

1-4 72

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI DOKUMENTÁCIÓS KÖZPONTJÁNAK
BIBLIOGRÁFIAI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA



1955

I. ÉVF.

MÁRCIUS

1. SZÁM

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI DOKUMENTÁCIÓS KÖZPONTJÁNAK
BIBLIOGRÁFIAI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA

Állandó munkatársak és rovatvezetők: *Bor Kálmán* (a szemle-rovat szovjet és népi demokratikus cikkei, népi demokratikus folyóiratok), *Törökné Erdélyi Ilona* (a szemle-rovat nyugati része, tőkés országok haladó folyóiratai), *Szenczi Miklós* (monográfiák, szövegrevízió), *Debreceni Pál* (szovjet cikkek), *Kardos Tibor* (általános irányítás, adattár szerkesztése, revízió), *Szabó György* (hírek), *Nyirő Lajos* (klasszikus orosz irodalommal foglalkozó cikkek, általános revízió), *Komlós Aladár* és *Gerézdi Rabán* (a szövegezés revíziója).

Felelős szerkesztő:
KARDOS TIBOR

A folyóirat e számának munkatársai: *Divéky Adorján* ny. egy. tanár, *Fáj Attila* fordító, *Hernády Ferenc* könyvtáros (Pécs), *Heszke Béla* középisk. tanár, *Kuntner Mária* fordító, *Németh Miklós* könyvtáros, *Nagy Géza* a Szikra Kiadó lektora, *Nyilas Vera* a Szikra Kiadó lektora, *Róna Éva* egy. docens, kandidátus, *Sallay Géza* egy. adjunktus, *Sándor András Pál* tanárjelölt, *Sárffy Zoltán* ügyész, *Süteő Imre* az IDK előadója, *D. Szilvás Gyula* az IDK előadója.

Szerkesztőség:
Budapest, XI. Ménesi út 11—13.

Technikai szerkesztők:
BOR KÁLMÁN és TÖRÖKNÉ ERDÉLYI ILONA

Irodalmi Figyelő

évenként négy füzetben, kb. 24 nyomtatott íven jelenik meg. Előfizetési ára egy évre 32 forint. Megrendelhető az *Akadémiai Kiadónál* Bp., V., Alkotmány u. 21.
Bankszámla: MNB. 46.

307204

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK
DOKUMENTÁCIÓS ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA

I. évfolyam

1955 -



SZEMLE

<i>Deák Károly</i> : Vita Lengyelországban a kulturális egymás mellett élés problémáiról	3 : 230
<i>Pődör László</i> : A „fekete” regénytől a „sárga” regényig.....	3 : 241
<i>Roboz László</i> : A szatirikus Majakovszkij	3 : 217
<i>Szabó György</i> : A mai olasz elbeszélő irodalom	1 : 19
<i>Szenczi Miklós</i> : Vita Todor Pavlov akadémikusnak a marxista esztétika kérdéseivel foglalkozó munkájáról	2 : 129
<i>Lindsay, Jack</i> : Alkotó módszerünk (Ford.: Kéri Tamás).....	2 : 113
<i>Mann, Thomas</i> : A <i>Doktor Faustus</i> keletkezése (Pődör László).....	4 : 345
<i>Maszejev, A. I.</i> : Típusalkotás a művészetben. (Szenczi Miklós)	1 : 3
<i>Mukařowski, Jan</i> : A népiség mint az irodalmi fejlődés alapvető tényezője (Süteő Imre)	3 : 221
<i>Soriano, Marc</i> : A gyermekirodalom rövid története. (Heszke Béla)	3 : 233, 4 : 360
<i>Szergijevskij. I. V.</i> : Irodalomtudomány (Nyilas Vera)	1 : 10, 2 : 120
<i>Vanszlov, V. V.</i> : Objektíve létezik-e a szép? (Tibold László)	4 : 337

ÍRÓI ARCKÉPEK ÉS MEGEMLÉKEZÉSEK

Hans Christian Andersen (Vajda György Mihály)	2 : 139
Arisztophanész és a béke (Kerényi Grácia)	2 : 137
Lukács György 70. születésnapjának nemzetközi visszhangja (Oltványi Ambrus)	2 : 134
Antonio Machado (Sándor A. Pál)	1 : 28
Majakovszkij (Nyilas Vera)	3 : 141
Thomas Mann (Kerényi Grácia)	4 : 342
Montesquieu (Szenczi Miklós)	1 : 25
Paul Rilla (Lay Béla)	2 : 143
A Schiller-jubileum irodalma a Német Demokratikus Köztársaságban (Vajda György Mihály)	4 : 355
Mihail Alekszandrovics Solohov (P. Viktorov)	3 : 247
Jules Verne (Sárffy Zoltán)	1 : 27

MONOGRÁFIÁK

<i>Brajnyina, B.</i> : Konsztantyin Fegyin (Vámosi Pál)	3 : 269
<i>Crane, R. S.</i> : Kritikai nyelvek és költői szerkezet (Szenczi Miklós).....	3 : 258
<i>Dąbrowski, J.</i> : (szerk.): A krakkói reneszánsz (Divéky Adorján)	1 : 35
<i>Halliday, F. E.</i> : A költészet Shakespeare drámaiban (Szenczi Miklós).....	1 : 31
<i>Ivasova, V. V.</i> : Dickens életműve (Szenczi Miklós).....	2 : 145
<i>Ivasova, V. V.</i> : A XIX. sz. külföldi irodalmának története (A német irodalom története. 1780—1830) (Bodi Lászlóné)	4 : 361
<i>Jevgenyev-Makszimov, V. J.</i> : N. A. Nyekraszov írói útja (Nyíró Lajos).....	1 : 36

<i>Lefebvre, Henri</i> : Az esztétika néhány kérdéséről (Nyíró Lajos)	3 : 254
<i>O'Connor, Van William</i> : The Tangled Fire of William Faulkner (Szentmihályi János)	3 : 273
<i>Pavese, U.</i> : Az amerikai irodalom és más tanulmányok (Sallay Géza).....	1 : 42
<i>Pigarov, K. V.</i> : Fonvizin munkássága (Debreceni Pál).....	2 : 151
<i>Riemschneider, Margarete</i> : Homer (Borzsák István)	3 : 265
<i>Suffel, Jacques</i> : Anatole France (Karátson Endre)	2 : 156

FOLYÓIRATCIKKEK

Irodalomelmélet

<i>Cases, Cesare</i> : A stíluskritika korlátai és az irodalmi kritika kérdései. (Spitzer munkásságáról)	3 : 304
<i>Novák, M.</i> : A realista művészet törvényeinek kérdéséhez	1 : 72
<i>Pavlov, Todor</i> : A történelem periodizálásáról általában és az irodalomtörténet periodizálásáról különösen	4 : 374
<i>Pavlovskij, A.</i> : A szatíráról	3 : 280
<i>Szkatyerscsikov, V.</i> : Erősítsük az esztétika kapcsolatát a művészettel!....	2 : 167
<i>Tyendrjakov, V.</i> : A pozitív hős védelmében	1 : 57
Vita a regényről	4 : 378

Albán irodalom

<i>Delcsev, B.</i> : Négy évszázados irodalmi hagyomány	2 : 175
---	---------

Finn-ugor nyelvű irodalmak

<i>Beregi, Théodore</i> : Jókai és Franciaország	3 : 318
<i>Csehi Gyula</i> : Riportirodalmunk néhány időszere kérdéséről	3 : 290
<i>Csongar, Álmos</i> : Forradalmár vagy bohém (Petőfi Sándor).....	2 : 174
<i>Jancsó Elemér</i> : A jakobinus Kazinczy	3 : 324
<i>Kocziány László</i> : „Mint gilice kesereg egyedül”. Két ismeretlen, Balassinak tulajdonítható virágének Bathó Mihály Énekeskönyvéből	1 : 88

Germán nyelvű irodalmak

<i>Abusch, Alexander</i> : A <i>Don Carlos</i> költője	2 : 171
<i>Auer, Annemarie</i> : Proletár családregény és a nemzeti irodalom.....	1 : 59
<i>Barnet, Sylvan</i> : Charles Lamb hozzájárulása a drámai illúzió elméletéhez....	2 : 204
<i>Bergés, Jorge-Luis</i> : A „Kenningar”	3 : 319
<i>Betteridge, H. T.</i> : Herder levelei Klopstockhoz	2 : 204
<i>Bloch, Ernest</i> : Weimar mint Schiller elhajlása és tetőpontja.....	3 : 287
<i>Buchvald, Nathaniel</i> : Az Off-Broadway színház	3 : 302
A Berlini Tudományos Akadémia Német Nyelvi és Irodalmi Intézete. Az ünnepeles megnyitón elhangzott beszédek	3 : 299
<i>Caillouis, Roger</i> : A „Kenningar” időszerezése	3 : 319
<i>Cejp, Ladislav</i> : Az anagrammák problémája Langland <i>Piers the Plowman</i> ájában	1 : 88
<i>Crane, Milton</i> : A <i>Vizkereszt</i> és a shakespearci vígjáték.....	2 : 200
<i>Cunningham, Dolora</i> : A johnsoni masque mint irodalmi műfaj.....	4 : 388
<i>Daunicht, Richard</i> : A régi bécsi népi komédia.....	1 : 64
<i>De Venditús, Luigi</i> : O'Neill Trilógiája és az <i>Oresteia</i>	1 : 78
<i>Doderer, Klaus</i> : A német romantika képe Angliában és Franciaországban....	3 : 322
<i>Finkelstein, Sidney</i> : A tudományos-fantasztikus irodalom világa.....	3 : 307
<i>Greenfield, Thelma Nelson</i> : A ruhamotívum a <i>Lear királyban</i>	2 : 199
<i>Gronicka, André von</i> : Goethe és orosz fordítója. V. A. Zsukovszkij.....	2 : 203
<i>Havens, Raymond D.</i> : A magányosság és a neoklasszikusok.....	2 : 205
<i>Hentges, Pierre</i> : Minden igazságot meg lehet mondani (H. H. Kirst <i>08—15 c.</i> regényéről.)	2 : 189
<i>Herrde, Dietrich</i> : Frank Hardy — az ausztráliai munkásosztály írója.....	1 : 66

<i>Hilschner, Eberhard:</i> Thomas Mann és Schiller	2 : 179
<i>Kanapa, Jean:</i> Mr. Brown, a „legjobb kritikai mű díja” és az amerikai irodalom	1 : 79
<i>Leclerc, Hélène:</i> A rekonstruált Globe. Tanulmány az Erzsébet-kori színházról	1 : 91
<i>Millet, Martha:</i> Elfogadjuk-e vagy elvetjük a modern költészetet?.....	2 : 191
<i>Milner, Ian:</i> <i>Felix Holt, a radikális</i> c. regénye és George Eliot realizmusa....	3 : 291
<i>Morton, A. L.:</i> Kettősséget tükröző lángész (E. és Ch. Brontë).....	4 : 383
<i>Müller, Joachim:</i> Adalékok a múlt és a jelen irodalomtörténetéhez.....	3 : 292
<i>Pizetti, Carlo:</i> Búcsú Hemingway-től	2 : 192
<i>Remak, Henry H.:</i> Hogyan fogadták a németek a francia realizmust?.....	1 : 94
<i>Robbins, Rossel Hope:</i> A. T. Rubinstein : <i>A nagy hagyomány az angol irodalom-</i> <i>ban, Shakespeare-től Shaw-ig</i>	2 : 194
<i>Rosenberg, Marvin:</i> Jágó védelmében.....	3 : 327
<i>Schanzer, Ernest:</i> Shakespeare Brutusának tragédiája	3 : 327
<i>Sillen, Samuel:</i> Thoreau és a mai Amerika.....	2 : 195
<i>Sříbrný, Zd.:</i> Shakespeare világnézetének kérdéséhez.....	3 : 293
<i>Szmirnov, B.:</i> Az új stílus születése	1 : 56
<i>Trombatore, Gaetano:</i> A két háború. Gadda és Berto regényei.....	3 : 313
<i>Tvrdoň, Fr.:</i> A modern dán irodalom haladó története.....	2 : 183
<i>Verevan, I. J.:</i> Regény Jean-Jacques Rousseau-ról (Feuchtwanger)	2 : 170
<i>Williams, Franklin B. Jr.:</i> Álcázott nevek a reneszánsz korban.....	1 : 90

Keleti irodalmak

<i>Szultanov, A. F.:</i> Az egyiptomi irodalom új szakasza.....	2 : 168
---	---------

Klasszikus irodalmak

<i>Dedinský, M. M.:</i> Antik komédia a gazdagok ellen (Aristophanés : Plutos)....	1 : 65
--	--------

Román nyelvű irodalmak

<i>Accrocca, Elio Filippo:</i> A „tisztá költészet” alkonya.....	3 : 315
<i>Adam, A.:</i> A XVII. század francia irodalmának története.....	3 : 301
<i>Adam, Antonie:</i> Egy tisztább, fényesebb világ : G. de Nerval.....	1 : 85
<i>Allem, Maurice:</i> Saint-Beuve védelmében	1 : 76
<i>Banfi, Antonio:</i> Milano környékének múlt századi nagy olasz költője (Carlo Porta)	1 : 77
<i>Benôt, Yves:</i> Diderot nevetése	2 : 185
<i>Benôt, Yves:</i> A XVII. század új megvilágításban	3 : 301
<i>Bonora, Ettore:</i> Folengo makaronikus nyelvének szerkezete és stílusa.....	4 : 386
<i>Clements, Robert J.:</i> A szem, a lélek és a kéz Michelangelo költészetében.....	1 : 90
<i>Comnène, M. A.:</i> Pirandello Gramsci szemében	2 : 186
<i>Cornu, Marcel:</i> Mérimée 4.000 levele.....	4 : 382
<i>Cousson, Claude:</i> Lorca a színházról	3 : 306
<i>Chalasinski, J.—Gotskowski, Z.:</i> A <i>Diogenes</i> és az „új humanizmus”.....	1 : 62
<i>Ehvert, W. Th.:</i> A XIX. századi olasz költői nyelv válsága.....	2 : 206
<i>Frappier, Jean:</i> A Graal és a lovagság	4 : 389
<i>Fréville, Jean:</i> A harcok irodalom mintája. Voltaire <i>Vadembere</i>	3 : 309
<i>Fréville, Jean:</i> Sztrájkból született a <i>Germinal</i>	2 : 185
A fiatal guatemalai költészet	2 : 196
<i>Gold, André:</i> Emile Verhaeren és Oroszország	4 : 392
<i>Guiducci, Armada:</i> A haláltáborok irodalma.....	2 : 187
<i>Hampejs, Zdeněk:</i> Manuel Antonio de Almeida (Főműve első kiadásának 100. évfordulójára)	2 : 177
<i>Lawler, James R.:</i> Kiadatlan Apollinaire : Stavelot-i tartózkodása	1 : 96
<i>Lebègue, Raymond:</i> Karácsonyi játékok és moralitások a középkori Liège-ben	2 : 198
<i>Lenoir, Paulette:</i> J.-J. Rousseau : Értekezés az emberek közti egyenlőtlenség eredetéről és alapjairól.....	1 : 81
<i>Luca, Eugen:</i> Hagyomány és újítás	1 : 71
<i>Manucodra, Giuliano:</i> Ahogy Alvaro az életet látta.....	1 : 82

<i>Marquez Rodiles, Ignacio:</i> Lapok a mexikói nép kultúrájának történetéből . . .	4 : 373
<i>Oprea, A.:</i> A falu életének valóságghú ábrázolása és eltorzítása a román irodalomban	2 : 180
<i>Petit, Léon:</i> Racine és La Fontaine eltűnt leveleinek nyomában	2 : 201
<i>Piromalli, Antonio:</i> Luigi Russo, erkölcsi-politikai író	3 : 309
<i>Piron, Paulette:</i> Racine két megtalált levele	2 : 202
<i>Quasimodo, Salvatore:</i> Előadás a költészetéről	1 : 98
<i>Quasimodo, Salvatore:</i> Renata Viganó elbeszélései: Megjön a gólya	1 : 84
<i>Sadoveanu, Mihail:</i> I. Az irodalmi nyelvről. II. A történelmi elbeszélések nyelve	1 : 73
<i>Trevisani, Giulio:</i> Eduardo De Filippo új színdarabja	1 : 86
<i>Troickij, Ju. N.:</i> Montesquieu esztétikai nézetei	4 : 371
<i>Trombatore, Gaetano:</i> Fogazzaro sikere	3 : 311
<i>Trombatore, Gaetano:</i> Pratolini új regénye, a <i>Metello</i>	2 : 196
<i>Trombatore, Gaetano:</i> Vitaliano Brancati példája	1 : 85
<i>Wurmser, André:</i> G. de Nerval és a népköltészet	1 : 85

Szláv nyelvű irodalmak

<i>Bertoni Jovine, Dina:</i> Makarenko pedagógiája	4 : 380
<i>Blagoj, D. D.:</i> Az orosz irodalomtörténet felépítésének kérdései	1 : 46
<i>Brodskaja, Sz. J.:</i> M. Gorkij ismeretlen elbeszélése	1 : 97
<i>Buriának, František:</i> A kritika felelőssége a néppel szemben	3 : 288
<i>Bžoch, Jozef:</i> Hviezdoslav a kritikában és visszaemlékezésekben	1 : 60
<i>Cesnaková-Michalcova, M.:</i> Hítoriás énekek	2 : 173
<i>Corbet, Charles:</i> Puskin <i>Kövendég</i> c. darabjának eredetisége	3 : 320
<i>Czeszko, Bohdan:</i> Irodalmi vitáink	4 : 367
<i>Elszberg, J. I.:</i> Szatíra, komikum, humor	1 : 47
<i>Foht, U. R.:</i> Az orosz klasszikus irodalom kritikai realista korszakának történeti periodizálása. 1750—1902	1 : 48
<i>Gorski, Konrád:</i> Mickiewicz-szótár	2 : 177
<i>Havel, Rudolf:</i> A szlovák textológia problémái	2 : 178
<i>Izmailov, N. V.:</i> Puskin <i>Világi hatalom</i> c. verse	2 : 206
<i>Jakubowski, J. Z.:</i> A marxista irodalomkritika kezdetei Lengyelországban	2 : 179
<i>Jermilov, V.:</i> Alekszandr Maliskin munkásságának fő vonása	1 : 51
<i>Jufit, A.:</i> A bolsevik sajtó harca a realizmusért 1905-ben	2 : 161
<i>Kasztorszkij, Sz.:</i> Gorkij levelei	3 : 276
<i>Kedrina, Z.:</i> Az irodalom behatol az életbe	2 : 163
<i>Kiszelkov, V. Sz.:</i> A legrégebb szláv ábécé	4 : 393
<i>Kochol, Viktor:</i> A Štúr-iskola realista törekvései	1 : 67
<i>Krampf, M.:</i> Stefan Żeromski és Franciaország	1 : 95
<i>Lavreckij, A.:</i> B. I. Burszov : A realizmus problémái a forradalmi demokraták esztétikájában	1 : 53
<i>Lezsnjov, I.:</i> A <i>Csendes Don</i> új kiadása	1 : 54
<i>Lezsnjov, I.:</i> A tömörség a tehetség édestestvére	3 : 278
<i>Libera, Z.:</i> „A lengyel felvilágosodás költészete”	1 : 69
<i>Lihacsov, D. Sz.:</i> A régi orosz irodalom tanulmányozásának eredményei és távlatai az irodalomtörténet korszakolási feladatainak fényében	1 : 55
<i>Litvin, E.:</i> A dal felé	2 : 165
<i>Makarov, A.:</i> Szocialista humanizmus a gyakorlatban	2 : 166
<i>Makasin, Sz. A.:</i> Gercen és Ogarjov kéziratának szófiai gyűjteménye	1 : 93
<i>Mejlah, B. Sz.:</i> Puskin és a dekabristák pere	3 : 279
<i>Nazarenko V.:</i> Eredetiség és élet	4 : 368
<i>Ormis, Ján V.:</i> Štúrelles Csehtestvér=Ján Kollár	1 : 93
<i>Pavlov, D.:</i> Svetozar Marković irodalmi műve	2 : 182
<i>Radojčić, N.:</i> Két levél Magyarországból	2 : 199
<i>Ripellino, Angelo:</i> Színház, film és cirkusz Majakovszkij felfogása szerint	3 : 326
<i>Rupel, Mirko:</i> XVI. századi protestáns nyomtatványaink újonnan felfedezett cmlékei	1 : 89
<i>Ruzs, Ivan:</i> Az irodalmi kritika néhány kérdése	2 : 184
<i>Szimonov, K. M.:</i> Előadás az Írószövetség moszkvai ülésén	3 : 283

A Szovjetunió Tudományos Akadémiája Irodalmi és Nyelvi Osztályának évi közgyűlése	3 : 285
<i>Sztefanov, Emil</i> : A szocialista-realista módszer néhány irónknál.....	1 : 74
<i>Taranovszki, Kiril</i> : Az orosz kétütemű versmértékek. I—II. rész.....	3 : 329
<i>Tomčík, Miloš</i> : A szlovák irodalmi fejlődés néhány kérdéséhez az 1918—1938 években	3 : 295
<i>Tomčík, Miloš</i> : Tíz év szabad élet s az irodalomtudomány fejlődése.....	4 : 375
<i>Trifonova, T.</i> : A jellemet a munka formálja	2 : 169
<i>Tyimofejev, L.</i> : Ezeregy lábjegyzet	4 : 369
<i>Vlagyimirov, Sz.—Moldavszkij, D.</i> : Az orosz népi dráma.....	1 : 59
<i>Vlagyimirov, Sz.</i> : Régi, de rettegett fegyver	1 : 57
<i>Vlagyimov, G.</i> : A dialógusról	3 : 284
<i>Wyka, Kazimierz</i> : Az irodalomtörténet egyetemi tankönyvéért	3 : 297
<i>Wyka, Kazimierz</i> : A Mickiewicz-év kezdetére	4 : 376

NÉPKÖLTÉSZET

<i>Colin, Vladimir</i> : A mese eredetisége	2 : 173
<i>Csicserov, V. I.</i> : A Szovjetunió népi eposzainak tanulmányozásával kapcsolatos kérdések	2 : 159
<i>Jourdain, Francis</i> : Néhány szó Roy <i>A népköltészet kincsesára</i> c. művéről.....	2 : 190
<i>Putyilov, V.</i> : A vulgarizáló egyszerűsítés ellen	3 : 282

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI DOKUMENTÁCIÓS KÖZPONTJÁNAK
BIBLIOGRÁFIAI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA

I. ÉVF.

1955. MÁRCIUS

I. SZAM

AZ IRODALOMTÖRTÉNETI DOKUMENTÁCIÓS KÖZPONT munkája új állomáshoz érkezett áltál, hogy dokumentációs kiadványai nyomtatott formában látnak ezentúl napvilágot. Az *Irodalomtudományi Értesítő* fennállásának négy éve alatt elvégezte a marxista—leninista irodalomtudomány alapvető megismertetését. A *Bibliográfiai Tájékoztató* két évfolyama pedig élénk bizonyítéka annak, hogy ez a dokumentációs forma, a monográfiák, cikkek kritikai ismertetésének lehetőség szerinti gyors közlése, az aktuális kérdésekről, vitákról szóló szemle-cikkek, a tudományos híryanag feldolgozása jelenti dokumentációnk fejlődésképes útját. Elegendhetlenné teszi számunkra, hogy ezt az utat válasszuk, egy fontos körülmény. A szovjet, a népi demokratikus és a nyugati haladó irodalomtudomány olyan arányban bővült és mélyül el, hogy lehetőleg teljes dokumentálása egyre kevésbé válik lehetségessé. Csak a tartalmilag, módszertanilag döntő tanulmányok szószerinti közlésére és minél szélesebb mértékben az élő, fejlődő marxista—leninista irodalomtudomány kritikai ismertetésére lehet gondolnunk. Ezért eddigi két kiadványunkat egyetlen nyomtatott folyóiratba egyesítettük és új címmel, *Irodalmi Figyelő* néven indítottuk meg, mely egyelőre évi 24 iven jelenik meg. Megkönnyítette az egyesítést, hogy két kiadványunk rovatai nagyobbára párhuzamosak voltak. Az *Irodalomtudományi Értesítő* szószerinti közléseit új folyóiratunk fő-rovátába, a *Szemle-cikkek* közé helyezük el. A monográfia-ismertetéseket tömörítjük, a folyóirat-cikkek annotációit elemzőbbekké tesszük, adattárunkat és híryanagunkat jobban kidolgozzuk, s ahol szükséges, kritikai jellegűvé változtatjuk.

Az *Irodalmi Figyelő* címében is kifejezi kritikai jellegét s a marxista—leninista tudománynak azt az álláspontját, hogy irodalmi kritika és irodalomtudomány, élő irodalom és irodalomtörténet szét nem választható fogalmak. Ugyanekkor azonban most meginduló bibliográfiai folyóiratunk az irodalmi jelenségeket mindig az irodalomtudomány elvi síkja felől közelíti meg. Folyóiratunk terjedelme nemcsak erős szelekciót követel meg, az anyag tömörítését, de annak a követelménynek érvényrejuttatását is, hogy főleg olyan problémákra ügyeljünk, melyek a magyar irodalomtudományt ébresztgetik, serkentik.

A marxista—leninista irodalomtudománynak a Szovjetunió Kommunista Pártja XIX. Kongresszusa óta bekövetkezett mennyiségi növekedése és minőségi változása, nemkülönben a magyar irodalomtudomány fejlődése mindenképpen megokolja ezt az új formát. Tudatában vagyunk annak, hogy bibliográfiai folyóiratunk fejlődésének csupán kezdőpontjánál állunk. Kérjük olvasóinkat és munkatársainkat, segítsenek benne, hogy fejlődése állandó és megszakítatlan legyen.

Kardos Tibor

SZEMLE

A. I. MASZEJEV

Típusalkotás a művészetben*

Voproszi filozofii, 1954. 6. sz. 60—75. p.

Míg a tudomány tárgya az anyag mozgásának különféle formái, a társadalmi élet különféle területei, addig a művészet legfőbb tárgya az ember: az ember élete, tevékenysége, küzdelme. A művészet alapvető célja feltárni, hogyan hat a környezet az emberre és hogyan hat az ember a környező világra (Csernisevszkij). A művészetben ezért különleges jelentősége van a tipikus emberi jellemvonások ábrázolásának.

A művészet sajátos tárgya határozza meg azt a sajátos formát, ahogyan a valóság a művészetben tükröződik. A tudomány a természet és a társadalom objektív törvényszerűségeit elvontan elméleti képek — tudományos fogalmak, törvények, formulák, tételek, társadalmi elméletek — formájában tükrözi. A művészet viszont élő emberek alakjában, művészi képek formájában ábrázolja az emberi élet és tevékenység lényeges, tipikus oldalait.

A tudományos fogalmak és törvények, a filozófiai kategóriák elvonatkoznak mindattól, ami egyedi, esetleges, konkrét: »szemernyi érzékiség« sem fedezhető fel bennük; a művészi kép viszont, bár az ábrázolt jelenségek lényegét fejezi ki, ugyanakkor konkrét-érzéki jegyeiket is megőrzi. Ez lehetővé teszi a művészeknek, hogy visszaadja a jelenségek egész sajátosságát, az emberi jellemek egyéni arculatát, életszerű teljességüket és friss közvetlenségüket.

Kétségtelen, hogy éppen ez az egyéni, érzékileg konkrét forma, amelyben a művészi általánosítás testet ölt, határozza meg a művészet sajátos funkcióját, aktívan alakító hatását az emberi *érzelmekre* s ezeken keresztül a gondolkodásra és az akaratra.

V. Majakovszkij úgy határozta meg a művészi kép ismeretelméleti formáját, hogy az »*érzékelhető gondolat*«. Ez a meghatározás kitűnően feltárja a művészet tipikus képeinek dialektikusan bonyolult és ellentmondásos természetét. A tipikus kép az ábrázolt életfolyamatok, társadalmi erők törvényszerű, szükségszerű, általános, lényeges oldalait tükrözi, de az egyedi, konkrét, néha véletlen jelenségek sajátos formájában. Éppen ebben rejlik az igazi művészet sajátos módszere, amely Csernisevszkij szavai szerint »magának az életnek a formáiban«, ezekben az egyéni, nem ismétlődő formákban ábrázolja a valóság lényeges oldalait.

* A tanulmány egyes részleteit fordításban közöljük.

A típusalkotás a világ megismerésének sajátos művészi módszere, amelyben az általánosítás és az egyénítés, az absztrahálás és az objektív tartalom konkretizálása elválaszthatatlan egységben forr össze. A művész az alkotás alapeszméjének és saját költői egyénisége, tehetsége, szubjektív adottságainak megfelelően dolgozza fel ezt az objektív tartalmat szemléletes, önálló művészi formában, amely az emberi lélek sokféle húrján kelt visszhangot és magasrendű esztétikai élvezetet okoz. A művész, »a költői eszme — írta Belinszkij — nem szillogizmus, nem dogma vagy szabály, hanem élő szenvedély, *pátosz*...« (Összes művei, 3. köt. 378. p. Moszkva, 1948).

Az általánosítás és az egyénítés, az absztrahálás és a konkretizálás egysége, vagyis a típusalkotás az az alap, amelyen a világirodalom és általában a művészet valamennyi klasszikus alakját megteremtették — Hamletet és Don Quijotét, Csackijt és Hlesztakovot, Oblomovot és Klim Szamgint, Pavel Korcsagint és az ifjú gárda tagjait; így alkotta meg I. Repin a hajóvontatóit, V. Muhina a munkás és a kolhozparaszt nő alakját, stb. Ugyanígy teremtette meg az egyszerű nép képzelete az orosz mondahősök alakjait, — Ilja Muromecet, Dobrinya Nyikityicsot, Aljosa Popovicsot, Mikula Szeljanyinovicst és a többieket. Ezek a mondai hősök színekben pompázó alakok, akik jellemvonásaikban élesen elkülönülnek egymástól, ugyanakkor azonban mély általánosító erő rejlik bennük, mert művészi formában a nagy orosz nép tipikus nemzeti vonásait fejezik ki: a hazaszeretetet, a nép bátorságát az idegen hódítók elleni harcban, a boldog jövőről szőtt ábrándjait.

A tipizálás folyamata a műalkotás *tartalmára* és *formájára* egyaránt kiterjed. Ha a művész tipikus művészi alakot akar alkotni, akkor mindekelőtt hiven, haladó eszmei álláspontonról kell tükröznie az objektív valóság tipikus jelenségeit, azokat a mélyreható folyamatokat és ellentmondásokat, amelyek a társadalmi fejlődés alapját képezik. Ennek a célnak az érdekében a művész az élet tanulmányozása során kiválasztja és kiemeli az osztályokra legjellemzőbb vonásokat, viselkedést és tetteket, lélektani sajátosságokat, szokásokat, izlést, taglejtéseket, beszédmodort stb., amelyek egyes csoportokat megkülönböztetnek.

A művész ugyanakkor az alkotó képzelet segítségével felhasználja a művészet különféle ágainak kifejező és ábrázolási lehetőségeit, s általánosításának eredményeit egyénített, szemléletes, önálló jellemalakok formáiban testesíti meg; ezek a jellemek konkrét, sajátos körülmények között cselekszenek és ütköznek egymással össze.

Csak a típusalkotás e kettős feladatának felismerése alapján lehet élethű, tartalmilag magas eszmeiségű, formailag tökéletes műremekeket alkotni. A műalkotás megítélésének legfőbb kritériuma az, hogy milyen mértékben felel meg a tipizálás kettős követelményének. E követelmények bármelyikének elhanyagolása az alkotás eszmei tartalmának eltorzulásához, a művészi színvonal süllyedéséhez vezet.

Meg kell jegyeznünk, hogy a különféle művészetelméleti munkákban meglehetősen elterjedt az az irányzat, amely egyszerűsítve, egyoldalúan fogja fel a tipizálást, s annak szerepét az említett követelmények közül csupán az egyikre korlátozza. Ez feltétlenül káros hatással van egyrészt

e fontos kérdés további elméleti kidolgozására, másrészt és mindenekelőtt pedig a szovjet művészet mindennapos gyakorlatára.

A kérdés összezavarása más irányban is folyik. Egyes elvtársak tagadják, hogy a tipikus az emberi tudattól függetlenül, objektíve is létezik; szerintük a való életben nem lehet szó tipikusról, csak a művészetben, az alkotó folyamat eredményeképpen. Mások, éppen ellenkezőleg, nem látnak semmiféle különbséget a művészet tipikus jellemalakjai és életszerű objektív tartalmuk között, s ezért lényegileg tagadják a művész aktív szerepét s az alkotó folyamatot az életben meglévő tipikus jelenségek passzív, fotografikus szenvtelenységű leírására redukálják. Az első felfogás szükségképpen mindenféle formalista torzulásokhoz vezet, a második pedig a naturalista művészeti irányzatok indokolására szolgál...

Mikor a tudós a jelenségek és tények százait tanulmányozza, rendszerint elvonatkozik e jelenségek konkrét formájától s az elvont fogalomban csupán lényeges vonásaikat, tartalmukat általánosítja; a művész számára viszont nemcsak a tartalom a fontos, hanem a konkrét forma is, a művészműt felkeltő ember máséhoz nem hasonlítható arculata. A művészet hűségét ebben a vonatkozásban az adja meg, hogy a meghatározott művész csoport tartalmát kifejező művészi típusnak egyéni formájában alkotó módon átdolgozva néha a megtalált prototípus élő, konkrét formáját is belefoglalja.

Prototípusoknak hatalmas szerepük van a művészi alkotásban; de természetesen egyáltalán nem igazolja azoknak a művészeknek az eljárását, akik gépiesen, teremtő átdolgozás nélkül viszik át műveikbe az általuk felfedezett prototípusokat. »A művészi igazság és a valósághoz való hűség nem ugyanaz — írta I. A. Goncsarov. — Az a jelenség, amelyet teljes egészében átvisznek az életből a művészi alkotásba, elveszti a valóság hitelét és nem válik művészi igazsággá«. »A művészetben a tárgy nem önmagában jelentkezik, hanem a képzelet tükröződésében«.

Így tehát a művészi igazság a valóság tipizálásának az eredménye; a tipizálás az a specifikus forma, amelyben a művészet az élet igazságát ábrázolja. A művészi tipizálás legfontosabb eszközei a *fantázia*, a művészi *kitalálás*, az alkotó *képzelet*. Ezek alkotják az ismeretelméleti alapot a tipikus vonások feltárásának a művészetre jellemző olyan módszerében, mint például a jellemalak *tudatos nagyítása*, művészi *kiélezése*.

A művészi tipizálás további lényeges sajátossága az, hogy míg valamely meghatározott tudományos igazság tudományos tétel, meghatározás vagy törvény formájában fejeződik ki, addig a művészi igazság, a művészi eszme különböző művészeknél, vagy akár egyazon írónál is a művészi típusok egész sorában testesülhet meg. Az ugyanazon eszmét, ugyanazon objektív igazságot megtestesítő művészi típusok száma elvben határtalan. A fősvénység, a farkas ember eszméje egy, írta Belinszkij, »de típusai végtelenül különbözők. Gogol Pljuskinja útálatos, visszataszító — Pljuskin komikus alak. Puskin bárója borzalmas ébreszt, tragikus alak. Mindkét alak félelmetesen igaz«. Mint Pljuskin, a bárót is »ugyanaz az undok szenvedély hevíti, — jegyzi meg Belinszkij, — mégis semmiben sem hasonlítanak egymáshoz, mivel egyik is, másik is nem a bennük kifejezett eszme allegorikus megszemélyesítői, hanem élő emberek, akiknek közös hibája egyénileg, személyesen fejeződik ki« (Összes művei, 3. köt. 622. p.).

Más szóval, minden művészi típus *egyéni*, sajátos módon fejezi ki valamely meghatározott társadalmi jelenség, folyamat *lényegének* egyes oldalait, mozzanatait. Ez a lényeg más egyéni formákban, más tipikus művészi képekben is megnyilvánulhat.

Akadnak azonban elvtársak, akik a művészi típust, a tipikus jellemet lényegileg a tudományosan elemzett társadalmi típussal, a tipikus erkölcsi normával azonosítják. Így mosódik el szükségképpen a határ egyrészt a művészet, másrészt a tudomány, filozófia és erkölcs között azok szemében, akik a típusalkotást nem az általánosítás és egyénítés egységének, hanem pusztán általánosításnak tekintik.

Egyes elvtársak, akik a tipizálást csupán az általánosításra korlátozzák, az egyénítésben nem a típusalkotás alkotó részét látják, hanem attól valami teljesen különbözőt. Szerintük az egyénítés az alkotó folyamatban a tipizálás *után* következik, s ezzel a típusalkotást lényegileg szembeállítják az egyénítéssel. Ilyen tévedés található például V. Razumnij »A realista művészi ábrázolás lényege« c. cikkében, (Vopr. fil., 1952, 6. sz. 99—113. p.),¹ amely a tipikusságot úgy határozza meg, mint a realista művészet első lényeges kritériumát; ezt követi az egyénítés, mint második kritérium. A cikk szerint »a jellem a tipikus és az egyéni szintézise«.

Maga a szerző azonban ugyanazon a lapon idézi M. Gorkij ismert kijelentését, amelyből világosan kitűnik, hogy a nagy író tipizáláson az általánosítás és egyénítés egységét értette...

Nagy jelentőségű az a gorkiji meghatározás, amely szerint a művészet sajátos lényege a típusalkotás. Gorkij egész sor elméleti cikkében és nyilvános felszólalásában a »művészi jellemalak« és »típus« szavakat szinonimaként, azonos fogalmak jelölésére használja; többször utal arra is, hogy az irodalmi művészi típusok »az absztrakció és konkretizálás törvényei szerint teremtődnek«. Mindezek alapján arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a népszerű irodalomban jelenleg elterjedt tétel, amely a művészi jellemalakot »a tipikus és az egyéni szintézisének« tekinti, tudományos szempontból nem helytálló.

Ha az egyénítést elválasztjuk a típusalkotás folyamatától, ez akarva nem akarva szükségképpen a két folyamat szembeállításához vezet. Az ilyen szembeállítás azonban ellentmond a realista művészi módszer lényegének s a formalizmus és naturalizmus malmára hajtja a vizet. Ha az élet jelenségeinek tipizálása nem jelenti *ugyanakkor* e jelenségek egyénítését is, akkor a realizmusnak az a meghatározása, amely szerint a realizmus a valóság tükrözése tipikus körülmények között cselekvő tipikus jellemek formájában, nem mutatkoznak kielégítőnek. A naturalizmus ebben az esetben azzal vádolhatná a realizmust, hogy nincs benne elegendő életszerűség, hogy a jellemeket korlátozott és tökéletlen módon csupán tipikusoknak, de nem mindig egyénítetteknek ábrázolja. Mellesleg megjegyezhetjük, hogy a naturalizmus »elméleti« megalapozásai éppen ilyen támadásokat tartalmaznak a realizmus ellen.

Az egyénítés elválasztása a típusalkotás folyamatától a különféle irányzatú formalistáknak is igazolásul szolgálhat, akik azt igyekeznek bizony-

¹ Magyar fordítását l.: *Irodalomtudományi Értesítő*, 1953 2. sz. 212—223. p.

gadni, hogy a művészi jellemalakok és a való élet között nincs szükség-szerű kapcsolat. Az ilyen szétválasztás a művészetet szubjektív, elvont sémákra és szimbolumokra, »csupasz« és »tiszta« eszmékre korlátozza, amelyek elszakadtak a társadalmi gyakorlat reális, sürgető feladataitól s híjával vannak minden életszerű tartalomnak.

A művészet különféle ágainak történetében nem egy művésszel, sőt egész irányzatokkal találkozunk, amelyek alkotói gyakorlatukban szembe-állították a tipizálást az egyénítéssel. Az ilyen elvek szerint alkotott művek azonban rendszerint még saját koruk esztétikai követelményeinek sem feleltek meg s ezért nem állták ki az idő szigorú próbáját. Az imperialista burzsoázia felbomló művészetének olyan irányzataiban, mint az absztrakcionizmus, kubizmus, zoológiai naturalizmus, az általánosítás és egyénítés antagonisztikus ellentétekké változtak, s ez végzetes hatással volt a tipikus-ságra és művésziességre . . .

A szovjet művészet mindennapos gyakorlata azt mutatja, hogy az olyan művek szereplői, amelyeknek írói a tipizálást nem tekintik egyúttal egyénítésnek is, nem sajátos, egyéni jellemvonásokkal rendelkező, élő emberek benyomását keltik, hanem »a korszellemnek pusztá szócsovei« (Marx). Az ilyen művek hőseinél »a személyiség feloldódik az elvben« (Engels), az emberi jellemek lényegileg az »ész«, »munkaszeretet«, »fegyelem«, »árulás«, »bürokratizmus« stb. elvont szimbólumaivá, élettelen sémákká és allegóriákká lesznek.

Ha viszont a művész az egyénítést a tipizáláshoz viszonyítva önálló eljárásnak tekinti, akkor az egyénítés nem eredményez valóban művészi jellemalakot. Ha a művész nem hatol be a tipikus jelenségek, a jellem tipikus oldalainak lényegébe, akkor az egyénítés az élet elszigetelt mozzanatainak passzív rögzítésévé, az egyedi, véletlen tények pusztá regisztrálásává válik. Engels helyesen nevezte ezt »rossz egyénítésnek«.

Egyes esztétikusok nyomán, akik a tipikust a művészetben csupán a társadalmi jelenségek lényegének kifejezésére korlátozzák, vannak művészek, akik nyilván megfeledkeznek arról, hogy a típusalkotás bonyolult folyamat, amelyben az alkotás két ellentétes mozzanata, az általánosítás és az egyénítés, elválaszthatatlanul egyesül. Az általánosítás és az egyénítés egyidejűleg megy végbe és kölcsönösen áthatja egymást . . .

A realista módszert az eszmei tartalom és a művészi forma, az általánosítás és az egyénítés dialektikus egysége jellemzi. Ez az egység azonban távolról sem található meg a szovjet művészet valamennyi alkotásában. Egyes művészi alkotások alakjai azt a benyomást keltik, hogy szerzőik az alkotásban ilyenféle elvet követtek: először tipizálni kell (vagyis véleményük szerint fel kell tárni az illető jelenség lényegét), aztán kerül sor a típusalkotás eredményeinek egyénítésére (vagyis arra, hogy az általánosítás eredményeit az élő, érzékileg konkrét forma látszatával ruházzák fel) . . .

A klasszikus és a szovjet művészet gazdag tapasztalatai ellenére az utóbbi években nagy mértékben elterjedt az ilyen »kiegészítő« egyénítés, amikor festészetben, szobrászatban, drámában vagy a művészet más ágában alkotják meg a politikusok, tudósok, írók, a Honvédő Háború hőseinek, a termelésben kiváló dolgozóknak és egyéb személyeknek alakjait.

A művész csak akkor gondol egyénítésre, amikor már befejezte vagy majdnem befejezte az elvont, általánosított kép megalkotását valamely személyiségről s ezért rendszerint megelégszik azzal, hogy néhány jelentéktelen ecsetvonást tesz hozzá az ábrázolt személy külső alakjához: gondosan leírja például ruházatának részleteit vagy megkülönböztető jegyeit, bemutat néhány véletlen tényt hőse életéből, idézi néhány szavát és tettét, amelyek talán eredetiségéről tanúskodnak, de nem vetnek lényeges fényt a hős jellemére. Ilyen eljárások segítségével természetesen lehetetlen bármely személyiség élő, egyéni arculatát ábrázolni. De az olyan művészi jellemkép, amelyből hiányzik az élő, érzékileg konkrét forma, az ábrázolt személy tipikus jellemvonásainak lényegét sem tudja visszaadni, nem tudja feltárni történeti szerepét és jelentőségét a nép életében. Az ilyen ábrázolás kétségtelenül nem lehet művészi képmás, mert megalkotásának elvei ellentétben állnak a realista módszerrel.

A szocialista realizmus művészeinek mindig szem előtt kell tartaniok és alkotásukban meg kell valósítaniok Marxnak és Engelsnek azt a követelményét, hogy a történeti személyiségeket »nyers rembrandti színekkel, teljes, élő mivoltukban ábrázolják«. Marx és Engels élesen kikelt az ellen, hogy a politikai vezetőket, közéleti személyiségeket »sohasem valóságos, mindig csak hivatalos alakjukban festik előttünk, koturnussal a lábukon és dicsfényvel a fejük körül«. Az ilyen stilizált képmásokból elvész minden élet-hűség: az író ilyen esetben épp oly távol áll a személyek és események hű, igaz ábrázolásától, mint azok a naturalista művészek, akik előszeretettel hatolnak be a személyek magánéletébe, »pongyolában mutatják be őket igen vegyes fajtájú alantasokból álló egész környezetükkel«, kicsinyes körülményekkel, lényegtelen eseményekkel stb. (l. Marx—Engels, *Művészetről, irodalomról*. Szikra 1950. 57. p.) . . .

Különösen nagy jelentősége van az egyénítés követelményének az egyszerű szovjet emberek, a szocialista ipar és mezőgazdaság dolgozóinak, a szovjet művészet fő hőseinek ábrázolásában. A szovjet irodalom és művészet legjobb alkotásai gazdag, bonyolult, fejlődő jellemeknek ábrázolják ezeket a hősöket. De a realizmus törvényeit sérti az, hogy sok regény, színdarab, film, festmény és szobor halvány és sematikus alakokat szerepeltet, akiből hiányzik az élő, egyénien sokoldalú s ezért tipikus jellemzés. Ilyen alakok szerepelnek J. Laptjev *Nyitva az út* c. regényében, A. Bek *Az új profil* c. elbeszélésében, az olyan színdarabokban, mint pl.: A. Kron *Tagjelölt*, L. Maljugin *Hazai mezők*, A. Szofron *Varvara Volkova*, valamint a *Három találkozás*, *A hegycsúcsok meghódítói* c. filmekben stb. . . .

Annak, hogy valamely pozitív vagy negatív emberi jellemvonás igaz-e, legfőbb és lényegileg egyedüli bizonyítéka az életben és művészetben egyaránt az, hogy meghatározott emberi tettekben és cselekvésben, a harc tartalmának, céljainak és módszereinek bemutatásában nyilvánul meg. Ha a művész megelégszik erről, akkor a színpadon, a mozivásznon vagy a könyv lapjain — A. Tolsztoj szemléletes kifejezésével — »az élő ellentmondások áradatában levő élő emberek helyett« »az élet foszlányai vagy papirosízű formulák« kezdenek mozogni (Összes művek, 13. köt. 317. p.).

A realista módszer egyik fontos törvényszerűsége a tipizálás folyamán táruul fel a művészet különböző ágaiban. Ezt a törvényszerűséget úgy hatá-

rozhatjuk meg, hogy az lényegileg a *tipikus jellemnek* és a *tipikus cselekvésnek*, a hősnek és a drámai konfliktusnak az *egysége*.

Csak a hős élethű, eszmei, művészi jellemzése teszi lehetővé a műben a gazdag drámai cselekmény kifejlődését, amely éles drámai konfliktuson alapul. Tipikus jellemek nélkül sem drámai konfliktus, sem drámai cselekmény nem lehetséges.

A tipikus jellem kialakulása, megnyilvánulása viszont egyedül az aktív cselekvés, a harc, a tipikus összeütközések, konfliktusok folyamán megy végbe. A drámai cselekmény, ill. a drámai konfliktus mintegy szükségszerű talaja a tipikus jellemek kifejlesztésének. *Drámai konfliktus* nélkül nincs cselekmény, s ezért nincsenek tipikus jellemek, nincs művészi alkotás sem.

A szovjet művészet mesterei a művészet minden ágában és műfajában kiemelkedő, mélyen realista műveket alkottak a realizmus törvényei alapján. A nép szívébe zárta ezeket a műveket; hőseik között igazi tipikus jellemek találhatók, akik az általánosítás hatalmas erejét az egyénítés szemléletességével, a mély eszmei tartalmat a művészi forma tökéletességével, az eredeti elgondolást a merész alkotó kivitellel kapcsolják össze. A szocialista társadalomért küzdő tipikus jellemek között, amelyeket a szovjet művészet megalkotott, jelentős helyet foglal el Vaszilij Ivanovics Csapajevnek, a polgárháború legendás hírű népi hősének alakja, amint azt D. Furmanov regénye alapján filmen megteremtették; a film rendezői a Vasziljev-fivérek, a szerep alakítója Babocskin.

Ennek a jellemalkításnak hatalmas sikere mindenekelőtt azzal magyarázható, hogy a szerzők igen világosan meglátták Csapajevben azt a tipikus jelleget, amely az igazi művészet lényegét alkotja. Csapajev most is él és hosszú ideig fog élni a nép emlékezetében, mert — Furmanov szavai szerint — »ennek a környezetnek törzsökös fia s amellet csodálatos módon egyesíti magában mindazt, ami harcos társainak egyéniségében, a többi jellemekben szétszórtnak található«.

A szerzők tehát Csapajevet választották a művészi ábrázolás, a tipizálás tárgyául; ugyanakkor azonban nem csináltak a hősből elvont, fantasztikus alakot, mesebeli lovon ülő óriást, aki ugyanolyan elvont, képtelenül merész harcosokat vezet a csatába. Furmanov előtt is felmerült a kérdés, hogyan ábrázolja Csapajevet: »a valóságnak megfelelően, hibáival együtt, az élet apró-cseprő bajai, gondjai között, vagy pedig a szokásos módon fantasztikus alaknak rajzoljam, amely megkapó ugyan, de sok tekintetben ki van herélve? Én inkább az első megoldás felé vonzódom« — írta. A Vasziljev-fivérek és Babocskin is ezt az utat választották, amely nehezebb, fáradságosabb ugyan, de több eredményhez vezet.

Csapajev alakjában elsősorban a polgárháború nagyszerű hadvezérét, a Párttörténet szerint »a nép mélyéből felbukkanó nagyszerű hőst« látjuk. Ugyanakkor Csapajev mint összetett, sajátos egyéniség bontakozik ki, aki határtalanul odaadó a nép iránt, férfiasan bátor az ellenség ellen folyó harcban, de vannak olyan lényeges negatív vonásai is, mint a fegyelem lebecsülése (ez néha a fegyelem anarchisztikus tagadásáig fajul), a szertelen önbizalom, a politikai látókör bizonyos korlátozottsága.

A film szerzői nem a »rossz egyénítés« útját választották. Az általuk teremtett jellemalakban a »hibák, az élet apró-cseprő bajai« nem váltak öncéllá, nem takarják el azt, ami fontos, lényeges, szükségszerű. Csapajev

hibáinak, s ami a legfontosabb, e hibák leküzdési módjának ábrázolása csupán eszközüül szolgál arra, hogy a népi hadvezér jellemének döntő vonásait kidomborítsák, hogy forradalmi tudata fejlődésének ellentmondásos folyamatát feltárják. Csapajev élesen megrajzolt, de bonyolult és ellentmondásos alakja teljes joggal foglalja el a központi helyet a regény és a film drámai cselekményében.

(Ford.: Szenczi Miklós)

I. V. SZERGIJEVSZKIJ—M. A. LIFSIC—V. M. BLJUMENFELD—N. N. KOZJURA—
J. E. BERTELSZ—V. I. ZLIDNYEV—N. I. KONRAD—J. V. PAJEVSZKAJA

Irodalomtudomány

Nagy Szovjet Enciklopédia, 2. kiad. 25. kötet, 1954.

— a szépirodalomra vonatkozó tudomány. Az irodalomra, mint a társadalmi tudat sajátos formájára jellemző tulajdonságokon alapul az irodalomtudomány önállósága is a többi tudomány sorában. Az irodalomtudomány szoros kapcsolatban van az esztétikával, amely a művészi alkotás általános fejlődéstörvényeit vizsgálja. A történelmi fejlődés során fokozatosan önálló ággként kivált az irodalomtudományból az *irodalomelmélet*, amely a művészi módszer, a stílus, a műfaj, stb. kérdéseivel foglalkozik, az *irodalomtörténet*, melynek feladata az irodalom története objektív törvényszerűségeinek feltárása a konkrét, mind szóbeli mind írott irodalmi emlékek kutatása alapján, s az *irodalomkritika*, amelyen az egykorú irodalmi alkotások magyarázását és értékelését értjük.

A valóban tudományos irodalomtudomány megalkotása csupán a marxizmus—leninizmus alapján, a történelmi materializmus fejlődésével vált lehetségessé. Mindamellett a marxizmus előtti kor tudósai számos mély és helyes megállapítást tettek az irodalomnak a valósággal való kapcsolataról, az irodalom társadalmi-nevelő szerepéről, az irodalmi alakok lényegéről, stb. Etekintetben különösen jelentősek az orosz forradalmi demokraták művei. Materialista irodalomszemléletük a marxizmus előtti időszakban nemcsak az orosz irodalomban, hanem a világirodalomban is a fejlődés csúcspontját képezi.

Az irodalmi jelenségek tudományos elemzésének kezdetei még az ókorba nyúlnak vissza. A régi Görögországban már az i. e. 5. sz. végén és a 4. sz. elején kialakultak az irodalom és a művészet megítélésének ellentétes elvei: Platónnál (i. e. 427—347) a való világ reális tartalmát mintegy megelőző örök szépség hamis képzetével kapcsolatosak, és Arisztotelésznel (i. e. 384—322), aki a művészet alapelveinek az élet, a való világ ábrázolását tartotta és hangsúlyozta a művészet jelentőségét a megismerés szempontjából. Arisztotelész *Poétikájában* és részben *Retorikájában* lerakta az irodalmi stílus tanulmányozásának és az irodalom műfaji felosztásának alapjait. Az antik kultúra kezdődő bomlásának korszakában (i. e. 3—2. sz.), az ú. n. alexandriai kultúrában az irodalomtudomány az irodalmi művek nyelvtani-filológiai és strukturális-metrikai elemzésévé szűkült. Érdeme

volt az alexandriai iskolának az ókor klasszikus szövegeinek gondos elemzése (Arisztarhosz, i. e. 217—145). A római irodalomtudomány főként gyakorlati utasításokat tartalmazott a költői formára (Horatius *Ars poetica*-ja, i. e. 65—8.) és az irodalmi stílusra (Cicero dialogusai i. e. 106—43.) vonatkozóan.

A korai középkorban, a hűbéri viszonyok kialakulása és kibontakozása idején az irodalomtudomány a legmagasabb fejlettségi fokot a Távol-Keleten és Közép-Keleten érte el, ahol a feudális kultúra magasabb színvonalú volt, mint az európai országokban. Kínában kritikai és irodalomelméleti művek jönnek létre: Lu Csi (261—303) *Az irodalomkritika alapjainak költői kifejtése*; Liu Hszie (a 6. sz. közepe) *Az irodalmi gondolat faragott sárkánya* c. műve, amely ismerteti az irodalmi stílusok és a művészi alkotás módszereinek történetét; Csung Jung *Verskategóriák* c. értekezése (szül. éve ismeretlen — megh. 552.) stb. A korai feudalizmus klasszikus irodalmának emléke a *Ven Hszüan* (Irodalmi Gyűjtemény), amelynek bevezetője rámutat arra, hogy az irodalomnak elengedhetetlen eleme a »mély gondolat« és a »fennkölt stílus«. A költő, publicista és filozófus Han Jü (768—824) műveiben az író művészi szabadságát hirdeti az irodalmi formák, műfajok, eszközök megválogatásában. Szekung Tu, költő és irodalomtudós (837—908) verses értekezést adott ki a költészet lényegéről *Si pin* (Verskategóriák) címmel.

Az ókori és középkori Indiában a többi tudomány között jelentékeny helyet foglalt el a költészet elmélete. Időszámításunk első századaiban keletkezett a dráma elmélete, amelynek világos kifejtése a Bharata aszkétának tulajdonított *A színművészet oktatása*. Az elméleti poétikát Dandin (*A költészet tükré*, 7. sz.), Vemana, Anandavardhana (9. sz.) és követőik művei képviselik. A hindu poétikában óriási jelentőséget tulajdonítottak a stílus, a forma, a különböző fajta »díszítések« szabályai kidolgozásának, részletesen kidolgozták a hangulatokról (paca) és a költészet kettős, titkos értelméről (dhvani) szóló tanítását.

Az araboknál, akik a 7. században Elő-Ázsia és Észak-Afrika számos országát, majd később a Pireneusi félsziget jelentős részét is elfoglalták, az irodalomtudomány a régi, iszlám előtti költészet összegyűjtésével és tanulmányozásával egyidejűleg keletkezett (8. sz.). A népi hagyományok, dalok és közmondások gyűjteményei tették lehetővé számos magyarázó szótár összeállítását és a nyelvtan kidolgozását Arisztotelész arab nyelvre lefordított művei alapján. Szalab (szül. éve ismeretlen, megh. 904.) egy dalgyűjteményen kívül összeállított még egy retorikai vezérkönyvet is, és ő a szerzője az első ráánkmaradt arab nyelvű poétikának. Abu-l-Faradzs-al-Iszfahani (897—967) *A dalok könyve* c. nagy gyűjtemény szerzője, gyűjteményében igen sok adatot közölt a költőkről és dalszerzőkről és egyes dalok keletkezésének körülményeiről. Nem kevésbé értékes an-Hadim nagy bibliográfiai munkája (988), amelyben a szerző nemcsak elbeszéli az általa ismert arab nyelvű könyvek tartalmát, hanem sok írónak életére és tevékenységére vonatkozólag is közöl különféle adatokat. Iránban és a középázsiai országban ugyancsak megszületik egy arab nyelvű irodalomtudomány. Horezmben élt ennek az időnek legnagyobb filológusa Zamahsari (1075—1143), aki terjedelmes kommentárt írt a Koránhoz, melyben ezt a könyvet mint nyelvileg elavult szépirodalmi művet vizsgálta.

Az ugyancsak horezmi Juszuf asz-Szakkaki (szül. éve ismeretlen — meghalt 1229) kitűnő ismerője az ókori irodalmaknak. Arab nyelvű retorikáját tankönyvként egészen a 20. századig használták és számos kommentárt írtak hozzá.

Az irodalomtudomány történetében új szakasz nyílt, amikor az európai országokban kezdtek kialakulni a polgári viszonyok (kb. 14—16. sz.). A reneszánsz kultúra vezéralakjai, a humanisták a feudális skolasztikával ellentétben a való élethez s az élő népi nyelvhez fordultak. Sokat foglalkoztak elferdített antik szövegek restaurálásával és magyarázásával (új kommentárok az antik művekhez, Itáliában F. Petrarca, 1304—1374, G. Boccaccio, 1313—1375; Németországban a holland Erasmus Rotterdamus, 1466—1536, és mások), filológiai munkákban védelmezték az élő köznyelv jogait [Dante, 1265—1321, *De vulgari eloquentia* (A népi nyelvről) 1305 körül.]. A 16. században számos poétika jelent meg (Ludovico Castelvetro — Itáliában, J. S. Scaliger, J. Du Bellay — Franciaországban, Ph. Sidney — Angliában) mind az antik hagyományok alapján. A feudális skolasztika ellen az új irodalmi szabályokért vívott harc során két ellentétes irányzat alakult ki: a népi, demokratikus és az arisztokratikus irányzat. Az előzőnek a francia irodalomban különösen jellegzetes kifejezője Jean Du Bellay (*A francia nyelv védelme és dicsőbbé tétele*, 1549), aki a népi nyelvet és a nemzeti életet minden valódi költészet forrásának és alapjának nyilvánította; a második, a szobatudós, arisztokratikus vonal világosan kifejezésre jutott Scaligernél (*Poétika*, 1561).

A 17. században a fejlett abszolutizmus országaiban uralkodó szerepet töltött be az irodalomtudomány, amely kidolgozta a *klasszicizmus* irodalmi szabályait. A klasszicizmus bölcséleti alapja a racionalizmus volt. Elméletét a legteljesebben N. Boileau (1636—1711) francia kritikus fogalmazta meg *Ars Poetica* c. értekezésében (1674), amelyben a valóság megfigyelését és lélektani valószínűséget kívánt a költőtől, s azt tanácsolta az íróknak, hogy ne csak a főurak nagyvilági életét tanulmányozzák, hanem a városi polgárság életét is. Ámde Boileau elméletének ezek a realista törekvései rendileg korlátozottak voltak, és módszerének racionalizmusa folytán, (amely azt követelte, hogy a költői alkotás alkalmazkodjék absztrakt »értelmi szabályokhoz«), az irodalmi formák, műfajok, a költői nyelv szigorú szabályozásával párosultak. Az antik poétika kánonjait Boileau a művészet örök, megdönthetetlen törvényeinek nyilvánította. A klasszicizmus szabályait igyekeztek megdönteni P. Gassendi materializmusának hívei, akik kapcsolatban voltak az ún. Fronde-mozgalommal (az udvar ellenzékével). Ennek az irányzatnak fő képviselője, Ch. Saint-Évremond (1613—1703) elutasította a klasszicizmus általános és örök esztétikai jelentőségre való igényét, felállította azt a tételt, hogy az irodalom összefüggésben van a földrajzi környezettel, az éghajlattal, a lakosság foglalkozásával (*A régi és az új tragédiáról*, 1672, kiadás éve: 1705, *Az angol vigjátékról*, 1677, kiadás éve: 1705, *Az olasz vigjátékról*, 1677, kiadás éve: 1705, stb.). A 18. századbeli polgári felszabadító mozgalom fellendülése, a hűbéri rendszert és kultúráját elítélő polgári felvilágosítók tevékenysége az irodalomtudományt is új útra terelték. Angliában a 17. századi forradalom felemás, kompromisszumos kimenetele megszabta a 18. századi felvilágosodás korlátait. Az irodalomtudományban a felvilágosítók nem szakítottak a klasszicizmus idea-

lista elméletének szabályaival. [A. Pope (1688—1744) *Értekezés a kritikáról* (1711)]. Shakespeare kiadója, Johnson, (1709—84) az értelem és a természetesség uralmát hirdette az irodalomban, de lenézte G. Fielding népdalait és realizmusát. A felvilágosult realizmus teoretikusa a 18. századi angol regényben Fielding volt, a polgári genre-drámában — Lillo.

A felvilágosodás forradalmi eszméit a francia és a német irodalomtudomány bontakoztatta ki. Franciaországban a 18. sz. szépirodalma szoros kapcsolatban volt a társadalmi harccal és a politikai publicisztikával. A francia materialista felvilágosítók a művészet alapelveinek az ábrázolás valóságosságát, az irodalmi alakok valóságosságát tekintették. Voltaire (1694—1778), leleplezte a feudalizmust és az egyházat, felhívta a figyelmet az irodalom és a társadalmi környezet kapcsolatára. Voltaire, bár új publicisztikai műfajokat teremtett, a drámában a klasszicizmus régi irodalmi formáit védte (*XIV. Lajos százada*, 1751, előszó a tragédiákhoz), D. Diderot (1713—1784) vezette be az irodalomtudományba a »realizmus« fogalmát, kidolgozta egy új irodalmi műfaj, a polgári dráma elméletét azt követelve, hogy ebben a drámában az alakokat társadalmi helyzetükkel, állapotukkal stb. összefüggésben ábrázolják (*A drámai költészetéről*, 1758), s közel jutott a realista tipizálás problémájához. Diderot feladatul tűzte ki a »középső rend« életmódjának költői ábrázolását, ami szükségképpen a polgári élet hamis idealizálásához és a realizmustól való eltéréshez vezetett. Demokratikusabb szempontjai voltak J.-J. Rousseau-nak (1712—78), aki leleplezte a gazdagok művészetét (*Levél d' Alemberthez a színjátékokról*, 1758) és S. Merciernek (1740—1814), aki azt követelte, hogy a művészet a népet ábrázolja (*A színházról, vagy Új tanulmány a drámai művészetéről*, 1773).

Németországban a felvilágosodás legkiválóbb képviselője G. E. Lessing (1729—81) volt. Esztétikai műveit harcos szellem jellemezte: a feudális kultúra, a klasszicizmus ellen harcolt, mint az élet igazságától és a nemzeti szellemtől távol álló udvari ízlés kifejezése ellen az irodalomban és a művészetben (*Hamburgi dramaturgia*, 2 köt. 1767—1769). *Laokoon vagy a festészet és a költészet határaitól* c. művében (1766) megdöntötte az elvont művészi idealizálás módszerét, amely minden egyéni és jellegzetes vonás elhanyagolásán alapul, és megalkotta a 18. sz. irodalmának legkövetkezetesebb elméletét a realizmusról. Ebben a korszakban a német kultúrában uralkodó idealista filozófia még a haladó irodalomtudományra is hatott. Lessing és különösen J. G. Herder (1744—1803), F. Schiller (1759—1805) irodalmi nézetei nem voltak mentek idealista tévedésektől. Herder új történelmi irodalomszemléletét, harcát az udvari kultúra kozmopolitizmusa ellen, a költészet nemzeti formáira vonatkozólag megfogalmazott tételét (*Vázlatok a legújabb német irodalomról*, 3 rész, 1767, *Kritikai erdők*, 1769, *Shakespeare*, 1770, cikke a folklórról) magukévá tették a »Sturm und Drang« költői, a német romantikusok viszont gyakran egyoldalúan és reakciónan értelmezték. A német romantika teoretikusai a Schlegel-fivérek voltak. A. Schlegel (1767—1845) előadásokat tartott a szépirodalomról és a szép-művészetéről (1801—1804), amelyek 1884-ben jelentek meg; F. Schlegel (1772—1829) megírta *A régi és az új irodalom történetét*, (2 kötet, 1815). Mindketten az irodalom népi forrásai felé fordultak, a nép története felé, a nemzeti formák sajátosságát a nép életének sajátosságaival magyarázták. De a romantikusok idealizálták a hűbériség patriarchális vonásait. A pol-

gári társadalmat reakciós nézőpontról bírálták, nem látták a társadalmi ellentmondások tükröződését a kultúrában, tagadták a realizmust az irodalomban. A romantikusok irodalmi kritikája gyakran tett szolgálatot a reakciónak — a Szent Szövetségnek és a katolikus egyháznak.

A reakciós romantika irodalomtudománya ellen léptek fel a forradalmi romantikusok. Angliában G. Byron (*Angol bárdok és skót kritikusok*, 1809) és P. Shelley (*A költészet védelme*, 1821) leleplezték, hogy az ún. lakisták (Wordsworth, Coleridge, Southey) az irodalmat és a társadalmi harcot reakciós módon állítják szembe. A forradalmi romantikusok rámutattak az irodalomnak a nép felszabadító szabadságmozgalmában betöltött aktív szerepére.

Franciaországban Victor Hugo bátran fellépett a reakció ellen, a művészi alkotásnak a klasszicizmus elavult kánonjaitól való szabadságáért (*Cromwell* c. dráma előszava, 1827, amely a francia demokratikus romantika manifesztuma lett). A romantikus iskoláról írt mélyenszántó bírálatában H. Heine (1797—1856), a nagy német költő és publicista feltárta a romantikus irodalomfelfogás kapcsolatát a társadalmi reakcióval, a monarchizmus eszméivel (*Romantikus iskola*, 1833).

Ebben az időben, az idealizmus és a romantikus irodalom hivatalos uralmának idején, a realizmus elméletének kialakítását és a felvilágosodás demokratikus hagyományainak feltárását olyan nagy írók tűzték ki célul, mint Goethe (*Shakespeare-évfordulóra*, 1771, *Shakespeare és nincs vége*, 1815), Heine Németországban, Stendhal (*Racine és Shakespeare*, 1823), H. Balzac (cikkek Stendhal *Pármái kolostoráról*) Franciaországban. Igen sokra tartották az irodalom társadalmi, nevelő funkcióját, az irodalmi alakok művészisége alapjának az élet hű ábrázolását tekintették, s ezzel ki mondták a szépség és a realizmus egységének elvét.

Valamivel később alakul ki a romantikus irodalomtudomány az USA-ban. Fő képviselője Edgar Poe, a reakciós romantikus költő, kritikai cikkek szerzője (*Az alkotás filozófiája*, 1846, *A költészet alapja*, 1850). A »transzcendentalisták« irodalomkritikáját R. W. Emerson képviselte. Az irodalom elé etikai feladatokat tűzött és a valósághoz való közeledést követelte (*Az emberi szellem képviselői*, 1850). A romantikus idealizmustól való eltávolodás már észrevehető H. W. Longfellow irodalomtörténeti kutatásaiban és még folytatódott D. R. Lowell mérsékelt-liberális jellegű irodalmi műveiben, akivel szembenállt a demokratikus kritika, a nagy amerikai költő, W. Whitman személyében (*Demokratikus távlatok*, 1871).

Az irodalomnak, valamint az irodalom és a társadalmi erkölcsök s intézmények kapcsolatának történelmi szempontú tanulmányozását hangsúlyozta Madame de Staël (1766—1817), a francia polgári-liberális irodalomtudomány képviselője. (*Az irodalomról, a társadalmi intézményekhez való viszonyában*, 2 kötet, 1800). F. Guizot (1787—1874) polgári történész műveinek (*Shakespeare és kora*, 1821, stb.) a 19. sz. első felében a historizmus elvének a francia irodalomtudományban való érvényesülése szempontjából volt bizonyos jelentősége.

Az a tény, hogy a 19. sz. közepén a proletariátus a történelem színterére lépett, a kultúra terén az osztályerők újabb elhatárolására vezetett. A marxizmus kialakulása a 19. sz. második felében döntő hatást gyakorolt

az egész haladó irodalomtudomány fejlődésére. A burzsoázia ideológusai védelmi állásokba helyezkedtek. Az irodalomtudományban uralkodóvá vált a liberalizmus és az eklekticizmus, amelyhez a talajt részben A. F. Villemain francia kritikus (1790—1870) eklektikus művei és Ch. O. Sainte-Beuve (1804—1869) művei készítették elő; ez utóbbi az irodalmi jelenségeknek szűk biográfiai szempontú vizsgálatát propagálta. E kor polgári irodalomtudományának jellegzetes alakja volt H. Taine (1828—1893), a francia kultúrtörténeti iskola megalapítója, amelynek filozófiai alapja a pozitívizmus. Taine szemében az irodalomtudomány meghatározó elve egyrészt az a reakciós elmélet volt, amely szerint a művészet olyan biológiai és földrajzi feltételek függvénye, mint a »faj«, a »környezet« és a »kor«, másrészt pedig a polgári haladás apológiája. (*A művészet bölcselete*, 1865, *Az ókori irodalom története*, 4 köt., 1863—1864, stb.). Taine legismertebb követője F. Brunetière volt (1849—1906), *A műfajok fejlődése az irodalom történetében* (1890) c. mű szerzője. A naturalizmus elméletét az irodalomban E. Zola, a nagy francia író dolgozta ki (*A kísérleti regény*, 1880); szépirodalmi műveiben eltért elméleteitől, harcok publicisztikájában pedig a demokrácia védelmezőjeként lépett fel. A 19. sz. kultúrtörténeti iskolájának legnagyobb irodalomtudósa, aki megőrizte a realizmus iránti érdeklődését, a dán G. Brandes volt (1842—1927). Brandes több cikket írt az orosz irodalomról is; fő műve *A XIX. század európai irodalmának fő áramlatai*, (6 kötet, 1872—1890).

Németországban a burzsoa irodalomtudósok már a 19. sz. közepén csaknem teljesen lemondtak a realizmus elméletének kialakításáról, s az irodalomtörténet kutatására szorítkoztak különféle iskolákat alapítva, amelyek eszmei irányzatukra nézve nem sokban különböztek egymástól. A kultúrtörténeti iskola képviselői, akikre valamelyest hatottak Feuerbach materializmusa és az idealista Hegel történeti eszméi [G. Gervinus (1805—71), *A német nemzeti irodalom* (5 rész, 1835—42) szerzője, H. Hettner (1821—82), aki megírta *A tizennyolcadik század irodalomtörténete* (3 rész, 1856—70) c. művet és mások], és a pozitívizmussal szorosabb kapcsolatot tartó történeti-filológiai iskolának a művei [V. Scherer (1841—86), aki megírta *A német irodalom történetét*, 1883, E. Schmidt, F. Muncker és mások] csupán a tényanyag gazdagsága révén képviselnek értéket. E művek eszmei tartalma nem lépi túl a liberalizmus kereteit.

A pozitívista irodalomtudomány és kritika képviselői Angliában G. M. Lewis (*Goethe élete*, 1855, stb.), L. Stephen (*Swift*, 1882, *A 18. századi angol gondolkodás története*, 1876), G. Morley, E. Dowden és mások. Az USA-ban a pozitívista irodalomtudomány képviselője W. M. Paine (*Az amerikai irodalomkritika és az evolúciós elmélet*, 1900) és mások.

A 20. században, az imperialista országokban, az irodalomtudomány fejlődését a marxizmussal és a munkásmozgalommal kapcsolatban lévő progresszív irodalomtudománynak és a reakciós dekadens irodalomtudománynak a harca határozza meg; ez utóbbinak filozófiai alapja a szubjektív idealizmus. Az irodalomelmélet és az irodalomtörténet problémáinak mélyreható vizsgálata átadja helyét egy sereg különféle irodalmi manifesztumnak, amelyek különböző antirealista irodalmi elveket nyilatkoztatnak ki (unanimizmus, dadaizmus, futurizmus, szürrealizmus, egzisztencializmus, kozmopolitizmus, stb.). Új tartalmat nyert az irodalomtudományban az

eszmék harca a Nagy Októberi Szocialista Forradalom után. Mérhetetlenül megnőtt a marxista—leninista irodalomtudománynak és az orosz kultúrának befolyása nemcsak az európai, hanem a keleti országokban is.

Oroszországban az irodalomtudomány terén az első művek bibliográfiai feljegyzések voltak; a legrégebbiek a 10. századból maradtak fenn; az ilyenféle emlékek közül a legjelentősebbek — *Könyvek címei, kik a szerzőik*, 1665 vagy 1666, szerzője kétséges (a kiadás éve 1846), valamint »retorikák« és »poétikák«, Feofan Prokopovicsnak (1681—1736), I. Péter munkatársának, az irodalom nemzeti sajtószerevése meggyőződéssel hirdetőjének a művei. Prokopovics követője és folytatója volt Antyioh Kantyemir (1708—1744) a *Hariton Makentyin levele, amely az orosz verselés szabályait tartalmazza* (1744) c. mű szerzője. V. K. Tregyiaikovszkij (1703—1769), aki az orosz verselést hangsúlyos alapokra helyezte át (*Az orosz verselés új és rövid módszertana*, 1735), szerzője *A régi, közép és új orosz verselés* (1755) c. tudományos műnek, amely első, általános áttekintése az orosz irodalom történetének.

M. V. Lomonoszov (1711—1765), a nagy orosz tudós, a költészet feladatainak új felfogásával lépett fel (*Beszélgetés Anakreonnal*, 1771), elősegítette az élő köznyelv behatolását az irodalomba az ógyházi szláv nyelv rovására (a »három stílus« elmélete), amelyet *Előszó az egyházi könyvek hasznosságáról az orosz nyelvben* (1758) c. elmefuttatásában fejtett ki, s elmélyítette a hangsúlyos verselés kérdéseinek a kidolgozását (*Levél az orosz verselés szabályairól*, 1739, a kiadás éve: 1778). A. P. Szumarokov (1718—1777), az orosz klasszicizmus teoretikusa számos elméleti munkát írt irodalmi kérdésekről (*Az idegen szavak kiirtása az orosz nyelvből*, 1759, *Levél a regények olvasásáról*, 1759, stb.). A 18. sz. második felének orosz felvilágosítói óriási hatást gyakoroltak az irodalomtudomány fejlődésére. A. N. Ragyiscsev (1749—1802) jóval megelőzte kora külföldi irodalomesztétikai gondolkodását, elsőknek kapcsolta össze az irodalom társadalmi, nevelő feladatait az elnyomók elleni népi szabadságharc szolgálatával (*Utazás Pétervárról Moszkvába*, 1790). *A daktülotrocheusi vitéz szobra* (a megírás éve: 1801, a kiadás éve: 1811) c. verstani munkáját Puskin igen sokra tartotta.

Az orosz irodalomtudomány további fejlődését a nemzeti öntudat megerősödése határozta meg az 1812-es Honvédő Háború után. A 19. sz. elején az irodalmi élet különféle reakciós áramlatai elleni harcban alakult ki a dekabrista kritika; ennek program-dokumentumai voltak: A. A. Besztuzsev (1797—1837) irodalmi szemléi, amelyek a *Poljarnaja zvezda* (Sarkcsillag) c. almanach 1823—1825. évfolyamaiban jelentek meg, továbbá V. K. Kjuhelbeker (1797—1846) cikke *Költészetünk, kiváltképpen lírai költészetünk irányáról a legutóbbi évtizedben* (1824), K. F. Rilejev (1795—1826) *Néhány gondolat a költészetéről* (1825) c. cikke. A dekabrista kritikusok az irodalom népiségének és nemzeti sajtószerevése követelésével léptek fel. Nagy lépéssel vitte előbbre az irodalmi kritikát A. Sz. Puskin (1799—1837) kritikai tevékenysége, aki az orosz és a nyugateurópai irodalom értékelésében a népiség elvét mély történelemszemlélettel kapcsolta össze. A kor irodalmi harcában eklektikus és gyakran ellentmondásos álláspontot foglalt el N. A. Polevoj (1796—1846) és N. I. Nagyezsgyin (1804—56).

Új szakaszt nyitott az orosz irodalomtudomány fejlődésében V. G. Belinszkij (1811—1848), a nagy orosz forradalmi demokrata. Nagyszámú munkáiban (*Beszéd a kritikáról*, 1842, *Válasz a Moszkvityanyinnak*, 1847, *Baratinszkij költeményei*, 1842, *Pétervár fiziológiája*, 1845, *Pétervári gyűjtemény*, 1846, stb.) Belinszkij lerakta a forradalmi materialista esztétika alapjait, s világviszonylatban is elsőnek dolgozta ki a művészeti realizmus és népiség elméletét. Teljes képet adott az orosz irodalomnak, mint a társadalmi életben végbemenő változások tükrözésének fejlődéséről (*Alekszandr Puskin művei* c. tanulmány-ciklusában, 1—11. cikk, 1843—1846, és másutt).

Belinszkij a forradalmi-demokratikus harcos irodalomkritika megteremtője. E tekintetben különösen jelentékenyek az orosz irodalomról évenként írt szemléi (1840—47) és a nevezetes *Levél N. V. Gogolhoz*, amelyet írt »a cenzurálatlan demokratikus sajtó egyik legjobb alkotásának« nevezett (Lenin Művei, 20. kötet, 223—224. p. oroszul).

A realizmusért vívott harc folytatódott A. I. Gercen (1812—1870), N. G. Csernisevszkij (1828—1889), N. A. Dobroljubov (1836—1861) és a forradalmi-demokratikus tábor más képviselőinek tevékenységével, akik élére álltak annak a küzdelemnek, amely a reakciós idealista esztétika és irodalomkritika ellen, a harcos idealista A. A. Grigorjev (1822—1864), A. V. Druzsinyin (1824—1864), A. D. Galahov (1807—1892) és mások ellen folyt. Gercen a szabadságeszméknek az orosz irodalomban való tükrözéséről írt (*A forradalmi eszmék fejlődése Oroszországban*, 1851). Igen nagy jelentősége volt a Gercen és Ogarjov által kiadott *A XIX. sz. titkos orosz irodalma* c. gyűjteménynek (1861), amelyhez Ogarjov írt bevezetést.

A 19. sz. orosz forradalmi demokráciájának vezére, N. G. Csernisevszkij megsemmisítő bírálatnak vetette alá nem csupán az orosz irodalomtudomány, hanem a nyugateurópai esztétika idealista tanításait is. Kidolgozta a materialista ismeretelméleten alapuló forradalmi-demokratikus esztétika alapelveit (*A művészet esztétikai viszonya a valósághoz*, 1855). Az irodalom népiségéből kiindulva oldotta meg a szépnek, a fennköltnek, az irodalom lényegének a kérdését. Belinszkij hagyományainak örökösaként Csernisevszkij feltárta az irodalom és a művészet aktív szerepét a társadalmi életben, a társadalom átalakításáért vívott harcban, kidolgozta a szocialista realizmus előtt a világirodalom fejlődésének csúcspontját képező kritikai realizmus elméletét. Irodalomkritikai cikkeiben az írótól azt követelte, hogy a feudális viszonyokat a valósághoz híven ábrázolja és elítélje (*Vázlatok az orosz irodalom gogoli időszakából*, 1855—1856). Csernisevszkij esztétikai eszméi a marxizmust megelőző időszak esztétikájának világviszonylatban is a csúcspontját jelzik.

N. A. Dobroljubov irodalomkritikai tevékenységében engesztelhetetlen mindennel szemben, ami gátolja a néptömegek szabadságharcát (*Mi az oblomovság?*, 1859, *A Sötét birodalom*, 1859, cikkek Goncsarov, A. N. Osztrovszkij, I. Sz. Turgenyev, M. J. Szaltikov—Scsedrin műveiről, stb.). A pozitív hős problémájának kidolgozása során Dobroljubov azt állította, hogy az orosz irodalom központi alakjának annak kell lennie, aki aktívan harcol a népnek a kizsákmányolók igája alól való felszabadításáért (*Mikor jön el az igazi nap?*, 1860). Dobroljubov irodalomtörténeti munkái (*A népiség szerepe az orosz irodalom fejlődésében*, 1858, *Az orosz satíra Kata-*

lin századában, 1859) szoros kapcsolatban voltak azzal a harccal, amelyet Dobroljubov a korabeli orosz irodalom demokratikus fejlődéséért vívott. Marx és Engels sokkalta többre értékelték Csernisevszkij és Dobroljubov elméleti hagyatékát, mint mindazt, amit Németországban és Franciaországban a hivatalos történelemtudomány létrehozott (l. Marx és Engels, *Válogatott levelei*, Szikra 1950, 443. p.). A forradalmi-demokratikus esztétika és kritika kialakításában része volt N. A. Nyekraszovnak és N. J. Szaltikov—Scsedrinnek is. A forradalmi-demokratikus táborhoz csatlakozott D. I. Piszarev is (1840—1868). Nagy progresszív jelentősége volt annak a harcnak, amelyet Piszarev a l' art pour l' art elmélete és a reakciós belletrisztika ellen vívott (*Tehetetlen düh*, 1865, *Realisták*, 1864, *Az éretlen gondolkodás hibái*, 1864, *A gondolkodó proletariátus, Új típus*, 1865). Amde a korabeli irodalmi élet jelenségeinek helyes és élesszemű megítélése Piszarevnél vulgarizáló jellegű hibákkal párosult (a Puskin »detronizálására« irányuló kísérlet a *Puskin és Belinszkij* c. cikkben, 1865, Szaltikov—Scsedrin műveinek téves megítélése *Az ártatlan humor virágai* c. cikkben, 1864.)

Az orosz forradalmi-demokratikus irodalomkritika mély hatást gyakorolt az irodalom és a kritika fejlődésére azoknál a népeknél, amelyek az orosz birodalomban éltek. Grúziában létrehozta a hatvanasok mozgalmát, amelynek élén I. Csavcsavadze (1837—1907) és A. Cereteli (1840—1915) grúz felvilágosítók álltak, akik a néphez közelálló és a nép számára hozzáférhető realista irodalom szenvedélyes bajnokai voltak. M. Nalbandjan (1829—1866), kiemelkedő örmény forradalmi-demokrata irodalomkritikai cikkei, amelyek a l' art pour l' art elmélete ellen irányultak, a szociális tartalmú irodalom szükségessége mellett szálltak síkra. A burzsoá-liberális nacionalista kritika (M. I. Kosztomarov, P. A. Kulis, N. P. Dragomanov és mások) elleni harcban bontakozott ki az ukrán forradalmi-demokratikus kritika [I. J. Franko (1856—1916), P. A. Grabovszkij (1864—1902) és mások], amely T. G. Sevcsenkónak, a nagy népi költő-forradalmárnak a hagyatékát fejlesztette tovább.

A forradalmi-demokratikus irodalomtudomány az irodalmi múlt részletekérdéseinek kutatása felé hajló akadémikus polgári-liberális pozitivistá irodalomtudomány elleni harcban fejlődött. Fő figyelmét a régi orosz irodalom kötötte le. Legjelentősebb képviselői: F. I. Buszlajev (1818—1897), a *Történelmi tanulmányok az orosz népi irodalomról és művészetéről* (2 kötet, 1861) c. mű szerzője, N. Sz. Tyihonravov (1832—1893), A. N. Pipin (1833—1904), az ún. kultúrtörténeti iskola feje. Alekszandr Veszelo vszkij (1838—1906) munkássága a »kölcsonzések« és »hatások« reakciós kozmopolita eszméjére épült. Veszelo vszkij egész ún. összehasonlító történeti iskolája ezekből a hamis tételekből indult ki vizsgálódásaiban, amelyek leszűkítik az orosz irodalom és az orosz népköltészet szerepét. Sz. A. Vengerovnak (1855—1920), az akadémikus tudomány jelentős képviselőjének művei — *Az orosz irodalom heroikus jellege* (1911) és *Miben rejlik a XIX. századi orosz irodalom varázsa?* (1912) — hangsúlyozzák az orosz irodalom »oktató« jellegét, azt t. i., hogy az irodalom a társadalom érdekeit szolgálja. A narodnyik szubjektivistá irodalomtudomány képviselője N. K. Mihajlovszkij volt. A. A. Potyebnya (1835—1891) és D. N. Ovszjanyiko—Kulikovszkij (1835—1920), akik az irodalomtudományban, a »szubjektív-

pszichológiai iskolát», a burzsoa tudománynak a szubjektív-idealista álláspontra való áttérését képviselték.

Az irodalom és az irodalomtudomány fejlődése a kelet-európai népeknél szerves kapcsolatban van nemzeti szabadsághozgalmunkkal. A 19. sz. első negyedében lengyel, cseh és szerb kritikusok — az orosz dekabrista írók nyomán és Puskin műveire támaszkodva — felléptek a külföldi minták szolgálai utánzása ellen, s követelték a nép életének valószerű ábrázolását. A lengyel irodalomkritikában K. Brodziński (1791—1835) állt az élen annak a harcnak, amelyet a romantikusok a klasszicizmus hívei ellen vívtak. A demokratikus és nemzeti szabadsághozgalmat fejtette ki A. Mickiewicz (1798—1855) irodalomkritikai cikkeiben. A lengyel forradalmi romantika alapelveit M. Mochnecki (1804—1864) fogalmazta meg *A XIX. sz. orosz irodalmáról* (1830) c. művében. Ezeket az eszméket E. Dembowski (1822—1846) lengyel forradalmi demokrata fejlesztette tovább műveiben (*A lengyel irodalom vázlatja*, 1845, stb.). A cseh irodalomtörténet terén az első összefoglaló munkák J. Jungmanntól (1773—1847) származnak — *Irodalom* (1820) és *A cseh irodalom története* (1825). Értékük nem csupán az összegyűjtött tényanyag gazdagságában rejlik, hanem a cseh irodalom nemzeti hagyományával kapcsolatos kérdés-feltevésben is. Szerbiában az első nagy kritikus V. Karadžić (1787—1864), a kiváló filológus volt, aki kiadta a szépirodalom valóságosságának és népiségének jelszavát. A horvát kritika megalapítója St. Vraz költő (1810—51), aki az irodalomnak a népköltészethez való közeledéséért küzdött. A 19. sz. második felében a bolgár és a szerb nép haladó irodalomkritikáját olyan progresszív írók és politikusok képviselték, akik közül sokan Oroszországban tanultak és az orosz forradalmi demokraták tanítványai voltak. A 19. sz. hatvanas éveinek a végén jelent meg L. Karavelov (1837—1879) cikke a bolgár és a szerb irodalomról. A hetvenes években irodalomkritikai cikkekkel lépett fel. N. Boncsev (1839—1878) és H. Botev (1848—1876), akik Bulgáriában lerakták a materialista esztétika alapjait. Ugyanebben az időben jelenik meg Sv. Marković (1846—78), szerb forradalmi demokrata *Költészet és gondolkodás* (1878), *Valóság és költészet* (1870) c. tanulmányai, amelyekben Cserni-sevskij és Piszarev műveire támaszkodott.

(Ford.: Nyilas Vera)

(Folytatjuk.)

A mai olasz elbeszélő irodalom

Nemrégiben Goffredo Bellonzi a francia rádióban előadást tartott a jelenlegi olasz elbeszélő irodalom helyzetéről, irányairól, kiemelkedő műveleírőről.¹ A mai olasz irodalom legérdekesebb részének ismertetését szerencsésen egészítik ki azok a cikkek és tanulmányok, melyeket az élő legnagyobb prózairó, Alberto Moravia új regényének szentelnek (így Umberto Olobardi² és Giancarlo Vigorelli³ írásai). A felsorolt szerzők vezetőül szolgálhatnak az élő olasz irodalom bemutatásánál.

¹ Megjelent a *La Fiera Letteraria* 1955. 5—6. sz.

² *Il Ponte* 1955. I. sz. 106—110. p.

³ *La Fiera Letteraria* 1954. 47. sz.

Moravia új regényének (*Il disprezzo*, Milano, Bompiani 1954. 258 p.) részletes tárgyalása — a mai elbeszélő próza egyidejű bemutatásával — nemcsak azért látszik indokoltnak, mert az utóbbi évek legnagyobb alkotása, hanem azért is, mert a jelenlegi problémák ismerete nélkül nehezen érthető meg a *Disprezzo* sikere, de nehezen magyarázhatók meg hibái is. Úgy tűnik, hogy Moravia regényében található a művészi bizonyíték a mai olasz próza minden jellegzetességére.

Az irodalom Olaszországban látszólag ugyanolyan fokozatokon ment át a XX. században, mint az európai polgári irodalom legtöbbje. A naturalizmusból és az impresszionizmusból az expresszionizmuson és szürrealizmuson át egészen a neo-realizmusig ugyanazt az utat járta végig — kisebb-nagyobb eltérésekkel — mint társai. Íróinak legtöbbje számára az irodalom mindenekelőtt a szó, a kifejezés művészetét jelenti. Ezért volt olyan gyakori a század elejétől kezdve az olasz próza számtalan »forradalma«, ezért igyekezett a régi, százados kötöttségektől szabadulni. (Gondoljunk csak a különböző »izmusok« kiáltványaira.)

Ennek a sok-állomású átalakulásnak elsőként az esszé-stílus megváltozását köszönhetjük. A *La Ronda* című folyóirat első világháború utáni számaiban az új nemzedék az irodalmat, mint a művész belső, lírai életének kifejezőjét vallotta és azt hirdette, hogy a valóságot képekké és eszmékké az író fantáziájának és értelmének kell átalakítania, »elvarázsolnia«. A csoport legnagyobb képviselője még ma is Emilio Cecchi. Tolla nyomán a valóság elveszti anyagi súlyát s a szemünk előtt válik fantasztikussá. (Pl. Görögországról és Mexikóról írt könyvei.) Fegyvertársai azonban már inkább lírikusok, moralisták és kritikusok. (Vincenzo Cardarelli, Antonio Baldini, Bruno Barilli, Carlo Emilio Gadda.)

Az esszé-irodalom vezérei az egész olasz polgári irodalom jó részét jellemezhetik.

Az elbeszélő irodalom alakulása már nem mondható egysíkúnak. Művelőinek legtehetségesebb csoportja hitt (s hisz ma is) az objektív valóságban s ezt igyekezett ábrázolni, nem is szólva a szocialista irodalomról, amely a valóság reális megváltoztatását is célul tűzte maga elé, s amely sokkal nagyobb hagyományokra támaszkodhatik, mint a vele szemben álló szürrealista iskola. Van azonban e két ellentétes csoportnak egy közös vonása, s ez az emberi belső világ felfedezése, a lélekelemzés tapasztalatainak felhasználása.

Már a naturalizmus legnagyobb képviselőjének, Giovanni Vergának műveiben az erős valóság- és társadalomábrázolás mellett megjelenik az egyes emberek belső világa és annak kettőssége. A szereplők az akarat és a sors, a »jó és a rossz«, a »bűn« és a vallásos alázat ellentmondásainak tragikus küzdelmében élik életüket. A naturalizmus kisebb képviselőinek műveiben azonban Verga merész és mindig a társadalom visszasságát megmutató vádoló naturalizmusa a »rosszat« belenyugvással hordozó keresztényi megadásban olvad fel. Ez már az iskola visszafejlődését, süllyedését jelzi.

Innét menekült a lírai elbeszélő prózához Alfredo Panzini, s az általa kialakított erőteljes és mégis finom tónusú prózát formálta rejtelmessé, mágikus erejűvé Massimo Bontempelli (*Giro del sole*). Nagy kortársa,

Luigi Pirandello, aki elbeszéléseiben szívesen használta fel a naturalista írók kedvelt »tényeit«, de csak kiindulásul, hogy történetei folyamán szereplőit egyre inkább a már-már valón túli világba vigye. Aldo Palazzeschi alakjai pedig csupán a fantázia birodalmának különös, groteszk és meghökkenítő tájain mozognak, s az író itt játszatja le, itt mondatja el velük és bennük reális mondanivalóját. Riccardo Bacchelli szereplői tetteiben és szavaiban annyira a filozófia és erkölcs vita-tételeit írja meg, hogy legtöbb elbeszélése félig-meddig már esszévé alakul át; Enrico Peánál pedig a történet maga is erkölcsi hasonlattá válik, s így tisztán formai jelleggel bír. Ezekben a nyomokon indulva alkotott Corrado Alvaro, aki a látható világon túl mindig felfedezi a láthatatlant, a városok, népek érzéseinek és vágyainak sokszínű világát.

