élezi a világban rejlő abszurdumot, míg a humoros — felmérve a következményeket is — oldani próbálja.

Az irónia talán átfogóbb kategória, mint a másik kettő; a groteszk is, a humoros is felfogható az irónia egy-egy változatának. A *szatirikus* kiélezéstől a groteszket éppen az különbözteti meg, hogy — mint ironikus szerkezet — nem rendelkezik határozott értékelési ponttal. Az ironikus értékszerkezet nagyszámú variánsa közül a groteszk és a humoros önállósult, az összefüggést azonban nem nehéz kimutatni. A groteszk szerkezetben a szemléletváltás nem nyitott, hanem *zárt*, így az egymást kizáró értékek közvetlenül összekapcsolódnak, azt a fenyegető látszatot keltve, mintha valóban összetartoznának (s a hatást Santayana frappánsan összegezte, amikor a groteszkről azt írta: „sokatmondóan rettenetes"); míg a humoros szerkezetben az értékellentétezést egy újabb szemléleti síkon az értékek kibékítése ellensúlyozza.

E fogalmak jelentéseinek tisztázása azonban a romantika teoretikusainál csak elkezdődött, és ők maguk a különféle elnevezéseket következetlenül, ötletszerűen alkalmazták. Az is előfordult, hogy az iróniával kifejezett problémát szembeállították az irónia fogalmával. Talán elég, ha Jean Paul felfogására hivatkozunk, amely szerint az irónia csupán az egyes tárgyat semmisíti meg (tehát részleges érvényű), míg a humor magát a végességet (tehát átfogó, egyetemes); a későbbi értelmezők közül pedig Schopenhauerra, aki az iróniában komolyság mögé rejtett tréfát látott, ellentétben a humorral, amely tréfa mögé rejtett komolyság. Schopenhauer értelmezése már megfordítja a romantikus magyarázatot: az irónia *objektívnak* minősül (míg a humor szubjektívnak), mivel mások ismeretére számít, s így a régiek mesterműveit jellemzi, nem az újakét.

A romantikus kérdésfelvetéshez kapcsolódott Solger is, de objektív-dualista módon értelmezte a problémát. Ő is abból indult ki, hogy az irónia alkotói viszonyulás a semmisnek mutatkozó világhoz, de a világ nem az alkotó szubjektum, hanem az objektív isteni eszme mértékével mondható semmisnek. Míg a romantika megelégedett azzal, hogy kimutatta a szubjektum szerepét, Solger külső, *objektív* támpontot keresett. Úgy gondolta, az ironikus helyzet művészi és metafizikai szempontból egyaránt indokolható: egyrészt nélkülözhetetlen feltétele a művészi tevékenységnek (ha tartalmasnak fogadná el az alkotó a világot, értelmetlenné válna művészi újrateremtése), másrészt a valóság határolt eszméi metafizikai értelemben nem igazi eszmék, hanem csak látszatok. A solgeri gondolatmenet, amely azzal indul, hogy az iróniának a transzcendencia segítségével adjon súlyt, végül odajut, hogy az isteni eszmét is súlytalannak mutatja (hiszen nem teszi tartalmassá a világot).

Hegel, aki radikálisan elutasította a romantikus értelmezést, világosan látta a solgeri megoldás belső ellentmondását is. Ezért elvetette magát a kiindulópontot, a világ ürességének gondolatát (az irónia fogalmát nem is használta pozitív értelemben). A problémának azonban új értelmezést adott. Interpretációjában az irónia szubjektív (szókratészi) formája annyiban reális, hogy követi és kifejezi azt a mozgásfolyamatot (dialektikát), amely a valóságnak — a valóságot alkotó világszellemnek — legfőbb sajátossága. Ami a szókratészi iróniában számunkra megjelenik, tisztán a *megismerés* módszerének problémája: a látszatok mögé tekintő bölcs ennek az intellektuális csapdának segít-

ségével zökkenti ki magabiztosságából a látszatokban elmerülő közönséges emberi értelmet. (S e gondolatot folytatta tovább a fiatal Marx is, amikor felvetette, hogy az irónia nem csupán egyik módszere a filozófiának, hanem mindenkori *alapállása* a köznapi tudathoz.)

Hegel álláspontja objektív, de *monista;* felfogása szerint a szubjektum is csak azért (és annyiban) tehet szert objektív érvényre, mert (és amennyiben) az objektum jelenik meg benne és általa. Az én és a valóság között felmerülő (mindig szükségszerű és mindig átmeneti) konfliktusokban — a romantikus értelmezéssel éles ellentétben — Hegel a „valóság" aktivitásának elsőbbségét vallja: nem az egyén ironizál a világ, hanem a világ az egyén felett. Ez a „valóság" természetesen nem a közvetlen-érzéki, ténylegesen történeti realitás, hanem az abban kifejeződő, szüntelen változásban levő lét- és lényegstruktúra: az előrehaladó világszellem, amely szükségképpen lép át (és túl) személyeken, családokon, népeken. Az objektív szellem maga gondoskodik arról, hogy a világ „tartalmat" kapjon, és csupán kifejeződése, *reflexiója* ennek a művészet és a filozófia (s külön fejlődési foknak számít, amikor a művészet reflektív volta is tudatosodik).