A külső valóságtól elfordulva, a belső világ ábrázolását tűzték ki célul ennek az iránynak legszélsőségesebb képviselői, így például Italo Svevo, akit Joyce előfutárának tekintenek, G. B. Angioletti, Tommaso Landolfi és mások. A felsorolt lírai elbeszélők mellett a képzelet és az irreális furcsa világában jár néhány moralista elbeszélő is, mint Guido Piovene vagy az utóbbi időben a szocialista táborból dezertált Elio Vittorini és Alberto Moravia is.

Mielőtt az utóbbit ebből a csoportból — új regénye miatt — kiemelve tárgyalnánk, néhány pillantást kell vetnünk az olasz irodalom több fontos csoportjára is.

Lényegében az *újrealisták* csoportjába tartozik a nemrég elhunyt Cesare Pavese. Regényeiben és elbeszéléseiben a szociális témák egyik legjelentősebb feldolgozója, aki a parasztok, munkások életét, az ellenállás hősi óráit, az emberi szenvedést, az emberi ellentétek harcos és előremutató vonásait jelenítette meg. Bonaventura Tecchi rövid történetekben, kevés epizóddal a lényegre tudja elmondani. A neo-realista irányzathoz tartozik Arrigo Benedetti, Romano Bilenci és a munkások, tisztviselők életét ábrázoló Libero Bigiaretti (*Incontro d' amore*). A gyári munkások, kézművesek és utcai árúsok világát eleveníti meg Vasco Pratolini kiváló alkotásaiban (*Tappeto verde*, *Cronache di poveri amanti*, *Cronaca familiare*), melyek az első világháború utáni időkben s a fasizmus éveiben játszódnak le. Pratolininek sikerült talán a legjobban az újrealista próza minden tulajdonságát egyesítenie: lírai, megigéző stílusa, érzelmeinek mélysége és derűje, gyorsan pergő eleven párbeszédei, pontos és rövid — sokszor egészen informatív jellegű — mondatai nem véletlenül forrtak össze a neo-realista olasz filmekkel.

Pratolini munkássága az újrealizmus legmagasabb csoportjához jelent átmenetet: a szocialista realizmus elveit vallókhoz, akik közé világhírű alkotásaikkal mindenekelőtt Francesco Jovine és Carlo Levi tartoznak. Ezek az írók hazánkban is jól ismertek.

Jelentős helyet foglalnak el még a provinciális témákat feldolgozó írók is: Giuseppe Marotta, Antonio Aniante, Vitaliano Brancati (Sziciliáról írott műveivel) és Dino Buzzati, Curzio Malaparte. Igen tehetséges fiatalok is írnak ebben a csoportban, így többek között Guglielmo Petroni, Italo Calvino, Michele Prisco és Domenico Rea (*Gesù, fate luce*). A »provincialisták« erős társadalomábrázolása lassan már túllépi a kritikai realizmus határait.

E cseppet sem teljesség igényével fellépő rövid felsorolás alapján is nyugodtan kijelenthetjük tehát, hogy az olasz elbeszélő irodalom jelenlegi állása igen biztató. Egyrészt erősödik a szocialista realizmust követők tábora, másrészt az igazi tehetségek valamennyi más csoportból biztatón közelednek felénk, s így a szocialista írók csoportját egyre inkább termékenyítően (ez kölcsönösen értendő!) veszi körül a szimpatizánsok széles rétege. A tehetséges szocialista-kommunista írók mellé éppen az igazi valóság ábrázolásának igénye miatt nemcsak az újrealista írók kerülnek, mint például Pratolini, de provincialisták (Brancati, Marotta, Domenico Rea) és mások is. Pratolini, nemrégiben megjelent új könyve, a *Metello* (első kötete az *Una storia italiana* trilógiának), a legjobb példa ennek bizonyítására. A szerző az olasz munkásmozgalom fejlődését akarja bemutatni 1872-től a második világháború végéig. A regény főszereplője Metello Sallani, tíz évvel az Olasz Szocialista Párt megalakulása előtt született, végigjárta a munkásmozgalom iskoláját s az első évtizedek anarchista-szindikalista zürzavarában élete munkája, becsületessége alapján megtalálta a helyes utat. A regény a főhős teljes kifejlődésével zárul: megszervezi az építőmunkások sztrájkját, mely negyvenhat napig tart, és a munkások győzelmével végződik. Alakján keresztül Pratolini érdekesen rajzolja meg a századvég olasz proletárjainak eszmei és politikai fejlődését. Ám a téma-választás, valamint a regény hangja mást is elárul: az író fejlődését mutatja. A második világháború utáni idők minden kétséget kizáróan a »baloldal« előretörését hozták. Nehéz lenne ma olyan jó olasz íróat találni, aki nincs egyházi indexen.

A két háború közti dekadens polgári irányzatok szinte nyomtalanul tűntek el, főleg a prózában. Csak a szürrealisták tábora maradt tekintélyes, de ebben a táborban is mutatkoznak a szakadás jelei. A szürrealisták tehetségükhöz mérten két út között választhatnak: a súlytalanok a teljes miszticizmus és irrealitás álmvilágába menekülnek a való elől (mely számukra és rendszerük számára cseppet sem kedvező), a súlyosabbak azonban szinte kivétel nélkül végigjárják a letisztult szürrealizmuson át új, merész és kifejező kapcsolatokat felfedező nyelvvel és formával a való világ mesteri ábrázolásához vezető utat, melyet előttük más népek költői már annyi szerencsével jártak végig (gondoljunk akár a franciák legjobb-jaira, akár a csehek vagy magyarok két világháború között élő nagytehetségű költőire).

Moravia legutóbbi regényének hangjából, valamint fogadtatásából is arra következtethetünk, hogy a legtehetségesebb lírai elbeszélő, a moralista szürrealista író egyre inkább felfelé ívelő pályáján szintén ezt az utat választotta s ugyanakkor, amikor magában összesíti a XX. századi olasz próza leghaladóbb vonásait, fokozatosan vetkőzi le a rosszakat.

Miről szól új regénye, a *Disprezzo*? Első pillantásra úgy tetszik, hogy hű maradt régi témájához, korábbi műveinek olyan bukást ábrázoló történeteivel, melyekben a szereplők belenyugodva, tragikus szájjal viselik el a rajtuk kívülálló, determináló sors játékait (*Gli Indifferenti*, *Agostino*, *La romana*, *La follia di Eustachio* s az 1949-es *L' amore coniugale*). Most is a házastársi kötelékek, a szerelem és a tehetség — azaz súlyos erkölcsi problémák érdeklik. Főhőse, Riccardo Molteni, fiatal értelmiségi, születésétől fogva a színműírást érzi hivatásának. Azonban csupán film-

forгатókönyv írásához jut hozzá s ezt gépiesnek, az egész szakmát kiábrándítónak találja. Úgy érzi, ez a munka erőinek legjavát emészti fel, vagyis azokat az értékeket szívja ki lelkéből, melyeket soha sem lehet megfizetni. Elkeseredik, ingerült lesz. Ugyanakkor éri a másik, a családi »bukás«: felesége hűtlensége, majd halála.

A két »bukás« jellegzetesen egzisztencialista hangulatú, bár nem vezet a szokványos regények elkeseredett, lehangoló és reménytelen világába. A regény hangja fájdalmas, mégis emberien érző marad, s bár technikájában a kedvelt álom-megoldáshoz tér vissza, tartalmában mégis elút Moravia előbbi műveitől. Lelkiállapota ugyanis arra kényszeríti Riccardót, hogy álmaiban találja meg eszméjének és feleségének tisztaságát, ott találja meg elmúlt boldogsága izeit. Az álom, az irreális keresése azonban itt gyökeresen más színezetű s itt fordul át egész korábbi egzisztencialista felfogása sokkal komolyabb, emberibb felé. Regényének utolsó sorai — s ezek egyébként izelítőt is adhatnak a mű stíláriis szépségeiből — ugyanis ezt mondják: »Feleségem alakja utáni vágyódás és az a kényszer, hogy mégegyszer megnézzem azt a helyet, ahol utoljára láttam őt, rámparancsolt s ezért elmentem a partnak arra a részére, hol a kert aljában meztelenül találtam s ahol akkor meg akartam csókolni. A part üres volt, elhagyatott: és visszatérve a bolyongó emberek közé és felemelve szememet a tenger ragyogó kékségére, hirtelen az Odisszeára gondoltam. Odisszeuszra és Pénélopére és azt mondtam magamban: Emilia is ott él valahol azokon a mezőkön, ahol Odisszeusz és Pénélopé, örökké, abban az alakban, melyet a földön öltött még magára. Csak tőlem függött és nem álmotól vagy látomástól, hogy újra megtaláljam őt s hogy folytassuk — immár megbékélt formában — földi beszélgetésünket. Csak így szakadhatott ki belőlem, csak így szabadulhatott meg érzelmeimtől, csak így hajolhatott fölem, mint a vigasztalás és a szépség képe. És elhatároztam; megírom ezeket az emlékezőseket, remélve, sikerül mindent érzékeltetnem majd.«

A »tőlem függött« lényeges mondata egyszerűben kikapcsolja a fatálisba való belenyugvást, a kérlelhetetlen, »magunkban hordozott« bukás egzisztencialista megoldásait s a tragédiát is fájdalmassá, de ugyanakkor derűssé oldja. A *cselekvő ember* váltja fel az »egzisztencialista hősök«-et. A homályosan megfogalmazott tényezők helyett az ember vállalja a sors irányítását, ő veszi kezébe élete alakítását — tehát pozitívvá és optimistává válik. Moravia a *Disprezzoban* szakít előző munkáival s itt mond búcsút az egzisztencializmusnak is.

A regény kapcsán önkénytelenül is Freud, Proust, Joyce, a futuristák és crepuscolare-k jutnak eszünkbe, de szükségszerűen ide kell, hogy kerüljenek már Palazzeschi, de akár Jovine, Zavattini sőt talán még Gramsci is. Biztató, hogy az utóbbiak elvei (ha látszólag kis eredményekben, félmondatokban is) egyre inkább áthatják az egész olasz irodalmat s Moravia műveit is; a való világ benyomulása, az egyszerű emberek életének megnövekedett szerepe az olasz társadalom változásaira s e társadalom haladó mozgalmainak erősödésére kell hogy mutasson. A *Racconti romaniban* a »jó és rossz« Moraviánál még teljesen egyenlő arányban járt együtt, de a külvárosok embereinek jóságá már fölébe kerekedett a belvárosi polgárok erkölcsének. Most kispolgári hőse is pozitívvá válik, bizonyítékául annak, hogy »a szerző — a polgári kritikus Vigorelli szavaival — a »magasból' az

esztétikai, a „mélyből” pedig a morális (és ki tudja, talán az etikai-politikai) átalakulást is várja.« Emilia, Riccardo felesége: népi származású, maga Riccardo pedig — Moravia épp csak utal rá — a kommunista tagkönyv megszerzésére is gondol!

A *Disprezzo* hangváltása komoly fejlődés eredménye. Olyan fejlődésé, mely a XX. századi olasz irodalom egészében ment végbe s amely alól a legnagyobb élő olasz író sem vonhatja ki magát. Szabadunk olasz próza-irodalmának rövid számbavétele s a biztató jelek figyelembevételé, mint a *Disprezzo* hangváltásáé, arra engednek következtetni, hogy az egyre inkább tisztuló (és színvonalában természetesen egyidejűleg emelkedő) olasz, elbeszélő irodalom sokat ígér. S erre az ígéretre érdemes lesz emlékeznünk!

Szabó György

Montesquieu (1689—1755)

A Béke-Világtanács felhívására az egész haladó emberiség megemlékezik Charles Louis Montesquieu, a XVIII. századi nagy francia felvilágosító halálának 200. évfordulójáról. A Szovjetunió Kommunista Pártja Központi Bizottságának folyóiratában¹ H. Momdzsjan ad összefoglaló képet Montesquieu életművéről és arról a fontos szerepről, amelyet az 1789—1794-es francia polgári forradalom eszmei előkészítésében játszott.

Montesquieu a forradalom előtti francia burzsoázia felső rétegeinek gondolatvilágát és hangulatát fejezte ki. Filozófiai és politikai nézeteinek radikalizmusában elmaradt Diderot, Helvetius, Holbach, Rousseau és Mably mögött — de fellépésének hatalmas történeti jelentősége van. Montesquieu határozottan állást foglalt az önkényuralom és a vallási fanatizmus ellen, elvileg megalapozta az abszolút monarchia korlátozásának szükségét, a francia nemzet többségét alkotó harmadik rend jogainak kiterjesztéséért küzdött. Ellenezte az országok között felmerülő konfliktusok erőszakos megoldását s a népek közti békét hirdette.

A cikk ismerteti a fiatal Montesquieu bírói működését, amely XIV. Lajos uralkodásának végére, a feudális rend, a francia abszolútizmus társadalmi alapja meggyengülésének idejére esik. Az Angliával és szövetségeseivel folytatott háborúk az államadósság hatalatlan méretű emelkedéséhez, a nép elnyomorodásához, az osztályellentétek kiélesedéséhez vezettek. A pusztulásra ítélt francia feudalizmus ellen emeli fel szavát a XVIII. század első felében a francia felvilágosodás, a hűbéri rend méhében kialakuló kapitalista viszonyokat visszatükröző polgári felépítmény. A felvilágosítók társadalomkritikája forradalmi jellegű volt; a burzsoá ideológia ebben az időben nemcsak saját osztályának érdekeit fejezte ki, hanem minden jogfosztott és elnyomott ember reményességét, az egész nép eszményeit és törekvéseit.

Az arisztokrata származású Montesquieu az új világnézet első harcosai közé tartozott. Az 1721-ben névtelenül megjelent *Perzsa levelekben* állást foglalt az abszolút monarchia, az országban uralkodó politikai önkény, az udvari kamarilla züllött erkölcsi ellen. Realista színekkel ábrázolja az élődsdi uralkodó rétegek esztelen pazarlását, amelyet szembeállít a nép nyomorával. »Minden gazdagság az uralkodó, a nemesek és néhány magán személy kezében van, a többiek a legnagyobb szegénységben tengődnek« — írja.

1726-ban kilép az állami szolgálatból, hogy minden idejét a tudománynak szentelje. Két évvel később Angliába utazik, ahol behatóan tanulmányozza az ország társadalmi és államrendjét, történetét és kultúráját. Az angliai utazás fontos szerepet játszott világnézetének kialakulásában. Az 1640—1660-as polgári forradalom megtörte az angol feudalizmus hatalmát, tág teret nyitott a kapitalista fejlődés számára; az eredmény az volt, hogy a XVIII. század elején Anglia fejlődésében messze megelőzte Franciaországot és a többi európai államot.

1734-ben jelent meg *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (Elmélekedések a rómaiak nagyságának és hanyatlásának okairól) c. könyve, mely bizonyos tekintetben előtanulmánynak tekinthető főművéhez, a *Törvények szelleméhez*. A társadalmi fejlődés szükségszerűségének gondolata már az *Elmélekedésekben* felmerül; a szerző ugyanakkor azt a gondolatot is kifejti, hogy

¹ *Kommunizist*, 1955. 4. sz. 55—65. p.

az államszervezet fejlődését és hatalmát egyedül a politikai szabadságjogok biztosíthatják. A római történet kritikai elemzése alkalmat ad Montesquieunek arra, hogy a tanulságokat saját kora viszonyaira alkalmazza: az ókori zsarnokság leleplezésével a francia abszolút monarchiát leplezi le.

1748-ban jelent meg *A törvények szelleme*, ezen több mint húsz évig dolgozott s ebben rendszerezte filozófiai, társadalmi, jogi, gazdasági és történeti nézeteit. Ez a kiemelkedő alkotás komoly eszmei alapot nyújtott a feudalizmus ellen irányuló későbbi, merészebb támadásokhoz. A Sorbonne, a feudális-katolikus obszkurantizmus fellegvára élesen elítélte Montesquieu nagy művét; Melchior Grimm, a francia felvilágosodás egyik vezéralakja viszont kijelentette, hogy »ennél mélyebb, bátrabb, olvasottabb mű már hosszú ideje nem jelent meg az országban«.

Életének utolsó éveiben Montesquieu résztvett a nagy francia enciklopédia megalkotásában; ő írta például az ízlésről szóló cikket, amelyben esztétikai nézeteit fejtegette ki.

Momdmszan ezután Montesquieu legfontosabb gondolataira, a történelemlről és a társadalomról vallott felfogására tér át. Újításának lényege az, hogy a történeti jelenségek magyarázatából kiküszöbölte a természetfeletti erőket, rámutatott a teológiai történetfilozófia önkényességére. A francia felvilágosítók között ebben az időben még az a nézet uralkodott, hogy a történelem a véletlenek káosza. Montesquieu a természet és az emberi társadalom egységének gondolatából indul ki; mint kortársa, Giambattista Vico, az olasz filozófus és szociológus, ő is rámutat a társadalmi fejlődésben mutatkozó törvényszerűségekre. Míg azonban Vico a társadalmi élet törvényszerű fejlődésének forrását az isteni értelemben, a világszellem akaratában keresi, addig Montesquieu szerint a törvényszerűség a társadalmi fejlődés benső lényegében rejlik. »A törvények, a szó legtagább értelmében, a dolgok természetéből folyó szükségszerű viszonyok.« *A törvények szellemében*, zavaros és ellentmondó formában ugyan, de felmerül már az a gondolat, hogy különbséget kell tenni a társadalmi életet meghatározó, »természetes« törvények és azok a »részleges« törvények között, amelyeket törvényhozás útján alkotnak.

Montesquieu természetesen nem haladja meg túl az idealista történetfelfogás kereteit. Nem ismeri fel a társadalmi törvények objektív jellegét — a társadalmi életnek az emberi tudattól független törvényeit tévesen a természeti törvényekkel azonosítja. Az emberi közösségek kialakulásában és fejlődésében döntő szerepet juttat az éghajlatnak, a földrajzi környezetnek, a »civilizált népek« életében pedig ezen felül a törvényhozásnak is.

Momdmszan felfedi Montesquieu felfogásának ezeket az idealista vonásait, ugyanakkor azonban rámutat a marxista—leninista értékelés egyik alapvető elvére: a múlt szereplőit nem azon az alapon kell megítélni, mit *nem* tudnak megtenni az utánuk következőkhöz viszonyítva, hanem a szerint, mit valósítottak meg elődeikhez képest. Ha ebből a történeti szempontból vizsgáljuk Montesquieu szociológiai nézeteit, akkor világossá válik, hogy *A törvények szellemének* szerzője teológiai magyarázatok igénybevétele nélkül igyekezett feltárni a társadalmi élet és a történeti fejlődés törvényszerűségeit. Egyik érdeme az, hogy szembehelyezkedett a szociológia elvontan racionalista módszerével, és az emberi történelmet hiteles adatok és tények alapján próbálta tanulmányozni, komoly figyelmet fordítva a gazdasági viszonyok vizsgálatára is.

Mint a feltörekvő polgárság ideológusa, Montesquieu úgy akarta átalakítani a fennálló államrendet, hogy ez az ipar és kereskedelem tovább fejlődését, a politikai szabadságjogok megvalósítását szolgálja. Az államszervezetben három típust különböztetett meg: a köztársaságot, a monarchiát és a zsarnokságot. A forradalmi módszerekkel szemben táplált ellenszenve ellenére a despotizmust törvényellenesnek bélyegezte és jogosnak minősítette a zsarnok ledöntésére irányuló felkelést. A köztársasági államformát csak kis területű országok számára tartotta alkalmasnak; Franciaországnak szerinte legjobban az alkotmányos monarchia felel meg. Bátran szót emelt a szólás, a sajtó és a lelkiismeret szabadsága mellett; különösen felháborították a vallásüldözések, az inkvizíció véres munkája. A humanista Montesquieu az észet dicsóíti, ennek nevében harcol a népek boldogságáért és jólétéért. Humanista érzülete készteti arra is, hogy állást foglaljon az igazságtalan rablőháborúk, az emberiség legnagyobb csapása ellen. A nemzetközi jog meggyőződéses híve volt, az országok között kötött egyezmények szigorú betartását követelte. A *Perzsa levelek* között találunk egyet, amely ma is az embermilliók érzéseit fejezi ki: »Attól félsz, hogy az eddigiek-nél is kegyetlenebb, pusztító erejű fegyvert találnak fel. Ne tartsunk ettől. Ha nap-

fényre kerülne is ilyen végzetes találmány, hamarosan eliltaná az emberi jog, s a népek egyhangú akarata eltemetné azt.»

A cikk végül röviden összefoglalja azt a hatást, amelyet Montesquieu eszméi a francia felvilágosodás későbbi nemzedékeire, valamint az európai és amerikai gondolkodásra és intézményekre gyakoroltak.

Sz. M.

Jules Verne (1828—1905)

Ötven éve, hogy Amiens-ben, a Boulevard Longueville (ma boulevard Jules Verne) egyik házában 76 éves korában meghalt Jules Verne. Száznegy kalandos regényt írt, nem említve kevésbé ismert egyéb műveit. Regényeit a világ majd minden nyelvére lefordították, népszerűsége Kínáig és Perzsiáig terjedt. Csodálatosan termékeny író, regényei a közelmúltig a világ legkedveltebb ifjúsági olvasmányai közé tartoztak. Az utóbbi húsz esztendőben népszerűsége kissé csökkent, a Szovjetunióban azonban ma is igen nagy példányszámban adják ki újra és újra műveit.

Verne 1828-ban született Nantes mellett Feydau szigetén. Gyermekkori álmódzásaiban gyakran elképzelte, hogy a kis szigetet a Loire áradása kisodorja a nyílt tengerre s akkor ő lesz majd az úszó sziget parancsnoka. A kikötő mozgalmas élete, amely szeme előtt játszódott le, állandóan izgatta képzeletét és élesztette az ismeretlen messzeségek utáni vágyódását. Tizenegy éves korában egy hajóinas irataival felszökik a »Coralie« nevű vitorláshajóra, amely Indiába indul. Ügyvéd apja visszahoztatja a fiút az egyik kikötőből, s megérteti vele, hogy ezentúl csak képzeletben fog utazni. Ezután a gyermekkori kaland után középiskolai éveit különösebb esemény nélkül múlnak el. Apja ügyvédnek szánja, ezért a középiskola után Párizsba küldi jogot hallgatni. A fővárosban az ifjú Verne bejáratos az »irodalmi szalonok«-ba. Megismerkedik Hugo és Dumas körével. Hamarosan szakít a jogszakkal és Dumas támogatásával elindul írói pályáján. Első alkotásai verses drámák, meg sem közelítik későbbi művei színvonalát. Nem is hoznak különösebb erkölcsi, sem anyagi sikert szerzőjüknek. Verne sok küszködéssel, drámái sovány díjazásából és a *Théâtre Lyrique*nél vállalt titkári állása jövedelméből tartja fenn magát. Egy ideig váltóügynökséggel is foglalkozik, hogy pénzügyi helyzetén javítson. Közben, irodalmi munkája mellett, érdeklődni kezd a természettudományok iránt. Ez a felébredő szenvedélyes érdeklődés írói működésének új irányt ad. Újabb drámaiban és a *Musée des Familles*-ban megjelenő elbeszéléseiben nyomon követhetjük írói egyéniségének fokozatos átalakulását. 1863-ban azután megjelenik első regénye, az *Öt hét léghajón*, amely egy csapásra világhírűvé teszi. Ettől kezdve egymást követik újabb regényei. Munkabírása csodálatos. 1864-től haláláig, tehát mintegy negyven év alatt írja meg száznál több regényét. A világhír meghozza az anyagi jólétet és a gyermekkori álmok megvalósulását. Saját hajóján járja a tengereket, távoli országokat keres fel, mindenütt ismerik és nagy tisztelettel fogadják. Írói hírneve nőttön nő. Szülővárosában, Amiens-ben házat vásárol, ide tér vissza világkörüli bolyongásai után. Az Amiens-i ház toronyszobájában, ahonnan a kikötőre és a tengerre nyílik kilátás, születnek a Verne-regények, amelyeket most már az egész világon türelmetlenül várnak.

1886-ban tragikus fordulathoz ér Verne élete: egy hibbant agyú ember revolverlövessel megsebesíti a lábán. A sérülés maradandó sántaságot okoz. Le kell mondania tengeri utazásairól, kedélye megrokkban. Szelleme ezután sem veszít erejéből, írói munkája nem lankad. Élénken részt vesz szülővárosa belső ügyeiben: a színház, a városi cirkusz építése éppen úgy érdeklí, mint a helyi ipar védelme az angol konkurrencia ellen. Polgármesterré is megválasztják, mégpedig akkori fogalmak szerint »baloldali« programmal. Magánéletében azonban újabb csapások érik: meghal fivére, akít nagyon szeretett, majd kiadója és egyben legjobb barátja. Elvesztésük miatti bánatához újabb testi bajok járulnak. A szenvedések nem törik meg, utolsó napjáig dolgozik. 1905. március 24-én szélütés vet véget életének.

Verne életműve nem vesztette értékét azzal, hogy képzeletét a valóság sok tekintetben utólérté, vagy meg is haladta. Fantázia-gazdagsága, a mesészöves érdekessége, témáinak páratlan sokszínűsége időtálló értéket ad regényeinek. Társadalmi szemlélete saját korának és osztályának korlátai között marad, az emberiség sorsának meg-

változását egyoldalúan a tudomány fejlődésétől várja, s rendületlenül hisz a fehér ember felsőbbrendűségében. Mégis haladó író. Nem csak azért, mert tiszteletreméltó következetességgel kiáll korának egyes haladó mozgalmaiért, pl. a *Sándor Mátyás*ban a magyar nemzeti függetlenségi harc, az *Észak és Dél ellenben* az amerikai rabszolgák felszabadítása mellett foglal állást, a *Senki fiában* megrendítően realista képet ad az angol földesurak által kiszípolozott ír parasztság életéről, Jules Verne-t elsősorban mégis optimizmusa, az ember és a tudomány erejébe vetett törhetetlen hite teszi a mi szemünkben is haladó íróvá.¹

S. Z.

Antonio Machado (1875—1939)

Ez évben van Antonio Machado, az egyik legnagyobb spanyol költő születésének 80. évfordulója. 1875-ben született Sevilleben, húsz évig élt Kasztíliaiban, ami lírai költészetére rányomta bélyegét. 1899-ben Párizsba ment, itt ismerkedett meg Ruben Darioval, a nagy nicaraguai költővel, aki a francia szimbolisták hatása alatt megújította a spanyol költői nyelvet. Machado egymás után adta ki versesköteteit, melyek révén hamarosan világhírré tett szert. Demokratikus érzése és a haladás szeretete a spanyol köztársaságiak oldalára állította, a forradalom idején a köztársaságiak propaganda minisztériumának államtitkára volt. Résztvett az 1937. évi nemzetközi írókongresszuson. Madrid hősi védelme számos vers írására ihlette. 1939. január 29-én 88 éves édesanyjával gyalog, egy fillér nélkül menekült hazájából. 1939. februárjában, francia földön, hazájából számkivetve halt meg Machado, a modern spanyol irodalom egyik legnagyobb képviselője, a népi Spanyolország bátor védelmezője, a fasiszta agresszió elleni harcban. Alakjáról Vittorio Vidali, az Ötödik Hadosztály legendás parancsnoka emlékezik vissza a következőkben.²

Tizenhat év telt el halála óta, de úgy tűnik, mintha tegnap lett volna. A köztársasági hadsereg Katalónia utolsó szegélyéért vívott harcában rendezetten vonult vissza a határ felé. Kerestem don Antoniót a fáradt, elcsigázott katonák között, a kocsiktól, szökevényektől, sebesültektől nyüzsgő utakon, szorongva kerestem a senki földjén, de sehol sem találtam rá. Eltűnt, beleveszett a Franciaország felé hőmpolygó áradatba, amelyet ott a rohamrendőrség és a szegenáliak vártak, Perpignanban sem tudott róla senki.

Párizsban tudtam meg, hogy Collicoureban van fivérével és sógornőjével együtt. Gyalogosan kelt át a határon, miként a 300.000 köztársasági kivonulásának tragédiájában résztvevő többi főszereplő. Mikor francia földre ért, már tüdőgyulladásra volt. Kevéssel azután kaptam a hírt: don Antonio számkivetésben meghalt.

Első ízben Madridban találkoztam vele a védelem előestéjén, amikor mindenféle lövészárkok, repülőgépek és emberek bukkantak elő, hogy ellenálljanak a támadásnak. Olvastam a költeményeit, és tanítványai, azok a fiatal spanyol költők, akik az Ötödik Hadosztályban a »tehetségek zászlóalját« alkották, mindig tisztelettel beszéltek róla. Először azért találkoztam vele, hogy megmondjam neki is, mint annyi másnak, hogy készüljön fel a főváros elhagyására, mert a veszély egyre nagyobb lesz. Mint a többiek, ő sem akart hallani arról, hogy elmenjen. Nem ő volt-e az a Juan de Mairena, aki azt mondta: »ha egyszer ostrom alá vesznek benneteket, mint a numanciaiakat, jusson eszetekbe, hogy az egyetlen nemes magatartás a numanciai, az, amit a legendától megtisztított történelem Numanciának tulajdonít? Utolsó szálíg meghalni a város védelmében, de élve nem kerülni az ellenség kezébe.« »És ha majd az életből már csak néhány órátok marad hátra, jusson eszetekbe a spanyol mondás: a gyávákról nem szól az írás. És ezekben az órákban arra gondoljatok, hogy rólatok bizonyosan szól majd valamit az írás.« Sem tiltakozásának, sem kérlelésének nem lett foga-

¹ (Jean Marcenac, Pierre Abraham, Jean Cocteau cikkei, *Les Lettres Francaises*, 1955. 561. sz.)

² *Il Contemporaneo*, 1955. 8. sz.

natja. A miliciának kötelessége volt megmenteni a Prado képeit és az olyan emberek életét, mint Antonio Machado. A nép követelte így, amelynek szüksége volt az egyikre csakúgy, mint a másikra. A függetlenségi háboruban többet ért kezében a toll, mint a kard. Don Antonio megértette ezt, és elment, utolsó üdvözlést intvén ifjúsága, gyermekkora és öregsége városára.

Valenciában gyakran láttam viszont, és jó barátok lettünk. Híreket vittem neki a frontokról és cikkeket kértem tőle. Közéleben jól éreztem magam, pihentem. Megkértem, szavaljon valamit vagy beszéljen Federigo Garcia Lorcaról. Csodáltam méltóságát, fényes, jóságos tekintetét és azt a »félénk, de fenséges« csengést, amivel világos, mélyen emberi hangján beszélt. Emlékszem zavart öröme, amikor egy délben Pedro Garfiasszal, Petere Herrerával, Miguel Hernandezdel és több más fiatal költővel, festővel, íróval a »tehetségek zászlóaljából« elleptük a házat. Önfeledt elragadtatással hallgatta az elbeszéléseket, katonadalokat, verseket. Pedro Garfias, vidáman, mint mindig, a bortól, úgy szavalta Machado verseit, mint egy kisisten. Elmondott egyet fejből, amire don Antonio nem emlékezett, hogy ő írta volna. Este, mikor magára hagytuk őt, a magánynak szerelmesét, ott ült karosszékében kábultan és boldogan, rendetlen ruhájában, s felkiáltott: »Oh! ha fiatal lennék és veletek mehetnék a tusába.«

Valenciából is továbbköltöztettük. Az ellenség Castellon de Plana felé ereszkedett azzal a szándékkal, hogy kettévágja a köztársasági területet. Az elutazás előestéjén láttam. »Mikor fordulhatunk már vissza? Miért kell folyton a határ felé mennünk? A kintiek miért nem segítenek jobban? Miért csak Oroszország segít bennünket a függetlenségi harcunkban?« Valenciában sikerült hasznossá tennie magát: gyűléseken vett részt, leveleket írt, lapoknak dolgozott. Éppen ezért nagyon szomorúan hagyta ott a szép várost. De hamar megszokta Barcelonát is. Háza nagy volt és szép kert vette körül, de nem volt nyugalma. Barcelona kedvenc áldozata volt a nappali és éjszakai bombázásoknak. Falevélként remegett a ház, midőn a Monte Carmelón megdőrdült a légvédelmi üteg. Olyan volt, mintha a fronton lettünk volna.

Barcelonának is ütött az órája.

Alfredo (Togliatti) beleegyezésével feleségemet rendeltem kísérőnek az öreg Acevedo mellé, aki Pablo Iglesiasval a Spanyol Szocialista Párt alapítója volt. Antonio Machadónak másnap kellett utaznia. Nyíltan beszéltem vele. Az ellenség már Barcelona kapui előtt állt; áthaladt Llobregatón. Vissza kell vonulni; az ellenség százszoros túlerőben van. Készülni kell. Másnap majd látjuk egymást. Nem szabad eltávoznia nélkülem vagy feleségem nélkül. Don Antonio lehorgasztott fővel hallgatott, ahogy saját ítéletét hallgatja az ember. Azután merőn, keményen rámtekintett. Odahívta fivérét, Juant és sógornőjét, s közölte velük véleményemet. Amikor elváltunk, keményen átöleltük egymást, mintegy vizsgálatásként. Már szürküllött s a nap utolsó sugarai elvesztek a fák között. Don Antoniót újra derűsnek láttam, nyugodt és fénylő tekintetét arra a pontra szegezve, ahol a nap lehanyatlott. Utoljára láttam ekkor.

S. A. P.

F. E. HALLIDAY

The poetry of Shakespeare's plays

(A költészet Shakespeare drámáiban.)

London, 1954. Duckworth. 196 p.

A szerző abból a tételből indul ki, hogy Shakespeare drámáinak lényege, legfontosabb mozzanata a költészet. A Shakespeare-kritika ezt szerinte nem ismerte fel kellő mértékben. Pope és Johnson érzéketlenek voltak Shakespeare költészete iránt, Johnson főleg a jellemalkotás mesterét látta benne, később a színészek ragyogtatták tehetségüket drámáiban. Hazlitt látta meg elsőnek a shakespeare-i költészet fontosságát, majd Coleridge hangsúlyozta, hogy Shakespeare előbb volt költő s csak később fejlődött drámáiróvá. A német kritikusok keze alatt Shakespeare nagy tudóssá és filozófussá, egyetemes lángelmévé lett. A XIX. század folyamán sokat írtak verselésének metrikai szerkezetéről, de vajmi keveset a drámákban megnyilvánuló költészetéről. A XX. századi kritika bizonyos mértékig korrigálta az előző századok téves szempontjait, Shakespeare drámái művészetét az erzsébetkori színpad adottságaiból igyekezett levezetni, de Shakespeare költészetére, egyes kutatóktól eltekintve, nem fordított kellő figyelmet. Pedig Halliday nézete szerint Shakespeare mint drámáiró és jellemábrázoló is azért válik ki, mert ő a legnagyobb költő. Rendkívül értelmes, kiegyensúlyozott ember volt, tele természetes bölcseséggel, de mély gondolatokat hiába keresünk benne.

A szerzőnek ez a helyzetképe bizonyos korrekciókra szorul. Halliday túlozza a kutatás területén mutatkozó hiányokat, nem említi pl. George Rylands cikkét az *A Companion to Shakespeare Studies* c. tanulmánykötetben (Cambridge 1934), noha az a kép, amelyet maga ad Shakespeare költői fejlődéséről, sok közös vonást mutat Rylands vázlatával. Komolyabb hiba a gondolati és a költői elem erőszakolt szétválasztása, amire ismertetésünk során még visszatérünk.

Halliday monográfiájának legérdekesebb része a 44 lapnyi bevezetés. A művészt szerinte három lényeges vonás jellemzi: az alkotás ellenállhatatlan ösztöne, a normálisnál erősebb és érzékenyebb képzelet, s végül az a képesség, hogy az alkotó ösztön és a képzelet sugallatait formába öntse. A képzeletben a szerző kettős átalakító funkciót különböztet meg: egyik az érzékelt impulzus átalakítása a szépség élményévé, a másik ezen élmény érzéki megjelenítése. A műalkotás a képzeleti élménynek formákban, színekben, hangokban kifejezett megfelelője.

A szerző szubjektivista kisiklása ezen a ponton nyilvánvaló: elismeri ugyan az eredeti impulzus objektív, érzéki jellegét, de a kész műalkotást már csak a képzeleti élmény megtestesülésének, nem pedig a valóság sajátos tükrözésének tartja.

Ez az idealista vonás a további fejtegetések során elmélyül. Halliday szerint a költészet lényege nem a leírt tárgy, hanem a kifejezés módja: a szavak prózánál intenzívebben fejezik ki az elsődleges jelentést, ugyanakkor sajátos, logikailag kifejezhetetlen másodlagos értelmet is nyernek. A költészet nem az érzéki valóság reprodukciója, hanem a képzeleti élmény szavakba öltöztetett megfelelője: nem eszmékkel, hanem szavakkal dolgozik. A költői művek olvasásánál tapasztalt élvezet nagyrészt abból származik, hogy felismerjük a tárgyat a képben, a leírt dolgot a tökéletesen megfelelő szavakban, a hasonlóságot a nem-hasonlóban.

Ez az utóbbi gondolat Arisztotelészre megy vissza, s realista jellegével némileg ellensúlyozza a tárgyak, eszmék és szavak mesterséges, idealista szembeállítását. A művészet elvi alapjainak fejtegetésénél Halliday nyilvánvaló ellentmondásokba ke-

veredik; biztosabb talajra csak akkor jut, amikor a költői kifejezés konkrét megnyilvánulásait kezdi elemezni.

A tárgy és a szó viszonyának legegyszerűbb, legdurvább formáját a hangutánzásban és hangfestésben látja, amikor a költő magával a szóval érzékelteti a termésketi hangot vagy a cselekvést. Ezt a módszert Shakespeare-nél rendszerint az alliteráció és asszonánc alkalmazása egészíti ki. Alliteráción az azonos mássalhangzók ismétlődését érti a szerző, asszonáncan azonos vagy hasonló magánhangzók ismétlődését. Az előbbi Shakespeare korai drámaiban dominál, az asszonánc a későbbiekben. Alkalmazásuk természete is fokozatosan megváltozik: a korai színművekben főleg dekoratív szerepük van, később a drámai hatás integráns részeivé válnak. Halliday meggyőzően mutatja ki az érzéki hanghatások drámai funkcióját az *Antonius és Kleopatra* első soraiban, ahol a felséges és baljóslatú hangulat váltakozása nagyrészt a domináló asszonáncsorozatok szembeállításán alapszik.

Ezek a hanghatások szoros kapcsolatban állnak a shakespeare-i vers ritmikai szerkezetével, amelyet Halliday mélyrehatóan elemez. Hangsúlyozza, hogy Shakespeare verselése nem egységes, hanem legalább ötféle stílus különböztethető meg benne; a stílusváltozás a kronológiai fejlődésnek és a témák változásának felel meg.

A jambikus »blank verse« skandalálásában a szerző újszerű módszert követ: a jambust nem egyszerűen a hangsúlytalan és hangsúlyos szótag szabályos váltakozásának fogja fel, hanem az értelmi hangsúly intenzitásának öt különböző fokát tételezi fel s fellevesét példákkal igazolja. Ez a skandalási módszer világosabban feltárja, hogy a Marlowe-tól átvett szabályos, egyszólamú jambikus verssor lassanként milyen hallatlan gazdagodáson megy át Shakespeare kezében: a jambusokat a költő spondeusokkal, trocheusokkal, anapestusokkal, pyrrhikus verslábakkal stb. váltogatja, amellett az értelmi szüneteket nem az egyes verssorok végén, hanem a sorok belsejében, a verslábak után vagy közepén helyezi el. Az eredmény az, hogy az elsődleges metrikai ritmusra másodlagos retorikai vagy beszéd-ritmus telepszik; a szabályos jambikus ütem összefonódik a változó ritmussal — a kettő néha egybeesik, de állandóan kergeti egymást, mint a dallam az ellenponton alapuló polifón zenében. Ugyanez áll a retorikai vagy beszéd-szerkezet és a sor-szerkezet kereszteződésére is. Ebben a verselési ellenpontban Halliday a szavak közvetlen értelmére rátelepedő másodlagos jelentés analógiáját látja.

A szerző vázolja a shakespeare-i verselés fejlődését, összehasonlítja Milton gazdag, de sokkal formálisabb jellegű ritmusával, majd a költői ellenpont harmadik elemére, a metafórák másodlagos képvilágára tér át. A metafórát úgy határozza meg, hogy az a leírt dolog képmása, a használatából fakadó élvezetet — helyesen — a megismerés elvére vezeti vissza, újból idézve azt az arisztotelészi tételt, hogy a művész feladata meglátni a hasonlót a nem-hasonlóban, az egységet a látszólagos sokféleségben.

Shakespeare képvilágának fejlődése párhuzamosan halad stílusának általános fejlődésével. A korai színművek ornamentális képeiből hiányzik az eredetiség, a megfigyelés frissesége: nem illeszkednek bele szervesen a cselekmény menetébe, hanem gyakran önállósult lírai vagy retorikus epizódokká terjednek ki. Ez természetesen lassítja a dráma ütemét, épp úgy, mint a költő tobzódása a nyelv kifejezési lehetőségeiben. A korai darabok telítve vannak szójátékokkal és bonyolult, kiagyalt hasonlatokkal, amelyek költőileg érdekeseek lehetnek, de semmi közülük a drámához. Fontos szerepet játszik a korai időszakban a megszemélyesítés is, ami rokon vonás Spenserrel és az allegorikus drámával.

A későbbi színművekben a képvilág a cselekménynek rendelődik alá, a metafora tömörebbé válik. Halliday szemléletes jellemzése szerint a korai lírai darabokban a képek koncentrikusan terjednek, mint fodrok a víz felszínén; a következő időszakban az élénk, határozott körvonalú képek lineáris sorozatokban kapcsolódnak egymáshoz, míg a *Hamlettől* kezdve centrifugálisan robbannak ki a cselekményből, új és új képekre hasadnak, amelyeknek gyakran ellentmondásos szemlélete, képzavara a dráma gyors üteme miatt nem tudatosodik. A négy-öt évvel később írt *Macbeth*ben a kép már rendszerint egyetlen szóba tömörül, az *Antonius és Kleopatra* viszont az átmenetet jelzi az utolsó színművek, nyugalmasabb, líraibb hangneme felé.

Halliday utal a shakespeare-i képvilág forrásaira (érzéki benyomások, külső természet, a művészet alkotásai), kiemelve a mindennapi élettel kapcsolatos vizuális képek túlsúlyát, majd Caroline Spurgeon nyomán a visszatérő, ismétlődő képek egységesítő szerepét ismerteti. A nagy tragédiák központjában rendszerint egy-egy domi-

náló kép áll, amely minduntalan felszínre tör és a többi költői képet a maga természetéhez hasonítja. A *Hamlet* képvilágát pl. a betegség, a bomlás gondolata hatja át, a *Coriolanus*ban az emberi test részei és funkciói vannak előtérben, míg az *Antonius és Kleopatra*ban kozmikus távlatú képek uralkodnak.

A kifejezés tökéletessége, a szavak zenei egymásutánja, változatos ritmusa, a képek megjelenítő és harmonizáló hatása — ezeknek az elemeknek tudja be a szerző a shakespeare-i költészet és a shakespeare-i dráma felülmúlhatatlan szépségét.

A következő fejezetekben Halliday sorra veszi Shakespeare drámáit, a fenti stílusjegyeken alapuló ötös korszakbeosztásban. Ez a rész alkotja a monográfia háromnegyedét, s ismertetésünkben csupán a szerző egyes főbb szempontjaira és megállapításaira tudunk kitérni. Az első csoportba az 1594-ig írt történeti színművek és vígjátékok tartoznak; stílusukat mesterkélttség és terjengőség jellemzi, amit Halliday első sorban az erzsébetkori irodalom retorikus hagyományainak tulajdonít. A verselés Marlowe korai modorát követi: minden sor metrikailag és nyelvtanilag zárt egység; az asszonánc és a belső alliteráció, a shakespeare-i ellenpont kezdetei csak az időkzaki végén, az átmeneti, kísérleti jellegű vígjátékokban tűnnek fel. Ebből az időből való Shakespeare két hosszú elbeszélő költeménye is, amelyek egyes életszerű ecsetvonásaik ellenére távol állnak a valóságtól. De a vígjátékokban a retorika és az irodalmi mesterkélttség mellett már a realista elemek térfoglalását látjuk, a lírai hangnem is egyre inkább előtérbe lép.

Shakespeare lírai géniusza az 1594—97. között írt darabokban virágzik ki és éri el tetőpontját. A költő új formát igyekszik teremteni, a lírai drámát; a színműveket a shakespeare-i szonett-költészet hangulata és témái hatják át. A *Romeo és Júlia* nagy része tiszta líra. A korszak darabjai a lírai ihletnek köszönhetik drámai egységüket is; különösen világos ez a *Romeo és Júliában*, ahol a szonett, menyegzői dal és sirató ének gazdag hangszerezésű szimfóniává szövődik össze.

A lírai elem mellett még mindig fontos szerepet játszanak a szójátékok. II. Richárd majdnem kizárólag »conceit«-ekben, bonyolult, szórszálhasogató hasonlatokban beszél, de ez a szellemi és költői torna többé már nem öncél, hanem a király jellemzésének eszköze. A nyelvtani és ritmikai szerkezet, valamint a képek szerepének finom elemzése után Halliday rámutat a shakespeare-i verselés gyorsuló tempójára, a konvencionális költői beszédétől való fokozatos eltávolodásra. A bonyolult, drámai képrendszer kezdetei a *János királyban* tűnnek fel.

A *velencei kalmár* jelzi az átmenetet a lírai költőtől a drámaíróhoz. Itt szólal meg utóljára a fiatal Shakespeare tiszta költészete, itt válik a próza Shylock ajkán drámai médiummá. A tárgyalási jelenet Shakespeare első nagy, drámai feszültségű jelenete, amelyben az író egész figyelmét a cselekményre összpontosítja; esztétikailag azonban alatta marad a ragyogó lírai részleteknek, részben, mert hiányzik belőle a költészet, részben azért, mert a darab témája és jellemei nem ébresztenek rokonszenvet. Shakespeare-ben még mindig a költő dominál s a tárgyalási jelenet feszültsége után az V. felvonás csodálatos költészetében talál megkönnyebbülést.

Míg a legkorábbi darabokban a »blank verse«, a lírai drámákban pedig a rimes vers dominál, addig a történeti és romantikus vígjátékokban (1597—1601) a próza lép előtérbe. Shakespeare stílusa a beszélt nyelvhez közeledik, a próza fegyelme és mértéktartása tanítja meg őt a vers drámai kezelésére is. A képvilág egyszerűbbé válik, a nyelv a jellemekhez idomul. A IV. *Henrikben* először esik egybe a költészet a cselekménnyel és a jellemmel; a drámai verset Henry Percy (Hóvér) tragikus alakja ihleti. Halliday ezzel kapcsolatban rámutat a lírai és a drámai költészet egyik alapvető különbségére: az első maga teremti meg érzelmi feszültségét, míg a második a cselekménytől függ. Shakespeare fokozatosan széttöri a szaváló, retorikai stílus kereteit és áthidalja a drámai próza és vers közötti szakadékot is. A *Sok hűhó semmiért* és *Ahogy tetszik* hősnőit Shakespeare prózából teremti, míg a *Vízkeresztben* először valószínűleg meg a drámaiság és költészet egysége; a szerző ebben látja Viola főlényét Beatrice és Rosalind felett.

A tragédiákra való áttérést (1601—8) Halliday első sorban a kor ízlésváltozásának, nem Shakespeare állítólagos lelki válságának tulajdonítja. E korszak drámaiban ismét a rímtelen jambikus vers válik uralkodóvá. Shakespeare megtartja a prózát, de csak bizonyos meghatározott célokra (tömegjelenetek, mellékcselekmény stb.) használja fel; a tragikus hősök pl. csak akkor beszélnek prózában, amikor lelki egyensúlyuk felbil-

len. A szerző kiemeli a *Julius Caesar* stílusának szigorát, a *Troilus és Cressida* latinizmusait, majd behatóan elemzi a *Hamlet* és a *Minden jó ha a vége jó* változatos stílusrétegeit. A *Hamlet*ben Shakespeare a nyelvet új, tragikus intenzitásra emeli a jellemfestés érdekében, ugyanakkor régebbi stílusait is felhasználja nagy témájának, az élet és halál titokzatosságának érzékeltetésére. Míg azonban a *Hamlet*ban a különféle stílusrétegek költőileg harmonizálva jelentkeznek, addig a *Minden jó* Shakespeare legkülönbözőbb stílus-korszakainak koordinálatlan gyűjteménye. A szerző ezt a hipotézissel igyekszik magyarázni, hogy Shakespeare Stratfordba való visszavonulása után Jonson mintájára művei gyűjteményes kiadásának előkészítésén dolgozott, ekkor kezdte átírni ezt a korai darabját is, de a halál félbeszakította munkáját.

A *Hamlet* a nagy fordulópont Shakespeare művészetében; ez a dráma jelzi az átmenetet az erzsébetkori költészettől a jakabkorihoz, az erkölcsi problémák aránylag felületes tárgyalásától a *Szeget szeggel* és az *Othello* mélységeihez, ahol a költő az emberi szellem legbelsőbb ellentmondásait boncolja. Az ilyen tárgy filozófikusabb dicsőt kíván, s a különbség a stílusban is visszatükröződik. Az erzsébetkori költészet nyugalmas ütemét, világos körvonalú rajzát tömörség és szakadozottság váltja fel; a kifejezés egyénibb lesz, a mondat szerkezet kihagyásos, a metrum szabálytalanságai fokozódnak, a beszéd-ritmus túlrad a verssorok korlátjain, a vers szövedéke bonyolultabbá, színezése gazdagabbá és komorabbá válik, zenéje mélyebb zengést nyer. A *Hamlet* a két stílus megszgyén áll s mindkettő jellemvonásait egyesíti. Shakespeare drámai költészete az *Othellóban* éri el teljes érettségét: a tragédia minden egyes sora nyílegyenesen száll a katasztrófa felé, a szereplők beszéde nemcsak jelleműket, hanem a drámai konfliktust is tükrözi. A *Macbeth* a költészet szárnyain emelkedik a tragikus művészet egébe. Shakespeare itt azt a szinte megoldhatatlan feladatot tűzte maga elé, hogy egy orgyilkosból csináljon tragikus hőst. Halliday szerint a *Macbeth* száján megszólaló költészetnek köszönhető, hogy a hős gaztettei ellenére is mindvégig megtartja rokonszenvünket; ugyanez vonatkozik kisebb mértékben János királyra és Claudiusra is.

A *Macbeth* zenei hanghatásokkal és képvilágával festi alá a rabság, akadályozottság fojtó légkörét, míg a *Lear királyban* ezek a költői elemek az ábrázolás fenségét, hatalmas dimenzióit erősítik. A viharban átkokat szóró Lear szavainak kakofóniája a mindenség széthullásának nyelvi tükörképe.

A *Lear király* után Shakespeare Plutarchos életrajzaiból meríti tárgyát következő három tragédiájához. Ezek közül a szerző Timont és Coriolanust nem tartja igazi tragikus hősnak, bár a *Timonban* kiemeli a tenger költészetének szépségét. Az *Antonius és Kleopatra* viszont Halliday szemében a költészet és a dráma tökéletes integrálása, az a cél, amely felé egész munkássága törekedett. A Shakespeare-i nyelv hajlékonysága itt éri el tetőpontját; minden felesleges anyag lepárlódott belőle, plasztikus közeggé változott, amelyet a költő tetszése szerint formál, végtelen változatosságban. A szerző könyvének más helyén, a bevezetésben utal arra, hogy a 42 jelenetből álló tragédia, az erzsébetkori színpadi technikával dolgozó Shakespeare drámai művészetének csúcspontja, a valóságosság illúziójára törekvő modern színpadon előadhatatlan.

Drámaírói tevékenységének utolsó szakaszában (1608—1613) Shakespeare négy önálló színdarabot írt, hármát pedig Fletcherrel együtt. Halliday felsorolja azokat a változásokat, amelyek a költő egyéni életében és a londoni színházi életben bekövetkeztek — megszületik első unokája, ami stratfordi kapcsolatainak erősödéséhez, később szülővárosában való letelepedéséhez vezet; megnyílik a fedett, intím stílusú Blackfriars színház, új drámai iskola tűnik fel a fiatal Beaumont és Fletcher személyében. Mindezek a külső körülmények hozzájárulhattak Shakespeare végső drámaírói stílusának kialakulásához, bár a döntő tényező géniusának belső fejlődésében keresendő. A tragédiák megrázkódtatása után a költő bizonyos mértékig a romantikus vígjáték műfajához tér vissza, de a cselekmény sötétebb színezésű, mint az 1600 körül írt vígjátékokban, a gonoszság élesebb formában jelentkezik, mint a tragikus korszak utolsó, római tárgyú alkotásaiban. Míg Beaumont és Fletcher tragikomédiája szentimentális pátoszban és sikamlós kétértelműségben oldja fel a tragikum és komikum el-lentétét, addig Shakespeare utolsó színművei az igazi tragédia elemeit tartalmazzák, a tragikus helyzet és jellem élesen elkülönül bennük a komikus jelenetektől. A korábbi drámákhoz viszonyítva azonban ezek a színművek némileg eltávolodnak a valóságtól.

A cselekmény meseszerűvé válik, a jellemek — kevés kivétellel — elvesztik határozott körvonalalaikat, lépten-nyomon anakronizmusokkal és drámatechnikai következetlenségekkel találkozunk. A nagy tragédiák feszültsége után Shakespeare lazább drámai formát keres, amelyben *A velencei kalmár* óta hallgató líra újból megszólalhat. Shakespeare fiatalkori líraisága itt érett művészettel párosul — ez adja meg az utolsó színműnek különleges báját, a tavasz a télben hangulatát.

A *Perikles* és a *Cymbeline* verselése a romantikus témának megfelelően egyszerű szövedékű, bár az utóbbi darabban Halliday a figyelmet a vers hirtelen, górcsós összehúzóódásaira. Shakespeare-nél mindig fennáll a túlzottan egyéni, a színpadon nehezen követhető bonyolult vagy kihagyásos kifejezés veszélye; a *Téli regében* a tragikus érzés intenzitása néha ilyen nyelvi torzulásokat eredményez, máskor viszont latinizmusokban és absztrakciókban nyilvánul meg. A szerző csak a birkanyírasi ünnepek idillikus jelenetét, főleg Perdita virág-passzusának kristálytisztá költészetét dicséri fenntartás nélkül. Szerinte az *Antonius és Kleopatrához* viszonyítva Shakespeare a *Téli regében* egy fokkal tovább fejlesztette a nyelv plasztikus hajlékonyságát, de bizonyos elszíntelenedés árán. A shakespeare-i költészet színpompája *A viharban* tér vissza. Halliday lelkes szavakkal méltatja a metrikai szerkezet végtelen változatosságát, a vizuális és hanghatások felülmúlhatatlan szépségét, ami *A vihart* a shakespeare-i ellenpont legmagasabbrendű példájává avatja.

A kötet epilógusában a szerző stílusbeli jegyek alapján igyekszik megkülönböztetni Shakespeare és Fletcher részét a *VIII. Henrik* és *A két nemes rokon* c. színművekben.

*

Halliday a költészet szemszögéből vizsgálja Shakespeare drámai életművének fejlődését s fejtegetései során, téves esztétikai alapvetése ellenére, számos értékes eredményhez jut. A monográfia fő hibája a költészet fogalmának szűk, formalista értelmezése. Halliday úgy határozza meg a költészetet, hogy az a képzeleti élménynek metrikailag összefüggő szavakban való kifejezése. A költői ábrázolás és a valóság viszonya ebben a definícióban nem szerepel. A tárgyalás során a képzeleti élmény szerepe is háttérbe szorul, azt a benyomást nyerjük, hogy a szerző a költészetet a szavak ritmikus egymásutánjának tartja, a nyelvi kifejezésre korlátozza. Pedig a költői alkotás bonyolult folyamat, amelyben a valóság elemei a képzelet által átalakítva rendeződnek; a drámában a gondolati tartalom, a cselekmény bonyolítása, a jellemábrázolás nem kevésbé fontos mozzanatai ennek az egységes folyamatnak, mint a nyelvi kifejezés.

A szerző figyelmen kívül hagyja ezt a fontos igazságot s ezért állítja fel pl. azt a tételt, hogy *Macbeth* csak szavainak költőisége révén, cselekedetei ellenére tartja meg rokonszenvünket. *A Macbeth*, mint Shakespeare minden nagy tragédiája, szerves művészi egység: a hős szavai csak az egész koncepció távlatában, a cselekmény és a jellem adott fejlődési fokán nyernek drámai értelmet és költői kifejező erőt. *A Macbeth* költőisége az egész mű felépítésében, nem tökéletes hanghatású részletekben keresendő.

A költészet szűk felfogása, a metrikus beszéddel való azonosítása (ami ellen már Arisztotelész is tiltakozott) az alapja annak a vitatható beállításnak is, amely az *Ahogy tetszik* Rosalindját költői szempontból nem tartja egyenértékűnek a *Vizkereszt* Violájával.

A tanulmányban számos egyéb megállapítás van, ami bizonyára nem fog egyértelmű helyeslésre találni. Mindamellet Halliday könyvének nagy érdeme, hogy Shakespeare drámáiról munkásságát egy lényeges formai mozzanat szemszögéből egész terjedelmében és összefüggéseiben végigvizsgálja. Az ilyen természetű kutatás hasznosan egészíti ki a Shakespeare-kritika egyéb irányú vizsgálódásait és egyben azt bizonyítja, hogy hibás elvi alapon nyugvó tanulmány is értékes részleteredményekkel gazdagíthatja a marxista szemléletű irodalomtudományt.

Szenczi Miklós

Krakowskie Odrodzenie

(A krakkói reneszánsz)

Szerk.: Jan Dąbrowski, Kraków, 1954. Biblioteka Krakowska, 109. sz. 204 p.

Ez a tanulmánykötet a krakkói reneszánszról foglalkozik és annak problémáit sokoldalúan megvilágítja. A kötet egyik fejezete, melyet Jan Dąbrowski krakkói egyetemi tanár, a magyar—lengyel történelmi kapcsolatokat kitérően lengyel ismerője írt, Magyarország szerepével foglalkozik a krakkói reneszánszban.

A kötet első két tanulmánya (Kazimierz Lepszy: *A krakkói reneszánsz társadalmi és gazdasági alapja*, és Henryk Dąbrowski: *A krakkói reneszánsz gazdasági alapjának és ideológiai felépítményének kutatása*) gazdag és részletes képet ad a fontos utak keresztelkedésénél fekvő kereskedő város gazdasági életéről, iparának (só- és ércbányászat) fejlődéséről, a városi iparos és kereskedő polgárság kialakulásáról, továbbá a város egyeteméről, nyomdászatáról s általában szellemi életéről. A lengyelországi reneszánsz gazdasági alapjainak kutatása, mint e tanulmányok is mutatják, meglehetősen előrehaladt; a földművelés, a falusi gazdálkodás és a jobbágyság helyzetének problematikája az egyetlen terület, amely még alaposabb megvilágításra szorul.

A következő, *A krakkói polgárság részvétele a lengyel nyelvért való küzdelemben a reneszánsz korában* c. cikk írója, Witold Taszycki tárgyál az a küzdelmet választotta, mely a reneszánsz korában a latinnal szemben diadalra juttatta a nemzeti nyelvet.

A XVI. század harmadik évtizedében indul meg a rendszeres mozgalom a lengyel nyelv érdekében. E mozgalomban nagy szerepet játszanak a krakkói nyomdászok, akik pedig német származásúak voltak, mint Hieronim Wietor és Florian Ungler. A lengyel nyelvnek nemcsak a latin nyelvvel kellett küzdenie, hanem a némettel is, mert a városok, elsősorban Krakkó polgárai német eredetűek voltak és nem szívesen látták a lengyel nyelvet a városi életben és a templomban.

Csak a XVI. században változik meg ez a helyzet, amikor a lengyel lakosság kezd a városokba beszivárogni. A XVI. század elejéig kizárólag német nyelven írták a városi könyveket és a céhek iratait és csak kivételesen használták a latin nyelvet. A XVI. században a latin legyőzi a németet, azután pedig megjelenik a lengyel nyelv. 1531-ben egyes céhekben határozottan fellépnek a német nyelv kizárólagos használata ellen.

Körülbelül a XVI. század közepétől kezdve a város lakossága már majdnem egészen lengyel volt, de a városházán még a német nyelvet használták és csak 1600-ban rendelte el a városi tanács, hogy ezentúl a lengyel legyen a városi bíróságon nyelve.

Henryk Barycz tanulmánya (*Jan Brożek és a haladó s a maradi elemek küzdelme a Jagelló-egyetemen*) a késői lengyel reneszánsz egyik kiváló egyéniségével foglalkozik.

A kiváló, rendkívül sokoldalú tudós nagy szerepet játszott a jezsuiták elleni küzdelemben is, nemcsak lengyel, de európai színvonalon, s mintegy a lengyel Pascal szerepét játszotta a hatalmas renddel való küzdelemben. Nagy érdemei vannak a krakkói egyetem történetében. Az egyetem középkori szellemét fel akarta frissíteni és a külföldi tudomány színvonalára emelni. Több mint négy évtizedes (1610—1652) egyetemi működése alatt sok küzdelmen kellett keresztülmennie.

Midőn a 19 éves Brożek 1604-ben Krakkóban megkezdte tanulmányait, a lengyel tudomány s annak legfőbb szerve, a krakkói egyetem, nagyon nehéz helyzetben volt. Fejlődését akadályozta a nemesi elkülönülés, mely a racionálisabb szellemű polgári kultúra ellensége volt.

A nemesi osztálypolitikának rövidlátása magával hozta a felsőbb oktatás addigi szerkezetének hanyatlását. A másik tényező, mely a tudományos törekvések normális fejlődésére fékezően hatott, a katolikus ellenreformáció nyomása volt. E két tényező hatása alatt a krakkói egyetem a XVI. század közepétől kezdve tudományos téren a hanyatlás útjára tért s lényegileg a középkori formákhoz kanyarodott vissza.

Az egyetemenk eme hanyatlási idejében nagy jelentőségű Brożek újjító tevékenysége. Egyetemi munkáját szellemi önállóság jellemzi: nem jár kitaposott utakon, el-lene van a nyomasztó hagyományoknak, átérzi a tudomány kapcsolatát az étellel, fel-ismeri a matematika és asztronómia fontosságát.

A hagyományok hatása alatt eleinte kénytelen volt Ptolemaiosz geocentrikus elmé-letét előadni, bár ő maga a heliocentrikus elmélet híve volt. 1610 óta azonban lassan,

de rendszeresen kezdi hirdetni ezt a tant, amelynek igazságában még jobban megerősödik, amikor 1610-ben megismerkedik Galilei elméletével.

Brozek egyre behatóbban érdeklődött Kopernikus heliocentrikus elmélete iránt és 1618-ban Varmiaába utazott, hogy megismerkedjék Kopernikus hátrahagyott irataival, egy részüket magával vitte Krakkóba és még lelkesebben kezdte tanítani Kopernikus elméletét az egyetemen.

1620-ban Padovába utazott, hogy ott orvosi tanulmányokat folytasson. 1624-ben doktorátust szerzett. Visszatérve Krakkóba, új helyzetet talált, mert a jezsuiták erősen támadták az egyetemet. Brozek négy dialógust írt az egyetem védelmében a jezsuiták ellen. Az egyetemet IV. Ulászló trónrajutása mentette meg, aki 1634-ben bezáratta a jezsuiták krakkói kollégiumát.

Adam Boch *A krakkói reneszánsz problematikája és Józef Lepiarczyk Krakkó jelentősége a lengyelországi reneszánsz művészetében* c. tanulmánya elsősorban képzőművészeti érdekű. A krakkói reneszánsz alkotások képe nagyon bonyolult. Ez a város fogadja be elsőnek lengyel földön a tiszta olasz reneszánszot, amely aztán innen terjed el az egész országban. A művészet italizmusa, bár mindvégig dominál, az olaszországi művészek állandó jelenléte ellenére különös jeleget ölt. Az olaszok mellett hamarosan megjelennek a lengyel mesterek is, akik az olasz formákat németalföldivel vegyítik. A XVI. század végén a vidéki gócpontokon kialakuló helyi stílusban pedig gótikus elemek is felbukkannak.

Boch részletesen foglalkozik a krakkói művészeti céhek (kőfaragók, festők, ötvösök, stb.) működésével. Lepiarczyk tanulmányában megkísérli a lengyel reneszánsz művészet periodizációját a krakkói emléktanyag alapján, s nagy vonásokban megrajzolja a jellegzetes krakkói stílus kialakulásának, valamint hazai és külföldi (Felföldiek) elterjedésének útját.

A kötet befejező tanulmányában — *A krakkói reneszánsz kezdeteinek és fejlődésének kapcsolatai a magyar reneszánszsal* — Jan Dąbrowski a krakkói reneszánsz legfontosabb nemzetközi kapcsolataival foglalkozik. Gyakran hivatkozva magyar szerzők tanulmányaira — nagy vonásokban bemutatja Magyarország szerepét a reneszánsznak Lengyelország s főleg Krakkó felé való közvetítésében, később Krakkó hatását a magyar reneszánszra a XVI. század első felében, midőn a magyar—lengyel kulturális kapcsolatok elsősorban Krakkóban fejlődnek ki.

A lengyel reneszánsz nagyon sokat köszönhet Magyarországnak és a magyar reneszánsznak, sokkal többet, mint azt általában gondolják, és pedig főleg Krakkó közvetítésével. Magyarország mintegy összekötőkapocs volt az olasz és lengyel reneszánsz között. A Lengyelország és Magyarország közti élénk politikai, kulturális és gazdasági kapcsolatok, főleg a krakkói és budai udvar közvetlen kapcsolata természetesen Krakkó felé is közvetítették az Olaszországból Magyarországon áterjedő humanizmust.

Már Anjou Lajos korában olasz hatások érintették Magyarországon keresztül Lengyelországot. Lehet pl., hogy az Anjouk székesfehérvári sírjainak vörös márványát feldolgozó olasz művészek készítették Nagy Kázmér krakkói sírját, valamint valószínűleg Jagelló Ulászló síremlékét is.

Nagyon kifejezően mutatkoznak az olasz humanizmus és az olasz művészet hatásai Magyarországon Anjou Mária és Zsigmond idejében: megerősödtek a régi magyar—firenzei kapcsolatok is. Fő támaszuk Filippo Scolari (Pipo Spano) volt, aki Zsigmond seregének vezére lett, és sok világi és egyházi épületet emeltetett Magyarországon.

A magyar kutatók nagyon helyesen emelik ki az uralkodók kancelláriáinak jelentőségét a humanizmus terjesztése terén. A Colluccio Salutatival megindult kapcsolatok mind erősebben fejlődnek ki Zsigmond idejében, akinél látható az a törekvés, hogy kancelláriáját humanista minták szerint alakítsa át.

Nagy része van Magyarországnak, főleg a magyar királyi kancelláriának abban, hogy a neoplatonizmus eljutott Krakkóba is.

A kancelláriában I. Ulászló alatt kialakul a humanizmus híveinek csoportja (magyarok, lengyelek, olaszok), mely csoport Vergerio hatása alatt állott. A legtevékenyebb közülük Vitéz János volt.

Érdemes megemlíteni azt a kevésbé ismertényt, hogy Vitéz közvetlen kapcsolatokat létesített Krakkóval, amikor 1440-ben Krakkóba utazott azzal a követséggel, mely Jagelló Ulászlónak meghozta a hírt, hogy Magyarország királyává választották. Vitéz ekkor nemcsak Oleśnieckivel, a nagy szerepet játszó püspökkel ismerkedett meg,

de minden valószínűség szerint Lasockival és Szanoki Gergellyel is, akik Magyarországra készültek.

Szanoki Gergely Várna után Magyarországon maradt, hasonlóképpen Lasocki is, aki mint Hunyadi diplomatája működött és a váradi prépostságot kapta, majd Hunyadi fiainak, Lászlónak és Mátyásnak lett nevelője.

Lasocki, aki még Magyarországra való érkezése előtt érintkezésbe lépett Guarinóval és annak híres ferrarai iskolájával, összekötőkapocs lett Guarino és Vitéz között. Valószínűleg ő könnyítette meg Vitéz közeli rokonának, Csezmicei Jánosnak (Janus Pannoniusnak) Guarinóval való találkozását 1447-ben.

Szanoki Gergely később visszatért Lengyelországba, Lasocki pedig 1450-ben meghalt. A Lengyelországgal létesített kapcsolatok azonban nem gyöngültek, sőt megerősödtek, főleg attól az időtől kezdve, mikor Mátyás trónra jutott.

A humanizmus magyarországi központjaiban működnek és fontos szerepet játszanak a Vitéz által Lengyelországból és mindenekelőtt Krakkóból hívott tudósok. Vezető szerepet játszanak ebben a mozgalmában a matematikusok és asztronómusok, akik egyúttal asztrológusok is voltak.

Vitéz kapcsolata a lengyel asztronómusokkal érthető, nemcsak azért, mert ő maga is foglalkozott csillagászattal, hanem mert ebben az irányban haladt a humanizmus is. Ezért hívtak Magyarországra Mátyás és Ulászló alatt kiváló asztronómusokat, a híres Regiomontanust és a lengyel Bilica Márton, akik a budai királyi obszervatóriumot megszervezték. Midőn Vitéz Mátyás király megbízásából 1465-ben szervezni kezdte a pozsonyi egyetemet, meghívta Regiomontanust és Bilicát is. Bilica Bolognában megismerkedett Janus Pannoniussal és az ő közvetítésével került Magyarországra. Mátyás király támogatta a lengyel tudóst, budai plébániát adott neki és az általa alapított budai egyetemen helyezte el.

A neoplatonizmus az Alpoktól északra csak kezdeteiben volt magyarországi jelenség; a lengyelek élénk részvétele Vitéz udvarában bizonyítja, hogy Lengyelországba is eljutott a híre. E csoportnak Lengyelországgal való szoros kapcsolatát bizonyítja az 1471. évi összeesküvés is, mely meg akarta bukztatni Mátyás királyt és helyébe Kázmér lengyel királyfit akarta ültetni.

A királyi kancellária volt továbbra is a magyarországi humanizmus fő támogatója, de Mátyás uralkodásának második felében nagy változáson ment át a centralizmus és abszolutizmus irányában.

Ami Callimachusnak a budai udvarban való tartózkodását illeti, Dąbrowski elfogadja azt az érvet, hogy Ugolino Verino firenzei költő elküldve munkáit Mátyás királynak, munkáját Callimachusnak dedikálta, mint a magyar király barátjának (Ad Callimachum Etruscum, poetam insignem, Pannoniae regis amicum). Ez a nyomós érv a mellett szól, hogy Callimachus 1483-ban Budán tartózkodott.

Callimachus Magyarországon közvetlenül érintkezésbe került a budai neoplatonizmussal, mely mintegy kolóniája volt a firenzei neoplatonista iskolának. Nem sikerült ugyan Platón Akadémiát létesítenie Budán a firenzei mintájára, de ennek ellenére a neoplatonizmus erősödése 1471 után igen határozott.

1483-ban Callimachus budai tartózkodása alatt nagy érdeklődéssel fogadták Marsilio Ficino neoplatonistának 1482-ben megjelent munkáját, a *Theologia Platonicát*.

Mátyás király halála után II. Ulászló udvarában elég sok híve volt a humanizmusnak és a királyi kancellária továbbra is központja maradt a humanista szellemnek.

A politikai viszonyok javulásával szorosabbá válnak a kapcsolatok a magyar és lengyel, elsősorban a krakkói humanizmus között.

Nagy szerepet játszik e téren Zsigmond hercegnek a budai udvarban tartózkodása 1498-tól 1501-ig, majd 1502-ben és 1505-ben. E tartózkodás szorosabb kapcsolatot létesít a magyar és lengyel humanizmus és reneszánsz között. Zsigmondot nem érdekelték a tudományos kérdések, de kétségtelen, hogy magyarországi tartózkodásának köszönhető az első reneszánsz emlék Krakkóban, János Albert síremléke, mely 1502—1505 között készült, s amelyet a Magyarországról Krakkóba hívott Franciscus Italus készített magyarországi vörösmárványból. Magyarországról került Krakkóba az a Ferenc is, aki János Albert síremlékén dolgozott és aki a királyi várat tervezte, majd építését vezette 1516-ban bekövetkezett haláláig. Jól kellett ismernie a magyar műemlékeket, mert János Albert síremlékén ugyanazon elemeket találjuk, mint a pesti belvárosi templom két pastoforiumán. Midőn Zsigmond újból Magyarországra ment 1502-ben, épületek rajzait gyűjti azzal a céllal, hogy azokat a leégett krakkói

vár újjáépítésénél felhasználja. Az építési munkálatokhoz munkásokat hívnak Magyarországáról. Néhány évvel később (1524-ben) Zsigmond király parancsára Sewerin Boner lerajzoltatja az esztergomi székesegyház főoltára előtti rácsot a Zsigmond-kápolna részére.

Mátyás király halálával megváltozik a magyar humanizmus centralisztikus társadalmi alapja. A Jagellók alatt a humanizmus inkább a városi polgárságra és a köznemességre támaszkodik; innen kerülnek ki az érsekek is, mint Bakócz, Szathmári és Szalkai. Mátyás király idejében az olasz iránynak volt nagy szerepe, a Jagellók alatt az olaszok helyett cseh- és cseh- vagy magyarországi németek szerepelnek a magyarok mellett. Nagy szerepet játszanak most a Thurzó-család tagjai, János, Szaniszló és Elek, Thurzó Jánosnak, a Magyarországról származó gazdag krakkói polgárnak és vállalkozónak fiai.

Míg Lengyelországban most kezdődik a reneszánsz virágzása, Magyarország a mohácsi csatával 150 évre török megszállás alá kerül. Lengyelország most kezdi visszaadni Magyarországnak a régi kulturális tartozást. Ennek nyomait látják az akkori Felső-Magyarországon, az ottani városok házait díszítő attikában, melyet lengyel végződésnek neveztek, részben pedig Veit Stoss tanítványainak munkáiban, a szárnyas oltárokon.

A humanisták által létesített kapcsolatok még bizonyos ideig összekötik Magyarországot Krakkóval. Két név emelkedik ki e téren: az egyik Paulus Crosneksis humanista, egyetemi tanár, aki nagyon megbarátkozott a magyarokkal, részben már az egyetemen, később Magyarországon, ahol Perényi Gábor támogatta őt. A két ország barátságát költeményben énekelte meg.

A másik név ahhoz a korszakhoz kapcsolódik, midőn Krakkó nagy hatást gyakorol Magyarországra egyeteme által. Ez a humanista Honter János Brassóból, a reformáció terjesztője Erdélyben és az ottani nyomdászat megszervezője. 1530—1532-ben íratkozott be a krakkói egyetemre s munkái csakhamar híressé tették.

A reneszánsz Krakkónak, a krakkói egyetemnek és a krakkói nyomdáknak további fontos szerepük van a magyar kultúra történetében; különösen figyelemreméltó a krakkói magyar egyetemi hallgatók munkája a reformáció, a magyar irodalom és a magyar nyelv fejlesztése terén.

Míg azelőtt a krakkói magyar diákság a neoplatonizmus támogatója volt, most Rotterdami Erasmusnak hódol. Az erasmusi tanok fő hirdetője Krakkóban, az angol Cox Magyarországra megy, ott a lőcsei iskola rektora lett, majd pedig Kasán működött. Ennek az iránynak egy másik képviselője a svájci Eck Bálint, szintén Magyarországon telepszik le és Bártfa polgármestere lesz.

A krakkói magyar diákok megmagyarosították a humanizmust a Rotterdami Erasmustól tanult kritikai képzettségük és filológiai készségük segítségével. A legkiválóbb köztük Erdősi Szilveszter János.

Divéky Adorján

V. J. JEVGENYEV-MAKSZIMOV Tvorcsezkij puty N. A. Nyekraszova

(N. A. Nyekraszov írói útja)

M.—L., 1953. Izd. AN SzSzsZr. 282 p.

Jevgenyev-Makszimov a szovjet Nyekraszov-kutatás egyik úttörője. Monográfiájában, amely félévszázados kutatásai eredményeit összegezi, határozott színekkel, biztos kézzel fest eleven képet a XIX. századi orosz irodalom egyik büszkeségéről, a nagy orosz forradalmi, népi költőről. Végigvezeti az olvasót az író életének, munkásságának főbb szakaszain, bemutatja a költő útját, amely nem volt mentes ingadozásoktól, kételyektől, mégis biztosan vezetett a néphez, a demokratikus parasztforradalom eszméihez.

A költő gyermekkorából a szerző azokat az élményeket emeli ki, amelyek őt a jobbágyrendszer elleni harc útjára vitték, a dolgozó nép őszinte barátjává tették. Nyekraszov földbirtokos szülőktől származott, gyermekkorában apja birtokán saját

szemével láthatta a jobbágyság kizsákmányolását, megalázását. Középiskolai tanulmányai befejezése után Pétervárra ment tanulni. Apja katonatisztet akart belőle nevelni, de a fiatal Nyekraszov a bölcsészkarra iratkozott be. A durva, tudatlan földesúr erre megtagadott tőle minden támogatást, magára Pétervárott engedetlen fiát. Nyekraszov élete rendkívül nehézre fordult, s csak erős, hajthatatlan jellemének volt köszönhető, hogy elvégezte az egyetemet.

1839-ben adta ki első verseskötetét, »Ábrándok és hangok« címmel. Belinszkij keményen bírálta, szemére vetette önállótlanágát és verseinek romantikus szellemét. Később drámaírással próbálkozott, de ezek a kísérletei szintén sikertelenül végződtek. Ekkor ismerkedett meg Belinszkijjal, a forradalmi demokrata eszmék úttörőjével, a kritikai realizmus nagy harcosával. Ismeretségük bensőséges barátsággá mélyült. Nyekraszov nemcsak politikai tekintetben tanult Belinszkijtól, de művészi nézeteinek kialakításában is kiváló mesterre talált barátjában.

Belinszkij hatása érezhető Nyekraszov 1843-ban írt első regényében (*Tyihon Trozstnyikov élete és kalandjai*), valamint a 40-es években kiadott irodalmi almanachjaiban. Különösen a *Pétervár fiziológiája* és a *Pétervári gyűjtemény* hódították meg a közönséget.

A gyűjteményben Nyekraszov négy verse jelent meg: *Útközben*, *Bölcsődal*, *Öröm látni...* és a *Részeges*. Ezek a költemények, az »Óda mai hangnemben« c. verssel együtt, amely röviddel az almanach kiadása előtt jelent meg, azt tanúsítják, hogy Nyekraszov a Gogol hagyományait folytató írókhoz csatlakozott, de már forradalmi demokrata álláspontból ir.

Két évvel a *Pétervári gyűjtemény* kiadása után — 1848-ban — írta Nyekraszov egyik legszebb, legkifejezőbb költeményét, amely csak halála után jelenhetett meg. A vers érdekes abból a szempontból is, hogy ebben szólal meg először Nyekraszov emberi és költői hitvallása.

Kimentem a Széna-térre
Tegnapelőtt délben,
Fiatal parasztmenyecskét
Korbácsoltak éppen.

Némán túrta, hogy beteljék
Rajta az ítélet.
Szóltam a Múzsának: »Nézd csak,
Verik a testvéred!«

(Gábor Andor fordítása)

Nyekraszov nemcsak mint író és költő szerzett dicsőséget az orosz irodalomnak, hanem az irodalmi szervezés terén is nagy érdemei vannak. Húsz évig — 1847-től 1866-ig — volt a *Szovremennyik* (Kortárs), a kor leghaladóbb folyóirata, 1868-tól 1877-ig pedig az *Otyecsesztvennije Zapiszki* (Hazai feljegyzések) c. folyóirat szerkesztője. A *Kortárs* és a *Hazai feljegyzések* a kor legjobb íróit tömörítették maguk köré. Belinszkij cikkei, Gercen regényei, Turgenyev *Egy vadász feljegyzései* és egyéb művei, Lev Tolsztoj korai művei, Goncsarov regényei, stb. a *Kortárs* hasábjain jutottak az orosz olvasóközönséghez.

A szerző részletesen tárgyalja Nyekraszov szépprózáját, regényeit is, amelyeket az író maga nem becsült sokra, noha ezek a művek érdekes fényt vetnek a korabeli orosz társadalomra és az író állásfoglalására.

Az 50-es évek végén a társadalmi ellentétek rendkívül kiéleződtek, különösen a krimi háború után, amely a cári Oroszország rothadtságát hozta napvilágra. A parasztlázadások száma évről-évre növekedett. A jobbágyrendszer megszüntetése elkerülhetetlenné vált. Ez a lépés zavarba hozta a reakciósokat, akik még nem ismerték fel, hogy a kormány nagy gonddal őrködik érdekeik felett. A liberálisok üdvözölték a nagy reformok korszakát. Ebben az időben kezdenek kiéleződni az ellentétek a demokratikus táboron belül a liberálisok és a forradalmi demokraták között.

1856-ban Nyekraszov verseskötetét adott ki, amely világosan mutatta, hogy minden szimpátiája a forradalmi demokratáké. A gyűjtemény — a szigorú cenzúra ellenére is — forradalmi harcra buzdított.

Nyekraszov a költeményeket tematikájuk szerint négy részre csoportosította. Az első rész a néppel foglalkozó költeményeket tartalmazza; ezekből a nép iránti szeretet és bizalom sugárzik. Nyekraszov világosan látja a parasztok szörnyű helyzetét, de nem lesz úrrá rajta a pesszimizmus; bízik a népben, hisz hatalmas erejében, szellemi felemelkedésében. Bizalma azonban nem csábítja hamis idealizálásra, tudja, hogy a népben nemcsak szép, erős jellemek vannak, hanem gyengék és hitványak is.

A gyűjtemény második részében Nyekraszov a nép ellenségeit ábrázolja, a szatira korbácsával ostorozza a nép nyomorítóit: a földesurakat, csinovnyikokat és a fiatal burzsoáziát.

A kötet harmadik részét a *Szasa* c. elbeszélő költemény alkotja. E művében próbálkozik Nyekraszov első ízben a pozitív hős megformálásával Szasa alakjában. Szasa igyekszik apró cselekedetekkel könnyíteni a népen, tevékenységi köre ugyan még nagyon szűk, de látóköre majd kiszélesedik, s akkor méltó helyet foglal el a nép érdekeiért küzdő forradalmárok oldalán.

A hős keresésére vall a *Belinszkij* c. elbeszélő költemény is, amelyben a költő egy szenvedélyes népriibun alakját rajzolta meg. A költemény a cenzúra miatt nem kerülhetett be a gyűjteménybe.

A kötet negyedik része bensőséges lírai verseket tartalmaz. Jevgenyev-Makszimov megjegyzi, hogy Nyekraszov lírai költészete az »örök« lírai témákat — gyermekkor, barátság, szerelem, természet — dolgozza fel, de mindig szociális csengéssel. Az ő műzsája bús útítársa a bús szegényeknek, akik azért születtek, hogy dolgozzanak, szenvedjenek, bilincseket viseljenek. Nyekraszov nemcsak szemlélő, hanem elszánt harcos is, nemcsak szeretni, de gyűlölni is tud. *Költő és polgár* c. versében világosan leszögezi, hogy a költészet fontos társadalmi ügy, s az a költő, aki a kor leghaladóbb eszméivel van felvértezve, csak harcos polgár lehet.

1856-ban Nyekraszov gyógyulás céljából külföldre utazik. Ebben az évben sok nézeteltérés van közte és felesége között, mindinkább elhidegülnek egymástól. Ellentét merül fel a költő és Gercen között, majd Turgenyevhez fűződő barátsága is elhidegül. Mihelyt azonban a költő szeretett szülőföldjére lép, a megkönnyebbülés és megújulás jelei mutatkoznak hangulatában. Ez tükröződik *Csend* c. költeményében.

Ez a költemény minden szépsége és értéke ellenére sem mentes bizonyos hibáktól. Lenin megállapítása szerint Nyekraszov időnként »hamis hangokat« ütött meg. Ilyen »hamis hangot« találunk ebben a műben is, a liberális illúzió hangját. A költő arra a meggyőződésre jutott, hogy a krími háború befejeztével »új korszak« nyílik meg, amely Oroszország megújulásához vezet, s a nép életében kedvező változások következnek be.

Nyekraszov munkásságára azonban ezek a hibák nem jellemzők. A reformot megelőző 1858—1861-es években a forradalmi demokrata motívumok megerősödnek költészetében. Erről tanúskodnak az olyan költemények, mint a *Gondolatok egy palota bejáratánál*, *Dal Terjomuskának*, *A Volgán*, *Gyermekek sirása*, stb.

A reform után (1861) Nyekraszov művészete magasabb szintre emelkedik a nép ábrázolásában. Megértette, nem elég a népről, a nép álláspontjáról írni — magának a népnek kell írni. *Házalók* c. elbeszélő költeményében olyan kompozíciót választ, amely lehetővé teszi a nép életének széleskörű ábrázolását. A költemény alap gondolata, hogy így élni tovább nem lehet. Ezt a forradalmi felhívást Nyekraszov a néphez intézte, a költemény nyelvét ennek megfelelően a nép beszédéből merített szavak, kifejezések, fordulatok jellemzik.

Az orosz nép kegyetlen kizsákmányolását bemutató *Vasút* c. költeményében (1864) a költői ábrázolás különböző módjai — ballada, szatíra, líra — egyesülnek. Nyekraszov itt is mint a kompozíció mestere mutatkozik meg. Verseiben világosan kiérződik a szerkezeti elem, a költemény felépítése, ami arra mutat, hogy a költő világosan és konkrétan látta a dolgokat.

A jobbágyfelszabadítás után a reakció rágalmakat szórt a parasztságra. Ekkor írja Nyekraszov *Vörösorrú fagykirály* c. elbeszélő költeményét, amely Darja és Prokl alakjában a parasztság óriási fizikai és lelki erejét mutatja be.

Darja álmában a költő a paraszti munka gyönyörű képét varázsolja az olvasó elé. De Nyekraszov nemcsak a munka szépségét látja. Prokl és Darja sorsában, akik a megélhetésükért vívott küzdelemben életükkel fizettek, azt is bemutatja, hogy az erőt felülmúló, túlzott munka káros, sőt gyilkos lehet. A költeményben leírt események a reform utáni időkre esnek; Nyekraszov eszmei mondanivalója: a reform a parasztság helyzetén mit sem változtatott.

A 70-es években a forradalmi mozgalom új lendületet vett. Ebben az időben írja Nyekraszov három történeti tárgyú, forradalmi elbeszélő költeményét, a *Nagyapót*, az *Orosz asszonyokat* és az *M. N. Volkonszkaja grófnőt*.

Nyekraszov történeti témákhoz való fordulása váratlanul hatott, mert anyagát eddig mindig a jelenből, a kor legégetőbb problémáiból merítette. Ez a témaválasztás

azonban nem jelentett elfordulást a kor valóságától. A költő történeti tárgyú műveiben is olyan alakokat ábrázolt, akik legjobban fejezték ki a kor forradalmi törekvéseit. Sok nehézséggel kellett megküzdenie a téma megoldásánál. A dekabristák korát kellett történetileg híven ábrázolnia, és ugyanakkor a jelent kellett megszólaltatnia művében, a két kor azonban lényegesen különbözött egymástól. Olyan vonásokat kellett tehát megragadnia, amelyek mindkét korra egyaránt jellemzőek voltak. A költő tehetségére vall, hogy nehéz feladatát sikeresen oldotta meg.

A *Nagyapó* hőse egy dekabrista forradalmár, aki 30 évi szibériai száműzetésből tér haza. Szasa, az unokája nagyon megszereti nagyapját és állandóan kérdegeti. A nagyapó mesél neki az elmúlt időkről, lassanként felnyitja unokája szemét, beszél arról a harcról, melyet a nép boldogulásáért kell folytatnia.

Nyekraszovnak ez a műve bemutatja a nép múltját, jelenét és jövőjét. Az elbeszélés rendkívül dinamikus, az események, az élő párbeszéd, a gyermek kérdezősködése az olvasó figyelmét állandóan feszültségben tartja. Az elbeszélés kompozíciója fokozza az események dinamikáját és a tartalom drámaiságát.

Az *Orosz asszonyok*ban Nyekraszov Trubeckoj és Volkonszkij dekabristák feleségeinek alakjait rajzolja meg, akik félredobva a társadalmi előítéleteket, követik férjüket a száműzetésbe, vállalják nehéz sorsukat s ezzel további harcra buzdítják őket.

Nyekraszov már a 60-as évek közepén írni akart a »társadalom fekélyéről«, a születésben lévő kapitalizmusról. Szándékát csak 1875-ben válhatta valóra *Kortársak* c. elbeszélő költeményével. Ebben a művében használta legsikeresebben a szatíra fegyverét a nép ellenségeinek kipellengérezésére.

Jevgenyev-Makszimov részletesen foglalkozik a *Ki boldog Oroszországban* c. költeménnyel, tisztázza a problematikus kérdéseket, bemutatja az alakok ábrázolásának fejlődését. Nyekraszov ezt a művet 1864-től 1876-ig, tehát 13 évig írta.

A szovjet irodalomtudomány négy részre osztja az epizódokban gazdag költeményt; ez a felosztás felel meg legjobban az eszmei tartalomnak, amelyet így lehet meghatározni: a nép helyzete a reform után változatlan maradt, de a tömegek öntudata állandóan emelkedőben van, érik a forradalmi harcra, amelyben szövetségese a demokratikus értelmiség.

A mű kerete a következő: hét paraszt járja Oroszországot, hogy megtudja, ki boldog Oroszországban. Nyekraszov eredetileg azt a célt tűzte maga elé, hogy megmutatja az egész orosz társadalom keresztmetszetét. De a politikai viszonyok megváltozásával szűkítette témáját, hogy szélesebb ábrázolást nyerjen a nép, s annak igazi barátja, a forradalmi demokrata raznocsinyec. Nyekraszov 1864-ben, a reakció éveiben írta a mű első részét. A cenzúra törölte a mű legforradalmibb részletét, Jakim Nagoj monológját, amelyben elmondja, hogy munkája gyümölcsét az isten, a cár és az úr sajátítja el. 1873—1876-ban, amikor a forradalmi mozgalom megerősödött, Nyekraszov eltér eredeti tervétől — most a parasztság reformutáni helyzetét festi egyre sötétebb tónusokkal.

Nyekraszov költészete egy művében sem olvad össze oly szoros egységbe a népköltéssel, mint ebben a költeményében. Ezt a kérdést Jevgenyev-Makszimov részletesen tárgyalja, rávilágít a költő műhelytitkaira, bemutatja, hogyan dolgozta fel Nyekraszov a népköltészet egyes motívumait és alkotásait. A mű olyan híven fejezi ki a nép lelkét, hogy a tapasztalatlan olvasó Nyekraszov dalait eredeti népdalnak tarthatja.

A monográfia befejező része a nagy orosz költő költészetének művészi sajátosságait összegezi. Nyekraszov az orosz klasszikus irodalom hagyományait folytatta, de nem egyszerűen másolta, hanem alkotóan használta fel őket az új társadalmi viszonyok ábrázolásában.

Újítása elsősorban művei új tartalmában rejlik. Nyekraszov nagy érdeme abban áll, hogy műveinek középpontjába a népet állította, mély megértéssel és szeretettel ábrázolta az egyszerű parasztságot és a városi szegénységet. Újító volt a tekintetben is, hogy megmutatta a nép igazi barátait; egyik nagy érdeme, hogy az orosz klasszikus költészetben meghonosította a forradalmi témát. Újító a forma művészi tökéletesítésében is, különösen az elbeszélő költemények terén. A háromsztagú versláb művészi alkalmazásával új, elevebb verselést hozott létre. Demokratizálta a költői nyelvet, bőven merítve az orosz népi nyelv gazdag kincseiből.

Jevgenyev-Makszimov könyve rendkívül élvezetes olvasmány. Olyan tudós tollából született, aki fél évszázad munkáit áldozta arra, hogy az orosz költészet egyik kiemelkedő képviselőjének teljes értékéből minél többet átadhasson az utóknak.

A művek értékelését a történelmi korszak legjelentősebb politikai eseményeivel kezdi, tömören, mindig a lényegre tapintva. Véleményünk szerint a monográfia sokat nyert volna, ha szerzője részletesebben tárgyalja a kor irodalmi életét is.

A művek elemzésénél a szerző mindig a legjelentősebb kérdéseket, a legvitatottabb problémákat veti fel, s ezeket szervesen összekapcsolja a művek művészi oldalának mélyreható feltárással.

Nyekraszov verseiből eddig csak egy kis kötet jelent meg magyar fordításban. Annál örvedetesebb jelenség, hogy az Új Magyar Könyvkiadó most egy bőséges válogatás kiadását tervezi a nagy orosz realista költő műveiből.

Nyirő Lajos

CESARE PAVESE

La letteratura americana e altri saggi

(Az amerikai irodalom és más tanulmányok)

Torino, 1953. Einaudi. 369 p.

Rendkívül szerteágazó problematikája miatt igen nehéz egyetlen ismertetésben bemutatni ezt a könyvet. A könyv négy részre oszlik: az első tartalmazza az amerikai irodalommal kapcsolatos tanulmányokat, a másodikban néhány angol íróról szóló megemlékezések vannak, a harmadikban a szerkesztők Pavesének az *Unità*-ban megjelent cikkeit gyűjtötték össze, végül a negyedik részben néhány irodalomelméleti vonatkozású írását olvashatjuk.

Számunkra elsősorban az amerikai irodalommal foglalkozó tanulmányok mondanivalója lényeges és érdekes. Az angol írókról írt ismertetéseit maga Pavese sem tartotta különösebben fontosaknak, irodalomtörténeti eszmefuttatásai pedig meglehetősen töredékesek, maga előtt sem eléggé tisztázott gondolatok halmaza, a tisztázatlanság következtében nem egy helyen ellentmondások. Az *Unità*-ba írt cikkeinek problematikája önálló, más jellegű ismertetést igényelne.

Az amerikai irodalomról írt tanulmányok nagyrésze az 1930 és 1940 közötti évtizedből való. A kötet szerkesztői — nagyon helyesen — nem ragaszkodtak a tanulmányok szigorú kronológiai sorrendjéhez, hanem az egyes írókkal foglalkozó tanulmányokat egymás után közlik. Így világosabban bontakozik ki Pavesének az egyes írókról alkotott felfogása és könnyebb megfigyelni magának Pavesének, mint kritikusként a fejlődését is.

Már maga az a tény, hogy e tanulmányok nagyrésze az említett évtizedben született, igen sokat mond. Arra int, hogy Pavese érdeklődését az amerikai irodalom iránt ne pusztán az író egyéni esztétikai érdeklődésének tekintsük, hanem mint annak az irányzatnak a szerves részét, mely az olasz írók körében éppen ebben az időszakban kibontakozott. Ebben az időben ugyanis a fiatal olasz írónemzedék legjobb és legtehetségesebb tagjai (köztük Cesare Pavese, Elio Vittorini és Giaime Pintor) mohó érdeklődéssel fordultak az akkori amerikai irodalom felé, számos tanulmányt írtak róla, s rövid néhány év alatt több mint egy tucat amerikai regényt fordítottak le. A fasiszmus kultúrpolitikusai nem is késlekedtek azzal, hogy az amerikanizmus és a nemzetietlenség vádjával támadjanak rájuk. Adminisztratív intézkedésekre csak azért nem került sor, mert a fasiszmus éppen a harmincas évek táján az irodalom vonalán egy kissé lazábbra engedte a gyeplőt, mintegy biztonsági szelepet nyitott meg, másrészt az ilyen jellegű intézkedések ellen szólt az a hatalmas tetszés, amellyel a széles olasz olvasóközönség az amerikai írók munkáit fogadta. Emellett azonban irodalmi téren a támadások egyre élesebbekké váltak, nemcsak az említett írók, hanem egyben az amerikai irodalom ellen is. A támadások részben a stílus, részben a tartalmi mondanivaló ellen irányultak, mondani sem kell, jellegzetesen fasiszta szempontok alapján. A fasiszta kultúrpolitikusok minden erőfeszítése abban állott, hogy az irodalmat és a művészetet a mesterséges optimizmus szításának eszközévé tegyék, hogy a mindjobban éleződő gazdasági és társadalmi problémákról eltereljék a figyelmet. Ennek a célnak kitűnően megfelelt a Bontempelli által kiagyalt és a gyakorlatban is megvalósított »mágikus realizmus«, az idillikus vagy misztikus regionális irodalom, valamint a katolikus szellemmel és világnézettel átitatott úgynevezett társadalmi regényirodalom (különösen a Vatikánnal kötött konkordátum után). Az ilyesfajta irodalom

létjogosultságát igyekeztek elméletileg is »megindokolni«. Egyrészt azzal, hogy az olasz társadalom a fasizmus segítségével »kiküszöbölte« a kapitalizmus tragikus ellentmondásait, megteremtette a »harmóniát« a társadalom különböző rétegei között s ezzel összhangba hozta a társadalmat a latin szellem eredendő megnyilatkozási formájával, a harmónikus derével és optimizmussal. Ennek alapján indítottak azután harcot a latin szellemtől idegen, szeritista defetista, naturalista irodalmi megnyilvánulások ellen. Szinte felesleges rámutatni, hogy következőképpen minden, nem a fasizmus szája íze szerinti írásművet »naturalistává« nyilvánítottak, a defetizmus vádjával bélyegeztek meg. Hasonló értelemben indultak meg a támadások az amerikai irodalom ellen is. Propagátorainak, fordítóinak szemére hányták, hogy ennek a stílusában bár, bár, tartalmában kúsza, kaotikus irodalomnak a terjesztésével elárulják, megtagadják a latin szellemtől és demoralizálják az olvasóközönséget. Mikor ezekkel a mód-szerekkel nem értek célt, más úton próbálkoztak. A fasizmusnak nem az amerikai művek stílusa fájt, hanem problémafelvetésük, ugyanaz, ami az úgynevezett hazai naturalistáknál. Éppen ezért ahhoz a módszerhez nyúltak, hogy ismertetésekben sok-szor még jobban kiélezték a problémákat, mint maguk a szerzők, annak illusztrálására, hogy lám, ilyen az élet Amerikában, a kapitalista kaoszban, nálunk pedig, mint az irodalom is tanúsítja, mennyivel rendezettebb, nyugodtabb minden. A fasizmus »rendjét« akarták demagóg módon szembeállítani a kapitalizmus kaoszával.

Ez a védekezési módszer sem bizonyult azonban célravezetőnek. Éppen az a bizonyos kaosz, az összeütköző erők látványa, a nyugtalan, küszködő, szenvedő, út-és helykereső emberek bemutatása, ábrázolása volt oly nagy hatással e fiatal író-generációra és az olvasóközönségre is. Az értelmiség és a tömegek érezték a fasizmus posványát, fogolynak érezték magukat. Még a kor legnagyobb írója, az egyébként fiatalnak éppen nem mondható, de szellemileg még mindig friss Luigi Pirandello is eljut odáig egyik jelentős, a huszas évek végén írt darabjában, hogy nyíltan ki-mondatja egyik alakjával: Igen, Amerikában és Oroszországban, a régi és friss erők nagy összeapásában ott van élet (s mindezt szembeállítja az egyéniséget, az új gondolatot gúzsbakötő, megfojtó olasz valósággal) (*Quadio si è Qualcuno*). Maga Pavese is hasonló szellemben nyilatkozik: »az amerikai irodalom volt az a gigantikus színpad, amelyen mindnyájunk drámáját sokkal őszintébben játszották, mint másutt... Miközben az embereket, a szavakat Amerikában, Oroszországban, Franciaországban kerestük, felfedeztük Olaszországot.«

Egy másik cikkében, melyet már a fasizmus bukása után írt, úgy emlékszik vissza az amerikai irodalomra, hogy abban mindazoknak a problémáknak a felvetését megtalálta, amelyek összessége jelen korunkat alkotja, amelyek ott kavarnak, zúgnak az emberekben nemcsak Amerikában, de Olaszországban is: az élet nagy problémáit, a harcoló tömegeket, a sztrájkokat, a lázongást, stb. Az amerikai irodalom iránti érdeklődés tehát az ő esetében is messze túllépte a puszta esztétikum, az irodalmi kíváncsiság határait. Éppen a hazai irodalomtól való elfordulás, a reális lélettartalom keresése az irodalomban volt az a mozzanat, amely megóvta őt a puszta stíluselemzéstől. Nem volt könnyű ezt elérnie. Mint egész nemzedéke, maga is Croce esztétikáján nevelkedett. A crocei esztétika pedig élesen elválasztja egymástól a tartalmi mondanivalót a formai megvalósulástól, jobban mondva a tartalmi mondanivalót teljesen feloldja és megsemmisíti a művészi alapintuicó elemzésében és értelmezésében. Croce hatása különösen első tanulmányain érezhető. Ennek megfelelően e tanulmányok elsősorban két részre tagolódnak: az első rész tartalmi elemzést ad, a másodikban a művészi megvalósítás folyamatát vizsgálja. Eközben nem egyszer az absztrakt elemzés síkjára téved. Bár még legjobb, legérettebb tanulmányaiban sem sikerül elemzésében a tartalom és a forma dialektikus egységének, világos, elemzésbeli bemutatásához eljutnia, mégis érzi az általa követett módszer gyengéit, sőt azt is, hogy e módszer egy alapjában helytelen irodalom- és művészetszemléletből fakad. Ennek a következménye bizonyos hangsúlyeltolódás magának az elemzésnek a két része között, a tartalmi elemzés javára. Ez az eltolódás nem vezet soha a formai szempontok kikapcsolásához, legfeljebb azt eredményezi, hogy bizonyos esetekben már a problematika elemzésének keretében elmondja mindazt, amit a műről érde-mesnek tart elmondani, s eközben számos olyan megfigyelést tesz a műformára vonatkozólag, mely a tartalom és forma dialektikus kapcsolatának a megsejtéséből született. A legállandóbb szempont azonban, mint már említettük, az amerikai írók elem-zésekor annak keresése, hogy mit tanulhat tőlük egy olasz író, milyen tanulsággal szolgál az akkori amerikai irodalom az élő olasz irodalomnak?

Sinclair Lewistről és Sherwood Andersonról írt tanulmányában ennek megfelelően elég nagy helyet szentel az irodalmi provincializmus kérdésének. (Ez a kérdés több más íróval kapcsolatban is felmerül, de Sinclair Lewis kapcsán mutatkozik meg a legvilágosabban). Észreveszi, hogy Lewis korai írásainak nagy többségében arról van szó, hogy a Közép-Nyugat (a Middle-West) hogyan tud összeforrni a kapitalizmus útján rohanó Kelettel s hogy ennek az összeforrásnak a során hogyan alakul át maga az ember. Hogyan vesztik el a talajt a középnegyatiak a lábuk alól, mennyire idegenül hatnak rájuk az új társadalmi és életformák. Az ebből adódó nyugtalanságot, vándorlási lázat és útkeresést érzi még fokozottabban kicsendülni Sherwood Anderson munkáiból. Nem fél levonni azt a következtetést, hogy az amerikai írók nagy történelmi feladat megoldását vállalták: az amerikai népi, nemzeti karakter kialakulásának, e kialakulás küzdelmes útjának ábrázolását. És ekkor nyomban megtalálja a párhuzamos problémát Olaszországban. Olaszországnak is megvan a maga Middle-Westje Dél-Olaszországban és egyes olasz provinciákban. Ugyanakkor meglátja, hogy az olasz irodalom ebből a szempontból mennyire nem tudott még felnőni az amerikaihoz: hiányoznak azok az írók, akik az olasz provinciát nem kizárólag múltjában, többé-kevésbé idillikus módon, nem is elszigetelve a provincia szűk határai között ábrázolják, hanem éppen átalakulásában, az egységes állammá, nemzeté formálódás folyamatában. Látja a folyamat megindulását, látja egyes nagy képviselőit (mint pl. Verga), de azt is látja, hogy mennyire nem következetes, mennyire bizonytalan az egész. De a múltnál sokkal jobban érdekli őt a jelen. Sherwood Andersonról beszélve különös hangsúlyal emeli ki, hogy számára az egész világ a város és a falu ellentéte, a régi és az új életforma közötti összeütközés. Érzi, látja, hogy ez a problematika mennyire aktuális lenne Olaszországban, ahol a város és a falu ellentéte, éppúgy, mint Észak- és Dél-Olaszország ellentéte, az egész olasz nemzeti lét egyik főkérdése, s mégis csak olyan irodalmi karikatúrára vezet, mint a stracittà és a strapaese, ami nem segítette a szóban forgó problémák megoldását.

Pavese találó megállapításokat tesz Sinclair Lewis nyelvéről is: »A slang és a népnyelv használatában megmutatkozik Sinclair Lewis jó provinciális természeté. Az argotnak és a dialektálisnak ez a fajtája amerikai nemzeti kifejezés, amelyet az író megértett, megszeretett s végül is költészetté tett; az eredmény valóságos nyelvteremtés lett, az amerikai köznyelv megteremtése. Olyan tény ez, amilyenre nincs példa azóta, hogy az újlatin népek szűz dialektusai megszilárdultak az élet és a művészet nagy alkotásaiban.« Hasonló gondolatot találunk Sherwood Andersonnal kapcsolatban: »Anderson stílusa! Nem a még túlságosan lokális, nyers dialektus. Egy új angol nyelvi stílus, át meg átszöve amerikai idiómákkal — már nem dialektus, hanem átgondolt, újrateregetett nyelvvezet, költészet.« E példákat még tovább is lehetne folytatni, de azt hiszem, ennyi is elég annak illusztrálására, hogy Pavese itt is korának egyik irodalmi problémájára keresett és vélt találni választ. Ez a probléma az olasz irodalom nyelvének a kérdése, mely Olaszország néptömegei számára vagy szinte épp olyan idegen, sőt még idegenebb, távolesőbb volt, mint Amerikában az irodalmi angol nyelv kérdése, vagy pedig teljesen szűk, provinciális, dialektális jellegű. Pavese egyebütt is gyakran hirdette az olasz próza nyelvi megújulásának szükségességét, s ennek módját éppen Lewis, Anderson és O. Henry írói nyelvalkotó tevékenységében vélte megtalálni. Egy dolgot azonban nem látott tisztán: azt, hogy a folyamat alapfeltétele az író és a nép szoros együvértartozása, együtthaladása és nem egyszerűen szándékos stílus- és nyelvi reform eredménye. Később, a fasizmus leverése utáni időszakban egyik-másik cikkében felcsillan e felismerés, de nem konkrétizálódik, hogy miben is álljon az író és a néptömegek kapcsolata. Az amerikai írók elemzésekor azonban rájön arra, hogy ott az író és a tömegek közötti kapcsolat jóval erősebb, mint Olaszországban. Erre nem utolsósorban éppen a fentebb említett nyelvi elemzés vezette rá.

Míg a fasizmus időszakában mintegy az akkori forrongó olaszországi problémák megoldásának a vágya, ábrázolási lehetőségeinek keresése vezette az amerikai irodalomhoz, addig a fasizmus leverése után ez az érdeklődése lelohadt. Pavese kommunista lett, de mint láttuk, érdeklődésének megcsappanása korántsem magyarázható egyszerűen napi politikai magatartásával, ellenszenvével, mint ahogyan azt nem egy polgári kritikus próbálta állítani. *Ieri e oggi* (Tegnap és ma) c. cikkében ő maga ad világos feleletet erre a kérdésre. A fasizmus alatt »sok ember számára a Caldwell-lel, Steinbeck-vel, Saroyannal, sőt még az öreg Lewis-szel való találkozás is a szabadság halvány fényének első felderengését jelentette, annak a gyanúnak a megerősödését, hogy a világkultúrában nem minden ért véget a fasciókkal«. Majd így folytatja: »Most már az idő nagyot változott és azt lehet mondani, többé-kevésbé már mindent el-

mondtak (t. i. az amerikai irodalomról). Közben telnek az évek és Amerikából sokkal több könyv érkezik, mint annakidején, de ma minden izgalom nélkül nyitjuk ki és csukjuk be őket. Valamikor még egy szerényebb könyv vagy egy egyszerűbb film is, ami onnan érkezett, megindított bennünket, életteli problémákat vetett fel és megnyerte tetszésünket, egyetértésünket. Mi öregedtünk meg, vagy elég volt ez a kevéske szabadság is, hogy elszakítson tőlük? A XX. sz.-i amerikai irodalomnak nagy eredményei vannak az elbeszélés és a kifejezőtechnika terén — Lee Masters, Anderson, Hemingway, Faulkner ma már a klasszikusok sorába tartoznak — de bennünket még a háború alatti hosszú böjtölés sem tudott rávenni arra, hogy megszeressük azt, ami onnét újonnan érkezik. Olykor megesik, hogy olvasunk egy élénk könyvet, mely megragadja fantáziánkat és öntudatunkra hivatkozik. Megnézzük a kiadási évet: háború előtti. Hogy őszinték legyünk, úgy tűnik, az amerikai kultúra elvesztette azt a nagyszerűségét, azt a spontán és értelmes lendületét, amely a háború előtt intellektuális világunk élvonalába állította. Nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a fényt sem, hogy mindez egybeesik az antifasiszta harc befejezésével, vagy legalábbis felfüggesztésével (1947-ben vagyunk! S. G.). Miután leomlottak a legbrutálisabb korlátok, megértettük, hogy Európa és a világ számos más országa vált ma azzá a laboratóriummá, ahol az új formákat és stílusokat teremtik s ahol semmi sincs, ami megakadályozná a jószándékú embereket az új igék kimondásában. De a fasiszmussal való szembeállítás nélkül, azaz történetileg haladó gondolatok megtestesítése nélkül, bármennyi felhőkarcolót, gépkocsit vagy katonát produkáljon is Amerika, nem kerülhet többé semmiféle kultúra élvonalába. Progresszív gondolat és progresszív harc nélkül, éppen ellenkezőleg, azt kockáztatja, hogy maga válik fasisztává, mégha látszólag legjobb tradíciói nevében is.»

Nem Pavese érdeklődése változott tehát meg, hanem az amerikai irodalom iránya, mert Pavese a háború előtt és után is egyaránt a haladó gondolat, a haladó harc ábrázolását kereste és várta az irodalomtól. Mit értett ő haladó irodalomról pl. a háború előtti amerikai irodalomban?

Nemcsak Dos Passosnak azokat az írásait, melyekben nyíltan állást foglalt a munkások mellett, hanem általában a realista irodalmat, mely szépítgetés és dekadens, barbár mítoszok nélkül rajzolta meg a korabeli Amerika életét. Így számára Sinclair Lewis nem azáltal vált jelentőssé, amiért sok európai kritikus dicsérte, hogy mintegy kívülről, szatirikusan ábrázolta az amerikai társadalmat. Pavese ezt a tételt nem fogadta el. Számára Lewis nem kívülről bíráló, szatirizáló író, hanem ő maga is benne él szereplőiben, az általa ábrázolt kérdések őt magát is izgatják és nem tud rájuk feleletet adni. Ő is épp olyan helykereső, mint alakjai, akiknek egyetlen szomjúságuk a szabadság, szemben a társadalom értelmetlen lancaival. Az ő lázongása semmivel sem tudatosabb, mint a céltudat nélkül élő, elkeseredettségükben lázongó alakjaié. De éppen ennek az állapotnak a szépítgetés nélküli, realista leírása teszi jelentőssé számára Lewist.

Sherwood Andersonnál is azt emeli ki, mennyire küzd a már kimondott frázisok, a fojtogató polgári szokások s az ellen az industrializmus ellen, mely ránehezedik és megfojtja az amerikai nép művészetét, belső életét. Élesen szembeszáll a felszínes megállapítással, mely Andersont mindenáron Joyce amerikai visszfényének akarja tekinteni. A primitívizmus és barbarizmus Európában — szerinte — betegség, dekadencia, irodalmi divat, menekülés, Amerikában ellenben még nagyon sok esetben a tömegek lelkének tiltakozása a kapitalista industrializmus uniformizáló iörekvéseivel szemben, önálló hagyomány és tudat keresése, mely a szerves amerikai kultúra alapja lehet. Ebben a keretben pedig Anderson egészen más helyet foglal el, mint Joyce. Andersonban megtalálja az erőfeszítést a realista elbeszélés teremtésére, ugyanakkor, amikor Joyce éppen ennek a lerombolására törekszik.

Harc az elmélyedt művészi realizmusért: ez Pavese saját irodalmi működésének vezérgondolata és ez a nézőpontja az amerikai írók vizsgálatában is. Keresi és igyekszik magyarázni a naturalizmus okait, de nem menteti ezt az irányt.

Pavesének ez a kötete nemcsak kortörténeti dokumentum, nemcsak műveinek megértéséhez szolgált kulcsot, hanem élvezetes olvasmány is. Az egyes tanulmányok, bár nem tudatosan marxisták, egy nagy haladó gondolkodású író alkotásai, melyek centrumában mindig a jó irodalom központi kérdései állnak, s ezért kétségkívül nagyon hozzásegítenek bennünket a háború előtti amerikai irodalom megértéséhez, számos hasznos szempontot nyújtanak az elmélyültebb, tudatosan marxista szellemű értékeléshez.

Sallay Géza

SZOVJET FOLYÓIRATOK

BLAGOJ, D. D.

Voproszi posztrojenyija isztorii russzkoj lityeraturi.

[Az orosz irodalomtörténet felépítésének kérdései.]

Izvesztyija AN SzSzsZR OLiJa, 1954. 5. sz. 401—413. p.

A szovjet irodalomtörténetírás egyik legfontosabb feladata az orosz irodalom történetének megírása kezdetétől az Októberi Forradalomig. Ehhez a vállalkozáshoz már megérték a kellő elvi előfeltételek, mivel a szovjet irodalomtörténetek előtt világosan áll, hogy milyen torzításokhoz vezetne mind a formalista, mind a vulgár-szociológiai, mind pedig a merőben összehasonlító módszer.

A Szovjet Tudományos Akadémia Orosz Irodalomtörténeti Intézete még 1938-ban belefogott az Októberi Forradalomig terjedő orosz irodalomtörténet megírásába. 1948-ig öt kötet jelent meg, azóta mindössze egy, a hatodik.* Az eddig megjelent kötetek elvi hibája, aminek természetesen gyakorlati következményei is vannak, hogy az irodalomtörténet fejlődését nem tekintik egységes folyamatnak, melyben az egyes részek szorosan egymáshoz kapcsolódnak, kölcsönviszonyban vannak, hanem a fejlődést széttagolták, részjelenségek halmazának veszik. Ennek az a következménye, hogy a mű különböző érdekes cikkek gyűjteménye, s ezek a cikkek sokszor nem is tartoznak a szorosan vett irodalomtörténet tárgykörébe. Jellemző erre például az ötödik kötet felosztása, melynek nyolc fejezete közül négy (Az orosz irodalom fejlődésének társadalmi, politikai és kulturális előfeltételei a XVIII. század végén és a XIX. század elején; Újságírás a XIX. század elején; Irodalmi egyesületek a XIX. század kezdetén; Irodalmi élet a XIX. század tízes éveiben) nem tartozik

*Blagoj cikkének megírása óta a X. kötet is megjelent. — Szerk.

az irodalomtörténet körébe. Az irodalomtörténet a szellemi kultúra sajátos ágát képviseli, sajátos objektív törvényszerűségeknek van alávetve, módszerei mások, mint a többi tudományokban követett eljárások.

A Gorkij Világirodalmi Intézet kollektívája a leningrádi Orosz Irodalmi Intézet munkatársaival karöltve szintén tervbevette ugyanezen korszak rövid irodalomtörténetének megírását. A munka 100 ívre, három kötetre terjedne és felhasználná a tízkötetes nagy irodalomtörténet tapasztalatait, kiküszöbölve annak fogyatékoságait. E munka megkezdésekor Blagoj megvitatás céljából a következő elvi megállapításokat tartja szükségeseknek.

Mint a gyakorlat megmutatta, az irodalomtörténet »írók szerinti« felosztása lehetetlen egyrészt azért, mert így nem látjuk, mint tükröződik az irodalmi folyamat törvényszerűsége a szóban forgó író művészetében, másrészt elsikkad az a konkrét történelmi irányító hatás, amelyet az egyes író az irodalmi fejlődési folyamat menetére gyakorol. A tárgyalásnál ki kell domborítani azt, hogy a kiemelkedő írók főművei még részleteikben is milyen alakító hatással voltak. 1825 végén pl. Puskin *Anyegin*-jának még csak az első fejezete jelent meg a sajtóban, de realista tipizálása következtében már ez is vitára készítette a romantikus dekabristákat, s így a mű első fejezete mintegy irodalmi vízvázlat lett két, addig magában Puskinban is differenciálatlan irányzat közt. Helytelen az irodalomtörténet merőben kronológikus tagolása is, mert az egyes írók monográfikus tárgyalásánál olyan kényszermegoldásokhoz vezet, mint a tízkötetes irodalomtörténetben, ahol — a terv szerint — L. Tolsztoj bemutatása a hetvenes és kilencvenes évek közé szorul, pedig Tolsztoj munkássága jóval nagyobb periódust ölel fel. Egyetlen megoldás az, hogy le kell mondani a monográfiák beiktatásáról. Ezt a

hézagot a külön kiadott monografikus munkáknak kell pótolniok. Nem kell félni attól, hogy az általános irodalmi fejlődés *töretlen* menetébe beágyazott írói munkásság elemzése nem ad reális képet.

Ami a korszakclás kérdését illeti, leg-helyesebb, ha az orosz irodalomtörténetet az orosz nép életének régi főperiódusa szerint osztjuk fel: az első korszak a régi orosz nemzetiség irodalmi korszakát foglalja magában (XI—XIII. század), a második a nagyorosz nemzetiség irodalmát (XIV-től a XVII. század első évtizedéig), a harmadik az orosz nemzeti irodalmat (XVII. század közepétől 1917 októberéig), a negyedik a szovjet korszakot. Blagoj szerint az orosz nemzeti irodalom története két nagy alosztályt tartalmazna. Az első az orosz nemzeti irodalom keletkezési folyamatát tárná fel (a XVII. század második felétől Puskinig); a második pedig ezen irodalom teljes kibontakozását és kifejlését tárgyalná, tehát csaknem az egész XIX. századot és a XX. sz. elejét. Az irodalomtörténet így összhangban lenne az orosz forradalmi mozgalom Lenin által kimutatott három fejlődési fokával. Ez a korszakolás a tervezett háromkötetes műre bontva következésképpen alakulna: az első kötetben lenne a régi orosz nemzetiség és a nagyorosz nemzetiség irodalma, továbbá az orosz nemzeti irodalom kialakulásának periódusa (a XI. századtól a XIX. század elejéig); a második kötetben az orosz nemzeti irodalom kibontakozása és fejlődése, összhangban az orosz felszabadító mozgalom első stádiumával (a XIX. század első évtizedeitől 1855-ig); a harmadik kötetben az orosz nemzeti irodalom további fejlődése, összhangban a felszabadító mozgalom második és harmadik stádiumával (1855-től az Októberi Forradalomig).

Ez a korszakolás történelmi szempontokat tart szem előtt. Megtöri — de nem gépies kronológiával — az írók életművének egészéként való vizsgálatát, egyúttal azonban lehetőséget ad arra, hogy az egyes alkotásokat történelmi jelentőségükben lássuk. Világosan érthetővé teszi például, hogy az a klasszizmus, amely Lomonoszovnál és Szumarokovnál haladó szellemet képvisel, Sirinszkij-Sahmatovnál miért lesz maradi jellegű. Vagy egyetlen író életművén belül nézve: Zsukovszkij romantikája, amely a XIX. század elején haladó irányzat volt (az emberi személyiség szerepét emelte ki, szemben az abszolutista-feudális államhatalommal) — miért lett az 1810-es évek végének megváltozott társadalmi-politikai viszo-

nyai közt reakciós jellegű »udvari« romantikává. Az ajánlott korszakoláshoz, mely a »koreszmét« tükrözi, szorosan kapcsolódik a korszak irodalmi formája, ahogy Belinszkij mondja, a »korok formája« is. Nem véletlen, hogy az 1810-es évek végétől a húszas évek közepéig a költészet volt az uralkodó műfaj, viszont a dekabristák forradalmának összeomlása után a próza (elbeszélés, regény).

Ny. V.

ELSZBERG, J. I.

Szatíra, komiceszkoje, humor.

[Satíra, komikum, humor.]

Lityeratura v skole, 1954. 6. sz. 3—12.

A cikk első része a satíra műfaji sajátosságait, eszmei és politikai kritériumait határozza meg; második részében a szerző e műfaji és eszmei kritériumokat alkalmazza a mai szovjet satírairodalomra.

A cikk abból a tételből indul ki, hogy a satíra a valóság ábrázolásának sajátos módja, s így sajátos kritériumai vannak. Lényeges kritériuma az, hogy a valóságban felfedezhető negatív jelenséget emel ki, ezt azonban nem önmagában, hanem az élet egészének hátterén mutatja be. A rosszat elítéli a jó nevében, az elvetendő a pozitív eszmények nevében. Ez azt jelenti, hogy a satírában szükség-szerűen jelen kell lenniök a pozitív vonások hordozóinak. Példaként elég megemlíteni Csackij alakját (Gribojedov *Az ész bajjal jár*).

Az ábrázolás természetét az határozza meg, hogy milyen negatív jelenségeket leplez le az író. Különféle történelmi korok különféle követelményeket állítanak a satíra elé. A XIX. sz-i klasszikus orosz satíra például az önkényuralmi jobbagyi rendszer bűneit leplezte le; ez szabta meg az ábrázolás jellegét. A szovjet satíra célja a szovjet társadalmi rend megszilárdítása, a hibák kiküszöbölése a szovjet emberek munkájából; a satíra-író a kapitalizmus maradványait, a bürokratizmust, a formalizmust igyekszik kiirtani. Ennek megfelelően a pozitív alakok a szovjet satírában sokkal nagyobb és fontosabb szerepet játszanak, mint a klasszikus satírában. Ez teszi lehetővé, hogy a szovjet satíra kifejezésre juttassa a szovjet emberek harcát az elmaradottság ellen.

A satíra művészi módszereit minden korban az adott kor politikai és eszmei

harcai határozzák meg. Ez azonban távolról sem jelenti azt, hogy minden kor a maga egészében önállóan hozza létre a maga szatirikus módszerét. A szatíráró schasem dobhatja félre azokat a módszereket, amelyeket a világirodalom és benne az orosz irodalom nagy szatíráírói kidolgoztak.

A szatíra döntő művészi eszköze: az ábrázolás kiélézése és a felnagyítás. A szatíráró a kiemelt jelenségeket gyakran fantasztikus méretekre nagyítja fel, de a jó szatíra ebben az esetben is hű marad a realizmus elveihez, mert éppen a kiélézéssel és a felnagyítással teszi szemléletessé a tipikus jelenséget. Ennek kritériuma természetesen az, hogy a kiélézett jelenség valóban tipikus legyen. A kiélézéssel és a felnagyítással a szatíráró bemutatja az adott jelenség negatív voltát, torz jellegét és így elősegíti a jelenség kigyomlálását.

A szatíráró módszerében különösen fontos a humor, a komikus elem megragadása. A szatíráírónak a negatív jelenségekben kell megragadnia a komikus elemet és ezt kell a beállítás humorával megsemmisítenie.

A szatírai komikumot el kell határolni a komikum egy másik típusától, amely nem feltétlenül a negatív alak hibáit leplezi le s amely inkább a bohózatra jellemző. A bohózáti komikum társadalmi veszélyt nem jelentő hibákat emel ki; ezek ellen természetesen nincs szükség a szatírai humorra. A szatírai humornak — amint azt Csernisevszkij hangsúlyozta — az elmaradottság sivársága ellen kell irányulnia, tehát ma minden ellen, ami reakciót jelent, ami a haladást fékezi.

Szatirikus elem nemcsak kifejezetten szatírai művekben lehet fel; más műfajok is dolgozhatnak szatirikus motívumokkal. A cikk példaként Manyilov (Gogol *Holt lelkek*) és Oblomov (Goncsarov *Oblomov*) alakját elemzi.

A szatírairodalom terén az utóbbi években bizonyos visszaesés mutatkozott, a szatírairodalom stagnált. Ezért hívta fel az SzKP XIX. kongresszusa az írók figyelmét a szatírai művek jelentőségére. Ennek nyomán több sikeres szatirikus vigjátékot mutattak be szovjet színpadokon, többek között A. E. Makajonok *Bocsánatot kérek* c. darabját. Számos szatirikus elbeszélés is megjelent. Mutatkozott azonban ezen a téren néhány olyan túlzás, amire a cikkíró felhívja a figyelmet. Egyes írók helytelenül értelmezik a szatíra feladatait, nem számolnak a szatíra eszmei célkitűzéseivel. A hibás esz-

meiségű szatíráíró súlyos károkat okozhat, s műve a rágalom fegyvere lehet. Az ilyen szatíráíró alábecsüli azt a megtisztelő szerepét, hogy az új győzelméért vívott harc előőrsé legyen. Ezt a szerepet csak az töltheti be, aki szereti a népet és gyűlöli az ellenséget. Aki sem az egyikre, sem a másikra nem képes, az nem szatíráíró, hanem szenzációhajhász.

A cikk ezzel kapcsolatban I. Gorogyeckij *Közéleti férfi* című darabját bírálja. Ebben a darabban nem érezzük a kommunista építés alkotó lendületét, a szovjet emberek eszmei életének gazdagságát. A szerző közönséges naturalista képelfest, a legsötétebb színekkel, torzításokkal. Témája szerint a darabnak a bürokráciát kellene kigyomlálnia, valójában azonban a szovjet életet rágalmazza.

Gorogyeckij elfelejti azt, hogy a szovjet társadalomban a burzsoá ideológiai maradványoknak nincs osztálybázisuk; ha tehát a szerző ilyen maradványokat színpadra visz, azokat a szovjet élet gazdag és fényes légkörében kell bemutatnia, s a negatív jelenségekkel szembe kell állítania a negatívumok fölött győzelmet arató pozitív hősöket. Súlyos hibája Gorogyeckijnek, hogy az általa bemutatott elmaradt emberek nem mint a múlt csökevényei jelennek meg; negatív tulajdonságaikat úgy mutatja be, mintha azok ma keletkezének. A szerző e torz ábrázolásnak még elméleti alapot is próbál teremteni.

A szovjet szatíráíró feladata az, hogy kiemelje a múlt csökevényeit, leleplezze az elmaradott, hazug embereket, teljes szenvedéllyel mutassa be ezeknek sivárságát, elszigeteltségét és feltartóztatatlanságát. Mindezt csak akkor teheti meg, ha bemutatja a szovjet társadalom erőinek pozitív képviselőit is, akik szembenállnak a negatív jelenségekkel és kiirtják azokat életünkéből. Csak ezen az úton lehet a szatíra a valóság ábrázolásának módszere.

Ny. V.

FOHT, U. R.

Opit periogyizacii isztorii ruszkaj klasszicseszkoj lityeraturi ephi krityicseszkoivo realizma (1750—1902).

[Az orosz klasszikus irodalom kritikai realista korszakának történeti periodizálása (1750—1902).]

Izvesztyija AN SzSzsZr OLiJa, 1955. 6. sz. 506—520. p.

Foht véleménye szerint az oroszországi felszabadító mozgalom periodizálásának

lenini tételeiből kell kiindulnunk a XIX. századi orosz irodalom beosztásakor, de azt semmiképpen sem szabad gépiesen átvinnünk az irodalomtörténetre. Ennek a periodizálásnak gépies alkalmazása az irodalomtörténetben helytelen lenne azért, mert — mint tudjuk — az ideológia általában elmarad a társadalom anyagi alapjának fejlődésétől, amelyet visszatükröz, de ugyanakkor bizonyos vonatkozásban megelőzi a társadalmi viszonyok fejlődését. Éppen ezért az orosz irodalomtörténet fejlődésének egyes szakaszai sem vágnak pontosan egybe a felszabadító mozgalmak megfelelő szakaszaival. Az irodalom, mint a társadalmi eszmék kifejezésének egyik legfontosabb formája, bizonyos szempontból törvényszerűen megelőzte a felszabadító harc adott szakaszának konkrét helyzetét, ki-robbanását. Foht néhány példát hoz fel e tétel bizonyítására. A dekabrista korszak az orosz irodalom történetében nem az 1825. évvel kezdődik, hanem az első dekabrista szellemű költeményekkel és Puskin szabadságszerető verseivel, tehát nagyjából az 1817. évvel (ekkor írja Puskin *A szabadsághoz* című ódáját). Vagy egy másik példa: a raznocsinyec irodalom szakasza sem 1861-ben kezdődik, hanem 1856-ban (ekkor jelenik meg Nyekraszov költeményeinek gyűjteményes kiadása).

A korszak-beosztás kidolgozásakor fontos probléma az egyes szakaszok kezdőpontjának meghatározása. Az új szakaszt mindig olyan műveknek kell megnyitniok, amelyek nyilvánvalóan kifejezik az ábrázolás új módszerét, nagy társadalmi jelentőségűek, hatásuk a társadalmi tudat és az irodalom fejlődésére pontosan kimutatható. Példaként Foht megemlíti, hogy ilyen mű Puskin már említett ódája, vagy *Borisz Godunovja*, Nyekraszov verseinek említett gyűjteménye, Csernisevszkij *A művészet esztétikai viszonya a valósághoz* c. munkája, s végül Gorkij *Kispolgárok* című drámája.

Míndezek alapján a XIX. századi orosz irodalomban nagyjából a következő szakasznyitó pontokat határolhatjuk el: 1. 1790, amikor a feudális viszonyok bomlása, a kapitalizmus fejlődése, a parasztháborúk kiéleződése, a Pugacsov-felkelés ideológiai visszatükröződése, a francia és az amerikai forradalmak hatása hozott létre fordulót az orosz irodalom történetében. 2. Az 1810-es évek derekán az 1812-es honvédő háború és a dekabrista felkelés előkészítésének kezdete szabja meg az újabb határt. 3. 1825-ben a dekabrista mozgalom ellentmondásai vezet-

nek új fordulathoz az irodalomban. 4. A felszabadító mozgalom második korszakának fellendülése az 50-es évek derekától kezdve nyilvánul meg minőségileg új jelleggel az irodalomban. 5. A 80-as évek elejétől kezdve már a munkásmozgalom megindulása váltja ki az irodalom fejlődésének új lendületét. 6. Végül a XX. század elején a felszabadító harcok harmadik szakasza, a forradalmi proletármozgalom kibontakozása jelent az irodalomban is új korszakot.

Ezek tehát a szakaszok kezdőpontjai. Mielőtt ennek alapján a XIX. századi orosz irodalom periodizálását ismertetnénk, rá kell mutatnunk egy módszertani nehézségre. Foht hangsúlyozza, hogy egyes írók alkotó munkássága legtöbbször nem szorítkozik egy meghatározott szakaszra. Ilyenkor az irodalomtörténet rendszerint nem darabolhatja szét az író munkásságát, hogy azt kronológiailag a megfelelő történeti periódusba helyezze; az író egész munkásságát egy meghatározott perióduson belül kell tárgyalnia, mégpedig abban a periódusban, amelynek törvényszerűségeit, jellegzetességeit a legteljesebben fejezte ki. Így például Zsukovszkij a XIX. század első két évtizedének jellemző alakja, noha mint tudjuk, 1852-ig élt és alkotott. Korolenko 1921-ig alkotott, de mégiscsak a XIX. század 80-as és 90-es éveinek jellegzetes írója. Hangsúlyozza azonban Foht, hogy vannak olyan írók, akik nem egy, hanem két, esetleg három periódus jellegzetességeit képviselik, nem egy, hanem több periódusban tudták kifejezni az adott kor haladó eszméit. Gondoljunk elsősorban Puskinra, L. Tolsztojra és Gorkijra. Az ő munkásságuk nem szorítható be egy bizonyos periódusba, egyes műveiket a kronológiailag megfelelő időszakban kell tárgyalni.

Foht a kritikai realizmus korszakán belül két nagyobb korszakot különböztet meg s ezeket további periódusokra bontja.

I. A nemesi forradalmárok korszaka (1790—1856).

A felszabadító mozgalom élén e korszakban nemesi forradalmárok állnak; ennek megfelelően a haladó irodalom központi kérdése: a személyiség problémája, a nagy egyéniség viszonya a néphez. E kérdésre csak a realista alkotó módszer segítségével lehet választ keresni; ennek megfelelően a korszak vezető irodalmi módszere a kritikai realizmus. A korszak három szakaszra bontható:

1. A dekabrista mozgalmat megelőző szakasz; a realista irányzatok kialakulása. Ez a szakasz kezdődik a XVIII. század 90-es éveiben és a XIX. század 10-es éveinek derekán zárul le. Kezdetét Ragyiscsev *Utazás Pétervárról Moszkvába*, valamint Karamzin *Egy orosz utazó levelei* jelzik; befejezését Puskin *A szabadsághoz* c. ódája. A klasszicizmus XVIII. századvégi válsága után a szentimentális-romantikus irány kerül előtérbe; ennek az iránynak nagy érdeme, hogy felveti az irodalomban a szabadság eszméjét, a periódus jellegzetességeinek megfelelően az egyéni szabadság szemszögéből; e kérdésfeltevés azonban menthetetlenül peszszimizmushoz vezet, minthogy az egyéni szabadság határait kutatja s így hamarosan a halál problémájába ütközik. Ugyanez az irány felveti a nép problémáját is; megfogalmazza a nép és az uralkodó rétegek erkölcsi egyenlőségének elvét, de minthogy csak erre szorítkozik, hamarosan kiderül, hogy ennek a problémának megoldására sem képes. Ez az irány nem volt realista, de figyelemre méltó szerepet játszott a realizmus előkészítésében. Ragyiscsev és követői (Pnyin, Popugajev, Born stb.) mély demokratizmusa kapcsolja össze e periódus irodalmi életét a felszabadító harccal.

2. Dekabrista periódus; a realizmus kezdete. A 10-es évek közepétől a 20-as évek közepéig (1817—1825). Kezdetét a dekabrista költészet, befejezését *Borisz Godunov* és az *Anyegin* első fejezetei jelzik. A periódus vezető iránya a dekabrista irodalom (Puskin, Gribojedov, Rilejev, Besztuzsev stb.). Az új irány szembe fordul a szentimentális-romantikus iránynyal. Mindenekelőtt az egyéni és a társadalmi érdekek egységét hangsúlyozza, a haza szabadságáért vívott forradalmi harc bázisán; túlhaladja a szentimentális-romantikus irányt abban az értelemben is, hogy nép és uralkodó rétegek egyenjogúságát nemcsak erkölcsi, hanem politikai szempontból is hangsúlyozza; a hazafias érzésnek új tartalmat ad: a zsarnokság elleni harcot. Ez az irány domborítja ki először az irodalomban azt a gondolatot, hogy az egyéniséget, a jellemet társadalmi és történeti tényezők határozzák meg.

3. A nemesi forradalmároktól a raznocsinyec forradalmárokhoz vezető periódus (1825—1856). Kezdetét *Borisz Godunov*, valamint az *Anyegin* első fejezetei, végét Nyekraszov gyűjteményes kiadásban megjelenő versei jelzik. Ebben az ellen-

tételtől terhes periódusban jelentkezik a cárizmust szolgáló sovíniszta irodalom. Tovább él a romantika, amely még egy ideig vezető szerepet játszik. A romantika számos különféle áramlatra bomlik, Odojevskij misztikus romantizmusától Lermontov vagy az ifjú Gercen forradalmi romantikájáig. Ebben a periódusban szilárdul meg végérvényesen a realizmus. A romantikusok szubjektívizmusával szemben Puskin, majd Lermontov, Gogol, Belinszkij stb. az objektív valóság irodalmi visszatükrözésének álláspontját képviselik; felismerik a nép történeti szerepét; megmutatják a feudális rendszer pusztító hatását a személyiségre. A kialakuló kritikai realizmus figyelme ebben a periódusban még főként az ember belső világára összpontosul; érthető ez, hiszen a romantika hosszú uralma alatt ez a kérdés állt az irodalom előterében; a kritikai realisták azonban a hősök lelki világából kiindulva is ábrázolni tudják az objektív társadalmi viszonyok lényegét (*Anyegin*, *Korunk hőse*, *Holt lelkék*, *Ki a bűnös?* stb.).

II. A *raznocsinyec* forradalmárok korszaka (1856—1902).

A XIX. század második felét a kapitalizmus gyors fejlődése jellemzi; emellett még sokáig élnek a feudális csökevények; kibontakozik a szabadságmozgalom második korszaka, amelyben a harc élen a nem-nemesi forradalmár értelmiség áll. Ezzel összhangban az irodalmi életet a kritikai realizmus sokirányú fejlődése jellemzi. A korszak végén a kritikai realizmus már bizonyos fokig közel jut a szocialista realizmus elveihez. A korszak két periódusra bontható:

1. A forradalmár *raznocsinyec*ek szakasza. A kritikai realizmus további fejlődése (1856—1882). A periódus kezdetét Nyekraszov versei, végét Garsin, Korolenko, Csehov első művei jelzik. Ebben a periódusban az irodalmi életen belül is végbemegy az osztályharc kiéleződése. Egyik oldalon találjuk a különféle sovíniszta irányokat, valamint a »tiszta művészet« híveit (Fet stb.), a másik oldalon a demokratikus írók táborát (Goncsarov, Turgenyev, Osztrovszkij), valamint Tolsztoj patriarchális-demokratikus munkásságát. Az ezekkel az irányokkal vívott harcban vagy vitában, de mindenképpen a velük való kölcsönhatásban fejlődött ki a forradalmi demokraták iránya, amely elsősorban adja meg a periódus jellegét (Csernisevszkij, Dobroljubov, Nyekraszov, Scsedrin). A forradalmi demokra-

lák ebben a periódusban arra töreked-
nek, hogy tipikus jellemeik tipikus sor-
sán át közvetlenül ábrázolják a társad-
almi viszonyokat. Ennek keretében el-
jutnak az egyéniség problémájának meg-
oldásához: a pozitív hős alakjának ki-
dolgozásához (a pozitív hős a nép ügyé-
ért vívott harc, a társadalmi felszaba-
dító harc hőse).

2. A forradalmár raznocsinyecektől a
proletariátus fellépéséig terjedő periódus.
Út a szocialista realizmus felé (1882—
1902). A periódus kezdetét Garsin, Ko-
rolenko, Csehov első elbeszélései, végét
Gorkij *Kispolgárok* című drámája jelzi.
Ebben a korban a marxizmus elterjedé-
se, a munkásmozgalom kibontakozása
már hatást gyakorol az irodalmi életre
s ennek megfelelően a haladó realista
irányzaton belül már megjelennek a
szocialista realizmus felé mutató jelleg-
zetességek. Ezt az irányt Csehov, Ko-
rolenko, Garsin s főként az ifjú Gorkij
képviseli. A »tiszta művészet« és a de-
kadens irányok híveivel (Andrejevskij,
Konyevszkij, Merezskovszkij stb.), vala-
mint a naturalizmussal (Vasz. Nyemiro-
vics—Dancsenko, Potapenko stb.) vívott
harcban bontakozik ki a periódus vezető
iránya, amely legtisztábban Gorkij korai
elbeszéléseiben jelentkezik. Ny. V.

JERMILOV, V.

**Glavnoje v tvoreszctve Alekszandra Ma-
liskina.**

[Alekszandr Maliskin munkásságának fő
vonásai.]

Znamja, 1954. 12. sz. 164—191. p.

E körülbelül 3 ívnyi tanulmány, amely
a szerző 1940-ben megjelent cikkének
eredményeit fejleszti tovább, a szovjet
írók II. Kongresszusa alkalmából látott
napvilágot. Fő célja az, hogy az írókat a
szovjet (nemcsak az orosz) irodalom gaz-
dag hagyományainak intenzívebb felhasználására serkentse.

Jermilov élesen megvilágítja — éppen
Maliskin példáján — azt a fontos és
ma is időszzerű kérdést, hogy csakis ak-
kor lehet művészi színvonalú, az életből
merített, meggyőző és magával ragadó
művet és típust alkotni, ha az író mély-
rehatóan tanulmányozza az *egyént*, an-
nak problémáit, s mint embert is közel
hozza az olvasóhoz. A »termelési ré-
gényeknek« elkeresztelt munkák a maguk
sematikus megoldásaival nem köthetik
le az olvasó érdeklődését: hiányzik be-

lölük az élet, a poézis, az emberi közeli-
ség. A második tanulság, amit a tanul-
mányból le lehet szűrni, az, hogy a jó
műhöz az *igazság* kíméletlen, őszinte és
pártos feltárása szükséges. Maliskintól
ebben a vonatkozásban is tanulhatnak a
mai írók. A harmadik következtetés az,
hogy az embereknek *vágyaik* és *álmaik*
(nem pedig csak felajánlásaik) vannak,
amelyek valóra váltásáért küzdenek, s
hogy ezek a vágyak és álmok a társad-
almi fejlődés »széles országútján« ha-
ladó nép alkotó munkája nyomán telje-
sülnek. Ha az író a boldogságért a nép-
pel együtt küzdő embert ábrázolja mű-
vészi eszközökkel, akkor e típusban az
egész népet kelti életre.

Jermilov azt mutatja meg az olvasó-
nak, hogy Maliskin milyen egyéni úton,
milyen írói módszerekkel és milyen mű-
vészi színvonalon vitte előre a forra-
dalom, az egész nép ügyét. A tanulmány,
a bevezetésen kívül, Maliskin három
nagy művének megfelelően három feje-
zetre oszlik.

1. (Bevezetés.) Az író méltatva Jermi-
lov megállapítja, hogy Maliskin becsüle-
tes, szigorú mester volt, a művészi szín-
vonal terén sohasem kötött kompromisz-
szumot; az orosz nyelvet és irodalmat
nagy becsben tartotta; a realista ábrázolá-
st egyéni módon kötötte össze a ma-
gasfokú heroikus-romantikus irodalom
lírájával. Művészetének másik fő voná-
sa a szerves, mélyen gyökerező *népi jel-
leg*. Maliskin — a szovjet irodalom egyik
megalapozója — mindig az első sorok-
ban állott, s mindig a legfontosabb, az
egész népet érdeklő problémákat tárta
fel.

Maliskin (1892—1938) a régi Penza-
kormányzóságban, a Moksan-kerület Bo-
gorodszk falujában született paraszti
családból. A középiskola elvégzése után
Pétervárra került az egyetem történeti-
filológiai karára, majd önkéntesnek je-
lentkezett a Vörös Hadseregbe, s végig-
harcolta a polgárháborút. Három fő mű-
ve: a *Dair eleste*, a *Szevasztopol* és az
Istenhátamögötti emberek (ez utóbbi ma-
gyarul is megjelent az Új Magyar Könyv-
kiadónál), trilógiának tekinthető, amely-
ben a szerző az Októberi Forradalom út-
ját tárja az olvasó elé.

Maliskin egész alkotó munkásságán
végigvonul az álom és a beteljesülés, a
boldogságkeresés és a boldogságelérés, a
képzelt és a valóság ellentétének vezér-
motívuma. Ez már korai elbeszéléseiben
is jelentkezik, mégpedig — főleg A. Blok

hatására — olyan formában, hogy a boldogság után vágyó embereket az élet könyörtelenül és cinikusan tönkretesz, álmaitak szertefoszlatja, próstitúálja. E témát az író a *Szevasztopol* és az *Istenhátamögötti emberek* c. regényében fejleszti tovább és oldja meg.

2. A *Dair eleste* prózában írt lírai poéma, amely a polgárháború időszakát cleveníti fel. Ez az egyik első kísérlet az új, hősi eposz megteremtésére. Művészi eredetiségét a lírai szubjektivitás és a heroikus-epikus előadás mód egyesítése adja meg. A mű középpontjában maga a nép áll. A szocialista eposz megteremtésének egyik nagy nehézsége, hogy a műnek a jelen történetét kell ábrázolnia. Jermilov az író előtt álló, ezzel kapcsolatos nehézségek elemzése után rátér a regény témájának, eseményei konkrét háttérének megvilágítására, majd szemelvényeken mutatja be Maliskin ábrázoló művészetét.

Maliskin ezzel a művével bebizonyította, hogy figyelemre méltó történész-író. Az új, monumentális formákat kereső szovjet irodalom nem mehet el szó nélkül a *Dair eleste* és annak heroikus romantikája mellett. Persze az ilyen művészi kezdeményezések nem mentesek bizonyos egyoldalúságtól. A műben a nép ábrázolása nem tagolt, hiányzik belőle az egyénítés: a nép egyetlen masszát alkot, amelyből nem emelkednek ki egyéni hősök. Amellett Maliskin a kultúra, a művészet monopóliumát még mindig az uralkodó osztály számára tartja fenn. Nem jut el annak felismeréséig, hogy a nép ellensége egyben a kultúra ádáz ellensége is. Harmadszor: nem tud szabadulni a megelőző irodalmi áramlatok és iskolák hatásától. De mindez csak azt mutatja, hogy a szovjet irodalom nem ideálisan tiszta alakban jelent meg a színen, hanem hosszas fejlődés során tökéletesedett. A *Dair eleste* sajtószereplése, igazi forradalmi alkotás, amely minden sorával az új világ megteremtéséért folyó harc nagyságát hirdeti.

3. »Van-e az életben valami valódi, elérhető, szilárd, vagy minden csak látszat és ámitás? Van-e igazi boldogság, vagy csak hiába kínlódnak a róla szőtt álmok hálójában?« Ezzel a kérdéssel gyötrődnek, s ennek pozitív megoldásáért küzdenek Maliskin hősei: egyszerű »istenhátamögötti emberek« és értelmiségiek egyaránt.

A *Szevasztopol* főhősének, az egyszerű származású tengerésztisztnek, Selehov-

nak a problémája az, hogy miként számolja fel régi álmait és vágyait (amelyek akörül forogtak, hogy bejusson a régi uralkodó osztályba), s miként találja meg álmainak igazi teljesülését a nép oldalán. A megoldáshoz Selehov súlyos meghasonlásokon át jut el: szerelmes volt egy arisztokrata nőbe, akit semmiképp sem hódíthatott meg; csődöt mondtak a februári forradalom nyújtotta politikai »érvényesülési« lehetőségek és Selehov csak később ismerte fel, hogy a forradalom, az új rend mellé kell állnia.

Maliskin ezt az írói feladatot jó érzéssel, kitűnő eszközökkel oldja meg: az írói ábrázolás legkülönbözőbb módszereit használja fel — a lélektani elemzést, a szatírákat, a természeti leírásokat stb.

4. A polgárháborúval foglalkozó két regénye után Maliskin a szocializmus előretörésének, széles fronton indított támadásának ábrázolását tűzi maga elé feladatul az *Istenhátamögötti emberek* című regényében. A szocializmus azonban nemcsak társadalmi, politikai vonatkozásban tör előre, hanem az emberekben is. A két főhős, a nép egyszerű fia (Ivan Zsurkin) és az értelmiségi (Nyikolaj Szousztyin) sorsán az író művészién mutatja be a 20-as és 30-as évek fordulóját. A regény eseményei az első öt éves terv egyik nagy építkezésén, Krasznogorszkban játszódnak le. Ez az egyik első kísérlet a szovjet társadalmi regény megteremtésére.

A probléma itt is a boldogságvágy: a két egyszerű származású főhős, egyébként unokatestvér, meg akarja találni életének értelmét, s meg akar szabadulni a múlt béklyóitól. Ivan Zsurkin, a falusi mesterember, a kulákbefolyás és a régi falu hatása ellen küzd, Nyikolaj Szousztyin, a pártönkívüli újságíró pedig a régi társadalom szellemi béklyói, szellemi sivársága és céltalansága ellen harcolva találja meg a boldogságot.

Jermilov a regény több más szereplőjének alapos elemzése során is ezt a fő gondolatot hangsúlyozza. Megállapítja, hogy Maliskin nem sematikusan, hanem merészen, a maga teljes bonyolultságában tárja fel az egyén és a társadalom fejlődését. Nyikolaj szerelmi viszonyának alakulása és felbomlása is ezt a fejlődést illusztrálja.

Maliskin kitűnően megtalálja az arányt a realista ábrázolás és az újnak, az előremutatónak a hangsúlyozása között. A társadalmi fejlődésnek megfelelően az a valóságos, az igaz, ami szükségszerűen be

fog következni, ami a haladásnak megfelel, s a látszat pedig — még ha jelenlegi életünkben erősen tartja is magát — az, ami pusztulásra van ítélve. E probléma egyébként szervesen összefügg a boldogságvágy és a megvalósulás problémájával.

Maliskinnak e tipikus alakokban sikerült az egész népet, milliók gondolatait és problémáit megragadnia. Éppen ezért a mai íróknak feltétlenül tanulmányozniuk kell, és meg kell szívlelniök Maliskin műveit és az azokból leszűrhető tanulságokat.

N. G.

LAVRECKIJ, A.

B. I. Burszov: Voproszi realizma v esztyetyike revoljucionnih gyeokratov.

[B. I. Burszov.: A realizmus problémái a forradalmi demokraták esztétikájában.] Izvesztyija AN SzSzSzR OLiJa, 1954. 6. sz. 560—567. p.

A cikk. B. I. Burszov munkáját ismer-teti (M., 1953. Goszpolitizdat). Burszov munkájának nagy érdeme, hogy megfelelő képet ad a forradalmi demokraták esztétikájának gazdagságáról, jelentőségéről, sokrétű problematikájáról. Burszov az orosz kritika három klasszikusának, Belinszkijnek, Csernisevszkijnek és Dobroljubovnak esztétikai munkásságát elemzi s ennek megfelelően osztja munkáját három fejezetre. A realizmus alapproblémáit minden fejezetben elemzi. Így könyvében külön-külön megtaláljuk a három nagy forradalmi demokrata kritikus felfogását a típusalkotás vagy a pozitív hős kérdéséről; ehhez kapcsolódik az esztétika alapproblémája: a művészet és a valóság viszonya, valamint a hagyománynak és az újnak a viszonya. Burszov nagy érdeme, hogy a realizmus alapproblémáit mindenkor összefüggésbe hozza az általános esztétikai kategóriák elemzésével. Így például a típusalkotás kérdése mindhárom fejezetben összefügg a szép fogalmi meghatározásával; a népi jelleg tárgyalásánál fejti ki a művészet nemzeti jellegének kérdését; a konfliktus problémájával kapcsolatban tárgyalja a műfajok elméletét. Az egyes problémákat fejlődésükben mutatja be, az oroszországi felszabadító mozgalom történeti szakaszaival összefüggően.

Burszov elemzésének pozitív eredménye elsősorban a realizmus alapvonásainak meghatározása, különösképpen a naturalizmustól eltérő jellegének kidomborítása. Világosan megmutatja, hogy a

forradalmi demokraták a realizmus lényegét abban látták, hogy a valóságnak megfelelően ábrázolja az embert, konkrét reális társadalmi összefüggéseiben, pontosabban: »az embert a társadalomban és a társadalmat az emberben«. Ez az alapelv érvényesül a forradalmi demokratáknak a típusalkotásra vonatkozó felfogásában: a típusalkotásban foglalt értékelést adott korszakban mindenkor adott társadalmi és politikai mozzanatok döntik el. Belinszkij pl. a maga korában az irodalom legnagyobb értékének az olyan típusalkotást tekintette, amely »szorosan összefügg a forradalom eszméjével«.

A szép elemzések mellett Burszov könyvének vannak kisebb-nagyobb hiányai is. Ezek közül a bírálóat a következőket emeli ki. A szerző nem tárgyalja Scsdrin esztétikai felfogását s így végső fokon hiányos képet kapunk. További hiány, hogy a forradalmi demokraták esztétikai nézeteit nem hozza összefüggésbe a szovjet irodalom alkotásaival, erre vonatkozóan mindössze néhány utalást találunk. Egyes esetekben viszont helytelenül »korszerűsíti« a forradalmi demokratákat.

A bírálóat részletesen foglalkozik néhány érdembeli hibával. Mindenekelőtt hangsúlyozza, hogy Burszov nem mindig értékeli helyesen Belinszkij irodalomtörténeti felfogását. Túlzott következtetéseket von le abból a tényből, hogy Belinszkij, adott körülmények között, túlértékelt olyan szerzőket, mint Karamzin és Zsukovszkij. Ennek kapcsán bizonyos fókig homályossá Belinszkij teszi nézeteit a régi és az új orosz irodalom viszonyáról. Belinszkij formaelemzéseiből — Karamzin Zsukovszkij és Puskin formai összehasonlításából — kiindulva Burszov úgy állítja be a dolgot, mintha Belinszkij Puskin elsősorban formaművésznek tekintette volna és költészetének ezt a mozzanatát emelte volna ki. Ez helytelen, mert Belinszkij Puskin költészetében mindenkor a forma és a tartalom szerves egységét értékelte. De Burszovt tévútra vezette itt az, hogy nem ismerte fel világosan Belinszkij felfogását a »művészieség kritériumáról«.

Burszov gondolatmenetének másik hibája a tudatosság kérdésében mutatkozik. Ez a probléma Gogol munkássága kapcsán vetődik fel. Burszov hangsúlyozza ugyan, hogy Gogol tudatos alkotó, de a tudatosság fogalmát nem határozza meg tisztán, s ez végső fokon tévedéshez

vezeti. Nem különíti el az alkotási folyamat tudatosságát és a kész alkotás hatásának tudatos felismerését, a művész szándékát és a művész eredményeit. Márpedig Csernisevskij igen világosan megmutatta, hogy bármily tudatos alkotó is volt Gogol, nem ismerte fel saját alkotó munkásságának társadalmi és politikai jelentőségét. Burszovot itt az a gondolat vezette tévútra, hogy nemcsak Gogol munkásságában, hanem a kritikai realizmus egészében kizárta a módszer és a világszemlélet ellentmondásainak lehetőségét azzal az indokkal, hogy ez az ellentmondás csak az alkotó folyamat »ön-tudatlansága« esetében lehetséges. Nyilvánvalóan a tévedés nagyrészt a tudatosság fogalmának már említett hiányos elhatárolásával függ össze.

Burszov elemzése — összegezi véleményét Lavreckij — bizonyos szempontokból hiányos; egyes fogalmakat nem tisztázott, amelyek nélkül pedig a forradalmi demokraták esztétikája teljes egészében nem tárható fel. Gazdag anyaga ennek ellenére is komoly alapot nyújt a forradalmi demokraták esztétikájának további kutatásához és az ezzel kapcsolatos fontos kérdések elmélyült megvitatásához.

Ny. V.

LEZSNYOV, I.

O novoj redakcii »Tjihovo Dona«.

[A *Csendes Don* új kiadása.]

Zvezda, 1954. 12. sz. 160—169. p.

I. Lezsnov tanulmánya Solohov *Csendes Don* c. regényének új kiadását elemzi az 1950-es kiadással összehasonlítva. Megállapítja, hogy az író átdolgozó munkája eszmei és művészi következetes-séget tükröz, míg az előző kiadásokban a javítás csak részleges volt. Az új kiadás Solohov eszmei és művészi fejlődését, megnövekedett igényességét mutatja.

Lezsnov szerint az író előtt három feladat állott, hogy művét eszmei és művészi tekintetben tökéletesítse: 1. Erősítenie kellett a regény társadalmi mondani-valóját, a szereplők jellemének világosabb, pontosabb ábrázolása útján. 2. Meg kellett teremtenie a regény stilisztikai egységét. A regény első részét, amelyet még a huszas években írt, a művészileg tökéletes negyedik rész színvonalára kellett emelnie. 3. Meg kellett tisztítania a szöveget a felesleges nyelvjárási elemektől és naturalista leírásoktól.

Solohov — Lezsnov megállapítása szerint — alapjában megoldotta ezeket a feladatokat.

Az átdolgozásnál különösen sokat javított Solohov a szereplők jellemzése, a legmegfelelőbb, legpontosabb szavak kiválasztása terén. Különösen érezhető ez Podtyelkov és Krivosnyukov alakjában. Példaként említi a szerző Podtyelkov bemutatását: »Kellemes benyomást keltene, ha nem volna olyan hatalmas felkunkorodó orra — hát még a szeme! Első látásra nem volt benne semmi különös, de jobban megnézve, Grigorij szinte érezte tekintetének ólomsúlyát. Apró szeme a sörétre hasonlított, amint kivillant szemhéjainak lőrésnyi keskeny nyílásán. Makacs tekintete megállapodott egy helyen, s azután mereven odatapadt.« Az előző kiadásokban a »mereven« szót a »halotti« jelző előzte meg, ami az ábrázolásban zavarólag hatott, mert az előző jellemzésből nem következő benyomást keltett. Az új kiadásban az író kihagyta ezt a jelzőt.

A javításnál óvakodott Solohov a felesleges részletezéstől, ugyanakkor művészi pontosságra s hihetőségre törekedett. Az előző kiadásban így mutatja meg Akszinya és Asztahov ellentétét, amikor Asztahov megverte Akszinyát: »Nemcsak a lankadt, petyhüdt asszonyt, hanem a jól megtermett keménykötésű atamánt is földre terítette egy ügyes fejbekölintással.« A mostani kiadásban ez a rész így hangzik: »Nemcsak az erős asszonyt, hanem a jól megtermett atamánt is földre terítette egy ügyes fejbekölintással.« A felesleges jelzők kihagyása világosabbá, érthetőbbé tette az alakokat. Megszüntette azt az ellentmondást, ami Akszinya általános ábrázolása és a »lankadt, petyhüdt« jelző között volt.

Jelentős munkát végzett Solohov a naturalista leírások, a közvetlen, családias hangnem megváltoztatásában, s az eléggé gyakori vulgarizmusok kiküszöbölésében (Például: »szélespofájú, ragyás kozák«). A népies kifejezések, a doni kozák tájnyelv elemeinek használata színessé, elevenné tette a stílust, de túlságosan gyakori alkalmazásuk csökkentette a hatást. A családias hangnem jellemző a mű stílusára akkor is, amikor az író maga beszél. Pl.: »Egyszuszra elhadart mindent.« Különösen érezhető ez a hangnem Kosevoj ábrázolásában, aki az összes előző kiadásokban Miska néven szerepelt.

Lezsnov megjegyzi, hogy a sok javítás felsorolása azt a látszatot kelti, mintha a

Csendes Don első kiadása hibák tömege lenne. Solohov művének értékelésénél azonban nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a forradalmi pátoszt, ábrázoló erőt, népiességet és típusalkotó művészetet, ami már, az előző kiadást is klasszikus alkotássá tette. A hibákat Lezsnov az író fiatalságának és tapasztalatlanságának tudja be. Solohov nagy érdeme, hogy kritikus szemmel tudta nézni művét, észrevette és kijavította hibáit. Munkája az írói önkritika példaképe.

D. P.

LIHACSOV, D. SZ.

Itogi i perszpektivni izucsenyija drevnyerusszkoj lityeraturi v szvetye zadacs psztrोजnyija isztorii lityeraturi,

[A régi orosz irodalom tanulmányozásának eredményei és távlatai az irodalomtörténet korszakolási feladatainak fényében.]

Izvesztyija AN SzSzSzR, OLiJa, 1954. 5. sz. 414—433. p.

A régi orosz irodalom tanulmányozása élesen elkülönül a XIX. és XX. század irodalmától, mivel a régebbi korok irodalma nincs oly közvetlen hatással a mai írók alkotómunkájára, mint a XIX., ill. XX. századi orosz irodalom. De a régi orosz irodalom tanulmányozására szükség van, mert nélküle nem lehet feltárni az irodalom és a népköltészet viszonyát, pedig e két terület a XI. századtól a XVII. századig terjedő időben rendkívül erős kölcsönhatásban volt. Az orosz irodalom nemzeti jellegét sem lehet a régi orosz irodalmi anyag elemzése nélkül meghatározni. Figyelembe kell venni azt a rendkívül fontos tényt is, hogy számos lényeges irodalmi forma (elbeszélés, regény, dráma, kritika stb.) már ebben a korszakban kezd kifejedni. A régi orosz irodalom tanulmányozása elengedhetetlen annak az avult, de itt-ott még ma is élő felfogásnak helyesbítése céljából, mely szerint az új orosz irodalom I. Péter korában jött létre és gyökeresen szakított a régi tradíciókkal. Mind az anyag nemismerése, mind a módszer helytelensége ferde nézeteket eredményez. Egyik legelterjedtebb téves nézet, hogy a XI—XVII. századi orosz irodalom csupán a bizánci irodalom szolgai utánzása.

A módszernek, melyet a régi orosz irodalom vizsgálatánál követni kell, történetinek, a dolgokat összefüggéseikben vizsgálónak és konkrétnek kell lennie. Nem szabad tehát megelepedni a tények

empirikus felsorolásával, a jelenségek lajstromozásával és az értékelésnél nem lehet szempont az »örök szép« kategóriája.

A XX. század első negyedében a régi orosz anyag feldolgozása terén nagy lépést jelentett az orosz filológusok munkája. V. M. Isztrin, A. A. Sahmatov, A. I. Szobolevszkij és V. N. Perc akadémikusoknak a kódexek, kéziratok, krónikák stb. tanulmányozása terén végzett kutatásai meghozták gyümölcsüket. Tisztázták azt a problémát, mikor és hogyan vált ketté az egyházi és a világi irodalom. Elkülönítették a fordítás-irodalmat az eredeti munkáktól. 1934-ben az Orosz Irodalmi Intézetben megszervezett régi orosz irodalmi osztály A. Sz. Orlov akadémikus irányításával hozzáfogott a *Trudi otyyela drevnyerusszkoj lityeraturi* (Régi orosz irodalmi osztály munkái) rendszeres kiadásához. Orlov és munkatársai tanulmányait a marxista módszerbe való fokozatos behatolás jellemzi. Újabb nagyjelentőségű irodalomtörténeti alkotások N. K. Gudzij *Régi orosz irodalom* c. tankönyve (1. kiad. 1938) és a harmincas évek végén megindult, tíz kötetre tervezett *Orosz irodalomtörténet* első kötetei, melyek V. P. Adrianova—Perc irányításával a régi orosz irodalomról adtak számot. E köteteket a gazdag irodalmi dokumentálás és a vulgáris szociológia teljes kiküszöbölése jellemzi. A tizkötetes vállalkozás régi orosz anyagának feldolgozása mégsem kifogástalan. Irodalomtörténeti korszakolása híven tükrözi a szovjet történettudomány akkori helyzetét. Az irodalom fejlődési folyamatának lényegét csakis az ellentmondások, az osztályharc feltárása alapján lehet elemezni, viszont az említett kötetek megjelenése idején még egyáltalán nem volt tisztázva a XI—XVII. század orosz irodalmának osztályjellege, és az összehasonlító módszert túlzásba vivő irányzat elleni harc is csak a kezdet kezdetén állt.

Az orosz irodalom történetének régi orosz anyagán dolgozó kutatók már akkor arra törekedtek, hogy leküzdjék a felbukkanó nehézségeket. Helyes érzéssel bevonták munkájukba más tudományágak kutatóit is: történészeket és művészettörténészeket, archeológusokat és nyelvészeket. A közös munka lehetővé tette a tárgy több oldalról való megvilágítását. Lehetővé vált pl., hogy tisztázzák az eszmei tartalomnak a reális társadalmi élettel való kapcsolatát, feltárják a szövegekből kiütköző osztály- és nemzeti jellegét. A közös munka eredményekép-

pen a *Lityerturnije pamjatnyiki* (Irodalmi emlékek) sorozatban egész sor régi orosz irodalmi művet adtak ki. A kollektív munkának — amit a polgári szellem-tudomány nem ismer — megvan az az óriási előnye, hogy a hibalehetőséget minimumra csökkenti. A más szempontból való megvilágítás pedig az irodalomtörténeti álláspontot is jelentősen gazdagítja. Példa erre az *Igor-ének* történelmi vizsgálatai után hatalmasan felszaporodó irodalmi elemzés. Az irodalomtörténet természetesen összefogja a rokontudományoknak ugyanazon tárgyra vonatkozó eredményeit, nem maradhat meg az esztétizáló állásponton, amelyet A. Sz. Orlov *Előadások a XI—XVI. századi régi orosz irodalom köréből* c. három kiadást megért műve képviselt. Az egyébként kiváló szerző azt a célt tűzte itt maga elé, hogy a kiválogatott anyaggal e korok érzelmi világát, kifejezésbeli leleményességét, harmónia-érzékét illusztrálja.

Az irodalomtörténészek⁴ munkáját nagyban támogatja a nyelvészek segítsége, akik nemcsak száraz adatközlést nyújtanak, hanem feltárják a művek stilisztikát, esztétikai jelentőségét, sőt a népköltéssel való kapcsolatait is. (A. P. Jevgyejeva tanulmányai.) Az irodalomtörténész azt hiányolhatja, hogy a nyelvészek statikusnak halmozzák fel anyagukat és nem dolgozzák ki nyelvészeti vonatkozásban azokat az elveket, melyekre az irodalom genetikus vizsgálata épül. Még nem valósították meg a különböző korszakok irodalmi stílusának összehasonlító vizsgálatát sem — pedig éppen a régi orosz irodalom művészeti jellegzetességeinek történelmi távlatba beállított analízise az irodalomtörténeti korszakolás szilárd alapja.

Nem kis feladat hárul a kollektív munka elvégzésében az archeográfusokra, akik V. I. Malisev irányításával végzik az új kéziratok felkutatását és közzétételét. A szovjet textológia már jelentős múltra tekint vissza, de a munka ezen a területen sincs eléggé megszervezve, nem kapcsolódik eléggé sem a bibliográfiai, sem pedig az irodalomtörténeti munkához, hiányoznak az általános elveket tisztázó művek, továbbá a szövegolvasás kérdéseivel foglalkozó elméleti kézikönyvek. A kutatók nagyrészt szóbelileg nyert módszerátadások alapján dolgoznak — pedig a textológia már külön tudományággá lépett elő. Nemcsak a szövegek hű lemásolásával és közzétételével foglalkozik, hanem nyomon követi a szövegek sorsát, felkutatja a variánsok okait és jelentőségét,

sőt feladata kiterjed olykor a szövegek eszmei tartalmának elemzésére is.

A szovjet irodalomtörténet nem hanyagolhatja el a XIX. és XX. századi irodalomtörténet elveinek vizsgálatát sem, hiszen ezek kritikai elemzésekor válik csak érthetővé az orosz irodalom őskoráról és az első századok irodalmáról vallott számos — nyugaton még mindig forgalomban levő — téves nézet. Az alapos munka csakis konkrét anyagra épülhet. Ezért központilag meg kell szervezni a kéziratok felkutatását, hiteles lemásolását és a kéziratgyűjtemények anyagának katalógizáló leírását.

F. A.

SZMIRNOV, B.

Rozsgyenyije novovo sztyilja.

[Az új stílus születése.]

Zvezda, 1954. 8. sz. 175—179. p.

A cikk Louis Aragon *Kommunisták* c. regényét, mint a haladó irodalom jelentős alkotását, a szocialista realizmus új győzelmét üdvözli. A regény a haladó művészetért, az újért vívott harc légkörében született. Kifejezésre jut ez témájában, célkitűzésében és módszerében egyaránt. Témája a francia kommunista harcra, ami egyben az egész nép harcát jelenti. Célkitűzése: megrajzolni a harmincas évek francia társadalmának átfogó képét; ebben a célkitűzésében Aragon a francia irodalom nagy hagyományait követi; Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola a maguk korában ugyancsak átfogó képet festettek koruk társadalmáról. De Aragon célkitűzése nem áll meg ezen a ponton, a nagy történeti háttérben megmutatja egyrészt a fasiszmus térhódítását a francia burzsoázia soraiban és a burzsoá kultúrában, másrészt a francia kommunisták önfeláldozó, bátor harcát népükért, a francia népet sújtó nemzeti katasztrófa, a háború ellen.

Módszerét tekintve Aragon a szocialista realizmus útján halad. Megnyilvánul ez hőseinek ábrázolásában, valamint az események és helyzetek bemutatásában. Mint Gorkij hű tanítványa mutatja be a történelem igazi alkotóinak — parasztoknak, munkásoknak, dolgozó értelmiségieknek — lelki emelkedettségét, tehetségét, emberségét. Külön elemzi a cikk a regény egyik fonalát: Jean de Moncey és Cécile szerelmét. Ennek ábrázolásával Aragon végleg megcáfolta a burzsoá kritikusoknak azt a hamis állítá-

sát, hogy a proletár irodalom nem képes a lelki élmények, a lírai események ábrázolására. Ez az epizód emellett kiemeli a szerzőnek azt a gondolatát, hogy az emberi érzéseket még a háború szörnyű pusztítása sem semmisítheti meg; tovább élnek azoknak szívében, akik a pusztulás óráiban is megőrzik emberi méltóságukat.

Aragon gondosan ábrázolja hőseinek belső világát, de sohasem kerül a pszichologizmus útvesztőjébe. A pszichologizmus jellemző konfliktusa — tudat és akarat összeütközése — nem érdekli a szerzőt. Kommunista hősei számára ez a probléma nem létezik. Ők sem mentesek természetesen a pillanatnyi kétségektől, de mint erős emberek arra törekednek, hogy mielőbb leküzdjék ezeket. A tudat egyre mélyülő konfliktusa a regénynek azokat az alakjait jellemzi, akik a másik táborhoz tartoznak.

Aragon, mint a szocialista realizmus írója, sohasem becsüli túl a külsőleges részleteket, s így az esztéticizmus legsúlyosabb veszélyét kerüli el. Határozottan szemben áll azzal a biológiai alapelvvel is, amely a naturalistákat jellemzi.

Mindez lehetővé tette Aragonnak, hogy valóban új típusú regényt alkosson a francia irodalomban: hatalmas epikus művet, amelynek hőse maga a nép, minden teremő gazdagságával. Ez a magyarázata annak, hogy különösen jól sikerültek a regény tömegjelenetei, amelyekben nagy emberi közönség jelennek meg, egész szervezetek, társadalmi osztályok és maga a nemzet.

Aragon regénye a fasizmus ellen küzdő francia nép hű ábrázolásával a francia nép regényévé vált.

Ny. V.

TYENDRJAKOV, V.

V zascsitu polozsityelnovo geroja.

[A pozitív hős védelmében.]

Novij mir, 1954. 11. sz. 209—213. p.

V. Tyendrjakov cikke azt a téves nézetet cáfolja, amely szerint — mivel az új állandóan kiszorítja a régit — az irodalmi művekben csak az új hordozóját, vagyis a pozitív hőst kell szerepeltetni. Igaz, hogy az új fokozatosan kiszorítja a régit — írja a szerző —, de az életben minden jelenség szoros összefüggésben van más jelenségekkel. A pozitív hős állandó harcban áll a régi, visszahúzó erők képviselőivel, ezért önmagában nem lehet

ábrázolni. Szembe kell vele állítani a negatív alakot is.

A cikk cáfolja azt a téves nézetet is, amely szerint, ha már az író szerepeltet negatív alakot, legalább tulajdonságait törpítse el a pozitív hős tulajdonságainak sokkal élesebb kirajzolásával. Ez nem felel meg a szocialista realizmus követelményeinek, mert a negatív figura tulajdonságainak elsimítása feltétlenül a pozitív hősön érzeteti hatását. Miért van az — teszi fel a kérdést Tyendrjakov —, hogy az utóbbi időben kevés olyan pozitív hős jelenik meg, mint Pavel Korcsagin, Makarenko vagy Davidov. Ebben szerinte jelentős szerepet játszik az, hogy a mai írók műveiben a pozitív hősnek nincs mi ellen harcolnia, s ezért jelleme nem tud kibontakozni. Erre példaként említi meg Babajevszkij regényének hőseit, Szergej Tutarinovot, akit nem várnak nehézségek a kolhozban: minden a legnagyobb rendben folyik, a hősnek nincs miért küzdenie.

A cikkíró véleménye szerint, aki elhallgatja, elkendőzi a nehézségeket, az tagadja a szovjet társadalom mozgó erjét: a kritikát s az önkritikát. A nehézségek elkenése nem egyeztethető össze a pártossággal.

Vannak és lesznek olyan művek, pl. gúnyiratok, amelyekben csak negatív alakok szerepelnek. Ez azonban nem jelenti azt, hogy bennük nincs harc a régi s a meglevő hibák ellen. Itt a harcot az író állásfoglalása fejezi ki.

Befejezésül a cikkíró megjegyzi, hogy mindezt nem a pozitív hős ellen, hanem annak védelmében mondta, mivel a pozitív hős nem létezhet ellenele, a negatív alak nélkül.

D. P.

VLAGYIMIROV, SZ.

Sztaroje no groznoje oruzsije.

[Régi, de rettegett fegyver.]

Zvezda, 1955. 1. sz. 181—182. p.

Az ismertetett könyv a *Biblioteka poeta* sorozat második kiadásának első köteteként jelent meg A. L. Dimsic szerkesztésében, előszavával és jegyzetével. Címe: *Revoljucionnaja poezija* (Forradalmi költészet) 1890—1917. A versgyűjteményt a Szovjet Írószövetség Kiadója adta ki 1954-ben, Leningrádban.

A gyűjtemény jellegeről, összeállításának szempontjairól a bíráló a következőket mondja:

Az antológia új kiadása nem pusztá másolata a Honvéd Haború előtt, ugyancsak a *Biblioteka poeta* sorozatban megjelent első gyűjteménynek. A könyv sajátos felépítésének, a válogatás szempontjainak megvizsgálása után sok szempontból új megvilágításba helyeződik az 1890—1917. közötti forradalmi költészet jellege.

A. L. Dimsic nem törekedett arra, hogy minél több verset vegyen fel; a proletár költők műveinek sokaságából nemcsak a tartalmukat, témájukat és motívumaikat tekintve legjellegzetesebb, hanem egyben a művészileg is legmagasabb fokon álló versek kerültek be a kötetbe.

E szerkesztési elvek következtében az olvasó világos képet kap a forradalmi költészet sajátosságairól. Az antológia eloszlatja azokat a régi nézeteket, amelyek szerint e költészet színvonala meglehetősen sok kívánnivalót hagy maga után. A tartalmas előszó, a gazdag anyaggal teli kommentár bemutatja a proletariátus költészetének történelmi gyökereit, hagyományait, harcait és kapcsolatát az orosz klasszikus irodalommal.

Vlagyimirov ezután röviden jellemzi a forradalmi költőket: megállapítja róluk, hogy nagyrészt munkásszarmazásúak és már kora ifjúságukban megismerkedtek a kapitalisták gyáraiban folyó kényszer-munka gyötrelmeivel. Valamennyien megjárták a harc kemény iskoláját, nélkülöztek, elszenvedték az üldöztetést, a börtönt és a száműzetést. Verseik a *Zvezda* és a *Pravda* hasábjain meg röpiratok formájában jelentek meg, amelyeket gyűléseken, május elsejei felvonulásokon s a barrikádokon terjesztettek és szavaltak.

E költők versei nagy hatást gyakoroltak a fiatal Majakovszkijra. A nagy szovjet költő később így írt ezekről a benyomásairól: »Ez volt a forradalom. Ezek voltak a versek. A vers és a forradalom valahogy egygyólvadt a fejemben.«

E költészetben az igazi fellendülés az 1905-ös forradalom eseményeivel kapcsolatos. Ebben az időszakban bontakoztak ki a forradalmi költészet sajátos vonásai, ekkor jönnek létre az új, szatirikus műfajok.

Vlagyimirov ezután a forradalmi proletár költészet néhány vonására mutat rá. A forradalmi költők alkotásai a néptömegek hangulatát tükrözik a társadalmi fellendülés és a forradalom időszakában. A verseket a proletár forradalom

győzelmébe, a proletariátus erőibe vetett határtalan hit hatja át.

Ez az október előtti proletár költészet mélysegen ateista. Vlagyimirov megállapítja, hogy a forradalmi fellendülés, vagyis az az idő, amikor a tömegek kezdik magukat a történelem alkotóinak tekinteni, mindig az ateista hangulatok erősödésével jár együtt. (Pl. A. Lunacsarszkij verse: *Január 9-e évfordulójára.*)

E költészet központi alakja a rettenthetetlen és bátor forradalmár. Az irodalomban itt történtek meg az első kísérletek a kommunisták jellemvonásainak megragadására.

F. Skuljev, J. Nyecsajev, I. Privalov, A. Bogdanov, I. Szadofjev és mások verseiben megjelenik a munkás, a maga új moráljával és új esztétikájával. E művek megbélyegzik a kapitalisták számára végzett gyötrelmes munkát, s költői magaslatra emelik a szabad, alkotó munkapátoszatát.

A XX. század elejei forradalmár költők nemcsak a munkások szenvedéseit és nyomorúságát ábrázolják — hiszen ezt a burzsoá irodalom egyes szentimentális képviselői is megtették —, hanem ugyanakkor megénekelték a forradalmi harc eseményeit is: a tüntetéseket, a gyűléseket, a májusi felvonulásokat, az illegális forradalmárok tevékenységét.

Befejezésül Vlagyimirov a 17 előtti forradalmi költők értékeléséről beszél. Megállapítja, hogy a prolektulások annak idején úgy tekintették a proletár költőket, mint akik teljesen szakítottak az orosz klasszikus költészet hagyományával. A bíráló szembeszáll ezzel a nézettel, s kijelenti, hogy e költőkre igenis nagy hatást gyakorolt egyik-másik klasszikus költő, olyannyira, hogy emiatt saját hangjuk sem tudott mindig elég határozottan érvényesülni. Különösen vonatkozik ez a forradalmi demokratikus költészetre. A másik rendkívül fontos hatást a népköltészet gyakorolta e költőkre.

Persze ezek az alkotások nem jutottak el a költői általánosításnak olyan magas fokára, mint Majakovszkij, Gyemjan Bednij, Gorkij művészete, mindazonáltal óriási szerepet tölthettek be a nép győzelmének kivívásában. Ezek a művek, amelyekben kirajzolódnak a szocialista realista módszer első vonásai, ma sem vesztek el művészi jelentőségükből.

N. G.

VLAGYIMIROV, SZ.-MOLDAVSZKIJ, D.
Russzkaja narodnaja drama.

[Az orosz népi dráma.]

Tyeatr, 1955. 1. sz. 143—144. p.

Vlagyimirov és Moldavszkij recenziója az *Orosz népi dráma a XVII—XX. században* c. gyűjteményt elemzi, melyhez P. N. Berkov írt bevezető tanulmányt.

Berkov gyűjteménye az első olyan mű, amely teljes képet nyújt az orosz dráma fejlődéséről. Bár az aránylag kiterjedelmű kötetből sok érdekes anyag kimaradt, Berkovnak mégis sikerült úgy válogatnia össze anyagát, hogy a legjellemzőbb és művészileg legtökéletesebb darabok kerüljenek a könyvbe.

Tankönyvekben és egyetemi előadásokban mindmáig elterjedt nézet volt az, mely szerint a népi dráma másodlagos jelentőségű műfaj. Berkov gyűjteménye eloszlatja azt a tévhitet, hogy a népi színi előadások csupán szórakoztató célokat szolgáltak. Bebizonyítja, hogy a népi dráma éles társadalmi konfliktusokra épül. A könyv több példát idéz arra, hogy az orosz dráma- és operairodalom klasszikusai gyakran merítettek a népi dráma forrásaiból. A bírálók megállapítják, hogy a könyvben a népi dráma felhasználására vonatkozó példákat még szaporítani lehetett volna. Ki lehetett volna mutatni, hogy Majakovszkij művei milyen közel állottak a népi színdarabokhoz — ezt bi-

zonyítja aktuális problematikájuk és az ezzel kapcsolatos rögtönzés-szerűség.

A drámai művekhez fűzött magyarázatokkal kapcsolatban a cikk szerzői szemére vetik Berkovnak, hogy gyakran túlságosan konkrét történelmi magyarázatot igyekeznek nyújtani. A *Sajka* c. dráma egyik hősében, Priklonszkijban például a nemesség elszegényedési folyamatának képviselőjét látja, ami távolról sem meggyőző.

Vlagyimirov és Moldavszkij a kötet felosztására vonatkozólag is tesz megjegyzéseket. Megállapítják, hogy helyes a népi drámai művek olyan műfaji felosztása, melyben külön fejezetet kapnak az »igriscsék«, »intermediumok«, a »Petruska-színház«, a »Rajok« stb. De vitásnak tartja a »Hősi jellegű drámai művek« és »Leleplező jellegű drámai művek« c. fejezetek helyességét. Ez a felosztás idegen a népi dráma jellegétől: túlságosan az irodalmi műfajokat követi. A népi drámában a hősi, patetikus elem soha sem választható el a szatirikus, komikus elemtől. Helyesebb lett volna tehát, ha a gyűjtemény végig megtartja a művek felosztásának egységes elvét.

A recenzió végül megállapítja, hogy a könyv sikerült és igen hasznos, Berkov bevezető tanulmánya pedig olyan széleskörű és komoly anyagot tár fel, amely monográfia írására is alkalmas.

D. P.

NÉPI DEMOKRATIKUS FOLYÓIRATOK

AUER, ANNEMARIE

Proletarischer Familienroman und Nationalliteratur.

[Proletár családrégény és a nemzeti irodalom.]

Neue Deutsche Literatur, 1954. 12. sz. 133—150. p.

A tanulmány szerzője Willi Bredel *Verwandte und Bekannte* (Rokonok és ismerősök) című regénytrilógiájával kapcsolatban felveti a proletár családrégény kérdését és e műfajnak a nemzeti irodalomba való bekapcsolódását. Bevezetőjében részletesen tárgyalja a polgári és a proletár családrégény jellegzetességeit és különbségeit.

Az új német irodalomban olyan könyvek kezdenek megjelenni, amelyeknek van erejük nagy, nemzeti jelentőségű kérdéseket felvetni és széles osztályperspek-

tívát képesek átfogni. Ilyen könyv Bredel regénytrilógiája, amellyel a német demokratikus irodalom teljesen újszerű, de régen kívánt művet kapott, a nép legjobbjainak, az egyszerű dolgozó emberek hősi útjának utolsó száz évét bemutató áttekintését. — Ilyen mű keletkezéséhez a szerző komoly érettségi foka szükséges és olyan meghatározott történelmi adottságok egész sora, amelyek a nép történetében nem minden időben állanak elő. A német nép fejlődésének mai fokán csak a proletariátus álláspontját valló íróknak lehet történelmi perspektívája.

A regénytrilógia témája egy német munkáscsalád élete 1870-től napjainkig. Alakjai pozitív hősök; természetesen és könnyedén rajzolja meg őket, egy pillanatra sem válnak valószerűtlenné vagy hihetetlenül. Bredelre erősen hatott — saját beállása szerint is — Arnold

Zweig *Grisa*-ciklusa elsősorban nem a téma, hanem a koncepció tekintetében.

Bredel megértette, hogy a német nép sorsa a család kis egységében is jellemzően megnyilvánul. Így nyúlt hozzá a polgári hagyományokkal terhelt családregényhez. A polgári regény szorosan az egyénnel és a személyiséggel foglalkozott. A fejlődés további fokán már a világ állapota vált problémává és az egyén ezen belül másodrendűvé: így keletkezett a kritikai realista családregény. Ennek az irányzatnak a képviselői — Zola, Tolsztoj, egészen Fontaneig és Thomas Mannig — a műfajt impozáns magaslatra emelték.

A proletár regényirodalom számára a családregény meglehetősen távol esett. A szocialista öntudat a családi kapcsolatokban legfeljebb kiinduló pont lehet, de nem lehet az emberi magatartás egyedüli motívuma. Sokkal kézenfekvőbb volt — mint azt az utóbbi években megjelent regények egész sora mutatja — egy-egy üzem, szövetkezet, falu vagy katonai alakulat sorsával foglalkozni.

Bredel nagy feladatot vállalt magára, amikor a német munkásmozgalmat regényét családregény-szerűen építette fel. Éppen adottságainál fogva alkalmas volt erre a feladatra. Fiatalkorában alaposan megismerte a hamburgi munkások harcos életét; sokáig élt a szocializmus országában, de hűségesen visszavágyott hazájába; mint minden forradalmár, gyakran nélkülözte a családi élet melegét; osztályát kritikus szemmel nézte, de tudta, hogy mit köszönhet neki; csak ilyen ember lehetett képes arra, hogy családja történetén keresztül osztálya és egész népe történetének lényeges állomásait bemutassa.

A proletár család több, mint véletlenül adódó életközösség. Az osztályszolidaritás összetartja és az osztályöntudat a csak saját kényelmét és előnyét néző kispolgári család fölé emeli. A munkáscsalád a munkásmozgalmak történetében mindig harci közösségnek bizonyult.

Bredel regénye megtalálta a kapcsolatot a német nemzeti hagyományokkal, megfelel a nép szükségleteinek, igazi szocialista realista mű.

A regény Johann Hardekopf vasöntő családjának története 1871-től kezdve. Az első kötet az apa halálával, a világháború kezdetével végződik. A második kötet a Hardekopf-gyermekek és Carl Brenten, Hardekopf vejének története. A harmadik kötet (*Unokák*) a legifjabb nemzedék életútját mutatja be.

Ezen a ponton a regény kilép a családregény kereteiből és erősen érezhetően önélettrajzzá válik. Az író azzal a problémával került szembe: feláldozza-e a regény szerkezetét a megtörtént eseményeknek? A könyv alap gondolata és a művészi megformálás között eltérés mutatkozott. Bredel a német munkásmozgalmat egy család történetén keresztül mutatta be. Ez a keret a kezdeti időszakban megfelelő is volt. A harmadik kötetben azonban már Walter Brenten alakja erőteljesen előtérbe került, egyéni cselekményt követelt és mellette a család többi tagjai kissé elszürkült epizód szereplővé váltak. A cselekmény az alap gondolat hordozójára, a főhősre koncentráldik. Az események egész Németországot érintik, nem maradhatnak meg egy hamburgi család keretein belül.

A regény felépítése élénk vitára adott alkalmat. Az egyik párt helyesnek tartotta, hogy az író az átélt események kedvéért kilép a formai keretből; a másik párt szerint objektívebbnek kellett volna lennie és nem lett volna szabad az önélettrajzi elemet annyire előtérbe engedni.

Auer véleménye szerint az író felfogása volt a helyes. Ezt bizonyítja, hogy a könyv legmegragadóbb részei éppen a vitatott harmadik kötetben találhatók, ezt kár lett volna a forma kedvéért feláldozni.

K. M.

BŽOCH, JOZEF

Hviezdoslav v kritike a spomienkach.

[Hviezdoslav a kritikában és visszaemlékezéseiben.]

Slovenskí Pohl'ady, 1954. 12. sz. 1256—1259. p.

A Szlovák Szépirodalmi Kiadó a Hviezdoslav-jubileum alkalmából adta ki ezt a gyűjteményt. Az első rész a haladó kritika írásait tartalmazza Hviezdoslav-ról, Vlček-től kezdve a legújabb irodalomtörténeti kutatásokig. A második rész a fontosabb; a kortársak visszaemlékezéseivel rajzolja meg a költő emberi alakját.