De ha nem az egyén ironizál a világ, hanem a világ az egyén felett, akkor az alulmaradás okát nyilvánvalóan nem az ember fogyatékosságában kell látni, hanem gyengeségében, az erőviszonyok egyenlőtlenségében. A „sors iróniáját" nem az értékhiány, hanem az értékvesztés élménye kíséri, ez pedig a tragikum alapja. A romantikus értelmezésben az irónia még az *egyéniség lehetőségeit* jelölte, s meghatározatlanul lebegett a komikum és tragikum (és a többi primér esztétikai kategóriapár) közti térben; most a hegeli értelmezés nyomán már az egyéniség *függőségét* jelenti s a szubjektum nézőpontjából határozottan tragikus színezetű. (A szubjektum nézőpontjának jogosultságát — kivált a művészetben — Hegel sem tagadta.)

A „tragikus irónia" elemzői később (ebben is Hegelt követve) gyakran választották példának az antik tragédiákat, amelyek világát a szükségszerűség és szabadság egyedülálló harmóniája hatotta át. Aiszkhülosz és Szophoklész tragikus hősei tudattalan követik el bűnüket, de ha már elkövették és tudatára ébrednek, vállalják tettük következményeit, a bűnhődést. Bukásukban éppúgy, mint győzelmeikben, feltétlenül azonosítják magukat körülményeikkel, végső soron a sorssal, amit az istenek mértek ki rájuk. Oidipusz nem sejtette, hogy felesége nem más, mint tulajdon anyja, mégis — mikor fény derül rá — habozás nélkül elítéli és megvakítja magát. A bűnbeesés elkerülhetőségének és a bűnhődés elkerülhetetlenségének hite volt az antik tragédiák szemléleti alapja, amelyet ironikussá színezett az a körülmény, hogy a bűnbeesés (a tragikus hős esetében) mégsem volt elkerülhető.

De az antik tragédiákra hivatkozni már a kivételességük miatt sem volt szerencsés; a feloldás nélküli tragikum majdnem annyira ritkaságnak számít (a romantika előtt), mint amennyire megismételhetetlen e típus társadalmi forrása: a demokratikus polisz-közösség, amely *egyszerre* igényelte a szabad individualitást s a zárt közösségi normák szigorú betartását. Elkerülhetetlen, hogy merőben más szemlélettel közelítsünk az antik tragédiák jelentéséhez; kései nézőpontunkból teljességgel paradox, hogy a tragikus hős egyszerre bűnös és áldozat s az autonómia és az alávetettség egymással összeférjen. A *feloldás nélküli* tragikum is önmagában elviselhetetlen, s ha más nem, akkor a *távolságteremtő* irónia oldja. Heine helyesen vette észre, hogy az irónia elmaradhatatlan eleme a tragédiának: a legszörnyűbbet, a legborzasztóbbat, a leg-

iszonyatosabbat, hogy ne váljék elviselhetetlenné, csakis ironikusan lehet megidézni. Feltehetően ez is szerepet játszik abban, hogy kései nézőpontunkból (amikor a bűnhődés mértékét mindenképpen túl szigorúnak érezzük) már ironikusan hat az antik tragédiák tragikuma.

Az irónia végső soron kizárja a „tiszta" tragikumot, két irányból is: egyrészt az ironikus alany — kétségbe vonva a világban érvényesülő értékevidenciákat — a maga szempontjából értékesnek vagy értéktelennek minősíthet át bármit, s ehhez mindig talál elegendő támpontot a valóságban. Másrészt az ironikus világ — kétségbe vonva az egyén által elismert értékevidenciákat — értelmetlenné tehet bármilyen áldozatot. Mindkét esetben az értékek át- és megfordíthatósága lehetetlenné teszi az egyértelmű, határozott viszonyítási pontot a „tiszta" tragikumhoz. Ha a lehetőségek azonos értékűek, a választás formális: nem jó és rossz, még csak nem is rossz és kevésbé rossz, hanem két egyenlő módon rossz között — akkor nincs érték, amivel azonosulhatnánk, nincs tragikum, csak katasztrófa van. A „tragikus irónia" pozícióját tehát nem csupán a tragikumhoz való közelség jellemzi, hanem az is, hogy *helyettesíti* és *kizárja* azt: olyan szituációt jelöl, amikor „innen" vagy „túl" vagyunk a tragikum lehetőségén.

Elsőként a fiatal Kierkegaard elemezte az iróniát ebben az értelemben. Számára az irónia nem csupán a megismerés, hanem egyúttal a *moralitás* problémája is: válságos, átmeneti korok jellegzetes magatartása — olyan koroké, amelyekben az embereket szabályozó elvek érvényüket vesztik, anélkül, hogy végleg eltűnnének. Az ironikus magatartás már elutasítja a még uralkodó konvenciókat s az új értékek majdani győzelmét segíti elő, de az új értékek ismerete nélkül, *kizárólag a régi értékek tagadásával.* A válságos, átmeneti korok másik jellegzetes magatartása, a *prófétikus* éppen abban különbözik az ironikustól, hogy (valamilyen mértékig) tudatában van az eljövendő új értékeknek s így van mivel mérnie (állít inkább, mint tagad). Ezért a prófétikus egyéniség bukását mint tényleges, vállalt értékek elvesztését éljük át, míg az ironikusét nem — hiszen nem azonosult egyetlen értékkel sem. De nem azonosult az értéktelennel sem s a tagadás gesztusa önmagában is érték. Az ironikus egyéniség nem tragikus hős, ám magatartása *tragikus helyzetet* jelez: a történelem „követeli" áldozatát, kudarca elkerülhetetlen.

A fiatal Kierkegaard elemzése is egy bizonyos pontig a hegeli értelmezést követi. Az irónia „végtelen, abszolút negativitás", azaz nem csupán a téves eszmék, hanem *valamennyi* eszme megsemmisítéséhez vezet; funkciója nem az alkotás, hanem a rombolás: a világ „tartalmatlanná" üresítése. Az ironikus rombolásnak azonban Kierkegaard szerint egyértelműen pozitív, „világtörténelmi" szerepe van. Egyrészt (objektíve) előkészíti az új értékek győzelmét. Másrészt segíti az *egyénivé válás* folyamatát: az ironikus magatartás kiszakítja az egyént környező világából és szembeállítja vele anélkül, hogy a jövendő új világ polgárává válhatna (mint a próféta). Kierkegaard-t — Hegellel ellentétben — nem nyugtatta meg az előrehaladó világszellem diadala, de nem osztotta a romantika illúzióit sem; az ironikus egyéniségnek nem az aktivitását hangsúlyozta, hanem a *magára utaltságát* — megtéve az első lépést egzisztencializmusa kialakításában.

Az ironikus magatartás ebben az értelmezésben még a tragikumon „innen" van, hiszen tehetetlenségében is tényleges értékváltás előkészítője. Ahogy az átmenetinek és feloldhatónak felfogott tragikum, az irónia is „világtörténelmi" igazolást nyer. De már Kierkegaard további fejlődésében megfigyelhető az

ironikus magatartás pozíciójának elmozdulása a tragikumon „túl"-ra. Egyrészt felcseréli a világtörténelmet személyiségtörténetre, másrészt az egyéniségfejlődés *paradox* mozgása lehetővé teszi a tragikus — és szélesebben az etikus — magatartás „meghaladását" is. Kierkegaard egzisztencializmusa azonban még elismeri a vigasz, a kegyelem állapotát. A század végére már oly mértékben leépültek a transzcendens támpontok, hogy a tragikum (mind a művészek, mind a gondolkodók szemében) feloldhatatlan állapotnak tűnt, amelyet csak elidegeníteni lehet — ironikusan.

Jó példa erre Lukács irónia-értelmezése, melyet regény-elméletében fejtett ki. Lukács teljes mértékben elfogadta a „kultúra tragédiájának" simmeli elemzését (az objektív és a szubjektív szellem, az objektivációk és az élet feloldhatatlan konfliktusáról) s mintegy a simmeli diagnózis szimptómájaként vette számba az iróniát, mint a modern kor „adekvát" műfajának, a regénynek „normatív érzületét", alapvető magatartását. (Az irónia e felfogásban bizonyos mértékig *álpoétikai* kategória, mivel az epopeia és a regény szembesítése nem annyira a valóságos műfaji tényezőket, mint inkább a velük reprezentált léthelyzeteket — s világállapotokat — állítja szembe egymással.) Lukács szerint az ironikus magatartás tulajdonképpen a modern, „isten nélkülivé" vált és prózaivá süllyedt kor kényszerű művészi viszonyulása, amelyben kifejeződik a világ üressége, „iránynélkülisége"; az eszmény után vágyakozó ember szembenállása ezzel a világgal; és egyúttal az is, hogy a szembenállás, a harc reménytelen: nemcsak azért, mert a világ hatalmasabb, hanem azért is, mert az ember meghasonlott.

A lukácsi értelmezés az *intellektuális tehetetlenséget* már szinte *kötelező érvényűnek* mutatja. Nemcsak arról van szó, hogy világossá vált: a világ nem értelmes. Egy értelem nélküli világnak az ember még adhatna értelmet, mint ahogy végül is ez történt a kultúra egész eddigi története folyamán. De az emberi értelemadáshoz már csak lélektani okból is szükség van arra az illúzióra, hogy a világ értelmes; s még inkább ennek szociális fedezetére: az „organikus közösségformára", amely valaha — a klasszikus görögség idején — létezett s amelyre a kultúra kései képviselője már csak elégikusan sóváróghat. Az emberi viszonyok modern közvetítettsége leküzdhetetlen távolságot teremtett az emberek között s a külső kényszer „bensővé válása" az irónia, amely immár *tudatos távolságtartás:* egzisztenciálisan az (későbbi, találó kifejezéssel élve) „egydimenziójú" többiek, esszenciálisan az egyértelműsíthető értékek világával szemben.