A Hviezdoslav-kritikák jellemzőek szerzőik fejlődésére is, mert aki Hviezdoslav műveinek realista alapját nem értette meg, az helytelenül fogta fel a szlovák irodalmat. Ennek az állításnak a helyességét igazolja az, hogy Fr. Votruba kritikái, melyekben igen alaposan elemezte Hviezdoslav műveit, a mai irodal-

mi kritika szemszögéből nézve is helytállóak.

A kötet első része több mint ötven év kritikai termését tartalmazza Hviezdoslav műveiről. Néhány közülük már elvesztette jelentőségét, de J. Vlček és Fr. Votruba tanulmányai és cikkei ma is eleven értéket képviselnek, mert Hviezdoslav műveinek lényegét ragadták meg. Vlček már 1890-ben a szlovák irodalom klasszikusának nevezte Hviezdoslavot, helyesen becsülte fel Hviezdoslav alkotó erejét és jövődő értékét már pályája elején. Vajánsky is elismeri és kiemeli Hviezdoslav típusalkotó művészetét és az ő érdeméül tudja be a Štur-iskola magasabb színvonalra való emelkedését.

Fr. Votruba tanulmányaiban Hviezdoslav költészetének olyan elemzését adta, mint még senki előtte, s tanulmányait azóta sem múlta felül senki. Megtalálta Hviezdoslav világnézetének és költészetének gyökerét, megfigyelte mindazt, ami által Hviezdoslav művei az élet nagyszerű tipizálását, lényegében magát az életet adják. Votruba művei, különösen Hviezdoslav hagyatékának tanulmányozása nélkül Hviezdoslav műveinek marxista kifejtése el sem képzelhető. St. Kréméry gyakran idealista szempontokból indul ki, mégis felismeri Hviezdoslav lírájának nemzeti jellegét, még a bibliai témák feldolgozásában is.

Ezek voltak az alapkövek, ezeken épült fel Hviezdoslav műveinek helyes, marxista kifejtése, melyet a legújabb irodalomtudomány valósított meg, s melyet a gyűjteményben A. Mráz, Fr. Votruba, A. Matuška és K. Rosenbaum tanulmányai képviselnek. Nemcsak Hviezdoslav műveinek új értékelését adják, de elutasítják a hamis és ferde elemzéseket is, melyek az irodalomtudományban meghonosodtak és a közvéleményt is helytelen irányban befolyásolták, különösen a közép- és főiskolai oktatás útján. A gyűjtemény 250 oldalon közli ezt az irodalomkritikai és történeti anyagot.

A kötet második része a nyomtatásban már megjelent memoárszerű cikkeken kívül új, először publikált visszaemlékezéseket is tartalmaz. Megtaláljuk itt Hviezdoslav önéletrajzát is, amelyet 1918-ban Albert Pražákhhoz intézett levelében említ. Nemcsak családi és tanulmányi viszonyait ismerjük meg belőle, hanem irodalmi és társadalmi nézeteit is. Találunk a kötetben vagy ötven megem-

lékezést olyan emberektől, akik a költővel személyesen érintkeztek, kezdve a kulturális-politikai dolgozóktól egyszerű polgárokig. Az anyag ennek megfelelően igen változatos, íróik egyéni hajlamainak, ítélőképességének és ideológiai beállítottságának megfelelően. Némelyik inkább benyomásokot, mint tényeket tartalmaz, mégis összességükben különböző oldalakról világítják meg Hviezdoslav egyéniségét. Az idősebb kortársak megemlékezései több adatot tartalmaznak, a fiatalabbaké viszont több meghatottságot és szeretetet árul el.

A könyv második része hozzá közelebb az olvasót a költőhöz, de nagy jelentősége van Hviezdoslav jövődő életrajzírója számára is, mert sok, eddig ismeretlen adatot tartalmaz.

Külön említést érdemel Stanislav Smatlák tanulmánya: »Hviezdoslav műveinek értékelése a szlovák kritikában és irodalomtörténetben«. A tanulmány egyenesen úttörő jellegű, először fordul elő, hogy a szerző ilyen terjedelemben és ilyen konkrét anyag alapján, marxista szemszögéből veti össze a Hviezdoslav műveire vonatkozó összes nézeteket. Lenin tanítása a nemzet két kultúrájáról érvényes Hviezdoslav műveinek múltbeli értékelésére is. Smatlák helyesen különbözteti meg a két vonalat a Hviezdoslav műveinek értékelésére vonatkozó nézetekben, gondosan választja el a helyes megfigyeléseket a helytelen koncepciótól (pl. Vajanskynál.). Az első korszakban leghelyesebbnek, mert legrealistábbnak találja Vlček és Votruba interpretációját, a második korszakban (1918-ig) Kréméryét (ellentétben Mečiarov misztikus fejtegetéseivel), a harmadik korszakban, a felszabadulás után a marxista interpretációt (Votruba, Matuška, Mráz, Rosenbaum), ellentétben néhány kritikus vulgáris szociológiai irányzatával. Smatlák egyes kritikusok munkáját nem mechanikusan ítéli meg, hanem történelmi és dialektikus módszerrel. Helyesen tenné, ha a tanulmányban csupán felvetett, egyes kérdéseket monográfia formájában dolgozná fel.

A könyv komoly értéket képvisel. Hasonló könyv jelent meg Votrubaról és előkészületben van Jesenskyről. Szükség volna Kukučín, Tajovský, Timrava, Podjavorinska még élő kortársainak visszaemlékezéseit is összegyűjteni.

S. I.

CHALASINSKI, J.—GOSTKOWSKI, Z.

»Diogenes« i »nowy humanizm«.

[A »Diogenes« és az »új humanizmus«.]

Nauka Polska, 1954. 4. sz. 228—232. p.

AZ UNESCO folyóiratának a *Diogenes*nek anyagából a Lengyel Tudományos Akadémia folyóirata két cikket emel ki, mint igen aktuálisat. Az egyiket Dwight MacDonald írta *A tömegek kultúrája* (1953. 3. sz.), a másikat D. W. Brogan *A magasabb kultúra és a tömegek kultúrája* (1954. 5. sz.) címen. E cikkek rendkívül jellemzők a kapitalista világ kultúrájának jelenlegi helyzetére. Az első cikk szerzője egy amerikai publicista, a második egy angol, a politikai tudományok tanára.

100 év óta — írja az amerikai szerző — a nyugati világ egész kultúrája tulajdonképp két különböző kultúrából áll: a »magasabb« kultúrából és a »tömegek kultúrájából«. Az első magában foglalja a művészet és irodalom minden értékes és komoly művét; a másik mindazt, amit a legszélesebb társadalmi rétegek, a tömeg számára alkotnak, aminek — szerinte — nincs semmi mélyebb és tartósabb művészeti és intellektuális tartalma, hanem csak a tömegek szükségleteinek »pillanatnyi« kielégítésére szolgál úgy, mint pl. a rágógumi. Ez a tömegkultúra az »utóbbi időben« (tehát nem meghatározott társadalomban) külön kifejező eszközöket teremtett magának, ilyenek: a mozi, a rádió, a televízió, a bűnügyi regények, magazinok, »comic's«.

A tömegeknek így meghatározott kultúrája a magasabb kultúrához viszonyítva szerinte »élősdí« jellegű. A tömegkultúra alkotása — a giccs — felhasználja és vulgarizálja a magasabb kultúra értékeit.

A tömegek kultúrájában — a »giccs kultúrájában« — nincsenek népi elemek, mert a népi kultúra az ipari forradalom hatására szétesett. Szerző szerint a tömegek kultúrája elvileg különbözik a népi kultúrától abban, hogy nem a nép hozza létre, hanem — ellenkezőleg — kívülről kényszerítik rá a tömegekre. A tömegkultúra közönségét a passzív szerepet játszó fogyasztók alkotják, akiknek tevékenysége csupán a vevés vagy nem-vevés szabadságára korlátozódik. Röviden szólva a giccs királyai kihasználják a tömegek kulturális szükségletét, hogy abból nyerészkedjenek, vagy pedig hogy fenntartsák osztályuk uralmát.

A szerző a tömegek kultúrája elleni kritikáját főleg az Egyesült Államok ellen irányítja. Európában a tömegkultúrával szemben sokkalta erősebb az ellenállás, mert ott a magasabb kultúra állandóbb és hatása erősebb. Ezzel szemben az Egyesült Államokban a magasabb kultúrát aláasta az Észak és Dél háborúja és annak következménye: az új, kapitalista osztály győzelme, amely az iparosítás kezdetét jelentette. Ez az iparosítás a tömegintézmények és tömegszokások megjelenését jelezte, továbbá a régi provincializmus és individualizmus felbomlását. Mindaz, amit Jefferson és Emerson agrárprovinciális Amerikája alkotott főleg az irodalom és a politikai gondolkodás terén, megsemmisült. Ezen időtől kezdve Amerika történetében csak egy tízéves korszakban (1920—1930) állott be a kultúra felelevenedése (Meacken, Sinclair Lewis, Hemmingway, Eliot, Anderson, Dreiser). Ezen felélénkülés után, mely mind a magasabb kultúrának, mind a tömegkultúrának bizonyos felrisszülését hozta magával, bizonyos tespedés állott be, mely mostanáig tart.

A tömegkultúra, melyet eredetileg a »magasabb« osztályok az »alacsonyabb« osztályoknak szántak, politikai előnyöket szerzett annak terjesztésével és végül a magasabb osztályok ellen fordult, fenyegetve azok kultúráját. Szerepet játszik itt a tömegkultúra könnyűsége, az a tény, hogy mind »elfogyasztása«, mind alkotása nem kíván intellektuális erő kifejtést. A tömegkultúra mindenre egységesítő hatást gyakorol. Fenyegeti a magasabb kultúrát a maga brutális tömegével.

A kapitalista világ kulturális helyzetének ebből az analízisből — jegyzi meg a lengyel bíráló — nem hiányoznak a találó, kritikus megfigyelések sem. Ezek közé tartozik például az a megfigyelés, hogy a tömegkultúra felvevőinek legszélesebb rétegei leszállítják a kulturális követelmények általános színvonalát, továbbá különösen hajlamosak e kultúrávak passzív fogyasztására, mely nem kíván megerőltetést — mindkét észrevétel két olyan jelenséghez kapcsolódik, mely a kapitalizmus mostani fejlődésének jellemző sajátossága: a tömegek körében megszűnik a törekvés az önképzésre, mert nem hisznek abban, hogy a művelődés a fejlődés útja, továbbá: a kapitalista társadalomban növekszik az elhasználás, a fogyasztás kultusza.

MacDonald az első jelenséget a helyzet megmerevedésének tényével kapcsolja

össze, melyben az átlagember már elvesztette hitét helyzete megjavulásának lehetőségében, az egyenlő életlehetőségben. A másik szintén kapcsolatban van a gazdasági helyzettel: a társadalom fogyasztási, hedonista felfogása erősödésének arányában — mint Loewenthal kutatásai kimutatták — megváltozik a vezetők, a hősök, a »nagy emberek« típusa. 1901—1941 között a szabadfoglalkozású vagy kereskedő kiválóságok rovására 5 százalékkal növekedett azoknak a cikkeknek a száma, amelyek »szabad idejük eltöltésével« foglalkozó emberek (sportolók, filmszillagok, stb.) életéről számolnak be.

Ezek a hősök nem a maguk erényeinek következtében, hanem csak tiszta véletlen folytán érnek el sikereket. A sikerért való küzdelem tehát szerencsejáték, melyben egyesek nyernek, mások vesztenek, tekintet nélkül érdemeikre. Az ilyen életleírásnak a hatása a tömegolvastól egyrészt biztatja (»én is lehetnék az«), másrészt megfosztja munkakedvétől, ambícióitól (»nincs semmi elv, tehát minnek küzdeni?«).

Ez az irányzat kéz a kézben megy az ország gazdasági irányzatával. Loewenthal megjegyzi, hogy a gyárosok, a »termelés hősei« egész a huszas évekig megtartották tekintélyüket. 1929 óta, amikor megkezdődött a nagy gazdasági válság, a termékek fogyasztásának problémája fontosabb lett mint előállításuk problémája; ebben a pillanatban a tömegember érzi a kapitalizmus anarchiáját és kaoszt. Ezért fordult a fogyasztás hőseihez, de erre a lépésre tulajdonképpen külső erő, a tömegkultúra »gyárosa« kényszeríti.

A szerző tárgyilagos, objektív akar lenni; nem akar hajlani egyik nézethez sem, mely meg akarja menteni a kultúrát. De ebben a »pártatlanságában« arról az egyről meg van győződve, hogy nemcsak a marxistáknak nincs igazuk, de a liberálisoknak sem, akik »kacérkodnak« a marxizmussal, mindazoknak, akik a népi tömegekben keresik a kultúra további fejlődésének éltető erejét. Miért?

MacDonald megkülönbözteti a *tömegeket*, melyek jellemzők a mostani nagy kapitalista társadalomra, mely a kapitalizmus következtében dezorganizálódott és elembertelenedett, és a *népet*, valamint a népi alkotóerőt, mely a történelem múlt korszakait jellemezte. De ebben a megkülönböztetésben az a nézet rejlik, hogy a nép eltűnt már a történelem színteréről, mint társadalmi és kulturális alkotóerő.

Ugyan milyen végleges távlatot lát a szerző a jelen kulturális helyzet fejlődésénél, melyet oly sötét színekben mutatott be? Erre a kérdésre nem ad választ, hanem megmarad pesszimistának: »A magasabb kultúra jövője sötét. A tömegkultúra jövője — még sötétebb.«

Ezek a nézetek mind a halódó kapitalizmus burzsoá értelmiségi elitjének szimptomái. Ez az elit és ezek a nézetek, melyeket a szabadság és humanizmus nevében hirdettek, készítették elő az utat a fasizmusnak és jelenleg is szövetségesei annak.

Érdekes válasz, melyet D. W. Brogan (a *Diogenes* társszerkesztője) »A magasabb kultúra és a tömegkultúra problémája« című cikkében MacDonald cikkére ad. Brogan elvileg egyezik MacDonalddal a mostani kulturális helyzet értékelését illetően. A nép súlyos csalódást okozott a demokratáknak — állapítja meg Brogan, akik hittek abban, hogy a felszabadult nép magasabb kultúrát teremt, mert a nép művészi ízlése a »burzsoázia ízlésének legrosszabb változatát« mutatta.

MacDonald szélsőséges pesszimizmusa a mostani idők megítélésében Brogan szerint azért túlzott, mert az amerikai szerző túlságosan sok jót lát a múltban. Minden magasabb kultúra mindig arisztokrata kultúra volt, soha sem volt a tömegek önálló alkotása s azok nem is vettek részt benne. Még a kétségtelenül népi kultúra legmagasabb alkotásainak (pl. a balladák) alapja is arisztokrata tematika vagy behatás volt. Ha így állítjuk fel a kérdést, akkor nincs okunk elkeseredni a mostani tömegkultúra miatt, azért, hogy a tömegek szenzációt, sportot vagy gicscset akarnak, mintsem komoly, magasabb kultúrát.

»A felvilágosodott emberek nem vették tekintetbe azt aényt, hogy magas kulturális színvonalon álló dolgok olvasása mindig másodrendű ügy volt a többségnek életében — még a kiváltságos osztályok körében is. Soha sem lep meg engem — írja Brogan — sem pedig nem rendít meg, hogy Amerika sokkal többet ad ki sportra, mint könyvekre. Az összes társadalmak a múltban ugyanígy tettek. XIV. Lajos kétségtelenül gyönyörködött Molière-ben és támogatta Racine-t, de a vadászat nagyobb örömet okozott neki, mint ők mindketten.«

Vajon a mai korban nem jellemző-e ilyen védekezés a pesszimizmus ellen, mely abból áll, hogy önmagát akarja meggyőzni azzal, hogy a rossz annál kisebb, minél öregebb? Vajon a rossz mai,

mostani vagy régi. örök, a társadalom lényegében rejlő? Ez a lényege a »filozófiai« ellentmondásnak, mely ebben a »vitában« bukkann fel a faszizmus bölcselői között. A *Diogenes* vitája a mai polgári kultúra fasiszta elméletének keretei között folyik a két szerző között, akik eltérnek egymástól másodrendű kérdésekben, de megegyeznek egymással a fasiszta kultúra fogalmát illetően. D. A.

DAUNICHT, RICHARD

Otto Rommel: Die Alt-Weiner Volkskomödie.

[A régi bécsi népi komédia.]

Wien, 1952. Schroll & Co.

Deutsche Literaturzeitung, 1954. 12. sz. 787—792. p.

Rommel műve enciklopédiaszerűen foglalkozik a bécsi színházi élet fejlődésével, a kezdetektől az utolsó népi komikus, Nestroy, haláláig (1862), néhány fejezetet szentel az udvari opera XVII. századi történetének és a jezsuita komédia komikus elemeinek. Így mintegy 200 évet tekint át.

Németországban a vándorszínészek vetgetálása elég nyomorúságos volt. Stranitzkynek sikerült azonban a XVIII. század elején állandó színpadot létesítenie és az udvar támogatását elnyernie.

Kezdetben a komikus és tragikus színjáték nem vált elmesés ketté, de később a német tragédia fejlődésével a népi komédia egyre jobban eltért. A következő fokozatban maga a komédia irodalmivá vált.

Rommel már régebben is közölt cikkeket erről a tárgyról, de most először ad összefoglaló áttekintést. Világosan követhető a vonalvezetés a Stranitzky-féle jelenetekből Raimund és Nestroy finomabb komikumáig. Rommel műve egyben forrástanulmány és anyaggyűjtemény is, de az anyag sokrétűsége miatt nem tud minden részletre kiterjedni.

Már az előszóban rámutat a bécsi népi színjátszás jellegzetességeire. Társadalmi alapja: a közönség, a színész és a szerző szoros összetartozása egészen a XIX. század közepéig, az iparosodás korszakáig tart.

Avancini, Pariati és Minato udvari operáinak elemeiben Rommel a Stranitzky-féle komikus előzményeit látja. Ugyanilyen előzményeknek tekinti a jezsuiták Ludi Caesarei-it. Ugyanekkor nem ismeri el a nemzetközi, főleg az olasz komédia

típusainak, valamint az ugyanakkor működő hamburgi opera befolyását. A bécsit. kivéve, minden korabeli komikummal szemben elítélőleg nyilatkozik, nehézkesnek és ízléstelennek tartja.

A könyv első részének főalakja maga Stranitzky. Az ő alakja köré csoportosítja Rommel a régi bécsi humor kialakulását és kitaróan hangoztatja, hogy Gherardi »theatre Italien«-je sem hathatott Stravinsky társulatára és az előadott művekre. Véleménye szerint Németországban csak 1735 után kezdett »Harlekinade«-kat előadni. — Az ismertetés szerzője szerint Harlekin neve már 1691-től kezdve előfordul a német népi komédiákban. Maga Stranitzky 1717-ben kiad *Lustige Reysbeschreibung* (Vidám útleírás) címen egy jelenetet, amelyben tipikus Harlekin-szerű alakokat szerepeltet.

Az *Ollapotrida* c. mű szerzőségének kérdésében szintén különbözik a könyv és az ismertetés szerzőjének véleménye. Rommel szerint a komplikált felépítést megkívánó művet nem írhatta a rendkívül elfoglalt színházigazgató. Daunicht véleménye szerint a művet éppen csak olyan valaki írhatta, aki a színházzal és a színjátszás technikájával tisztában volt; ezen kívül az egyik fejezetben — amelyet Rommel úgy látszik nem vett tekintetbe — a szerző saját magáról beszél. Kifejti, hogy nem spanyol, nem olasz, stb. Ezután a csillagos égre utal és nevének megfajtását ennek segítségével tartja lehetségesnek. (Stranitzky nevét gyakran mondták Sternitzkynek.) Daunicht véleménye szerint, hacsak súlyos ellenkező bizonyíték nem kerül napvilágra, az »Ollapotrida« szerzőjének továbbra is Stranitzkyt kell tekintenünk.

Az ismertetés szerzőjének véleménye szerint a régi bécsi népi komédia szorosabban kapcsolódik az európai színjátszás fejlődéséhez, mint Rommel azt hajlandó elismerni.

Rommel a továbbiakban részletesen foglalkozik a Stranitzky-féle Hanswurst-jelenetek komikumával, majd áttér legjelentékenyebb követőinek, Prehausernek és Joseph Felix von Kurznak jellemzésére. Rommel ezt az időszakot a német commedia dell'arte késői virágkorának tartja. A következő fok a daljáték feltűnése. Rommel itt Bécs elsőbbségét hangoztatja és egyáltalában nem említi meg az északon játszott Harlekin-jeleneteket és Adám—Éva farce-okat.

Prehauser és Kurz hatására a régi bécsi népi komédia a francia ízlés szerint kezd

átalakulni. A következő időszakra vonatkozóan a szerzőnek kevés adat állott rendelkezésére és ezért csak röviden foglalkozik a leopoldstadti Volkstheater, majd Schikaneder működésével. A népi komédia ebben az időben új formákat keres. A barokk és a modern motívumokat igyekeznek összehangolni. A színház élete sokrétű és tarka kép, amelyből egyedül talán a *Varázsfuvola* emelkedik ki. A művel Rommel részletesen foglalkozik, továbbvisz Komorzynsky Schikaneder-kutatásait.

A XVIII. század színháztörténetéből nagyon kevés adat maradt fenn és ez az oka, hogy ezen a területen Rommel könyve is meglehetősen szűkszavú. Néhány szerzőt és műveiket említi fel, de nem tárgyal részletesen.

A könyv második része a bécsi népi komédiát tárgyalja részletesen. Rommel itt rendkívül alapos forráskutatásokat végzett. A három »nagy«: Gleich, Meissl, Bäuerle méltatásánál új szempontokat világít meg. Utal arra, hogy a »varázsjátékok« 1818 utáni virágzása főleg a cenzúra kijátszásának köszönhető. A paródia és a persziflázs virágkorát éli.

Ezután Rommel áttér Nestroy méltatására. Ezzel tulajdonképpen kiegészíti eddigi Nestroy-kutatásait. Véleménye szerint a zseniális Nestroy intellektusa segítségével a bécsi népi komédiát nagyjelentőségű szatírává emelte.

A könyv értékét nagyban emeli a komoly munkával készített kb. 100 oldalas függelék. Ebben a hosszú kutatómunka minden adata megtalálható, név- és tárgymutató, darabok, szerepek szerinti felosztások. A függelék kronológiai áttekintést is nyújt.

Daunicht véleménye szerint ez a mű a színháztörténet alapvető könyvei közé tartozik. A Rommel által tárgyalt részterület tulajdonképpen sokkal többet ölel fel és sokkal nagyobb áttekintést nyújt a további kapcsolatokra vonatkozóan, mint az egyetlen helyi színpad történetéből tulajdonképpen várható lenne.

K. M.

DEDINSKY, M. M.

Antická komédia proti boháčom.

[Antik komédia a gazdagok ellen.]

Kulturný Život, 1954, 50. sz.

A *Plutos* (Gazdagság) nem tartozik Aristophanes ismert komédiái közé. Bár bemutatója i. e. 388-ban volt, ma is elevenen, szórakoztatóan hat, tele van üde

humorral, alakjai jellegzetesek, finom és érzelmes lírai helyekben bővelkedik, melyek a satirikus szövegbe kitűnően illeszkednek be. Ezért a drámaírók ma is példaképüknek tekinthetik. Az ókorban közismert és közkedvelt volt. Valódi komédia; a nép mulatott tréfáin és megértette tendenciáját.

A komédia tartalma a következő: Plutos, a gazdagság istene megvakult és ezért nem tudja helyesen szétosztani a jólétet, a gazdagságot a becsületeseknek, a szegénységet a gonoszoknak. Mindig melléfog és a gazdagságot az érdemteléneknek adja. A költő ezért látóvá teszi az istent; és erre teljesen felfordul a világ: Plutos elfordul a gonoszoktól, a gazdagságot a jóknak adja, és ezért aki a jövőben gazdag akar lenni, az kénytelen erényesen és igazságosan élni.

Aristophanes képzelete lehetővé teszi, hogy humorának élet a gazdagok uralkodó osztálya ellen fordítsa s kimutassa szeretetét az egyszerű attikai ember iránt. Nem szabad elfelednünk, hogy a komédiát a peloponnésosi, harminc évig tartó háború befejezése után mutatták be, amikor Spárta hegemoniája megvalósult Athén felett, az oligarchia jutott uralomra és a mezőgazdaság és ipar nagy károkat szenvedett. Ilyen körülmények között természetesen kiélesedett a harc a gazdagok és szegények között, s a néptömegek gyűlölete a háborús gazdagok ellen fordult. Ebben a helyzetben a gazdagok ellen irányuló szatírának politikai éle volt.

A *Plutos* igazi vígjáték, komikuma a mai nézőt is megnevetteti. Alakjai jellegzetes attikaiak, de ezek az alakok áthidalják az i. e. negyedik század és századunk közötti különbséget. Mert abban a világban, ahol az arany uralkodik, ma is élő alak a demagóg, aki a közpénzekből gazdagszik meg, a besúgó, aki munka nélkül is megél, az öregasszony, aki a szegény fiatalembertől megvásárolja a gyönyört, a pap, aki kövérré hízik a hívők adakozásából, de rögtön hajlandó más istent szolgálni, ha az előnyösebb. Ezért a darab tendenciája ma is eleven, mert éle az athéni gazdagok, hadigazdagok ellen irányuló, gyűlöletét és megvetését fejezi ki az arannyal szemben, amely a háborúkat, a néptömegek nyomorát a szegényeknek az erkölcstelen, igazságtalan gazdagok által való kizsákmányolását okozza. Nem csoda, hogy New-Yorkban a komédia több helyét nyilvános előadásra »alkalmatlannak« nyilvánították. Ezzel újból bebizonyosodott, hogy a klasz-

szikus értékek igazi megőrzője csak az a társadalmi berendezkedés lehet, amely nem fél az igazságtól.

A színdarabot Ferdinand Stiebitz fordította le szép, ritmikus és kifejező cseh nyelvre. A fordító Aristophanes hatos jambusait, az antik tragédia versmértékét és annak komikus szövegét még komikusabbá teszi, amikor shakespeare-i ötös rímtelen jambusokban adja vissza. Az ötös jambus, mely a cseh irodalomban Lessing (*Bölcs Náthán*) és Puskin (*Boris Godunov*) hatására honosodott meg, eleve ségével és mozgékonyágával igen kedvelt és használható. A szlovák irodalomban Hviezdoslav honosította meg nemcsak fordításaival, de saját epikájával is. A hatos jambus ezzel szemben a cseh nyelvben szokatlan, élettelenül hat. Valószínűleg ez indította Stiebitzet a versmérték megváltoztatására.

Más oldalról figyelembe kell vennünk, hogy pl. Fischer Faust-fordításában a hatos jambusok művészileg kitűnően érvényesülnek. A cseh fordítói gyakorlatban tehát mindkét lehetőséget alapos megfontolás tárgyává kell tenni. Stiebitz fordítása ugyanis már több mint fordítás, parafrázis, bár a karok szövegének fordításában megtartja az eredeti versmértéket. Mérlegelni kell azonban, hogy az eredeti verslábhoz való ragaszkodás nem növelné-e a dráma hatását, s az ötös jambus nem törli-e le Aristophanes sorairól azt a patinát, amelynek megőrzése még komédiában is szükséges. Mert a komédia szatirikus hatása ma is nagyobb, ha a hallgatónak érzékelteti, hogy közel két és fél ezer éves darabról van szó. Ma, amikor a fordítástól a legszigorúbb hűséget követeljük meg, helyesebb a versmérték tekintetében is ragaszkodnunk ehhez az elvhez.

S. I.

HERRDE, DIETRICH

Frank Hardy — ein Schriftsteller aus der Arbeiterklasse Australiens.

[Frank Hardy — az ausztráliai munkásosztály írója.]

Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, 1954. 4. sz. 403—424. p.

A Német Demokratikus Köztársaság anglistikái folyóirata komoly és szép feladatának tartja az angolnyelvű haladó írók és költők megismertetését minél szélesebb tömegekkel. Howard Fast és Albert Maltz munkásságát már több ízben részletesen ismertette és méltatta a folyó-

irat. Legfrissebb számában D. Herrde egy ausztráliai író, Frank Hardy működését tárgyalja.

A tanulmány első részében a szerző az ausztráliai irodalom fejlődésével foglalkozik. — Az ausztráliai földrész történelme tulajdonképpen az első angol büntetőkolónia megalapításával kezdődik (1788). A kapitalista fejlődés csaknem azonnal megindult és ezzel egyidőben kialakultak a forradalmi demokrata mozgalom alapfeltételei is. A szabad és független Ausztrália kivívásáért indított mozgalom a XIX. század második felében nagyon megerősödött. Ez magával hozta egyúttal az irodalom fellendülését is. Az írók regényeikben és verseikben Ausztrália valódi életét és problémáit mutatták be, az 1890-es években önálló nemzeti irodalom fejlődött ki. Eddig az időszakig a jelentősebb írók főleg angolok voltak, akik angol olvasóknak írtak Ausztráliáról. Mint gazdag és rejtjelmes földrészt mutatták be, ahol szerencsét lehet próbálni és a szerzett kincsekkel visszatérni az óhazába. Ausztráliát az angolok szemével nézték, nem volt valószínű fogalmuk az ausztráliai életről és az ott élő emberekéről.

Frank McNamarán kívül Carboni Raffaello, Rolf Boldrewood és Marcus Clarke voltak az elsők, akik Ausztrália valódi arcát megmutatták. Ők hárman mintegy összekötőkapcsot alkotnak az ausztráliai irodalom új virágkorához. Ennek a periódusnak első munkásköltői — Tom Collins, Henry Lawson és Bernhard O'Dowd — Ausztrália nemzeti öntudatát igyekeztek felébreszteni. Tőlük már egyenes út vezet a most Melbourne-ben, Sidney-ben és Adelaide-ben dolgozó »Ausztráliai realista írók« csoportjához.

A tanulmány ezután számos olyan író nevez meg, akik hozzájárultak ahhoz, hogy a kizsákmányoló osztályok ellenséges ideológiáját letörjék, amely azt a véleményét igyekezett terjeszteni, hogy Ausztrália ellenségesen fogadja a kulturális és szellemi értékeket. Ezzel a felfogással akarták az uralkodó körök az angol irodalomtól való függőséget Ausztráliára kényszeríteni. A haladó írók, akik a nép nemzeti érdekeinek elismeréséért küzdöttek, nehéz körülmények között dolgoztak. Az ausztráliai kiadók és kritikusok — kevés kivételtől eltekintve — szinte lenézték saját nemzeti irodalmukat, a tankönyvek is csak mellékesen tárgyalták. A nyilvános könyvtárakban főleg angol és amerikai irodalom volt található. A haladó írók és az ausztráliai

nép között ott állottak a kapitalista kiadók és nem hagyták az írókat érvényesülni.

Az utóbbi években valamit javult a helyzet. Új színházak alakultak, amelyek főleg hazai írók műveit játsszák. Az ausztráliai nemzeti irodalom vezető egyéniségei a már említett realista írók csoportjában találhatók. Az első ilyen csoportot 1944-ben Melbourne-ben alapították. Ennek a csoportnak az elnöke Frank Hardy, tagjai majdnem mind a munkásosztályból származnak. Vasszorgalommal, a marxizmus—leninizmus tanulmányozásával fejlesztik magukat és igen nagy mértékben hozzájárultak Ausztrália irodalmi életének mai kibontakozásához.

A kapitalista sajtó ritkán adott módot műveik megjelentetésére, ezért verseiket és elbeszéléseiket többnyire munkásösszejöveteleken olvasták fel. 1952. augusztusában a Frank Hardy által vezetett írócsoport megalakította az »Australasian Book Society« kiadóvállalatot. A kiadóvállalat haladó ausztráliai írók és más békeharcosok, így Howard Fast, Albert Maltz műveit adja ki.

Tanulmánya második részében Herrderátér Frank Hardy életének és írói működésének ismertetésére. Hardy 1918-ban született proletár családból. Már 12 éves korában ott kellett hagynia az iskolát; gazdaságokban dolgozott, mint alkalmi munkás. Levelező tanfolyamon rajzolni tanult, egy rádióújság karikatúristának alkalmazta. Ezt az állását hamarosan elvesztette a szakszervezeti mozgalomban való részvétele miatt. A második világháború alatt katona volt. 1944-ben belépett az ausztráliai kommunista pártba. A »Guardian« irodalmi díjának elnyerése után elhatározta, hogy tollával harcol a munkásosztály érdekében.

1946-ban kezdett anyagot gyűjteni nagy regényéhez, amelyben a tőke, a jobboldali szociáldemokraták és a klerikálisok — Ausztráliára annyira jellemző — összefogását kívánta leleplezni. Lelkiismeretes munkával hordta össze az anyagot: személyes vallomásokot, újságkivágásokat, rendőrségi jegyzőkönyveket. Így keletkezett a *Power Without Glory* című regény. A regénynek nagy sikere volt, egy hónap alatt elkapkodták. A dühödt reakciós erők először bérnyilkosokkal akarták eltenni láb alól Hardy-t, majd mikor tervük nem sikerült, a könyv egyik szereplője nevében rágalmazási pert indítottak ellene és letartóztatták. A nép azonban kiállott Hardy mellett, és

1951-ben kénytelenek voltak felmenteni. Frank Hardy röviddel ezután Berlinbe utazott, mint a Világ Ifjúsági Találkozó ausztráliai kiküldöttje.

Hardy regényével az ausztráliai dolgozókat akarja felvilágosítani a »demokrácia« lényegéről és a szociáldemokratáknak az ausztráliai munkásmozgalomban játszott áruroló szerepéről.

A regény főalakja John West, a munka nélkül lézengő fiatal munkás, aki előtt két út áll: vagy öntudatos dolgozóvá válik, aki társaival együtt küzd a jobb életlehetőségekért, vagy osztályáruló lesz, és a hazugság és korrupció világában »felküzd« magát. John West az utóbbit választja, ügyességgel és lelkiismeretlenséggel néhány év alatt többszörös milliomos lesz. Nagyravágását a pénz nem elégíti ki, a politikai élet irányításába is beleszól. A hatalom azonban lassan kicsúszik a kezéből. Az előkelő családok sohasem fogadják be az alulról jövőt; társadalmilag, politikailag egyaránt megbukik. Bukását betetőzi családjának szét hullása. Életének alkonyán, összetörve és mindenben csalódva, hiába próbál nyugalmat találni.

A tanulmány részletesen ismerteti a regény cselekményét, majd külön-külön foglalkozik a regény főbb szereplőivel. Befejezésül összefoglalja a regény értékeit. Frank Hardy meggyőző képet alkotott az ausztráliai történelem hatvan évéről, a kapitalizmus imperializmussá való fejlődéséről. Leleplezi a kapitalizmus valódi arcát, de ezen túl is megy; párhuzamot von az USA és Ausztrália fejlődése között.

A selfmademan feltörésének és bukásának ábrázolása a regény erőssége, de egyben korlátja is. John West alakja nem választható el társadalmi háttérétől, ez a háttér azonban a regényben nem mindig eléggé éles. A főalak túlságosan kidomborodik, a békemozgalom és az ausztráliai nép nemzeti szabadságküzdelmének képét háttérbe szorítja.

K. M.

KOCHOL, VIKTOR

Šturovske úsilie o umelecký realizmus

[A Štur-iskola realista törekvései.]

Slovenska Literatura, 1954. 1. sz. 17—38. p.

A Štur-iskola költészetének viszonya a szlovák irodalmi klasszicizmushoz rendkívül bonyolult kérdés. Néhány esztétikai és művészi probléma szembeállításá

azonban megvilágítja a Štur-iskola művészi realizmusának kibontakozását, s egyúttal tisztázza az iskola kapcsolatait elődeinek művészi kezdeményezésével.

A Štur-iskola a szlovák és az egész európai irodalomban kitűnik rendkívül egységes voltával. Az egyes költők úgyszólván »feláldozták« egyéniségüket a közös cél, a nemzet kulturális és szociális felemelkedése érdekében. Ezt a jelenséget megtaláljuk a szellemi tevékenység egyéb ágaiban is, a publicisztikában, tudományban, politikában. Az iskola fiatal tagjainak hazafias lelkesedése eszméileg a XIX. század harmincas és negyvenes éveiben alakult ki s összefüggésben van azzal a nagy társadalmi átalakulással a XVIII. század végén, amikor egész Európában a forradalmi burzsoázia a nemzet széles rétegeire támaszkodva harcot kezdet a feudalizmus ellen. Ebben az értelemben a Štur-iskola folytatta elődeinek, Kollárnak, Šafariknak, Hollynak, Bajzának, Fándlynak és Ján Chalupkának felvilágosult-hazafias törekvéseit. Ebből a hazafias és népi hagyományból fakad a Štur-iskola legforradalmibb cselekedete: a szlovák irodalmi nyelv szabályainak megállapítása. Šturék tudatában voltak ennek a kapcsolatnak, s elődeiknek munkáját folytatták, bár azok közül egyesek (pl. J. Kollár) ellenük fordultak.

A Štur-iskola előtti időben azonban nem volt egységes ideológiai alap és nem volt egységes irodalmi nyelv. Ennek következtében a legkülönbözőbb művészi formák éltek az irodalomban és általános jelenség volt az idegen minták utánzása.

A Štur-iskola elfordult az idegen — mind az antik, mind a romantikus — mintáktól és a hazai népköltészet hagyományaiból merített. Megtaláljuk más szláv irodalmak, különösen Puskin és Mickiewicz hatását is. A korabeli európai romantikával szemben inkább negatív álláspontot foglalt el. Filozófiai és eszmei tekintetben Hegel filozófiájából indult ki, amelyben egységes filozófiai és esztétikai alapot talál a világ dialektikus értékeléséhez. Az eddigi intellektualizmussal szemben a világ költői felfogásában a gondolat és érzés széles skáláját szólatlja meg. Az embert, akit eddig izoláltak természeti és társadalmi környezetétől, közelebb hozza a természethez és társadalomhoz. Ezáltal hozzájárul az ember valószínűbb és művészibb ábrázolásához.

A természet, lét, emberi lélek és gondolat a šturi költészet számára nemcsak

motiváló és tematikai anyag, hanem sokkal mélyebb ideológiai jelentősége van. Štur *A szláv népek népdalairól és mondáiról* c. esztétikai művében élesen megkülönbözteti a művészetet az egyéb társadalmi jelenségektől és hegelianus világnézete ellenére helyesen ragadja meg a művészet és a költészet ideológiai jellegét, és hangsúlyozza a költő személyes állásfoglalásának szükségességét a tárgyi valósággal szemben, mert az anyagi valóságot egymagában nem tartotta művészetnek. »A lélek kapcsolata a tárgyi valósággal« — szerinte — teljes mértékben csak a szláv népdalokban található meg. A szláv mondákban és egyéb prózai népi alkotásokban Štur szerint a természet uralkodik a lélek felett, és ezért sokkal kevesebbre értékelté, mint a népdalokat és a népköltészet egyéb verses alkotásait.

Az iskola irodalmának középpontjában a költészet áll. Míg a költészetben követik a népi költészet realizmusát, a prózában elmaradnak a Štur előtti irodalom mögött. Ez különösen nyelvünkön mutatkozik meg: a költészetben népi, egyszerű, világos nyelvet használnak, a prózában prédikatori és szónoki stílust.

Kochol tanulmányában három kérdéssel foglalkozik részletesen Šturék költészetével kapcsolatban: az idő és az idő szerepe az emberi életben, az élet és halál problémája, a haza és hazaszeretet kérdése. Megállapítja, hogy a Štur-iskola tagjainak felfogása — klasszicista elődeikkel összehasonlítva — még az ilyen általános, a társadalmi problémákkal látzólag össze nem függő kérdéseknél is, sokkal realiztikusabb, mint elődeiké, bár idealizmusuk gyakran eltérítette őket az objektív valóság realista ábrázolásának elveitől. Štur esztétikai követelményei a költészetben gyakorlatilag nehezen érvényesültek. Ezt érezte az iskola két legnagyobb költője Král' és Sladkovič is és igyekeztek elkerülni az álomvilágba való menekülést és ragaszkodnak a realitásokhoz.

A Štur-iskola forradalmi költészete a forradalom éveiben 1848—49-ben éri el tetőpontját. A forradalom leverése után fejlődése megállott. Nem hallgat el egészen, de elveszti forradalmi lendületét és realista elmélyülését. Az iskola tagjai romantikus balladákat írnak, az alkalmi lírát művelik. Egyedül Samo Chalupka hallatja továbbra is forradalmi és harcos realista hangját.

A Štur-iskola nagy költőinek közös jellemvonása a realizmusra való törek-

vés, ami azonban a fejlődés időelőtti megszakítása folytán nem teljesezhetett ki. Mindemellett lerakták a költészetben a szlovák irodalmi realizmus alapjait, továbbfejlesztették elődeik realista kezdeményezéseit és felhasználták a népköltészet hagyományait, fokozatos fejlődés útján jutottak el a realizmushoz.

Štur realista törekvése — a »lélek kapcsolata a tárgyi valósággal« — jellemzi az egész šturi költészetet és élesen elválasztja Kollár generációjának alkotásaitól. Igaz, hogy nem minden követője valóstította meg azt az elvet; sokan megelégedtek a tárgyi valósággal, mások, a »lélek« felé fordultak és elhajlottak az objektív realitástól. Mindemllett az iskola hegeli »idealizmusa« ellenére sokkal inkább realista volt, mint »racionalista« elődei.

S. I.

LIBERA, ZDZ.

»Poezja polskiego Oswiecenia«

[»A lengyel felvilágosodás költészete.«]

Polonistyka, 1954. 6. sz. 40—42. sz.

»Az írók és irodalomtörténészek egyik feladata, hogy a nagy hagyományok holt fejezeteit élőkké varázsolják.« Ezt a feladatot tűzte maga elé és a lehető legjobban meg is oldotta Jan Kott, *Poezja polskiego Oswiecenia* (A lengyel felvilágosodás költészete) c. antológia (Warszawa 1954. Czytelnik. 464 p.) szerkesztője. A könyvben összegyűjtött művek több mint történelmi dokumentumok és az irodalmi kultúra nevezetességei. Könnyen érthető hangon szólnak a mai olvasóhoz, tartalmuk élő, mélyen megindítanak, megragadják a képzeletet. De mindenek felett gazdagítják a felvilágosodás korával foglalkozó lengyel irodalomtudományt és megértetik velünk, miben rejlik a szellemi kultúra nagy fordulata a XVIII. században, hozzásegítenek, hogy felbecsüljük az értékeket, melyekkel e kor költészete a nemzeti kultúrát gazdagította. A felvilágosodás lengyel költészete megmutatja, milyen szoros kapcsolat áll fenn az irodalom és a társadalmi, valamint a politikai élet között. Megtanít arra, hogy a költészet szenvedélyes hangjával, ábrázoló művészetével vagy a forradalmi tiltakozás haragjával, hogyan járul hozzá az ember öntudatának kialakításához, hogyan követi a fontos történelmi eseményeket, és hogyan válik a politikai harc fegyverévé. Ha az iro-

dalomtudomány hagyományaihoz ragaszkodva, elsősorban a realizmust, illetve a realista irányzatot keressük benne, megtaláljuk éppen a felvilágosodás költészetében, mely műveinek túlnyomó többségében a lengyel életet, annak legjellegzetesebb megnyilvánulásait tükrözi. A felvilágosodás költészete főleg a mindennapi élet költeményeiből, a nemesi életet színes képekben bemutató kitűnő szatírákból, mesékből, politikai művekből tevődik össze, melyeket áthat a forró hazaszeretet és a társadalmi igazságosság érzése. Emellett a lírai művek sem hiányzanak, szívből jövő és őszinte érzéseikkel, gyakran elmélkedő, az emberben rejtőző igazságot kifejező hangjukkal. Kott antológiája közelebb hozta hozzánk a felvilágosodás költészetét, annak egész bölcsességét és gazdagságát, feltárta a mostanáig gyakran kéziratok gyűjteményekben rejtőző szépségeit, ráirányította figyelmünket a felvilágosodás haladó, sőt forradalmi társadalmi lényegére.

Az antológia négy részből áll: 1. a felvilágosodás előhírnökei; 2. a jakobinus irodalom; 3. Targowic korának névtelen költészete és 4. a Kościuszko-felkelés.

Az antológia Waclaw Rzewuskival kezdődik, aki kitűnő költeményt írt a versírás tudományáról, melyben dicsőíti az igazi művészetet, melyet nem nyomorítottak meg a klasszikus poetika szabályai. Erdemes megjegyezni, hogy ezt a művet éveken át nem nyomatták ki, egyedül az irodalomtörténet kutatói ismerték, s először most jelenik meg az olvasók széles rétege számára hozzáférhető költészeti gyűjteményben. Az előhírnökök korát Rzewuski mellett az ismertebb költők közül Družbacka, Radziwiłłowa, Załuski és Minasowicz s mellettük számos kisebb jelentőségű szerző — a jezsuita kollégium tanulóit és Franciszek Bohomolec tanítványait képviselik.

A tulajdonképpeni felvilágosodás költészetével a második részben találkozunk. Megtaláljuk itt a felvilágosodás kora legkiválóbb költőinek: Bohomolec, Trembecki, Krasicki és Węsierski műveit; utánuk kevésbé ismert nevekkal találkozunk mint pl. Drozdowski, Czaplik vagy An-cuta, emellett néhány névtelen szerző versei a mindennapi élet költészetét képviselik. Az uralkodó szerepet valamennyi között Ignac Krasicki tölti be. A költők fejedelmének arcképe rendkívül érdekes és nem mindennapi. Kott antológiája a *Monachomachia* szerzőjét nemcsak mint szatirikust és meseírókat mutatja be. A je-

les költőt más oldaláról is megismerjük; elsősorú lírikus, elmélkedő, magvas filozófiai gondolatokat tartalmazó költemények szerzője.

Nem könnyű dolog néhány szemelvénye segítségével jellemezni egy költő életművét és biztos kézzel megragadni alapvető jellemvonásait. Mégis úgy látszik, hogy Krasicki esetében sikerült valódi és kifejező képet adni. Kott nem szorítkozott kizárólag a szatírák, mesék és levelek területére, hanem Krasicki kevésbé népszerű verseit is elővette, s ezzel bemutatta költészetének lírai értékeit és jobban megvilágította a világgal és az emberekkel való kapcsolatát.

Ezután Węgierskivel ismertet meg bennünket az antológia, akinek költeményeit több évtizede nem adták ki. Megismerjük a kiváló költőt, aki — Kott szavai szerint — »kitűnik fényes értelmével és leírásainak világos, fegyelmezett realizmusával«. Węgierski élcélődő versűi a feudalizmus radikális kritikáját tartalmazzák. Találunk köztük szatírákat, de ezek lényegesen különböznek Naruszewicz és Krasicki szatíráitól, mert konkrét alakokat támadnak és a nagy mágnás családok tagjait pellengérezik ki. Külön csoportot alkotnak a varsói témákkal foglalkozó költemények. Az előszóban Kott említi a »mindennapi élet költészetének varsói iskoláját«, melynek megteremtője Węgierski volt. Ha ezt a meghatározást túlzottnak is tartanánk, az mindenesetre kétségtelen, hogy költészetében gyakran felbukkannak varsói motívumok, bemutatja a város életét keresztmetszetében és társadalmi ellentéteiben.

Határozottan állíthatjuk, hogy a felvilágosodás mindennapi életének költészetében megtaláljuk Varsó realista képét. Ehhez még hozzáfűzhetjük, hogy ebben a képben több van, mint a fejlődő város érdekes leírása. Varsó képében gyakran megtaláljuk a hozzákapcsolódó érzelmi elemeket, a személyes állásfoglalás kifejezését a társadalmi viszonyokkal szemben, aminek a feudális rend felbomlása szempontjából van jelentősége. Ebben a sajátos érzelmi színezetben, mely egyszer banksódásban, máskor ironiában nyilvánul meg, rejtőzik a Varsóról írt egyes versek varázsa és érzelmi magva.

A gyűjtemény harmadik része főképpen Kniaźnin és Karpiński költészetének van szentelve. Az ő árnyékukban húzódik meg Józef Szymanowski, s néhány másodrangú költő. Az ebben a részben összegyűjtött művek megerősítik és meg-

alapozzák az antológia előszavában a szentimentalizmus kérdésében kimondott nézetet. »A szentimentalizmus — írja Kott — a lengyel felvilágosodás másik fő irányzata volt, különálló irányzat, mely más társadalmi és személyi tapasztalatokból indult ki, de ugyancsak a realizmushoz vezetett... A szentimentalizmus valójában az érzelmek iskolája volt, de az érzelmek iskolája egyúttal a tiltakozás iskolája volt a társadalmi igazságtalanságok ellen. A nemes, a polgár és a paraszt érzéseivel és méltóságával ugyanúgy gúnyolódott a feudális úr, mint a bankár, a felvilágosult mágnás, mint a tanulatlan közember, az előkelő dáma és a varsói divathölgy. A szentimentalizmus a születés és pénz kettős hatalmasságának demokratikus kritikája volt.« A lengyel szentimentalizmus bonyolult jelenség és a kutatások mai állása alapján nehéz megmondani, mi a szociális tartalma, és mit jelentett a XVIII. század végének konkrét történelmi helyzetében.

Kott arra törekedett, hogy rámutasson a XVIII. századi szentimentális költészet realista irányzatára, amely igen kifejezően megmutatkozott Karpiński műveiben. Verseiből hiányzanak a szokásos idillikus elemek, nincs bennük semmi szentimentális érzélgősség. Ehelyett megtaláljuk bennük egyszerű és természetes módon kifejezve az őszinte érzés hangját. Ha a realizmus fogalmát az emberi érzelmek és indulatok meghatározására alkalmazzuk, Karpiński költészeté az érzékeny ember érzéseit realisztikusan alakban szólaltatja meg.

Másképpen hat az olvasóra Kniaźnin költészeté. Fiatalkori verseiben figyelmét »a világ érzéki gyönyörei« felé fordítja. A rokokó költészet számos jelét találjuk még meg bennük. Későbbi alkotásaiban megváltozik Kniaźnin költői arculata, Költeményeinek érzelmei elmélyülnek és megindítanak valódi líraiságukkal és hangjuk egyszerűségével. Az antológia Kniaźnin művészetének különböző oldalait mutatja meg. A versek kiválasztásán és elrendezésén megérezzük a kiadó szándékát, hogy meg akarta mutatni a költő pályafutását a »ciprus ligetek« mitológiai falvaitól a valóság képéig, s »a fecsegő« vallomásoktól a »költői önéletrajz koncentrált líraiságáig«.

A negyedik részben található a négyéves országgyűlésnek, Targowicnak és a Kościuszkó-felkelés korának alkotásai, Dmochowski *A versírás művészete* c. töredéke után következik Zabłocki éles szatírái. Ezután következnek: Mackie-

wicz ismert verse Jan Mariański kovácsolóhoz. Niemcewicz próza-töredéke, *Szczęсны Lamentációi*, két ének Boguslawski *Krakowiakjából* és *Góraljából*, szemelvények Jakub Jasiński verseiből és több mint húsz mű a névtelen politikai költészetből.

A politikai költészetnek éppen az érdekes képében csak egy lép meg: a felvilágosodás kiváló költőjét, Niemcewiczet miért csak egy töredék képviseli, amely ráadásul még próza. Ez sérelmes mind Niemcewicze, mind az egész kor képére...

A század végének költészetén megérezni a nagy történelmi események fuvaltatását. A haza árulói és ellenségei elleni gyűlölet mellett megjelenik a forró hazafias érzés és a társadalmi igazságosság érzete. A gúnyt és kötekedést felváltja a pátos és komoly tekintély. A szatíra-író éles szavai mellett felhangzik a költő haragtól dörgő hangja, mely harcra hívja a népet a szabadságért, és győzelemre buzdít. A negyedik rész nemcsak eme idők politikai szenvedélyeinek és hazafias költészet buzgalmanak képét nyújtja, de egyenesen bevezet a politikai élet forró atmoszférájába, amely ilyen költészetet tudott szülni.

Szép könyvet kaptunk, mely megerősíti az olvasót a nemzeti dicsőség magaslatos érzésében. *A lengyel felvilágosodás költészete* a XVIII. század irodalmával gazdagítja az irodalomtudományt, annak szeretetére tanít, és megszilárdítja kapcsolatát a nemzeti kultúra haladó hagyományával.

Az antológiát magyarázatok és jegyzetek egészítik ki, melyek közül némelyik a szerkesztő igen kimerítő, történelmi tájékozottságáról tanúskodik.

S. I.

LUCA, EUGEN

Tradiție și inovație.

[Hagyomány és újítás.]

Gazeta Literară, 1955. 3., 4. sz.

Valamennyi irodalmi műfaj közül az irodalmi riport szol a legközvetlenebbül a ma olvasójához s éppen ezért ebben a műfajban kellene minden írónak a jelenkor eseményeire és jelenségeire ráirányítania az olvasó figyelmét. Ezzel szemben azt figyelhetjük meg, hogy éppen az irodalmi riportokban esik aránylag a legkevésbé szó a jelenkori eseményekről. Az írók inkább a múltat, tehát a jelenről szóló riportot »hátterét« mutatják be részlete-

sebben, illetőleg inkább a külső festői, tetszetős részleteknél időznek ahelyett, hogy mind a maguk, mind az olvasók figyelmét a jelenkor jelenségeire irányítsák.

Ennek okát Luca az írók bátortalanságában jelöli meg. Az írókban nincs meg a kellő bátorság ahhoz, hogy az irodalmi riportnak megfelelő »töretlen földekre« merészkedjenek s vajmi kevés azoknak az íróknak a száma, akik valóban példamutató bátorsággal vágta nekik olyan témáknak, olyan ábrázolnivaló jelenségnek vagy eseménynek, mint ahogy ezt Egon Ervin Kisch, Borisz Polevoj vagy a román Geo Bogza tette. De nemcsak az irodalmi riport terén tapasztalható a jelenkor ábrázolásától való megrettenés, illetőleg a múltnak sokkal részletesebb, sokkal alaposabb és jellemezőbb bemutatása. Magában az új román irodalomban is felfedezhetők ezek a bátortalanságból fakadó jelenségek.

Luca példaként megemlíti Petru Vințilia *Oraș de provincie* (Vidéki város) című novelláját, amelyben igen sikerült képet adott a letűnt polgári világ csaknem valamennyi alapvető társadalmi jelenségéről, de vérszegényen és bátortalanul ábrázolta a megváltozott életet, s így a letűnt réginek a rajza sokkal pregnánsabb, mint a győzedelmeskedő újé.

Az irodalmi igényű riport-írónak van egy másik típusa is. Ez nem a múlt jelenségeit veti egybe a jellel, hanem csupán a jelenről s annak embereiről, jelenségeiről, eseményeiről, az új életről ír.

Eugen Mandric *Drumuri* (Utak) című könyvében már a címmel is jelzi, hogy útinaplót szándékozik az olvasó kezébe adni. A tartalomjegyzékben felsorolja azokat a helyeket, ahol megfordult s amelyekről irodalmi igényű riportot szándékozott írni. Járt Moldovában és a Kárpátokban, megfordult a Duna halászlai között, résztvett egy szüreten. Olyan témák ezek, amelyekről a román irodalomban szép klasszikus értékű alkotásokban már van egy pár példa (Sadoveanu művei). Mandricnak tehát nem eme helyek festőiségéről kellett volna elsősorban írnia, mert azt már régebben megtették a román irodalom klasszikusai. Mandricnak az újról, az új életről, a táj megváltozott, illetőleg megváltoztatott képéről, az új ember és az új környezet viszonyáról kellett volna riportot írnia. Ezzel szemben elsősorban a költéségek leírásával tördött s elmellőzhetőnek tekintette az új

ember, a megváltozott körülmények között élő ember, az új társadalom emberének a rajzát.

Az irodalmi riportnak egy harmadik típusát Victor Vintu írásai képviselik. Victor Vintu, kétségtelenül két nagy román írónak, Sadoveanunak és Geo Bogzanak a hatására olyan riportokat ír, amelyekben a cselekmény és a megkapó kép szinte öncélúan központi helyet foglal el. Gyakorta elidőzik egy-egy sikerült hasonlatánál és hajlamos arra, hogy a jelenségeket szimbólumokká változtassa. Ebből adódik egy másik hibája: írásaiban háttérbe szorul maga a cselekvő ember, s csupán a cselekvés, az akció látszik fontosnak, megírásra érdemesnek. Éppen az ilyen túlzások miatt azután elszakad az emberi élet, az új élet valóságától s úgy tetszik, mintha riportjait az íróasztal mellett, s nem a helyszínen szerzett benyomások, az újat és az újban alkotó ember munkalendületének, életörömének a hatása alatt írná.

H. B.

NOVÁK, M.

K otázce zákonu realistického umeni,

[A realista művészet törvényeinek kérdéséhez.]

Filosofický Časopis, 1954. 2. sz. 164—165. p.

A *Voproszi filozofii* c. folyóirat 1953. évi 4. száma közölte V. S. Kemenov figyelemreméltó tanulmányát a realista művészet törvényeinek objektív jellegéről.¹ A szerző mindenekelőtt Sztálin *A szocializmus közgazdasági problémái a Szovjetunióban* c. tanulmányából indulva ki, felteszi a kérdést, milyen értelemben kell felfogni a realista művészet törvényeit és miben rejlik azoknak objektív jellege. Helyesen mutat rá arra, hogy a törvények a művészetelméletben, mint a tudományokban általában, a természetben és a társadalomban lejátszódó, de az emberi tudaton kívül eső és attól független objektív folyamatok tükröződésai. Helyesen veti el Kemenov a formalista elméleteket, melyek nem veszik figyelembe a tényleges folyamatok objektív törvényszerűségét és azoknak determináló jelentőségét a művész alkotása számára, s amelyek az alkotás »szabadságát« az anyagi társadalmi létől való vélt füg-

getlenségében látják. Kemenov a művész alkotásának ilyen burzsoá individualista felfogásával szembeállítja a szabadság tudományos felfogását, mint az objektív törvényszerűségek (mint a szükségszerűségek) felismerését s felhasználását az ember és a társadalom javára, amint azt Engels klasszikus meghatározása mondja.

Engels meghatározására gondolva és figyelembevéve Sztálin utolsó művét, bizonyítja be Kemenov, hogy az irodalom és a művészet sem kivétel, hanem azok is az »objektív törvényszerűségeken alapszanak«. Az »alapszanak« fogalom azonban nincs itt kellőképpen megvilágítva és nem egyértelmű. Nem világos, hogy a visszatükröződés szubjektív folyamatáról van-e szó, mely ugyancsak törvényszerű, mint a valóság minden tükröződése a tudatban, vagy az objektív valóságról, amely a tudattól függetlenül létezik, és determinálja a művészetet és irodalmat a történelmi materializmus nagy törvényszerűségei szerint, vagy végülis a tények valódi realista ábrázolásának elveiről. Az a tény, hogy a realista művészetben a szubjektív tükröződés megfelelő az objektív valóságnak, nem szolgálhat alapul ahhoz, hogy mindkét törvényszerűséget összekeverjük, mert nem keverjük össze az anyagi létet és az anyagi lét tükröződését a tudatban.

Ezt a nagyon is bonyolult ismeretelméleti problematikát Kemenov nem dolgozta ki tanulmányában. Ezért fennforog az a veszély, hogy az olvasó »a művészet törvényszerűségeinek« fogalma alá vonja 1. a társadalom-történeti törvényeket, 2. a valóság szubjektív (jelen esetben esztétikai) tükröződésének törvényszerűségét az egyén tudatában (a tükröződés lenini elmélete) és 3. azokat az elveket és folyamatokat, melyeket a művész tudatosan alkalmaz a valóság ábrázolásánál és melyek — amennyiben realista művészetről van szó — megfelelnek tárgyuknak, ti. a természeti és társadalmi valóságnak, ahhoz alkalmazkodnak, és ebben a normatív értelemben »a realista művészet objektív törvényszerűségeinek« nevezhetők.

Akár így, akár úgy, a törvények és törvényszerűségek három fajával állunk szemben. Novák véleménye szerint, nincs eldöntve, melyiket kell közülük a valódi »művészet törvényszerűségének« tartanunk és a kérdés megvitatását a marxista teoretikusokra és művészet-történészekre bízta.

S. I.

¹ Magyarul l.: *Irodalomtudományi Értesítő*, 1954. 4. sz. 735—766. p.

SADOVEANU, MIHAIL

I. Despre limba litetară. II. Limba povestirilor istorice.

[I. Az irodalmi nyelvről. II. A történelmi elbeszélések nyelve.]

Contemporanul, 1955. 5. sz., 6. sz.

Mihail Sadoveanu két előadást tartott a Román Népköztársaság Tudományos Akadémiája nyelv- és irodalomtudományi osztályának ülésén. Nem mint nyelvész kívánt értekezni a román nyelvről, hanem mint hosszú pályát megjárt író, akit egyrészt anyanyelvének szeretete, másrészt a fiatal írónemzedék nevelésének az igénye késztet szólásra.

A múlt században néhány nyelvész, főleg Laurian, Massim és társai azt akarták bebizonyítani, hogy a román irodalmi nyelv kialakulása független a XVI. század nagy román krónikásainak és fordítóinak nyelvétől. Kiderült azonban, hogy a népnyelvből fakadó irodalmi nyelv alapja nem az 1800-as évek nyelve, hanem a XVI. század cirillbetűs román krónikaírók és fordítók nyelve. Az új írónemzedék tagjai közül kevesen ismerik ezt az irodalmat, pedig az irodalmi nyelv ezeknek az írásoknak az alapján fejlődött ki s nem az 1800-as években. A román irodalmi nyelv keletkezésének kérdésében Sadoveanu a havasföldi román nyelv mellett tör lándzsát; elismeri, hogy ez a nyelv áll a legközelebb az irodalmi nyelvhez, de ugyanakkor felteszi a kérdést: vajon nem különös-e, hogy a krónikák és a fordítások nyelve azonos az egész románlakta területen.

Hosszasan és részletesen foglalkozik Sadoveanu a román nyelv kialakulásának folyamatával, a hét évszázados szláv—román együttélésből adódó szókincs-gazdagodással, a különböző románlakta területek szókincsének az irodalmi nyelvbe való beáramlásával, majd azt vizsgálja, hogy kiejtés szempontjából milyen különbségek tapasztalhatók az egyes tájnyelvek között.

Elítélően nyilatkozik a túlzásba vitt latinizálás, illetőleg a purizmus, valamint az erőltetett neologizmusok nyelvrontó hatásáról és örömmel állapítja meg, hogy az utóbbi két évtizedben mind az írók, mind az újságírók a szükségnek megfelelően kezdik használni a neologizmusokat, és a purizmus is a nyelvhasználat szempontjai szerint érvényesül.

Felteszi a kérdést: milyen legyen az irodalmi művek szókincse? Az alapszókincsen kívül, milyen szótöbblettel gya-

rapítsa az író az irodalmi nyelvet? Szinonimák esetében az író használja lehetőleg azt a szót, amelyik otthon, környezetében használatos. Hőseit beszéltesse az ősi szókincs elemeinek felhasználásával és kövesse a nagy román klasszikusok (Eminescu, Alecsandri) példáját a helyes szavak kiválasztásában. Az író éreztesse nyelvében azt a tájat, ahonnan származik, de ne keverje a különböző helyi nyelvjárások szókincsét. Ugyanezt tanácsolja a szólások, közmondások, költői kifejezések használatában is. Az írók ne csak gyűjtsék a román szókincs szép és ősi szavait, hanem tanuljanak meg helyesen válogatni is abból.

Befejezésül a fiatal írókhoz szól. Óva inti őket a pongyola, lompos stílustól, s azt tanácsolja, hogy olyan szókincsre és stílusra törekedjenek, amelyben érvényre jut mindaz, mi szép, helyes és egyszerű a román nép nyelvében.

Második előadásában a történelmi elbeszélések, a régi román próza és egy közismert népköltészeti alkotás, a *Miorita* nyelvezetéről beszélt.

Az elmúlt századok, főleg a XVI. és XVII. század prózájának világába tett »kirándulásával« korántsem akarja untatni vagy oktatni hallgatóságát, csupán példákkal szeretné illusztrálni az első előadásában kifejtett gondolatokat s meg kívánja mutatni a fiatal írónemzedéknek, milyen volt a XVI. század román nyelve, amely éppen abban az időben kezdte kiszorítani a fejedelmi udvarokból, a kancelláriákból a »régí bojár—szláv nyelvet«.

A XVII. és XVIII. században megjelent, ismeretlen fordítók tollából származó népkönyvek nyelvi szempontból egyáltalán nem nevezhetők igényeseknek és helyeseknek. Ezek a régi szövegek, bár gyakorta előfordulnak bennük másolási, központozási és helyesírási hibák is, mindezek ellenére igen tanulságosak, mert a nép nyelvén íródtak.

A XVIII. század végén és a XIX. század elején az eleddig érintetlen népnyelv a levantei szókincs hatása alá került, de ez a hatás szinte nyomtalanul megszűnt. Az újabb kor nagy román írói: Eminescu, Creanga, Alecsandri, Alexandrescu és Bălcescu a régi román irodalom népi nyelvének hagyományához nyúltak vissza és helyesen visszhangozták a krónikások és a nép nyelvét.

Befejezésül az új írónemzedék nyelv-művelő, nyelvvalakító feladatairól szólott. Miként a fazekasmesternek ki kell választania a nyers agyagból a tisztá, ne-

mes anyagot, hogy művészt alkosson, éppen úgy az íróknak is gondos és igényes válogatást kell végezniök a nyelv anyagában. A »helyszínen«, a nép körében kell megtanulniok, hogy miként alkot maga a nép; a néptől kell ellesniök az egyszerű és mégis művészi, szabatos, tömör nyelv titkait, mert csak így szolgálhatják a nép felemelkedését.

H. B.

SZTEFANOV, EMIL

Za szocialisticeszko-realisticeszkija metod u njakoi piszatelji u nasz.

[A szocialista-realista módszer néhány íróknál]

Szeptemvri, 1954. 11. sz. 141—167. p.

Sztefanov helyteleníti azoknak a bolgár irodalomtörténészek-kritikusoknak az eljárását, akik nem konkrétan, nem történeti szempontból vizsgálják egy-egy író életművét, hanem a szocialista realista módszerről alkotott szubjektivisták elképzelésükből indulnak ki.

Az irodalomtörténészeknek — állapítja meg Stefanov — arra kell törekednie, hogy helyesen ragadja meg és helyesen értékelje az író módszerét, hogy helyesen lássa az író fejlődését. A szocialista realista módszert úgy kell tekinteni, mint a világ esztétikai érzékelésének és tükrözésének *folyamatát*, amelyet történeti szempontból kell vizsgálnunk. Az új művészi módszer hordozói az alkotó egyéniségek, s ezért is nyilvánulnak meg műveikben különböző mértékben és formában az új módszer sajátosságai.

Az új alkotómódszer kialakulásának és fejlődésének vizsgálatában figyelembe kell vennünk a nemzeti irodalom általános helyzetét, a munkáspárt ideológiai és szervezeti állapotát és az osztályharc állását. A módszer minden összetevőjét külön-külön elemeznünk kell, hogy világosan lássuk, minőségileg miben különbözik ez az új alkotómódszer a megelőző művészi módszerektől.

H. Szmirnenszki fokozatosan elsajátította a dialektikus-materialista gondolkodást, a bolsevik elméletet és gyakorlatot. Eszmei fejlődése kikristályosodásával párhuzamosan tisztult módszerének realizmusa is. Folytatója volt a bolgár kritikai realizmus legjobb hagyományainak, de mint új úton járó költőnek a kritikai realisták több hibáját, hiányosságait is le kellett küzdenie.

Sztefanov szembeszáll a néhány irodalomtörténésznél jelentkező nézettel, hogy Szmirnenszki halála után az új művészi módszer fejlődésének vonala a fasiszta terror, a cenzúra és a Szeptemberi Felkelés (1923) miatt megtört. Pencso Dancsev és Georgi Canev pl. tagadják a szocialista realizmus jelenlétét az 1923—25 évek bolgár irodalmában. A korszak irodalmát elismerik ugyan forradalmi-nak, de nem proletár forradalmi-nak. Elfogadják ugyan, hogy ez a költészet forradalmi, de tagadják, hogy ez a költészet szocialista realista módszerű. E kritikusok és irodalomtörténészek együtt, egyszerre vizsgálják a kor költőinek munkásságát, s így próbálják meghatározni alkotómódszerüket. Ez az eljárás teljesen helytelen: mindegyik költőt konkrétan, külön-külön kell vizsgálnunk; csak így vesszük észre, hogyan és mikor jelentkezik műveiben a szocialista realizmus, milyenek a kor sajtóviszonyai, mely műveket tekinthetünk szocialista realista alkotásoknak s melyeket nem. Ha nem így járunk el, akkor nem láthatjuk meg a szocialista realizmus létrejöttének, kialakulásának folyamatát az egyes írók művészetében. Az irodalomtörténész kutató módszere legyen tudatos kifejezője az élet és az irodalom dialektikus viszonya mélyreható és helyes felfogásának, a szépirodalmi specifikum helyes felfogásának — a munkáosztály és annak élcsapata álláspontjáról, ellenkező esetben nem határozható meg ennek vagy annak a költőnek az alkotómódszerét. Ezért juttattak zsákutcába az említett kutatók is, ezért tagadják, hogy A. Razcvetnikov, G. Belev, L. Sztojanov az 1924—1925 években nem a szocialista realizmus módszerével alkotnak.

Canev elszakítja a világnézetet az alkotómódszertől. Ez a gondolat bizonyos fókig elfogadható, ha Razcvetnikovnál a forma és az esztétikai elvek nem lennének egészen világosan újak. Igaz, hogy formáiban van még bizonyos absztrakt jelleg, jelentkeznek a szimbolizmus hatásai is, azonban világosan látható, hogy a költő új formákat keres. Mindeme hibái ellenére művészi formái az abban az időben kialakuló bolgár szocialista realista költészet formái. Az új formákat sem szabad eszményi, egyszersmindenkorra adott, tökéletes formáknak felfognunk.

Az említett kritikusok másik érve, amelynek alapján tagadják Razcvetnikov szocialista realizmusát az, hogy költészete a néptömegek elkeseredésének tükrözése, vagyis pesszimista költészet. Razcvetni-

kov költészete a Szeptemberi Felkelés bukkását követő szomorúságot, elkeseredést tükrözi realista eszközökkel a munkásosztály és a párt álláspontjáról. Ez teljesen új esztétikai mozzanat a szocialista realizmus bulgáriai történetében, amelyet az akkori osztályviszonyok szültek, történelmileg szükségszerű mozzanat a bolgár szocialista realizmus fejlődésének ebben a szakaszában. Ez a fejlődése pedig, mint tudjuk, nyomon követi, tükrözi az osztályharcok történetét, a párt vezette néptömegek harcának menetét.

Figyelembe kell vennünk itt Razcvetnikov költői egyéniségét is: képzeletét gyakran megragadta a mélységes emberi szenvedés, a kapitalizmus megdöntéséért harcoló emberek szenvedése. Más szocialista realista írónál is megtalálható hasonló látásmód: pl. A Fagyjev is vonzódik az ilyen témákhoz, ékesszóló bizonyítéka ennek az *Ifjú Gárda*.

A fájdalom ábrázolása azonban nem vált ki az olvasóból pesszimizmust, elkeseredést, reménytelenséget. Razcvetnikov híven tükrözte a valóságot: a munkásosztály útja, a szabadság kivívása szenvedésekkel, áldozatokkal van tele. Ezt a szenvedést a költő mint történeti szükségszerűséget mutatja be. A szenvedés szervesen összefügg a harc folytatására kész elszántság érzésével. Ne felejtsük el, hogy ugyanaz a Razcvetnikov, aki az *Udavnici* c. költeményével kísérletet tett a hősi balladára a szocialista realista lírai-epikus költemény formájában, egyúttal a szatíra és a humoros műfajok területén is újat alkotott, kifejezést adott az egészséges, életörömmel teli népi humornak is.

Dancsev azt kívánja, hogy minden szocialista realista író minden időben úgy írjon mint Szmirnenszki. Itt valamilyen mesterséges normával van dolgunk, s ha valamelyik költőnek az alkotása nem felel meg ennek a normának, akkor rögtön nem szocialista realistának kiáltjuk ki.

Sztefanov tanulmánya befejező részében a szocialista realista irodalom fejlődéstörténetére vonatkozólag tesz érdekes

megállapításokat. Az egyes szakaszokra vonatkozóan figyelembe kell vennünk mindazokat a körülményeket, amelyek között az írók alkottak. Nem közeledhünk minden szakaszhoz azonos mércével, nem állíthatunk minden szakasz írói elé azonos követelményeket. A szocialista realizmus különböző fejlődés-szakaszaiban különbözőképpen nyilvánul meg. Jellege, megnyilvánulási formája függ az adott társadalmi-gazdasági helyzettől, a KP fejlettségi fokától, a sajtóviszonyoktól és az egyes alkotók művészi, írói képességétől. Ez azt mutatja, hogy a szocialista realizmus esztétikai elvei is fejlődnek, gazdagodnak s az egyes periódusokban különféleképpen, sajátos formában és módon jelentkeznek. Így pl. a kommunista pártosság Szmirnenszki után a fasiszta terror idején másképpen jelentkezik, mint Szmirnenszki korában, Vapcarovnál másképpen mint ma. Az egyes írók életútjának különböző szakaszaiban is változhat megnyilatkozásának formája. A Szeptemberi Felkelés (1923) leverése után, amikor széles néptömegek kapcsolódtak be a KP vezette népfrontmozgalomba, amikor a forradalmi helyzet megszigérettotta a cenzúrát, inkább a népiség dominált a szocialista írók műveiben. A pártosság és a népiség szorosan összefügg, de ebben a helyzetben a pártosság nyíltan, pregnánsan nem jelentkezhetett. Ezért ekkor a bolgár irodalom sajátos színezetet kapott, amely csak erre a fejlődés-szakaszra jellemző, s amely nem volt meg Szmirnenszki korában, s nincs meg ma sem. Ennek oka: a szocialista realizmus fejlődésének társadalmi körülményei is különbözőek.

A bolgár irodalomtörténészek még nem dolgozták fel a szocialista realista irodalom kibontakozásának korát. Ennek a sürgős feladatnak a megoldása bizonyára új értékes, érdekes eredményeket hoz majd, gazdagítja a marxista irodalomtörténetet és a marxista esztétikát.

B. K.

TÖKÉS ORSZÁGOK HALADÓ FOLYÓIRATAI

ALLEM, MAURICE

Pour Sainte-Beuve

[Saint-Beuve védelmében]

FONNEROT, JEAN

150. Anniversaire de la naissance de Sainte-Beuve. Une lettre inédite à Emile Littré

[Sainte-Beuve születésének 150. évfordulója. Emile Littréhez intézett egyik kiadatlan levele]

Les Lectres françaises, (1955) 548., 549. sz.

Sainte-Beuve a francia romantika korának legkimagaslóbb irodalom-kritikusa. Műveiben (*Port Royal, Critiques et portraits littéraires, Causeries de lundi*) véleményét mindig az írók összes alkotásainak ismeretében igyekezett megírni és fáradságot nem kímélve kutatta fel, nyomozta ki, mint tükröződik az író alakja, egyénisége a kortársak tudatában, emlékeiben. Figyelme kiterjedt a legapróbbnak tetsző emberi megnyilatkozásokra (magánélet, jellem, ízlés, anekdoták) is. Ez a teljességre törekvés természetesen nem volt hiánytalan. Forrásai nem bizonyultak mindig hiteleseknek, az általa festett lélektani arckép nem minden esetben felelt meg a valóságnak. Halála előtt pár hónappal az idős Sainte-Beuve, visszatekintve élete művere »csevegésnek« minősíti azt. Műveinek nem ez a könyvnyed, sokszor kritikátlan csevegés-jelleg a főhibája, hanem — ugyancsak az ő beismerése szerint — az, hogy »néha hazug módon magasztalt«.

Kortársairól mondott ítéletében olykor brutálisan kegyetlen volt. Ez abból az álláspontjából következett, hogy más mértékkel mérte a tehetségtelen írókat, kiforratlan jellemű művészt, mással a lángész. Módszerét nem egyszer rá is alkalmazták és hányatott, botrányos szerelmi kalandokban gazdag magánélete alapján bírálták működését, vizsgálták kritikai tanulmányait, pedig magánélete szinte alig befolyásolta ítéletét. Sokszor hozzák fel ellenérvként Victor Hugo *Chants du crépuscule*-éről írt cikkét, de ebben is alig fedezhető fel Adèle-je iránti szenvedélyének hatása. Politikai nézetei az oportunistá polgár helyzetét tükrözik. Oly alkotmányos monarchia hívének vallja magát, mely élénk figyelemmel kíséri a szociális problémákat. Vallási nézeteit bizonyos válság után gyökeres szkepticizmus váltotta föl. *Port Royal*-jában azo-

kat a »magánosokat« dicsőíti, akik annak a hitnek a tűzét táplálják, melyet ő már elhagyott.

Rendkívül érdekes fényt vet általában irodalompolitikai módszerére Charles Littré haladó szellemű francia nyelvész egyéniségéről és munkájáról írt nagy tanulmánya alkalmával folytatott magánlevelezése. Ebben a tanulmányban a nagy ateista nyelvész és forradalmár munkája jelentőségének igyekszik becsületet, elismerést szerezni. Erre azért is szükség volt, mert 1834-ben az orleansi püspök nyomására Littrét, mint istentelent, nem vették fel a Francia Akadémia tagjai közé. Sainte-Beuve e tanulmányának készítése közben hosszan foglalkozott Littré műveivel és egyes adatokért magához a tudóshoz fordult. Littré, aki ebben az időben adja ki részletekben a francia nyelv szótárát, sietve kiigazítja a Sainte-Beuve-tanulmány első részében megjelent téves adatokat. Sainte-Beuve egy időig még kiadatlan levélben válaszol Littrének, melyben tömören leszögezi álláspontját (a levelet teljes egészében közli a *Les Lettres Françaises*). Megígéri az aggodalmaskodó tudósnak, hogy a kiigazításnak helyt ad, de tapintatosan figyelmezteti arra is, hogy helytelen lenne, ha a helyreigazításnak nem megértő formában, hanem polemikus úton igyekezne érvényt szerezni, mivel ez az ellenséges táborban örvendezést keltené és elterelné a figyelmet a tanulmány igazi céljáról, az igaz ügy mellett kiállásról. Littrét ne tévessze meg a cikk könnyed hangneme. A *Constitutionnel*-be a nagyközönség számára írnak és ez bizonyos műfaji követelményekkel jár.

Az egész levél hű képet ad Sainte-Beuve körültekintő magatartásáról, és — mint a későbbi válaszból tudjuk — erről Littré is elismerően és köszönettel emlékezett meg, jöllehet a cikke nem érték el olyanformán céljukat, hogy a Francia Akadémiát álláspontjának helyreigazítására kényszerítsék. Sainte-Beuve életére visszatekintve, kettőt sajnált: egyrészt azt, hogy nem volt része szerelmi boldogságban, másrészt pedig, hogy nem aratott igazi költői babérokat. Az irodalomtörténet viszont kárpótolja az a páratlanul értékes kritikai munkásság, melyet egy regényírókban, költőkben oly gazdag korban szinte egyedül az ő ouvre-je jelentett a francia irodalomban.

F. A.

BANFI, ANTONIO

Un grande poeta dilettaile italiano nella Milano dell'Ottocento.

[Milánó környékének mult századi nagy olasz költője.]

Rinascità, 1954. 10. sz. 677—682. p.

Nemrégiben végre komoly kritikai kiadásban láttak napvilágot Carlo Porta versei (Dante Isella gondozásában, Firenze, 1954.) A milánóiak számára különösen nagy örömet jelent majd e kötetet forgatni, csendes óráikban legkedvesebb költőjük hangját hallani. Mert Porta világa az öreg Milánó világa, a várként felmagasló főúri paloták, a széles terek, kiskocsmák és kávéházak városának világa, a »vidéki« Milánó, amelyre ma, a felhőkarcolók között, olyan nehéz visszaemlékezni. Porta versei a régi Milánót idézik, a régi város életét, de nem azt, amelynek akár a dóm, akár a városháza lenne a központja: az ő Milánójában a legfontosabb hely a »Verziere«, a »Konyhakert«, azaz a piac tér, ahol kofák árulnak, szerelmesek adnak egymásnak légyottot, tolvajok surrannak s amely felett az annyira szeretett milánói tájszólás kavargog. Carlo Porta nagyon szeretete szűkebb hazája nyelvét, azt vallotta, hogy a milánóiaknak épp úgy joguk van saját tájszólásukon írni és beszélni, mint akár a toscanaiaknak.

A nép nyelvének szeretete nem pusztán lokálpatriotizmusból fakadt: az aulikus költészettel ellentétben ez a nyelv könnyebben, gyorsabban reagált minden eseményre, mert közelebb volt az élethez. Jó példa erre a felvilágosodás költőinek és Porta politikai verseinek összehasonlításából levont tanulság. A radikális reformok, melyekért többek között Verri, Beccaria és Parini harcolt, az egyszerű emberekhez — a napóleoni idők kiábrándító eseményeinek következtében — mint vesztett illúziók szűrődtek le. Porta ennek megfelelően másképp nyilatkozott a rosszul megvalósult »nagy eszményekről«, mint felvilágosult kortársai:

»Santa Democrazia, tant' decantada

Dove seet? Cosa feet? non t'hoo mai vista.«

Ó, annyiszor megénekelt szent Demokrácia! Hol vagy, mit csinálsz? egyelőre még nem látlak! — kiáltja. Az olasz félsziget szétdaraboltsága, a kicsinyes ellentétek egyelőre kizárták az átfogó gondolkodás lehetőségét — a csak Milánót és környékét látó költő békét akar, minden áron való békét, mert úgy látja, hogy a

kézművesek, kisemberek élete a felvilágosultak minden küzdelme mellett is egyre romlik. Ezeknek a szegényedő, elkeseredett embereknek az ábrázolása tölti meg Porta verseinek legtöbbszörét. De megrajzolja az elnyomókat is, nem úgy, mint Parini, akinek vádjai az arisztokratákkal szemben évszázados, elcsépejt és külöleges vádak. Parini arisztokratái felvilágosodottak, szabadosak, finomak s csak esetenként kegyetlenek. Portánál viszont a restaurációs idők főnemessége jelenik meg, amely tudatlan, gőgös, bigott és erkölcsstelen. »Congiur, stupri, rapinn, gent contro gent / Fenollij, uccision de princip regg, / Violenz, avani, sovertiment / De Troni e decostumm, beffe emottegg / Contro il culto e perfin contro il natal / Del primm cardin de l'ordine social.« Összeesküvések, erőszakoskodások, tolvajlások, számtalan gyilkosság, áskálódás, kapzsiság... — dübörögnek a sorok az uralkodó osztály ellen. Különösen erősen támadja az egyházat, annak papjait, mert kizsákmányolók, megrontják a világot, fékeznek a bátrakat és elbódítják a nép fejét. A papság felülről lefelé végig korrump. Porta versei tele vannak házi-káplánok, fráterek és kőborgó barátok viselt dolgaival, tudatlanságuk, irigységük, nemtörődömségük leírásával. Nem is kíséri őket együttérzés vagy szánalom; a nép vaskos nevéte hallatszik ki a verssorokból. (Ebben Porta egyébként többszázéves olasz irodalmi hagyományt követi!)

Ez tehát Porta költészete: Milánó városának élettel teli ábrázolása, a belső ellentétek, a társadalmi válság tükrözése, nagyobb távlatok nélkül ugyan, de igen nagy érzékenységgel és erővel.

Ami költői elveit illeti: kitartóan védelmezi a nyelvjárás jogát költészetben. (Itália egyesítése és az egységes irodalmi nyelv végleges kialakulása után ezért marad elfeledett és csak kis kör számára élvezhető költő.) A milánói dolgozók furcsa nyelvén ír, a maga módján értelmezve és védve a »romanticizmust«, mely nála hajlik az erős realizmus felé. Egyik helyen ezt írja: »... la poesia... consist in de l'arte de piase e st'arte la sta tutta in la magia de moeuv... e siccome i passion con l'andà innanz varien, baratten, fina all'infinit, segond i temp, i loeugh, i circostanz...« A költészet a gyönyörködtetés művészeté és ez nem más, mint a mozgás varázsa... és mint ahogy a szenvedélyek, fejlődve, a végtelenségig változnak, épp úgy az idő, a hely és a környezet is módosul...

Talán túl egyszerű megfogalmazás, a versek néha talán kicsit naivak, de Milánó költője a város lakóinak mindig kedves szerzője volt: verseiben a helyi nyelvjárás már-már elfeledett izei érződnek, szavaiból pedig a múlt század eleji világ bontakozik ki. Porta műve azonban — bármennyire is egy kis közösség költője volt — az egész nép kincse marad; az új olasz irodalom a »Verziere« (vagy ahogy a milánóiak mondják: Verzee), a »Konyhakert« megéneklőjének nyomdokain akar haladni.

Sz. Gy.

DE VENDITTIS, LUIGI

La Trilogia di O'Neill e l'Orestiaide.

[O'Neill Trilógiája és az Oresteia.]

Belfagor, 1954. 6. sz. 681—684. p.

De Vendittis előjáróban megjegyzi, hogy rövid cikkében nem kritikai tanulmány igényével lép fel, mindössze meg akar emlékezni a nemrég tragikus hírrelenséggel elhunyt amerikai drámaíróról.

O'Neill drámájáról, az *Amerikai Elektra*-ról beszélve (*Mourning Becomes Electra*, A Trilogy. New-York, 1931.) azonnal Aischylos trilógiájára (Oresteia) gondolunk, párhuzamot vonva a kettő között. A szerző a két műben meglévő párhuzamokat és különbségeket vizsgálja érdekes gondolatok kíséretében.

Már az *Amerikai Elektra* szerkezetének hármasság beosztása megfelel a görög drámáénak. I. Homecoming: a háborúból győztesen hazatért Ezra Mannont megöli felesége, az asszony szeretőjének segítségével (Agamemnon). II. The Hunted: Ezra két gyermeke megbosszulja apja halálát (Choëphoroi). III. The Haunted: A bűnösök a lelkiismeretfurdalás gyötrelmeivel vezekelnek az elkövetett bűnökért (Eumenides).

Ez a hasonlóság — tudatosan — máshol is kísért, pl. Mannon háza homlokzatának görög stílusában, a város kíváncsiságóinak véleményét tükröző és a fontosabb eseményeket beharangozó kórusban.

Mintha O'Neill még a görög színészek előadás alatt viselt álarcára is emlékeztetni akarná olvasóit, szereplőinek ilyen jellemzésével: »Krisztina arckifejezése olyan titokzatos, mintha álarcot viselne...«

Ezek a megegyezések felületeseek, nem feledtethetik el velünk a két trilógia lényegében rejlő különbségeket, amelyek szerzőik eltérő körülményeiből fakadnak.

A két író nagy idő, több mint kétezer év választja el egymástól. Mindketten saját valóságukban, saját koruk társadalmában éltek, — Aischylos az i. e. V. században, O'Neill a XX. században — saját társadalmuk valóságát tükrözték művészetükben, koruk problémáit fejezték ki, saját mondanivalóiknak adtak hangot, ennek következtében eszmei tartalmuk, művészi formájuk, jellemábrázolásuk is koruk sajátja.

Sok író, köztük D'Annunzio is megkísérelte a görög dráma életreklését, de kísérlete csak az antik dráma sémáinak külsőséges, szükségszerűen formalista felhasználására vezethető, modern tartalommal megtöltve. D'annunziói klasszikus dráma eredménye a réginek sápadt, vértelen árnya csupán.

Ez a példa is bizonyítja, hogy a múlt művészi alkotásait nem támaszthatjuk fel, nem teremthetjük újjá saját történelmi valóságuktól elszakítva. A régi idők nagy klasszikusainak egyes elemeit átvehetjük, s ezek segítségével alkothatunk formájukban, témájukban, esetleg szerkezetükben hasonló műveket, de ezek a ma valóságában keletkezve, korunk mondanivalóit kifejezve a ma valóságának tükrözőjévé válnak. Mindezeket O'Neill drámája bizonyítja.

O'Neill a külső hasonlatosságok mellett a tragédia mozgató elemeit modern szenvedélyekkel, a klasszikus jellemzést modern lélekrajzzal helyettesítette.

Milyen formában jelentkeznek pl. az *Amerikai Elektra*-ban a végzet, ez a rettenetes erő, amely ránehezedik a görög tragédiákra?

A végzet, a félelemmel teli görög valóság egyik eleme a ma emberétől annyira távol áll, hogy semmiképpen sem lehetett volna egy modern drámának egyik leglényegesebb, a cselekményt mozgató eleme. Hogy a szerkezetet és a fojtó atmoszférát megőrizhesse, O'Neill egy másik baljóslatú motívumot helyez drámája középpontjába: a féltékenységet. Az *Amerikai Elektra*-ban ez a motívum válik azzá az iszonyú erővé, amely egymáshoz közelálló embereket szembeállít egymással és vakon követet el feleséggel férjgyilkosságot, míg a fiúval megöleti anyját.

Az amerikai írók nagy erővel és plaszticitással sikerült meglevenítenie ezt a rettenetes gyötrelmet okozó érzést. Csak így tudjuk megérteni és megbocsátani hőseinek embertelen és perverz bűneit.

O'Neill modernsége leginkább az alakok jellemzésében nyilvánul meg. Jól ér-

zékelteti személyeinek szenvedő, fájdalmas lelkivilágát, örök vágyódásukat a nyugalomra, a boldogságra, a biztonságra, de megismerjük őket szenvedélyaik heveségében vergődve is. A szenvedélyek elvakultságában elkövetett bűneikért az áhítozott nyugalom helyett az örök gyötörődés várja őket, bűneikért lelkiismeretfurdalásaikban vezekelnek. O'Neill jellemei lényegüket tekintve semmiben sem hasonlítanak a görög tragédiák alakjaihoz. A görög királyné hideg, kegyetlen, a kórus előtt férje meggyilkolásával kérkedő, cinikus alakja semmi szánalmat nem kelt bennünk, de sajnáljuk a szenvedélyeitől elvakítottan gyilkoló Krisztinát, aki bűnéért emésztő gyötörődései vezekel.

T. E. I.

KANAPA, JEAN

Mr. Brown, Prix de la Critique et la littérature américaine.

{Mr. Brown, a »legjobb kritikai mű díja« és az amerikai irodalom.}

La Nouvelle Critique, (1955) 62. sz. 92—107. p.

A »legjobb kritikai mű díját« 1954-ben John Brown *Panorama de la littérature contemporaine aux Etats Unis* c. műve kapta. Jean Kanapa ezt a könyvet bírálta.

Brown könyve valóságos »irodalmi mac-carthyzmus«. Úgy »megtisztítja« az amerikai irodalmat, ahogy az amerikai könyvtárakat »megtisztították«. Felháborító és botrányos, hogy ez a fércmű irodalmi díjat kaphatott. Tárnyi tévedései legtöbbször nem véletlenek, hanem politikai célt szolgáló, tudatos hamisítások.

Brown előljáróban kijelenti, hogy könyve sem nem irodalomtörténet, sem nem antológia, hanem »az 1920. és 1950. közötti amerikai irodalmi termelés erővonalainak szemléltetése«. Ezeket az »erővonalakat« Brown úgy válogatja ki, hogy már a kezdetnél kimaradjon mindaz, ami a későbbi, és a mai haladó irodalomhoz vezet. A »nagy őskről« szóló néhány oldalon kijelenti, hogy »a jelenkori amerikai irodalom története néhány XIX. századi íróval kezdődik«. Négy nevet sorol fel: Herman Melville, Nathaniel Hawthorne, Mark Twain, Henry James nevét. Nem is említi tehát Thomas Jefferson, Samuel Adams, George Washington, Abraham Lincoln, Frederick Douglass ún. politikai írásait, amelyek ismerete nélkül pedig lehetetlen megérteni a későbbi amerikai irodalmat. A XIX. szá-

zadi írók közül teljesen önkényesen választott ki négyet: ugyanabból a korszakból meg sem említi Washington Irvinget, sem William Cullen Bryant-et. Harriet Beecher Stowe-et és Fenimore Coopert pedig egy-egy mondatral intézi el, mint »népszerű« írókat. Ugyanígy bánik Thoreau-val és Emersonnal, akik, — szerinte — »nem hatottak«.

Igaz, hogy maga Walt Whitman sem jár sokkal jobban Mr. Brown ítélőszéke előtt. Róla is csak annyit mond, hogy »őszinte és optimista hangja nem nagyon időszerű«. Whitmanról adott értékelése egymagában is elég lenne ahhoz, hogy bárki véleményt alkosson Brown művéről.

Ezek után érdemes alaposabban tanulmányozni: mit mond Brown azokról az írókról, akiket a mai amerikai irodalom őseinek nevezett ki.

Melville-t a polgári kritikusoktól megszokott módon »idealizálja«, nem törődve — természetesen — a történeti igazsággal, amely szerint elsősorban realista volt és forradalmár. De leginkább jellemző az egész mű szemléletére az, amit Mark Twainről mond.

Mark Twainre — Brown szerint — először is az jellemző, hogy »szexuális élete nem volt harmonikus«. Ez a körülmény meg a házassága »magyarázatul szolgál művei megértéséhez«. Ez a »szexuális magyarázat« minden esetre igen kényelmes megoldás. Sokkal könnyebb a *Huckleberry Finn* írójáról megállapítani, hogy bajok voltak a nemi élete körül, mint a regény *szociális* mondanivalójára rámutatni. Mert hiszen Mark Twain ebben a könyvében az elnyomottak pártján van. Az elnyomottak pedig nemcsak a rabszolgák, hanem azok is, akik szabadoknak hiszik magukat, de igazában a saját elfogultságaik rabjai. Emiatt távolítottak el a *Huckleberry Finnt* több amerikai könyvtárból.