*

Az irónia-értelmezéseknek még e vázlatos áttekintése is meggyőzhet arról, hogy amit az értékszerkezet analízisával (értékelméleti nézőpontból) kimutattunk, az történetileg is alátámasztható. Az irónia először (elemi szerkezetként) kifejezetten komikus hatású volt, a komikum erőteréből kikerülve azonban egyre bizonytalanabbá vált pozíciója. Összetettsége és meghatározatlansága egyaránt alkalmassá tette arra az átfogó és közvetítő szerepre, amelyet a romantikusok tulajdonítottak neki: az alkotó és a világ viszonyát magyarázva általa. Jelentése határozottá vált, s pozíciója a továbbiakban már annak megfelelően változott, hogy az alkotás esélyei hogyan alakultak és az esélyeket hogyan ítélték meg. A polgári társadalom kiteljesedésével a pozícióváltozás egyértelmű tendenciát mutat: az irónia közel került a tragikumhoz (mint ahogy a mozgás ellentétes irányból is kimutatható: a tragikum közel került az iró-

niához). Mindazonáltal a tragikum éppúgy határértéket jelent az ironikus megformálás számára, mint a komikum; már csak azért is, mert az irónia újabb jelentése is feltételezi a korábbiakat.

Történeti áttekintésünk azonban a legszélesebb értelemben vett irónia-fogalmat használta: mint általános *életminőséget* s nem mint sajátos esztétikai kategóriát. Igaz, a romantikusok az alkotói-művészi magatartásnak, Lukács pedig a regény nézőpontjának feleltette meg, de az irónia-fogalom ezekben az esetekben is túlmutatott az esztétikai, illetve a poétikai funkción. A XX. századi értelmezéseket már az jellemzi, hogy az iróniát — poétikai vagy esztétikai funkciójának megfelelően — a művészi szöveghez próbálják kötni. A művészetelméleti kérdésfeltevés alapvetően eltér a hagyományos esztétikaitól; például a művészet „torzító" voltának megállapítása merőben mást jelent az orosz formalistáknál, mint Nietzschénél: most már nem a művészet filozófiai értékeléséhez nyújt alapot, hanem a tudományos megértéséhez. Ezzel azonban óhatatlanul együtt jár, hogy a kategóriák érvényességi köre leszűkül; így az irónia az újkriticista Brooks felfogásában már nem sajátos magatartást, hanem csupán sajátos *közlésmódot* jelöl (s jóllehet a közlésmód maga is magatartás, a művész célja itt sokkal szerényebbnek tűnik, mint a korábbi értelmezésekben: nem „a" világhoz, az erkölcsi normákhoz, hanem csupán a köznyelvi normákhoz viszonyul ironikusan).

Brooks értelmezése különben, amit „Az irónia mint strukturális elv" című esszéjében ad, megfelelő kiindulópontnak látszik a művészi irónia esetében. Felfogása szerint a költői nyelv eleve ironikus. A költészetben a nyelvi elemeket a *kontextus* teszi jelentőssé: az eredetileg közvetlen és elvont állítások a művészileg megformált szövegben (kontextusban) közvetetté és konkréttá válnak — éppen ez a lényege a modern költői technikának, a metafóra újrafelfedezésének. Az állítások kontextus által történő „nyilvánvaló" eltorzítása pedig nem más, mint az irónia, amely tehát a költészet alapvető „szerkezeti elvének" bizonyul. Brooks értelmezésében az irónia *retorikus* funkciója minősül átfogó poétikai és esztétikai sajátosságnak; úgy látja, hogy a költői állítások igazsága egyedül azon mérhető: vajon szervesen nőnek-e ki a kontextusból, tudomásul veszik-e a „kontextus nyomását"? Olyan álláspont ez, amely a hagyományos retorikai szemléletet próbálja összhangba hozni a modern poétika igényeivel. A költészet nyelvi megformálása érdekli elsősorban, de a romantika óta egyre erőteljesebben érvényesülő „szerves forma" eszmény kikényszeríti a retorika hagyományos nézőpontjának módosítását: a költői nyelv már nem csupán eszköznek számít valamilyen művészi cél érdekében, hanem célnak, „öncélnak", olyasvalaminek, amely maga teremti önmaga normáját.

Brooks értelmezése túlontúl kitágítja az irónia jelentését, tulajdonképpen a nyelv költői megformálását jelöli vele. Így azután számos kérdés tisztázatlan marad. Ha az irónia szerkezeti elv, akkor *viszonyításteret* feltételez a köznyelv és a költőileg megformált nyelv között, s a művészi szöveg a köznyelvi normákhoz képest éppen úgy mérhető, mint az egyes állítások a kontextushoz képest. Ha a művészi megformálás ironikus, akkor a költészet mindenkor valaminő *távolságot teremt* az adott nyelvi valósággal szemben, ennek okait azonban Brooks csak a modern költészet esetében adja meg. Úgy látja, hogy a közös szimbolizmus csődje, az egyetemességekkel szemben táplált általános szkepszis s végül a köznyelv elsatnyulása, megromlása késztette arra a költőket, hogy „speciális és talán jellegzetes stratégiaként" használják az iróniát. Mintha a schilleri „szentimentális" költészet térne vissza nyelvi-retorikai aspektusból:

a művészet kénytelen konkrétságot és mélységet belevinni az elvonttá és banálissá torzult nyelvi valóságba és meg kell teremtenie esztétikailag a befogadóval közös világot (nem egy eleve közös világnak kell kifejezést adnia, mint ahogy a „naiv" művészet tehette). Azonban a modern költészet sajátossága egyúttal a költészet *egyetemes* szerkezeti elve is, az ebből fakadó ellentmondást pedig Brooks olyan semmire sem kötelező megállapításokkal „hidalja át", mint az, hogy az iróniát „minden korszak ismeri, de korunk költészetében szembeszökő".