Mark Twain írói munkásságának késői szakaszáról Brown semmit sem mond. »Utolsó éveire magánéletének tragédiái komor árnyékok vetettek.« Ennyit jegyez meg mindössze, és egy szóval sem említi az *Egy jenki Arthus király udvarában* c. regényét. Talán azért, mert ezt a könyvet mostanában Truman és Eisenhower hivataloskodása alatt kivonták több amerikai könyvtárból? De nem szól Mark Twain más késői műveiről sem, csak általánosságban jelenti ki, hogy ezek az írásai »keserűek és pesszimisták«.

Bizonyos, hogy a nagy író élete utolsó éveiben sok volt a keserűség. Mélységes

elkeseredéssel figyelte az amerikai imperializmus előretörését a kubai, majd a Fülöp-szigeti háborúban. Nem az »amerikai álom« költője volt, sem pedig egyszerűen csak kedves és vásott örök gyermek, aki szerette a természetet, a szabad levegőt és a szellemes mondásokat. Mert Mr. Brown jellemzése ennyit hagy meg Mark Twainből. Könnyedén átsiklik mindazon, ami a »nagy humoristát« valóban nagy emberré tette: a Dreyfus-ügyben írt cikkben, a *Háborús imádságon*, amely a háború elleni bátor kiállást jelentette, az 1905-ös orosz forradalomról szóló nyílt levelén, amely így kezdődött: »Rokonszenvem az orosz forradalomé. Ez olyan természetes, hogy külön mondanom nem kell«. Elfelejtkezik Brown minderről, és még számos más megnyilatkozásról, amelyből az olvasó az igazi Mark Twaint ismerhetné meg, azt, aki »állandóan lázadásban volt a társadalom ostobaságai és kegyetlenkedései ellen« (W. D. Howells).

A Mark Twainről szóló részlet jellemző Brown egész művére. Nem hajlandó tudomást venni arról az elkeseredett harcról, amely a két kultúra között folyik, Amerikában talán még erősebben, mint másutt. Ő a két kultúra közül az egyiket egyszerűen letagadja. Ez az oka a sok elhanyagolásnak, lepezésnek, csonkításnak. Ami az irodalomban a jelenlegi amerikai politika irányával ellentétes, az, szerinte, nincs is.

Jack Londonnak egy lapot szentel (Gertrude Steinnek nyolcat!). Megállapítja, hogy »filozófiai gondolatai felületesek és naivak.« Upton Sinclairnek nem egészen egy bekezdés jut, (Hemingwaynek tizennyolc oldal!) Sinclair Lewis »konvencionális és végeredményben, felületes író«. Mert, habár egy cseppet sem forradalmár, mégis csak szóvá tette az amerikai »fajvédelmet« a *Kingsblood Royalban*, a vallásos elvakultságot az *Elmer Gantryban*, s *Babbittje* kisé szatirikus képet ad az amerikai társadalomról. Méltó tehát arra, hogy Brown néhány megvető sorral intézze el, mint »népszerű« író.

Napjaink amerikai irodalmából a Brown-féle »panoráma« néhány gondosan kiválasztott író mutat be. Hemingway-t, Faulkner-t, Carson McCuller-t, Cummingst, Marianne Moore-t és másokat. Valamennyi »kiválasztott« közös tulajdonsága az anti-realizmus, menekülés az élettől, az egyszerű emberektől, az országot mozgató szociális küzdelmekről, — menekülés a máttól és a ma hőseitől.

Vajon mi a mondanivalója a könyvnek Dreiserről, a modern amerikai regény megteremtőjéről? Brown szerint ő »az amerikai irodalom elefántja«, akinek legfőbb érdeme, hogy »az emberi ösztönök felszabadító erejét dicsőítette«.

Carl Sandburgról ugyan megemlékezik, de művei felsorolásából kihagyja a *The People Yes!*-t, minden írása közül a legkülönbet, amely Amerika és a világ irodalmában maradandó helyet biztosít a költőnek. Miért nem esik szó erről a hatalmas költeményről? Nyilván azért, mert az igazi demokrácia szeretete árad belőle.

Hosszasan lehetne felsorolni azokat az írókat, akikről Brown semmit sem mond, vagy akiket a semminél alig több szóval intéz el; John Reed nevét éppen csak megemlíti. Mike Goldról, Howard Fastról egy szót sem ír. Walter Lowenfelsről sem. Ami csak egy kicsit is demokratikus ízü, vagy éppen haladó szellemű, az már nem kaphat helyet Mr. Brown »Panoramá«-jában.

Külön említést kíván Brown értékelése Vernon L. Parringtonról, Amerika máig is legjelentősebb irodalomtörténészéről, akinek *Az amerikai gondolatok főáramlatai* c. könyve elsőrendű forrásmunka. Parrington az amerikai gondolat kialakulásában döntő jelentőséget tulajdonít az »amerikai demokratizmus«-nak, a demokratikus hagyományoknak. Igen gondos elemző, figyelmét kiterjesztette a szociális és gazdasági tényezőkre is. Ennyi elég Brown-nak ahhoz, hogy »a marxizmussal kacérkodó«-nak bélyegezze. Nem szorul magyarázatra, mit jelent ez: a megállapítás az ő tollából. Ezután már nem is meglepő, hogy kijelenti: Parrington »közömbös volt a művészeti kérdések iránt«. Mindezt tíz sorban mondja el, a jelentéktelen Santayanáról ellenben teleír három oldalt.

Akad Brown könyvében néhány olyan megjegyzés is, amely mégis bepillantást enged a mai Amerika irodalmi életébe. Erdemes néhány mondatát idézni:

»Az amerikai irodalomban uralkodó a magányosság érzése... Az amerikai író természete szerint magányos ember«.

»A XIX. századi író, aki szemtanúja lehetett népe diadalmas előretérésének, a hatalmas kontinens meghódításának, a jövő felé, a haladás, az utópia felé fordította arcát... A XX. században már nem így van. Az amerikai regényben uralkodó a jelen... Mintha az író nem hinne a múltban és bizalmatlanul nézne a jövőt«.

Megállapítja Brown, hogy az irodalomban »az élcsapat (avant-garde) stabilizálódása figyelhető meg«. A *Partisan Review* kérdésére 21 író kijelentette, hogy »úgy érzik, egyre kevésbé vannak ellentétben a társadalommal«. Ime, az »avant-garde stabilizálódása« — Brown ezzel a diplomatikus szóhasználattal írja körül a mai amerikai írók meghódolását a reakciós társadalom és az imperialista politika előtt. Szerencsére vannak még olyan írók is, akik megmentik az amerikai irodalom és az amerikai nép becsületét. Az igaz, hogy ezek viszont kimaradtak a Brown-féle »panorámá«-ból.

John Brown »Panorámá«-jának volt már Franciaországban elődje. 1943-ban René Lasue és Georg Rabuse a párisi Német Intézet pártfogásával kiadott egy *A német költészet antológiája* c. könyvet. Ebből az antológiából hiányzott Heine, Zweig, Weerth, Becher, von Unruh, Brecht és sokan mások. Az ellenállási mozgalom írói válaszul az Editions de Minuit kiadásában megjelentették a »kihagyottak antológiáját«. Az előszóban »Maűges« így írt:

»Tudjuk, hogy ma hazugságban élünk. De van valami, ami még a hazugságnál is gyűlöletesebb: az áruló csend, az alattomos hallgatás... Goethe, Schiller, Hölderlin, Rilke és mások, akiket felvettek az antológiába, nem tiltakozhatnak a csalás ellen, amelynek cinkosaivá akarják őket tenni, de amelyet igazában csak még inkább égbekiáltóvá tesz az ő jelenlétük. Egy hangot azonban nem lehet elnémítani: az egész irodalom hangját. Senkinek sincs joga megfosztani az irodalmat olyan nevektől, amelyek díszére válnak. Mégpedig nemcsak egy nemzet irodalmának, hanem az irodalom egészének, amely a mienk is, s amelyre, mint mindnyájunk közös kincsére, mi is jogot tartunk«.

S. Z.

LENOIR, PAULETTE

»Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes« — de Jean-Jacques Rousseau.

[J.-J. Rousseau: Értekezés az emberek közti egyenlőtlenség eredetéről és alapjairól.]

Cahiers du Communisme, 1954. nov.-dec. 1373—1379. p.

Ebben az évben lesz 200 éve annak, hogy Rousseau alapvető fontosságú munkája Amszterdamban megjelent. Engels

szerint ez a munka Diderot *Le neveu de Rameau* (Rameau unokaöccse) c. könyvével együtt a 18. századi dialektika legértékesebb művei közé tartozik.

Lenoir cikke jórésben azon az előszón alapszik, amelyet J.-L. Leclerc Rousseau művének az Editions Sociales-nál megjelent új kiadásához írt.

Leclerc kimutatja, hogy a despotizmus ellen egységbe tömörült harmadik rend különböző, egymástól eltérő érdekek csoportosulása volt. Voltaire és az enciklopédisták az ipari polgárságot képviselték, s a történelmi fejlődés irányában haladtak. Rousseau viszont a kispolgárság kapitalista fejlődésétől való rettegésének ad hangot. Mégis olykor merészebb Voltairénél és Diderot-nál is. Ifjúkori élményei az elnyomás szenvedélyes ellenfelévé tették. Amint szabadságról, egyenlőségről van szó, tűzben ég. Rousseau bátor és merész a politikában, — mondja Leclerc, — a filozófiában azonban félnék és óvatos. Hisz a Gondviselésben, elfogadja a test és a lélek dualizmusát. Ezek miatt még Voltaire-rel is szembezáll. Diderot és Voltaire csak a toleranciában egyeznek meg Rousseau-val, a különféle vallások rítusait mindhárman egyenértékűnek vallják.

Rousseau történelemszemlélete sok kortársánál újszerűbb. Ő nem »folytonos, szakadatlan láncolatnak« tekinti a történelmet, — ragyogó, dialektikus stílusban rámutat ellentmondásos természetére is. Legtámadhatóbb oldala a »mágányos vadember« elmélete. Nagysága a tulajdon természetes eredetének tagadásában rejlik. Lenoir ezek után Leclerc egy állítását cáfolja meg, s kimutatja, hogy Rousseau nem tételezett fel metafizikai ellentétet a társadalom és a természet között, hanem megsejtette, bár teljes mértékben nem ismerte fel, a természet ellen vívott harc szerepét az emberi fejlődésben. Diderot mögött tehát mindenképpen elmarad a természet elleni harc összekovácsoló erejének meglátásában. Rousseau nem véli elfogadhatónak azt, hogy az emberi csoportok kezdetől fogva készen kialakultak lettek volna. Szerinte a szabad csoportok kialakulására csak hosszú fejlődés után került sor.

Ehhez hasonlóan értékes és téves eszmék keverednek Rousseau-nál egyéb területeken is. A nyelv keletkezésének problémáin ugyanazokra a nehézségekre mutat rá, mint a mai nyelvészek. Egyik-másik megfigyelése teljesen időtálló. Figyelj például a társadalom és a nyelv

kölcsönhatására. A társadalmi boldogság korszakát Rousseau az emberiség fiatal-korába helyezi. Ez megfelel az Engels-féle »gens« korszaknak, a barbárság előtti, de a vadságnál magasabbrendű kornak. Utópistának azért mondhatjuk Rousseau-t, mert megvalósíthatatlan »visszatérést« ajánl.

A szerző hangsúlyozza még azt a forradalmi fontosságot, amit Rousseau a vas felfedezésének tulajdonít. Ezt Leclerc nem emeli ki. Engels szintén rámutat a vas fontos szerepére az emberiség fejlődésében.

A *Discours* a maga korában nem talált nagy visszhangra. Még Voltaire is gúnyosan nyilatkozott róla, noha Rousseau neki ajánlotta művét. Rousseau mégis új fegyvert adott az elnyomottak kezébe, mert felismerte a forradalmak jogos voltát.

H. F.

MANACODRA, GIULIANO

Le esperienze di Alvaro.

[Ahogy Alvaro az életet látta.]

Società, 1954. december.

A szerző kiindulópontként szemlét tart a Corrado Alvaro munkásságát értékelő, itt-ott elszórt megállapítások fölött. Ezekből az értékelésekből Alvarót hol úgy ismerjük meg, mint »aki írás közben egyrészt a beszéd kínja, másrészt a mindent el nem mondhatás gyötrelmei között vergődik« (De Robertis); hol pedig mint akinek legjellemzőbb érzése »a szorongás a városi élet bábelében, s ezzel egyenes ellentétben a falu hívó szava, idillje« (Pancrazi). Mindezek a megállapítások igazak, sőt nyilvánvalóak, azonban nem hatolnak a kérdés mélyére, nem adnak választ arra, hogy mi az a nyugtalanság, amely Alvarót a »városi bábelből« a »falusi idill« felé hajtja, és nem vizsgálják meg, vajon életművében csupán egyetlen ember bonyolult lelkivilágának rajzát kell-e látnunk, avagy szélesebb és ennél fogva érdekesebb tanúságot tud-e nyújtani olvasóinak? Egyedül Francesco Jovine az, akinek egy mondata, ha vázlatosan is, de rátapintott Alvaro egyéniségének lényegére, a következő szavakkal: »Te megírtad az *Ember*ek az *Aspromont*-t, de a *Hűs* évet és az *Eros* az *em*-bert is: talán ezzel az útjelzővel egy egész emberi élet ideális monumentumait akartad megmutatni, Vico módjára, a »mesétől« és »mitosztól« a műveltség »barbárságáig«.

Manacorda ebből a néhány szavas fejlődésvázlatból kiindulva részletesen elemzi Alvaro könyveinek problematikáját, nyomon követi azt a változást, amely a calabriai parasztnak életét bemutató elbeszélésektől a városi kishivatalnok hitvány világát ábrázoló művekig vezet. Az író pályájának és egész művészetének kiindulópontja a nyomorúságos, ösztönösen lázadó parasztnak, pásztorok világa, akik ki akarnak törni sorsukból, fel akarnak emelkedni. Abban a társadalomban azonban, melyben nincs meg a lehetőség a kitörésre, s a fentülők féltékeny ellenségeskedéssel tekintenek a feltörekvőkre, az alsó osztályoknak ez a törekvése szükségszerűen lázadó jelleget kap.

»A paraszt felmegy a városba, hogy megszerezze azt az eszközt, amivel egy napon majd megalázza a hatalmasokat: a tudást. A kultúra az osztályharc eszközüvé válik, ám ez az út hazugnak bizonyul abban az értelemben, hogy végső következménye a menekülés nemcsak a népi sorból, hanem magától a nép lelkületétől is... Miután esetleg a szemináriumban a paraszt megszerezte a kellő tudást, az agrárproletáriátus sorából végérvényesen átkerül a városi kispolgárságba, és ettől kezdve környezete a bérkaszárnyák mocskos hónaposszobája, ahol a falak mögött intim házi zajok hallatszanak, és csak erotikus kalandjai tarkítják fáradt kielégüléssel az egyhangú, komor napokat... Lelkét valami meghatározatlan, de szörnyű fenyegetés kavarja fel, amely végül is szabályos politikai megszállottságban nyilvánul meg, rettegésben a társadalmi intézmények felborulásától, a szociális egyenlőségtől«.

Ezekben a szavakban foglalja össze a cikkíró Alvaro műveinek és magának Alvarónak fő problémáját. De tovább megy ennél: nemcsak Alvaro személyéről van itt szó, hanem egy egész társadalmi osztályról, amelynek ugyanez volt a sorsa. Egyik méltatója, Pampaloni így jellemezte Alvarót: »megszemélyesítője annak a vidékinek, aki lejött a hegyekből, hogy meghódítsa a világot«. Ez azonban csak fele az igazságnak. Manacorda elmélyíti az elemzést: »igaz, hogy Alvaro a lázadás, a kitörés álláspontjáról indul el, azonban a *Magányon* (*Solitudine*) és a *Rövid életem* (*L'età breve*) keresztül eljut az *özönvíz* méstereizhez (*I maestri del diluvio*) és az *Eros* az emberhez (*L'uomo è forte*), amelyekből az otthoni hegyek és az ottani rögös, keserves élet emléke oly nyomtalanul kiveszett, hogy

helyét a megfélemlített nyugati polgár pszihopátiája utolsó stádiumának leírása tölti be.

Az írónak ez az útja, sorozatos pálfordulásainak eredménye az, hogy az elbeszélésben mindenkor szívvel-lélekkel azonosul írásának tárgyával, legyen az a calabriai paraszt élete, vagy a városi kispolgár környezete. Tulajdonképpen itt a cikk írója egy sajátos, fonákjára fordított pártatlanságot, állásfoglalásnélküliséget vet Alvaro szemére, azt, hogy minden jelenséggel szemben egyformán pártos és éppen ezért sohasem igazán az.

Ezek után Manacorda szemügyre veszi az egyes regényeket és megvilágítja, hogy az író fentebb vázolt társadalmi helyzetéből egyes műveiben, különböző kérdésekkel szemben miféle művészi magatartás származik. Először megvizsgálja az 1944 végén írott *Itália félreáll?* c. könyvet, amely vádirat az egész európai társadalom ellen általában, de az olasz társadalom ellen különösen. Helyenként olyan élesen mutat rá itt az író a burzsoázia tehetetlenségére, bomlására és vele szemben a nép erejére, hogy szinte azt várnók, ezek a meggondolások elszakítják őt osztályától. De nem. Az analízis pontos és mélyreható Alvaro műveiben, de sem a bajok okát, sem a megoldást nem látja. Az okok kérdésében Alvaro kifejezetten misztifikál, a hanyatlást történelmen kívüli erők által ránk szabott büntetésnek tartja, kiutat pedig valamennyi művében csak egyetlen egyet mutat: a menekülést »valahova máshová«, más időbe, téren és időn kívül. Bármennyire elítéli is a burzsoáziát, arra sohasem képes, hogy szakítson is vele. Ékes példája ennek két írása: *Az özönvíz mesterei* és az *Erős az ember*, amelyekben Szovjetunióbeli tapasztalatairól ír.

A tanulmány második fele az író ábrázolásmódját és stílusát boncolgatja, és igen találó, a dolgok velejéig hatoló megállapításai azt igazolják, hogy a helyes stílusvizsgálatnak a mondanivalóval szoros összefüggésben kell haladnia.

A szerző rámutat arra a sajátosságra, amely Alvaro egész világszemléletéből következik: alakjai általában statikusak, mintegy időtől és környezetüktől függetlenül jelennek meg, az író nem mozgásukban mutatja be őket, hanem — bár hozzá kell tenni: ritka pszichológiai és stílusérzékkel — analitikusan. Cselekedni nem annyira a szereplők cselekszenek, mint inkább a környezet varázsereje,

amely az embereket szeretni vagy gyűlölni kényszeríti. Abban a könyvben, ahol az alakok igazi drámai körülmények között, valóságos emberi és társadalmi viszonyokban jelennek meg, nemcsak művészig, hanem eszmeileg is sokkal hitelesebbet tudott alkotni; az a könyv az *Emberek az Aspromontén*.

Alvaro stílusáról szólva Manacorda kiemeli, hogy az író magatartásának változásait nyomon kísérték a stílusváltozások, az első világháború idején megjelent verseskötetei őszinte népies hangjától az egyre bonyolultabb, finomkodóbb nyelvezetig. A stílus kérdésének megvilágítására a *Rövid élet* c. regényt hozza fel példának (egyébként Alvaro legpszichizimistább művének tekinti a cikkíró), ahol a hanyatló, pusztuló világ ábrázolására az író dekadens stílussal él, de nemcsak azokon a helyeken, ahol ennek a világnak képviselői beszélnek, tehát nemcsak jellemfestésre használja ezt a stílust, hanem akkor is, amikor az író saját nevében beszél. Ez a jelenség párhuzamos Alvaro egész írói és emberi állásfoglalásával: stílusa is tükrözi, ábrázolja a világ nagyhangú képmutatását, elfáradottságát, ámde maga az író nem képes kivonni magát ennek hatása alól.

Még egy érdekes észrevétele van Manacordának Alvaro stílusára vonatkozóan, hogy a humor teljesen hiányzik belőle. Alvaro maga írja egy helyütt, hogy ő a valóságot nem képes gyorsan, elsőkézből visszaadni, hanem újra meg újra át kell gondolnia, míg az egészen át nem alakul, meszeszerű, szimbólikus jegyeket nem ölt. Eppen ez a roppant műgond, az állandó tömörség az, ami megakadályozza, hogy művei teljes egészükben élvezhetőek legyenek. Kétségtelen, hogy ez az egyéni retorika, amely mindent átképezve a realitáson és történelmen kívülre helyezi a dolgokat, adja meg Alvaro írásainak varázsát, de nagy hibáját is, mert nem hogy közelebb vinné a néphez, amelyet be szándékozik mutatni, hanem inkább eltávolít tőle.

Befejezésül Manacorda összegezi az elmondottakat, és teljesen határozottan kijelenti: nyilvánvaló tévedés egy író t népiesnek tartani csak azért, mert olykor a nép világából választja témáját. »Alvaro egész műve végső soron... a költői világ szertefoszlása és a vergai nyelv legveszedelmesebb félremagyarázása«.

S. A. P.

QU[ASIMODO], S[ALVATORE]

I raccontj di Renata Vignano, Arriva la cicogna.

[Renata Vignano elbeszélései: *Megjön a gólya.*]

Unità, 1955. márc. 8.

Megjön a gólya (Ed. Cultura Sociale) — ez a címe Renata Vignano új könyvének, amely tulajdonképpen rövid — részint önéletrajzi, részint pedig különféle témájú — elbeszélések gyűjteménye. E novellákat szívesen olvassa az ember, nemcsak ósztinteségük, egyszerűségük, de meleg emberi hangjuk miatt is és elnézi az elbeszélések néhol könnyed és illanó hangulatát.

Nőket és férfiakat ismerünk meg, sőt talán még ismerősökre is bukkanunk ebben a kötetben. Nőket és férfiakat ismerünk meg, akik nem hatalmas események és nagy drámák hősei; az ő világuk a való, a lényeges dolgok világa, az a világ, ahol az élet költészete abból az emberi megértésből fakad, hogy vannak, akik lassan felemelkednek, de vannak, akik el is hullanak az életben.

A Giusta nevű fiatal parasztlány példái, aki alkalmi sztrájkőrő s aki maga él és tartja el öreg apját; aki nehezen és kényszeredetten, de munkába indul akkor is, amikor a napszámosok sztrájkolnak — a csüggedés és reménytelenség könnyű zsákmánya lesz. Amikor egyik társnője dühödten azt kiáltja feléje: »Te csúnya képű, férjetlen!« (ez egyébként a novella címe is) és amikor a többiek szótlanul, csendes megróvással — de nem megvetéssel — tekintenek feléje, Giusta felugrik kerékpárjára, hogy elmeneküljön társai ítélete elől. Az ő szemek előtt terhes és szomorú számára így dolgozni. A szégyen és a fájdalom miatt rosszul lesz és összeroskad a krumpliföldön... mire társaiban egy pillanat alatt eltűnik a harag és ők az elsők, akik szeretettel segítségére sietnek. — Rövid jelenet, de tömör. A nő drámája és az az együttérzés, mely körülveszi, igazi emberismeret alapján íródhatott csak meg így.

Másutt a partizán-élet emlékei elevenednek fel: egy kisgyerek születése (mint a címadó *Megjön a gólya* című elbeszélésben), ahol a szerző is segítkezik, a németek szőnyegbombázásai és tűzérési tüze alatt. Számos novellában tűnnek fel gyermekkora élményei: a kislány világa, az ebben mozgó felnőttek torzképei — olyan képek, melyeket csak a gyerekek képesek alkotni a »nagyok« furcsa és sokszor neveléses világáról.

Az utolsó négy novella pontos és könnyörtelen ábrázolása a mai olasz élet embertelen, erőszakos és korlátolt világának.

Hetedszerre ne lopj! című elbeszélése két becsapott és utolsó garasig kifosztott szerencsétlen öreg szomorú története. *A fuvarlevél kötelező* című novella pedig nem más, mint egy a határra érkező, de fuvarlevéllel visszaküldött déli család kálváriája. A *Nem találtak semmit* című elbeszélésben a főszereplő egy fiatal munkanélküli férfi, aki nagy nehezen munkát talál egy robbanóanyag-gyárban és már-már házasságra gondol, amikor az üzemi védőberendezés felháborítóan kezdetleges állapota miatt elpusztul egy robbanáskor, olyannyira, hogy még testéből sem találnak meg semmit.

Az utolsó novella egy parasztság kis drámája. Az anya, látva lánya emészthetőségét, aki hűtlen szerelmese miatt gyöttrődik, kétségbeesetten próbál közbe lépni, hogy lányát ismét kivirulni lássa. Ezért boszorkánysághoz folyamodik és éppen a legszebb (különös kegyben tartott) lepedőket akarja beszentelni és megjelölni a varázslat szabályai szerint, amikor meghallja, hogy egy közeli híd összedől és maga alá temette a nagy tiszteletben álló tenyérjós unokáját is. Ebben a pillanatban érti meg a parasztság, hogy ha az ilyen híres öreganyó-tehetsége se ér semmit, az ő mesterkedései igazán nem gyógyíthatják ki bánatából a lányát.

Amint kiderül a nők, majdnem mindig a nők a főszereplői Vignano elbeszéléseinek. Azok az Emilia-beli erős és bátor parasztságok, akik ha tévednek is, soha nem veszítik el fejüket és akik nemcsak a velük született talpraesettség miatt találják meg a kedvező pillanatot, amikor kijuthatnak a bajból, de azért is, mert a világot másképpen, újszerűen látják s mély öntudat kényszeríti őket arra, hogy ezt ne közölgessék senkivel, hanem hogy harcos lélekkel forduljanak szembe az élettel, az élet valóságával, éppen azért, hogy megváltoztathassák azt.

És ez az, ami majdnem minden elbeszélését áthatja, ez a közvetlen tapasztalat, amely ugyan megbűntet és sokszor okoz nagy fájdalmakat, de amely végeredményben felfedezi a világot, annak ellentmondásait és megtanít arra, hogy harcosan foglaljunk velük szemben állást, éppen azért, hogy megszabaduljunk az akaratnélküli és komor beleenyugástól. Két szóval kifejezve: a könyv egyszerű és emberi.

Sz. Gy.

"TROMBATORE, GAETANO

La lezione di Brancati.

[Vitaliano Brancati példája.]*

Belfagor, 1954. 6. sz. 694—696. p.

Vitaliano Brancati váratlan és korai halála egy olyan író pályáját szakította ketté, aki éppen fejlődésének legfontosabb állomásához érkezett.

Brancati nem tartozott az egyenes vonalban fejlődő írók közé; első írásait joggal szégyelhetné később. Huszonöt éves korában váratlanul, egy vaskos regény nyel és egy négy felvonásos drámával tűnt fel az irodalomban s híre, mint fasiszta íróé, rögtön megalapozódott. Ha a megkezdett úton lép tovább, hamarosan a fasiszta Akadémia falai közé kerül. Brancati azonban őszintén hitte a fasizmus demagóg jelszavait és újnak, me-résznak, lázadóknak hitte magát. Ezért előbb vagy utóbb össze kellett, hogy üt-közzön az igazi fasizmussal. Lassan, de egyre távolodva került el a diktatúrától. Újabb írásait erre üldözni kezdték, mire Brancati elhagyta Rómát és Cataniába ment.

A művészet számára 1941-ben született Brancati: ekkor írta meg a *Don Giovanni in Sicilia*t, amellyel kivívta olvasói megbecsülését. Érthető, világos nyelven a szicíliaiak bölcsességét, házi szokásaikat, a békés és nyugodt életet hirdette. Reális és nem a fasizmus által kedvelt kép volt ez az olasz népről — bár nem fejezhette ki magát nyíltan.

A felszabadulás után, amikor már szabadon írhatott, átírta regényét, elejétől-végéig. Így jelent meg 1949-ben *Il bell' Antonio* című regénye, mely sokkal teljesebb, elevenebb és életszerűbb leírása Cataniának még az első változat-nál is. Azonban ennek a regénynek is, épp úgy, mint a *Don Giovannin*ak, megvannak a maga korlátai, melyek azonosak Brancati antifasizmusának kor-látaival.

Már a fasizmustól való elszakadását is főleg érzelmi és kulturális okok eredményezték, nem pedig a kisebb mértékben közrejátszó erkölcsi és politikai szempontok. Hozzá kell ehhez tenni azt is, hogy Brancati temperamentuma lényegében idillikus volt; szíve mélyén az »aranykor« eljövételét várta, amelyben boldog és békés élet vár mindenkire... liberalizmusa fellázadt minden erőszak

* Trombatore megemlékező cikke eredetileg az Uni-ta-ban jelent meg, 1954 október 15-én.

ellen, nem látott tisztán a történelem alakulásában és nem értette meg az ideológiai, gazdasági és társadalmi harcok elkerülhetlenségét.

Mégis, állandó igénye, hogy az igazat írja meg, egyre jobban közelebb hozta a világ teljes ábrázolásához. Felismerte, hogy például a háború után Olaszországban az elnyomás új formája a klerikális zsarnokságban jelentkezik; erről szóló drámáját (*La governante*) az egyházi cenzúra rögtön indexre is tette.

Egyre alakuló és egyre haladóbb gondolkodást tükröző műveivel elegendőt alkotott ahhoz, hogy példát mutasson: az igazat kereső őszinte írónak szükség-képpen a haladás útjára kell lépnie.

Sz. Gy.

WURMSER, ANDRÉ

Gérard de Nerval et le folklore.

[G. de Nerval és a népköltészet.]

ADAM, ANTOINE

Un monde plus pur, plus lumineux.

[Egy tisztább, fényesebb világ.]

Les Lettres françaises, (1955) 533. sz.

Nervalnak nem minden műve méltó a halhatatlanságra, de ami maradandó — egy szerény kötetbe belefer — abban már megtaláljuk Mallarmé, Verlain, Hé-rédia, Appollinaire, Rostand és F. Coppée költészetének elemeit. Nincs itt szó hatásról, — hiszen szerény költészete nem játszik döntő szerepet a francia iro-dalomban — csupán arról, hogy a költészet valamennyi húrját megpendítette.

Nerval sokat merít a népköltészetből (*Les Chansons et Légendes du Valois*, *Les Faux Sauniers*) és gyakran kikel a tudálékosok ellen, akik szakadékokat ás-nak a népi források és az Akadémia által elismert művek közé.

A népdalokkal szülőföldjén találkozott. Azon kesereg, hogy kivesznek az emlé-kezetből »azok a dalok, amelyeneket senki nem mert leírni, sem kinyomtatni«. Szemére veti az uralkodó osztályoknak, hogy elhanyagolták és megvetendőnek tartották mindazt, ami a néptől származott és ami nem törődött a hivatalos iro-dalom parancsaival. A népköltészetet nemcsak mint az ihlet forrását, hanem mint kész művek, alkotások összességét is értékeli. Csodálja nyelvüket, a bennük lakozó gondolatot, tanulságot ajánlja e műveket és sürgeti összegyűjtésüket.

A népdal — a táncokhoz és a népviselethez hasonlóan — minden országban a gazdasági rendnek megfelelően fejlődik. Franciaországban az olvasás, a nyomtatás terjedésével pusztult el (ma a hanglemezek nyomán). A népdal helyét a kávéházi dal foglalta el.

A gazdag folklórral rendelkező országok zeneszerzőinek: Muszorgszkijnak, de Fallának, Bartóknak és Kodálynak sikerült megtalálni és feldolgozni az igazi zenét.

Nagyszerű munkát végez ezen a téren a bukaresti és a budapesti Népművészeti Intézet, a Szlovák Nemzeti Múzeum, a tudós lengyel népdalgyűjtők. Ők elvégezték azt a munkát, amelyet Nerval óhajtott a veszendőbe ment francia népdal megmentéséért — sajnos már későn — elvégezni. Van-e ma egyetlen 90 éves Valois-beli asszony, aki csak egy népdalt is elő tudna adni a gyűjtőknek?

Hasonló sors vár — bár különböző okok miatt — a táncokra és a népviseletre is: hiszen a város, a kapitalizmus és az iparosítás uniformizáló divatja bevonult a faluba. A jugoszlávok, bulgárok és románok nem azért járnak népi táncaikat, hogy felélesszék a hagyományt, hanem szórakozásból, önként adódóan. Franciaországban ez hiányzik.

Igaz, hogy néhány francia zenetudós ma is a népzeneből merít (Guy Ropartz, Déodat de Séverac Bretagne-ban, ill. Roussillon-ban). Általában véve azonban még egy nagy munka vár a franciákra ezen a téren: fel kell kutatni a hajdani francia népművészetet. Értékes dokumentum és ihletforrás ez a zeneszerző és költő számára.

Minden ok meg van arra, hogy Nerval nagyra értékeljük irodalomtörténetünkben. A legnagyobbak hírnöke volt, talán ihletőjük is.

De mintha napjaink kritikája — Nervalról szólván — kisiklatná kezéből a lényegét. Talán túlságosan is hangsúlyozzák a homályos iránti vonzalmát, a természetfölötti erők mellett való kiállását. Es legújabb magyarázóin túl Proust az, aki helyes véleményt tud mondani Nervalról. Az *eltűnt idők nyomában* szerzője egy szépséges oldalt szentel a nervali költészet eredetiségének, amely egyedülálló bájjal ver hidat jelenünk és múltunk között, felidézi ifjúságunk szelemeit, felszabadítja mai lelkületünket, hogy helyreállítsa a letűnt időt.

Nerval titkát ne másban keressük. Nem volt híve valamely vallásos hagyomány-

nak, sem titkos iskolának. Mindenféle dogmatizmus idegen volt számára. Az az ismeretlen világ, amelybe behatolt, a saját élete volt, a maga ellentmondásos gazdagságával és titkaival.

Proust hozzásegít bennünket Nerval megértéséhez. Nem »az örvény szellemeit« akarta feltámasztani Nerval, hanem Valois tájait akarta megörökíteni, azokat, akiket szeretett. Az a világ, amelyet ő nagy művészettel megalkotott, egy tisztább és fényesebb világ, mint az igazi lét világa. Olyan világ az, ahol minden nyugodt és szép, ahol nem vetette meg a lábát az önzés, a gonoszság. Úgy vélte, hogy ez a világ csak délibáb, de elhatározta, hogy nem választ másikat, mert csak abban lelte örömét.

D. Sz. Gy.

TREVISANI, GIULIO

La nuova commedia di Eduardo De Filippo.

[Eduardo De Filippo új színdarabja.]

Unità, 1955. márc. 8.

Az olasz népi színjáték nagy örökös-e Eduardo De Filippo, aki nápolyi dialektusban írja farsáit, ő maga játssza darabjainak főszerepeit, önmaga rendezi és a saját színtársulatával adja elő, ismét egy nagysikerű színdarabbal mutatkozott be. A milánói Odeonban, mint erről Giulio Trevisani az *Unità* hasábjain beszámol, nagy sikerrel mutatták be a kiváló színész író új darabját, mely ezt a sokatmondó címet viseli: *Ez a család!* (Mia famiglia). Olasz kispolgári család ez, ahol a becsületes családapá kivételével mindenkit többé-kevésbé elsodor az élet. Az általános atmoszféra, a dologtalanság és az ambíció tette ezt. A feleség pazarol és költelezik, adósságokat csinál, a leány zülött étellel dicsekszik, mert az »divatos«, s a fiúnak nem felel meg egy szerény hivatali állás a rádiónál, filmsikerekről álmodozik s közben egy több mint gyanús ügyletbe bonyolódik. A férj, Alberto némának tette magát, amikor felesége költekezései végeláthatatlan vitákat provokálnak ki, majd elköltözik hazulról. Az asszony ekkor munkához lát, varrni kezd. A fiú még súlyosabb bonyodalmakba kavarodik, mert »felfedezőjének« meggyilkolásával vádolják. Mire kiderül, hogy ártatlan, szétfoszlanak az ábrándok és munkába áll. Most már elfogadja azt a

kis hivatalt. S végül a leány, mikor házassága forog kockán, bevallja, hogy hazudott, soha nem voltak kalandjai.

Eduardo De Filippo optimizmusa törhetetlen, s bár vitatható, hogy a kapitalizmus klímájában ilyen elemi fordulat létrejöhet-e, a megoldás, a munka s a munka tisztító ereje, rokonszenvessé te-

szí frői szándékát. A kisembereket ábrázolja, akik még a velejéig romlott kapitalista társadalomban is megtalálják az utat, mely a munkához s az élethez vezet. Csak az a kérdés, van-e hivatal a rádiónál és van-e munka a varrógép számára?

K. T.

CEJP, LADISLAV

Zum Problem der Anagramme in Langlands Piers the Plowman.

[Az anagrammák problémája Langland *Piers the Plowman*­jában.]

Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, 1954. 4. sz. 445—453. p.

A tanulmány szerzője szerint az eddigi kutatás Langland költeményében egyetlen anagrammát ismer el, amely a szerző nevét takarja. Felveti a kérdést, nem találhatók-e benne további anagrammák vagy hasonló célzások? Kutatásai során megvizsgálta a költemény különböző változatait és számos ilyen sikerült felfedeznie; ezekből többet részletes magyarázatokkal közöl cikkében.

L. Cejp cikke érdekes adalékokkal járul hozzá a *Piers the Plowman* eszmei tartalmának helyes értelmezéséhez. Ez a nagy allegorikus költemény azért íródott, hogy a paraszttal megértesse helyzetük túrhetetlenségét és cselekvésre buzdítson. Így a költemény mindhárom változata közvetlen kapcsolatban van az 1381-es parasztforradalommal. A cikk szerzője azonban úgy véli, hogy csak A és B szövegek keletkeztek a forradalom előtt, míg a C szöveg már a forradalom leverésének hangulatát tükrözi. Okfejtése nem eléggé meggyőző. A forradalmat olyan véres terror és parasztüldözés követte, hogy nem valószínű, hogy parasztszármazású ember ugyanazon fedőnevek alkalmazása mellett csekély változtatásokkal átírta volna költeményét. A B és C szövegek igen kevés eltérést mutatnak. A leglényegesebb különbség, hogy a C szöveg tartalmazza azokat az életrajzi adatokat, melyeknek alapján Langland nyomorúságos életéről csekély tudomást szereztünk. Amennyiben a C szöveg a parasztforradalom után keletkezett volna, írója nyilván elhagyott volna több olyan részt, amely éppen a forradalmi szervezkedés előmozdítását célozta (ilyenek Lady Meed garázdálkodásai: 2., 3.

passzus, az adószedők rablásai: 4. 34—97) és több olyan részt iktatott volna be, amely a leverés utáni helyzetet érzékelteti.

Az anagrammákra vonatkozó anyag sokkal meggyőzőbb. Bizonyára vannak rejtett célzások, kulcsszavak, a vezérek nevei is megtalálhatók elrejtve ebben az alliterációs költeményben. Nem hiszem azonban, hogy Wycliffel és a lollardizmussal volna kapcsolata a költeménynek. Ha a 8. passzus lusta 'loller'-eit nem is azonosítjuk a lollardokkal, akkor sem érezhető Wyclif tanításainak hatása a költeményen.

Ami John Ball leveleinek kérdését illeti, amelyekben a forradalom megindítását Piers Plowman nevében rendeli el, minden kétséget kizáróan bizonyított tény, hogy Piers the Plowman fedőnév volt. Kissé mechanikusnak tartom azonban ennek a nagy költeménynek forradalmiságát anagrammákkal bizonyítani, amikor a költemény eszmei tartalmának feltárása világosan és döntően bizonyítja szerepét a parasztforradalom előkészítésében. Ezt a kérdést Róna Eva: *Piers the Plowman* és az 1381-es parasztforradalom c. értekezése (1954.) kísérelte meg először megoldani.

R. É.

KOCZIÁNY LÁSZLÓ

»Mint gilice kesereg egyedül«...

Két ismeretlen, Balassinak tulajdonítható virágének Bathó Mihály Énekeskönyvéből.

Utunk, 1955. 1. sz.

Bathó Mihály Székelykeresztúron nemrég előkerült kéziratos Énekeskönyvében, amely a XVIII. sz. elejéről való, három Balassinak tulajdonítható versre bukkant Kócziány László. A »Keservesen kezdi búcsúzó versét«... kezdetű az

Igaz Szó 1954. júniusi számában közölte, a másik kettő: »Napom s óram...«, valamint az »Im mindenek...« szövegét az *Utunk* 1955. 1. számában publikálja, s a verseket szerkezeti, nyelvi és tartalmi indokok alapján Balassinak tulajdonítja.

Jancsó Elemér, a kolozsvári egyetem irodalomtörténész professzora Kócziány cikkéhez írt glosszájában elfogadhatatlannak tartja a versek felfedezőjének végső következtetését. A szerzőség kérdéseit a XVII. és XVIII. századi kéziratos irodalom teljes tudományos feldolgozása után tartja végérvényesen eldönthetőnek. Kócziány az eddigi Balassi-irodalom ismeretében vizsgált helyesen próbál utalni Balassi elterjedtségére, erdélyi hatására; de megállapításaiból végérvényesen csak azt tartja elfogadhatónak, hogy az általa felfedezett versek valóban Balassi hatását, erdélyi elterjedtségét igazolják.

Jancsó hozzászólásában utalt arra a nagyszabású gyűjtő- és feldolgozó munkára, amelyet a MTA indított meg pár éve a XVII.—XVIII. századi kéziratos vers-irodalom feldolgozására. Stoll Béla irodalomtörténésznek, e munkát egyik vezetőjének véleménye szerint a három verset nem Balassi írta. Az első a XVIII. század elejéről való, a második a XVII. század második felében keletkezett (e korból való változata megtalálható a *Kelecsényi Énekeskönyvben*); a harmadik talán a XVIII. század elejéről származik (A *Solymosi Énekeskönyvből* közzölték már egy változatát [l. *Erdélyi Múzeum*, 1893. évf.]).

B. K.

RUPEL, MIRKO

Nove najdne naših protestantik XVI. stoletja.

[XVI. századi protestáns nyomtatványaink újonnan felfedezett emlékei]

Academia Scientiarum et Artium Slovenica. Classis II.: Philologia et litterae. No. 7. Ljubljana. 1954. 89. p.

A XVI. századi szlovén és horvát protestáns nyomtatványok példányai, amelyek oly fontosak a délszláv irodalomtörténeti és filológiai kutatások számára, ma nagyon ritkák, és Európa különböző könyvtáraiban szétszórva találhatók. Az első szlovén nyelvű könyv megjelenésének 400. évfordulója alkalmából újból felélénkült a kutatók érdeklődése a reformáció kora iránt. A kutatások során

előkerült anyagban különösen fontosak a protestáns nyomtatványok. A kutatók ugyanis nemcsak újabb példányait fedezték fel a már ismert nyomtatványoknak, hanem több olyan protestáns kiadványra bukkantak, amelyet eddig egyáltalán nem ismert a szaktudomány.

Rupel bevezetőjében röviden vázolja a délszláv protestáns nyomtatványok kutatásának eddigi történetét, majd bemutatja azokat a nyomtatványokat, amelyeket az 1951—1953-as években találtak Szlovéniában, Németországban (Kempton) és Svájcban, ahol a kutatás nemvárt, meglepően gazdag eredménnyel járt. Összesen 71 nyomtatvány került napvilágra, ebből 64 esetben már ismert munka újabb példányról van szó, 7 esetben pedig eddig ismeretlen kiadványról. Ezek a következők:

1. P. Trubar: *Abecedarium oli tablica*. 1566. Tübingen. 14 lap. (Ábécéskönyv és katekizmus; Schaffhausen, városi könyvtárban.)

2. P. Trubar: *Ena duhovska pejsen zuper Turke*, Tübingen, 1567. 8 levél. (Valóságos ének a törökök ellen; hangjegyes. Ugyanott.)

3. P. Trubar: *Eni psalmi ta celi katekismus... inu pjesni*, 1567. Tübingen. Csupán az 1. és 6. ív. (A kempteni plébánián, Énekeskönyv és katekizmus.)

4. J. Dalmatin: *De catholica et catholicis disputatio*, 1572. Tübingen, 20 lap. (Szerzőjének első nyomtatott, eddig csak címe után ismert munkája. A zürichi Központi Könyvtárban.)

5. J. Heerbrand és P. Trubar: *Disputatio de vera et sacrosancta Christi, quam habet in terris, ecclesia*. 1575. 44 lap. (A kempteni plébánián.)

6. M. Trost: *Ena lepa... pridna prediga per pogrebi... Primoža Truberja* 1588. Tübingen, 137 lap. (Gyászbeszéd Primož Trubar sírjánál. Winterthurban a helyi könyvtárban, J. Andreae német gyászbeszédének fordítása, amelyhez négy latin nyelvű költemény csatlakozik.)

7. A tübingeni nyomda cirill-betűs próbanyomatai. A baseli egyetemi könyvtárban. 1. A cirill ábécé kis- és nagybetűi, a betűk számértéke és a Miatyánk 1561-ből, 2. Cirill kisbetűk. 1561-ből, 3. Glagolita és cirill ábécé számértékekkel, 1564-es évjelzéssel Konsul aláírásával.

Rupel az új nyomtatványokat leírja, a rövidebbek szövegét egészében, a hosszabbakat részletekben közli, s irodalom-

történeti kommentárokat fűz hozzájuk. A fontos és további kutatásokra buzdító tanulmányt fényképmelléletek és németnyelvű összefoglalás egészíti ki.

B. K.

CLEMENTS, ROBERT J.

Eye, Mind and Hand in Michelangelo's Poetry

[A szem, a lélek és a kéz Michelangelo költészetében]

PMLA, 1954. 3. sz. 324—337. p.

Michelangelo *Canzoniere*jében több ízben történik elméleti utalás a festészet és szobrászat viszonyára olyan formában, hogy mi a szerepe a művészi alkotásban a szemnek, illetőleg az értelemnek és a munkás kéznek. Marsilio Ficino és a többi humanista neoplatonista fel fogásának megfelelően ő is úgy fogta fel az alkotást, mint az istenség által elgondolt és az anyagba plántált ősformáknak testi látással kezdődő, de valójában lelki megpillantással történő felismerését követő »kihámozási« munkálatot. Tehát a szem közvetíti a léleknek a formát és szépséget. (»Dimmi di gratia, Amor, se gli ochi mei« kezdetű szonett.) A forma pedig készen van az anyagban. Ez természetesen nem egyenértékű megállapítás azzal, hogy nincsen anyag nélkül, hiszen — mint tudjuk — Michelangelo gondosan kereste és válogatta össze azokat a márványtömböket, melyek formát rejtettek magukban. A művészi alkotás ennek ellenére nem valami konkrét szépek a visszatükrözése, hanem inkább oly kép, mely állandóan fejlődésben van (cresce) a művész lelkében. A Tommaso Cavalierivel való ismeretsége utáni években (1530) írt szonett-töredékben (Carl Frey: *Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*. Berlin. 1897. p. 237) a nagy mester szerint szemünk úgy törekszik a szép megpillantására, mint lelkünk az üdvösségre. E gondolat megfelelő párhuzama megtalálható Ficino *Commentarium in Convivium*-ában (V. IV.).

Azt lehetne következtetni ezek után, hogy Michelangelo különösképpen méltányolta a művészetben a tiszta formák, a matematikai és geometriai alakzatok térhódítását. Ellenkezőleg, e formák művészetben való alkalmazását mint segéd-eszközt mellőzte és panaszkodott azok miatt a merev matematikai formulák miatt, melyekkel Vitruvius nyomán Luca Pacioli (*De divina proportione* 1497),

Pomponio Gaurico (*De Sculptura* .1504) és mások az emberi testet vizsgálták. Mint Vasari mondja, Michelangelo szerint a körzőt nem a kézben, hanem a szemünkben kell tartani, mivel a kéz csak kivitelez, a szem viszont ítél. Ezt az értelmi szemléletet hangsúlyozta Plotinos nyomán Ficino is, aki úgy látszik, mélyebb hatást gyakorolt a művészre, mint Poliziano. A »visio intellectiva« hiányát róttá fel különben a mester a flamand festőknek (*De Hollanda De Pintura antigua*).

Mint szobrász és mint festő, a nagy reneszánsz művész intenzíven élte át nemcsak az értelmi principiumban rejlő szem probléma és kéz probléma kapcsolatát, hanem a kettő különbözőségét is. Minél nehezebb feladatok megoldását tűzte ki céljául és minél idősebb lett, annál jobban érezte a Plotinosnál természetesen egybefonódó (*Enneades* V. IX. 6) dualizmus minden kínját. Hangsúlyozza, hogy az értelmünknek és kezünknek összhangban álló munkát kell végeznie (Fattuccihoz írt leveléből: »non si puo lavorare con le mani una cosa, e col cervello una altra, è massimo di marmo«), de hiába minden, ha a kezünk alkalmatlanná válik a munkára. A szobrász, mikor lehántja a márványban lévő ideáról a fölösleget, hasonló megtisztítást végez, mint az öntökeletesedést végző neoplatonista (a ráarakodott fölöslegtől megtisztuló szellemi embert a kőből kibontakozó emberi alakhoz először Plotinos hasonlított). Michelangelót éregkorában nem ötletszegénység, vagy az ötlethez méretezett anyag gyarlósága kínozta, hanem az attól való félelem, hogy keze erőtlenné lesz, nem tudja gondolatait kivitelezni, miáltal — s ez benne a neoplatonista — nem lesz képes tökéletesedni. Mert ehhez nem elég az önmagában tökéletes idea és a minden ideát befogadó anyag. Neoplatonista világnézetéből fakadt gyengeségétől való félelme.

F. A.

WILLIAMS, FRANKLIN B. JR.

Renaissance Names in Masquerade.

[Álcázott nevek a reneszánsz korban.]

PMLA, 1954. 3. sz. 314—323. p.

A szerző az 1675-ig megjelent körülbelül huszonegyezer angol könyv alapján foglalkozik a reneszánsz korban használt álcázott nevekkal. Átvizsgálta az 1641-ig kinyomtatott angol könyvek ajánlásait. Előszavait, a latinnyelvű jogi okmányok-

hoz pedig Charles T. Martin *Record Interpreter*-jének anyagát használta fel. Eredményei a következőkben foglalhatók össze.

A reneszánsz embere kedvét lelte a szójátékos elméskedésben. Ez áll mind a legnagyobb humanistákra (Erasmus), mind pedig a kis irodalmi napszámosokra. Az írókat nevük átköltésére egyrészt az a társadalmi szokás készítette, hogy klasszikus nyelven illik alkotást közléteni, másrészt szinte hajlamot éreztek személyazonosságuk elpalástolása, misztifikálása iránt. A Szigetország humanistái általában nem törekedtek nevük latinra vagy görögre való lefordítására, mint a Kontinens tudósai. Megelégedtek az -us végzet hozzácsatolásával. A martirológista John Fox például beírta a szimpla Foxus alakkal, ellentétben a német Buchmannal, aki Bibliandernek nevezte magát, vagy Waldseemüllerrel, aki a Hylacomilus névvel tetszelgett. Ennek egyik oka bizonyos konzervatív magatartás volt, melyet a tradíció is támogatott. Bár az egyetemeken divatosak voltak a legcifrább szóalkotások is, mégis minden jel arra mutat, hogy Oxfordban és Cambridge-ben tilos volt a vezetéknevek lefordítása. (Mivel a keresztneveket használhatták lefordított alakban, kivételesen a keresztnévjellegű vezetéknevekre feloldották a tilalmat. Pld. James: Jacobus, Williams: Gulielmus.) Gyakran alkalmazták álnévként a helyrajzi hovátartozás megjelölését, mely néha eléggé homályos utalásokra támaszkodott (Lord Grey of Groby: Baron Lata Porta).

A latinított alakok használatánál, ha meghonosodott francia eredetű nevekről volt szó (Beaumont, Seymour), akkor az etimológiailag kikövetkeztetett formát vették elő. Természetesen az »etimológiát« a legtágabb értelemben gondolva. (Giles: Aegidius, Owen: Audoenus). Az apáról való elnevezésre utaló -son végződést a skótok, a kontinentális szokásokhoz híven, áttették hellenizált -ides alakba. Általában a skótok, akiket több hagyományos kapcsolat fűzött a Kontinensen lévő egyetemekhez, következetesebben alkalmazkodtak a nemzetközi használathoz, de a névkezdő Fitz-, Ap-, Mac-, szócskákat nem klasszicizálták. — Ha az etimológia sem segített, akkor a névben szereplő betűk módosításával (Aldrich: Aldriusius, Lloyd: Luidus), illetőleg a név lefordításával (Bridgewater: Aquepontanus, Browne: Brunius) igyekeztek eredményt elérni. Hogy az utóbbi

terén mily messzemenő »szabadsággal« jártak el, arra jellemző, hogy a White név elfogadott egyenértékű megfelelője a Vitus volt. Igen gyakori a tréfás latinított alak, az előállhatott szellemesen csengő fordítás révén (Beeston: Apis Lapis), a név egyes szótagjainak szavakká való kibontása következtében (Parkinson: Paradisus in Sole) és még sok más módon.

Nem terjedt el a héberesített alak, melyre egyes nevek pontatlan átültetése formájában csak bizonytalan kísérletek történtek. A hellenizált nevek görög betűkre történt átírásban láttak napvilágot. Itt ritkák a lefordított alakok. A modern nyelvi változatokban meglehetősen gazdagságot találunk. Francia neveket angolítottak és viszont, angolokat spanyolosítottak, italianizáltak. Ezeknek az átültetéseknek nem ritkán az volt az oka, hogy az angol művek fordítói igyekeztek a szerzők nevét is megfelelő nyelven meghonosítani. Ez a próbálkozás kiterjedt az ír szerzők kelta neveire is. A legcifrábbak a visszafelé írt és ejtett alakok, a megkevert hangzókkal alakított nevek és a jelmondatos anagrammák. Bár közülük sok meg van már fejtve, de még mindig nem sikerült valamennyi furcsa elnevezés mögött lappangó hiteles név azonosítása.

F. A.

LECLERC, HÉLÈNE

Hodges, C. Walter: *The Globe Restored. (A Study of the Elizabethan Theatre.)*

[A rekonstruált Globe. Tanulmány az Erzsébet-kori színházról.]

Revue d'Histoire du Théâtre, 1954. 4. sz. 316—321. p.

Joggal írhatta Hodges művének recenzora, Hélène Leclerc, hogy igen sok tenőt elírtak már az utóbbi negyven évben az Erzsébet-kori színház konstrukciójáról, valamint az ezzel járó problémákról. A sok írás minden bizonnyal közelebb hozta a ma emberéhez az Erzsébet-kori színház külső képét, de meg kell állapítanunk, hogy sok a felvevésen alapuló állítás e problémával kapcsolatban.

Az Erzsébet-kori színház külsejével, felépítésével, konstrukciójával több alapvető munkát tart számon a színháztörténetírás ezek közül is, mint alapvetőeket, megemlítjük W. J. Lawrence-nek 1913-ban megjelent könyvét (W. J. Lawrence, *The Physical features of the Elizabethan Playhouse*) és E. K. Chambers négykötetes nagy forrásmunkáját (*The*

Elizabethan Stage 1923), valamint Reynolds, J. Cranfords Adam hasonló tárgyú műveit.

Mindezek a művek azonban *egy bizonyos* Erzsébet-kori színházzal kapcsolatban vizsgálták a kérdést, vagyis egyesek a Red Bull színházra, mások a Globe színházra, illetőleg a Courtaigne, a Fortune-re vagy más, abban a korban már meglévő színházra alkalmazták kutatásaik eredményeit. A sok tekintetben csak feltevésekre alapozott színházépület-rekonstrukció idők folyamán, ahogy újabb és újabb adatok kerültek napvilágra, hitelt veszítette, de ebből nem következett az, hogy megszüntek legyen a merésznek mondható teóriák. C. Walter Hodges ezek ellen indít támadást könyvében és szigorúan a konkrét — és valljuk be, kisszámú — adatokra támaszkodva, valamint felhasználva a korabeli színművek szövegét és a fennmaradt színházi vonatkozású rajzokat és szövegeket, ezidőszerint a legelfogadhatóbb képét rajzolja meg az Erzsébet-kori színháznak.

Hodges tanulmányának három dokumentum az alapja: az 1596 körül készített rajz a Swan színházról, két színházi szerződés és egy színházi leltár.

Hodges kutatómunkájában nemcsak színháztörténeti ismereteit használta fel, hanem színháztechnikai szakértelmét is, mert az 1950-es évekig mint díszlettervező működött. Ilyenirányú szakképzettségének köszönhető, hogy nemcsak a leírásban, hanem rajzokban is ábrázolja az Erzsébet-kori deszkaszínpadok fejlődési formáit s főleg a Globe Színházét.

A Globe Színház az Erzsébet-kori színházak szimbóluma. Hodges szerint ebben a színházban megtalálható az Erzsébet-kori színház valamennyi jellegzetesége.

A szerző egyébként már könyve elején perbeszáll azzal az állítással, mely szerint az Erzsébet-kori színházi életet elszűrkitette volna a puritanizmus, miként azt a Viktoriánus korszak színháztörténeteszei állították.

A könyv lényeges része az, amelyben Hodges az Erzsébet-korban, illetőleg I. Jakab korában létezett tizenöt színház külsejéről, konstrukciójáról, beosztásáról ír. Ebből a tizenöt színházból kilenc szabad ég alatt lévő, nyitott, amfiteátrális színház volt, amelyhez hasonlók csak a római színházak voltak a kontinensen. Hodges-t elsősorban magának a színpadnak a kérdése foglalkoztatja s valóban ez az Erzsébet-kori színház leg-

problematikusabb része, ami a konkrét adatok hiányával magyarázható. A Fortune (1599) és a Hope (1613) Színház fennmaradt szerződéseiből megtudunk néhány adatot, de lényegében nem kapunk semmi konkrétumot a színpadra vonatkozólag. Hasonlóképpen nem egészen tisztázott az sem, hogy tulajdonképpen milyen volt a Globe Színház alakja.

A régi Londonról fennmaradt képek, valamint Norden, Visscher és Hollar rajzai alapján megállapíthatjuk, hogy néhány színház a Themze partján volt s ezek közül is a leg tisztábban a Globe látható, amely a »Bearbatting arena« közelemben volt, de még e rajzok alapján sem lehet pontosan eldönteni, hogy végső elemzésben kőralakú, vagy sokszögű volt-e a Globe Színház alaprajza.

Tudjuk, hogy Shakespeare *V. Henrik*-jének Prologusában szó van a sokat emlegetett »Wooden O«-ról (»a fából épült O«), s ennek alapján vitáztak sokáig a színháztörténészek a Globe alaprajza kör, illetőleg sokszögű alakja helytállóságáról. Hodges kompromisszumos megoldást javasol az alaprajz kérdésében. Azt írja, hogy a színház távolnétben kerek alaprajznak tűnhetett, ahogy azt Hollar ábrázolja, de tulajdonképpen egy 16 oldalú sokszög volt a színház alapja, ahogy azt Visscher rajza igazolja. Egy másik feltevés szerint a színház kívülről kőralakú épület benyomását kelthette, mert úgy vakolták, de belseje sokszögű rajtot mutatott, mert így ácsolták össze a belső falrészek mentén lévő párhelysorokat és a színpad mögötti lévő színészöltözőt.

Újat mond Hodges könyve abból a szempontból is, hogy milyen lehetett az Erzsébet-kori színpad elhelyezése, illetőleg konstrukciója. Elveti azt a nézetet, mely szerint az Erzsébet-koriak úgy alkották színdarabjaikat, hogy azok hol egy függöny előtti, hol pedig a függöny mögötti térben adták volna elő, különböző szinten lévő meghatározott pontok köré irányított cselekménnyel.

Külön fejezetben foglalkozik Hodges az »inner-stage« (belső színpad) kérdésével. Ez a kérdés azért ad vitára alkalmat, mert több színháztörténész tévesen értelmezte mind a Swan rajzán lévő felírásokat, mind Florio 1598-ból fennmaradt *Dictionary*-jének erre a kérdésre vonatkozó részeit. Hodges határozottan tagadja az »inner-stage« létét s főleg azt, hogy ebből fejlődött volna ki a modern színpad. Azt azonban Hodges is elismeri, hogy a színpadon magán feltételezhetően

megvolt egyes darabok előadásakor a szintbeli különbség, vagyis a színpad egyik része emeltebb volt az előtéri részénél. Erre utal Shakespeare is a *Hamlet*-ben, amikor »on the upper-stage«-t és »on the lower-stage«-t emleget.

Végezetül Hodges az Erzsébet-kori színpad külsőségeiről, díszleteiről ír s minden kétséget kizáróan bebizonyítja, hogy ez a színpad talmi csillogású, barokkos díszítéssel terhelt volt s mindez egyrészt allegorikus értelmével az udvar embereinek, másrészt pedig gyermekes tarkaságával a »pit« közönségének szólt.

Hodges műve sokban hozzájárult az Erzsébet-kori színház és színpad alaposabb megismeréséhez.

H. B.

ORMIS, JÁN V.

Čechobratr Protišturský = Ján Kollár.

[Šturelles Csehtestvér = Ján Kollár.] Slovenska Literatura, 1954. I. 246—248. p.

Rizner *Bibliografiájában* (I. kötet 277. p.) mint önálló címszó szerepel a Čechobratr Protišturský (Šturelles Csehtestvér) álnév, megfejtése azonban hiányzik. Az álnév alatt Riznernél csak egy mű címét találjuk, *Nápisí Tatranské zpod Krivane* (Tátrai epigrammák a Kriván alól) a *Česká včela* (Cseh méh) 1847. évf. 104. számából.

A jellegzetes álnév felkeltette Ormis érdeklődését, de nem szentelt neki különösebb figyelmet, mert megfejtésére nem volt semmi reménye. Csak évek múlva találkozott vele újból, mikor Ján Kollár-bibliografiájához gyűjtött anyagot. V. A. Francev professzor »Šturovo Schisma a jeho ohlasy« (Štur *Schisma*-ja és annak visszhangja) című cikkében (Časopis pro moderní filologii a literatury, 1914. IV.) megemlíti, hogy Kollár a Štur-iskola és az új szlovák irodalmi nyelv ellen névtelen epigrammákkal is harcolt a *Česká včela* c. folyóirat 1847. évfolyamának hasábjain. Francev magyarázatából az következik, hogy a Čechobratr Protišturský nem más, mint Ján Kollár. De arról nem beszél, hogyan fejtette meg az álnevet. Ezekből az adatokból megállapítható, hogy Rizner tévesen jelölte meg a folyóirat számát, mert az epigrammák nem a 104., hanem a 100. és 105. számban jelentek meg.

A 100. számban *Nápisí Tatranské* (Tátrai epigrammák) cím alatt Čechobratr Protišturský aláírással öt epigrammát találunk. A 105. számban *Nápisí Tatranské zpod Kriváné* (Tátrai epig-

rammák a Kriván alól) cím alatt pedig hét epigrammát. A 100. számban szerkesztői megjegyzést találunk: Beküldve Magyarországról. Az utolsó epigramma ebben a számban a legmérsékeltebb hangú, nincs személyi éle Štur ellen. Címe: *Národní nespokojenost* (Nemzeti békétlenség). Ugyanez az epigramma megtalálható Kollár írásai Kobrov-féle kiadásának első kötetében (418. p. 1862.) az V. fejezetben. A Čechobratr Protišturský névvel szignált tizenkét epigramma egyikének megjeleneése Ján Kollár írásai között — eléggé bizonyítja Kollár szerzőségét. Valószínűleg Francev is innen állapította meg, hogy az álnév mögött Ján Kollár rejtőzik.

Fr. Bačkovský, bár egyébként alaposan foglalkozott Kollár műveivel, nem tudta, hogy a *Národní nespokojenost* már 1847-ben megjelent álnéven a *Česká včelában*, mert *Sebroné drobne básně od Jana Kollara* (Ján Kollár kisebb verseinek gyűjteménye) c. könyvében (1903) a kérdéses epigrammáról azt írja, hogy csak 1862-ben és 1868-ban jelent meg nyomtatásban.

A *Česká včela* 105. számában közzétett epigrammák közül, figyelemreméltó az utolsó, melynek címe: *Št'avnice* (Selmec). Azért nevezi Selmece »gyönyörű és új csehslavák várnak«, mert ott lakott Stefan Launer, akinek az epigramma megírásának idején (nyomtatásban 1847-ben jelent meg) már megjelentek *Pohava Slovanstva* (A szlávság természet) és *Slovo k narodu svemu* (Egy szó nemzetemhez) című, a szlovák irodalmi nyelv ellen irányuló írásai. Ez a tény ébresztett rózsás reményeket Kollárban, melyek azonban nem teljesültek. A *Št'avnice* c. epigramma egyúttal Kollár és Launer irodalmi kapcsolatait is bizonyítja.

S. I.

MAKASIN, SZ. A.

Szofijszkaja kollekcija rukopiszej iz arhiva Gercena i Ogarjova.

[Gercen és Ogarjov kéziratainak szófiai gyűjteménye.]

Izvesztijija AN SzSzsZr, OLiJa, 1954. 5. sz. 456—463. p.

Gercennek és Ogarjovnak az emigráció éveiben összegyűlt levéltára hosszú külföldi vándorlás után hazakerült Gercen szülővárosába, Moszkvába.

Gercen halála után (1870) fia, A. A. Gercen orvosprofesszor őrizte atya levelezését, amely Ogarjov halála után (1877) új Gercen és Ogarjov dokumentumokkal

gazdagodott. Ez a teljes gyűjtemény az idők folyamán azonban szétszóródott: egyes leveleket visszakértek írójuk hozzátartozói, az irodalmi és életrajzi vonatkozású iratok egy részét a család 1890—1906 között a moszkvai Rumjancev-múzeumnak (a mai Lenin Könyvtár) ajánlódokta. 1881-ben M. P. Dragomanovnak adott át A. A. Gercen fontos kéziratokat és leveleket publikáció céljából. Néhány ezek közül a nyomtatás után visszakerült a családhoz, a kéziratok nagyobb része azonban Dragomanovnál maradt, illetve leánya házassága révén I. D. Sismanov bolgár történész kezébe került.

Sismanov halála után özvegye 1932-ben eladta a nála lévő kéziratokat a prágai »Orosz Külföldi Történeti Levéltárnak«. A család svájci tagjainál őrzött családi irományok 1837-ben szintén Prágába kerültek.

Csehszlovákia felszabadítása után a csehszlovák kormány 1945-ben a Szovjet Tudományos Akadémiának ajándékozta a prágai kéziratokat, s így Gercen levéltárának az a három fontos része, amely a múlt század végén Svájcban szét hullott, újból egyesült.

Amikor 1953-ban a *Lityeraturnoje Naszledszto* sorozatban publikáltak Gercen és Ogarjov kéziratainak első részét, P. A. Mijatev, a Bolgár Tudományos Akadémia Levéltári Intézetének igazgatóhelyettese hírt adott arról, hogy a Sismanov levéltárban is vannak még Gercen és Ogarjov dokumentumok. Ezt a szófiai gyűjteményt 1954-ben a Bolgár Népköztársaság a Szovjet Tudományos Akadémiának ajándékozta.

A 700 kéziratoldalt kitevő szófiai kézirat-csoport Gercen és Ogarjov kéziratokat, hozzájuk írt leveleket, s a Kolokol kiadójához Oroszországból küldött írókat tartalmaz.

Makasin közleményében röviden jellemzi a szófiai kéziratokat, a legfontosabbakról pedig részletesebben szól.

A gyűjtemény legértékesebb darabja a *Biloje i dumi* [Emlékezések és elmélkedések] 57 oldalas kézírata, amely igen sok, ismeretlen szövegrész-változatot őrzött meg, s ezért lehetővé teszi Gercen híres emlékirata kanonikus szövegének megállapítását. Előkerültek a szófiai kéziratból a francia nyelvű Kolokol francia kéziratjai is. A gyűjtemény többi irata sok érdekes adattal gazdagítja az 1840—60-as évek orosz forradalmi mozgalmának képét, s előbbreviszi Gercen és Ogarjov irodalmi munkásságának tanulmányozását.

B. K.

REMAK, HENRY H.

The German Reception of French Realism.

[Hogyan fogadták a németek a francia realizmust?]

PMLA, 1954. 3. sz. 410—431. p.

Mindeddig nem írtak összefoglaló tanulmányt arról a hatásról, amelyet a XIX. századi francia realista regény Németországban kiváltott. A cikk szerzője ezt a hiányt igyekszik vázlatosan pótolni; figyelmét elsősorban a német irodalmi közvéleményre, a folyóiratokra, a kritikusok többségének és az olvasóközönségnek az állásfoglalására irányítja, mert ez szerinte hívebb képet nyújt, mint egyes kiemelkedő írók vagy kritikusok nyilatkozatai.

A realizmust úgy határozza meg, hogy az az író elmélyedése saját kora társadalmi valóságába. Ez a bizonytalan polgári definíció nem határolja el a naturalizmust a realizmustól: Remak tárgyalásában a Goncourt-fivérek és Zola épp úgy helyet kapnak, mint Balzac és Stendhal.

A szerző időszakokra bontva vizsgálja a francia realista regény hullámzó német visszhangját. Az első időszak az idős Goethe elismerő nyilatkozataitól a XIX. század közepéig tart. Remak utal a német és a francia irodalmi fejlődés különbségeire, aminek okát abban találja meg, hogy Németországot politikai, társadalmi, kulturális és vallási ellentétek szakították szét, szemben a francia állam centralizált rendjével. Ennek a következménye az, hogy a francia realista hagyomány Scarron, Lesage, Marivaux hagyományaira tekinthetett vissza, míg a XVIII. századi német regény egyéni és nevelési kérdésekre koncentrálódott és viszonylag elszakadt a társadalmi valóságtól. Ez a hagyomány folytatódik a német klasszicizmusban, amely Goethe és Schiller példájára támaszkodva elvonatkozik kora valóságától; hasonló fejlődés mutatkozik a német romantikus drámában is, a *Sturm und Drang* realista merészsége után. Goethe elismerő kritikája Stendhalról és Balzacról nem terelte realista mederbe a német irodalmat; Mörike, Alexis, Gutzkow, Immermann regényeiben a kontemplatív jelleg és a történeti tárgyak dominálnak.

A francia realizmus hatása az alkotó irodalomra ebben az időszakban még igen csekély, az olvasóközönség körében azonban már jelentős népszerűsége tett szert. Stendhalt viszonylag elhanyagol-

ják, Balzac sikere azonban Németségben épp olyan nagy, mint saját hazájában. Gutzkow és Keller lelkesedve írnak róla, bécsi látogatása valóságos diadalmenet. 1830—1848. között legalább 104 kötetét adják ki Németségben, igaz, hogy meglehetősen alacsony színvonalú fordításokban; és az is igaz, hogy a kor divatos francia írói — Scribe, Sue, az idősebbik Dumas, Kock — még nagyobb közönségsikert arattak.

A második időszak a század közepétől Zola fellépéséig terjed. A forradalmak bukását követő politikai kiábrándultság és fokozódó nacionalizmus légkörében a francia realisták érdeklődés erősen mecsappan. A regényben továbbra is a *Bildungsroman* hagyománya uralkodik, Freytag, Keller, Raabe realizmusába is idillikus, lírai és kispolgári elemek vegyülnek. A kritika nagyrészt elhallgat, a nagy realisták gyér számú fordításokkal szerepelnek, a divatos francia írók — az imént felsoroltakon kívül Sardou, Augier, Feuillet, Ohnet — lépnek előtérbe. Balzac nagyságát ebben az időben csak Marx és Engels hangsúlyozzák; a szerző szerint ez is arra mutat, hogy a német kritika és olvasóközönség nem volt hajlandó tudomást venni az ipari és a francia forradalom irodalmi következményeiről. A fokozódó francia—német ellentét hatása alatt egyre több szó esik a francia realista írókban megnyilvánuló »erkölcsi dekadenciáról«. A francia realizmussal szemben mutatkozó általános közömbösséget és ellenzenvet csak egy-két mélyreható, megértő kritikai elemzés (A. Büchner, Julian Schmidt) enyhíti.

A harmadik időszakban (1879—1900) Zola alakja dominál. A szánalmasan epigon-jellegű német regénynek és drámanak jót tett a Zola körül kitört vihar. A német feudalizmus és nagyipar, a militarista állam merev osztályszerkezete az irodalomra is rányomta bélyegét; az álklasszicizmus és álromantika bilincseit csak a 90-es években sikerült Hauptmannak szétszakítania realista drámáival.

A szerző hangsúlyozza Nietzsche és a dán Georg Brandes érdemeit a francia realizmus németországi meghonosításában, megvonja a gazdag fordításirodalom mérlegét, rámutat arra, hogy Zola naturalista túlzásai után megértőbb állásfoglalás alakult ki a nagy francia realisták irányában, annak ellenére, hogy a német irodalomkritikában nacionalista vonások is jelentkeznek: egyes francia írókban

»germán« vonásokat fedeznek fel, Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola alakjában a *Kraftmensch* eszményét ünneplik.

A francia realizmus a következő időszakban, 1900—1914. között integrálódik a német kulturális életbe. Az első világháborút kísérő expresszionista áramlattól eltekintve a francia realisták termékenyítő hatása, népszerűsége 1918 után is töretlenül folytatódik és a 20-as évek közepén éri el tetőpontját. Az érdeklődés 1930-tól kezdve alábbhagy, bár a német egyetemek a náciizmus uralma alatt is ápolják a francia realizmus hagyományait. A második világháború után az érdeklődés ismét hatalmas mértékben fellendül.

Sz. M.

KRAMPF, M.

Stefan Żeromski et la France.

[Stefan Żeromski és Franciaország.]

Mercure de France, 1954. 5. sz. 382—412. p.

Stefan Żeromskit ma már nem ismerik Franciaországban, pedig egyike a századforduló legjelentősebb lengyel íróinak, akinek művei legnagyobbreszt Franciaországban is megjelentek. A cikkíró igyekszik megjelni a magyarázatát, hogy miért feledkeztek meg róla, s egyben azt is meghatározza, hogy mit köszönhet Żeromski műve Franciaországnak.

Stefan Żeromski 1864-ben született a cári elnyomás alatt nyögő Lengyelországban. Ifjú szellemét az elnyomatás legszomorúbb éveinek élményei alakítják, az eloroszosított gimnázium falai között, majd később az állatorvosi főiskolán. Tüdőbaja miatt kénytelen vidékre menni s tanítóságot vállalni. Hazájának szolgasorsa, saját betegsége és nyomora mély nyomokat hagynak kedélyén, pesszimistává teszik. De pesszimizmusa csakhamar lázadássá válik. Nem hajlandó megadni magát sorsának, s mikor a zsarnokság már elviselhetetlen teherként kezd nehezedni hazájára, Żeromski, sok más lengyel hazafival egyetemben külföldre távozik. Párizsba megy, ahol egy ízben már járt korábban is (1896), s 1908. és 1912. között négy esztendőt tölt a francia fővárosban. Szinte kizárólag a lengyel emigráció körében tartózkodik, arisztokraták, munkások, diákok, politikai menekültek, művészek és írók (Reymont, Strug stb.) társaságában él. 1910-ben egyik alapítója a Párizsi Lengyel

Író- és Művészársaságnak. Ebben a magát apolitikusnak hirdető egyesületben a lengyel nemesség legelőkelőbb családjainak a tagjaival kerül kapcsolatba, a mindnyájukat egyformán fűtő nemzeti, hazafias érzés révén; de ez a környezet sem tudja elszakítani az emigráció alacsonyabb társadalmi helyzetű tagjaitól. Egyike a Munkaügyi Hivatal Segélyközpontja alapítóinak is. Žeromski kezdeményezésére a Segélyközpont kulturális tevékenységet is fejt ki, mégpedig egyre szélesebb területen, és egyre nagyobb hatással. Žeromski állandóan résztvesz a rendszerint viharos vitákba torkolló összejöveteleken, de maga sohasem szólal fel, csak figyel és benyomásokat gyűjt. Kortársai, lengyelek és franciák egyformán, széleskörű társadalmi tevékenységet kifejtő, május elsejei tüntetéseken résztvevő, ugyanekkor azonban csendes, zárkózott, a tömegben is magános egyéniségnek rajzolják. A Diáknegyed kávéházaiban, a nyüzsgő egyetemisták között, a »tömeg fürdőjében« is egyedül marad, elmékedésekbe merülve, megfigyeléseket gyűjtve.

Žeromskit mélységesen érdekelte a társadalom élete, nemcsak a lengyel emigránsok kis társadalmáé, hanem a francia társadalomé is. A körülötte zajló francia élet mélyén — a felszín minden látszólagos nyugalma, fénye és ragyogása mellett — hatalmas szociális erők kavargotnak; vérbefullasztott május elsejék, anarchista merényletek, bányászstrájkok rázkódtatták meg a társadalmat alapjaiban, a Dreyfus-ügy, az állam és az egyház közötti viták hullámai még korántsem ültek el, s a szocialista párt előretörése mindinkább érezhetővé vált az egyre feszültebb nemzetközi légkörben. Žeromski, aki keményen küzdött saját és honfitársai sorsának jobbrafordulásáért, természetes vonzalommal figyelte az elnyomott munkásosztály mozgalmát. Ezt tükrözte egyébként a korabeli francia irodalom termésének a java is, Romain Rolland, Anatole France stb. munkássága, a szocialista írók, az irodalmi iskolák és csoportok működése. Az 1910-es évek Párizsában haladó eszmék forrnak, erjednek, kavarnak. Nem maradtak fenn adatok arról, hogy Žeromski kapcsolatba került volna velük. De a francia népet, a szürke hétköznapok embereit ismerte, műveinek közelebbi vizsgálata győz meg erről. *A honatlan katoná c.* elbeszélésének hősei majdnem kizárólag franciák. Az *Otthonatlanok c.* regényében, a *Júdás Megtéré-*

sében festőien pontos párizsi képekkel találkozunk, de e párizsi képek hangulata Žeromski lengyel honvágyától, saját belső érzemvilágától nyeri sajátos fényét; az otthontalan emigráns szomorúsága lengi át leírásait. Főhőseit nem Párizs szépségei fogják meg, hanem a város csúnyasága, a körengteteg pusztá kietlensége, a nyomor, ugyanúgy, mint amikor Varsót ábrázolja.

T. E. I.

LAWLER, JAMES R.

Apollinaire inédit: Le séjour à Stavelot.

[Kiadatlan Apollinaire: Stavelot-i tartózkodása.]

Mercure de France, 1955. 2. sz. 296—309. p.

1899 nyarán Guillaume Apollinaire fiúvére társaságában három hónapot töltött Stavelot-ban, egy kis belga tengerparti városban, az Ardennek lábánál. Christian Fettweis 1934-ben, Robert Goffin 1948-ban közölt egy-egy érdekes cikket a költőnek erről a tartózkodásáról, de ezek csak életrajzi adatokat tartalmaznak. E három hónap költői termését és ennek fontosságát eddig senki nem értékelte, még Pascal Pia legújabbán megjelent Apollinaire-életrajza sem. Eddig az volt a hiedelem, hogy mivel a két fiatalember menekülésszerűen hagyta ott a kisvárost, a költő összes jegyzete is elveszett. Ezt cáfolja meg a cikkíró, aki Apollinaire özvegyének jóvoltából hozzájutott egy füzethez, amelyben a költő Stavelot-ban írott műveit, jegyzeteit találhatjuk. Ezekből igen érdekes és fontos következtetéseket von le.

Először a személyes jellegű, önvallo-másszerű részekkel foglalkozik. Ezeknek alaphangulata a magányosság, szomorúság, hasonlítanak ebben az *Alcools c.* kötet verseinek hangulatához. Szkepticizmusa is erősen jelentkezik már ezekben a vallomásokban, főleg vallási téren. A szociális kérdés is foglalkoztatja az ifjú költőt. »Meg kell szervezni a munkát« — ez az ő elképzelése ezzel kapcsolatban. Költeményt is ír *Au prolétariat* (A proletáriátushoz) címmel és egy elbeszélést *Conte véridique* (Igaz elbeszélés) címen. Ebben leírja, mint szemtanú, egy munkás halálát, aki egy meredek tengerparti szikláról ledobta magát. A kommentár rövid: »Három frankot keresett naponta. A test ottmaradt elterülve a napon.« A költő odafutott, de a járőrök nemigen fordították rá figyelmet. — Al-

lásfoglalása azonban ekkor még eléggé ingadozó, olykor anarchista hangokat üt meg: a jelenlegi társadalomnak el kell pusztulnia a benne uralkodó bizonytalanság miatt. — A stavelot-i életről is találunk naplójában satirikus sorokat, amelyekben az ottani polgárok nyugodt, nyárspolgári életét figurázza ki ügyesen. A vallon nyelvjárás is foglalkoztatja és feljegyzi az érdekesebb kifejezéseket, neveket, szavakat.

A második, leglényegesebb fejezet Apollinaire költői munkásságát elemzi. Tulajdonképpen ebben az időben alakul Apollinaire igazán költővé, ekkor sajátít el különböző technikai fogásokat, új képeket fedez fel, amelyeket majd később hasznosítani fog. Pillanatnyilag még Maeterlinck hatása alatt áll. *Chaste Lise* c. verse a szimbolisták által kedvelt álmata hangulatot idézi fel. Az *Un dernier chapitre* (Egy utolsó fejezet) c. vers első megfogalmazása (először itt írta meg prózában és csak később bontotta fel sorokra) érdekes fényt vet a szabadvers technikájára. A *Maison des Morts* és *Un Fantôme des Nuées* (Felhőkisérlet) c. versek »prózaí« eredetijét is fellelhetjük e füzetben. Legnagyobb részt azonban ekkor alexandrinban írja verseit, sokszor még rím nélkül. Kedveli a nevekből alkotott akrosztichonokat, különösen első nagy szerelmének neve, Marie fordul elő gyakran ezekben. E versek között, amelyek legtöbbje középszerű alkotás, sokszor egy-egy olyanra bukkanunk, amelyet a költő valamelyik későbbi kötetébe kiadott, esetleg részben átdolgozva (pl. a *Je songe à Gaspard* (Gaspardra gondolok) kezdetű a Cortège Priapiqueban jelent meg, a *Fagnes de Wallonie* (Vallonia mocsaras tavai) 1917-ben a *Nord-Sud* c. folyóiratban stb.). 1909-ben egy sor költeményt adott ki Louise Lallanne álnéven, ezekből is már jónéhányat Stavelot-ban írt meg, a füzet tanúsága szerint. Még gyakoribb jelenség azonban az, hogy egyes sorokat, amelyeket ekkor írt, megtaláljuk bedolgozva későbbi költeményeibe. Ezt a cikkíró igen fontos jelenségnek tartja, igen sokat revelál Apollinaire munkamódszeréből és sok példát is hoz fel rá. Évek múlva tűnnek elő egyes verssorok újra, új hangulatú költeményekbe ágyazva. Úgy rendezi el verssorait, ahogy a kubista festő vásznán a tárgyakat. Csak a zenei, hangulati egység fogja össze őket egy egészé, időben esetleg egész távol állnak egymástól keletkezésüket tekintve. — Egyes, ritka szavakat is e stave-

lot-i naplóban találunk meg először (pimus, pentacle, argyraspides, dendrophores, stb.). A hetes szám kedvelése (pl. az *Alcools*-ban) már itteni előzményekre vezethető vissza. Szójátékok, metaforák, képek keletkeztek itt, e három hónap alatt, amelyeket azután a későbbiekben felhasználta. Itt írta át egy 1898-ban keletkezett költeményét, a *Mardi gras* (Húshagyó kedd) és az átírás, az eredeti, eddig ismerttel összehasonlítva, ismét a költő fejlődésének, művészi tökéletesedésének bizonyítékát adja.

Egy rövid harmadik fejezetben Apollinaire olvasmányairól, az ezekről hátramaradt jegyzetéről szól a cikkíró. Néhány Maeterlinck, Marceline Desbordes-Valmore, Moréas verssora találunk feljegyezve. Néhány középkori olvasmányt is megjelöl, amelyekből egy-egy szót, kifejezést későbbi verseibe is átvitt. Léon Daudet, George Sand leveleiből is idéz. Ugyanítt találunk meg egy fordítás-próbálkozást: Boccaccio *Fiammettájának* fordítását.

Befejezésül és összefoglalásul: e füzet tartalma is megerősíti azt a feltevést, hogy Apollinaire későbbi remekművei nem néhány óras ihlet szülöttei, hanem 19 éves kora óta dolgozik rajtuk, állandóan építi művét, beledolgozva későbbi verseibe régebbi motívumokat. Ez csodálatos folytonosság, »continuité« benyomását teszi egész életművében. Olvasmányjaiból készült jegyzetei, személyes meditatív költőnk széleskörű érdeklődését bizonyítják. A társadalmi kérdések iránti fogékonyságának bizonyítására idézi még a cikk a költő egy 1917-ben elmondott beszédének azt a mondatát, ahol azt állítja Mirabeau-val, hogy az irodalomnak »az emberiség szociális és erkölcsi emancipációját kell szolgálnia«.

N. M.

BRODSZKAJA, SZ. J.

Nyeizvesztnij rasszak M. Gorkovo.

[M. Gorkij ismeretlen elbeszélése.]

Izvesztijija AN SzSzsR OLiJa, 1954. 5. sz. 449—455. p.

A *Das deutsche Buch* c. német folyóirat 1923-ban kiadott orosz különszámának 23—25. lapján M. Gorkij aláírással ellátott eddig ismeretlen elbeszélést bukkant a közlemény szerzője. A karcolat címe: *Im Segelboot über das Kaspi-sches Meer* (Vitorlással a Káspi-tengeren keresztül). A szerkesztőség megjegyzése szerint a cikk töredék Gorkij visszaemlé-

kezéseiből; a fordítás eredeti kéziratból készült.

Az első személyben írt elbeszélés egy halász-artyel tagjainak hajóútjáról számol be, amelyet egy Bakuból Asztrahánba tartó kétarbochos vitorlással tettek meg. Az elbeszélő bemutatja útítársait, az erős, napbarnított parasztokat, Kornyey Vavilovot, az artyel vezetőjét, ezt a szigorú, öreg despotát, aki mindenütt házigazdának érzi magát, a fürge, szilaj asszonyokat, akik azonban remegnek Vavilov súlyos ökiétől.

A kis elbeszélés keletkezésének története érdekes adalékokat nyújt Gorgij munkamódszeréhez.

A közlemény szerzője gondosan elemzi a karcolat szövegét, összeveti Gorkij más, ugyanezt a hajóutat megőrkítő írásával. Ezek alapján arra a következtetésre jut, hogy Gorkij 1892-ben Tifliszből Nyizsnij-Novgorodba utaztatásban találkozott annak a halász-artyelnek a tagjaival, akikkel 1888-ban együtt dolgozott. Hozzájuk fűződő emlékeit örököltette meg a *Tenger partján* c. elvezett elbeszélésében (1894). Később ezt az élményanyagát több írásában felhasználta: 1913-ban az *Utazás és a Szakadéknban* c. elbeszéléseibe dolgozott bele részleteket, 1916-ban *A tréfacsinálóba*, majd végül 1922-ben, amikor önéletrajzi művein dolgozott, az *Első szerelmem* c. írásába, később azonban — szerkesztési megfontolás alapján — kihagyta. A most előkerült karcolat kéziratát valószínűleg maga adta át a német folyóirat szerkesztőségének 1923-ban, amikor Németországban gyógyíttatta magát.

B. K.

QUASIMODO, SALVATORE

Discorso sulla poesia.

[Előadás a költészetről.]

Fiera Letteraria, 1954. 51. sz.

Salvatore Quasimodo cikke tulajdonképpen annak az előadásnak a szövege, melyet 1954. december 7-én, a Teatro Eliseoban tartott. Ebben a következőket mondotta:

A »filozófusok«, a költők örök ellenségei, azt állítják, hogy a költészet nem változik meg egy háború alatt vagy a háború után. Az igazság ezzel szemben az, hogy a háború igenis átalakítja egy egész nép morális életét — a háború poklából visszatértek előtt sok minden más szint nyer; nagyobb lesz az igény, az igazság, a realitás iránt. Valéry 1918-ban

a francia költészet egyik korszakát zárja le és Apollinaire-rel modern korszak kezdődik. D'Annunzio uralma is éppen ebben az évben török meg. 1954-ben a hermetisták (polgári irányzat — a szerk.) végleg elhallgatnak — valamiféle várakozási időszak kezdődött ezután. Újabb magasságokra tör-e, vagy visszaesik a költészet? A kritika csak próbálkozik a felelettel, de pontos választ adni nem tud. Inkább az utolsó félszázadot vizsgálja, mintsem a jelen költészetét kíséri figyelemmel. Ezért nem is rendelkezik azokkal a megfelelő eszközökkel, melyekkel a ma költőit magyarázni tudná.

A kritikusok értetlenek: a háború utáni új költői nyelv meglepi őket. Az allegóriák, elvont versek köde szétfoszlott a diktatúra bukása után. A költő szabadságával és igazságával megváltoztatja a világot. A költő nem »kijelent«, hanem a versbe sűríti össze lelkét. A formális, kategorizáló kritika nem tudott magyarázatot találni ezekre a versekre s költőiket sem értette meg, bár 1945 után kezdődött valamilyen igazi megértésre való törekvés. Az új kor költőnemenzedéke, 1945-től épp a fentebbiek miatt vezető és irányító alakok nélkül indult. Az új nyelv, új kifejezőeszközök keresése így egybeesett az új ember keresésével, annak az embernek a megjelenítésével, akit úgy becsaptak és rászedtek a háborúban. A formális kritika a gyakori ritmustalan és prózai jellegű külső jegyek alapján ítél s ezért értetlenül valami elbeszélő, szónokló »fordítói stílusról« beszél e művekkel kapcsolatban.

De a »fordítói stílus« idegen, külföldi irányok követését jelenti-e csakugyan?

Ez a költészet a hagyományos Arcadiával, az újjászületett petrarkizmussal szemben támadt s mondatszerkezeteiben széles ritmust használt. Hiszen a szociális változások korában vagyunk most, a szociális (nem szociológus!) költészet virágzik, az a fajta szociális költészet, melyet a maguk korában Dante, Petrarca, Foscolo és Leopardi is műveltek. Természetes, hogy ez a szociális költészet inkább a dialógust, mint a monológikus formát választja.

Dramái és epikai (modern értelemben véve) — ez talán az új költészet két jellemzője. A ma költője tudja, hogy nem írhat idilleket és lírai jóslatokat. Szerencsére most nincsen egy olyan állandóan párhuzamosan futó és mindent vulgarizáló erős kritika, amely ezt a költészetet agyonmagyarázná és »filozófiába« fullasztaná. A kritika — szerencsére —

a »fordítói stílusban« bizonyos idegen irodalmak hangjának utánzását véli felfedezni s ugyanakkor nem veszi észre, hogy az új kifejezésmód, a való megjelenítésének olasz hangja ez. Az európai olvasók, negyven év után ismét érdeklődnek az olasz költészet iránt, s éppen a legutóbbi versek által felkeltett visszhang igazolja azt. Nem annak világos jele-e ez, hogy az olasz költészet végre közös problémák kifejezését kezdte meg, közös hangon?

Az új költői nyelv titka csak akkor oldódik meg a kritikusok számára, amikor már a költők túl vannak rajta. Az általuk még nem értett versek ékes-szóloák és esaládiak — délről és északról új erők ömlenek a költészetbe és magukkal hozzák szűkebb hazájuk levegőjét, szokásait, szólásait; Toscanában újra-éled néhány Guittone d'Arezzo — hűséges ábrázolásban jelennek meg az emberek, az emberi érzések, szokások, tettek. Nehéz ezt az »új« anyagot formába önteni, az utolsó évszázad téves hagyományai alapján.

Dante-tanulmányomban már kifejtetem — mondja Quasimodo —, hogy a reális stílusban mekkora szerepe van az »egyszerű stílusnak«. Ez a hang lépi át a kritikusok által oly gonddal felépített falat, mellyel költészetünket az európai-tól elzárták. Kritikánk még ma is a régi mércével próbálja ezt az új jelenséget mérni. Végülis azonban a költők fogják a teoretikusok elveit a költészethez alakítani. Gramsci jól látta börtönének homályából is, hogy a költő nem lehet paszszív egy társadalomban sem. A költő teremt, eszméi, képei jobban hatnak az emberekre, mint a filozófia és a történelemírás. Éppen a szépség erejénél fogva a költészet más erkölcsi magatartást formál bennük — tökéletessége ezért áll arányban felelősségével.

A kritikusok »várakozó álláspontja« ezért — a költészet újjáalakuló, kiszélesedő korában — tarthatatlan. A háború véget vetett egy régi kultúrának és az ember igazi értékére hívta fel a figyelmet. Ezért fontos, hogy a költők az emberekkel találjanak kapcsolatot s ezért helyes, ha a költészet úgy zeng, mint a kórus és olyan jellemzői vannak, mint a széles ritmus, egyszerű, közös szavak a

reális világról, néha egészen epikus formában.

A háború utáni olasz költészet nehéz utat választott, de mindenképpen a helyes utat — mondotta befejezésül előadásában S. Quasimodo, a kommunista költő és kritikus.

Sz. Gy.

A »Veproszi Filozofii« 1955. évi 1. számában (153—156. p.) Sz. Sz. Arevszatan érdekes felfedezést közöl. Kitioni Zénónnak, a sztoicizmus megalapítójának (i. e. kb. 336—264) *A természetéről* c. műve, amelyre Diogenes Laertius és Stobaeus utal, már az ókorban elveszett. A régi sztoa filozófiáját eddig Zénón és követőinek töredékei alapján igyekeztek rekonstruálni. Az Örmény Szovjetköztársaság Minisztertanácsa mellett működő Állami Kézirattárban 1949-ben ó-örmény nyelvű kéziratokat fedeztek fel, amelyek minden valószínűség szerint Zénón említett művének az i. u. utáni VII. század fordulóján készült fordításai. A fordítás egy teljes és három rövidített változatban maradt fenn; a teljes változatot 1280-ban másolták le. Zénón műve, amely rendkívül fontos az ókori filozófia történetének tanulmányozása szempontjából, eddig csak örmény nyelven jelent meg, de orosz fordítása is előkészületben van.

A természetéről c. értekezés részben megerősíti a sztoikus filozófiának a töredékekből ismert tételeit (pl. a világ viszszevezetése négy őselemre, a világ egysége, az úr tagadása), részben azt mutatja, hogy az antik filozófiára vonatkozó egyes hagyományos nézetek revízióra szorulnak. Széles körökben elterjedt pl. az a ícfogás, hogy a sztoicizmus Arisztotelész tíz kategóriáját négyre redukálta; az ó-örmény fordítás viszont arra vall, hogy a kategóriák száma és sorrendje Arisztotelésznél és Zénónnál azonos.

A fordítás szövegében interpolációk találhatók, amelyekkel a VI.—VII. századi fordító és a XIII.—XIV. századi másolók igyekeztek a sztoicizmust összhangba hozni a keresztény ideológiával és az örmény egyház tanításaival. A kutatók feladata, hogy ezeket a betoldásokat kiküszöböljék és Zénón művének eredeti szövegét visszaállítsák.

Sz. M.

IN MEMORIAM

Hatvan éve született a Szeptemberi Felkelés lánglelkű költője, *Geo Milev*. Már gimnazista korában versel. Németországi tartózkodása alatt (1912—14) nyugati költőket fordít. A frontról félvakon tér haza. »Mérleg« című szimbólista folyóiratában teszi közzé híres »Kiáltvány a bolgár írókhoz« című cikkét, melyben megkísérli megtalálni a realista forradalmi költészethez vezető utat. A Szeptemberi Felkelés után a fasiszta barbárság elleni megalkuvás nélküli harc útjára lép. Új folyóirata, a »Láng«, maga köre tömöríti Bulgária haladó íróit. Ekkor írja meg leghíresebb költeményét, a »Szeptember«-t (Szeptemvri). — A rendőrség a folyóiratot betiltja, Geo Milevet pedig a »Szeptember« megjelentetéséért egy évi börtönre ítéli. Az ítéletet követő napon lakásáról fasiszta tisztek elhurcolták, azóta nyoma veszett. Csontváza csak a múlt évben került napvilágra a Szófia-környéki titkos tömegsírok feltárásakor.

Paul Claudel, a híres francia költő, 1955 február 23-án 86 éves korában Párizsban elhunyt. Claudel életének nagy részét mint diplomata hazájától távol töltötte. Széles áradású, az élő beszéd természetes lüktetését felidéző szabad verseit és verses drámáit (melyek közül több magyar fordításban is megjelent) a katolicizmus világnézete inspirálta, azonban élete vége felé, az elmúlt években üldözni kezdték egykori jobboldali fegyvertársai.

Claudel halála alkalmából részleteket közlünk abból a cikkből, melyben Aragón emlékezést meg róla a »Les Lettres Francaises« hasábjain:

Paul Claudel osztályának gyermeke volt és ezen az alapon nem volt kiegyezési lehetőség közte és közöttünk. De bizonyos, hogy rendkívüli erővel, a történelem mélyéből fakadó szóval adott hangot népünk nagyságának, és ez biztosítja, hogy Claudel sohasem halványul el a francia irodalomban. A holnap meg-

adja az igazságot a műnek, amely fölött ma, harcaink közpette még megoszlanak a vélemények.

Nem akarom ma szétválasztani művét aszerint, hogy mi az, ami eltorzítja és mi az, ami átváltoztatja azt az én szememben. De méltatlan lenne, ha eltávoztával nem mondanánk meg róla, hogy nem csupán a költészet, hanem a francia próza sem lenne más, mint az ő irodalomba lépésekor, a század végén volt, Mallarmé halála idején. Méltatlan lenne elmondatlan hagyni, hogy a »Connaissance de l'Est« nyelve, a »Deux poèmes de l'été« dallama, a »Partage de midi« szeretete egy gyötrődő korszakot jelez, a mi korszakunkat. És ha a jövőendő embere humanusabb kézzel felveszi e vérző műveket, lemossa a sebeket, ragyogásuk annál nagyobb lesz.

Életének utolsó esztendejében Paul Claudel valósággal üldözöttség célja lett. Ezek az üldözők Franciaország megszállójának cinkosai voltak. Itt üdvözlöm Paul Claudelt, a költőt, akivel az áruló Maurras-t állították szembe sértegetői, és akik hiába akarták beszenyezni őt. Minden időkből így cselekedtek ők — így tettek Jaurès-zel, így az Ellenállás halottjaival — azokat gyalázták, akik Franciaország büszkeségei.

Meghalt Frano Král', Bratislavában 1955 január 3-án hosszú betegség után 51 éves korában meghalt Frano Král' nemzeti művész, a kiváló szlovák író.

Gyermekkorától nehéz munkával keverte kenyerét, de törhetetlen akaraterővel tanult, képezte magát, míg végülis tanító lett. A fasiszta aralom alatt nyíltan hirdette a haladó erők győzelmébe vetett hitét. Alapításától kezdve tagja volt a Csehszlovák Kommunista Pártnak, később mint kiváló pártfunkcionárius együtt dolgozott a néppel a dolgozó ember jobb jövőjéért.

Legismertebb regényei a »Jan« és »Cesta zarubana« (Eltorlaszolt út), utóbbit nemrég fordították le orosz nyelvre.

Emlékének megörökítésére a Szlovák Irodalmi Alap 5000 koronás díjat alapított, melyet az íróról neveztek el.

Daniel Mornet, a Sorbonne professzora, a francia irodalomtörténet Európa-szerte ismert kiváló művelője 1954 szeptemberében, 77 éves korában Párizsban meghalt.

25 éve halt meg **Alois Jirásek,** a cseh irodalom klasszikusa. A Szovjetunióban kiállítást rendeztek Jirásek orosz, cseh, szlovák, magyar, román és lengyel nyelven megjelent műveiből, azonkívül kéziratának és leveleinek fotókópiáiból.

A Szovjet Írószövetség és a VOKSZ március 11-én estet rendezett, amelyen az öt éve elhunyt nagy német íróról, Heinrich Mannról emlékeztek meg. Azsa-jev megnyitó szavai után Znamenszkaja tartott előadást Heinrich Mann írói útjáról.

Tavaly volt száz éves évfordulója Henri La Fontaine születésének. La Fontaine elválaszthatatlan barátjával, a tíz éve elhunyt Paul Otlet-vel együtt a »Federation International de Documentation« (FID) megalapítója, a nemzetközi bibliográfiai munkák és a népek közötti kulturális együttműködés hirdetője volt. Az évforduló alkalmával a »Revue de la Documentation« főszerkesztője, Georges Lorphève, nagy cikkben számol be életéről és művéről. A lap múlt év szeptemberi számában.

A lengyel irodalmat nagy vesztség érte, meghalt *Zofia Nalkowska,* a kiváló lengyel író.

Alkotó erejének teljében a lengyel népet olyan művekkel gazdagította, melyek irodalmának maradandó értékei közé tartoznak. Művei hosszú, sokoldalú és gazdag alkotó munka eredményei. Az író már a régi Lengyelországban felémelte szavát a társadalmi igazságtalanság ellen. Ebből a humanista együttérzésből születtek akkori regényei, melyekben a reakciós kormányzatok éles bírálatát adja. »Kitüntetések« c. regénye a leglátványosabb tiltakozások egyike, melyek a bestiális fasiszta uralom ellen elhangzottak.

Tagja volt a lengyel Országgyűlésnek, a Lengyel Nemzeti Frontnak, a Lengyel Békeharcosok Bizottságának, a Lengyel Írók Szövetsége Vezetőségének.

Nagy tehetségének és érdemeinek elismerése fejében magas kitüntetésekben részesült. Az elmúlt évben egész alkotó munkájának elismerésére az I. fokú Álami Díjjal tüntették ki.

A TUDOMÁNYOS ÉS IRODALMI ÉLET HÍREI

A Mickiewicz-év gazdag programja. A Béke-Világtanács határozata értelmében az idén világszerte megemlékeznek Adam Mickiewiczről, a legnagyobb lengyel költőről. Halálának 100. évfordulója alkalmából Lengyelországban 1955-öt Mickiewicz-évként nevezték el. A lengyel írószövetség ünnepélyes plénuma előtt mutatják majd be Mickiewicz »Ösök« című darabját. Számos műve jelenik meg, összesen 16 kötetben. Az UNESCO külön jubeliumi könyvet ad ki.

A Mickiewicz-év 1956 tavaszán ér véget a Lengyel Tudományos Akadémia ünnepi ülészakával.

A német—szovjet barátság hónapja alkalmából a Szovjet Tudományos Akadémia Gorkij Világirodalmi Intézete és a Szovjet Írószövetség tudományos ülészeket rendezett a Német Demokratikus Köztársaság irodalmáról. Az ülészeket K. Fegyin nyitotta meg, A. V. Ruzakova előadásában a NDK újjáépítő irodalmának témáit tárgyalta, *Racsinszka* Johannes R. Becher költészetét ismertette, *Turajeva* Friedrich Wolf Thomas Müntzerrel írt drámáját elemezte, *Sztezsinszkij* pedig Arnold Zweig publicisztikájáról beszélt.

A nemrégben Moszkvában rendezett »Puskin konferencián« érdekes új anyagot mutattak be, A. Sz. Puskin életére vonatkozólag. I. Andronnyikov és T. Cvajlovszka irodalomtudósok nyilvánosságra hozták a Karamzin család levelezését az 1836—37 évekből, melyben hiteles részletek találhatók Puskin halálára vonatkozólag. Ezek a levelek alátámasztják az eddigi tudományos kutatás eredményeit Puskin D'Anteshez való viszonyára vonatkozóan.

A csiki főkirálybíróhoz 1810-ben leküldött Batsányi János »Személyes Le Írása« került elő a Csíkszeredai Múzeum levéltári anyagának rendezése közben, mint az annakidején kiadott körözvény melléklete. Az értékes adalék teljes szövegét az »Utunk« 1955. február 25-i száma közli.

Pekingben a múlt év augusztusában tartották a műfordítók konferenciáját. A több mint száz résztvevő között ott volt Tsao Ching-hua kiváló orosz fordító, Kuo Mo-zso, aki Goethe Faust-ját, Ko Pao-chuan, aki Puskin verseit, Lo Nien-sheng professor, aki a görög klasszikusokat fordította le és Na Hsun, aki az Ezer-egyéjszaka meséit ültette át kínai nyelvre. A konferencián számos szakmai kérdést vitattak meg.

Roland Dorgelés-t választották meg a Goncourt-akadémia elnökévé. Dorgelés Colette utódja az elnöki székben.

L. N. Tolsztoj ismeretlen kéziratait találta meg magán-levéltárakban N. Gu-szev professor: két eddig ismeretlen szindarabtrédékét, amelyeket kevéssel halála előtt kezdett el.

A Cseh Nyelvtudományi Intézet nemrégén munka-értekezletet rendezett Liblicében nyelvészek részére, a stílus kérdéseiről. Az értekezlet, melynek vezetője Havránek akadémikus volt, a stílus alapvető fogalmainak tisztázásával, a szakmai stílus elemzésével foglalkozott és különös figyelmet szentelt a művészi stílus elemzésének. Szükségesnek mutatkozott az irodalmi és nyelvi stílus közötti viszony kifejtése. Kívánatos, hogy az irodalmárok alaposabban kidolgozzák a művészi, irodalmi stílus alapvető kérdéseit. Megállapították, hogy a mai szakmai stílus színvonala nem megfelelő. A vita referátumait és záróbeszédeit a Slovo a Slovesnost' c. folyóiratban közlik, s az elért eredményekkel foglalkozni fog az irodalmi művek nyelvének és stílusának konferenciája is, melyet erre az évre készítenek elő.

A Szovjet Tudományos Akadémia Gorkij Világirodalmi Intézetében március 21—22-én tudományos ülésszakot rendeztek, amelyen az 1954. évben megjelent szovjet orosznyelvű szépirodalmi alkotásokat vitatták meg. Az ülésen beszámoló hangzottak el a próza, a dráma, az elbeszélő költészet és a líra eredményeiről és problémáiról. A vitában számos író, kritikus és irodalomtörténész vett részt.

Az irodalmi, művészeti és tudományos élet számos kiválósága vesz részt a Német Demokratikus Köztársaság Schiller-bizottságában, a nagy német költő halálának 150. évfordulója alkalmából. Az ünnepi beszédet Thomas Mann mondta el Weimarban május 14-én.

A Lengyel Zeneszerzők Szövetsége ez év januárjában zenedíjjal tüntette ki Jad-wiga és Marian Sobieskit, a folklórkutatás terén végzett jó munkájukért. Sobieskiék vezetésével több mint 40 ezer lengyel dalt vettek fel magnetofonszalagra.

90 évvel ezelőtt, 1864-ben alapították a német Shakespeare-Társaságot, a legré-gibb németországi irodalmi-tudományos társaságot. Székhelye eredetileg Weimar volt, 1946-ban azonban áthelyezték Bochumba. 1951 óta Rudolf A. Schröder, az ismert, idős német költő az elnöke. A társaságnak 12 ezer kötetes tudományos könyvtára van, minden évben kiad egy almanachot. Évente számos előadást tart.

Fennállásának 90. évfordulója alkalmából a társaság 1954-ben Shakespeare-napokat rendezett. Az ünnepségek öt napja alatt a bochumi színház öt előadást tartott. Ezt megelőzőleg a társaság tagjai vitaestet rendeztek, majd színházigazgatók és rendezők folytattak megbeszélést. Majdnem minden német egyetemről jelentek meg anglista professorok, akik a német egyetemek helyzetét és az angol filológia kérdéseit vitatták meg.

Április 22-én a hivatalos ünnepségek a »Szentivánéji álom« előadásával kezdődtek meg: a darab rendezője *Sellner* volt.

A színházi estek közül kiemelkedett a *Sellner*-produkció. Amikor a darabot 1952-ben bemutatta Darmstadtban, az egész sajtó egyhangúan a színháztörténelem fontos eseményét látta az előadásban. *Sellner* szerint a »Szentivánéji álom« nem ártatlan komédia, kedves kis szerelmi történet, hanem az embernek és az elemi erőknek az összeütközése. Ezt hangsúlyozza pl. Oberon, Titánia és Puck megjelenése, beállítása (egyáltalán nem kellemes rájuk nézni, szarvat viselnek végig, stb.). A színészek játéka kiváló volt, *Gusta Rothe* remekelt Puck szerepében.

Az ötnapos fesztivált szépen egészítette ki a Társaságnak, a Shakespeare-korabeli színházat bemutató kiállítása, valamint a könyvkiállítás is.

Romain Rolland évforduló. A múlt évben, halálának tizedik évfordulóján az egész világon megemlékeztek a nagy francia íróról. Az alábbiakban néhány fontosabb eseményről számolunk be.

Az 1934-es esztendő folyamán adta át *Romain Rolland* a *Lenin Könyvtárnak* a »Háborús évek naplójá«-t, azzal a kívánsággal, hogy azt 1955 januárjáig felbontatlanul őrizzék meg. Ez év január elején bontották fel a 10 kötegből álló kéziratot.

A Napló hatalmas anyagot ölel fel. Terjedelme 2650 gépelt oldal, több mint száz ív. A kézirat 29 számozott füzétét a szerző keltezéssel látta el. Ezek időrendben elhelyezett feljegyzések, dokumentumok az első világháborúról. Ebben az időben R. Rolland Svájcban élt. Csak az utolsó, 29. füzetben találhatók párizsi feljegyzések.

A háborús évek naplója tartalmazza R. Rolland széleskörű levelezését (leveleinek piszkozatát, levelezőinek választát). Többek között megtalálhatók benne Gorkij, Lunacsarszkij, Einstein, Shaw, Barbusse, St. Zweig válaszelei is, ezenkívül újság- és folyóiratcikkek, idézetek, (az író kommentárjaival ellátva), barátaival, látogatóival folytatott, lejegyzett beszélgetései, feljegyzések a nemzetközi élet jelentős eseményeiről, politikai, irodalmi és egyéb kérdésekről, egyéni megfigyelései, stb. Az igen érdekes és hosszabb feldolgozást igénylő anyagból a »Novij Mir« 1955. évi 3. száma értékes részletet közöl.

Az »Europe« című haladó francia folyóirat — melynek megalapításában R. Rolland is résztvett — különszámot adott ki, melyben kiadatlan részleteket közöl R. Rolland naplójából, közli egy ifjúkori színművének fennmaradt töredékeit, több eddig ismeretlen levelét, valamint az íróval és életművével foglalkozó cikkeket és megemlékezéseket, köztük I. Anyiszimov szovjet irodalomtörténész tanulmányát.

A Szovjetszkaja Kultura 1954. november 7-i száma közli Romain Rolland eddig ismeretlen levelét, melyet a nagy francia író Geraszimovhoz írt, 1935-ben a Szovjetunióban tett látogatása után. Romain Rolland arról ír levelében, hogy az Októberi Forradalom mentette meg az emberiséget a pesszimizmustól, amely — ha néha fenséges is — mindenképpen a kultúra pusztulásához vezet.

1955 februárjában Párizsban Romain Rolland-émlékkiállítás nyílt meg. A kiállítást — számos kiváló francia író jelenlétében — Vercors, a nálunk is ismert haladó író nyitotta meg, majd Balvant Gargi indiai író mondott rövid beszédet, melyben vázolta Romain Rolland munkásságának hatását Indiában. A kiállítás anyagát Párizs után Franciaország minden nagyobb városában be fogják mutatni.

Megjelent a leningrádi írók folyóiratának, a Nevá-nak első száma. Az új folyó-

iratban több cikk, vers, kapcsolódik *Lenin* születésének 85. évfordulójához. A próza-rovatban V. Popov »Forr az acél« (Zakipela stal) c. új regényének néhány fejezetét, a költészeti rovatban pedig D. Gulia, A. Jasin, A. Prokofjev, V. Toropigin és M. Dugyina új verseit olvashatjuk. Több cikk foglalkozik a nemzetközi élet, a kommunista nevelés, a művészeti és irodalmi kritika kérdéseivel. »A szerkesztőség postája« és »Szatíra és humor« állandó rovatai a folyóiratnak. A szerkesztőség az első számban kialakított rovaton kívül szövetségi köztársaságok életével foglalkozó rovatot szándékozik nyitni, továbbá szemléket kíván közölni az irodalmi, színházi és tudományos élet eseményeiről.

Katajev »Egy csendes nap« c. vígjátékát mutatta be 1955 februárjában Bécs egyik haladózellemű kamaraszínháza.

Kruczkowskij Leon »Julius és Ethel« c. színművét előadták Shanghaiiban.

Bertold Brecht rendezte Gorkij »Anyá« című drámáját a berlini Német Színházban.

Klasszikus színdarabok mikrolemezen Párizsban. Az érdekes kísérlethez elsőnek Molière »Nők iskolája« c. darabját veszik fel.

A nagy görög drámairól, Arisztofanész születésének 2400-ik évfordulóját tavaly Pekingben is fényesen ünnepelték meg. Többek között újból kiadták műveit kínai nyelven.

A moszkvai színházak 1955-ben számos bemutatóra készülnek. Mai szovjet szerzők új darabjain kívül több klasszikus orosz és külföldi darabot újítanak fel. Színre kerül Osztrovszkij »A szív nem kőből van« (Szerdce nye kameny) és »Hadvezér« (»Vojevoda«) c. darabja, Gorkij »Barbárok«-ja és Csehov két színműve: a »Sirály« és az »Ivanov«. Ez utóbbi darab az Októberi Forradalom óta most kerül először színre. Munkálatok folynak Shakespeare »Macbeth«-jének és »Vízkereszt« című vígjátékának felújítására, bemutatják Schiller »Don Carlos«-át, Victor Hugo »Marie Tudor«-át, színre kerül Balzac egyik komédiája és színpadra alkalmaznak egy Stendhal-elbeszélést. Magyar szerzők művei közül is kerül színre egy darab: a Drámai és Komédiaszínház bemutatja Csiky Gergely

Ingyenélők c. darabját. Mai külföldi szerzők darabjai közül Haldor Laxness és Nazim Hikmet egy-egy színművét vették tervbe.

A Literárni Noviny 1955. évi 8. számában közli Jitka Pusová cikkét a Nemzetközi Sztálin Békedíjjal kitüntetett 94. éves kolumbiai tudósról, Baldomero Sanin Canoról. A cikk ismerteti a tudós, politikus és újságíró életrajzát és tudományos eredményeit, aki irodalmi téren is értékes munkódot fejtett ki. Különösen a görög, római és német irodalommal foglalkozott. Számos kiváló műfordítást is készített spanyol nyelvre. Mindig a haladás pártján állott, 1917-ben elsők között üdvözölte a Nagy Októberi Forradalmat és magáévá tette annak eszméit. Baldomero Sanin Cano a haladó tudomány képviselője, a haladásért és hazája jobb jövőjéért folytatott küzdelemben beírta nevét hazája történelmébe.

Szovjet írók Burns hazájában. Január végén Skóciában ismét megtartották a nagy író tiszteletére rendezett ünnepeket. Első ízben történt meg, hogy ezen a fesztiválon szovjet írók: Jelisztrátova és Polevoj is résztvettek, rajtuk kívül még 18 ország küldötte jelent meg.

A Szevjet Írószövetség fordítói szakosztályában bővített ülésen vitatták meg az »Inosztrannaja Lityeratura« (Külföldi Irodalom) c. folyóirat feladatait. A lap ez év júliusától jelenik majd meg, 18 íven 40 000 példányban. Csakovszkij, a folyóirat főszerkesztője elmondotta, hogy a folyóirat központi feladata a béketábor legjobb alkotásainak és kulturális életének megismertetése lesz. T. Motiljova, a szerkesztőbizottság tagja, pedig bejelentette, hogy a folyóiratnak színházi, filmművészeti és általános kulturális rovata is lesz.

Solohov »Csendes Don« c. regényéből készült, hat képből álló operát hatalmas sikerrel mutatták be a mecklenburgi Városi Színházban. Az opera zenéjét Ivan Derzsinszkij szerezte.

A lódzi Állami Új Színház bemutatta Majakovszkij »Gőzfürdőben« c. szatíráját. Lengyelországban eddig csak egyszer — 1937-ben — mutattak be Majakovszkij-darabot és a lengyel közönség a nagy szovjet költőnek inkább csak verseit ismerte. Ezt a hiányt pótolja a jelenlegi előadás. Ugyanabban a színházban elő-

készületek folynak Majakovszkij másik szatírájának, a »Poloská«-nak bemutatására is.

Sainte-Beuve születésének 150. évfordulója alkalmából a »Revue d'Histoire Littéraire de la France« című francia folyóirat különszámot adott ki, mely Sainte-Beuve néhány eddig ismeretlen levelén kívül több vele foglalkozó tanulmányt is közöl, többek között pl. Jean Pommier »Marcel Proust et Sainte-Beuve« című tanulmányát. Egy másik francia folyóirat, a »Revue de la Littérature Comparée« is Sainte-Beuve-nek szentelti 1954. évi 4. száma anyagának nagy részét.

A leningrádi filmstúdió az iskolások részére filmet készített Makszim Gorkijről, amelyben az író életét, drámáinak részleteit, és az I. Írókongresszuson való szereplését mutatja be. Ilyen jellegű filmet készítettek Majakovszkijról is.

Az »Incontri« című olasz folyóirat ez évi első számában közli Ennio Dirani érdekes tanulmányát *Lukács és az olasz irodalmi műveltség* címmel, amely rendkívüli érzékenységgel és kritikai kiegyensúlyozottsággal folytatja és mélyíti el a marxista esztétika körül az utóbbi időkben kifejlődött vitát. Ha a cikk nem is hoz lényegbevágóan új következtetéseket, de rámutat *Lukács* műveinek termékeny oldalaira (melyeket már Gerratana, Luporini, Salinari és mások is megemlítettek), és megvilágítja azt a téves magatartást és gyér érdeklődést, amellyel a hivatalos olasz kritika viseltetik a magyar filozófussal szemben. A tanulmány másrészt azt is megmutatja, miként fejlődik ki érdekes vita a legérettebb fiatalok között olyasmiről, ami kultúránk legelevenebb kérdései közé tartozik.

A »Teatro d'oggi« c. olasz folyóirat legutolsó száma (1954 november-december) bemutatja Csehovnak Olaszországban ismeretlen drámáját, a »Cím nélkül«-t, amelynek azért van különleges fontossága, mert a »Három nővér« szerzőjének ez az első kiemelkedőbb színpadi műve.

Cervantes »Don Quijote« c. regénye megjelenésének 350. évfordulója alkalmából kiállítás és ünnepi estet rendeztek Moszkvában a Külföldi Irodalmi Könyvtárban.

Az Orosz Irodalmi Intézet (Puskin Ház) munkatársai 1953-ban és 1954-ben több, mint ötszáz ismeretlen népdalt gyűjtöttek össze a volgamenti falvakban. A dalok között vannak régiek, de újabbak is: találtak egy partizándalt a polgárháború idejéből és leírtak számos olyan népdalt, amely a kujbisevi építőkről szól.

Michelangelo-ünnepség Moszkvában. — Az Építőművészek Központi Házában március 4-én ünnepség keretében emlékeztek meg Michelangelo születésének 480. évfordulójáról. M. Geraszimov nagy beszéde után felszólalt az ünnepélyen Mario Di Stefano olasz követ is.

Az Uruguay—Szovjet Kulturális Kapcsolatok Intézete mellett négy éve dolgozik egy színházi kollektíva, mely a szovjet színházi kultúra népszerűsítését tűzte ki célul maga elé. A kollektíva már több klasszikus orosz színművet mutatott be, többek között Csehov »Ványa bácsi«-ját. Legújabban G. Mdivani szovjet szerző színművét tűzték műsorra: a színdarab a kolhozfalú életét ábrázolja.

Központi irodalmi múzeum terve Bulgáriában. A Literaturen Front 1955. jan. 20-i számában M. G. Rajcev cikket írt »A bolgár irodalom és írásbeliség múzeumaért« címmel. Célja egy bolgár irodalmi múzeum szükségességére rámutatni és annak leendő feladatait körvonalazni.

Bulgáriában elég sok olyan múzeum van, amely egyes írásokkal foglalkozik. Ezek megismertetik ugyan a dolgozókat az írók munkásságával, de nem tudják bemutatni az egész bolgár irodalmat. Ezt a feladatot csak egy egységes irodalmi múzeum tudja megoldani.

A Szovjetunióban már 1934 óta működik az Állami Irodalmi Múzeum. Csehszlovákiában is van egy hasonló intézmény. »Nagy szükség van egy ilyen múzeumra nálunk is« — jelenti ki Rajcev és a továbbiakban a múzeum feladatait fejti ki.

Mindenekelőtt a múzeum feladata lesz felkutatni a még ismeretlen irodalmi örökséget. Használja fel a múzeum a kulturális propaganda minden formáját; rendezzen beszélgetéseket, konzultációkat, ünnepségeket, adjon ki népszerűsítő anyagokat, brosúrákat, albumokat és más ismeretterjesztő munkákat.

A cikk foglalkozik a múzeum tematikájával is. A múzeum konkrét anyagokon mutassa be a bolgár irodalom fej-

lődését a IX. századtól, Cirill és Metód működésétől kezdve a két bolgár cárság és a nemzeti újjászületés íróinak (Rakovszki, Karavelov, Botev, Vazov) munkásságán keresztül a kapitalizmus és a forradalmi munkásmozgalom korában élő írók (D. Poljanov, H. Szmirnenszki, N. Vapcarov) működéséig, majd a kortárs irodalomig.

A múzeum gyűjtőköréről írva Rajcev igen fontosnak tartja az archívumi anyag (kéziratok, első kiadások, levelek, sajátkezü ajánlások, aláírások stb.) és illusztrációs anyag (portrék, fényképek, művek illusztrációi, szobrok stb.) mellett tárgyi dokumentumok (ruhák, használati tárgyak stb.) gyűjtését is.

Az Olasz—Szovjet Társaságban érdekes előadást tartott Carlo Muscetta az olasz kultúra és a szovjet világ közötti kapcsolatokról. (Megjelent a »Società« 1954. decemberi számában.) Bevezetőjében megemlítette, hogy az orosz kultúra ápolásának Itáliában komoly hagyományai vannak; már 1836-ban működött a nápolyi egyetemen orosz tanszék. Számos fordítás és egyéb kiadvány jelent meg a múlt században. A fasizmus éveitől Gorkij regényei öntötték hitet a munkásokba. A második világháború után pedig különösen kiszélesedett az érdeklődés. »Ma már nincs egy — magát igazán értelmiséginek valló — ember sem Olaszországban, aki ne ismerné a marxizmus—leninizmus alapvető tételeit legalább és ne olvasta volna Blok, Jeszenyin vagy Majakovszkij legjobb alkotásait«. Az olasz szellemi élet érdeklődéssel fordul a nagy orosz forradalmi demokraták és a szovjet tudósok elméleti és kritikai tevékenysége felé is, főleg azért, mert olyan gazdag elvi viták megismerése válik így számára lehetővé, melyekhez hasonló Itáliában a Rinascimento és a Risorgimento társadalmi viszonyai hoztak csak létre. Az olasz állam azonban elzárja a szovjet könyvek útját, nem fejleszti az orosz nyelv — főleg középfokú — oktatását. A Szovjetunióban jól ismerik Carducci, Leopardi, vagy Macchiavelli, Giordano Bruno, Saba, Aleramo, De Sanctis, Labriola, Gramsci, Manzoni, Nievo, Fogazzaro, Verga és számtalan más régi vagy jelenkori olasz művész műveit fordításokban. A Társaság feladata az legyen, hogy — a kormány akarata ellenére is — ugyanolyan nagyszzerű feltételeket teremtsen az orosz nyelv és kultúra megismeréséhez.

Alsó—Kubinban 1954 november 13-án ünnepélyesen megnyitották a P. O. Hviezdoslav múzeumot. A kiállítási tárgyakat és gyűjteményeket kronológikus sorrendben rendezték el. A múzeumba Hviezdoslav egyes kiemelkedő művei szerint áttekinthető elrendezésben számos érdekes dokumentumot gyűjtöttek össze arról a környezetről, melyben ezek a művek keletkeztek. Dokumentumokkal támasztják alá Hviezdoslav valódi érdeklődését a nép iránt és Szlovákia életének figyelmes tanulmányozását, tudományosan megcáfolják a Hviezdoslav alkotásainak idealista felfogására vonatkozó téves nézeteket.

Az olasz költői díjak nyerteseit ismereti Umberto Marvardi cikkében (L'Italia Che Scrive, 1954. 12. sz.). 1954-ben az olasz költészet legjelentősebb művének Giuseppe Ungaretti »La Terra promessa« és »Un grido e paesaggi« c. kötetét tartja. Ungaretti költészetének nagy érdeme, hogy újra életre kelti a »canzone« és a »sestina« műfaját, visszatér a költészet hagyományos formáihoz.

Franciaországban számtalan irodalmi díjat osztanak ki évente, nagyarányú infláció tombol ezen a területen. Gyakran kapnak irodalmi díjakat olyanok, akik erre nem szolgáltattak rá. Ez pedig végeredményben az olvasóközönség megcsalása. Ezért azt ajánlja a Nouvelles Littéraires, hogy alapítsák meg a »díjak díját«, amely az irodalmi díjak évenként megújuló harcának tüzet némiképpen csillapítaná.

Francia díjnyertes regények. A francia kiadók között elterjedt az a cinikus nézet, hogy ha egy regény írója magára akarja vonni a november-decemberben üléselő díjosztó bizottság figyelmét, akkor nem szabad regényét előbb megjelentetnie, mint az őszi idényben. Ez a helytelen gondolkodás azután torlódást eredményezett, ősszel a regények tömegét hajszolták keresztül a nyomdán és elárasztották a megzavart kritikuskokat, hogy többszáz regényt emésszenek meg a nyári pihenőjük és karácsony között. Ebben az évben a díjosztó bizottság önvédelemből két héttel előbbrehozta a beküldési határidőt, és a díjakat egészséges megfontolás alapján úgy osztotta ki, hogy az elhamarkodott, feületes, hitvány módszerekkel dolgozó íróknak kedvét szegje. A *Goncourt-díjat* Pierre Gascar nyerte el »Les Bêtes« (Állatok) és »Le

Temps des Morts« (A halottak ideje) c. munkáival. Gascar ebben az évben fedezték fel, ennek tulajdonítható az egykatonát döntés, hogy két könyvével egyszerre lett díjnyertes. A *Les Bêtes* — rövid állattörténetek, André Maurois szerint Kipling óta a legjobbak. Gascar állatai és az ember között azonban nincs barátság és egyetértés, az ember a világukban kínzójukként jelenik meg. És nem is állatbőrbe bújt emberi jellemek, mint La Fontaine és Grandville állatai, hanem saját jogaik szerint élnek, saját állati módjukon. De valamennyiüknek rejtélyes képessége, hogy lelki-furdalással gyötörjék az emberek tudatát, mintha csak emberi lények rossz oldalait szimbolizálnák.

Gascar másik könyve, a »Le Temps des Morts« — egy francia hadifogoly csoport története, saját tapasztalataiból született. Ez témájában már kevésbé eredeti, mint az első műve, és stílusában sem olyan szerencsés.

A Goncourt-díjnál Gascar vetélytársa Veraldi volt, »La Mémoire d'un Ange« c. regényével. Hőse, Gabriel az új »Század gyermeke«, a háború utáni élet értelmét keresi. A háború szörnyűségei megismeretik vele az emberiség öngyilkos örületének szélső határait. Ifjúságának hite, hogy a tudomány fogja felszabadítani az emberiséget, összeomlik, különösen a háború után, amikor tudományos tehetségét romboló célok szolgálatába akarják állítani. Ennek az embernek szellemi válsága és vergődése húzódik végig a könyvön. A legelőbb figurája egy kislány, a címben szereplő angyal. Az eszmék, gondolatok túlterhelik a regényt és Veraldi nem tud még elég életet lehelni alakjaiba.

A Goncourt-díj másik kedvelt jelöltje Pierre Moinot volt, »Chasse Royal« (Királyi vadászat) c. könyvével. Ez egészen más jellegű munka, sokkal hagyományosabb felépítésű. Egy szarvasvadászat története, gyönyörű erdő-leírásokkal a »nagyromantikusok« stílusában. Érdekes női szereplője az erdő leánya, aki szereti az űzött vadakat és gyűlöli a vadászokat, és végül beleszeret a vadászba. Kissé valószínűtlen boldog véggel zárul a regény.

A »*Sainte Beuve-díj*« bizottsága, bölcsen bevárta ebben az évben a három másik nagydíj (Fémina, Goncourt és Renaudot) kiosztását, a Sainte Beuve-díjat ennek a könyvnek ítélte.

A Théophraste Renaudot díjat MME Célia Bertin kapta, »La Dernière Innocence« (Az utolsó ártatlanság) c. munkájáért. Bertin tudatos művész, irodalmi kör vezetője Saint-Paul-de-Vence-ban és Pierre de Lescurre költővel együtt egy folyóirat (Roman) kiadója. Ebben a kiadványukban a regényírás problémáit boncolgatják. Egyik cikkük például az idő kérdését vitatja a regényben. Az a véleményük, hogy a regényben nem lehet a válság kibontakozásának olyan irama, mint a tragédiában, itt bizonyos szemlélődő nyugalomra van szükség. Ez a fel fogás teszi Bertin művét túlságosan lassú menetűvé.

Bertin elméleteit lehet vitatni, de az bizonyos, hogy tehetséges, jó jellemábrázoló és jó légkört tud teremteni alakjai számára. Ez a munkája jellegzetes példánya a francia »analitikus regény«-nek. Bertin Marcel Prousttal és Virginia Woolffal azonos iskolához tartozik — írja róla a The Times Literary Supplement 1954. márc. 26-i száma.

MAGYAROK ÉS A NAGYVILÁG

Fogarasi Béla akadémikus »Logika« c. műve az Aufbau-Verlag kiadásában megjelent német nyelven.

Érdekes pályázatot hirdet az »Il Calendario del Popolo« című olasz folyóirat februári számában a magyar—olasz kapcsolatokról. A résztvevőknek a történelem olyan eseményeit kell feldolgozniuk, melyekben a két ország fiai tevékenyen részt vettek az események alakításában, akár Itáliában, akár Magyarországon, egészen a legutóbbi időkig. Főleg hét korszak ígérkezik ebből a szempontból igen gazdagnak: a kalandozások kora, az árpád-házi királyok, az Anjouk, a Hunyadiak kora, az önálló Erdély korszaka, a múlt század szabadságharca és az antifasiszta harc ideje. A pályázat résztvevőit a »Magyarország Barátainak Kulturális Köre« (Milano) tanácsokkal segíti. — Sok érdekes, eddig ismeretlen adat felbukkanására számíthatnak a magyar nép olasz barátai.

A Nowa Kultura 1955. évi 9. száma megemlékezik József Attila születésének ötvenedik évfordulójáról és Magyarországon ebből az alkalomból áprilisban kezdődő ünnepekekről. Ismerteti a költő életrajzát és megjelöli helyét a magyar irodalomban.

Berlinben a Karl Marx könyvkereskedés magyar kiállítását rendezett, december 1—24-ig.

Jancsó Elemér Csokonai halálának 150. évfordulójára tanulmányt írt, melyben Csokonai életművének egészét elemzi és méltatja.

Eugen Jebeleanu most dolgozik Petőfi »János Vitéz«-nek román fordításán. Veronica Porumbacu pedig József Attila válogatott verseit fordítja román nyelvre.

Ady halálának 36. évfordulójára a Gazeta Literară-ban Jebeleanu Eugen közli Ady hét versének román fordítását.

A Literární Noviny 1955. évi 8. számában Vladimír Novák cikkét közli Jókai Mór születésének 130. évfordulója alkalmából. Ismérteti Jókai rövid életrajzát és legismertebb műveit. Joggal mondják Jókairól, hogy megtanította olvasni a magyar népet — írja. Regényei valóban népszerűek voltak, a nép legszélesebb rétegei olvasták. Jókai az a magyar nép számára, ami a cseh nép számára Jirásek.

A KÖNYVKIADÁS HÍREI

A Szovjetunióban megkezdték az előfizetők gyűjtését Romain Rolland összes művének második (240 000 példányszámú) kiadására. A Szovjetunióban egyébként már 18 nyelven jelentek meg a nagy francia író munkái, összesen 2 600 000 példányban.

Mao Ce-tung műveit angol nyelven kiadták Bombayban.

»**H. C. Andersen**« a címe annak az új könyvnek, melyet a kopenhágai Gyldendal könyvkiadó adott ki. Néhány skandináv irodalmi szakembernek a nagy dán mesemondóról írt tanulmányait tartalmazza.

Madridban, az Aguilar-kiadónál megjelent Federico Garcia Lorca összes műve. A teljes Lorca-kiadást Jorge Guillen vezette be. A bőrkötésű, aranyozott kötetről joggal állapíthatta meg a kiadó, hogy »ez az első és egyetlen kiadás, mely egy kötetben adja Garcia Lorca összes munkáit«. A bátor cég Lorca és Cervantes után Valera és Calderon műveit is ki akarja adni.

Az Editions Sociales kiadásában jelent meg Marx—Engels: »Az irodalomról és a művészetéről« c. válogatott cikkgyűjteménye. Előszavát Maurice Thorez írta, Jean Fréville pedig tanulmánnyal látta el, amelyben kifejti, hogy a két szerző igen értékes kijelentéseinek gyűjteménye nagy segítségére lesz mindenkinek, aki irodalommal foglalkozik.

Az angol—csehszlovák kulturális kapcsolatok ismert munkása, Stephen Jolly a Penguin Books könyvsorozatban szándékozik kiadni Füük »Üzenet az élőknek« c. naplóját. A könyv a német »Reklam« kiadásában is megjelenik. A »Naplót« eddig 60 nyelvre fordították le.

Katalógus jelent meg a cambridgei Egyetemi Könyvtár ösnyomtatványairól. A katalógus szükségességének gondolatával 1870 óta többen foglalkoztak. Az Egyetemi Könyvtár jelenlegi könyvtárcsa végül 1926-ban komolyan kézbevette a katalógus ügyét. A munkát véglegesen Oates fejezte be, kiegészítve a katalógust indexszel, szölexikonnal és egy eredetlistával. Felsorolja mindazokat, akik a könyvtárat ösnyomtatványok hagyományozásával gazdagították, és feljegyzi a könyvtár jelentős vásárlásait is.

A katalógus több mint 4250 példányról ad számot. Ebből közel 1500 germán, 1400 olasz, 440 francia és 157 angol nyomtatvány.

Az Orosz Irodalmi Intézet (Puskin-ház) kiadta az »Orosz irodalom története« X. kötetét, amely az 1890—1917-es évek orosz irodalmát tárgyalja.

»A huszadik század orosz költészete« címmel antológia jelent meg Olaszországban, Angelo M. Ripellino válogatásában, a parmai Ugo Guanda kiadónál. Az antológia negyvenkét költő verseit tartalmazza. Francesco Tentori a »Fiera Letteraria«-ban (1955. jan. 23.) elismerően ír a válogatásról, de az orosz forradalmi költészetről levont következtetései elárulják, hogy a gyűjtemény objektivista szempontok szerint történt összeállítása sok tekintetben téves képet ad a szovjet költészetről. A futurista Hlebnikovtól a békeharcos Tyihonovig megtett hatalmas utat az egyébként gazdag válogatás nem tudja hűen bemutatni.

Arnold Zweig az első világháborúról szóló nagy regényciklusának — melyből a »Grisa őrmester«-t és a »Verdun iskoláját«-t a magyar közönség is ismeri —

ötödik része nemrégiben jelent meg Berlinben. A könyv, mely a »Die Feuerpause« (A tűzszünet) címet viseli, az 1917-es év eseményeit ábrázolja.

Henri Guillemin Párisban kiadta »Victor Hugo naplóját (1830—1848.)« V. Hugo emlékiratainak eddigi kiadása, mely »Choses vues« c. alatt jelent meg, nem volt teljes.

A milánói Universale Economica kiadásában, Renato Zangheri összeállításában megjelent Garibaldi leveleinek gyűjteménye »Lettere e proclami« címen. A könyv nemcsak az olasz Risorgimento történetének kutatói, hanem az irodalomtörténészek számára is értékes anyagot nyújt.

Elkészült a háromkötetes »Szovjet-orosz színház története« c. kézikönyv második kötete, mely az 1935-től 1945-ig terjedő időszakot tárgyalja. A kötet első sorban a nagy moszkvai és leningrádi színházak fejlődésére vet fényt, de tájékoztatást nyújt a többi orosz város drámai színházairól is.

Jugoszláviában a háború után újból lefordították a »Divina Commedia«-t. (M. Kombat). Ez a fordítás sikerült a legjobban. Danko Andjelinović költő most jelentette meg az »Orlando Furioso«-t, Olinko Delorko pedig Michelangelo verseit. Egy zágrábi kiadó cég az utóbbi években fordításokat adott ki Verga, Pirandello, Domenico Rea, Carlo Levi, stb. műveiből. Moraviától lefordították a »La Romana«-t, Pratolinitól a »Cronache di poveri amanti«-t. A közeljövőben jelenik meg De Sanctis olasz irodalomtörténete, Sapegno kiegészítéseivel. Ungaretti, Cardarelli, Quasimodo, Montale több versét is lefordították. A jugoszláv színházakban számos olasz darabot is játszottak, így Pirandello művei mellett Eduardo De Filippo »Napoli millionaria«, Ugo Betti »Delitta dell'isola delle capre« című drámáit, Macchiavelli »Mandrágola«-ját és több Goldoni-darabot is.

Megjelent a Carmina Gadelica (Kelta dalok) c. gyűjtemény V. kötete. (Carmina Gadelica. Hymns and Incantations. V. Köt. Kiadja: Angus Matheson. Oliver and Boyd. h. é. n.)

James Carmichael Watson kezdte összegyűjteni és kiadni nagyapjának negyven év alatt összegyűjtött kelta énekanyagát. A kelta-kutatás nagy vesztesége volt Watson halála 1942-ben. De a munka

méltó kezekbe került, mert Angus Matheson, a glasgowi egyetem keltaszakos előadója a kelta szájhagyomány közvetlen ismeretével folytatja a kiadást.

A feladat nem könnyű. A versmondókkal régen megszokadt már a személyes kapcsolat és nincs tudományos értékű tanulmány az Uist-beli kelta nyelvről, annak régi szókincséről. Matheson azonban megmaradt az előző kötetek színvonalán és még tájékoztatást is ad más, itt jól felhasználható tanulmányokról is.

Regény Salazar Portugáliájáról. Pereira Gomes regénye (»Esteiros«) tanúságtétel arról a mérhetetlen sok szenvedésről, amelyet a portugál dolgozók viselnek el Salazar uralma alatt. A regény hősei gyerekek, a Tajo-menti barakktelep gyerekei. A kis csatornák, az »esteiros« sáros, szomorú vidéke a történet színhelye. A családok összezsúfolva élnek egymás hegyén-hátán, a kietlen tábor szűk faházaiban. Munkanélküliség, nyomor és betegség ritkítja soraikat nap mint nap. A gyerekek is korán kenyérkeresésre kényszerülnek. A tégláégető üzem az egyetlen munkalehetőség, de ott sem sokáig kapják az éhbért, a nagy gyárak konkurrenciája miatt hamarosan szélnek eresztik őket.

Joao, egy külföldre emigrált szervezett munkás fia, orvos szeretne lenni, — ez volt apja kívánsága. Anyja tüdőbajban meghal, a fiúnak tanulás helyett az orvos és a patikus számláját kell törlesztenie. Munkája nincs, gyümölcsfosztogató bandába keveredik. Sem ő, sem társai nem igazi gyermekek már többé, — gyermekarcú férfiakká érlelte őket az embertelen nyomor. A regény a fasiszta Portugália arcát mutatja be a maga könyörtelenségében. Morgan a regényről írott ismertetésében (Cahiers du Communisme, 1954. nov.-dec.) rámutat a Salazar- és a Pétain-rendszer közti hasonlóságra: mindkettőt kegyeibe fogadta a Vatikán. A harcos kommunista szerző maga is nagy nyomorban nőtt fel, saját élményeit vetette papírra az Esteiros-ban. Betegség és megpróbáltatások okozták korai halálát, akárcsak Joao anyját. Regényének eszmei mondanivalója minden lapon felcsillan: a boldogulás egyetlen útja az elnyomott nép szoros egysége és harca a szabadságért.

A román Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó (ESPLA) az 1954-es év könyvtver-mését 70%-kal kívánja túlszárnyalni. A

vállalat terveiben elsősorban az új alkotások kiadása szerepel.

1955-ben jelenik meg a romániai magyar költők antológiája »Antologia poetilor maghiari« (A R. N. K. magyar költőinek antológiája).

D. Corbea, A. E. Baconski, Al. Andrioiu és Aurel Rau is verseskötetet készít.

Az ESPLA magyarnyelvű kiadványainak szerzői a következők: Tompa László, Salamon Ernő, Létay Lajos, Salamon László, Szemlér Ferenc, Hajdu Zoltán, Kányádi Sándor, Bajor Anna, Szabedy László, Horváth István.

Novelláskötettel szerepelnek többek között Asztalos István, Nagy István is.

A magyarnyelvű prózát a következő írók, illetőleg művek képviselik: Horváth István »Csáky gróf« című regénye, Asztalos István készülő regénye, Sütő András novellái, Bonczos István, Szabó Gyula és Szilágyi András művei. Szabó István »Pelocsay élete« címmel készít egy művet. Lefordítják Zaharia Stancu »Dulai« (A kutyák) című regényét, Al. Jar »Marea pregatire« (A nagy felkészülés) c. regényét, Marin Preda »Desfasurare« (Kibontakozás) c. regényét.

A román irodalom haladó hagyományait elsősorban a klasszikusok kiadásának folytatásával kívánja ápolni a kiadó. A »Clasici romini« (Román klasszikusok) sorozatban bővített kiadásban adják ki Coşbuc, Odobescu, Alexandrescu, Alecu Russo, Ion Ghica, Alesandri, Boliac, Neculce, Milescu műveit. Az olcsó »Biblioteca pentru toti« (Mindenki könyvtára) sorozatban kiadják Eminescu, Caragiale, Negruzzi, Kogalniceanu eddig már több kiadásban megjelent műveit és új kötetekben jelentetik meg Macedonski, D. Zamfirescu, Cantemir, Girleanu, Crasescu írásait. Dobrogeanu-Gherea műveit is kiadják egy kötetben.

A kiadó tervei között szerepel az 1920—1944 közötti időszak irodalmi termékeinek válogatott kiadása is. Folytatják Sadoveanu összes műveinek kiadását. Cezar Petrescu »Intunecare« (Elsötétítés) és »Apostol« című regényei, valamint Camil Petrescu két műve jelenik meg új kiadásban (»Ultima noapte de dragoste, prima noapte de razboi« — Az utolsó szerelmes és az első háborús éjszaka, »Teatru« — Színművek). Liviu Rebreanu »Ion« (János) című regénye, valamint Ion Marin Sadoveanu válogatott prózai írásai, Geo Bogza »Evocari« (Emlékezések), Gala Galaction válogatott művei és Mi-

hail Sebastian írásai jelennek meg a fen-
tebb említett irodalmi korszakból.

Reprezentatív kötetnek szánja a kiadó
a »Román költészet kincsházá«-t.

Szatirikus spanyol elbeszélés-gyűjtemény jelent meg Romániában Ion Frunzetti fordításában és jegyzeteivel.

A spanyol irodalom »aranykorának«
nevezett XVI—XVII. századbéli szövegeket fordított és magyarázott Frunzetti. Lazarillo de Tormes, Guzman de Alfarache, Cervantes, Quebedo szövegek alkotják az antológia gerincét.

TÖVISEK ÉS VIRÁGOK

Boccaccio Dekameronját egy angol rendőrbíró mint pornográf könyvet bevonatta. A vádat az »obszcén művet« terjesztő könyvkereskedő ellen végülis eljuttették, de ez nagyon kevésbé menti az első ítélet teljes műveletlenségét.

André Wurmser a Lettres Françaisesben ismerteti Zalamea columbiai spanyol írónak »A nagy Burundi-Burunda meghalt« című satirikus regényét. Zalamea maró satírája megrajzolja a Nagy Diktátornak karneváli pompával lezajló temetését. Hitlert Ubu néven, Mussolinit pedig XXIV-ik Carneval néven ábrázolja.

Az Olasz Katolikus Film Centrum Castellani filmalkotását, a »Romeo és Juliát« az ifjúság számára károsnak nyilvánította, mert »szövege a szerelmi érzelmek kifejezésében túlságosan messze megy«.

New Yorkban Goethe-házat állítottak fel, de úgy látszik, Goethe nevét csak félrevezetésül használják fel, mert az irodalmi összefüggések fedőneve alatt politikai tevékenységet folytatnak és a bonni kormány mellett fejtenek ki propagandát.

A konzervatívnak ismert Fiera Letteraria c. olasz irodalmi hetilap is méltatlankodva kommentálja a francia Akadémia új tagjainak kiválasztását. Az Akadémia ugyanis ismét bebizonyította, hogy nemcsak kiváló irodalmárok gyülekezete, hanem nagynevű ügyvédek, vitéz vagy kevésbé vitéz tábornokok és jelentéktelen írók pantheonja is, ahová csak véletlenül kerül be igazi tehetség. Fennállásának másfél százada alatt nem juthattak tagjai közé Balzac, Flaubert, Stendhal, Verlaine, Baudelaire, André Gide, Marcel

Proust, Roger Martin Du Gard. Sokkal »halhatatlanabb« tényezők döntik el a választást. Napjainkban ugyanis egy bizonyos Albert Buisson urat választottak a halhatatlanok közé. Mivel érdemelte ki vajon Albert Buisson úr, nagyiparos, ezt az oly keveseknek járó kitüntetést? Egyetlen dicső tette, mely őt a halhatatlanok közé emelte az, hogy elnöke a hatalmas Rhône-Poulenc gyógyszerárugyár igazgatósági tanácsának.

Mivel azonban véletlenül három hely üresedett meg egyszerre, bejutott egy történész, Henri Daniel-Rops és egy író, Jean Cocteau is.

Maupassant leghíresebb regényéből, a »Bel ami«-ből készült filmet a francia hatóságok minden indokolás nélkül betiltották. Az intézkedés ellen sokan tiltakoztak. Picasso kijelentette, hogy ezek után már csak Corneille, Racine és a többi nagy író műveinek betiltása várható.

»Önagyméltósága Aga kan megírta vizsgálómélegzéseit, melyet W. Somerset Maugham látott el bevezetéssel — írja a L'Italia che Scrive 1955. februári száma. A dúsgazdag magnás — aki egyébként Mohamed egyenes leszármazottjának tartja magát — angolnyelvű könyvét már olaszra is lefordították.

Colette helyére a kollaboráns Jean Gionót választották be a Goncourt Akadémiára. Az Humanité megjegyzi, hogy a München-párti, nációkkal együttműködő írónak, aki a meghódolást hirdette, nem volna helye a francia irodalmi társaságban.

Thomas Mann a harmincas években emigrált a fasiszta Németországból. »Európa vigyázz!« c. kötetével figyelmeztetett minden népet Hitlerék igazi szándékairól. Életének sok más haladó állásfoglalása mellett ezt soha nem bocsátják meg neki a reakció erői. Nemrégiben olvashattunk közös keleti—nyugati filmprodukciónak ítélt meg a Schiller-ünnepségekkel kapcsolatban talán még gyalázkodóbb támadás érte. A Béke-Világ tanács javaslatára ebben az évben az egész világon megünnepelik a nagy német költő halálának 150. évfordulóját. Az ünnepségeken Thomas Mann is beszédet mond majd. A Rheinische Zeitung, Adenauer pártjának hivatalos elméleti folyóirata erről így ír: »December végén a szovjet zónában meg-

alakult egy „Schiller-emlékbizottság 1955”, élén Johannes R. Becherrel és Stuttgartban, sőt Marbachban is (Schiller születési helyén) bizonyos fórumok hajlandók arra, hogy május 8-án, a költő halálának 150. évfordulóján e kommunista emlékbizottsággal együtt rendezzenek ünnepélyt. Természetesen Thomas Mann is nyújtja a nyakát és Stuttgartban »ugyanazt az emlékbeszédet« akarja megtartani, amit néhány nappal később Weimarban. 1949 augusztusi ottani vendégszereplése után már kétségtelen, hogy hajlandó a kommunista propaganda szükségleteit szolgálni. Éppen ezért ennek a bűsképű lovagnak már meg sem szabadna engedni, hogy felléphessen a nyugatnémet pódiumon.«

Nem kétséges, kik támadták Thomas Mann-t húsz évvel ezelőtt, az sem kétséges, kik támadják — ma.

Francia fordításban is megjelent Karl Ludwig Opitz »Vaskereszt« című könyve. A francia kiadó arra kérte a szerzőt, küldje el fényképét a kiadványhoz. Opitz a saját fényképe helyett egy náci katonametetés fényképét küldte el, mondván: »Alkalmasabb e célra ez a kép... hiszen a halálba kergetett katonák írták ezt a könyvet.«

Francesco Flora, a világhírű olasz polgári irodalomtörténész útlevelét az olasz kormány visszavonta, mert nemrégiben látogatást tett a népi Kínában és visszatérte után nem nyilatkozott a kínai népről úgy, ahogy azt Scelbaék elvárták volna tőle. A tudós felháborodottan tiltakozott a miniszterelnökhöz intézett nyílt levelében — amely a »Mondo« című folyóiratban jelent meg — a legerősebb szavakkal bélyegezte meg ezt a fasiszta eljárást. Francesco Flora levele nagy visszhangot váltott ki Olaszországban.

350 évvel ezelőtt jelent meg a »Don Quijote« első része. Az évforduló alkalmából Madridban Cervantesről elnevezett irodalmi díjat alapítottak, mellyel azokat a szerzőket jutalmazzák, akik »spanyol nyelven eredeti műveket alkotnak a nemzeti mozgalom, vagyis az ún. Falange szellemében«.

A spanyol fasiszták — úgy látszik — inódosítani akarják felfogásukat Cervantesről. Nem is olyan régen, még 1953 decemberében a Falange hivatalos lapjának, az »Arriba«-nak hasábjain Eugenio Montez ezt írta: »Cervantes zseniális könyvet írt. De ez a könyv hazánk hanyatlását segítette elő«. A Franco-fasizmus másik ideológusa, Jimez Caballero pedig egyszerűen azt tanácsolta, hogy »Cervantest ki kell űzni Spanyolországból«, mert — amint azt már Caballero évek óta hirdeti — Cervantes előfutára »az orosz bolszevizmusnak«.

Nyilvánvaló, hogy ennek a fordulatnak be kellett következnie. A spanyolokat nem lehet meggyőzni arról, hogy a »Don Quijote« romboló könyv. Ezért a falangisták kisajátították Cervantest, olyan jeles szakértő nyomán haladva, mint Edgar J. Hoover, az amerikai titkos rendőrség (FBI) főnöke, aki az amerikai »Hispania« c. folyóiratban kijelentette: »Nagyra értékeli és rokonszenvezik Don Quijote-vel, mert ez a lovag »szembeszállt a veszélyekkel, mintha azok valóban a legkomolyabbak lettek volna«. Ezért Hoover véleménye szerint Don Quijote az amerikaiak példaképe, akik az »atom-korszak úttörői«.

Valóban van némi hasonlóság a szelmok hőse és az amerikai atomlovagok között — főleg az eredményekben. De a hasonlóság csak külsődleges: Don Quijote ember, sőt jó ember — míg ők...

A nyugati lapok állandóan a közönség közömbösségéről írnak, legalábbis azt veszik észre, hogy a verseket ritkán olvassák. Nyugat-Németországban azonban egy fiatal német költő, Forestier kötetét rövid egy év alatt ötször jelent meg egymás után. Egyetlen hiba van csupán, hogy gyűjteményének sikerét nem érhetette meg: ugyanis az idegenlégió tagja volt s teste valahol Indokínában porlad. Zsebeiben találták meg azokat a verseket, melyekkel aztán a Diederichs-kiadó olyan jó üzletet csinált. »Ich schreibe mein Herz in den Staub der Strasse« — »Az út porába írom szívemet« — ez a kötet címe.

Egy hamis világgért céltalanul elesett ifjú harctéri versei — ezek jelentik Nyugat-Németországban a kasszasikert. Egy pillanatra meghökken az ember: milyennek is lehetnek a »versolvasók«?

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója Műszaki felelős Szöllösy Károly
A kézirat nyomdába érkezett: 1955 IV. 22. Példányszám: 600 Terjedelem: 10 (A/5) ív

Szegedi Nyomda Vállalat 55-1255

Felelős vezető: Vincze György

TARTALOM

SZEMLE

<i>A. I. Maszejev</i> : Típusalkotás a művészetben (Ford.: Szenczi Miklós)	3
<i>I. V. Szergijevszkij</i> : Irodalomtudomány (Ford.: Nyilas Vera)	10
<i>Szabó György</i> : A mai olasz elbeszélő irodalom	19

ÍRÓI ARCKÉPEK ÉS MEGEMLEKEZÉSEK

Montesquieu 1689—1755.	25
Jules Verne 1828—1905.	27
Antonio Machado 1875—1939.	28

MONOGRÁFIÁK

<i>Szenczi Miklós</i> : F. E. Halliday: A költészet Shakespeare drámáiban	31
<i>Divéky Adorján</i> : A krakkói reneszánsz, szerk.: J. Dąbrowski	35
<i>Nyíró Lajos</i> : V. J. Jevgenyev—Makszimov: N. A. Nyekraszov írói útja	36
<i>Sallay Géza</i> : C. Pavese: Az amerikai irodalom és más tanulmányok	42

FOLYÓIRATCIKKEK

Szovjet folyóiratok	46
Népi demokratikus folyóiratok	59
Tőkés országok haladó folyóiratai	76

ADATTÁR	88
-------------------	----

HÍREK	100
-----------------	-----

Ára: 10'—Ft

Előfizetés egy évre 32'—Ft

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI DOKUMENTÁCIÓS KÖZPONTJÁNAK
BIBLIOGRÁFIAI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA



1955

I. ÉVF.

JÚNIUS

2. SZÁM

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI DOKUMENTÁCIÓS KÖZPONTJÁNAK
BIBLIOGRÁFIAI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA

Felelős szerkesztő:

KARDOS TIBOR

Állandó munkatársak és rovatvezetők: *Bor Kálmán* (a szemle-rovat szovjet és népi demokratikus része, népi demokratikus cikkek), *Törökné Erdélyi Ilona* (a szemle-rovat nyugati része, tőkés országok haladó folyóiratai) *Szenczi Miklós* (monográfiák, szövegrevízió), *Debreceni Pál* (szovjet cikkek), *Kardos Tibor* (általános irányítás, adattár, revízió), *Szabó György* (hírek), *Nyirő Lajos* (klasszikus orosz irodalommal foglalkozó cikkek, általános revízió), *Komlós Aladár* és *Gerézi Rabán* (a szövegezés revíziója).

E szám munkatársai: *András László* egy. tanársegéd, *Bodi László* egy. tanársegéd, *Deák Károly* fordító, *Divéky Adorján* ny. egy. tanár, *Fáy Attila* fordító, *Hercegh Gyula*, egy. adjunktus, *Hernády Ferenc* könyvtáros (Pécs), *Horváth Zoltánné* fordító, *Kaiser Tamás* fordító, *Karatson Endre* lektor (Új magyar Kiadó), *Kerényi Grácia* író, *Kéri Tamás* fordító, *Kovácsné Szőgyi Zsuzsa* tud. s. kutató (IDK), *Lay Béla* tud. kutató (MTA Könyvtára), *Nemeskürthy István* egy. lektor, *Nyilas Vera* lektor (Szikra Könyvkiadó), *Oltványi Ambrus* tud. s. kutató (IDK), *Ország László* osztályvezető (MTA Nyelvtudományi Intézete), *Pödör László* lektor (Corvina Kiadó), *Rónai Gábor* fordító, *Sándor A. Pál* középiskolai tanár, *Sárffy Zoltán* ügyész, *Süteő Imre* előadó (IDK), *Udvarhelyi Andrásné* a Magyar Rádió munkatársa, *Vajda György Mihály* főiskolai tanár.

Szerkesztőség:

Budapest, XI. Ménesi út 11—13.

Technikai szerkesztők:

BOR KÁLMÁN ÉS TÖRÖKNÉ ERDELYI ILONA

Irodalmi Figyelő

Évenként négy füzetben, kb. 24 nyomtatott íven jelenik meg. Előfizetési ára egy évre 32 forint. Megrendelhető az *Akadémiai Kiadónál* Bp., V., Alkotmány u. 21.

Bankszámla: MNB. 46.

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI DOKUMENTÁCIÓS KÖZPONTJÁNAK
BIBLIOGRÁFIAI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA

I. ÉVF.

1955. JÚNIUS

2. SZÁM

JACK LINDSAY

Alkotó módszerünk

Oktyabr 1955, 2. sz. 158—163. p.

1

Élenjáró, haladó írók körében is mindmáig tartja magát az a vélemény, mintha a kapitalista országokban nem lehetne alkalmazni és fejleszteni a szocialista realizmus módszerét. Sok haladó író vélekedik úgy, hogy amíg hazájában nincs szocializmus, addig csak olyan művet alkothat, mely a társadalom bírálatát tartalmazza; a szocialista realizmusnak pedig még nem jött el az ideje. Ez a nézet — bár nem mindig határozottan megfogalmazott — a valóságban teljességgel áthatja az író állásfoglalását és munkáját.

Ez teszi a kérdést különösen jelentőssé. A szocialista realizmus lehetséges kapitalista országban. Hogy erről meggyőződjunk, elégséges, ha emlékeztetünk a szocialista realizmus alapját megvető könyvre, — Gorkij *Az anya* c. regényére. Márpedig az, amit Gorkij megvalósíthatott a cári Oroszországban, méginkább megvalósítható — megfelelő tehetség és jóakarát esetén — a kapitalista országokban, a mi időnkben. Hiszen azután, hogy *Az anya* megjelent, kialakult a gazdag szovjet irodalom, mely elméletével és gyakorlatával megvilágítja a szocialista realizmus problémáit és elvi kérdéseit.

Az a haladó író, aki ezt nem érti meg, elkerülhetetlenül leszűkíti alkotómunkája kereteit. Nem dolgozhat teljes erővel, nem járulhat hozzá teljes mértékben az irodalom fejlődéséhez, s népének a békéért és a jobb életért folytatott harcához. Politikai és esztétikai ingadozásai, a környezetnek tett engedményei feltétlenül megmutatkoznak könyvein, és leghaladóbb elgondolásai sem teljesértékűen, tökéletesen valósulnak meg.

De ha azt állítjuk, hogy a szocialista realizmus lehetséges a kapitalista társadalomban, pontosan kell tudnunk, mit értünk ezen, különben sok hibát követhetünk el és szektarianizmusba, tévutakra tévedhetünk. A szocialista országban kidolgozott módszereket nem vehetjük át mechanikusan, válogatás nélkül, mert ha ezt tesszük, a kívánt eredmény ellenkezőjét érjük el. A lényeg az, hogy az író ne csak megértse a szocialista realizmus alapelveit, hanem világosan fel is ismerje, hogy népe a fejlődés és a felszabadító harc milyen szakaszában van.

Miért jelent a szocialista realizmus magasabb fokot a kritikai realizmushoz viszonyítva? A szocialista realista irodalomnak nemcsak az a feladata, hogy fejlődésében mutassa be a társadalmat, vagyis az osztályharcot:

ezt megtették a nagy burzsoá regényírók is. A szocialista realizmusnak ezenkívül más, tudatos célja is van — a szocializmus, mint az osztályharc betetőzése és az e cél eléréséhez vezető utak megértése. A harcot mint előrehaladást, a szocializmus felé haladást kell ábrázolni. Ez pedig azt jelenti, hogy új módon kell megközelíteni a forma, a stílus, a jellemformálás, az egyes ember és a változó környezet viszonyának problémáit stb.

Az író azonban nem mutathatja be a szocializmusért folyó harcot, ha nem ábrázolja azokat az embereket, akik győzelemre vihetik ezt a harcot, — a munkásokat, a kommunista párt tagjait, az egyetlen olyan párt tagjait, amely képes a munkások szervezésére és osztályöntudatuk felébresztésére.

Így tehát két új momentum áll előttünk, melyekkel a kritikai realizmus irodalmában nem találkozunk: a szocializmus, mint egyszer és mindenkorra tudatos cél, és a kapitalizmus minden korlátját leromboló harcok ábrázolása.

2

A gyakorlatban ez azt jelenti, hogy az írónak határozottan szakítania kell a korábbi irodalmi elvekkel. Ezután újra fel kell tárnia a nemzeti hagyományokat és bebizonyítania ezek folytonosságát, de már azon az új színvonalon, amelyet a régivel való forradalmi szakítás következtében ért el. Ezenkívül alkotó módon, behatóan tanulmányoznia kell a szovjet írók műveit — a világ leghaladóbb íróinak műveit —, akik a legteljesebben valószínűsítették meg a szocialista realizmus alapelveit. Ezeket az alapelveket meg kell tanulnia alkalmazni a saját nemzeti hagyományok és a történelmi fejlődés azon szakaszának körülményei között, amelyet az író népe elért.

Ily módon az író munkájában egyrészt a régivel való forradalmi szakítás, másrészt a nemzeti és népi hagyományok újjáteremtése testesül meg. Ez az újjáteremtés olyan időben történik, amikor a burzsoázia az író hazájában már régen elvesztette haladó hagyományainak utolsó maradványait is, és a társadalmi változásoktól való félelemben minden módon arra törekszik, hogy összezavarja, elferdítse vagy megsemmisítse mindazt, ami múltjában élő, forradalmi és humanista volt. Így tehát dialektikus paradoxonnal állunk szemben: a szocialista realista irodalom a múlttal szakít, de ugyanakkor szakadatlan kapcsolatot létesít a múlt legjobb, leginkább humanista hagyományaival.

A gyakorlatban ez a klasszikus irodalomhoz való fordulást, a klasszikus irodalom társadalmi és művészeti sajátosságainak elmélyült, tanulmányozását jelenti, de egyben szorosabb kapcsolatot is az író munkája és a munkásosztály társadalmi — politikai harca között.

Ennek eredményeképpen új irodalom jön létre, a harc irodalma. Létrehozása közben ugyanazokba a kérdésekbe ütközünk, melyeket a szocialista realizmus a szocialista országban vet fel, de e módszer gyakorlati alkalmazása a kapitalista országokban számos új, sajátos problémát is napirendre tűz.

Az író olyan alakokat hozzon létre, akik az általa ábrázolt helyzetre tipikusak, — tipikus burzsoákat, tipikus proletárokat. Ezek az alakok azonban nem absztraktak, nem túlságosan általánosítottak, hanem élők, annak a konkrét történelmi harcnak a szülöttei, amelyben maga az író is részt vesz. Az írónak pozitív hős megalkotására kell törekednie, de ismét nem abszt-

rakt hős megalkotására. Olyan művészi alakot kell teremtenie, aki élő kapcsolatban van a néppel, a történelmi fejlődés meghatározott szakaszán. Csakis így jut kifejezésre a hősből a nemzeti hagyomány és az adott szakaszban folyó harc élessége.

Más szóval mind a hős, mind a valóság teljes képe úgy jelenjék meg a nép előtt, mint saját tapasztalatának élő, közvetlen kifejeződése. Ezt a célt akkor érjük el, ha a könyv olvasása közben az emberek azt mondják: »Igen, mindez így volt. Mindezt ismerem. Ráismerek arra, amit saját szememmel láttam. És mégis, mintha először látnám mindezt belülről, és érteném meg valóban, hogy ilyen, és hogy hová vezet«.

A könyv hőisének ki kell váltania a közeli ismerős felismerésének ezt az érzését, mélyrehatóan meg kell értetnie a fő problémákat és a problémához való viszonyát — ebben rejlik az olvasó igazi irányítása.

Így és csupán így ábrázolhatja sokoldalúan és világosan a művészi alkotás a ma társadalmi harcát, így tárhatja fel a jövőt, mutathatja meg ennek a harcnak távolabbi szakaszait, és segíthet az embereknek abban, hogy eszükkel és szívükkel egyaránt megértsék e jobb jövő megvalósításának útját.

Ennek és a következő tételeknek illusztrálására hadd használjam fel tapasztalataimat. Az utóbbi években a szocialista realizmus módszerével igyekeztem regényeket írni a mai Angliáról. Meggyőződtem arról, hogy az írónak nemcsak azt a harcot kell megértenie, amelyet népe folytat, ennek a harcnak minden formájában, hanem azokat a hagyományokat és eszméket is, amelyekre a harc épül és amelyeket a nemzedékek sora hozott létre. Ezt megérteni csak a nép életében való közvetlen részvétellel, csak az egyszerű emberek cselekvés- és gondolkodásmódjának mély átélésével lehet. De az írónak, ugyanakkor, amikor előtérbe helyezi a harcot, amitől minden más függ, egyben arról is gondoskodnia kell, hogy ez ne tűnjék olvasói szemében túlzottnak és hamisnak. Segítenie kell az olvasóban tudatosítani, hogy a harc szakadatlan és mindenütt folyik, hogy fokozása a siker egyetlen záloga, emellett azonban meg kell győznie az olvasót arról, hogy a regényben ábrázolt kép — az olvasó mindennapi életének hú, igaz képe.

Receptek természetesen nincsenek. Van azonban egy konkrét feladat: az élet fő mozgatóerejeként mutatni be az osztályharcot, s emellett úgy, hogy a könyvben ábrázolt kép megegyezék az olvasó tapasztalatával. Ilyen megegyezés csak a néppel való szoros kapcsolat, csak a nép életében és harcában való állandó részvétel segítségével érhető el.

3

A szocializmusban és a kapitalizmusban alkalmazott szocialista realizmus különbségét mindennél világosabban jellemzi a munka témájának feldolgozása. A szocialista államban a munka egyre inkább alkotó munka és mint alkotás él a köztudatban. Magának a munkának a fogalma megszabadult azoktól a hazug sallangoktól, amelyeket az osztálytársadalom aggatott rá. A munka embere a természet átalakítása közben kifejezésre juttatja egyéniségét, ugyanakkor átalakítja saját magát is, minthogy öntudatosan részt vesz a társadalomnak egy új, magasabb fejlődési fok felé haladásában. A szocialista államban a munka mindig pozitív jellegű. A kapitalizmusban

a munka jellege sokkal bonyolultabb. Itt szintén a munka az élet alapja, az egész élet és a művészet forrása: ezt az igazságot azonban nem könnyű felismerni a kapitalista rendszer miatt, mely elrabolja a néptől munkájának gyümölcsseit, és a nép társadalmi és szellemi szétforgácsolására törekszik. A kapitalizmusban az ember el van szakítva társaitól, a természettől, saját-magától. Meg van fosztva az alkotástól, minthogy a kapitalista kizsákmányolás súlyos teherre, rabszolgasággá változtatja a munkát.

Mindez a munka jellegének mély, kiküszöbölhetetlen ellentmondása a kapitalizmus rendszerében. Ennek az ellentmondásnak kell meghatároznia a szocialista realizmus formáit a kapitalista országokban éppúgy, mint ahogy a szocialista országban ezeket a formákat az élet elsődleges, szabad és örömteli megnyilvánulásaként tudatosult munka határozza meg.

Ebből sok olyan következtetés ered, melyet a szocialista realista művésznek a kapitalista országban végig kell gondolnia, ha azt akarja, hogy könyvei igazak legyenek és hatást gyakoroljanak. Csupán arra utalok, hogy az írónak mindig törekednie kell a munkafolyamat ellentmondásos jellegének feltárására. Meg kell mutatnia, hogy éppen a munkában rejlik mindannak az alapja, ami az embert emberré teszi és a kapitalizmus megdöntéséért folyó harcra készíti. De azt is világosan ábrázolnia kell, hogy a munka a proletariátus kizsákmányolásának, széttagolásának alapja, melyeknek következtében elveszti igazi értelmét és kényszermunkává változik. Az absztrakttól és konkrét munkának ezt a kapitalizmusban fennálló különbségét az írónak egész bonyolultságában kell bemutatnia, nem mint általános gondolatot, hanem mint olyan kérlelhetetlen realitást, mely az osztálytársadalomban az élet minden oldalára rányomja bélyegét.

Az írónak, — a szocialista realizmus kapitalista országban élő képviselőjének — a szocialista országokban élő társaihoz hasonlóan meg kell értenie, hogy a munka az ember és a társadalom életének alapja. A kapitalista országban élő író konkrét feladatai azonban mások. A kritikai realizmus sok képviselőjéhez hasonlóan bemutatja, hogy emberteleníti el az embereket a kapitalista iparosítás. Mivel azonban képes dialektikusan felismerni az ellentmondások egységét, azt is bemutatja, hogy egyidejűleg és szakadatlanul jönnek létre lehetőségek az ember fejlődése számára, de ezeket a lehetőségeket a kizsákmányolás azonnal elfojtja, vagy elferdíti. Az író megmutatja, hogyan kötik béklyóba, hogyan fojtogatják a tehetséget és a kezdeményezést az emberi munka termékeit elrabló monopóliumok; hogyan növekszik ezzel egyidejűleg a munkások ellenállása, mely legmagasabb pontját a kapitalisták elleni szervezett fellépésben, végsősoron pedig az egész kapitalista rendszer elleni fellépésben éri el. Az író feltárja azt is, hogyan hat számtalan formában, gyakran ellentmondásosan ez a harc az emberek jellemére, egyéni viszonyaira, lelkivilágára. Csak így jöhet létre olyan mű, mely híven mutatja be a burzsoá társadalmat embertelen vadságában és a dolgozók szüntelen harcát az emberi életért, azt a harcot, melyet ez a társadalom hozott létre, és amely ennek a társadalomnak a bukásával fog végzõdni.

A kapitalizmusban a munkás annyira tehernek és igának érzi a munkát, hogy számomra gyakran nagy erőfeszítést jelentett még az is, hogy haladó, harcos munkásoknak megmagyarázzam, milyen örömtelivé válik is az a szocialista társadalomban. Pedig ennek megértése nélkül a kapitalizmus

elleni harc elveszti egyik fontos ösztönzőjét, azt a perspektívát, amely nélkülözhetetlen a harc vezetéséhez.

A kapitalizmusban végzett munka különböző oldalait az író sokféleképpen ábrázolhatja. Bemutathatja a munkafolyamat vigasztalan, sorvasztó egyhangúságát, melynek legteljesebb kifejeződése a kapitalista üzem futószalaga. *Betrayed Spring* (Elárult tavasz) című regényem azon fejezeteiben, hol a cselekmény Tineside vidékén játszódik, szerepel egy lány, aki hosszú hónapokon át ugyanazt a csavaranyát készíti, és még egyetlenegyszer sem volt kíváncsi arra, hogy milyen munkájának a terméke — nem látja, mivel nem neki kell a gépet beindítania. Ezt az esetet az életben láttam. De vehtünk más példákat is. Mondjuk, egy munkás kigondolta, hogyan tegye könnyebbé ezt vagy azt a munkafolyamatot; elgondolása azonban a tőkésék közömbösségén és korlátoltságán meghiúsult, vagy ómega hallgatja el újítását, mert attól fél, hogy az utcára kerül, ha találmánya alkalmazásával szükségtelessé válik a munkája. Az írónak ábrázolnia kell a munkafolyamat pozitív és negatív oldalainak bonyolult összefonódását. Ennek meggyőző ábrázolása sem érhető el a munkásokkal való állandó kapcsolat, a harcokban való állandó részvétel nélkül.

Még egy példát említek írói gyakorlatomból. *Rising Tide* (Növekvő áradat) című regényem hőse, Jeff dokkmunkás, amikor szabadságáról visszatér a munkába, meglátja a ragyogó reggeli napfényben fürdő dokkokat, egy pillanatra a dolgozó ember büszkesége tölti el; megérzi, mivé válhatnék a munka, ha a munkások lennének a dokkok gazdái. Ez a gondolat tudatában először fiatal felesége iránti forró szerelmével társul, másodszor pedig festegető munkásbarátjának képével. Úgy vélem, hogy ez az epizódot meggyőzővé teszi, és dokkmunkás barátaink is így vélekednek. Ebből az epizódból az is kitűnik, milyen szerepet játszhat a művészet közvetlenül vagy közvetve, hogyan szélesíti a munkások látókörét, tölti meg új tartalommal harcukat. Az a munkás, aki megértette, mivé válhat munkája a szocializmusban, már erős, szilárd harcos. Ennek a megértésnek azonban szervesen kell következnie a munkás egész életéből, az író ne kívülről vigye be azt.

4

Teljesen más az ellenség ábrázolásának problémája. A szocialista társadalomnak az emberek tudatában létező kapitalista maradványokkal, időnként pedig árulókkal van dolga; az uralkodó erő azonban a nép, a kizsákmányolástól mentes nép. A kapitalista országokban a hatalom még a kizsákmányolók kezében van, s az írónak az a feladata, hogy leleplezze őket, feltárja azt a hazugságot és azt az erőrendszert, amelyen hatalmuk nyugszik. Ez a kapitalista országokban minden szocialista realista mű feladata. A műnek valamilyen formában ábrázolnia kell az osztálytársadalom igazi természetét.

E célra törekedve, az írónak tipikus ellenség-alakokat kell létrehoznia, az imperializmus korszakának kapitalistáit és ügynökeiket. Anglia viszonyai közt az ügynök a jobboldali szociáldemokratát jelenti a Munkáspártban, a szakszervezetekben, a szövetségi mozgalomban stb. A mi korunkban ezek a kapitalista rendszer utolsó és legerősebb támaszai. Ezek a munkásmozgalom árulói, akik minden eszközt felhasználnak arra, hogy elködösít-

sék a dolgozók gondolkodását, elvonják az aktuális problémáktól és az imperialista állam szolgálatába állítsák őket. Természetüket illetően minden ország kapitalistái hasonlóak, de minden kapitalista országnak megvannak a maga sajátosságai is, s ezek határozzák meg, hogyan közelítse meg az író a problémák megoldását, a burzsoá államnak és gazdáinak leleplezését.

Az ellenség leleplezése azonban még nem minden. Minél meggyőzőbb az ellenség alakja, annál világosabban kell megrajzolni a hőst, akiben a nép legyőzhetetlen ereje testesül meg. Ez a néphez közelálló hős megerősíti az emberekben az erejükbe vetett hitet, mely feltétele a győzelemnek. Saját példájával bizonyítja be, hogy csak a harc viszi az életet előre, s így a forradalmi elv művészi megtestesülése lesz — olyan vezető, akire az adott időszakban, az adott országra a népnek szüksége van.

A pókhasú tőkés karikatúrája a regény számára nem megfelelő. Az igazi ellenség nem annyira primitív és egyszerű, különben igen könnyű lenne megfosztani hatalmától. Különösen vonatkozik ez olyan országra, mint Anglia, ahol a polgári forradalom óta háromszáz év telt el, és ahol az uralkodó osztály az álcázás és a leplezés minden finomságát megtanulta. Az ellenség alakjában az olvasónak fel kell ismernie azt az embert, akivel az életben találkozik, de akinek káros, veszélyes voltát mindmáig nem értette meg, vagy nem eléggé világosan értette meg.

Az egyszerű emberek fölé emelkedő pozitív hőst egyszersmind úgy kell ábrázolnia, mint ugyanannak a világnak a gyermekét, amelyben ezek az egyszerű emberek élnek. Neki is ugyanezen világ keretei közt kell cselekednie. Más szavakkal: kapitalista országban a hős problémája elválaszthatatlanul összfügg azzal, hogy milyen fejlődési fokot ért el az adott országban a kommunista párt. S ahogy ábrázolni kell azt az igazi hőst, aki az egyes pillanatokban valóban vezeti a mozgalmat, ugyanúgy fontos bemutatni a szektánst is, aki valamilyen okból elszakadt a néptől; és zürzavart visz a harcba. Sőt, be kell mutatni a helyes vezetés és a szektarianizmus összekeveredését is, azt a jelenséget, amelyet oly gyakran figyelhetünk meg az életben, és amely a tömegmozgalom szervezésének egyik legkomolyabb akadály.

Angliában még baloldali írók is gyakran hangoztatják, hogy az általam ismerttetett módszer az élet politikai oldalának eltúlzásához vezet, és hogy igen sok angolnak »sikerül« úgy élni, hogy nem is gondol a körülötte zajló politikai konfliktusokra.

Természetesen az írónak arra kell törekednie, hogy az életet a maga teljességében fogja fel és ábrázolja. A szocialista realizmusnak azonban a konfliktus lényegébe való mély behatolás során feltétlenül meg kell látnia a politikai motívumokat és a politikai tartalmat ott, ahol más irányzathoz tartozó író nem látná meg. A szocialista realizmus feladata éppen az, hogy feltárja a valóságnak ezeket a nem mindenki számára ismert oldalait. A kapitalista országokban élő emberek gyakran ringatják magukat illúziókban, nem értik meg, vagy konokul nem akarják megérteni, milyen hatalmas szerepet tölt be életünkben a politika. A politika azonban újra és újra betör életükbe; és eljönnek azok a percek, amikor többé már nem lehet szemel hűnyini a társadalom antagonisztikus erőinek összeütközései fölött. Ezeket a pillanatokot is ábrázolnia kell a szocialista realista művésznak, mert éppen

ilyenkor tárul fel a szereplők társadalmi lényege; s ettől válnak a szereplők tipikussá.

Egyes íróknál az ábrázolás leegyszerűsítve és művészietlenül történik, de ez nem jelenti azt, hogy nem lehet megtalálni a politikai és a művészi meggyőzés valódi eszközeit.

5

Számos más kérdést is szándékoztam érinteni, így például a nyelv kérdését, továbbá azt, hogyan forrasszuk egybe az irodalmi nyelvet a köznyelvvvel, a népi nyelvvel, mily módszerekkel teremtsük újjá a nemzeti hagyományokat, melyeket el kell hódítani a burzsoáziától; és vissza kell adni alkotójának, a népnek. Ez is igen fontos kérdés, most azonban csupán megemlítem azt, hogy ebben a vonatkozásban sok értékes fejtegetést találhatunk Louis Aragon könyveiben.

Végül még ismertetni szeretném tapasztalataimat a bírálat és önbírálat alkalmazásával kapcsolatban. Bár a kritika és önkritika alkalmazása csak a szocialista társadalomban lehetséges teljes mértékben, mégis a kapitalizmusban is felhasználhatja az író. Az utóbbi években rendszeresen megvitattam regényeim témáját és kidolgozását azoknak az iparágaknak munkásaival, melyekről írok. Minden munkafázisban tekintetbe veszem javaslataikat és bírálatukat, úgyhogy a kész könyv már magán viseli a kollektív megvitatás nyomát.

Az író részvétele a dolgozók életében rendkívül sokoldalú lehet és nemcsak a szocializmusért folytatott közvetlen harcban juthat kifejezésre, hanem az élő, alkotói kapcsolatban is.

Befejezésül még egyszer szeretném hangsúlyozni, mindenfajta szekterianizmus elkerülése végett, hogy az új alapon létrejövő és új perspektívákat feltáró irodalom szoros kapcsolatot tételez fel a nemzeti klasszikus irodalommal és a nemzeti hagyományokkal. Ez megóvjá a szocialista realizmus felé haladó írókat a korlátozottságtól, egysíkúságtól és a baloldaliaszkodó dogmatizmustól.

A klasszikusok műveiben a nép múltja: szenvedései, törekvései és harcai testesülnek meg. Csak a szocialista realizmus, mely elszakíthatatlan kapcsolatban áll a békéért, jóléért, boldogságért és nemzeti függetlenségért folyó harc témájával, találhatja meg a burzsoá bomlás viszonyai közt a helyes álláspontot a múlttal és a múlt irodalmával szemben. A tipikusért — akár a jellemek, akár a helyzetek vagy a nyelv tipikusságáról legyen is szó — és a pozitív hősért folyó harc adja meg az irodalomnak azt a nagyságot, azt az emberiséget, gazdagságot és az egész életet felölelő teljességet, amelyet a polgári irodalom az utolsó évtizedekben elvesztett.

A szocialista realista művész kettős feladatot teljesít: részt vesz a szocializmusért folyó harcban — minthogy művei vezetik a népet, és kiutat mutatnak a kapitalizmus ellentmondásaiból és rabságából —, ugyanakkor pedig lerakja az alapját az új, szocialista kultúrának, minthogy könyveiben már kirajzolódnak ennek a kultúrának a körvonalai, a nép és a művész közötti új viszony körvonalai.

Ford.: *Kéri Tamás*

Irodalomtudomány

Nagy Szovjet Enciklopédia. 2. kiad. 25. kötet, 1954.

(Folytatás)*

A marxista irodalomtudomány a XIX. század közepén születik meg. Az a nagy forradalom, amelyet a tudományban a tudományos kommunizmus megalapítói előidéztek, alapjává vált a valóban tudományos irodalomtudomány fejlődésének. Marx és Engels az irodalmat társadalmi jelenségnek tekintették, úgy tekintették, mint a valóság megismerésének konkrét alakokban és képekben végbemenő specifikus formáját. A történelem tudományos materialista felfogása alapján kimutatták, hogy az irodalmat éppúgy, mint a társadalmi tudat valamennyi többi formáját, fejlődésében a társadalom gazdasági szerkezete és az osztályharc határozza meg. Ebből a tételtől kiindulva feltárták a művészet értékelésének objektív kritériumait. Megállapították, hogy az irodalmi alkotások művészi értéke közvetlenül függ attól, milyen fokban tükröződik bennük a nép harca. A népi tömegek harcának valószerű ábrázolása jellemzi a realista irodalmat. Az irodalmi művek művészi értékének e kritériumával szétbonthatatlan kapcsolatban van a forma és tartalom egységének Marx és Engels által megfogalmazott követelménye, amelyen ők az emberi történelemnek, a dolgozó osztályok harca igazi tartalmának igaz, realista tükröződését értették. Marx és Engels példákkal mutatta meg, hogyan kell az irodalmi műveket a proletariátus harcának végső céljaiból kiindulva osztályszempontból elemezni. Szakadatlanul harcoltak a burzsoá irodalomkritika ellen, amely osztályérdekeiért meghamisította a társadalmi élet valódi képét; bebizonyították, hogy a régi kultúra összes történelmileg haladó hagyományainak a proletariátus az igazi örököse és folytatója. Engels *A család, a magántulajdon és az állam eredete* c. művében (1884), Marx *A politikai gazdaságtan bírálatához* (1859) c. művének előszavában és a tudományos szocializmus alapítóinak más írásában az ókori irodalom, a középkori költészet mélyreható materialista elemzésének példáit találjuk. Marx és Engels a renaissance korának irodalmában, mint az antik irodalomban is, az irodalomtörténet klasszikus időszakát látta. Dantera, Shakespeare-re, Cervantesre és a renaissance más íróira vonatkozó megállapításaik irányt szabnak e kor irodalma tudományos feldolgozásának. Marx és Engels rámutatott a burzsoá irodalom hanyatlására, amely a kapitalista rend megszilárdulása után kezdődött. Ezt a jelenséget azzal magyarázták, hogy a tőkés társadalom ellentmondásai kiéleződtek, hogy a burzsoázia a proletariátus forradalmi fellépései után reakcióssá vált. Marx és Engels megállapította, hogy a XIX. sz. második felében az irodalom csak Oroszországban és Norvégiában virágzott, mert ezekben az irodalmakban erős volt a népi demokratikus tendencia. Ílymódon lerakták az irodalomtörténet tudományos periodizációjának alapjait. Marx és Engels megállapította, hogy a tőkés társadalom ellenségesen áll szemben bizonyos fajta szellemi termékekkel, így például a művészettel és a költészettel. A kapitalista rendszerben a művészi alkotás forrása a harc e rendszer ellen. Marxnak

* 1. Irodalmi Figyelő 1. sz. 10—19. p.

az eposzra, a tragédiára vonatkozó megállapításai (előszó *A politikai gazdaságtan bírálatához*, a drámáról, az irodalmi népiességről), Marx és Engels levélváltása F. Lassalle *Franz von Sickingen* c. drámájával kapcsolatban, megteremtették az alapot az irodalomelmélet tudományos kidolgozásához. Számos munkájukban megvilágították a realizmus és a népiség problémáit, az egyéni és tipikus kérdéseit, a tendencia és a tendenciózusság közti különbséget, azt a kérdést, hogy a »realizmus győz« a nagy művész alkotásában a művész esetleges tévedései ellenére is, (F. Engels levelei K. Kautskyhoz és Margaret Harknesshez H. Balzac realizmusának jellegéről; *Válogatott levelek* Szikra, 1950. 470. p.).

Marx és Engels szilárdan hitt abban, hogy a forradalmi mozgalom az irodalom fejlődésének korlátlan lehetőségeket nyit. A művészi alkotás virágzásának be kell következnie az osztály nélküli társadalomban, amely a szocialista forradalom eredményeképpen jön majd létre. Marx és Engels azzal, hogy megteremtette a valóban tudományos, forradalmi kritikának és irodalomtudománynak az alapját, fegyvert adott a proletariátus kezébe a szocialista művészetért, a múlt művészi örökségének elsajátításáért vívott harcában. A XIX. sz. végén, a kapitalizmusnak imperializmusba való átnövése idején, amikor a világ forradalmi mozgalmának központja Keletre, Oroszországba tevődött át, a marxizmus eszméit Lenin fejlesztette tovább.

A II. Internacionálé opportunizmusának uralma idején a nyugat-európai országokban az irodalomtudomány marxista hagyományait a proletár forradalmi mozgalom képviselői tartották fenn és propagálták (P. Lafargue, F. Mehring és mások). Bírálták a polgári irodalmat, rámutattak hanyatlására, és arra törekedtek, hogy az irodalmi élet jelenségeit a proletariátus szemszögéből értékeljék. A marxista irodalomkritika egyik legtekintélyesebb képviselője Franciaországban P. Lafargue volt (1842—1911), aki irodalomkritikai munkáiban (*A romantika eredete*, 1896, *A Victor Hugo-legenda*, 1888, *Zola »Pénz«-e*, 1891—92, *Sappho*, 1886, *A darwinizmus a francia színpadon*, 1890) élesen támadta azt a burzsoá elméletet, amely szerint a művész »szabad« és »független« az osztályharctól. A marxista eszmék elterjedésében az irodalomkritika terén jelentős szerepet játszott F. Mehring, a német munkásmozgalom egyik harcosa (1846—1919); — a *Lessing-legenda. A porosz despotizmus és a klasszikus irodalom történetéhez és bírálatához* (1891—92) c. műnek, egy Goethéről (1892—1909) és egy Schillerről (1905) írt műnek és más munkáknak a szerzője. Az irodalom dekadens áramlatai elleni harc határozta meg Mehring jelentőségét a marxista irodalomtudomány történetében. Rosa Luxemburg (1871—1919), a német és a porosz munkásmozgalom harcosa, A. Mickiewicz, L. Tolsztoj, V. G. Korolenko realizmusáról írt munkáiban megmutatta, hogy az orosz és a lengyel irodalom milyen magas művészi színvonalon állt a burzsoá kultúra hanyatlásának korszakában.