A kontextus fogalma is tisztázásra szorul. A nyelvi-logikai elemeket összefogó entitásként jelenik meg, de nem világos: csupán a műalkotás szövegterét jelenti? Maga Brooks is túllép ezen a szinten, amikor Jarrell „Nyolcadik légierő" című költeményét elemzi, amelyben a közvetettséget éppen a bibliai illúziók biztosítják, a narrátor rájátszása Pilátus mítoszára. A műalkotás szövegtere nem létezik önmagában, mint kontextus maga is „kontextussal" rendelkezik és még igen szűk körét jelöltük meg ennek a tematikus hagyományok, a toposzok emlegetésével. Az irónia viszonyítástere nemegyszer kívülre is kerül a manifeszt szövegen, ilyenkor az alkotói szándék arra épít, hogy a befogadó nézőpontjáról eleve ironikusan hat a szerepeltetett figurák „tárgyilagosan" megjelenített viselkedésmódja, gondolkodása (például Flaubert „Bouvard és Pécuchet"-jének címszereplői vagy Joyce „Ulysses"-ének Leopold Bloomja esetében). Máskor az ironikus elemek világosan felismerhetők a szövegtérben, hatásuk mégis alárendelődik a kontextusnak, pontosabban a kontextus más, domináns összetevőjének (például József Attila „Talán eltűnök hirtelen" c. költeményében az elégikus rezignációnak).

A viszonyítástér különösen fontos az irónia áttételessége, kétértelműsége miatt. Az ironikus szerkezet lényegéhez tartozik, hogy értékelési (viszonyítási) pontja nem határozott, s így igen nagy a veszélye annak, hogy érthetetlenné válik. Ha a viszonyítástér a manifeszt szövegen kívülre kerül (mint Flaubert és Joyce előbb említett művei esetében), akkor a befogadó értékrendszerének nagy mértékben függvénye az irónia érvényesülése. De még ha a szövegen belül marad a viszonyítástér, akkor is komoly gondot jelent a kétértelműség „egyértelműsítése". A legáltalánosabb szinten maradva, az ironikus szerkezetnek ebből a szempontból két jellegzetes megvalósítása lehetséges. Az egyik a *láncszerű* típus, amely az iróniát más esztétikai modalitás-minőségekkel együtt alkalmazza. Az ironikus szerkezet mintegy beépül a szöveg láncolatába, felvált más szerkezeteket, felváltják más szerkezetek. Várhatósági foka annak megfelelően alakul, hogy az értelmező viszonyítástér előtte vagy utána helyezkedik el. A másik a *koncentrikus* típus, amely az iróniát mint összegző modalitás-minőséget eredményezi. Az ironikus szerkezet ilyenkor a szöveg egészét fogja át, arra épül, hogy az értékelési pontok (amelyek lehetnek igen határozottak is) kölcsönösen érvénytelenítik egymást s így az összhatás feltétlenül ironikus.

A konkrét művészi megvalósítást természetesen döntően befolyásolja, hogy az egyes műfajok, műnemek, művészetek karaktere milyen lehetőséget ad ironikus ábrázolásra. A film formanyelve például igen tág teret nyújt erre; Fritz Lang „M" című alkotása már a hangosfilm megjelenése idején szívesen élt azzal a lehetőséggel, hogy a kép és a hang síkján egyidejűleg kapcsolhat össze egymást kizáró jelentéseket. A festészet már sokkal inkább kénytelen beérni azzal a megoldással, hogy a viszonyításteret a megjelenített látványon kívülre helyezze, és ha belül marad, akkor is inkább a koncentrikus típust tudja

megvalósítani. (Mivel az időben lezajló szemléletváltás megoldhatatlan a festészet számára, azt az ironikus szerkezetet kedveli, amelyben a szemléletváltás nem nyitott, hanem zárt: a *groteszk* szerkezetet.) De a költészetben is annak megfelelően alakul az irónia-típusok megvalósítása, hogy az alapvető poétikai tényezők mit tesznek lehetővé.

Baudelaire híres költeményében, „A macskák" címűben a gondolatcsúsztatás (a macskákat szerető szerelmesekről és bölcsekről a szeretett macskák tulajdonságaira) olyan vonásokkal ruházza fel a macskákat, amelyek azoknak nem sajátjai s ez ironikus hatást kelt. Később azonban a leírás kifejezetten idealizálttá válik s az irónia elégikus hangulatnak adja át a helyét. W. Stevens versében, az „Egy rigó szemlélésének tizenhárom módja" címűben az ironikus szerkesztés másik lehetőségét láthatjuk: az imagista technika laza kötésmódja sehol sem engedi meg az irónia lokalizálását, s ugyanakkor a vers *egészében* ironikus hatású. A magyar líra csúcsain is megtaláljuk mindkét változatot: Vörösmarty „Előszó" című alkotásában a látomás sajátos felépítése, a látvány és a reflexió elkülönülése a láncszerű típust érvényesíti (az irónia — mint arról már szó volt — jellegzetes reflexiós elem), míg Pilinszky „Mire megjössz" című költeményében a látvány és a reflexió összefonódása a koncentrikus típust juttatja érvényre. De a típusok voltaképp csak tendenciákat jelölnek; az ironikus szerkezet megvalósulhat egyszerre láncszerűen és koncentrikusan is (egyetlen művön belül), mint Lautréamont „Maldoror énekei" című költeményében.