Ebben az időszakban a marxista irodalomesztétikai gondolatnak legjelesebb képviselője G. V. Plehanov (1856—1918) volt, aki marxista szempontból világitotta meg a művészet eredetének kérdéseit, kidolgozta az irodalom és a művészet osztályjellegének tételét (*Cím nélküli levelek*, 1899—1900; *A művészet a történelem materialista megvilágítása szempontjából*, 1903 stb.). Nagy fontosságot tulajdonított Plehanov a forradalmi demokratikus kritika elméleti hagyatéka népszerűsítésének (*Belinszkij irodalmi né-*

zetei, 1897, *Csernisevskij esztétikai elmélete*, 1897, a kiadás éve: 1905 stb.) Plehanov síkra szállt a művészi alkotás eszmeiségének követelményéért, harcolt a »l'art pour l'art« elmélete, a külföldi és az orosz irodalom különféle dekadens áramlatai ellen. De Plehanov számos komoly hibát követett el, és sokhelyütt eltért a marxizmustól. Műveiben számos engedményt tett a burzsoá, objektivista elméleteknek (pl. Taine elméletének) és a kanti esztétikának. Amilyen mértékben eltért a forradalmi marxizmustól, olyan mértékben egyre több mensevik-opportunista nézet merült fel kritikái cikkeiben. Ez megmutatkozott például abban, hogy nem értette meg az irodalom pártosságának lenini elvét, hogy negatív álláspontot foglalt el Gorkij *Az anya* c. regényével szemben stb.

Bulgáriában a marxista irodalomtudomány legkiválóbb képviselője a marxista bolgár párt megalapítója, D. Blagoev (1855—1924) volt, egy *Társadalmi és irodalmi kérdések* c. cikkgyűjtemény szerzője (1901).

Néhány orosz kritikus a XX. sz. elején, jóllehet igyekezett alkalmazni a marxista kutatási módszert, valójában a vulgár-materializmus vagy szociologizmus álláspontján állt: J. A. Szolovjov-Andrejevics (1866—1905) — *Az orosz irodalom filozófiájának kísérlete* (1905), P. Sz. Kogan (1872—1932) — a *Tanulmányok a nyugat-európai irodalomról* c. mű (3 köt., 1903—10) szerzője, V. M. Fricse (1870—1929), P. N. Szakulin (1868—1930) és mások. A burzsoá irodalomtudomány Oroszországban a XIX. sz. végén és a XX. század elején a teljes hanyatlás jeleit mutatta, a formalizmust, az irracionalizmust, a misztikát stb. hirdette (J. I. Ajhenvald, M. O. Gersenzon és mások).

Lenin művei új szakaszt nyitottak az esztétikában és az irodalomtudományban, nemcsak Oroszországban, hanem az egész világon. A lenini tükrözés-elmélet, az irodalom pártosságának elve, az a minden vonatkozásban megokolt tétel, hogy a kapitalizmus viszonyai között minden nemzeti kultúrában két kultúra van, az a tétel, hogy a proletariátusnak kritikailag el kell sajátítania a kulturális örökséget, — alapjává lett a marxista-leninista irodalomtudománynak, a szocialista realizmus elméletének. Lenin már az 1890-es években, amikor a národnyikok szubjektivizmusa ellen fellépett, felvetette azt a kérdést, mi a jelentősége a XIX. sz.-i nagyorosz demokratikus kultúrának, és bebizonyította, hogy ennek a kultúrának csakis a marxisták az igazi örökösei és folytatói (*Melyik örökségről mondunk le?*, 1897; a kiadás éve: 1898).

Az első orosz forradalom idején, 1905 és 1907 közt, Lenin proklamálta és megokolta az irodalom és a művészet pártosságának az elvét. A *párt szervezete és a pártos irodalom* c. cikkében (1905) leleplezte azt a hazug elméletét, hogy a burzsoá társadalomban »az alkotás szabad«; feltárta a művészet osztálytermészetének leplezésével próbálkozó burzsoá-anarchikus individualizmus valódi értelmét. Szemben a látszólag »pártatlan« burzsoá irodalommal, amely valójában a kizsákmányoló kisebbség hú lakója, Lenin célul tűzte ki a valóban szabad, a proletariátussal nyíltan kapcsolatban lévő irodalom megteremtését, olyan irodalomét, amely része a proletariátus ügyének. Csak az irodalom pártossága, tudatos szocialista iránya biztosíthatja az alkotás valódi szabadságát. Lenin a pártosság elvéből kiindulva határozta meg a majdani valóban népi szocialista irodalom jellegzetességeit (Lenin művei, 10. kötet, Szikra 1954, 31—37. p. L. N. Tolsztojról írt tanulmány-ciklusában (1908—11) példát mutatott, hogyan kell a materialista tükrözés-

elméletet alkalmazni, és műalkotást marxista módon elemezni, s egyben feltárta Tolsztoj realizmusának népi alapját. Tolsztoj műveit az orosz forradalom történeti feladatainak, e forradalom mozgató erőinek és fejlődési távlatainak szempontjából elemezve, megmutatta, hogy »egy feudális elnyomás alatt élő ország forradalmi előkészületeinek időszaka Tolsztoj zseniális ábrázolásában egy lépés előre az egész emberiség művészeti fejlődésében«. (Lenin *Művei*, 16. kötet, 293. p. oroszul.) *Herzen emlékezete* (1912) c. cikke az orosz forradalmi mozgalom periodizációját tartalmazza, mely e mozgalmon belül három fő szakaszt különböztet meg. Ez a periodizáció az alapja az orosz irodalomtörténet tudományos kidolgozásának. Lenin elismerte és sokra tartotta Gorkijnak, a nagy proletár írónak, az új, szocialista irodalom megalapítójának alkotásait. Úgy nyilatkozott Gorkijról, mint nagy művészi tehetségről, »aki sokat használt és használ a világ proletármozgalmának«. (Lenin *Művei*, 23. kötet, Szikra 1951, 363. p.) Ugyanakkor Gorkij hibáinak és ingadozásainak baráti és mélységesen elvi bírálatával nemcsak segítette az író proletár állásfoglalása megszilárdításában, hanem az egész proletár művészet irányára is befolyást gyakorolt.

Lenin, harcolva a reakció éveiben különösen megerősödött burzsoá nacionalista ideológia ellen, kidolgozta a nemzet és a nemzeti kultúra marxista elméletét. Leleplezte az »egységes nemzeti kultúra« burzsoá jelszavának népellenes lényegét, megmutatta, hogy a kapitalizmus idején minden kultúrában két nemzeti kultúra van, amelyek éles és engesztelhetetlen osztályharcot vívnak egymással. »Minden nemzeti kultúrában megvannak a demokratikus és szocialista kultúrának az *elemei*, ha nincsenek is kifejlődve, mert minden nemzetben van dolgozó és kizsákmányolt tömeg, amelynek életfeltételei elkerülhetetlenül létrehozzák a demokratikus és szocialista ideológiát.« (Lenin *Művei*, 20. kötet, 8. p., oroszul.) A kulturális örökség kritikai elsajátítására vonatkozó marxista tanítást arra a tételre építette, hogy a proletariátus minden nemzeti kultúrából csak a demokratikus és szocialista elemeket veszi át, amelyek szembenállnak minden nemzet burzsoá kultúrájával, burzsoá nacionalizmusával. A nemzeti kultúra fejlődésének kérdéseit Sztálin is kidolgozta *Marxizmus és nemzeti kérdés* c. munkájában (1912, a kiadás éve: 1913.).

Engesztelhetetlen harc a burzsoá liberalizmus és dekadencia ellen az irodalomtudományban, az orosz demokratikus irodalom legjobb hagyományainak propagálása, a pártos irodalom lenini elvének megvalósítása — ez volt a tartalma a bolsevik kritikusok irodalomkritikai tevékenységének az 1905—1907-es forradalom után. V. V. Vorovszkij (1871—1923), *Az ütközet utáni éjszakán* (1908), *A modernisták polgári voltáról* (1908) leleplezte a dekadens irodalom burzsoá lényegét. Értékes tanulmányokat írt az orosz forradalmi demokratákról — V. G. Belinszkijről (1911), N. A. Dobroljubovról (1912), D. I. Piszarevról (1908). Nagy jelentőségük volt M. Sz. Olminszkij (1863—1933), a *Pravda* publicistája azon cikkeinek, amelyek a forradalmi demokratákkal, elsősorban M. J. Szaltikov-Scsedrinnel foglalkoztak. Örmenyországban a marxista-leninista irodalomkritika fejlődésében jelentős szerepe volt Sz. Szpandarjannak (1882—1916) és Sz. Saumjannak (1878—1918), Grúziában A. Culukidzenek (1876—1905), Litvániában V. Mickjavicsusz-Kapszukasznek (1880—1935). Az irodalomkritika kérdéseivel, a dekadencia elleni harccal, a fiatal proletár írókkal sokat foglalkozott a bolsevik

pártsajtó — a *Novaja Zsizny* (1905), a *Zvezda* (1910—1912) és a *Pravda* (alapítás éve: 1912.). Különösen nagyjelentőségű a *Pravda* tevékenysége; erélyesen harcolt a burzsoá-dekadens irodalom ellen, s ugyanakkor széles körben propagálta a klasszikus örökséget, minden erejéből támogatta a demokratikus realista írókat és irányította a proletár irodalom fejlődését. Nagyon fontos volt a reakció elleni harcban és a realizmus védelmében M. Gorkij publicisztikai és irodalomkritikai működése (*Megjegyzések a kispolgárságról*, 1905. *Az autodidakta írókról*, 1911, *A karamazovizmusról*, 1913 stb.), s az a törekvés, hogy tömörítse a demokratikus irodalom erőit a reakciós, dekadens irányzatok ellen.

A Nagy Októberi Szocialista Forradalom győzelme után kibontakozott a szocialista kultúra építése, amelyet a kommunista párt és a szovjet állam tervszerűen szervezett és irányított. A szovjet irodalomtudomány módszertani alapjai a marxista—leninista esztétikának Marx, Engels, Lenin és Sztálin műveiben kidolgozott tételei voltak. Az ellenséges burzsoá ideológia elleni harcban kibontakozó szocialista építés gyakorlatában közvetlenül tesztet öltöttek azok a lenini elvek, amelyek az irodalom pártosságára vonatkoztak, továbbá arra, hogy el kell sajátítani a múlt kulturális örökségét, mert az egyik feltétele a szocialista irodalom megteremtésének. A kommunista párt, élén Leninnel, leleplezte a Proletkult reakciós lényegét. Az OK(b)P Központi Bizottságának levele, *A proletárkultúráról* szóló határozati javaslat, amelyet Lenin írt (1920, kiadás éve: 1926), Leninnek a Komszomol III. kongresszusán mondott beszéde megsemmisítően bírálja a Proletkult irányelveit és kifejti a magas eszmeiségű szovjet realista művészet kibontakozásának programját, az olyan művészetét, amely arra hivatott, hogy harcoljon a szocialista társadalom felépítéséért, a tömegek kommunista neveléséért. A párt kiméretlenül harcolt a formalizmus, az eszmenélküliség, az esztetizmus minden megnyilvánulása ellen, ugyanakkor állhatatosan hangsúlyozta a haladó kulturális örökség elsajátításának szükségességét. »A proletárkultúra nem pottyán le készen valahonnan, ismeretlen helyről, nem azoknak az embereknek a kitalálása, akik magukat szakembereknek nevezik a proletárkultúra terén. Mindez merő sületlenség. A proletárkultúrának ama felhalmozott tudás törvényszerű továbbfejlődésének kell lennie, amelyet az emberiség a tőkés-földesúri-hivatalnoki társadalom igája alatt szerzett meg« — írta (Lenin *Művei*, 31. kötet, Szikra 1951, 289—290. p.).

Az 1920-as években, amikor különböző irodalmi áramlatok szabad vetélkedése folyt, a proletár irodalom megszerezte a vezető helyet az ország művészeti életében. A szétvert kizsákmányoló osztályok képviselői, a trockisták és buharinisták, megkísérelték befolyásuknak alárendelni az egyes irodalmi csoportokat és egyesületeket, s felhasználni ezeket ellenséges céljaik érdekében. Ebben a történelmi helyzetben különösen nagy jelentősége volt a marxista irodalomkritikának. 1924-ben a XIII. pártkongresszus konkrét útmutatásokat adott az irodalom irányítására vonatkozóan, és fokozottan hangsúlyozta a pártos kritika jelentőségét. A Központi Bizottság 1925-ben hozott határozata — *A párt politikájáról a szépirodalom terén* — rámutat a pártos kritika feladataira az ellenforradalmi ideológia irodalmi megnyilvánulásai elleni harcban. A párt proklamálta a proletár irodalom eszmei hegemoniáját, ugyanakkor tapintatos magatartásra intett a paraszt írók, az »útitársak« — az értelmiségiek iránt, akiket segíteni kellett a pro-

letár ideológia álláspontjának elsajátításában. A formalizmus, a marxizmus meghamisítói és vulgarizálói, a burzsoá nacionalizmus megnyilvánulásai stb. elleni harcban a szovjet irodalomtudomány egyúttal a szovjet irodalom új vonásainak, szocialista eszmeiségének, népiségének, realizmusának elméleti általánosítására törekedett. A soknemzetiségű szovjet irodalom kialakulása és fejlődése a nemzeti kultúrának Lenin és Sztálin által kidolgozott elméletén alapult. Óriási jelentősége volt a proletárkultúra sztálini meghatározásának, amely szerint az tartalmában szocialista, formájában nemzeti kultúra (beszéd *A keleti népek egyetemének politikai feladatairól* 1925. május 18-án), valamint megállapításainak az irodalmi fejlődés kérdéseiről (*Válasz Bil-Belocerkovszkijnak*, 1929, kiadva 1949-ben; levelek F. Kóhhoz, M. Gorkijhoz, A. Bezimenszkijhez, 1930, Gyemjan Bednijhez, 1930). Értékes megállapítások vannak az irodalom és művészet kérdéseire vonatkozóan Kalinyin, Kirov, Molotov írásaiban is.

A burzsoá irodalomtudomány ellen vívott harcban komoly szerepe volt A. V. Lunacsarszkij (1875—1933) műveinek: *A nyugat-európai irodalom története*, 2 kötet (1924), cikkek Belinszkijről, Dobroljubovról, Csernisevszkijről, Gorkijról stb. Lunacsarszkij megalapozta az irodalmi örökség kritikai elsajátítása szükségességének a gondolatát, felvázolta a szocialista művészet alapelveit. Mindamellett egyes munkáiban számos lényeges hiba van. Gorkij cikkeiben és felszólalásaiban hangsúlyozta a szovjet irodalomnak, mint a szocialista társadalom irodalmának újító jellegét (*Az irodalomról, Szindarabokról* stb.), s rámutatott világjelentőségére. Gorkij értékes irodalomkritikai tanulmányokat írt Tolsztojról, Csehovról, Korolenkóról és más írókról. Figyelemmel kísérte a nyugati haladó irodalmat, s szembeállította a bomlásban lévő burzsoá művészettel. A szovjet irodalom egyes történeti és elméleti problémáit felvetette Majakovszkij is, később pedig A. N. Tolsztoj, A. A. Fagyjev és mások. A szovjet irodalom nagy eredményei, eszmei és művészi növekedése új szakaszt készítettek elő a szovjet kritika és irodalomtudomány fejlődésében.

A szocializmus állásai a gazdasági és kulturális építés minden vonalán megszilárdultak; ilyen helyzetben született meg az SZK(b)P Központi Bizottsága 1932. április 23-i határozata *Az irodalmi és művészeti szervezetek átszervezéséről*, amely az összes írókat egyesítette az egységes szovjet írószövetségben. A Központi Bizottság határozata döntő csapást mért a RAPP (Proletár Írók Oroszországi Egyesülete) vezetőségében megbúvó trockistákra.

A szovjet irodalom új művészi módszerét Sztálin 1932-ben mint a *szocialista realizmus* módszerét határozta meg. A szovjet írók 1934 augusztusában tartott első kongresszusán Gorkij beszámolójában, Zsdanov pedig felszólalásában kifejtette és megindokolta e meghatározás tartalmát. A kongresszus elfogadta az Írószövetség szervezeti szabályzatát, amely kimondja: »A szocialista realizmus, amely a szovjet szépirodalom és irodalomkritika alapvető módszere, a művészettől azt követeli, hogy a valóságot forradalmi fejlődésében, híven, történelmileg konkrétan ábrázolja. Emellett a művészi ábrázolás valószerűségének és történelmi konkrétságának együtt kell járnia a dolgozóknak a szocializmus szellemében való átforgalmazásával és nevelésével.« A »szocialista realizmus« meghatározás kifejezi az új történelmi viszonyok közt létrejött szovjet művészet újító lényegét, e műv-

szet társadalomformáló szerepét és egyben megbonthatatlan kapcsolatát a klasszikus művészet haladó, realista hagyományaival. A szovjet irodalomkritika az irodalmi műveket azoknak a követelményeknek alapján ítéli meg, amelyeket a művészettel szemben a párt és a nép támaszt, tehát: a valószínűség, a szocialista eszmeiség, népiség, az ellenséges befolyásokkal szemben való szilárdság szempontjából. A harmincas évek óta a szocialista realizmus módszere a szovjet irodalomban egyre inkább uralkodóvá válik.

A párt által irányított elméleti viták hozzájárultak az irodalomtudomány és a kritika növekedéséhez és fejlődéséhez. A harmincas években viták folytak az irodalmi nyelv kérdéseiről (1932), a formalizmusról (1936), a vulgáris szociologizmusról (1936), a módszerről és a világnézetéről az irodalmi alkotásban (1940). Különösen nagy jelentősége volt annak a harcnak, melyet a pártsajtó az eszmenélküli formalista művészet ellen folytatott (1936). Az a tény, hogy a párt szétzúzta M. N. Pokrovszkij vulgarizáló »iskoláját« a történelemtudományban (1936), továbbá az a pártbírálat, amely Gyemján Bednijnek az orosz nép történeti múltját meghamisító *Vitézek* című darabját érte, megsemmisítő csapást mért az irodalomtörténetben a különböző vulgáris szociológiai sémákra, az irodalmi örökséggel szemben tanúsított nihilizmusra.

Nagy munka folyt a klasszikus írók műveinek tanulmányozása, a népköltészet kérdéseinek vizsgálata, az orosz és a külföldi irodalom valóban tudományos történetének megteremtése terén. A szovjet irodalomtudományban nincs meg a burzsoá irodalomtudományra jellemző szakadás egyrészt az irodalomelmélet és irodalomtörténet, másrészt az aktuális irodalomkritika között.

A Nagy Honvédő Háború idején (1941—1945), a szovjet irodalomkritika népszerűsítette a klasszikus orosz irodalomnak és az SzU népei irodalmának nagy hazafias hagyományait, valamint a szovjet irodalom értékeit.

A háború utáni években az irodalom és a kritika feladatait a művészet magas színvonalú kommunista eszmeiségéért vívott harcban az SZK(b)P Központi Bizottságának az ideológiai kérdésekről hozott 1946—48. évi határozatai szabták meg: *A Zvezda és a Leningrád c. folyóiratról* (1936. augusztus 14.), *A drámai színházak műsoráról és annak a megjavítására irányuló intézkedésekről* (1946. augusztus 26.), *A »Nagy élet« c. filmről* (1946. szeptember 4.) *Muragyeli »Nagy Barátság« c. operájáról* (1948. február 10.). A párthatározatok megvilágítását célozta A. A. Zsdanovnak a *Zvezda* és a *Leningrád c. folyóiratról* tartott beszámolója (1946) és felszólalása a szovjet zenei szakembereknek az SZK(b)P Központi Bizottságában tartott tanácskozáson (1948). Az SZK(b)P Központi Bizottságának e határozatai megsemmisítő csapást mértek az idegen eszmei hatások maradványaira, a naturalizmus és a dekadencia, az eszmeietlenség és a formalizmus megnyilvánulásaira. A Központi Bizottság határozatai fogalmazták meg a szovjet művészetnek, a szocialista realizmus művészetének alapelveit.

A háború utáni években fedték fel A. N. Veszelojszkij burzsoá-liberális komparativista iskolájának reakciós és áltudományos mivoltát. Ez az iskola tagadta az orosz irodalom nemzeti sajátosságát, és a burzsoá nyugati kultúra előtti hajbókolást hirdette. A párt leleplezte a kozmopolita színházi kritikusok egy hazafiatlan csoportját is, amely a szovjet irodalmat a bur-

zsoá esztétika álláspontjáról bírálta. A szovjet sajtó harcolt az ún. »egységes áramlat« elmélete ellen, amely nem vett tudomást az osztályharcról az irodalomtörténetben, és amely a tudományban a burzsoá objektivizmus maradványa. Harcolt továbbá az ellen, hogy a múlt nagy realista művészeinek fogyatékoságait idealizálják. 1950-ben a pártsajtó fellépett az irodalomkritikában feltámadó »újrapizmus« ellen, s hangsúlyozta, hogy a kommunista eszmeiségért folyó harc: harc a szovjet irodalom népiségéért, a szocialista realizmusért. Éles bírálatnak vetették alá az ún. »konfliktusmentesség« elméletét, amely eltérítette a szovjet irodalmat a valóság ellentmondásainak feltárásától és hű ábrázolásától.

I. V. Sztálin *A marxizmus és a nyelvtudomány kérdései* c. munkájában (1950) számos olyan elméleti kérdést vetett fel, amelyek a szovjet irodalomtudomány szempontjából is igen nagy fontosságúak.

Nagy figyelmet szentelt az ideológiai munka kérdéseinek az SZKP XIX. kongresszusa, amely hangsúlyozta a szovjet irodalom eszmei és művészi színvonala további emelésének szükségességét.

A szovjet irodalomtudomány a kommunista pártnak az ideológiai kérdésekben hozott határozatait és a párt útmutatásait követve, kidolgozza a szocialista realizmus elméletének, valamint az orosz klasszikus és a soknemzetiségű szovjet irodalom történetének kérdéseit. Sztálin-díjjal tüntették ki a következő műveket: B. Sz. Mejlah *Lenin és a XIX. sz. végi — XX. sz. eleji orosz irodalom problémái* (1947), V. N. Orlov *Az 1790—1800-as évek orosz felvilágosítói* (1950), D. D. Blagoj *Puskin művészi fejlődése (1813—1826)* (1950), M. V. Nyecskina *Gribojedov és a dekabristák* (1947), J. Elszberg *A. I. Hérzen. Élete és művei* (1848), Sz. A. Makasin *Szaltikov-Scsedrin. Életrajz*, 1. köt., (1949), V. V. Jermilov *Csehov* (1946) stb. Monografikus munkák jelentek meg a legnagyobb szovjet írókról — M. Gorkijról, V. V. Majakovszkijról, N. A. Osztrovszkijról, M. A. Solohovról, K. A. Fegyinről stb. Értékes irodalomtörténeti tanulmányok, adatközlő cikkek jelennek meg *Lityeraturnoje Naszledszto*. (Irodalmi hagyatéék) c. gyűjteményekben, a tudományos kutató intézetek tudományos közleményeiben és kiadványaiban. Az említett tudósokon kívül még a következők fejtették ki a szovjet irodalomtudomány terén értékes munkásságot: V. P. Adrianova-Peretc, V. M. Alekszejev, M. P. Alekszejev, A. I. Beleckij, P. N. Berkov, J. E. Bertelsz, N. L. Brodskij, V. A. Gordlevszkij, N. K. Gudzij, N. Sz. Gyerzsavin, A. K. Dzsivelegov, V. J. Jevgenyev-Makszimov, A. M. Jegolin, I. J. Krackovszkij, P. I. Lebegyev-Poljanszkij, D. Sz. Lihacsov, B. L. Modzalevszkij, A. Sz. Orlov, N. K. Pikszanov, M. M. Pokrovszkij, I. N. Rozanov, L. I. Tyimofejev, B. V. Tomasevszkij, M. A. Cjavlovskij, K. I. Csukovszkij, V. F. Sismarev és mások. Mindamellett a szovjet irodalom és irodalomtudomány számos problémája nincs még eléggé feldolgozva (Az SzU testvérnépeinek irodalomtörténete, az irodalomelmélet kérdései, a marxista—leninista esztétika kérdései). Az SzU Tudományos Akadémiájának Világirodalmi Gorkij Intézete és az SzU Tudományos Akadémiájának Orosz Irodalmi Intézete (Puskin-ház) megkezdte az orosz és szovjet irodalomra, valamint külföldi országok irodalmára vonatkozó alapvető művek kiadását.

A Nagy Októberi Szocialista Forradalom újabb lökést adott a haladó irodalomkritika fejlődésének a kelet-európai országokban. Csehszlovákia legkiválóbb kritikusai a huszas és harmincas években: Z. Nejedlý (szül. éve:

1878), J. Volker (1900—24), J. Fučík (1903—43), B. Vaclávek (1897—1943) marxista álláspontról leplezték le a burzsoá irodalomtudományt, lerakták az alapját nemzeti irodalmuk demokratikus és forradalmi hagyományai tanulmányozásának, és propagálták a szovjet irodalom alkotásait. T. Boj-Zeleński (1874—1941), haladó lengyel író és kritikus a harmincas években írt cikkeiben elsőnek mutatta meg A. Mickiewicz életművének forradalmi jelentőségét és az orosz kultúrának, elsősorban Puskinnak Mickiewiczre gyakorolt hatását.

A XX. sz. huszas—harmincas éveiben bontakozott ki az ismert bolgár kommunista kritikusok, G. Bakalov (1873—1939) és T. Pavlov (szül. éve: 1890) munkássága, akiknek nézetei a marxista—leninista elmélet befolyása alatt alakultak ki. Bakalov legjobb írásai a következő kötetekben jelentek meg: *Puskintól Szmirnenszkiig* (1937), *Modern bolgár irodalom* (1938). Pavlov nagy jelentőséget tulajdonít a marxista—leninista esztétika elméleti kérdései kidolgozásának (*A művészet általános elmélete*, 1938, *A tükrözés-elmélet*, 1945 stb.).

A népi demokratikus országokban az irodalomkritika figyelmének középpontjába a formájában nemzeti, tartalmában szocialista kultúra kialakításának kérdései, a szocialista realizmus problémái kerültek: Bulgáriában G. Dimitrov *Irodalomról, művészetről és tudományról* c. cikkgyűjteménye (1949), V. Cservenkov *A kultúráról és a művészetről* c. cikkgyűjteménye (1950); Csehszlovákiában K. Gottwaldnak a cseh írókról tett megállapításai stb. Kínában a hazai materialista irodalomtudomány kialakításában nagy szerepe van Mao Ce-tung cikkeinek és beszédeinek. Mao Ce-tung feladatul tűzte ki a valóban népi kultúra megteremtését, amely tartalmazza a múlt gazdag történelmi örökségét; két kritériumát jelölte meg a szépirodalmi művek értékelésének: a művészi és a politikai kritériumot, amelyek bonthatatlan egységben vannak. A Jenanban 1942-ben tartott értekezleten felszólította az írókat, hogy a valósághoz híven ábrázolják az új és a régi harcát, s legyenek az új élet aktív építői. A kínai irodalomtudomány fejlődésében jelentős szerepe volt Lu Hszin (1881—1936) írásainak, aki az irodalmat a társadalmi és politikai harc fegyverének tekintette, később pedig Kuo Mo-zso (szül. éve: 1882) munkáinak.

A tőkés országokban a reakciós burzsoá irodalomtudomány teljesen megtagadta a nemzeti kultúra és a realizmus szabad fejlődésének eszméjét, s a fajelmélet, a kozmopolitizmus, az idealizmus és a misztika különböző formái propagálásának az útjára lépett.

A haladó irodalomtudomány a tőkés országokban kapcsolatban van a kommunista pártok és az azokkal együttműködő demokratikus körök tevékenységével. Az irodalomtudomány fejlődése szempontjából igen jelentősök A. Gramscinak (1891—1937), Olaszország Kommunista Pártja alapítójának az írásai, *Irodalom és nemzeti élet* c. könyvét a fasiszták börtönében írta 1929—35. között (a kiadás éve: 1950). Kidolgozta az olasz irodalom történetének tudományos koncepcióját, továbbá azt a kérdést, mi a jelentősége a népi mozgalomnak a nemzeti kultúra és irodalom fejlődése szempontjából. Jelentős helyet foglal el az irodalom *Levelek a börtönből* c. írásaiban, amelyeket a Viareggio nemzeti irodalmi díjjal tüntettek ki.

Angliában a haladó irodalomtörténészek és kritikusok egy csoportja — R. Fox (1900—37), K. Sprigge (1907—37) és mások harcoltak a reakciós bur-

zsoá irodalomtudomány ellen, propagálták a marxista eszméket és a realizmust.

Az USA-ban a demokratikus kritika és irodalomtudomány hagyományainak folytatói M. Gold, H. Fast (*Irodalom és valóság* 1950), a progresszív irodalom képviselői és mások, a haladó irodalomtudomány szócsove az Egyesült Államokban a *Masses and Mainstream* c. folyóirat.

Franciaországban a progresszív irodalomtudomány hagyományait folytató Romain Rolland (1866—1945) megvalósította műveiben a realizmusnak, az irodalom népiségének és társadalmi szerepének eszméjét (*Búcsú a múlttól* c. cikkgyűjtemény, 1931). A háború utáni években fokozódott a progresszív francia irodalomkritika (L. Aragon, A. Lefèbvre, G. Cogniot, J. Fréville stb.) harca a realizmus elveinek megvalósításáért, az irodalom népiségéért a burzsoá irodalom kozmopolitizmusa, dekadenciája és más társadalomellenes tendenciái ellen.

Ford.: Nyilas Vera

Vita Todor Pavlov akadémikusnak a marxista esztétika kérdéseivel foglalkozó munkájáról

Voproszi Filozofii, 1955. 1. sz. 201—207. p.

A Szovjetunió Tudományos Akadémiájának Filozófiai Intézete 1954 végén vitatta meg Todor Pavlov, a Bolgár Tudományos Akadémia elnöke *A marxista esztétika kérdései* c. művének harmadik, központi fejezetét, amely az objektív valóság és a művészi tükrözés viszonyával foglalkozik. A 15 fejezetre tagolódo mű 1955 folyamán jelenik meg a Bolgár Írószövetség kiadásában.

Bevezető felszólalásában Pavlov ismertette könyve felépítését, hangsúlyozva, hogy előző tanulmányköteteivel ellentétben itt rendszeresen igyekszik kidolgozni a marxista esztétika alapvető kérdéseit.

A harmadik fejezet a különféle művészetelméletek kritikai elemzésével kezdődik. A szerző kimutatja azoknak a nézeteknek pontatlanságát és homályát, amelyek a művészetben a valóság »reprodukálását«, a »természet utánzását« stb. látják; a művészet nem pusztán tükrözés, hanem az objektív világ művészi, szubjektív tükrözése.

A polgári esztéták tagadják a művészet társadalmi szerepét és jelentőségét a megismerés szempontjából. Abból a tételtől indulnak ki, hogy a művészet nem az objektív valóság tükrözése, hanem pusztán az »alkotóművész« szubjektív, tisztán egyéni élményeinek kifejezése. A művészetelméletben ez a tudományos, dialektikus materialista álláspont feladását, a szubjektivizmus, relativizmus, intuitivizmus és misztika elfogadását jelenti. Az idealista esztétika mindig el akarta szakítani a művészetet az élettől, korunk reakciós burzsoá esztétikája pedig a realizmust expresszionizmussal, kubizmussal, szürrealizmussal stb. akarja helyettesíteni.

Az emberi kultúra története azonban azt tanúsítja, hogy a nagy művészi alkotások több-kevesebb hűséggel mindig egy konkrét társadalmat, osztályt, népet, társadalmi-gazdasági alakulatot, korszakot stb. tükröznek. Ezek a művészi alkotások egyszersmind elsőrendű fontosságú történeti dokumentumok, amelyekből megismerjük az adott társadalom alapvető tör-

vényszerűségeit, történeti áramlatait, belső és külső harcainak célkitűzéseit. A művészet hatalmas fegyver az objektív valóság megismerésében és annak haladó szellemű átalakításában — ez a tétel axiomatikus jelentőségű a marxista—leninista esztétikában.

Ez azonban még nem meríti ki a művészet sajátos lényegét. Ezt a specifikus jelleget az esztétika, mint a művészet általános elmélete, igyekszik feltárni. Az első feladat a művészet és a tudomány területeinek az elhatárolása; Pavlov itt Belinszkij, Csernisevszkij és a bolgár Dimităr Blagoev munkásságára támaszkodik.

Az objektív világ szubjektív képe csak akkor válik művészivé, ha nem pusztán élénk, érzékileg szemléletes kép, hanem ugyanakkor az objektív realitással bíró tipikus dolgok és jelenségek szubjektív képe. A művészi kép egyrészt az adott társadalom, osztály vagy korszak leglényegesebb, leghaladóbb eszméit testesíti meg; másrészt a művészi alkotás szubjektumának meghatározott eszméit, érzéseit, törekvéseit fejezi ki. Maga az ember, az alkotóművész, lényegileg a társadalmi viszonyok összességét képviseli, saját társadalmának és korának a gyermeke. Az igazi művészet csak eszmei és haladó jellegű lehet, az eszmeietlenség formalista vagy naturalista eltévelyedésekhez vezet. A művész aktív harcos a társadalom fejlődéséért vívott harcban; az emberiség egész tapasztalata ellentétben áll Kant és a formalista esztétikusok felfogásával, akik a művészi képet a dolgok »tiszta, passzív szemlélt formájának« tekintik.

A művészet specifikus jellegéhez azonban még további jegyek szükségesek. A művészi ábrázolásban ezen felül megkívánjuk a ritmust, összhangot, szimmetriát stb.: a művészet alkotásainak a szépség törvényeit kell követniük.

Todor Pavlov az esztétikai élvezetet azzal a törekvéssel hozza kapcsolatba, hogy az ember külső és belső egyensúlyt akar teremteni környezetével; ezt a tételét I. P. Pavlov tanításával támasztja alá. Darwinra és más természettudósokra hivatkozva utal az állatok »esztétikai megnyilvánulásaira« is, de hangsúlyozza, hogy a művészet társadalmi jelenség és csak az emberi társadalomban létezhetik.

Kiemeli a szép objektív jellegét, elemzi a szépség törvényeit, amelyek alapján a művész alkot, utal arra, hogy a művészetben az objektív szép mellett az objektív rút is tükröződik, anélkül, hogy öncéllá válnék. A művésziesség mellett az alkotásnak emberinek és igaznak is kell lennie. A művészet nem üres forma, nem is pusztán tartalom, hanem tartalmas művészi forma, művészileg megformált tartalom.

A művészetben kifejezett tipikus nagy jelentőséggel bír a megismerés szempontjából. A művészi kép szervesen kapcsolja össze a konkrét, érzéki szemléletességet a dolgok lényegének egyre elmélyülő megismerésével.

A művészetet nem lehet elszakítani a művészetre vonatkozó nézetektől, amelyek az ideológiai felépítmény részét képezik. A művészetnek kétségtelenül vannak elemei, vonásai, amelyek nem felépítmény jellegűek, de az osztálytársadalom bármely korszakában a művészetnek mindig társadalmi, ideológiai, felépítményszerű szerepe volt. Az osztálytársadalmakban maga a tipikus fogalma mélyen pártos jelleget nyer.

A pártos szovjet művészet egyre inkább általános szovjet művészetté nő át, az összes népeket felölelő szocialista művészet fokozatosan nemzet-

közi haladó művészetté fejlődik; ez a művészet már napjainkban általános emberi jelleget kezd öltetni. A művészet hatalmas társadalmi és történeti erő, amelyet a haladó osztályok és népek nemcsak a világ objektíve igaz magyarázatára, hanem haladó szellemben történő megváltoztatására használnak fel.

Felszólalásának végén Todor Pavlov meleg szavakkal emlékezett meg arról az értékes segítségről, amelyet a szovjet tudomány nyújt a bolgár tudományos életnek, kiemelte a szovjet és bolgár tudósok egyre erősödő együttműködését és köszönetet mondott azért, hogy a Szovjetunió Tudományos Akadémiájának Filozófiai Intézete a könyv megjelenése előtt alkalmat adott fontosabb tételeinek megvitatására.

A vitában elsőnek G. J. Glezerman szólalt fel. Elismeréssel nyilatkozott Pavlovnak a művészet specifikus jellegére vonatkozó megállapításairól, különösen arról az elemzésről, amely a művészet sajátos természetét a szépség problémájával kapcsolja össze. A felszólaló szerint Pavlov helyesen emeli ki a szépség objektív jellegét; a szép meghatározásánál azonban nem lehet figyelmen kívül hagyni a szubjektív mozzanatot, az ember értékelését a szép jelenségekről. Glezerman tévesnek minősítette azt a felfogást, amely esztétikai funkciókat tulajdonít az állatoknak; vitába szállt azzal a nézettel is, amely egy fiziológiai fogalmat, a szervezet és a környezet belső és külső egyensúlyának fogalmát iktatja be a szép elméletébe.

A. A. Szidorov a tárgyalás historizmusát emelte ki. Pavlov munkája elméleti természetű, ugyanakkor azonban általánosítja a művészet történeti fejlődése során kialakult törvényszerűségeket. Helytelennek tartja azonban, hogy Pavlov elveti a művészetek hagyományos beosztását ábrázoló és nem-ábrázoló jellegű művészetekre.

P. Sz. Trofimov felszólalásában az esztétika tárgyával, a szép problémájával és a mai szovjet művészettel foglalkozott. Lényegileg helyesnek minősítette azt a felfogást, hogy az esztétika a művészet általános törvényszerűségeit tanulmányozó tudomány; szerinte pontosabbá tehetnék ezt a meghatározást, ha azt mondjuk, hogy az esztétika a valóság művészi megismerésének tudománya. Ez a definíció a művészetten kívül az esztétika körébe vonja a valóságban megnyilvánuló szépet, valamint a világ képszerű megismerésének azokat a folyamatait, amelyek az emberek fejében óráról órára végbemennek. »Az esztétikában — hangsúlyozta Trofimov — túl kell kissé lépnünk a művészet speciális problémáinak keretein, be kell hatolnunk az emberek tevékenységének széles területére, akik a világot nemcsak elvontan, logikai módon, hanem esztétikailag is megismerik«.

Trofimov szintén állást foglalt a szépnek fiziológiai egyensúlymagyarázata ellen. Az egyensúly-elmélet ellentétben áll a harc fogalmával, a haladásért, a békéért folyó forradalmi harcot pedig nem lehet kizárni a valóság szép jelenségei közül.

Ami a szocialista realizmus művészetét illeti, Trofimov hangsúlyozta, hogy a forma egyre inkább alkalmazkodik ugyan a szocialista tartalomhoz, de ezzel nemzeti jellege nem szűnik meg. A jelenlegi viszonyok között a művészi kultúra fejlődése csak nemzeti formában lehetséges.

I. B. Aszthov egyetért Pavlovnak azzal a meghatározásával, hogy az esztétika: a művészet általános elmélete. Helyes szerinte a szerzőnek az a

megállapítása is, hogy a művészet tárgya a társadalmi élet. A társadalmi élet közös tartalma a művészetnek és a társadalomtudománynak, de sajátos formákban tükröződik: a tudományban fogalmak, a művészetben művészi képek formájában.

V. V. Vanszlov szerint Pavlov helyesen mutatott rá a szépné a valóság jelenségeiben megnyilvánuló törvényszerűségeire, noha az állatok esztétikai funkcióira való utalás elhomályosította tételének igazságát. A felszólaló szerint a természeti jelenségekben megnyilatkozó elsődleges esztétikai sajátosságok tanulmányozása rendkívül fontos, mert a művészet a mértani formák, a szín, a hang, a mozgás szépségéből meríti a maga nyelvével, a művészi képek alkotásának eszközeit.

A művészetek osztályozására vonatkozólag Vanszlov rámutatott arra, hogy a szovjet esztétika és művészettudomány is elfogadja az ábrázoló és nem-ábrázoló művészetek megkülönböztetését, de másképpen értelmezi, mint a hagyományos esztétikai tanítás. A művészetben egyrészt nem szabad azonosítani az ábrázolást és a tükrözést; másrészt nem szabad szembeállítani az ábrázolást a kifejezéssel. Helytelen az a felfogás, hogy csak a valóság ábrázolása tekinthető tükrözésnek, s hogy a gondolatok és érzések hű kifejezése építészetben, zenében, táncban stb. nem tükrözés. A formalisták gyakran élnek azzal a fogással, hogy a nem-ábrázoló művészetek sajátosságait átviszik az ábrázoló művészetekre, a naturalisták viszont az ellenkező módszert alkalmazzák.

V. K. Szkatyerscsikov rámutatott Pavlov művének pozitív jelentőségére, hiányolta azonban, hogy a művészet társadalmi szerepének és esztétikai funkcióinak kérdéseit nem tárgyalja oly részletesen, mint a művészet megismerő jellegét. A felszólaló felvetette azt a kérdést is, vajon az »esztétikai« és a »szép« fogalmai azonosíthatók-e? Ha igen, akkor mi lesz a komikummal, tragikummal és ehhez hasonló kategóriákkal? Ha nem azonosíthatók, akkor miben különbözik az esztétikai a széptől? Szkatyerscsikov csatlakozott Sziporov és Vanszlov véleményéhez abban a kérdésben, hogy az ábrázoló művészetek (festészet, szobrászat) sajátosságait nem lehet az alapján nem-ábrázoló jellegű művészetekre (építészet, zene) kiterjeszteni, noha a művészetek mindkét csoportja a valóságot tükrözi.

V. A. Razumnij felszólalásában a művészet és a szép meghatározásával foglalkozott. Szerinte ez a két probléma elválaszthatatlanul összekapcsolódik, amikor a tipikust tárgyaljuk a művészetben. A művészet specifikus természete a tipikusban fejeződik ki, mivel a művészi típus mindig az általános és az egyéni egységét képviseli; ugyanakkor kifejezést ad a művész társadalmi és esztétikai eszményének, a szépről alkotott felfogásának. Razumnij szerint a könyv középpontjába a tipikus problémáját kell állítani.

G. B. Puzisz hangsúlyozta, hogy az általános művészetelméletet, mint a művészet lényegét és alapvető törvényeit tárgyaló tudományt el kell határolni az esztétikától, amely a valóságban és a művészetben megnyilvánuló szépné és az esztétikai ízlésnek a tudománya. A két tudomány határainak elmosódása Pavlov könyvében is megnehezíti a sajátosan esztétikai természetű kérdések tárgyalását.

Az utolsó felszólaló, A. J. Morgyinov a nemzeti forma kérdésével foglalkozott. Véleménye szerint a könyvben bővebben kell tárgyalni ezt a problémát, s a szerzőnek választ kell adnia a következő kérdésekre: vajon a nem-

zeti forma kimeríti-e a művészet nemzeti specifikumát, s vajon egybeesik-e a művészet nemzeti formája a művészi formával? E problémák részletesebb tárgyalása emelné Pavlov könyvének elméleti színvonalát.

Todor Pavlov zárószavában köszönetet mondott a bírálókat s kijelentette, hogy azokat tekintetbe fogja venni műve sajtó alá rendezésénél. Trofimovnak a szép kérdésében kifejezett álláspontjával azonban nem tud egyetérteni. A művészet társadalmi jelenség, segítségével az emberi társadalmat ismerjük meg, nem a természet tárgyait és jelenségeit. A művészet az élet igazságát nyújtja, a tipikust egyénített, konkrét formában mutatja be. Az érzelmileg telített művészetet a kor haladó eszméi hatják át. Mindez, a gyakorlati tapasztalatokon átszűrve, a művészi képből testesül meg, benne talál dialektikus egységre.

Ismertette: *Szenczi Miklós*

Lukács György 70. születésnapjának nemzetközi visszhangja

Lukács György ez év április 13-án töltötte be 70. életévét. Ez az évforduló nemcsak a magyar szellemi élet ünnepe volt, hanem az egész haladó európai kultúra jelentős eseménye. Erről tanúskodik az az érdekes tartalmú emlékkönyv is, amelyet a születésnap alkalmából a berlini Aufbau-kiadóvállalat jelentetett meg,* s melyben különböző országok negyvenhárom írója, művésze és tudósa ad számot a Lukács György munkáiból merített ösztönzésekről és tanulságokról. A kötet ezeken az ünnepi megemlékezéseken kívül Lukács négy, a német olvasók előtt ismeretlen írását tartalmazza; közli továbbá Lukács legfontosabb életrajzi adatait és német nyelven megjelent könyveinek — melyek a Német Demokratikus Köztársaságban a legolvasottabb művek közé tartoznak — bibliográfiáját. Az emlékkönyv gazdag anyaga alapján bizonyos mértékben áttekinthetjük Lukács György munkásságának páratlanul széleskörű nemzetközi hatását, és némi képet kaphatunk életművének, e hatalmas és sokféle irányban szerteágazó életműnek legjellemzőbb sajátosságairól is.

A kötet írói közül számosan elsősorban a kiváló békeharcost látják benne, aki tudományos munkáját is a haladásért, a reakció sötét erői ellen vívott küzdelem szolgálatába állította. »Hetvenedik születésnapján Lukács György mellett áll a béke minden barátja, valamint mindazok, akik nagyrabecsülik kritikusai életművét, mint a marxista esztétika és a szocialista realizmus értékének helyreállítását« — írja Pietro Nenni.

Claude Morgan a következőket írja: »Mint francia író és mint békeharcos, Lukács György hetvenedik születésnapján jókívánságaimmal együtt mélységes hálámát is kifejezem azért a műért, amelyet alkotott. E mű a misztika és irracionizmus ellen íródott, melynek segítségével hamis filozófusok, hazug írók és politikai kalandorok az embereket egy boldogtalansággal, hazugsággal és igazságtalansággal teli jövőbe próbálták magukkal rántani. Lukács György ez elé az értelem magas és sima falát állította.«

Közli az emlékkönyv olyan nem-marxista, polgári tudósok írásait is, akiket Lukács Györggyel főként éppen a béke védelmében, az emberiség nagy kulturális örökségének megmentéséért folytatott közös harc eszméje kapcsol össze. Ezek közé tartozik Hans Iwand, a bonni egyetem teológiai karának dékánja, aki Lukáccsal a stockholmi békekongresszuson történt találkozásának emlékét idézi fel.

Több írás középpontjában Lukács filozófiai tárgyú műveinek, mindenekelőtt legutóbbi nagy könyvének, *Az ész trónfosztásának méltatása* áll. J. D. Bernal, a világhírű angol fizikus a következőképpen összegezi Lukács munkásságának jelentőségét: »Lukács professzor egész életén át bizonyos mértékűt tett az elmélet és gyakorlat egysége iránti érzékéről. Egy olyan korszakban, amikor a filozófiát egyre nagyobb mértékben állították a reakció szolgálatába, ő bátran fenntartotta azt a követelést, hogy a filozófiának — éppen ellenkezőleg — az emberiség felszabadulását kell szolgálnia. A kultúra valamennyi területére vonatkozó gondolat gazdag tanulmányaiban feltárta, hogyan járultak hozzá a múlt nagy szellemeinek művei a társadalom átalakításához, és megmutatta egy új, a szocialista társadalmi rendnek megfelelő kultúra fejlődésének útját.« Lukács filozófiai tevékenységével foglalkoznak Fogarasi Béla és Paul F. Linke cikkei is.

A kötetben közölt írások legnagyobb része természetesen Lukács irodalomelméleti munkáihoz, a marxista esztétika először általa kidolgozott alapvető kérdéseire kapcsolódik. Ezirányú eredményeiről Roy Pascal angol marxista kritikus így ír: »Aho-

* *Georg Lukács zum siebzigsten Geburtstag*. Berlin, 1955. Aufbau-Verlag, 262 p.

gyan Lukács társadalmi tevékenységében össze tudta kapcsolni az elméleti és gyakorlati feladatokat, éppúgy irodalmi és filozófiai tárgyú írásaiban is mesteri módon fedte fel és mutatta meg a szociológiai, filozófiai és esztétikai mozzanatok egymásba való átjátszását. Mindig következetesen küzdött az elvont esztéticizmus ellen, amely el akarja szakítani a szépet az élet többi értékeitől, az érzelmet az értelemtől, a formát a tartalomtól; ugyanakkor nem esett az irodalom vulgár-szociológiai értelmezésének hibájába sem. Noha világosan és erőteljesen rámutatott minden költői mű korhoz-kötöttségére, célja mindig nagy irodalmi alkotások maradandó értékének tudatos megragadása volt. Így lényegesen módon járult hozzá a művészet elméletéhez, bebonyonyítva, hogy a költői megnyilatkozásnak, bár a legszorosabb kapcsolatban áll az emberi önkifejezés és az emberi cselekvés más formáival, specifikus jellegzetességei és funkciói is vannak.«

Az emlékkönyvben napjaink több jelentős írójának vallomását olvashatjuk arról, hogyan segítették hozzá őket a Lukács műveiből leszűrt tanulságok saját alkotói problémáik megoldásához. Jack Lindsay, a nálunk is ismert haladó angol regényíró arról ír, hogy amikor történelmi regények írásához kezdett, Lukács tanulmányait olvasva tisztázódtak előtte a realista történelemábrázolás módszerei. Theun de Vries holland író pedig — Lukács Györgyhöz intézett levél formájában — a következőképpen emlékezik meg arról a szerepről, melyet Lukács művei az ő fejlődésében játszottak: »Jól emlékszem még a 30-as évek elejére, amikor marxista lettem, és fáradtságosan tapogatóztam a különféle — többek között művészi — problémák bozótjában. Akkor került először a szemem elé a moszkvai *Internationale Literatur* német kiadása. Egy bizonyos Lukács írt benne a szatíráról. Egy idő múlva ismét olvastam tőle valamit a vulgár-szociológia ellen az irodalomkritikában. Azután egy cikk következett Arnold Zweig háborúellenes regényeiről. Azután pedig... Röviden: ez a Lukács távoli, de mégis kedves tanítómám lett. Neve egy meghatározott, érett és gazdag tartalommal azonosult. Olykor ez a tartalom nehéz volt, a stílus bonyolult; fegyelméleten hozzá kellett szoktatnunk magunkat ehhez a következetesen kidolgozott, semmit figyelmen kívül nem hagyó dialektikához. Ennek a páratlan és egyedülálló módszernek a kezelését és ellenőrzését is Lukács tanulmányaiból lehetett megtanulni... Azt hiszem, kedves Lukács, hogy Ön az én nemzedékem számos marxistájára ugyanúgy hatott, mint énram.«

Anna Seghers, a világhírű német író, akinek cikkét magyarul — Thomas Mann üdvözlétével együtt — a *Csillag* 1955. áprilisi száma közölte, hasonlóképpen jellemzi Lukács írásainak reá gyakorolt befolyását. Johannes R. Becher pedig Lukács Györgyhöz címzett versében, melynek magyar fordítása az *Irodalmi Újság* 1955. április 9-i számában jelent meg, így ír erről a hatásról: »Te tanítottad s visszaállítottad, mitől műnek értelme, rangja van. Tanultunk: lát szemünk, belát eszünk, tanításod tett felnőtte.«

Arnold Zweig beszámol arról, hogy milyen érdeklődéssel olvasta már Lukács fiatalkori, még idealista jellegű írásait, majd párhuzamot von saját fejlődése és Lukács Györgyé között, megállapítva: lényegében mindketten ugyanazt az utat tették meg, amíg végül eljutottak a szocializmus táborába.

Különösen nagy jelentősége van Lukács életművének a Német Demokratikus Köztársaság egyre szélesebb arányokban kibontakozó marxista irodalomtudománya számára. A német olvasók széles rétegei Lukács munkáiból kaptak először helyes képet a német nép kulturális örökségének igazi tartalmáról, a német kultúra fejlődésének valóságos összefüggéseiről, melyeket az imperialista reakció (s ezen belül leginkább a Hitler-fasizmus) propagandája százféleképpen eltorzított és meghamisított. Jürgen Jahn fiatal német irodalomtörténész levélformájú írásában így ad számot Lukács művével való első találkozásáról:

»Kedves, tisztelt Lukács György!

Jó idővel ezelőtt, mikor egy berlini antikvárium poros állványain rejtett kincsek után kutattam, egy vékony füzet került a kezembe: az Ön *Német irodalom az imperializmus korában* c. tanulmányának első kiadása. 1945-ben jelent meg, a borítólapon alig lehetett a címet kibetűzni — ez volt a kezdet.

Amikor a hitleri háború végetért, tizennégy éves voltam, tehát az iskolai és egyetemi éveket már a felszabadulással megkezdődött új korszakban éltem át, így én a legfiatalabb nemzedékéhez tartozom azoknak, akik Öntől tanultak.

Még pontosan emlékszem az első ismerkedésre a szóbanforgó könyvecskével; hatodik gimnazista koromban a szomszédom az egyik szünetben odacsúsztatta azt hoz-

zám. Már a következő órában hozzáfogtam az olvasásához. Nem értettem meg mindent, annyit azonban láttam, hogy itt valami új, a régi irodalomtörténettől merőben különböző dolog történik: az irodalomnak mint társadalmi jelenségnek, mint a valóság tükrözésének vizsgálata. Ettől a naptól fogva az Ön neve elevenen élt az emlékezetemben. Persze ettől a halvány sejtéstől a módszer megértéséig és elsajátításáig még hosszú út volt hátra.»

A fiatal német kritikus e sorait azért tartottuk érdemesnek idézni, mert Lukács György 1945 után végre nálunk is hozzáférhetővé vált írásainak megismerése nem kevés magyar olvasó számára is hasonló élményt jelentett.

Lukács munkásságának roppant ösztönző és megtermékenyítő hatásáról az emlékkönyv anyagában nemcsak ezek a visszaemlékezésszerű jellegű írások tanúszkodnak, hanem még inkább a kötetnek azok a tanulmányai, melyek Lukács a faszizmus eredményeihez kapcsolódva, az ő megállapításaiból kiindulva az esztétika egyik vagy másik kérdésének tisztázását kísérik meg. Így Conrad Farner a képzőművészeti realizmus problémájáról is, Hans Heinz Holz, Walther Markov és Otto Morf pedig a művészi visszautkrözés egyes más vonatkozásaival foglalkoznak.

Természetesen a kötet írói közül sokan idézik fel Lukács Györghöz fűződő személyes élményeiket. Fritz Erpenbeck pl. egy az 1930-as években lejártszódtól kis történet elmondásával érzékelteti azt az irányító szerepet, melyet Lukács a faszizmus elől Moszkvába emigrált forradalmi proletárirók körében betöltött. Henri Lefebvre, a hazánkban is jól ismert francia filozófus, így ír arról a segítségről, amelyet munkájához közvetlenül magától Lukácstól kapott: »Bizonyos idővel ezelőtt egy Pascalról szóló mű első kötetét tettem közzé. Az összes kritikusok közül csak Lukácstól tanultam igazán... A mű második kötetében fejtegetéseit nagy mértékben figyelembe vettem. Születésnapján fel akarom használni az alkalmat, hogy kifejezzem nem csupán csodálatomat iránta, hanem többet ennél: hálámat.«

Jürgen Kuczynski, kiváló német történész, Lukács Györgyöt köszöntő levelében felvázolja Lukács egyéniségének legjellemzőbb vonásait:

»Szeretnék a Te tudományos munkásságodnak, azaz pontosabban: nem is csak a munkádnak, hanem Neked magadnak, mint tudósnak egyes tulajdonságairól szólni: merészségedről, mely arra készlet, hogy új ösvényeken járj, és ne félj egy hibát elkövetni, hogy végül is megtaláld az igazságot —

bátorságodról, mellyel megvéded helyesnek érzett véleményedet és nyíltságodról, mellyel munkád gyengeségeit és hibáit helyesbítod —

alázatodról a múlt nagy alkotásai iránt, melyet a marxizmus—leninizmus klasszikusaitól tanultál, és melyre ezeket tanítottál meg közülünk —

rettenthetetlenségedről az emberiség kulturális örökségének védelmében, mind a kultúraellenes apologetikával, mind a vulgarizálással és proletkulttal szemben —

és — mondjuk ki végre egyszerűen és úgy, ahogyan ez Téged megillet — személyes nagyságodról, a tudós nagyságáról.«

Végezetül pedig álljon itt néhány részlet Ernst Fischernek, a kiváló osztrák marxista teoretikusnak az emlékkönyvben közölt tanulmányából, mely talán a legszebben és legátfogóbban tárja fel Lukács György életművének jelentőségét a haladó, demokratikus kultúra szempontjából:

»Lukácsnak nem egyes könyvei fognak továbbélni, hanem egész életműve« — írja Ernst Fischer, majd a továbbiakban Lukács fejlődését elemzi:

»Hogy a hetvenéves Lukács György teljes életművét méltathassuk, ahhoz nem egy cikket, hanem egy egész könyvet kellene írni. Részletesen kellene beszélni arról, hogy milyen sokat köszönhet a német, a nyugat-európai olvasó Lukácsnak az orosz realizmus nagy teoretikusával, Belinszkijjal, Csernisevszkijjal és Dobroljubovval foglalkozó tanulmányainak, hogy Schelling, Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche és az ész és szesz trónfosztói fölötti mély és átfogó bírálata nagy csapást mért az irracionális musra, hogy Lukács a marxizmus—leninizmus klasszikusait értelmezve és műüket folytatva, széles perspektívát nyitott a marxista esztétika előtt. Nem kell az ő — hatalmas tudástól és felelősségérettől áthatott — munkásságának valamennyi eredményével egyetérteni; de elsősorban tőle tanultuk meg a marxizmus filozófiájának módszerét az irodalom bonyolult területére rendszeresen alkalmazni. Lukács nem tette könnyűvé a munkát magának. És éppen ezért győzött meg olyan sok marxista és nem-marxista olvasót. Mindig szeme előtt tartotta Marx és Engels figyelmeztetését, hogy a társadalom gazdasági alapjai csak »végső soron« érvényesülnek, hogy a gazdasági alap és ideológiai felépítmény közötti kapcsolatok igen sokrétűek és többnyire korántsem az első pillantásra átláthatóak, hogy alap és felépítmény között kölcsönhatás áll fenn, és hogy

az igazsághoz nem jutunk közelebb, ha irodalmi alakokra és jelenségekre sebtében gyártott, marxista idézetekkel ellátott címkéket ragasztunk. A vulgár-marxizmus, mely bármire és bárkire érvényes olcsó receptet hord a zsebében, csaknem ugyanannyi kárt tesz, mint az antimarxizmus; mindenesetre ez utóbbinak tesz szolgálatot és rossz hírbe hozza az igazságot. Joggal szögezte le Lukács: Természetesen minden író, és különösen minden igazán nagy író, alkotásaiban gazdagabb és sokoldalúbb, mint az az irodalmi vagy társadalmi irányzat, amelyet képvisel. Ezt a gazdagságot, ezt a sokoldalúságot Lukács mindig tekintetbe veszi, ha egy művet, egy író-t vagy egy korszakot vizsgál — és éppen ezért még értelmes antimarxisták is csak nehezen tudják kivonni magukat egy olyan marxista hatása alól, aki nemcsak a polgári kultúra csúcsán áll, de mint az alkotó marxizmus képviselője, föléje emelkedik. A rossz orvos csak a megtámadott szervet vizsgálja meg, és erre vonatkozólag ad diagnózist. A jó orvos átkutatja az egész szervezetet, és az embert nem elszigetelt részek halmazának, hanem dialektikus kölcsönhatásban levő egységnek tekinti. Ilyen jó orvos Lukács, amikor az írókról és műveikről szóló diagnózisait felállítja.

Nem túlzunk, amikor kijelentjük: a polgári világnak egyetlen irodalomteoretikusa sincs ma, aki csak közelébe érne a kommunista Lukács Györgynek. Boldogok vagyunk, hogy ez a jelentős gondolkodó, az értelemnek, igazságnak és emberiségnek ez a bátor harcosa a mienk. Kívánjuk neki és magunknak: legyen még ideje ahhoz, hogy behordhassa gazdag szellemének egész aratását.«

Oltványi Ambrus

Arisztophanész és a béke

Hogyan tükrözi Arisztophanész vígjátékírói munkássága a költő békeszeretét, hogyan válik az arisztophanészi komédia a békeharc eszközevé? — a lengyel klasszika-filológusok havi folyóirata, a *Meander*, ezévi első számában két tanulmányt szentel ennek a kérdésnek. Az egyik tanulmány Kazimierz Kumaniecki lengyel klasszika-filológus tollából való, a másik André Bonnard Sztálin Béke-díjas svájci professzor cikkének fordítása. Kumaniecki tanulmányában megvilágítja Arisztophanész vígjátékainak történeti hátterét, végigkíséri a peloponnésosi háború eseményeit az *Acharnaibeliék* c. vígjáték előadásának időpontjától kezdve a *Lysisztratéig*, rámutat a vígjátékok és a politikai események összefüggésére, az arisztophanészi komédiák jelentőségére és hatására.

Már hatodik éve tartott a háború, mikor 425-ben bemutatták az athéni Lenaia-ünnepen Arisztophanész *Acharnaibeliék* c. vígjátékát. A fiatal komédiaíró-t már előző, *Babiloniak* c. vígjátékáért felelősségre vonta a radikális-demokrata párt vezére, Kleón, mert bírálta benne az Athénnel szövetséges városok kizsákmányolását; ez azonban nem rettentette vissza Arisztophanészt attól, hogy újabb komédiájában az évek óta pusztító háború ellen foglaljon állást, cáfolja a hatalmon lévő háborús párt álláspontját.

Az *Acharnaibeliék*ben szembeállítja Dikaiopoliszt, a békeszerető földművest Lamakhosszal, a fegyvercsörgető hadfival, s rajtuk keresztül a béke áldásait a háború átkaival. A komédia elején egész Acharnai község békeellenes, Dikaiopolisz üldözésnek van kitéve; azonban fokozatosan sikerül a maga pártjára vonnia a föld népét. Érvelésében először a háború okainak nevetséges voltára mutat rá; Arisztophanész itt elhallgatva a háború politikai-gazdasági okait, szándékosan azt a közszájon forgó hiedelmet idézi, hogy három hetaira miatt tört ki a háború Athén és Spárta közt. Dikaiopolisz sorra megdönti a háborús híveinek érveit, a perzsa és a thrák segélyhez fűzött hiú reményeket, s föltárja, hogy kinek érdeke a háború, kinek hoz hasznot: a diplomáciai küldetésben járó ifjaknak, akik busás fizetést húznak, a feljelentőknek s néhány kereskedőnek, főleg a fegyvergyártóknak, Arisztophanész szándékosan csökkenti ez utóbbiak, a számottevő háborús-párt törzsének számbeli jelentőségét, élesen állítva velük szembe a föld népének többségét, kiknek életeleme, alapvető létfeltétele a béke. A komédia fináléjában a sebesült Lamakhosz nyögése és a lakomát, a béke örömeit élvező Dikaiopolisz örömkialtásainak éles kontrasztja agitálja a nézőközönséget: válasza a békét!

425-ben Athén újabb hadi sikert ér el, öregbítve a háborús párt tekintélyét. De közben a nép, melyet már kétszer tizedelt meg a dögvész, egyre súlyosabban érzi a

háború terhét; a vidékről Athénbe szorult falusiak összezsúfolva, nehéz körülmények közt tengődnek a városban, s az ellenséges hadak pusztítják a föld gyümölcsseit. Ezt a valóságos képet mutatja be Arisztophanész 424-ben, *Lovagok* c. vígjátékában; nyiltan támadja a hatalma tetőfokán álló Kleónt, a béke legfőbb ellenségét, s a »timárral«
szemben — mert ez volt Kleón eredeti foglalkozása — egy másik, képzelet-szülte demagógot: egy hurkakészítőt léptet fel. A nép megszemélyesítője Démosz, az együgyűnek látszó agg, akit szolgája és sáfárja, Kleón, orránál fogva vezet mindaddig, míg nem támad egy ügyesebb népcsaló, aki leleplezi Kleón valamennyi visszaélését, s a nép tényleges javára törekszik. Arisztophanész a legsötétebb színekkel festi Kleónt; nem kíméli az alaptalan gyanúsításoktól, rágalmaktól sem, mert a háború folytatásának fő szorgalmazóját látja benne. A vígjáték befejező részében a Hurkás harmincéves békével ajándékozta meg harminc ifjú nő képében a megifjított Démoszt, azaz a népet.

Háborúellenes és Kleón-ellenes kitételekkel találkozunk Arisztophanész egyéb vígjátékaiban is, melyeket ez időben írt: a *Felhőkben*, *Darázsokban*, a tőredékben fennmaradt *Földművesekben* és a *Vontatókban*; műveivel hozzájárult a háborúellenes hangulat erősödéséhez. Azonban csak a 422-i vesztes csata, melyben elesett a háború két fő híve: az athéni Kleón és a spártai Braszidasz, hozta meg — egy időre — a várva-várt békét. A békétárgyalások idején mutatta be Arisztophanész *Béke* c. komédiáját, melynek hőse, Trügaiosz szőlőműves, az attikai parasztok segítségével kiszabadítja fogságából a Békét. Arisztophanész itt rámutat arra, hogy kik nehezítik meg a békekötést: a szövetséges államok közül a boiótiaiak, argosziak, megariaiak, — az iparosok közül a fegyvergyártók, akiknek a háború hoz hasznot. A béke dicsérete, mely különösen a Szőlőműves imájában és a kardalokban nyer költői kifejezést, végigcsendül az egész vígjátékon.

A béke azonban csak hét évig tartott; Alkibiadész szicíliai támadása törte meg, mely fellelkesítette az egész athéni társadalmat. Ekkor írta Arisztophanész *Madarak* című vígjátékát, mely az eget ostrcmoló hódító politika képtelenségét figurázza ki. S a szicíliai vereség után, amikor kezd széthullani az athéni szövetséges állam, majd az áruló Alkibiadész Peiszandrosz oligarchával szövetségbe perzsa segítséget keres a spártaiak ellen, akár az athéni demokratikus rendszer felüggesztése árán is, — Arisztophanész megírja a *Lyszisztratét*, utolsó komédiáját, melyben a hellén egység mellett, a perzsák elleni összefogás mellett foglal állást. E vígjátékban a különböző érdekek vezette, hadi dicsőségre törekvő férfiakkal szemben a nők fognak össze a béke érdekében, — a nők, akik férjüket, fiaikat vesztik el a háborúban, akik, mint a háztartás vezetői, fokozottan érzik a nehéz gazdasági helyzet következményeit, akik a pillanatnyi önös érdekek fölé emelkedve, előítéletől mentesen harcolják ki — összefogva a front két oldalán — férjüknél a békekötést, valamennyiük közös, legfőbb érdekét. Arisztophanész itt maga is az előítéletek fölé emelkedik, még a kötetendő béke lehetséges feltételeit — a területi engedményeket — is felsorolja. S ebből a következetes békekövetelésből nem enged, álláspontjáról nem hátrál egy tapodtat sem; kárhoztatja a perzsa szövetséget *A nők ünnepében*, támadja a háború híveit a *Békákban*, — támad mindig és mindenütt, minden háborúpártit, legyen az oligarcha vagy a demokrata párt tagja, az egyszerű, békeszerető dolgozó emberek nevében, akik közül ő maga is származott, akikhez ő maga is tartozott. S éppen ez a mély humanizmusa, kapcsolata a nép életével, művészetével és törekvéseivel, rettenthetetlen bátorsága, mellyel a nép érdekéért harcolt minden hatalmassal szemben, teszi műveit halhatatlanná — fejezi be tanulmányát K. Kumaniecki.

Bonnard professor cikke nem egyes vígjátékokkal foglalkozik, hanem Arisztophanész egész munkásságát vizsgálja. Bemutatja Arisztophanész, az ember és a költő bensőséges viszonyát a békével, művészi eszközeit, mondanivaló és stílus kapcsolatát, kutatja az arisztophanészi humor forrásait.

Arisztophanész azok közé az emberek közé tartozott, akik nem elégedtek meg a háború gyűlöletével, mely ösztönös emberi félelemből fakad. Szükségét érezte az aktív békeszeretetnek, a békét elősegítő cselekvésnek: a költői alkotásnak. Mint a falu gyermeke, úgy szerette a békét, ahogy az élet alapvető örömeit, a jó bort, a mulatságot, szép lányokat, a virágokat és a madarakat; s minthogy nemcsak paraszt volt, hanem költő is, költői tehetsége lehetővé tette, hogy érzelmeit a valóságnak általa megalkotott világába vetítse. Ez a költői világ elsősorban a falusi ember világa, hősei szeretik a földet, a munkát, a természetet és a műsáákat, s a néző színte észre se veszi, mikor fellépnek köztük Arisztophanész komikus kreációi, egy-egy kortárs, politikus avagy író, a görög népi komédia álarcában. Éppen ez Arisztophanész egyik komikus módszere: alakjai — pl. Kleón vagy a Hurkás — különféle, egymástól vétoleső elemeket egyesí-

tenek magukban, a belső rokonságot az így »egymásba oltott« lények közt csak a költő veszi észre, s éppen ez az érdeme, hogy meglátja, s a bemutatott alakban a nézőkkel is megláttatja. S az már Arisztophanész géniuszának titka, hogyan tudja elhíttetni komikus kreációinak hitelességét, egy olyan világban, mely természetes, de ugyanakkor fantasztikus is, akár a népmesék világa.*Páratlan gazdagsággal szórja ötleteit, melyek fantasztikus megoldásokkal segítik elő valóság-ábrázolását; ezek az ötletek — mint pl. égi utazás egy ganajtúró bogár hátán, egy akharnaibeli paraszt önálló békekötése, a nők összeesküvése — ellentétben állanak a természet és a logika törvényeivel, de meseszerűségük a görög őskor mítosz-alkotásával rokon. A képzelet mitikus formájából indul ki, képekben gondolkodik, elvont fogalmakat konkretizál. A rendkívüli alakokhoz, fantasztikus körülményekhez megfelelő stílust is talál a költő; megfér ebben a tragédiák fennköltségének paródiája a trivialitással s az őszinte, bensőséges líraisággal, mely a megindultság perceivel szakítja meg a nézőtér folytonos kacagását. Arisztophanész éppoly ötletes a nyelvi komikum, a stílus, a groteszk kapcsolások, szójáték, szóalkotás terén, mint a tárgyi komikum terén, s képeinek gazdagsága mellett egyik fő eszköze az egyszerűség, a falusi élet egyszerű, köznapi dolgainak meleg lírával fűtött bemutatása. Az élet mámoros öröme árad valamennyi vigjátékából, s bár tele vannak meglepetéssel, kontrasztal, fantasztikus ötletekkel, mégis természetesekek és közvetlenek, mert írójuk stílusa alakjainak természetével összhangban van, s mert alakjainak és mondanivalójának aktualitása nem csak egyszeri, hanem örök: a mai francia paraszt éppúgy szereti az életet, a jó bort, a földet és a békét, mint az ókori görög paraszt. S ebben az arisztophanészi világban szinte természetessé válik mindaz, ami rendkívüli, — mintha a béke is, melyet Arisztophanész annyira szeretett és kívánt az elpusztított városok, harcoló népek világában, fájdalom nélkül, győzhetetlenül, elkerülhetetlenül megszűletnék szemünk előtt: Eiréné, az új világ szép gyermeke — fejezi be cikkét Bonnard.

Kerényi Grácia

Hans Christian Andersen

(1805—1875)

A világbéke mozgalom április 2-án ünnepelte a nagy meseíró születésének 150. évfordulóját, — mert a csöndes és szelíd Andersen az emberiség egyik hivatott tanítója, az elnyomottak védelmezője, a szociális igazság hirdetője volt. Az akkor egymillió lakosú Dánia Odense nevű városkájában született (Fyn szigetén), nyomorúságos körülmények között. Egy szegény kézművessegéd gyermeke volt, anyja mosónő, ő maga, anyja korai halála után magányosan maradt. Magányossága egész életét végigkísérte, soha sem került kapcsolatba a kisémmizettekkel, akikről írt, az uralkodó osztályban pedig, amely »felkarolta«, mindig idegen maradt. Gorkij, noha nem ismerte Andersen életkörülményeit, észrevette írásain, hogy magányos embertől valók.

Andersen tehetsége korán jelentkezett, — írja H. Rue* — s ez ösztökélte, hogy feléle törekedjék, hírt, nevet szerezzen, kikerüljön Odense szegényes légköréből, amelyet osztályhelyzete még elviselhetlenebbé tett számára — ahogy ezt *Eletem meséje* c. önéletrajzában is leírja. Pénztelenül érkezett Koppenhágába, az ország fővárosába, s színháznál akart elhelyezkedni. Dánia fejletlen állam volt akkor, ipar nélkül, s a királyi abszolutizmus megakadályozta a magasabb szellemi élet kialakulását. Akadémikus jellegű irodalmában Andersen csak akkor vívhatott ki magának elismerést, ha elszájtította az akadémikus műveltséget. Pártfogója akadt egy magasrangú hivatalnok, Jonas Collin személyében, így került iskolába, s így ismerte meg az uralkodóosztály ideológiáját. Írásaiban ezt figyelembe kellett vennie, ha nem akarta, hogy minden ajtó bezáródjék előtte. A nemeseken, magas hivatalnokokon és a gazdag nagypolgárságon kívül nem volt olyan társadalmi erő Dániában, amelytől Andersen támogatást remélhetett volna. Alázatos és szerény modorú ember lett, olyan — mint Heine mondta — ahogy a fejedelmek szeretik.

De ez nem jelenti azt, hogy jól is érezte magát abban a világban, ahol élnie kellett. Első regényeiben úgy írja le a saját sorsát, hogy megérezzük elégedetlenségét s

* Harald Rue *Neue Deutsche Literatur*, 1955. 4. sz. 103—111. p.

azt, hogy nemcsak önmagáról, hanem a nép tehetséges fiairól általában beszél. A személyes elem nagyonis személytelenné, általánosó érvényűvé lesz bennük. A *Rögtönzó*, O. Z., *Csak hegedűs* c. első regényei szegényes életkörülményeket, megalázó életfeltételeket tárnak föl. A hegedűs született lángész, de megértő támogatás híján tönkremegy, a rögtönzőnek több szerencséje akad, de ez sem váltja meg: mecénások kegyéből él, elnyomottnak érzi magát, s támogatója előtt még tehetségét sem tudja kibontakoztatni. Andersen írásainak kritikai magvát az uralkodóosztály nem vette komolyan, sikere volt; de Sören Kierkegaard, az idealista filozófus — első közzétett írásában — megtámadta, mert az Andersen ábrázolta zseni bukásából »a magasabb igazságosságban való kételkedést« olvasta ki. Kierkegaard a zseni *fogalmából* kiindulva azt vitatta, hogy zseni éppen az, aki minden körülmények között győz. Andersen azonban a valóságból indult ki, nem a fogalomból, s nagyon jól tudta, mi minden kell ahhoz, hogy a tehetség kibontakozhassék.

Mindenesetre ebbe az irányba Andersen nem haladhatott tovább az egykorú dán körülmények között; így fordult a meseformához. A mesében nem kellett direkt módon ábrázolnia mondanivalóját, beérhette célzásokkal is, nem kötötte a bizonyított és motívtalvált valóságábrázolás. A meseformában sok rejtett és kétértelmű mondanivaló elfér, a mesét többféleképpen is lehet érteni, s az író nem felelős olyan közvetlenül azért, amit az olvasó gondol, mint a regényben. Andersen tehát mesébe öntötte élettapasztalatát, mesébe öltöztette szatírját az uralkodó körök ellen. Ilyenek többek között *A császár új ruhája*, *A disznópásztor*, *A csalogány*, *A kertész és az uraság* vagy *A pénzmalac* stb. c. meséi, amelyeknek mondanivalóját pl. regényben nem írhatta volna meg. Dániába még nem jött el a Balzacok, George Sandok ideje, csak később, Martin Andersen Nexø írásaiban találunk hasonló társadalomábrázolást.

Andersen érzelmeinek és gondolkodásának meghasonlottsága ironikus és szatirikus meséi kettős értelmében jut kifejezésre. Az *Ugrókban* a hivatalnokvilágot gúnyolja, ahol a legostobább halad a legjobban, ha tud hallgatni. Meghasonlottsága kétféle világgépet eredményez nála. A *harangban* azt a gyönyörű világot ábrázolja, ahová el szeretne jutni, *Az árnyékban* a nagyszerű tudóst megölik, míg az élősdí felhasználja a tudományát és elnyeri a hercegkisasszonyt. Pesszimizmus és félelem mutatkozik ezeken a meséken, s talán még erősebben az *Egy anya történetén*. Meséi igazak és a valóságot ábrázolja bennük, amelyben él. Teljes képet akkor adnak, ha együtt nézzük őket. Ha azonban az író meghasonlottsága egyazon mesén belül jelentkezik, gyöngébet alkot, sokszor banális véghatásokkal. Még legjobb meséiben is előfordul ilyesmi, pl. a *Nem ért semmit* címűben, ahol elnézően felment egy embert, aki megrontotta társa életét.

A mesék zseniális nyelve feloldja az ellentétet szentimentalizmusuk és éles valóságábrázolásuk között: világos, egyöntetű nyelv. Nagyszerű benne az, hogy minden akadémikus nagyképűség nélkül éppoly egyszerű, mint az író gondolatmenete: s ez főoka a mesék általános érvényűségének. Nyelvük azonban a köznyelvet sem utánozza szolgai módon: művészi nyelv, melynek érzelmi hangsúlyú dikciója a szaggatott köznyelvi dikcióra épül. Andersen nagyon jól kihasználta a gyermekhez szóló nyelv lehetőségeit is, mely nagyobb szabadságot adott neki, s emellett komikus és érdekes. Hogy írhatta volna meg másképpen a *Vízcsöppet*, ezt a mesét mindenki harcáról mindenki ellen?

Élete meséjét már nem mondhatta el ilyen mélyen, gyermekkorra nyomorúságát regényes színbe volt kénytelen öltöztetni. De halála után kiadott *Életkönyvében* reálisabb képet ad. Mégis meséi vezetnek valóságábrázolásban is. *A gonosz fejedelem*, amelyben a hódfőháborúk ellen ír, megjósolja a légiháborút és azt, hogy elbukik, aki csak gyilkos fegyverekbe veti bizalmát.

Az 1848-as forradalmi idők Andersenre is felszabadítóan hatottak, hangja megerősödött. Ebből az időből való *A gyufaárus leány* c. meséje, amelyben a szilveszterező gazdag polgárcsalád ajtaja előtt megfagyott kisleány híres történetét írta meg. 1852-ből való *Mindent a maga helyére* c. meséje, benne a szegények révébe jutnak, a gazdagok póruljárnak. 1850 után megváltozott a dán társadalom szerkezete is, kialakult az ipar, megszűntek a céhek, megindult a munkások szervezkedése. 1850-ben Dániában már tizenegyszer ipari munkás volt, aki a béresekkel, földmunkásokkal, kisiparosokkal és kézművessegekkel az alsó néposztályhoz tartozott.

Ez az átmenet a modern társadalmi forma felé a szellemi életre is kihatott. Azokat az eszméket, amelyek az egyesületi és szervezeti életben érvényesültek, radikális értelmiségiek a sajtóban is megszólaltatták. Az első élesen szocialista gondolkodású dán gondolkodó, F. H. Dreier kiadta vitáirait, a nők maguk küzdöttek emancipációjukért és 1842-ben *A kalóz* címen megjelent az első forradalmi-szatirikus folyóirat is.

mely azt kívánta, adják át a gazdagok intézményeit a szegényeknek. E nagy mozgal-
mak hatására és velük összhangban végre Andersen is megtalálta keserű élettapsz-
talait számára a világos, merész és képzelőerővel teljes kifejezési formát.

Harald Rue cikkének nagy hiánya, hogy egyáltalán nem szól Andersen számos uta-
zásáról, amely képzeletét és emberismeretét egyaránt növelte és új anyaggal látta el.
Nem szól továbbá olyan világhírű alakjairól, mint az ólomkatona, vagy a borsóher-
cegnő stb.; nem csztja a meséket világosan csoportokra, nem osztályozza őket áttekint-
hetően. A cikk eredetileg dán nyelvű, németre Karl Schodder fordította.

Vajda György Mihály

V. V. Majakovszkij

(1893—1930)

A szovjet irodalmi folyóiratok áprilisi számaiban több cikk foglalkozik Maja-
kovszkij költészetével. Emlékét halálának huszonötödik évfordulója alkalmából idézik
fel a szovjet irodalomtörténészek és kritikusok.

Anna Tamarcsenko Majakovszkij esztétikai felfogását, s ezen belül a realizmus
problémáját vizsgálja. (*Problema realizma v esztyetyike Majakovszkovo, Zvezda* 1955.
3. sz.)

Cikkében Majakovszkij esztétikájának fejlődését dolgozza fel, s megmutatja, ho-
gyan jutott el a költő a szocialista realizmus elméletéhez és gyakorlatához.

Majakovszkij az 1910—11-es években világosan látta, hogy az orosz demokratikus
fiatalság forradalmi meggyőződését egyedül a realista művészet fejezheti ki. Burljuk
és a futuristák hatására azonban letért erről az útról és 1913—14-es cikkeiben bizonyos
fokig elfordult a realista felfogástól. Ez nyilvánul meg nemcsak esztétikai cikkeiben,
hanem még a forradalom utáni első években írt verseiben is, ahol a realista ábrázolást
gyakran kozmikus méretű, fantasztikus képek helyettesítik, s a költő nem egyszer fel-
adja a részletekbe menő hitelessé, követelményét.

Ebben az időszakban Majakovszkij esztétikájában és költészetében egyaránt túl-
zott helyet foglal el a képzőművészet romantikus pátosza, s ez néha háttérbe
szorítja a konkrét történelmi eseményeket. Műveiben ekkor alig találkozunk »tipikus kö-
nyvekkel«, a költő még epikus jellegű munkái-
ban is inkább a romantikus ábrázolására törekszik.

A Nagy Októberi Forradalom követő években azonban fokozatosan
túllép ezen a pályán, s újra a valóságot keresi a költői kifejezésnek azokat az
új formákat, amelyek a szocialista forradalom valóságának megfelelően
fejtik ki a realizmushoz.

Kiemelkedő szerepet játszottak ebben Leninnek
az 1920-as években írt cikkei a nép kulturális örökségéről, a kultúrforradala-
lom útjára vezető útjainak adatairól. Majakovszkij e cikkeik hatására módosította a
hagyomány, a szocialista irodalomról vallott nézeteit. De előrevitte ezen az úton őt
maga az adta meg a kulturális helyzet, a forradalom győzelme, s a gazdasági és kulturális
építés területe, a szocialista nagy forradalmi lendület. Végül a realizmus felé vezette
saját művészi munkájának tapasztalata: rá kellett arra jönnie, hogy maga a forrada-
lom ügye követeli meg a forradalom eredményeinek realista ábrázolását.

Esztétikai felfogásának ez az ugrásszerű fejlődése már 1922-ben kézzelfogható.
Ekkor ugyanis beadvánnyal fordul a párt Központi Bizottságához, amelyben többek
között meghatározza az akkor induló LEF (Baloldali front) című folyóirat feladatait.
Programjában rámutat arra, hogy az új folyóiratnak harcolnia kell a dekadencia, a
miszticizmus, a formalizmus és a közönyös naturalizmus ellen; az új folyóiratnak a
realizmus útján kell járnia.

1923-ban, ugyancsak a LEF-ről szóló cikkében még világosabban fogalmazza meg
álláspontját: az irodalom nem lehet egyszerűen a valóság passzív tükörképe. A nagy
történelmi harcnak az irodalom ne tükrö, hanem harci fegyvere legyen. Ez természet-
esen nem azt jelenti, hogy a valóság visszatükrözésének realista elve ellen szállt
síkra. Nem, a közömbös naturalista ábrázolás, a valóság fotografálása ellen küzdött s
az irodalom aktív társadalomalakító szerepét hirdette.

Minél inkább kiemelte a realista művészet egyedüli létjogosultságát, annál kíméletlenebb harcot vívott a valóság felületes, zsánerszerű ábrázolása ellen. A realizmusért vívott harc tehát esztétikájában egyet jelent a realizmus eltorzítóit ellen vívott harccal.

Igen lényeges tételeket fogalmaz meg Gorkijhoz írt híres költői levelében (*Verses levél Gorkijhoz*). Ezzel a levéllel kapcsolatban az elmúlt években több téves nézet hangzott el. V. Tyimofejeva például egyik cikkében Majakovszkijnek ezt a levelét úgy fogja fel, mint nihilista megnyilvánulást a klasszikus orosz irodalommal szemben. Ez a felfogás teljesen téves és nyilvánvalóan nem kielégítő elemzésen alapul. E költői levél az igazi realizmus esztétikai elveit vizsgálja, mégpedig abból a szempontból, amelyből arra a kibontakozóban lévő szovjet irodalomnak szüksége volt.

1924. évi cikkeiben és verseiben Majakovszkij ismét egy fokkal közelebb jut a realizmus esztétikájának végső megfogalmazásához. Ekkor sikerül, többek között egyik, a Komszomol ifjúságához írt költeményében, a kommunista célszerűséget és történelmi perspektívát az irodalom központi kérdésévé tennie. Ekkor ismeri fel és fogalmazza meg egész világosan, hogy minden kommunistának, minden szovjet embernek az új élet építőjévé kell válnia, s így az irodalom nem egyszerűen olvasóknak, hanem az új élet építőinek mutatja be azt a valóságot, amelyet formálniuk kell.

Esztétikai nézeteinek kialakulásában nagy lépést jelent az a gondolat, hogy »a modern költészetnek akrcsaks egy órára is, de előre kell mutatnia az életben«. (Lásd: *Gondolatok Ivan Mojszanovról és a költészetről*.) Ezzel kimondja a »perspektíva törvényét« a költészetben: a jelent a jövő szempontjából, a ma minden jelenségét a kommunista holnap nézőpontjáról kell vizsgálni, ezzel is közelebb hozzuk valóságunkat a kommunizmushoz.

A perspektíva törvényének költői megfogalmazásával Majakovszkij szembefordul azokkal az írókkal, akik a »disztancia elméletét« vallva, azt hangoztatják, hogy az írói munka mindig bizonyos távolságból vizsgálja az eseményeket, tehát a jelenből szemléli a múltat. Ez az elmélet az irodalom elmaradását szentesíti, ennek az elvnek alapján az irodalom mindig az élet mögött kullogna. Majakovszkij ezzel szemben éppen azt hangsúlyozza, hogy a költő nem a múltat nézi a jelenből, hanem a jelent a jövőből.

Ez az esztétikai törvény jellemzi Majakovszkij költészetét, fejlődésének új szakaszában. Már korábbi verseiben is a kommunista jövő jelentette számára a költőileg megalkotható szép kritériumát, de sokáig csak absztrakt, a mindennapi élettől elvonatkoztatott tartalommal. Alkotó munkásságának ebben az új szakaszában viszont megtestesítjük a kommunista jövőről alkotott képet a száraz absztrakciótól. Ezzel jut el tulajdonképpen az esztétika alapkérdésének, a szépnek új megfogalmazásához. Most már a szép nemcsak a kommunizmus végső győzelme, vagyis a jövő, hanem a szép körébe tartoznak a mának azok a mozzanatai is, amelyekben már ott rejlik a jövő magva, a kommunizmus győzelmének záloga.

Ez a szép a valóság átalakításának, a szocializmus, a kommunizmus felé haladó szovjet életnek minden jövőbemutató eseménye. Ezt kell megmutatnia a költőnek (lásd: *Szergej Jeszenyinhez*).

Esztétikai nézeteinek fejlődésében — a huszas évek végén — igen nagy szerepet játszik egy irodalmi követelmény: ahogy akkor nevezik, »a tények irodalma«. Ő is magáévá tette ezt a gondolatot (*Mit írok*). Hangsúlyozta: az irodalmi műnek hiteles, fontos tényeket kell közölnie. Csakhogy nem állt meg ezen a ponton, új oldaláról ragadta meg a »tények irodalmának« gondolatát, szembefordult a LEF teoretikusaival és azzal a lapos tényfotografáló módszerrel, amelyet ezek képviseltek.

Fennen hirdette, hogy az irodalmi, a költői műnek, mint minden anyagi és szellemi terméknek *tartalmát* nem az író határozza meg, hanem a dolgozó nép, az élet forradalmi átalakítója. A szép, a költői — objektíven benne foglaltatik az életben, a dolgozó nép életében, alkotásában, harcában. A művész feladata: megtalálni magában az objektív életben, a mindennapi élet tény- és eseményanyagában a poétikus és a szépet, amelynek hordozója az alkotó, a harcoló nép.

A konkrét történeti tényanyagból kiindulva a költőnek el kell jutnia a magasfokú általánosításhoz. Ez már a realista irodalom jellemző vonása. Majakovszkij felismerte ezt, s ezzel megteszi a döntő lépést a forradalmi romantika álláspontjától a szocialista realizmus esztétikája felé (például: *Csudajó*).

Ennek megnyilvánulása esztétikai cikkeiben a műfajok kérdésében elfoglalt új álláspontja. Míg régebben azt hangsúlyozta, hogy az új szocialista tartalmat csak a

tényleíró, dokumentációs műfajok fejezhetik ki, egy 1929-es cikkében már hangot ad annak, hogy a szocialista tartalom bármely műfajban kifejezhető, hisz kritériuma az eszmeiség.

Majakovszkij realista esztétikája ezekben az években szatírai típusalkotásában is kifejezésre jut (például: *A talpnyaló*). Típusalkotása ebben a korszakban már egyesíti a részletekig menően hiteles konkrét történeti ábrázolást és a szélesérvényű általánosítást.

A nagy költő tehát leküzdötte a korai alkotó szakaszára jellemző romantikus absztrakciót, a kozmikus általánosításokat, s fokozatosan eljutott az igazi realizmus esztétikájához. E fejlődés folyamán is megőrizte előző munkásságának minden költői értékét: forradalmi pátozát és léletszeretetét, a jövő felé tekintő humanista ábrándozást, amelyet a szocializmus, a kommunizmus perspektívája ad.

Így válhatott realizmusa — szocialista realizmussá, s munkássága a szocialista realista költészet egyik csúcává.

Nyilas Vera

Paul Rilla

A veszteséget, amely Paul Rilla halálával érte a német kultúrát, csak akkor lehet, a maga teljességében felmérni, állapítja meg W. Harich,* Rilla temetésén mondott beszédében, ha megvizsgáljuk a jelenkori német irodalom állapotát. A színházi és irodalmi kritika nagy hagyományai, a csiszolt esszé, a vitatkozó publicisztika elpusztult a polgári világban, elsüllyedt az imperializmus házi használatára szolgáló, semmitmondó finomkodásban és fecsegésben. Az új, politikailag egészséges erők viszont még rendelkeznek a kifejezésnek azzal a választékosságával, amely nélkül a műalkotásról alkotott ítélet nem lehet meggyőző.

Az átalakulásnak ebben a nehéz korszakában Rilla azok közé a publicisták közé tartozott, akik az irodalom és a színház problémáival foglalkozva, össze tudták kötni a marxista dialektika módszereit a szépség iránti érzékenységgel és a stílus csillogó tökéletességével. Rillában visszahozhatatlanul egyesült mindaz, ami gondolatokban Franz Mehringtól, a kifejezés tisztaságában Karl Kraustól származik.

Útja következetesen vezetett baloldali polgári demokratikus és antifasiszta eszméktől a kommunizmus igazságainak felismeréséig. Még mielőtt a párthoz tartozott volna, már a kipróbált elvtársnak járó teljes bizalmat élvezte, hiszen mint kiválóan képzett marxista, már ekkor is nagy szaktekintély volt a német szellemi élet központi kérdéseiben. Már a weimari köztársaság éveiben nagy meggyőző erővel küzdött a haladás és a demokrácia ügyéért és a realista esztétika elveiért. A náciizmus, amely szétaposta az elvszerű irodalmi és színházi kritikát, csak gyanakvással nézhette az olyan ember működését, mint Paul Rilla volt. Minthogy nem kívánt Németország gyilkosainak szolgálatába állani, felhagyott a szeretett publicisztikai tevékenységgel és a humanista tradíciók átmentésével kísérletező Propyläen-kiadónál vállalt lektori állást. Lektori tevékenysége szakadatlan, magányos, közvetett és fondorlatos eszközökkel folytatott harc volt a náci szellem barbársága ellen. De elég becsületes és önmagával szemben kérlelhetetlen volt ahhoz, hogy érezze e küzdelem elégtelenségét és hiába-valóságát. A felszabadulás után nem igyekezett magát »belső emigránsnak«, a náciizmus áldozatának feltüntetni, hanem keményen elhatározta, hogy a liberális polgárság tehetetlenségének és csődjének minden konzekvenciáját levonja. Felismerte, hogy ez csak a munkásosztály ügyéhez való feltétlen csatlakozással lehetséges. Ez a felismerés tette őt Marx, Engels, Lenin és Sztálin tanítványává, így lett a magaskultúrájú polgári köziróból a Német Demokratikus Köztársaság vezető kritikusa és irodalomtörténésze.