Még hosszan lehetne folytatni azoknak a poétikai tényezőknek felsorolását, amelyek megszabják az ironikus ábrázolás lehetőségeit. Elég talán olyan döntő fontosságú alkotóelemekre utalni, mint a drámai költészet dialogikus előadásmódja vagy az epikus művészetben az elbeszélő nézőpontja. Az utóbbi esetében már nem is egyszerű poétikai tényezőről van szó, hanem olyan alkotóelemről, amely a művészi ideológiának is kitüntetett összetevője. A szerzői narrátor életfelfogását, erkölcsi normáit óriási távolság választhatja el hőseiétől s ez már magában véve is ironikus elidegenítéshez vezethet, ahogy például Fielding „Jonathan Wild"-jában a címszereplőt vagy Kosztolányi „Édes Anná"-jában a Vizy házaspárt ironizálja az elbeszélő. (Különösen érdekes, ha az elbeszélő iróniája nem csupán a figurái értékrendjének szól, hanem rajtuk keresztül egy meghatározott műfaj konvencionális szemléletének is, mint Cervantes „Don Quijote"-jában vagy Sterne „Tristram Shandy"-jében.) De az elbeszélő nemcsak kommentárjaival, ismételt „leleplezéseivel" idegenítheti el hőseit, hanem azzal is, hogy történetének külső keretet ad; Thackeray „Hiúság vására" c. regényének például kettős értékszerkezete van: egyrészt fennáll a szereplők között bizonyos értékhierarchia — az önző Becky (a relatíve „rossz") végül elnyeri méltó büntetését, az önzetlen Dobbin is (a relatíve „jó") jutalmát; másrészt — a mű kerete által — mindenki értéktelennek minősül a szerzői narrátor megítélése alapján, akit jelentős morális távolság választ el történetének bábjaitól.

Más elbeszélő-szerkezetekben az ironikus ábrázolás áttételesebb, bonyolultabb formája valósítható meg. Ha az elbeszélő nem személytelen (csupán határozott álláspontlal rendelkező) „mindentudó" szerzői narrátor, hanem érzékletesen megjelenített karakter, aki maga is résztvevője történetének s nem is tud mindent (amit nem látott a saját szemével, arról csak „feltételezései" vannak), mint Thomas Mann „Doktor Faustus"-ának tudós elbeszélője, akkor nemcsak az elbeszélő viszonyulhat ironikusan az elbeszélthez, hanem magának

az elbeszélőnek ironizálására is lehetőség nyílik. Akár úgy, hogy értékszempontjai elfogadhatatlanok saját szavai alapján is, akár pedig úgy, hogy ismerteti: mások miképp viszonyulnak ironikusan hozzá. (Újabb lehetőség az önirónia, de ezzel a szerzői narrátor is élhet.) A „fiktív" elbeszélő szerepeltetésében — az ironikus hatás szempontjából — nem az a fontos, hogy a narrátor a cselekmény szintjén bekapcsolódjon a történetbe, hanem az, hogy valamilyen *értékviszonyban* álljon az elbeszélt eseményekkel, szereplőkkel. Az ír Clemens, „az isteni Benedek rendjéből" (Mann „A kiválasztott" című regényében) csak távolról követi az eseményeket, amelyek krónikásává szegődött, minthogy azonban határozott értékszempontokkal rendelkezik, ezek — külön kommentár nélkül is — érvényesülnek a történet előadásában és ironikussá színezik az elbeszélést. (Jó példa ez arra is, hogy az elbeszélő nézőpontja nem feltétlenül azonos a mű „nézőpontjával" — csupán egyik jelentős összetevője ennek.)

Még összetettebb és bonyolultabb az ironikus ábrázolás, amikor nincs kitüntetett nézőpont (egyetlen narrátor) és hol az egyik, hol a másik szereplő szemével nézzük az eseményeket. Különösen alkalmas erre a levélregény műfaja; Laclos „Veszedelmes viszonyok" című alkotásában például a különböző szerzők nézőpontjából írt levelek állításai átértelmezik és érvénytelenítik egymást s nem fogadható el egyik levélíró értékrendje sem. De nem fontos, hogy az elbeszélés első személyű legyen, lehet harmadik személyű is, mint Anatole France „Az istenek szomjaznak" vagy Páral „Vihar a lombikban" című regényében — ami lényeges, az a nézőpont állandó változása: újabb és újabb megfeleltetése olyan álláspontoknak, amelyek kizárják egymást s ugyanakkor megközelítően egyenértékűek. S nyilvánvaló, hogy a változó nézőpontot alkalmazó elbeszélő-szerkezet elsősorban az irónia koncentrikus típusának megvalósítását teszi lehetővé, míg a korábban tárgyalt elbeszélő-szerkezetek inkább a láncszerű típusét. (Hasonló a helyzet a drámairodalomban is, de a dialogikus előadásmód általában kizárja a szerzői narrátort alkalmazó elbeszélő-szerkezet lehetőségeit.)

De nem folytatjuk tovább az ironikus ábrázolás poétikai összetevőinek számbavételét, hiszen célunk nem több, mint bemutatni, hogy miképp lehet konkretizálni az általános szinten javasolt értékszerkezetet, hogyan működik és hogyan működtethető különböző feltételek mellett. Az irónia típusainak megkülönböztetésével a művészi megvalósítás eltérő lehetőségeit próbáltuk felmérni; a tipizálás nyilván tovább finomítható s az irónia különféle fajtái válnak meghatározhatóvá. Itt csak utalhatunk arra, hogy a láncszerű típus variációinak elemzésétől olyan irónia-fajták sajátszerűségének megragadását reméljük, mint a „tragikus" és a „szatírába hajló" irónia, míg a koncentrikus típus esetében a groteszk és a humoros. Fény derülne az ironikus szerkezet alkotóelemeinek különböző kapcsolataira s ennek alapján az irónia-fajták összefüggéseire; például elképzelhető, hogy a „tragikus irónia" az ironikus aktus alanya és tárgya viszonyának oldaláról a „szatírába hajlóval" van oppozíciós viszonyban, míg más összetevő (az értéknagyság) oldaláról az ún. „játékos iróniával".

Mint külön problémával kellene szembenézni azzal, hogy mennyiben tekinthető *autonóm* esztétikai minőségnek az irónia, vagyis éppen ellentétes irányból fogalmazva meg a kérdést, mint ahogy korábban — az értelmezések történeti áttekintése során — felmerült. És elképzelhető (áttekintésünk mintha ezt sugallná), hogy az irónia olyan összetett szerkezet, amely primér esztétikai minőségeket kapcsol össze egymással, vonatkoztat egymásra s lényegéhez

tartozik a *heteronómia*. Feltehetően a komikum és a tragikum erőterében jelölt először ilyen kapcsolatot s ebben az esetben az értékviszonyítás követhető, határozott, míg más minőségeket — például a fenségest és az alantast — már az előző analógiájára vonatkoztatta egymásra és csak a kapcsolat nyilvánvaló, az értékviszonyítás határozatlan.

Természetesen sem az alkotó, sem a befogadó nem gondolkozik ilyen elvont viszonylatokban, ezek az összefüggések azonban — amennyiben valóban fennállnak — érvényesítik erejüket mind az alkotásban, mind a befogadásban. Amikor a művész különféle lehetőségek közül választ, amikor az olvasó egyes megoldásokat előnyben részesít, a szüntelenül mozgásban levő értékelő apparátus átmenetileg nyugalmi helyzetet vesz fel s ez mindig meghatározott értékalakzathoz kötődik. Az értékelés végül is ugyanúgy megszűri a tapasztalatot, mint a megfogalmazás és csupán korlátozott gesztüskészlet áll rendelkezésünkre a legkülönbözőbb szituációkban. Ezért talán nem felesleges, ha az iróniát általános értékszerkezeti formaként is vizsgáljuk, jóllehet tudatában vagyunk annak, hogy az ironikus ábrázolás esetében (is) végső soron nem annyira a poétikai, mint inkább a *történelmi* „kontextus nyomása" érvényesül.

IRODALOM

Arisztotelész: Nikhomakhoszi ethika. (Szabó Miklós ford.) Magyar Helikon, 1971.
Abrams, M. H.: The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition. New York, 1953.
Bahtyin, M.: Problémi poetyiki Dosztojevszkava. Moszkva, 1963.
Barta János: Az érték problémája az irodalomtudományban. MTA NyIrOK, 1969. 1—4. sz.
Baum, G.: Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik. Berlin, 1959.
Bergson, H.: A nevetés. (Szávai Nándor ford.) Gondolat, 1968.
Bojtár Endre: Az irodalmi mű értéke és értékelése. Valóság, 1970. 12. sz.
Bonyhai Gábor: Az értékek rendszere Th. Mann „A kiválasztott" c. regényében. Akadémiai K., 1974.
Borev, J.: Osznovnije esztyetyicseszkije katyegorii. Moszkva, 1960.
Brentano, F.: Vom Ursprung sittlichter Erkenntnis. Leipzig, 1899.
Brooks, C.: Az irónia mint strukturális elv. (Vámosi Pál ford.) In.: Az el nem képzelt Amerika. Európa, 1974.
Brooks, C.: The Well Wrought Urn. New York, 1959.
Cassirer, E.: Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Darmstadt, 1956.
Davidov, J.: A művészet és az elit. (Szabó Miklósné ford.) Gondolat, 1975.
Dilthey, W.: Élmény és költészet. (Várkonyi Hildebrand ford.) Franklin, 1925.
Dilthey, W.: A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban. (Erdélyi Ágnes ford.) Gondolat, 1974.
Empson, W.: Seven Types of Ambiguity. London, 1947.
Fischer, E.: A romantika lényege. (Beck Erzsébet ford.) Gondolat, 1964.
Friedrich, H.: Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg, 1956.
Frye, N.: Anatomy of Criticism. New York, 1969.
Gilbert, K. E.—Kuhn, H.: Az esztétika története. (Nyilas Vera és Székely Andorné ford.) Gondolat, 1966.
Gulley, N.: The Philosophy of Socrates. London, 1968.
Habermas, J.: Technik und Wissenschaft als Ideologie. Frankfurt a. M., 1965.
Harcsev, A. G. (szerk.): Problema cennosztyi filoszófii. Moszkva—Leningrád, 1966.
Hartmann, N.: Ästhetik. Berlin, 1953. (magyarul: kéziratban. Bonyhai Gábor ford.)
Hartmann, N.: Lételméleti vizsgálódások. (Redl Károly ford.) Gondolat, 1972.
Hass, H. E. és Mohrlüder, G. A. (szerk.): Ironie als literarisches Phänomen. Köln, 1973.
Hegel, G. W. F.: Esztétikai előadások. 1. köt. (Zoltai Dénes ford.) Akadémiai K., 1952.
Heller Ágnes: Hipotézis egy marxista értékelmélethez. MFilSzle, 1970. 5. és 6. sz.

Highet, G.: The Anatomy of Satire. Princeton, New Yersey, 1962.
Hirsch, E. D. Jr.: Value and Knowledge in the Humanities. In.: In Search of Literary Theory. Ithaca and London, 1972.
Ingarden, R.: Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Darmstadt, 1969.
Jankélévitch, V.: L'ironie. Paris, 1964.
Kant, I.: Az ítélőerő kritikája. (Hermann István ford.) Akadémiai K., 1966.
Kayser, W.: Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg und Hamburg, 1957.
Kierkegaard, S.: Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra. In.: Írásaiból. (Valaczkai László ford.) Gondolat, 1969.
Kristeva, J.: La revolution du langage poétique. L'avantgarde à la fin du XIXe siécle: Lautréamont et Mallarmé. Paris, 1974.
Langer, S. K.: Feeling and Form. New York, 1953.
Lotze, H.: Über den Begriff der Schönheit. In.: Kleinere Schriften. Leipzig, 1885.
Lukács György: A tragédia metafizikája. In.: Utam Marxhoz. 1. köt. (Balázs Béla ford.) Magvető, 1971.
Lukács György: A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete. (Tandori Dezső ford.) Magvető, 1975.
Lukács György: Világirodalom. 1—2. köt. Gondolat, 1969.
Mann, Th.: Válogatott tanulmányok. 1—2. köt. Magyar Helikon, 1970.
Marcuse, H.: One-dimensional Man. New York, 1964.
Markiewicz, H.: Az irodalomtudomány fő kérdései. (Bojtár Endre ford.) Gondolat, 1968.
Marx, K.: A démokritoszi és epikuroszi természetfilozófia különbsége Kossuth, 1969.
Marx, K.—Engels, F.: A német ideológia. (Kislégi Nagy Dénes ford.) Magyar Helikon, 1974.
Mészáros István: Szatíra és valóság. Szépirodalmi, 1956.
Müller—Seidel, W.: Probleme der literarischen Wertung. Stuttgart, 1965.
Paul, J.: Vorschule der Ästhetik. Leipzig, 1923.
Paulhan, F.: La morale de l'ironie. Paris, 1909.
Perry, R. B.: A Study in the Theory of Value. New York, 1926.
Richards, I. A.: The Philosophy of Rhetoric. New York—London, 1936.
Rickert, H.: Die Philosophie des Lebens, Darstellung und Kritik der philosophischen Rodeströmungen unserer Zeit. Tübingen, 1922.
Richmind, W. K.: Socrates and the Western World, London, 1954.
Santayana, G.: The Sense of Beauty. New York, 1896.
Scheler, M.: Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik. Berlin, 1916.
Schillet, J. C. F.: A naiv és szentimentális költészetről. In.: Válogatott esztétikai írásai. (Szemere Samu ford.) Magyar Helikon, 1960.
Schlegel, K. W. F.: Seine prosaischen Jugendschriften. Jena, 1882.
Schopenhauer, A.: Die Welt als Wille und Vorstellung. Leipzig, 1819.
Sharpe, R. B.: Irony in the drama. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1959.
Simmel, G.: Válogatott társadalomelméleti tanulmányok. (Berényi-Gábor ford.) Gondolat, 1973.
Solger, K. W. F.: Vorlesungen über Ästhetik. Leipzig, 1829.
Sparshott, F. E.: The Structure of Aesthetics. Toronto—London, 1963.
Strohschneider—Kohrs, I.: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen, 1960.
Szalay Károly (vál.): A komikum breviáriuma. Magvető, 1970.
Vico, G. B.: Az új tudomány. (Dienes Gedeon és Szemere Samu ford.) Akadémiai K., 1963.
Wagener, F.: Die romantische und dialektische Ironie. Arnsberg, 1931.
Weber, M.: Állam, politika, tudomány. (Józsa Péter ford.) Közgazdasági és Jogi K., 1970.
Wellek, R.: A History of Modern Criticism: 1750—1950. 1—2. London, 1955.
Wellek, R.—Warren, A.: Az irodalom elmélete. (Szili József ford.) Gondolat, 1972.
Wimsatt, W. K.: The Verbal Icon. Louisville, 1954.
Wimsatt, W. K.—Brooks, C.: Literary Criticism. New York, 1957.
Windelband, W.: Preludiumok. Franlin, 1925.
Wutz, H.: Zur Theorie der literarischen Wertung. Tübingen, 1957.