E felismeréseknek és elhatározásoknak köszönhető Paul Rilla alkotó erejének hatalmas fellendülése 1954¹ után. A tizenkét éves barbárság után, valósággal öröm volt olvasni a *Berliner Zeitungban* megjelent, tudományosan átgondolt és remekül megírt kritikáit. Ezeket követte az *Irodalom és Lűth*,** a német polémikus irodalomnak ez a gyöngyszeme. A vezetése alatt álló *Dramaturgische Blätter* kritikáiban az újjászülető színháznak mutatta a realizmushoz vezető utat. A Goethe-év termése nagyszerű lesz-

* W. Harich: In Memoriam Paul Rilla, *Sinn und Form*, 1955. 1. sz. 114–119. p.

** Német irodalomtörténész, tudománytalan irodalmi mű szerzője.

molás volt a polgári irodalomtörténet hamis Goethe-legendájával. Majd a mesteri esszék Becher, Brecht, Thomas Mann, Anna Seghers, Arnold Zweig műveiről, a kortárs-irodalom problémáinak mélyét világították meg. Végül pedig a Lessing-kiadás mutatta meg, hogy a legszolidabb filológia, a klasszikus örökség megbízható feltárása is elengedhetetlen része volt annak a harcnak, amelyet Rilla az újért való küzdelem első vonalában folytatott.

Életműve befejezetlen maradt. Hagyatéka mégis elég ahhoz, hogy tőle tanulva a német kritikai irodalom túljusson mai siralmas állapotán. Ha majd összegyűjtik tanulmányait, esszéit és vitairatait, akkor lesz világossá, hogy olyan magasrangú német és európai írók vesztettünk el benne, aki a fiatal Német Demokratikus Köztársaság ifjú, vívódó erőivel egynek érezte magát és tudatosan tanította, hogy miként kell eltkarítani az ideológiai »romokat«, leleplezni az üres nagyzólást, miként kell az irodalomtudomány eszközeivel a kor haladó eszméiért küzdeni.

Életének utolsó éveiben minden erejét a Lessing-kutatásnak szentelte. Célja az volt, hogy túljusson Lessing nagyszerű marxista elemzőin, Mehringen, sőt Lukácson is, úgy, hogy gazdagítva az utóbbtól tanulható, mélyenszántó analízist, plasztikusan megalkossa az ábrázolni kívánt klasszikus írónak Lukácsnál kétségtelenül hiányzó egyéni fiziognómiáját. A nagy, tízkötetes Lessing-kiadás szerkesztésével és kommentálásával pedig példát kívánt adni arra, hogyan lehet a polgári filológia eredményeit hasznosítani a jelen és a jövő számára, hogyan kell kiirtani annak a kor osztályviszonyaiból következő ideológiai tökéletlenségeit. Mindaz, amit szándékából megvalósíthatott, bizonyítja, hogy Rilla új utakat nyitott meg — nemcsak mint kritikus, hanem mint az irodalom tudósa, mint biográfus, filológus és kommentátor is. Egyike volt azoknak, akiknek sikerült áthidalnia korunkban az irodalomtörténet és az irodalmi kritika közt tátongó szakadékot.

Németországban, a jövőben nem képzelhető el olyan irodalomtörténet és irodalmi kritika, amely ne tanulna Rilla életművéből. A demokratikus Németország fontosnak tartja az elhunyt hagyatékának feldolgozását. Az ő szellemében folytatják a Lessing-kiadás további kötetének kiadását és megfelelő formában a nyilvánosság elé került a Lessing-életrajz terjedelmes töredéke. Sok kiváló dolgozatát, cikkét, amelyet a szerző gyakran túlságosan szigorú önkritikája kihagyott könyveiből, szintén megjelentetik.

Lay Béla

V. V. IVASOVA

Tvorcsesztvo Dikkensza

[Dickens életműve]

Moszkva, Izd. Moszk. Univ. 1954. 472 p.

Ivasova monográfiája a bevezetésen kívül 15 fejezetre tagolódik. A dickens-i regény lényegének rövid jellemzése után a bevezetés kritikailag ismerteti az eddigi kutatásokat; rámutat arra, hogy Dickens realizmusának igazi tartalmát és jelentőségét egyetlen nyugati polgári irodalomtörténész sem tárta fel. Az angolok főleg életrajzi adatokat gyűjtöttek, a németek formalista kutatásait reakciós szemlélet hatja át, a regények társadalmi tartalmát vizsgáló cikkekben és tanulmányokban Dickens mint polgári reformer jelenik meg. A nyugati haladó kritikusok közül Mehring cikke, Ralph Fox megjegyzései, T. A. Jackson és Jack Lindsay újabban megjelent monográfiái érdemelnek figyelmet, de a szerző arra a következtetésre jut, hogy mindeddig a haladó kritika sem alkotott valóban tudományos képet a nagy angol kritikai realista és népi író örökségéről. A 30-as évek folyamán megjelent szovjet tanulmányokban a vulgáris szociologizmus és formalizmus elemei lelhetők fel. Ivasova sokkal szélesebb alapokra helyezi vizsgálódásait, feladatát a marxista—leninista módszer és az orosz forradalmi demokraták művei segítségével kívánja megoldani.

Az ellentmondásokat Dickens világnézetében és alkotásában alighanem Belinszkij látta meg elsőnek, amikor a realizmus mellett a »farizeuskodó moralizálást« hangsúlyozza benne. Kritikája máig sem vesztette el elvi jelentőségét. Dícsérettel adózik a dickens-i realista művészet élethűségének, leleplező erejének, de hibáztatja a szentimentális erkölcsprédikátort, aki elsimítja az ábrázolt valóság ellentmondásait. Belinszkij ezen a ponton fedezi fel az író polgári osztálykorlátait. A későbbi forradalmi demokraták ugyanezen kritériumokból indulnak ki értékelésükben.

Ivasova monográfiájának tengelyében szintén Dickens felfogásának és művészetének ellentmondásos jellege áll: főérdeme az, hogy ezeket az ellentmondásokat a kor társadalmi viszonyaiból vezeti le, kimutatva az író művészi fejlődésének párhuzamát a társadalmi valóság fejlődésével. A döntő momentum mindig a társadalmilag meghatározott eszmei tartalom: ez tükröződik a regény felépítésében, a cselekmény bonyolításában, a jellemrajzban, a mű stílusában és nyelvi szerkezetében.

Dickens írói működése az 1832-es reform után indul meg, amikor a burzsoázia győzelme Angliában végleg megszilárdul. Első elbeszéléseiben, amelyek 1833-tól kezdve jelennek meg, a londoni kispolgárok életéről rajzol ragyogó képeket; élénk megfigyelőképessége, szemléletes népi nyelve már a korai novellák szűk tárgykörében is megnyilatkozik. A gondtalan vidámság hangja mellett azonban komorabb témák és hangulatok is jelentkeznek (a megvesztegethető politikus, az adósok börtönének rajza); az író kezdi felismerni a kor valóságának ellentmondásait és az elnyomottakkal érez együtt.

Első regénye, a *Pickwick Klub* (*The Pickwick Papers*, 1837) a fiatal Dickens optimista szemléletét tükrözi. Hőseit az angol »közép«-osztály vagy a londoni kispolgárság képviselői közül választja, rendkívül élénk jellemeket alkot, amelyeket fordultatos cselekmény keretében mutat be: ugyanakkor egyszerűsíti a valóságot, sematizálja a társadalmi viszonyokat és hordozóikat. Ebben a művében a humor határozza meg a jellemrajzot és a stílust, kettős művészi funkciót töltve be: egyrészt enyhíti az ábrázolt valóság ellentmondásait, másrészt semlegesíti a pozitív jellemalakok eszményíté-

sét. Az egész regényt a jóindulatú karikatúra csúfolódó stílusa hatja át. Dickens nem látja fel a lélek bonyolult dialektikáját, hőseit nem mutatja be társadalmi kapcsolataikban: rendszerint valamely jellemző vonásukat nagyítja fel, így kelt szemléletes, de konvencionális vizuális képzeteket. Szerkezetileg a regény a *Don Quijote* széles panorámájára emlékeztet, de nyoma sincs benne Cervantes könyörtelen realizmusának, tragikus hangulatú szatírájának. A *Pickwick Klubban* a rossz véletlen, a jó elkerülhetetlenül diadalmaskodik. Dickens hősei mind a kor reális alakjai, de a kor alapvető ellentmondásai nem hatoltak be a könyvbe; a regény a valóság egyoldalú tükröződése.

Mélyebb társadalomábrázolást nyújt következő két regénye, az *Oliver Twist* és a *Nicholas Nickleby*, amelyeken egyidejűleg dolgozik. Az előbbi a londoni alvilág és a dologház ábrázolásával társadalmi regénnyé nő. A módszer még nem szatirikus, de Dickens tipizáló ereje oly hatalmas, hogy megrázó képet fest a dologházak szörnyű intézményéről, amely az angol ipari burzsoázia diadalát jelezte. A londoni nyomortanyák realista rajzában érett művészet nyilatkozik meg, az író nagyobb figyelmet fordít az elmélyült lélektani elemzésre is. A *Pickwick Klub* sematizmusát ebben a regényben a valóság sokoldalú feltárása váltja fel.

A regény gyöngye oldala a didaktikus célkitűzés. Az *Olivér Twist* tárgyát tekintve egy árva fiú története, aki minden kísértés és megpróbáltatás ellenére hű marad az erkölcsi elvekhez; az erény végül diadalt arat. Dickens ezen a ponton a XVIII. sz.-i felvilágosító nevelési regény hagyományait követi. A regény alapvető ellentmondása az, hogy az író realista módon ábrázolja a valóságot, de törvényeit idealisztikusan értelmezi. Ez az ellentmondás határozza meg a korai regények kettős meseszövegségét. Az *Oliver Twist* ereje nem a hagyományos mesében, hanem a társadalmi háttér ábrázolásában, az igazi Anglia képének bemutatásában rejlik.

Hasonló kettős szerkezetet mutat az 1838–39-ben megjelent *Nicholas Nickleby* is; a pozitív és negatív alakok szembeállítására még élesebb, mint az előző regényben. A fiatal Dickens szemében a valóság a jó és a rossz elvének harca: a rosszat csak nevelés útján lehet leküzdeni. Ezért támad oly élesen a szegények iskoláiban uralkodó rendszer ellen: Squeers »iskolája« az író ábrázolásában valóságos középkori kízókamra. Lelkes optimizmusa azonban még töretlen — a fiatal Dickens kettűleltlenül hisz az erkölcsi meggyőzés erejében, a társadalmi kötelességek teljesítésében látja a boldogság és jólét forrását, a hasznosságnak és célszerűségnek az utilitarista filozófia fegyvertárából kölcsönzött érveivel érvel, a Cheeryble-fivérekben humanista ábrándjainak ideális kapitalistáit állítja az olvasó elé. Ebben az időben még szilárdan meg van győződve a kapitalista rend haladó jellegéről, ezért kel ki minden ellen, ami a társadalom észszerű berendezését gátolja. Az osztálybéke illúziójának köszönhető az is, hogy elbeszélésebe komikus epizódokat sző bele, ezzel igyekszik enyhíteni a komor összhatást. A korai regényekben a realista valóságábrázolás és az oktató célzat keveredése az író tudatának ellentmondásait tükrözi.

A következő időszak műveinek hangulatát a forradalmi munkásmozgalom kifejlődése határozza meg. Dickens nem foglal nyíltan állást a chartizmussal kapcsolatban, de regényei arra mutatnak, hogy társadalmi optimizmusa megrendült. Jellemző ebből a szempontból az *Ódon ritkaságok boltja* (*The Old Curiosity Shop*, 1841). Az öreg Trent és unokájának szomorú sorsában a kispolgárság elnyomorodása és pusztulása tükröződik — mégis ebben a regényében tér el először saját kora valóságának realista ábrázolásától. A társadalmi háttér rajza szinte teljesen hiányzik, a figyelem a regényhősök tragikus egyéni sorsára összpontosul, a jó győzelme a való életből a metafizikai absztrakciók világába emelkedik. A szerző ezt annak tulajdonítja, hogy a valóság meghazudtolta Dickens optimista társadalmi illúzióit. Az érzelmes-didaktikus regény mesészerű szövedéke alól a társadalmi valóság csak a munkanélküliségtől sújtott iparvidék rajzában tör elő. Egy éjszakai munkásgyűlés leírása kapcsán Dickens elítéli a chartistákat, forradalmi agitációjukkal a keresztyényi türelem és alázat tanait szegezi szembe.

A *Barnaby Rudge* (1841) még világosabban mutatja az író viszonyát a chartizmushoz. Névleg történeti regény, az 1780-as Gordon-zavargások szolgáltatóját tárgyát — valójában azonban kimondottan reakciós irányzatú politikai munka. A regény központi szereplője a tömeg; szerkezet, színezés egyaránt a félelem eseményt, a nép megmozdulását domborítja ki. A fellázadt tömeg az író szemében »eszeveszett szörny«, pusztító elemi erő. Dickens visszaretten a társadalmi ellentétek forradalmi megoldásának lehetőségétől, a chartista mozgalomban merényletet lát a tulajdon érinthetetlen jogai ellen. A népmozgalom ábrázolásában a nagy realista művész elárulta az igazságot.

Dickens továbbra is megoldást keres kora társadalmi ellentmondásaira; egy ideig osztja a polgári radikálisok illúzióját, akik az Egyesült Államokban látták a politikai szabadság és demokrácia hazáját. 1842-es amerikai látogatása azonban mély csalódást kelt benne: felfedezi az amerikai rend osztályjellegét, a faji megkülönböztetést, a rab-szolga-rendszert. *Amerikai jegyzeteit* (American Notes, 1842) az elnyomók elleni gyűlölet, a felháborodás pátozsa hatja át. Ez szólal meg az 1843–44-ben megjelent *Martin Chuzzlewit* »amerikai« fejezeteiben is; ezekben végleg leleplezi az amerikai áldemokráciát, a burzsoá sajtó tipikus jellemvonásait, a szabadságról szóló fecsegést, amely a dollár uralmát álcazza. A felháborodás tüzeiben a humorista Dickens satíráiróvá edződik. A regény »angol« fejezeteiben az »önzés bűné«, a pénzhajhászás és bűnözés egybefonódását mutatja be. Dickens regénye ítélet a kapitalista viszonyok felett, egy egész osztály jellemének objektív feltárása. Művészete itt a realista erő teljességét éri el.

A *Karácsonyi történetek* tárgyalását Ivasova az »éhes 40-es évek« társadalmi és politikai viszonyainak jellemzésével s az ideológiai harc ismertetésével vezeti be. A közgazdaságtan területén John Stuart Mill revidéálja Bentham elméletét, feltűnnek az »Új Anglia« reakciós szellemű, kapitalizmus-ellenes publicistái és regényírói (Carlyle, Kingsley, Disraeli), a női és gyermekmunka kizsákmányolása ellen emel szót Hood és Mrs. Browning filantropikus eszméktől áthatott költészete, kialakul a char-tista proletárirodalom. A társadalmi harc feszült légkörében éri el az angol kritikai realista regény teljes kivirágzását.

Dickensnél is az égető társadalmi kérdések kerülnek a figyelem előterébe. Felismeri, hogy a nép döntő harcra készül a »gazdagok« ellen, s a harc forradalommal végződhet. A *Karácsonyi történetek*ben az osztálybéke polgári eszméjét hirdeti; Bentham utilitarista filozófiáját Mill altruista elveivel egészíti ki, a társadalmi ellentéteket a nevelési rendszer helyes megszervezésével és az altruizmus propagálásával akarja kiküszöbölni.

1843-tól kezdve minden karácsonyra ír egy rövidebb-hosszabb elbeszélést. Művészileg legtekélyesebbek, eszmeileg legjellemzőbbek az első történetek: *Karácsonyi ének* (A Christmas Carol, 1843) és a *Harangok* (Chimes, 1844). Műfaji sajátosságuk a realista elbeszélésmód és a mesebeli fantasztikum összekapcsolása. Az előbbiben Scrooge alakja groteszk vonásokkal átszőtt realista karikatúra, mélyen tipizáló satíra a haszon és önzés filozófiájáról. Dickens tudatosan nagyítja, kiélezi a jellemrajzot, s ezzel a jelenségek lényegét ragadja meg. De a kritikai leleplezés írói szándékának csupán egyik oldala: a másik oldal az erkölcsi értékek propagálása, amelyek az »önzés filozófiájával« ellentétben megértést és boldogságot árasztanak. Dickens szemében Scrooge nem a tipikus burzsoá, hanem a »rossz« burzsoá karikatúrája — be kell mutatni, hogyan válik »jóvá«. A történet második felében a mese műfajához fordul, úgy ábrázolja Scrooge erkölcsi újjászületését. Ez a rész nem eredeti, hanem az angol irodalmi hagyomány és Lesage motívumain alapszik. Ivasova felhívja a figyelmet a satíra, a humor és pátoz összeszőződésére, a dickensi stílus heterogén, gyakran ellentmondásos elemeire.

A *Harangok* az előbbi történet kiegészítése, az utilitarista és malthuziánus tanok paródiája. Dickens itt is osztálybékét hirdet, de a társadalmi viszonyok felháborodott rajzával objektíve az ellentétes társadalmi erők kibékíthetetlenségét mutatja be.

A következő három elbeszélésben a »karácsonyi filozófia« kiszorítja a leleplező motívumokat; Dickens eszszakad a valóság problémáitól, a társadalmi kategóriákat erkölcsi kategóriák váltják fel. 1846-ban jelenik meg *A tűzhely tücske* (The Cricket on the Hearth), melynek kispolgári szentimentalizmusa Lenin »idegeire ment«. A társadalmi harcok élesedésével a karácsonyi történetekben megnyilvánuló kritikai tendencia fokozatosan gyöngül. 1848 előestéjén, amikor a tömegek aktivitását kellett volna fokozni, Dickens keresztényi türelmet és beletörődést hirdet.

A negyvenes évek közepén az írón aggódo nyugtalanság vesz erőt. Hosszabb időt tölt Olaszországban, folytonosan utazik, politikai tevékenységbe kezd, így akarja megvalósítani el nem ért célját, a közvélemény irányítását. 1846-ban lapot alapít, *Daily News* címmel, de a szerkesztést rövidesen átadja barátjának, Forsternek, majd Svájcba megy, itt kezdi írni *Dombey és fia* (Dombey and Son) c. regényét, de felfedezi, hogy Londontól távol nem tud dolgozni. Hazatér, közben megáll Párizsban, meglátogatja V. Hugót, érzi a forradalmi kirobbanás elkerülhetetlenségét.

Ebben a hangulatban születik meg a *Dombey és fia* (1847–48), amely az átmenetet jelzi a korai és az érett Dickens között. A cél a gőgös emberek világának lélektani

elemzése, de a regény objektív jelentősége messze túlhalad a szűk témán. *Dombey, a Viktória-kori angol üzletember* alakja az általánosító tipizálás remeke, bukása »tragikus vétség« következménye. A regény dinamikus szerkezetében minden az elkerülhetetlen katasztrófa felé vezet. Dickens írói módszerében a hangsúlyok eltolódnak: a realista leírás, az elmélyült lélektani elemzés lép előtérbe. *Dombey* ellenlábasa, Carker nem konvencionális, sematikus bábu, mint a 30-as évek regényeiben szereplő gazfikók, hanem lélektanilag bonyolult, ellentmondásos jellem. A regénynek pozitív hősenincsen, bár Florence és szegény ismerőseinek alakjaiban az író őszinte önzetlenséget, lelki nagyságot rajzol.

A *Dombey*ban a kétség és szomorúság új hangja szólal meg; a misztikus, irracionális motívumok mellett állandó szimbólumként vissza-visszatér a mindent elöntő hullámok képe. A képvilág érzelmi színezése az író tudatában beálló válságra vall. A komikus alakokban a groteszk vonások domborodnak ki, ellentétben a *Pickwick* derűs komikumával. Dickens látja a burzsoá valóság visszataszító voltát, az emberek önzését és cinizmusát, de groteszk kivételként ábrázolja.

Ivasova utal a regény gondos nyelvi szerkezetére, a változatos beszédritmusok alkalmazására s elemzésének eredményeként megállapítja, hogy a *Dombey és fia* a Dickens-i realizmus egyik legerőteljesebb terméke.

A következő fejezetek azt mutatják be, hogyan viszonyult Dickens 1848 eseményeihez s az utánuk következő reakciós időszakhoz. A chartisták forradalmi útja elfogadhatatlan volt számára, a kormány terrorját nem helyezte, de nem is foglalt állást vele szemben. A chartizmus leverését követő években azonban, amikor az angol realizmus fokozatos hanyatlásnak indul, Dickens kivétel: ebben az időben írja legnagyobb társadalmi regényeit (*Sivár ház, Nehéz idők, Kis Dorrit*).

Előzőleg, az 1849–50-ben megjelent *David Copperfield*ben bizonyos mértékig korai írói modorához tér vissza. Ez a regény nagyrészt önéletrajzi jellegű, a társadalmi kérdések háttérbe szorulnak benne, az élet apróságai foglalkozik, a kitartó, munkaszerető »kisember« érvényesülését ünnepli. A pozitív és negatív tábor éles szembeállítása, a regény hangneme is a Viktória-kori polgári olvasó igényeit elégíti ki: a komikus jelenetek szentimentális tanító céllal fonódnak benne össze.

Egészen más világba vezet a *Sivár ház* (Bleak House, 1852–3), az érett Dickens egyik legbonyolultabb, ellentmondásokkal telt műve. Eredeti elgondolása szerint szatíra az elavult igazságszolgáltatási rendszerről, de a kidolgozás folyamán az egész konzervatív Anglia, a hűbéri maradványok vádló leleplezésévé szélesedik. Az altruista program nem elégíti ki már az író; maró gúnnyal tárgyalja az álszent burzsoá jótékonykodást, London szegénynegyedének rajzában, Jo tragikus sorsában a kapitalista rend embertelenségét mutatja be. Optimizmusa megिंगott, belátja a »karácsonyi eszmék« csődjét, hangulatában ellentétes motívumok — harcos szatíra, fásult kilátástalanság, a közelgő katasztrófa előérzete — váltakoznak. A regényt ismételtén átdolgozza, ami többször a valóságábrázolást eredményez. Az átdolgozás folyamán a bíraskodási rendszert kritizáló regény erkölcsi tragédiává lesz, a társadalmi kérdéseket lélektani problémák váltják fel. A kifejlés a kalandregény hagyományos eszközeivel történik — a »szerencsés végződés« még kevésbé meggyőző, mint a *Dombey*ban.

A *Nehéz idők* (Hard Times, 1854) első ízben ábrázolja közvetlenül az ellentétes osztályok összecsapását, a tőke és a munka harcát. A regény az angol kritikai realizmus egyik kiemelkedő alkotása. Főalakja, Gradgrind, a »tények elméletét« hirdeti; filozófiája a készpénz uralmának cinikus igazolása. elvont formulákba burkolva. Dickens a malthuzianizmust és utilitarizmust védelmező manchesteri iskola teoretikusait gúnyolja ki; Gradgrind és Bounderby tudatosan stilizált, sematikus jellemében a kor valóságának tipikus vonásait, a pénz hatalmának embertelenségét testesíti meg. A munkásosztály szenvedéseivel mélyen együttérez, de a coketowni sztrájk leírásában polgári előítéletei nyilvánulnak meg: a munkásokat határozatlan, ingátog tömegnek ábrázolja, akik saját hiszékenységük és a sötét színekkel festett munkásagitátor tevékenységének áldozatai. A negatív jellemalakok leleplező ereje mellett már Nyekraszov felhívta a figyelmet az egész mű perspektívtalanságára.

Dickens lelki válságát az 50-es évek közepén a polgári kritikusok feleségével való szakításának és egy fiatal színésznő iránti szerelmének tulajdonítják, bár az író egyik levelében kijelenti: »A politikai pesszimizmus az egyetlen betegségem.« Tragédiája abban rejlik, hogy az angol politikai rendszer felháborítja, de nem lát kivezető utat. A tömegek forradalmi cselekvésének lehetősége aggodalommal tölti el. Ebben az idő-

ben gyakran beszél az angol alkotmány csődjéről, a politikai élet visszataszító jelenségeit a hűbéri-arisztokratikus csökevényeknek tulajdonítja.

A *Kis Dorritot* (Little Dorrit) 1856-ban írja, a regény 1857–58 folyamán jelenik meg. Uralkodó szimbóluma a nemzet hajójához tapadó, pusztulással fenyegető polip. A Polip-család rajzében, az egész angol államapparátust jelképező Huza-vona-hivatal ábrázolásában Dickens megsemmisítő erejű szatirikus ítéletet mond az országot kormányzó arisztokrata klikkről, a feudális rend maradványairól. A társadalmi tematikával telített regényben Merdle fináncmágnás, az új rabló burzsoázia képviselője is jelentős szerepet játszik. A *Kis Dorrit* a realista szimbólumalkotás kiemelkedő példája: a negatív jellemelekben a gonosznak elvont megtestesítőit ábrázolja, hatalmas tipizáló erővel. Más módszert követ az örök nyomorban szenvedő kisemberek meleg együttérzéssel teli, egyénített rajza; Dickens szemében ez a réteg képviseli a demokratikus Angliát. Pozitív hősei polgári erényekben tündökölnek s jóval kevésbé tipikusak, mint a negatív alakok. Művészileg a regény igen egyenletlen, a hosszúra nyújtott második részben a nagy társadalmi témákat kalandos, detektívregényre emlékeztető motívumok váltják fel. A mű központi része nagy tipikus általánosításokig emelkedik, mély realizmussal tükrözi a valóság számos lényeges jelenségét. Az író pozitív programot nem ad: a reform útját már nem tartja hatásosnak, nem hisz abban, hogy erkölcspredikációval javítani lehet a bajokon.

A *Két város történetében* (A Tale of Two Cities, 1859) megint történeti témához fordul: tárgya az 1789–94-es francia polgári forradalom. Behatóan tanulmányozta Carlyle könyvét a francia forradalomról s osztja annak alapvető tételét: a forradalmi megtorlást a társadalmi bajok elkerülhetetlen, végzetes következményének tartja. Dickens a carlyle-i koncepció fényében igyekszik megoldani saját korának ellentmondásait. A régi rend bűneinek feltárásában realista művészet, hasonlíthatatlanul mélyebb historizmus nyilvánul meg, mint korábbi történeti regényében, a *Barnaby Rudge*-ban. A regény második részében azonban a Carlyle-hez fűződő benső kapcsolat megszakad. Carlyle a múltba való reakciós visszatekintgetése ellenére a kapitalista rend tudatos ellensége volt, s művében igazolja a jakobinus terrort. Dickens szemében viszont 1793 a vak őserő tobzódása, az értelmetlen borzalom ideje. A forradalmi megtorlás ábrázolásánál a regény hirtelen megtörik, a mesterien kiválogatott realista képeket moralizáló retorika, épületes szentenciák váltják fel. A jakobinus terrortal szemben Anglia a polgári jólét és az osztálybéke paradicsomaként jelenik meg. A *Két város* nem igazi történeti regény; Dickens a történeti témát csak az időszerű politikai párhuzamok illusztrálására használja fel. Alaptétele a forradalmi erőszak feltétlen elvetése; a regény végén a magasabb humanizmus gondolata misztikus formát ölt. A *Két város* az író legtermékenyebb korszakát zárja le és új szakaszt nyit.

Ivasova behatóan ismerteti Dickens esztétikai és irodalomelméleti elveit a *Household Words* és *All the Year Round* c. folyóiratok szerkesztésében. Az 50-es évek folyamán egyre jobban hangsúlyozza a művészi képzelet szerepét a nyers valóság képének enyhítésében. Mint szerkesztő a »komor« hangulatú verseket visszaveti, a nyugtalanító elbeszéléseket átdolgozásra visszaküldi vagy művészi értéküktől függetlenül elutasítja. Saját alkotása is ebbe az irányba fordul: az irodalom többé nem harci eszköz a társadalmi eszmény megvalósítására, hanem a valóság komor igazságának enyhítésére szolgál. Az 50-es évben írt novelláiban találjuk meg a kulcsot utolsó regényeihez, a kritikai realizmus hanyatlásához életének utolsó évtizedében. Az évenként megjelenő karácsonyi történetekben, mint egyéb írásaiban is, elkerüli a társadalmi kérdéseket, rendkívüli embereket és eseményeket ábrázol, szórakoztatásra törekszik. A kor jelentős problémáit véletlen konfliktusok, szokatlan, természetfeletti és irracionális motívumok szorítják ki. Dickens komoly ideológiai válságot él át, s ez néha arra ösztönzi, hogy meneküljön a valóságtól. De a nagy művész, a melegszívű humanista nem hajlandó beletörődni az életbe, zúgolódás nélkül elfogadni olyannak, amilyen: a nyers, hideg valósággal a humánus eszményét állítja szembe, de felismeri, hogy az csak légvár. Ez Dickens tragédiája, mely életművének egész fejlődését meghatározza.

A monográfia széles távlatban mutatja be a 60-es évek angol társadalmi és irodalmi hátterét, a polgári kultúra eszmei válságát. A *Westminster Review* körül csoportosuló írók és kritikusok pozitivistá eszményeket, »objektívizmust« hirdetnek. A 60-es évek angol regénye meghajol a polgári civilizáció és az uralkodóosztályok előtt, az írók a burzsoázia szórakoztatóivá lesznek. George Eliot és Trollope a valóság másolásában szabják meg a művészet feladatát, míg Collins és Reade szenzációs kalan-

dor-regényeiben nyilvánvalóan dekadens vonások jelentkeznek. Dickens írói fejlődésében is minőségi változás áll be, bár maga sohasem süllyed le a pusztán szórakoztató regény színvonalára.

A 60-as évek folyamán írt regényeiben az ábrázolás köre leszűkül, a mese bonyolódik, a lélekrajzban a beteges vonások érdeklődés nyilvánul meg. Legjobb közülük a *Nagy várakozások* (Great Expectations, 1860—61), a teljesületlen remények, a megsalt illúziók témájának ironikus hangú tárgyalása. Egyes alakjaiban realista vonások csillannak fel, de az egész mű nem tipikus tükrözése a valóságnak. A realizmus további hanyatlására mutat a *Közös barátunk* (Our Mutual Friend, 1864—65). Művészi szempontból Dickens egyik leggyengébb regénye, az angol polgári olvasó ízléséhez idomul, érdekességet az emberi lélek egészségtelen oldalainak ábrázolásából igyekszik meríteni.

Hat évi hallgatás után írja meg befejezetlenül maradt utolsó regényét, az *Edwin Droodot*. A szokatlan és beteges iránti érdeklődés itt éri el tetőpontját. A bűnügyi motívumokkal telesztott regényben a bűnözés elkerülhetetlenségének érzése dominál; ezt erősíti az irodalmi konvenciók fegyvertárából kölcsönzött jóslatok és előérzetek bőséges alkalmazása is.

Ivasova rámutat arra, hogy ez az írói hanyatlás szoros kapcsolatban áll Dickens társadalmi-politikai nézeteinek változásával. Példa erre második amerikai látogatása. Míg 1842-ben felháborodva írt az ültetvényesekről és rabszolgakereskedőkről, a néger nép elnyomóiról, addig 1862-ben az uralkodó burzsoá ideológiát fogadja el: a négereknek ostobaság volna választójogot adni, hiszen úgysem tudnak ellenállni »az erősebb, energikusabb, vállalkozóbb szellemű amerikai nép nyomásának«. Az ír kérdésben is szakít régebbi radikalizmusával, leveleiben sovíniszta hangok szólnak meg. Egy évvel halála előtt mondott beszédében világosan megnyilatkoznak politikai hitvallásának demokratikus szimpátiái és polgári korlátai: »Hitem az országot kormányzó emberekben általában minimális, a kormányzott népbe vetett hitem általában határtalan.« A forradalmi tömegmozgalomtól való félelem kompromisszumra készítette a Polipok Angliájával, mégis utolsó politikai nyilatkozatából a nép iránti szeretet sugárzik.

A monográfia utolsó fejezete összegezi az eredményeket. Dickens egész életében nem tudott megszabadulni a polgári illúzióktól és előítéletektől. Hitt a haladás lehetőségében a burzsoá társadalom keretein belül, elvetette a társadalom forradalmi átalakításának útját. Mikor eszményei alaptalanoknak bizonyulnak, súlyos lelki válságon megy át. Felfogásának korlátai ellenére munkássága a kapitalista rend szétrombolását szolgálta. Legjobb regényeiben objektíve tükrözi az elnyomott néptömegek érdekeit és hangulatát. Életműve mélyen népi jellegű, a kor tipikus jelenségeit ábrázolja, a kapitalista társadalom önző képviselőit Dickens a nép szemével látta. A chartizmust, a felszabadításért aktíve küzdő népet nem értette meg; regényei mégis fontosak a megismerés szempontjából, mert messze túlhaladnak azon, amit a kor polgári gondolkodása nyújtani tudott. Az ábrázolás középpontjában mindig az új kapitalista város áll, a fényűzés és a nyomor ellentétével; a regényekben a XIX. sz.-i angol valóság tipikus képe jelenik meg, konkrét mivoltában, határtalan változatosságban. Az ábrázolás meg-rázó erejét sem az író szelíd humora, sem alkotásának moralizáló iránya nem tudja enyhíteni. Dickens, a művész, sokkal élesebben lát, mint Dickens, az elvont humanizmus hirdetője.

Művészi módszerei, egyéni stílusa világnézetéből, írói céljaiból erednek, nyomon követhető azok változását. Jellemző, hogy páratlan hajlékonyságú nyelve a moralizáló részekben erőtlenné, sablonossá válik. Nyelvi változatossága ellenére Dickens egyike a legegyszerűbb, legerőteljesebb angol íróknak, mert kifejezésmódja, szókapcsolatai teljesen az angol népi nyelvben gyökereznek.

*

Ivasova monográfiájának nagy érdeme, hogy behatóan elemzi azokat az ellentmondásokat, amelyeket a kor társadalmi viszonyai Dickens világnézetében létrehozottak, s ennek az ellentmondásos eszmei tartalomnak a fényében mutatja be művészi fejlődését. A regényekkel kapcsolatos problémákat mindig konkrét formában ragadja meg, figyelme a jellemábrázolástól és a szerkezeti sajátosságoktól a nyelvi kifejezésig minden lényeges mozzanatra kiterjed. Értékes vonása a tanulmányban az is, hogy az író munkásságát mindig kapcsolatba hozza a kor uralkodó irodalmi áramlataival, elemzi

mintaképeihez (Cervantes, Fielding, Smollett stb.) való viszonyát, az életrajzi események és a művek keletkezésének tárgyalásánál pedig bőven merít Dickens levelezéséből és egyéb korabeli dokumentumokból.

A *Zvezda* 1955. 3. számában megjelent bírálókat — K. Anyiszimova és N. Rikova tollából — elismerően állapítja meg, hogy a monográfia Dickens életművének legfontosabb vonásából, mélyen ellentmondásos természetéből indul ki. A bírálók szerint azonban Ivasova túl élesen állítja szembe az író alkotásának szatirikus-realista és érzelmesen eszményítő oldalait. Dickens művészeete annak a kornak forradalmi nézeteiből és érzéseiből táplálkozik, amikor a polgárság még mint az egész nép része szállhatott szembe a társadalom reakciós erőivel. Mint számos haladó kortársa, ő is a polgári demokrácia és a feudális reakció harcában látta a kor alapvető konfliktusát; a régi bíráskodási rendszer, a Polipok és a Huza-vona hivatal ebben az időben még igen reális erőt képviseltek.

A bírálók másik kifogása az, hogy Ivasova igen mostohán bánik Dickens pozitív alakjaival. Ezekben a pozitív hősökben az író az egyszerű emberek világát, a nép képviselőit állítja szembe a kizsákmányolókat kegyetlen, lelketlen világgal. A szerző kezén elsikkad a dickenszi alkotás egész »pozitív« oldalának költészeete, pedig Dickens itt az igazi népiséghez közeledik. Ezzel kapcsolatos a dickenszi humor elégtelen megvilágítása is. A humor nála nemcsak a komor valóság enyhítésére és az idealista pátoosz ellensúlyozására szolgál: legfontosabb funkciója az, hogy a különc vonások szerető rajzával az egyszerű lelkek szépségét mutatja be (ld. pl. Peggotty, Traddles, Mark Tapley alakját).

Helytelen a bírálók szerint a monográfiának az a beállítása is, hogy Dickens érzelmessége, családi eszményei maradéktalanul a burzsoa előítéletek, a kispolgárság eszményítésének számlájára irandók. A humanista írótt annyira elkeseríti a társadalom lelketlen gyakorlata, hogy csak az egyéni és családi élet szűk körében talál menedéket az objektív valóság szörnyű nyomása alól — ez a dickenszi »szentimentalizmus« végső forrása.

Ivasova könyve lényegileg az első szovjet monográfia a kritikai realizmus egyik legnagyobb képviselőjéről; a bírálók szerint mind érdemei, mind fogyatékosságai révén hasznosnak fog bizonyulni a további Dickens-kutatásban.

Szenczi Miklós

K. V. PIGARJOV

Tvorcesztvo Fonvizina

[Fonvizin munkássága]

Moszkva, Izd. AN SzSzsZR, 1954. 314 p.

Gyenyisz Ivanovics Fonvizin műveit Magyarországon kevésbé ismerik — csak *Brigagyir* (Brigadéros) c. vígjátékából jelent meg egy részlet magyar nyelven. Fonvizin munkássága nélkül azonban nehéz megérteni az orosz kritikai realista irodalom kialakulását: az ő nyomdokain járt Gribojedov és Puskin, Gogol és Osztrovszkij, Gonszarov és Scsedrin. »Fonvizin indította el — írta Gorkij — az orosz irodalom legnagyobb és társadalmilag talán legtermékenyebb irányzatát: a leleplező realista irányzatot«. K. V. Pigarjov könyve teljes képet nyújt az író életművéről, ismerteti életét, elemzi műveit és feltárja az orosz irodalom későbbi fejlődésére gyakorolt hatását.

Fonvizin 1744-ben született és 1792-ben halt meg. Élete az I. Péter uralkodása utáni időre, nagyobbrészt II. Katalin cárnő idejére esett. II. Katalin eleinte a »felvilágosult uralkodó« álarcát öltötte magára, de a valóságban a földesúri elnyomás fokozódása, a jobbágyi iga súlyosbodása, az udvari élet erkölcsi züllése, a favoritizmus és a franciamajmolás jellemezte uralkodását. Mégis, a XVIII. század második felében jelentős változások mentek végbe Oroszország társadalmi életében: szaporodtak a paraszt-felkelések (melyek végül a Pugacsov-felkelésbe torkolltak), kezdtek kibontakozni a kapitalizmus első csírai (egyes földesurak már manufaktúrákban dolgoztatták jobbágyaikat), megélnékült a kereskedelem. A nemesi és raznocsinyec értelmiség körében emelkedett

a nemzeti öntudat és polgári demokratikus eszmék kezdtek terjedni. 1755-ben Lomonoszov közreműködésével megalakult a Moszkvai Egyetem, melynek sok tanára haladó eszméket hirdetett, 1783-ban pedig létrejött az Oroszországi Akadémia, melynek Fonvizin is tagja lett.

D. I. Fonvizin moszkvai középnemesi családból származott. A család anyagi helyzete nem engedte meg, hogy a fiatal Gyenyisz házai tanárokkal megfelelően tanítsák, de ezt a hiányt pótolta az újonnan létesített Moszkvai Egyetem. Fonvizin visszaemlékezéseiben gunyorosan ír az egyetemről, mégis kétségtelen — állapítja meg Pigarjov —, hogy az egyetemen sokat tanult, sokat vett részt, jelentős könyvtárral ismerkedett meg és itt alakította ki irodalmi ízlését.

Még nem végezte el az egyetemet, amikor felfigyeltek műfordításaira és állást kínáltak neki az udvarnál: az úgynevezett Külügyi Kollégiumban lett fordító. Ez az állás megismertette és meggyűlöltette vele az udvari életet, jártassá tette a külpolitika kérdéseiben és betekintést nyújtott a belpolitikába is: számtalan kérvény és panasz ment át a kezén. Később a Kollégiumban tekintélyesebb beosztást kapott, külföldre is küldték diplomáciai megbízatásokkal. 1777—78-ban hosszabban időzött Franciaországban, 1784—85-ben pedig Olaszországban. Hivatalos elfoglaltsága mellett mindig szakított időt irodalmi munkára is; élete utolsó évtizedeiben mindinkább az irodalomnak szentelte magát.

Irodalmi pályafutását műfordításokkal kezdte. A fordítói munkára gyakran az anyagi szükség kényszerítette; de ha nem is mindig szívesen végezte ezt a munkát, sokat tanult belőle: csiszolta orosz nyelvtudását, a fordítások kiválasztása fejlesztette irodalmi érzékét, s szükségessé tette a külföldi irodalom állandó figyelemmel kísérését. A fordítói munka során megismerkedett a francia felvilágosult írókkal és a klasszicista drámával (az ő fordításában jelent meg például Rousseau-nak Voltaire-hez intézett egyik levele).

Fonvizin első önálló művei satirikus költemények — *Liszica-kaznogyej* (A prérikáló róka) — és *Poszlanyije szlugam* (Levél a szolgálkhoz) —, melyek a korabeli satirikus újságok hangját követik. Katalin cárnő kedvelte a gunyoros lapokat és maga is szívesen írogatott számukra. Az udvar egyik leghíresebb vicclapja a *Vszjakaja vszjacšina* (Lim-lom) volt, mely — Katalin iránymutatását követve — elsősorban általános emberi hibákat és gyengeségeket pellengérezett ki. Ezzel a hivatalos lappal olyan újságok állottak szemben — *Trutyeny* (Naplopó), *Zsivopiszec* (Festő) —, amelyek nem elégedtek meg az »örök hibák« kigúnyolásával, hanem célba vették Katalin politikáját, leleplezték a parazita nemességet, megtárgyalták a parasztkérdést — természetesen koruk világnézeti és politikai színvonalán, nem térve el a monarchia és a jobbágyrendszer alapelveitől. Fonvizin a satirikus irodalomnak ehhez az utóbbi irányzatához csatlakozott. A *prérikáló róka* c. verse a zsarnokokat leplezi le, a *Levél a szolgálkhoz* pedig a vallási szabadgondolkodás elveit védelmezi és tagadó választ ad arra a kérdésre, van-e értelme a teremtet világnak.

A 60-as évek elejétől Fonvizin nagy figyelmet szentelt az orosz színháznak. Ezekben az években az Orosz Színház repertoárjában főként külföldi, francia darabok szerepeltek és az orosz szerzők darabjai — Szumarokov korai komédiái, Volkov szalondarabjai stb. — szintén a franciás szellemet tükrözték. De már akadtak olyan írók, mint pl. Lukin, akik a drámát az orosz valóság felé kezdték fordítani. Nagy segítséget nyújtott ebben Dmitrevszkij, az udvari színház egyik vezető egyénisége, aki a fellengzős, pózoló színészet ellen, az életszerű, realista alakításokért harcolt.

Az Orosz Színház színpadán először Fonvizin sem eredeti művel szerepelt, hanem Graisset *Sidney* c. komédiájának átdolgozásával, melynek a *Korion* címet adta. A mű kevésbé tér el a Színház szokott darabjaitól; kevés benne az orosz vonatkozás, ha csak az nem, hogy a hősök Pétervárt és Moszkvát emlegetik. Az eredetivel szemben egyetlen új vonása az, hogy szó esik benne a parasztság helyzetéről; de ennek a résznek értékét csökkenti a parasztkor lenéző, gúnyos ábrázolása.

Fonvizinnak — és egyben az orosz nemzeti drámairodalomnak — első orosz tárgyú, sajátosan orosz kérdésekkel foglalkozó műve a *Brigadéros* volt, melyet az író 1769-ben fejezett be. A komédiának egy középponti témája és célja van: az, hogy kigúnyolja a francia-majmoló oroszokat. Ezt a témát a korabeli valóság diktálta az íróknak: I. Péter az ország gazdasági és kulturális fejlesztése érdekében sok külföldit hozott az országba, később a külföldiek egyre nagyobb befolyásra tettek szert az udvarnál, az orosz nemesség egy része pedig szolgálai utánozni kezdte beszédüket, szokásaikat, magatartásukat. A *Brigadéros* egyik főszereplője, Ivanuska, Párizsban járt és

azóta nem is tekinti magát oroszoknak. Ha orosz nőnek udvarol, egyre azt veti szemére, hogy miért nem francia. Fonvizin kitűnően leplezi le és teszi nevetségessé ennek a ficsúrnak nyegleségét, ostobaságát, szellemi tartalmatlanságát.

Pigárjov elemzi a komédia sikerült részeit, a jellemábrázolás erejét és a nyelvi kifejezés szépségét, de ugyanakkor megállapítja, hogy ezen a művön még látszik az író éretlensége és a klasszicista dráma-szerkesztés szolgálai utánzása.

A *Brigáderos* megjelenése után Fonvizin évekig nem írt szépirodalmi művet, csak kisebb publicisztikai munkákon dolgozott. Ebben az időben kapcsolatba került a Panyin-testvérekkel, akiknek nagy tekintélyük volt az udvarnál, de ellenzéki álláspontot foglaltak el Katalinnal szemben. Helytelenítették azt a kegyenc-rendszert, melyet a cárnő létesített, és tervezetet dolgoztak ki, melynek értelmében »fűndamentális« törvényekkel kell megreformálni az államrendszert és szabályozni az uralkodó jogkörét. Reformatori törekvéseik célja lényegében alkotmányos monarchia megteremtése volt. Fonvizin csatlakozott a Panyin-testvérekhez és bevezetőt írt tervezetükhöz. Ideális, törvénytisztelő uralkodó szükségességét hirdette egy másik publicisztikai művében is: *Szlovo pohvalnoje Marku Avreliju* (Marcus Aurelius dicsérete).

A 70-es évek végén kezdte írni és 1782-ben fejezte be *Nyedorosz* (A kamasz) c. komédiáját, mely élete főművének tekinthető: egyrészt összefoglalja azokat az eszméket, melyeket az író előző műveiben boncolgatott, másrészt megszabja a későbbi munkák eszmei irányát.

A 80-as években Fonvizin közvetlenül Katalin cárnővel folytatott élénk irodalmi vitát. A vita nagyjából a *Szobeszednyik ljubitjelej rosszijszkovo szlova* (Orosz irodalomkedvelők társa) c. folyóiratban zajlott le, amelyben a cárnő több művét jelentette meg. Fonvizin ugyanehhez a folyóirathoz úgynevezett *Kérdéseket* küldött be, melyekkel Katalin politikájának kényes kérdéseit fészegette. Pigárjov példaként idézi Fonvizinnek ezt a kérdését: »Mi az oka annak, hogy a törvényhozás századában senki sem akar a törvényhozásban jeleskedni?« Ez a kérdés arra céloz, hogy Katalin szétkergette a törvényhozó testületet és ezáltal nyilvánvalóvá tette, hogy a monarchiát nem kívánja alkotmányos keretek közé szorítani. »Azért, mert ez a dolog nem tartozik mindenkire« — válaszolta a kérdésre Katalin, ezzel még inkább meggyőzve az olvasót arról, hogy a törvényhozás jogát kizárólag magának tartja fenn.

Ugyancsak a *Szobeszednyik* c. folyóirat közölte Fonvizin orosz szinoníma-gyűjteményét. Ez a látszatra nyelvészeti mű remek alkalmat adott az írónak arra, hogy egyes szavak magyarázatával leránta a leplet a korabeli társadalmi életről. A gyűjteményben ilyen jelentésmagyarázatokat olvashatunk: »Nem hat a törvény ott, ahol a *sértett felet* üldözik«; »A *bolond* rendkívül veszélyes, ha hatalma van«; »Az *ostobák* előkelő rangban nevelésesegek«; »A *csend* gyakran vihart jósol« stb.

Fonvizinnek a 80-as években írt művei közül meg kell említeni a *Drug cseszt-nih ljugyej, ili Sztarodum* (Sztarodum, avagy a becsületes emberek barátja) c. művét, melyet időszakosan, folyóirat-formában közölt. A mű lényegében azokat a gondolatokat fejlesztí tovább, melyeket *A kamasz* egyik hőse, Sztarodum (Bölcs) mond ki; első-sorban pedig a nevelés kérdéseivel foglalkozik.

Pigárjov külön fejezetet szentel könyvében *A kamasz* c. komédia részletes elemzésének.

A darab cselekménye vidéken játszódik, Prosztakovék (Együgyűék) nemesi birtokán. Már a legelső jelenetben világossá válik, hogy Prosztakova, a ház úrnője, az egész birtok feltétlen ura és parancsolója, tőle mindenki reszket, még a férje is. Prosztakova egyetlen lényt szeret: Mitrofant, elkényeztetett kamasz-fiát, de azt is esztelen majomszeretettel. Prosztakovék álszent jósággal magukhoz vették Szofját, egy rokonuk árva leányát, — de voltaképpen Szofja örökölt birtokára fáj a foguk. Megtudjuk, hogy Prosztakova erőszakkal férjhez akarja adni Szofját bátyjához, Szkotyinyinhoz (Baromi), aki ostoba, faragatlan ember, semmi más nem érdekli, csak a disznótenyésztés. Ekkor azonban Szofja levelet kap gyámjától, akiről évek óta semmit sem tudott. A gyám, Sztarodum, azt közli levelében, hogy nagy összeget ad Szofjának hozományul. Erre a hírre Prosztakova elhatározza, hogy saját fiához adja feleségül Szofját, aki azonban mást szeret: a birtokon átvonuló ezred parancsnokát, Milont. Váratlanul megérkezik Sztarodum és sok komikus félreértés után Milonnak igéri gyámleányát, mert azt becsületes embernek ismeri meg, Prosztakovéről pedig megtudja, hogy durva, kapzsi és műveletlen emberek. Prosztakova még egy kísérletet tesz: el akarja rabolni Szofját, hogy erőszakkal összeeskesse fiával. Terve meghiúsul és Pravgyn (Igazságos), a kerületi előljáróság embere megfosztja Prosztakovékat földesúri jogaiktól: visszaéléseik és hatalmaskodásaik miatt a cáρ gyámsága alá helyezi birtokukat.

A vígjáték szereplői három nagy csoportra oszlanak. A klasszikus dráma felépítési szabályainak megfelelően e negatív szereplőkkel megfelelő számú pozitív hős áll szemben. Ezt a két csoportot egészíti ki a házitanítók, szolgák, jobbágyok csoportja, mely nagyban fokozza a komédia valószerűségét.

A negatív figurák csoportjának vezető egyénisége Prosztaкова, a ház úrnője. Már az első jelenetben úgy ismerjük meg, mint a jobbágyok kíméletlen gazdáját. Aljasságát mutatja az a tette, hogy megszegi bátyjának, Szkotyinyinnak adott szavát: amikor megtudja, hogy Szojfa nagy vagyont örökölt, többé nem akarja Szkotyinyinhoz adni, hanem saját fiát szánja Szojfa vőlegényének. Mihelyt nálánál hatalmasabbakkal kerül szembe, aljassága és kegyetlensége csúszó-mászó gyávassággá változik. Amikor az ötödik felvonás végén kiderülnek erőszakos tervei, térdre hull Pravgyin és Sztarodum előtt, úgy könyörög bocsánatért. A jelenetek során egyre tisztábban bontakozik ki ostobasága és műveletlensége is. Fia iránt érzett odaadó szeretete sem mély emberi érzés, csupán ösztönös, szinte állati ragaszkodás. A drámáirónak nagy érdeme, hogy Prosztaкова jelleme nem statikus, hanem a jelenetek váltakozása során fokozatosan bontakozik ki, egyre újabb és újabb vonásokat mutat.

Férje, Prosztakov teljesen papucs alatt van, feleségével csak remegő hangon mer beszélni és maga is mondja, hogy nincs önálló véleménye.

Szkotyinyin az elmaradott, zsíros falusi nemesség ostobaságának megtestesítője. Szojját csak azért akarja feleségül venni, mert birtokán szép kövér disznók tenyésznek. Menyasszonyáról úgy beszél, mint a birtokán élő állatokról. Jellemének alapvető komikumuma, hogy végtelen ostobaságában állandóan önmagát leplezi le anélkül, hogy tudna róla.

Mitrofán, »a kamasz«, méltó utóda a Prosztakov családnak. Csak érzékei kielégítésének el, olyan sokat vacsorázik, hogy egész éjjel nem tud aludni, tanulni nem szeret, három házitanító sem képes tudást verni a fejébe. Híressé vált mondása: »Tanulni nem akarok, házasodni akarok«. Anyja példáját követve, durván beszél dajkáival és tanáraival, egyedül anyjának hízeleg. Mitrofan alakja komoly lépés volt az orosz realista irodalom fejlődésének útján: jellemét teljességgel a társadalmi környezet határozza meg.

Ezek a negatív szereplők a komédia legsikerültebb figurái. Tipikusságukat bizonyítja, hogy a Prosztakov, a Szkotyinyin név átment az orosz köznyelvbe és a »kamasz« szóhoz is elválaszthatatlanul hozzátapadt Mitrofan alakja.

A pozitív hősök csoportjának központi alakja Sztarodum, Fonvizin legkedvesebb hőse, aki valamennyi szavával a szerző véleményét fejezi ki. Ő az egyetlen hős, akinek teljes életrajzát megismerjük a komédiában. Megtudjuk, hogy fiatalkorában katonai szolgálatba lépett, egy csatában meg is sebesült, de amikor arról értesült, hogy ő nem kapott kitüntetést, egyik barátját viszont, aki gyáván visszahúzódt a csatától, kitüntették, kiábrándult a katonai szolgálatból és nyugdíjazását kérte. Ezt a lépését később megbocsáthatatlan hiúságnak bélyegzi —, de hogy ilyen szigorú ítéletet tud mondani önmaga felett, az is csak emeli őt a néző szemében. Később a cári udvarhoz került, de nem tudta elviselni az udvar hízelgésen, favoritizmuson épülő rendszerét és onnan is távozott. Szibériába utazott, hogy ott »aljasság nélkül« vagyont szerezhesen. Jellemző, hogy Fonvizin — bár nem ítélte el a jobbágyrendszert — legkedvesebb pozitív hőst mégsem tudta a jobbágytartó földesurak közül választani. Sztarodum alakja — mint Pigarjov írja — »minden erények gyűjtőedénye«. Igaz ugyan, hogy vannak egyéni vonásai, tud vidám lenni és tréfálkozni, mégis csupán a szerző mondanivalóját hangoztató szócsövet érezzük benne.

Sztarodum erkölcsi elmefuttatásainak központi magva az, hogy a nemesembernek nemcsak jogai vannak, hanem kötelességei is. A kötelességteljesítés, a haza szolgálatának két fontos oldalát képviseli Pravgyin és Milon. Pravgyin a polgári kötelességteljesítés mintaképe. Megyei tisztsgét úgy fogja fel, hogy azzal őriznie kell a törvényességet és védelmeznie kell »a szenvedő embert«. Milon a hadseregben szolgálja a hazát és arra törekszik, hogy egyszerű, bátor katonából rettenthetetlen hőssé váljék.

Pigarjov véleménye szerint a komédia pozitív hősei — ha volt is az életben prototípusuk — nem a korabeli orosz valóság tipizálásából nőttek ki, hanem a klasszikus drámából öröklődtek. Művészi tekintetben összehasonlíthatatlanul alacsonyabb színvonalon állnak, mint a negatív figurák, nem elég cselekvőek, halványan egyénitettek, pozitív vonásaikat csak erkölcsi prédikációkban juttatják kifejezésre. A szerző érdekességként említi meg, hogy Fonvizin korában éppen ezek a pozitív hősök arattak nagy sikert — Sztarodum hosszú elmélkedéseit például a közönség osztatlan lelkesedéssel hallgatta.

A jellemek harmadik csoportja azt a célt szolgálja, hogy a néző ne csak szavakból értesüljön a proszakovok földesúri önkényéről, kegyetlenségéről és durva műveletlenségéről, hanem a gyakorlatban, a színpadon is lássa ezeknek a tulajdonságoknak megnyilvánulásait. Triska, a szabó oktanul szünet Proszakova szeszélyeitől, Cifirkin és Kutyejkin semmilyen fáradózással nem tudja elérni, hogy Mitrofan előrehaladjon tanulmányjaiban, Vralman, Sztarodum volt kocsisa, akit Proszakovék — csak azért mert idegen — Mitrofan tanítójának fogadnak fel, a család mérhetetlen kulturális elmaradottságát illusztrálja. Remekül megformált figura Mitrofan dajkája, Jeremejevna. A családnak ez az öreg szolgálja szünet legtöbbet urainak kegyetlenségeitől, de elnyomottsága olyan fokú, hogy ő maga sincs tudatában szörnyű helyzetének. Öszinte szeretettel védelmezi Mitrofanuskát, segít a Szofja elleni merényletben, és ő van legjobban kétségbeesve, mikor úrnőjét ájultan látja. A komédiának ez az alakja Fonvizin realista művészetének komoly eredménye.

Már a korabeli kritika is szemére vetette Fonvizinnek, hogy vígjátéka túlságosan vontalott és nem arányos felépítésű. A szerelmi bonyodalom lényegében már a negyedik felvonásban megoldódik és a szerzőnek újabb bonyodalmat kell beiktatnia, hogy a cselekményt végig tudja vezetni az ötödik felvonáson is. A darabban túlságosan nagy szerepe van a véletlennek; Milon véletlenül éppen azon a birtokon halad keresztül csapatával, ahol Szofja van; Sztarodum néhány órára azután, hogy Szofja megkapta levelét, már meg is érkezik stb. Nem szabad azonban elfeledkezni arról — írja Pigarjov —, hogy Fonvizin az orosz drámaírás első úttörője és a kor viszonyai között komédiája minden hibája ellenére nagy eredmény. A darab szerkezeti lazaságát az a körülmény is okozza, hogy a szerzőt tulajdonképpen nem a dráma fő cselekménye — Szofja és Milon szerelme érdekli. Ez a szerelmi történet lényegében kidolgozatlan, csak arra használja fel az író, hogy Proszakova erőszakos cselekedeteinek hátteret adjon. A darab súlypontja így a Proszakov-család földesúri önkényének ábrázolására toldódik át. Ez teszi szükségessé azt is, hogy az ötödik felvonásban a bonyodalom két síkon oldódjék meg: egyrészt rendbejön Szofja és Milon szerelmi bonyodalma, másrészt Proszakova elnyeri büntetését kegyetlenségeiért.

*

Fonvizin életművének összefoglaló értékelésére térve át, Pigarjov megállapítja, hogy munkásságának erős és gyenge oldalait egyaránt a kor viszonyai magyarázzák. Műveiben feltétlenül pozitív vonás a társadalmi-politikai irányzatosság, az éles, szatirikus jelleg, a feltétlen becületesség, egyenesség, harc az önkényesség, embertelenség, műveletlenség és az előítéletek ellen. Gyenge oldala viszont Fonvizinnek a világnézet következetlensége. Úgy képzelem, hogy a jobbágyrendszer ellentmondásait meg lehet oldani szigorú törvényesség bevezetésével és nevelő munkával. Magát a jobbágyrendszert nem ítéli el, csupán kinövéseit ostorozza. Egyetlen lehetséges államformának a monarchiát tartja, csupán az a kikötése, hogy a monarchia alkotmányos legyen, és az uralkodó ne önkényesen használja fel jogait. Fonvizinnek a monarchiába vetett reményei fejeződnek ki a *Kamasz* c. komédiában is. De a tipikus negatív figurák annyira valószerűek, hogy túlnőnek a szerző szándékain, és annak akarata ellenére olyan következtetésre juttatják a nézőt, hogy a jobbágyrendszer tarthatatlan.

Pigarjov könyve mély és alapos elemzést ad Fonvizin életművéről. Hibájul talán csak azt lehetne felróni, hogy nem tárja fel kellőképpen az író művészetének forrásait és előzményeit. Ha az európai klasszikus drámairodalomról beszél, ezt csak olyan értelemben teszi, hogy Fonvizin hibáit a »klasszicista dogmák« átvételével magyarázza. Megfeledeznek arról, hogy a klasszicizmus nemcsak sematikus pozitív hősökben, véletlenszerű megoldásokban stb. mutatkozik meg, hanem abban is, hogy Fonvizin kiválóan tud bonyolult, mulatságos jeleneteket teremteni, és általában ügyesen használja fel a klasszikus dráma több pozitív eredményét. Hiánya a könyvnek az is, hogy Fonvizin világnézetének taglalásakor nem szól a francia felvilágosult írók hatásáról. Megjegyzem, hogy Fonvizin rossz véleményvel volt Voltaire-ről és Diderot-ról, mert azok nem átalítottak hízelegni Katalin cárnőnek, arról is említést tesz, hogy a felvilágosult írók közül Fonvizin egyedül Rousseau-t becsülte, mert az nem fogadta el a cárnő kezgydíját. De nem szól arról, hogy Fonvizinnek az alkotmányos monarchiáról vallott nézetei tagadhatatlan rokonságban vannak Montesquieu műveivel. Nem tudjuk meg azt sem, hogy Fonvizinre milyen hatással volt a kialakuló nyugat-európai szentimentális irodalom, holott például Sztarodum hosszas erkölcsi fejtegetéseiben világosan érezzük

Richardson műveinek szellemét, melyek akkoriban Oroszországban már széles körben ismeretesekek voltak. Pigarjov nem vet fényt azokra a forrásokra sem, amelyek Fonvizin sajátosan orosz, realista művészetét táplálták — holott, ha elolvassuk néhány korabeli orosz népi drámát, világossá válik, hogy pl. a vidám verekedési jelenetek és a hősök nyelvi jellemzése csak a népi drámából kerülhettek az író műveibe.

Igen értékes Pigarjov könyvének utolsó fejezete, melyben feltárja Fonvizin és az orosz kritikai realista irodalom kapcsolatát. Puskin az *Anyegin*ben a szatíra nagymesterének nevezi Fonvizint és *Fonvizin árnya* c. versében saját korába idézi nagy elődjét. Pigarjov világosan kimutatja az összefüggést Prosztakova és Larina (*Jevgenyij Anyegin*) alakja között; hivatkozik Puskin egyik eredeti kéziratára, amelyben a költő összehasonlította ezt a két nőt jellemet. Gribojedov *Az ész bajjal jár* c. műve is magán viseli Fonvizin hatásának jegeit: felveti a haza iránti kötelesség témáját, Fonvizinhez hasonlóan kipellengérez a »franciává vedlett oroszokat«; műve általában ugyanazt az antifeudális tendenciát mutatja, mint Fonviziné. Gogol pozitív és negatív vonásai egyaránt rokonságot mutatnak Fonvizinnel. Ő is éles szatírával tudta kigúnyolni az élet önző, földesúri felfogását, de ő is félt a forradalomtól és a pozitív hős megteremtésére irányuló kísérletei a *Holt lelkek* második kötetében szintén csődöt mondtak. Pigarjov rokonságot lát a *Holt lelkek* Szobakevicse és a *Kamasz* Szkotyinyine között, amit nemcsak az alakok megformálása, hanem maga a névválasztás is bizonyít (Szobaka: kutya, Szkot: barom). Fonvizin hatása az orosz kritikai realizmus későbbi képviselőinek művein is megmutatkozik —, de itt már nagyobbrészt Puskin és Gribojedov közvetítésével. Oblomov neveltetése például kísértetiesen hasonlít Mitrofan nevelkedéséhez. A Osztrovszkij *Vospitannyyica* (Növendék) c. drámájának hősnője Prosztakova késői változata. A leggazdagabban Szaltikov-Scsedrin használta fel Fonvizin hagyományait. Mitrofant és Szkotyinyint átültette kora viszonyai közé, és megvizsgálta, mivé fejlődnek a későbbi viszonyok között. Így a bürokrácia, a reakció, a maradi tunyaság tipikus képviselőit tudta megteremteni. Mindez azt bizonyítja, hogy találóak voltak Gercen szavai, melyek szerint Fonvizin »a nagy gúnyolódók egész sorát nyitotta meg«.

Debreceni Pál

Jacques SUFFEL

Anatole France

Paris, Éditions du Myrtes, 1946. 412 p.

Anatole France életének talán a legalaposabb francia ismerője Jacques Suffel, a párizsi Bibliothéque Nationale egyik vezetője, akinek szoros baráti kapcsolatai voltak a nagy íróval. Halála után Suffel a France-kultusz igen jelentős fenntartója és fontos irányítója lett. Szerkesztője egy *Lys Rouge* (Vörös Liliom) című folyóiratnak, amely kizárólag Anatole France-szal kapcsolatos témákról szóló cikkeket közöl. 1946-ban megjelent biográfiája a nagy író lelkiismeretes tanulmányozásáról, és a mű szerzőjének rendkívüli pontosságáról tanúskodik. Suffel fáradhatatlanul dolgozik Anatole France pályájának és műveinek rendszeres kutatásán, a legparányibb, a legelrejtettebb részletek felderítésén és ismertetésén. 1954-ben, a párizsi Seuil-kiadó által indított *Écrivains de toujours* (Örökéletű írók) sorozatban egy kisebb, gazdag fényképanyaggal illusztrált könyvet adott ki: *Anatole France par lui même* (Anatole France élete írásai-ban). Suffel összeválogatta France írásaiból azokat a részleteket, amelyekben az író akár közvetlenül, akár röviden önmagát és életét ábrázolja. Ezzel kiegészítette a biográfiát, amely egy-két rövid idézettel többet nem nyújthatott France műveiből.

Suffel France-biográfiája igen jelentős írásmű. Ez az első olyan munka, amely felöleli a közelmúlt legnagyobb francia írójának életét, mind politikai, mind irodalmi munkásságát. Az eddigi tanulmányok rendszerint csak részlegesen. Egyesek csupán France irodalmi alkotásaival, mások filozófiájával és politikai nézeteivel foglalkoznak, vannak olyanok, amelyek fejlődésének valamely korszakát tárgyalják. Suffel teljességre törekedett, és ami az adatgyűjtést illeti, ezen a téren tökéletes sikert ért el. Könyvének tizenöt fejezete négyszáz oldalon keresztül élénk tárja France életét, sőt röviden megemlékezik életműve további történetéről is. Értékes a kötet végén közölt bibliográfia, amely fontosságuk szerint csoportosítja a France-szal foglalkozó műveket, és megnevezi a kiadásra még nem került kéziratok és levelek jelenlegi lelőhelyét. A szerző alaposágára vall, hogy mindenkinek, aki bármiféle kapcsolatban állott Anatole France

magánéletével, röviden megadja életrajzát. Pedig a *Jelenkori történet* szerzője kerek nyolcvan esztendeig élt, s ez idő alatt meglehetősen sok ismerőse és közeli hozzátartozója volt.

Anatole France életének első felét könnyű volt szakaszokra bontani és Suffelnek csupán az anyaggyűjtés jelenthetett nagyobb nehézséget. Gyermekkoráról maga az író több munkájában megemlékezett későbbi éveiben, de az eseményeket immár az idő távlatából szemlélte és művészi elképzeléseinek megfelelően alakította. Az életrajzírónak itt az volt a feladata, hogy kiválogassa a legnagyobb hitelt érdemlő részeket és összhangba hozza ezeket a kortársak, családtagok feljegyzéseivel, valamint egyidejű hiteles adatokkal. Így alakul ki előttünk az apja könyvtárban olvasgató, szabálytalan arcú, szabad és független gondolkodású, nyúrga iskolásfiú alakja. Hírt kapunk szülei-ről, atyja barátairól, akik közül különösen a Voltaire-tisztviselők vonzották az irodalmi légkörben nevelkedő fiút. Suffel beszámol a kezdő újságíró pályáján jelentkező nehézségekről s a későbbi nagy regényíró költői próbálkozásairól. Midőn bírálja és elemzi France mind ifjúkori, mind nagy alkotói korából származó műveit, nemcsak a saját véleményét mondja el, hanem nyomban felsorolja az idevonatkozó egyéb bírálatok nagyrészét is. A fiatal író évről-évre fejlődik, csatlakozik a Parnasszistákhoz; *A Parnasszista költő* című fejezet világos keresztmetszetet ad az 1870-es évek irodalmi iskolájáról, és megmutatja Anatole France-nak a Lemerre kiadónál betöltött jelentékeny szerepét is.

Az igazi nehézség akkor kezdődik, amikor az *Arany Versek* szerzője hirtelen félre-teszi költői terveit, és nagy lendülettel veti magát a próza-írásra. Anatole France-nak többirányú munkássága mellett magánélete is igen változatos volt. Jacques Suffel megbirkózott az óriási anyaggal és azt sikeresen, szemléltetően rendezte el. Az egyes fejezeteket három nagyobb részre bontja: először beszél az író társadalmi és politikai szerepléséről, majd irodalmi tevékenységéről és végül magánéletéről. Természetesen nem von éles határt ezek közé, hanem ügyes kapcsolatkereséssel igyekszik egységessé és áttekinthetővé tenni a képet. Ezen felül — mivel a kor viharos és szüntelenül változó eseményei megkövetelik — nem mulasztja el a főbb politikai és irodalmi áramlatok rövid ismertetését sem. Az egész életrajz szerkezete jó arányérzékű és alapos felkészültségű irodalomtörténész alkotása.

A következő kérdés az, hogyan sikerült Suffelnek bemutatnia a művész élete és művei között fennálló fontos kapcsolatot. Ezen a ponton a tömértelen adat ellenére már nem nyújt egészen hiteles képet. Amíg csak az író ifjúkorát mondja el, addig valódinak érezzük France alakját. Suffel a mozaik-készítő türelmével helyezi egymás mellé az apró részleteket és a valóságnak megfelelően írja le az író gyermek- és tanulóéveit, nehéz, keserves, kezdeti körülményeit. Felsorolja az író ért hatások forrásait: családját, barátait, munkatársait, olvasmányait. Igen kevés helyet szentel a politikai életnek, de ennek itt, a nyolcvanas évek előtt még nem érezzük annyira hiányát, hiszen Anatole France meglehetősen zárt környezetben töltötte fiatalágát, munkája, irodalmi kísérletei erősen lefoglalták, és még az 1871-es párizsi Kommün nagyszerű harcainak sem érezte át a jelentőségét. Suffel hangsúlyozza is a Parnasszus nagyobbára reakciós költőinek befolyását France-ra, aki ebben az időben tanítóinak és mestereinek tekintette őket, különösképpen Leconte de Lisle-t.* Talán kissé túl részletesen mondja el France szerelmi életét, bár nem tagadható, hogy Mme de Caillavet az író cselekedeteinek irányításában, sőt alkotó munkájában is nagy szerepet játszott. De mindez csak a külső élet leírására vonatkozik. A belső élet, a szellemi fejlődés ábrázolása már jóval kevésbé tűnik hitelesnek. Hangsúlyoz ugyan két fontos tényezőt, a vallásellenességet és a klasszikusok szenvedélyes szeretetét, de semmivel sem indokolja a *Jelenkori történet*, *A pingvinek szigete* és a *Crainquebille* szerzőjének kíméletlen társadalombírálatát. Az olvasó a biográfiából nem tudja meg, miért ítélte el Anatole France oly élesen és oly szenvedélyesen a kapitalista rendszert. Suffel helyenként úgy állítja be az író, mint egy sokszor következtlen és majdnem gyengejellemű embert. Számára nagy felfedezés, hogy France 1886-ban még támogatja a háború és a nacionalista irányzatok ügyét, majd hét-nyolc évvel később már erélyesen támadja cikkeiben az emberek egymás ellen fordulásának gondolatát.

* Leconte de Lisle III. Napoleon uralma idején látszólag császár-ellenes volt, de a Kommün napjaiban előkerült a császár költségvetése és itt a parnasszista költő tetemes segélyösszeggel szerepelt. A leleplezésen felháborodva minden erejével támogatta a nép ellenségét.

Suffel úgy állítja be a kérdést, mint az élet egyik kifürkészhetetlen véletlenét, amelyet az életrajzíró tudomásul vesz, és ezután szkeptikus vállrándítással továbbcsiklik felette. De éppen ezzel a szkepticizmussal van baj. Közismert dolog, hogy Anatole France szkeptikus iróniával szemlélte a korabeli társadalmat. De ha bármely művét elolvassuk, mindjárt érezzük a látszólag tárgyilagos és csufondáros szemlélet mögött a mélyen érző, emberien meleg szívet, az egyértelmű pártosságot. Ezt pedig Suffel nem volt hajlandó megérezni, hanem a France művein tulajdonképpen csak felső burkot képező szkepticizmusba kapaszkodva ő maga is ironikus szkepticizmussal szemléli az író életét. Életrajzot pedig szkepticus módszerrel írni nem lehet. Az életrajznak világosnak, egyértelműnek kell lennie, az olvasó másképpen nem értheti meg a tárgyalt személy jellemét, alakját és életművét. Jacques Suffel nyilvánvalóan szeretne és tisztelte Anatole France-ot, de nem tudta, vagy talán nem is akarta őt teljesen megérteni. Ez kiviláglik a nagy író teljes kibontakozásban levő alkotó életrajzának leírásában. Mindez Suffel velejéig polgári beállítottságából fakad.

Anatole France munkássága az első sikerek után a múlt század 80-as éveiben válik valóban jelentőssé és örökértékűvé. Ekkor emelkedik ki korának írói közül, és szüntelenül növekedve végül a világirodalom óriásai között foglalja el méltó helyét. Ebben a mindenképpen nagyszerű fejlődésben igen fontos és döntő szerepet játszott a iársadalomról, politikáról, vallásról, filozófiáról alkotott véleménye: egyszóval világnézete. Ez a világnézet korántsem volt egységes, nem mondhatjuk, hogy teljesen marxista lett volna. Ha ezt akarnók állítani, hamis képet festenénk France bonyolult világszemléletéről. Am ugyanez vonatkozik azokra a polgári irodalomtörténészekre, kritikusra, és magára Jacques Suffelre is, amidőn azt mondják, hogy a *Crainquebille* szerzője élete vége felé csatlakozott ugyan a szocializmushoz, de ezt pusztán azért tette, mivel ebben látta »az igazság és szeretet«¹ végső érvényesülését. Végzetes és veszélyes tévedés! France, bár polgárnak született, tisztánlátó, magas értelmű, éles ítélőképességű ember volt. Korai ellentmondásai polgár létéből származnak. Viszont az előbb említett tulajdonságai segítettek odáig, hogy ledönthesse polgári korlátait, hogy széles látókört teremtsen magának és eleinte kissé bizonytalanul, de később egyre határozottabban haladjon a szocializmus felé. Suffel polgár, és szeretné, ha Anatole France is az maradt volna. A polgári irodalomtörténésztől nem várhatjuk, hogy marxista értékelést adjon, de az életrajzírótól megkövetelhetjük, hogy ne igyekezzék meghamisítani az igazságot, amely France esetében oly világos és nyilvánvaló. Eleinte még elismeri közeledését a szocialista munkásokhoz, beszél Jaurès és France barátságáról, de midőn a nagy eszmék előtt fellelkesülő író így kiált fel: »Új vallás született«, sietve hozzát teszi, hogy egy vallásellenes ember esetében ez nem jelenthet őszinteséget. És ettől kezdve minden eszközzel ködösíteni igyekszik France szerepét a munkásmozgalomban. A tények bizonyosságára nem tagadhatja ugyan az író szocialista voltát, de amit elismer, azt úgy állítja be, mint valami játékot, mint valami nem komoly dolgot. Valóban, Anatole France nem volt következetes kommunista, de szoros kapcsolatban állt a Francia Szocialista Párttal és határtalan lelkesedéssel támogatta a munkásosztály harcát a kizsákmányolók ellen. Ő bocsátotta útjára ezt a híres jelszót: »A szocializmus a világ öntudata!« — Suffel azonban nem tekinti komolynak, igaznak ezt az állásfoglalást. André Wurmser ezt írja róla a *Lettres Françaises* 1955. február 17-i számában: »Suffel módszere olyan sablon, amellyel France ellenfelei el akarják homályosítani a nagy író szellemének a Dreyfus-ügy idején kialakuló kemény következetességét és megdöbbentő tisztaságát«.

Így keletkezik azután az a furcsa helyzet, hogy bár Suffel biográfiája kitűnő tudományos rendszerességgel készült, mégis ezen a jelentős ponton meghamisítja France alakját. Minden egyéb vonatkozásban magunk előtt látjuk és az életrajz elolvasása után jobban ismerjük a nagy író. Növekszik bennünk a tisztelet csodálatos művészete és fáradhatatlan munkabírása iránt. Suffel kutatásai az említett hiányosságtól eltekintve értékesek, és az Anatole France-szal foglalkozók számára hasznos és pontos forrásművet nyújtanak.

Karátson Endre

SZOVJET FOLYÓIRATOK

CSICSEROV, V. I.

Voproszi izucsenyija eposza narodov SzSzsZR

[A Szovjetunió népi eposzainak tanulmányozásával kapcsolatos kérdések]

Izvesztyija AN SzSzsZR, OLiJa, 1955. 1. sz. 35—51. p.

A népi eposzok, a históriás énekek és a mondák a múlt értékes hagyatékai, melyeknek nagy nevelő, esztétikai és dokumentációs értékük van.

Az Októberi Forradalom előtt az egyes népek eposzai nem váltak közkinccsé. Az illető népen kívül csak a szakemberek szűk köre ismerte őket. A szovjet tudományra — Csicserov megállapítása szerint — e téren két nagy feladat háruul: egyes epikai művek marxista szempontból való tanulmányozása, és egy összefoglaló munkának, a szovjet népek eposza történetének megírása. Különösen jelentős ezen belül az eposz népiségének problémája, és ezzel szoros kapcsolatban az eposz társadalmi-nevelő szerepének, ideológiai hatásának kérdése, a jelenben és a múltban.

Az eposz népi jellegéről szólva a cikkíró elsősorban azt állapítja meg, hogy az eposz népiségének problémája nem azonos alkotója népi származásának kérdésével. A népiség eldöntése gondos elemzést kíván. Általában a szociális tartalom mélysége a biztos kritériuma a népiségnek. A népi eposz feltárja a valóságot, állást foglal a valósággal kapcsolatban és a népi tömegek életének megjavítására ösztönöz.

A népmondák, históriás énekek művészi alkotások, és így is kell őket vizsgálnunk. Azok az absztrakt sémák, amelyeket egyes folkloristák a művészi alkotásokból elvonatkoztatnak, nem nyújtanak helyes képet az eposzról. A tematikus »sémák«, »vázak« stb. csak a folkloristák tudatában élnek, de nem élnek a népi művészetben, amely szabadon és

sokoldalúan kezeli a tárgyat. Az eszmei irányzat csak a konkrét művészi megformálásban nyilvánul meg. A tematikai sémákkal való operálás nemcsak általában a művészet és így az eposz nemzeti sajátosságának tagadásához vezet, hanem a népiség problémájának elhomályosításához is.

Egyes epikai művek azonos tematikai felépítés mellett is szöges ellentétben lehetnek egymással az eszmei tartalom tekintetében. Az uralkodó osztályok ideológusai elég gyakran felhasználják a népi alkotásokat. Rámutattak erre a *Manasz* és a *Geszar* c. eposzokról lezajlott vitákon, de látjuk ezt a jakut olonhokban, az Alpamisról szóló kazak és üzбек eposzban stb. is.

A népi és országos jelentőségű problémák felvetése és a megvalósításukért vívott harc jellemző sajátossága a népi eposznak. Gondoljunk a David Szaszunszkijről szóló örmény eposzra, az orosz bilinákra, a Kjor-Ogli eposzra stb. Ezekkel ellentétben állnak a rablóhadjáratokról szóló népellenes énekek (lásd Zelinszkij cikkét *A rablóhadjáratokról szóló énekek felmagasztalása ellen*, valamint a *Dede Kerkut* c. könyvről a *Dagesztanszkaja Pravda*ban megjelent cikket).

Az eposz népisége nemcsak az eszmei tartalomban, hanem a művészi formában és a nyelvi sajátosságokban is megnyilvánul. Ez utóbbiakra eddig a kutatók — kevés kivétellel — nem fordítottak kellő figyelmet. Az eposz költői formájának tanulmányozásával kapcsolatban felmerülő kérdések közül Csicserov kettőt említ: 1. A mű kompozíciója. Megállapítható-e ennek segítségével, vajon helyes-e vagy sem az az állítás, hogy az eposz-forma nem jellegzetes a népi epikus költészetre, mert a nép élete nem teremtette meg a feltételeit annak, hogy a históriás énekeket egybeolvasszák. E felfogás hívei azt állítják: az eposz a

feudális arisztokrácia körében keletkezett, addig csupán egyes különálló hősmondák léteztek. 2. Fontos a népi eposz verselésének kérdése is. Felmerül természetesen, mikor és milyen formákban jelent meg először a verses eposz, s miként fejlődött szájhagyományként és írásos formában.

Mint Csicszerov kifejti, az eposz-kutatás másik főfeladata: megalkotni a dolgozó tömegek hősmondáinak *történetét*, az osztályharc keletkezésével, fejlődésével és kiéleződésével szoros kapcsolatban. Ennek előfeltétele az, hogy az egyes műveket azokkal a konkrét történelmi feltételekkel együtt vizsgáljuk, amelyek létrehozták őket s meghatározzák etnikai sajátosságait.

Ez a módszer gyökerében különbözik a burzsoá kutatók formális-összehasonlító és formális-történelmi módszereitől, amelyek sémákkal dolgoznak, absztrakciókkal operálnak, a formális elemeket a tartalomtól elszakítva vizsgálják. A szovjet kutatók sem tagadják, hogy egyes esetekben — természetesen marxista szempontú — összehasonlítások hasznosak és célszerűek. A hasonlóságot egyaránt előidézheti a társadalom azonos történelmi fejlődése és a népek egymás közötti érintkezése. Semmiképpen sem lehet az összehasonlítás öncélú. Fényt kell derítenie az egyes népek fejlődésére, és fel kell tárnia a népi művészet kialakulásának közös törvényszerűségeit.

A szovjet népek eposzáinak egységes története megalkotásánál fontos szempont, hogy külön-külön és összességükben is értékeljük az egyes műveket. Az eposz kritikai értékelése kétségkívül bonyolult feladat, főként azért, mert az antagonisztikus osztálytársadalomban az uralkodó osztályok feltétlenül hatnak a népi művészetre. Hibát követnek el azok, akik azt képzelik, hogy a nép természet- és társadalomszemlélete mindig pontosan megfelelt a marxista, de legalábbis a forradalmi demokrata felfogásnak, vagy hogy az eposzokban a nép szemlélete szinte kémiailag tiszta formában jut kifejezésre. Ennek alapja az a hibás elképzelés, hogy az antagonisztikus osztálytársadalom egymástól teljesen elszigetelt osztályokra hullik szét. Ez nemcsak a kapitalizmus, de a feudalizmus korszakára sem érvényes. Az a marxista tétel, hogy az emberi társadalom története az osztályharcok története, azt jelenti, hogy a társadalom dialektikusan fejlődik, nempedig azt, hogy széthullik. Valamely eposz lehet valóban népi, a történelem folyamán mindamellát bele-

hatolhattak konzervatív, sőt olykor egyenesen reakciós eszmék. Ez a mű lényegén nem változtat.

A szovjet folklorisztika az utóbbi években komoly eredményeket ért el az epikai alkotások konkrét történelmi elemzése terén: így pl. Ukrajnában a folkloristák eredményesen tanulmányozták a dumákat és a históriás énekeket. Készülőben van egy monográfia a XVIII—XIX. sz.-i kazah népi művészet történetéről, amelyben központi helyet foglalnak el az epikai művek problémái. Doktori értekezés készült a tadzsik folklor köréből a legrégibb időktől 1917-ig. A *Manasz* és a *Geszar* bonyolult problematikáját sikerült marxista szempontból megközelíteni. Sajnos, azonban még nem folyik ilyen jellegű munka pl. Dagesztánban, Baskiriában, gyengén áll a szibériai és a távolkeleti epikai művek gyűjtésének és tanulmányozásának az ügye stb.

Az ősközösség epikai alkotásainak tanulmányozása szempontjából rendkívül értékes az északi népek közt gyűjtött anyag. Az északi népek számos mondájában megtaláljuk az epikus művek legrégibb jellegzetességeit. E mondák némely szempontból rokonok az óceániai, ausztráliai, és polinéziai mondákkal. Persze nem arról van szó, hogy az északi és távolkeleti népek jelenlegi eposza primitív ősközösségi eposznak tekinthető, hanem arról, hogy számos ősi vonást őrzött meg, melyek alapján bizonyos fokig rekonstruálhatók az eposz korai formái.

Az osztályok kialakulása előtti társadalom epikai alkotásának maradványai sok népnél fennmaradtak, persze nem változatlanul, hanem legtöbb esetben igen jelentős változásokkal. Az ilyen változó és újra meg újra átdolgozott népi eposz mellett új epikus művek keletkeznek, amelyeket teljesen a rabszolgaszolgató vagy a feudális társadalom viszonyai hoztak létre. Az antagonisztikus osztályok kialakulása után már olyan eposz jön létre, amely mindig egyik vagy másik osztály eszméit és tendenciáit juttatja kifejezésre. Az ilyen eposz osztályjellegéről a kirgiz *Manasz* konkrét elemzése alapján helyesen írt A. K. Borovkov *A kirgiz Manasz eposz népiségéről* c. cikkében. Borovkov rámutatott arra, hogy a *Manasz* a kirgiz nép harcát tükrözte, de az idők folyamán ez az eposz részben népi hatásra, részben az uralkodó osztályok hatására különböző változásokon ment át. Gazdagodott a dolgozó tömegek által, de el is torzult a feudális-kerikális környezet hatására.

Az az eposz, amely a társadalom osztályokra tagozódásának első szakaszát tükrözi, még nem vonta magára eléggé a kutatók érdeklődését. Már pedig ilyen eposz — ha csak csökevényesen is — fennmaradt a szovjet népeknél. A rab-szolgatartó társadalom eposza sajátosságainak a kérdése különösen jelentős, mert ehhez az epikai mondák további fejlődésének sok szála kapcsolódik. Az utóbbi időben legtöbbit a feudális társadalom eposzával foglalkoztak a kutatók, aminek részben az az oka, hogy a forradalom utáni első évtizedekben számos szovjet népben még igen erősen éltek a feudalizmus maradványai. Ezek a művek tehát különösen időszerűek voltak.

A szovjet népek eposzának tanulmányozása tárgyában az SZU Tudományos Akadémiájának Gorkij Világirodalmi Intézete az Orientalisztikai Intézettel együtt 1954 júniusában országos értekezletet hívott össze. Ez az értekezlet nemcsak az addig elvégzett munkát összegezte, hanem irányítást mutatott a további munkához, javaslatokat tett a kooperációs munkák tervéhez. Az értekezlet javasolta, hogy elsősorban a következő epikai műveket és énekeket tanulmányozzák: az orosz bilinákat és históriás énekeket, az ukrán dumákat és históriás énekeket; az észti *Kalevipoeget*, a karél- finn *Kalevalát* és az egyes runákat; az örmények *David Szaszunszkijját*; a grúz *Amiranit*, *Eterianit* és a grúz históriás énekeket; az azerbajdzsán dasztánokat; az azerbajdzsánok, üzbégek, türkmének, tadzsikok *Kjor-Ogliját*, az észak-kaukázusi, dél-észti, abház népek eposzát; az abházok *Abraskiljét*; a kazahok, üzbégek, karakalpakok *Alpamisjét*; a kazahok *Kambar-batir* és *Kolbandi-batir* c. eposzát; a karakalpakok *Koblánját*; a kirgizek *Manaszját* és »kis« eposzait; a tatár baitokat; a jakut elonhokat, a burját-mongol *Geszart* stb., stb.

Az értekezlet néhány szakembert bízott meg azzal, hogy a gyűjtők részére módszertani segédkönyvet állítsanak össze. Ezenkívül felhívta a folkloristák figyelmét arra, dolgozzanak ki egységes elveket az eposzok különböző típusú kiadványaira, valamint a nyers fordításokra és a művészi fordításokra vonatkozóan.

Az értekezlet megállapította annak szükségességét, hogy a jövőben tanácskozásokat hívjanak össze a folklorisztika fő problémáinak megvitatására és regionális értekezleteket a rokon népek eposzának tanulmányozására. Programba

vette, hogy 1955-ben Kijevben konferenciát hívnak össze a szláv népek eposzának, Frunzeban a »kis« kirgiz eposz, Taskentben az *Alpamis* problémáinak megvitatására.

Ny. V.

JUFIT, A.

Iz isztorii borbi bolsevisztszkoj pecsatyi 1965 goda za realizm.

[A bolsevik sajtó harca a realizmusért 1905-ben]

Zvezda, 1955. 2. sz. 174—184. p.

Az 1905-ös forradalom burzsoa-demokratikus jellege a bolsevik sajtót bonyolult feladatok elé állította. A forradalom a társadalmi ellentéteket a végsőkig kiélezte, s ez a művészeti, irodalmi életre is rányomta bélyegét. A cárizmus a burzsoáziával szövetkezve, minden erejét latba vetette, hogy a művészetet megtartsa saját érdekei szöszlőjének, és megbénítsa a proletár szocialista kultúra tömegeket forradalmasító hatását. A burzsoá ideológusok e cél érdekében az írókat a politikusságra, »osztályfelettségre« biztatták, a művészet »szabadságára« hivatkoztak. Egy sor olyan mű látott napvilágot, amelyben közvetlenül is kirohanásokat intéztek a nép demokratikus törekvései ellen. A forradalmi harc tüzeben a bolsevik párt fokozott gondot fordított az irodalomra, látva annak forradalmasító erejét. A *Novaja szisny* (Új élet), *Borba* (Harc), *Volna* (Hullám), *Proletariatisz Brdzola* (A proletariátus harca) és más legális bolsevik lapok hasábjain az irodalom a valóság realista ábrázolásáért vívta csatáját.

A társadalmi forrongás idején a dolgozó tömegek még inkább igényelték az eszmei, harcok irodalmát. A bolsevik párt feladata az volt, hogy propagálja a demokratikus, pártos irodalmat. A párt III. kongresszusa elhatározta, hogy irodalmi propagandista csoportot hoz létre. A csoport a propagandamunka eredményessége érdekében szépirodalmi művek olvasását is tervbe vette. Pl. a proletariátus osztályharca történelmi szükség-szerűségének illusztrálásához, megértéséhez a csoport Zola *Germinál*, Hauptmann *Takácsok*, Mirbeau *A gonosz pásztorok* c. műveit javasolta. A *Znanyije* kiadó — amelynek munkájában Gorkij is részt vett — azokat a műveket jelentette meg, amelyek hozzájárultak a dolgozók esztétikai ízlésének, demokratikus gondolkodásának kialakításához, Aiszkhülosz, Szophoklész, Euripidész,

Byron, Goethe, Ibsen, Zola, Csehov, Gorkij és sok más író alkotásait adta ki.

Gorkij, Vorovszkij, Lunacsarszkij, Olminszkij, Saumjan és más bolsevik publicisták, írók, kritikusok cikkekkel segítették a művészet, az irodalom útvesztőjében megkeresni a haladót, mozgósító alkotásokat. Ehhez a munkához a párt a demokratikusan gondolkozó burzsoá irodalmárok munkáját is igénybe vette.

E bonyolult helyzetben csak szilárd elvi alapon lehetett a kérdéseket helyesen megoldani. Ekkor dolgozta ki Lenin a művészet pártosságának elvét.

1905 november elején Lenin visszatért külföldről és azonnal bekapcsolódott a *Novaja szizny* munkájába, amelynek tényleges irányítója lett. Az újságban három cikke jelent meg a pártosságról: *A párt szervezete és a pártos irodalom, Tanuljatok az ellenségétől, A szocialista párt és a pártunkivüli forradalmiság.*

Jufit a művészet pártossága felvetésének és megoldásának történeti szükségességét tárgyalja. A pártosság elvét Lenin már a narodnyikok elleni harcban is érintette, megállapítva, hogy a pártosság materialista elven, az objektívizmus pedig idealista elven nyugszik.

A pártosság határozott megfogalmazására az 1905-ös forradalom idején került sor. Ennek magyarázatát Jufit a forradalom burzsoá-demokratikus jellegében látja. Lenin az első orosz forradalmat így jellemezte: »Ez a forradalom megdönti a hűbéri-önkényuralmi rendet, megszabadítja tőle a burzsoá rendet, ily módon megvalósítja a polgári társadalom valamennyi osztályának követeléseit, s ebben az értelemben az egész nép forradalma. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy forradalmunk nem osztályforradalom: semmiképpen sem jelenti ezt. De ez a forradalom olyan osztályok és kasztok ellen irányul, amelyek a polgári társadalom szempontjából túlélték önmagukat és a végüket járják, amelyek idegen elemek ebben a társadalomban és akadályozzák annak fejlődését.« (*Művei*, 10. kötet, 65. p.) Innen ered a forradalmi mozgalom egysége, a pártunkivüliségnek, az osztályonkivüliségnek a látszata. Ez a talaj alkalmasnak bizonyult a pártosság megtagadására. Lenin cikke szétzúzta a burzsoá irodalmárok mesterkedéseit, s szilárd alapot rakott le a szocialista kultúra további fejlődéséhez.

Jufit a továbbiakban a bolsevik lapok kritikájával foglalkozik. A lenini sajtó támogatta mindazokat az írókat, akiknek művei a tömegek forradalmi nevelésére alkalmasak voltak, s ádáz, kíméletlen küzdelmet vívott a dekadens írók ellen.

Lunacsarszkij bírálta Leonyid Andrejev bomlasztó műveit, Vorovszkij, Olminszkij pedig rávilágított azok rothadtságának gyökereire.

Már a század elején sokat írtak Ibsenről halála után még inkább fokozódott az érdeklődés a nagy norvég író művei iránt. A bolsevik sajtó fontosnak tartotta feltárni Ibsen művészetének sajátosságait. Egyaránt megvilágították az író erős és gyenge oldalait, felfedték pozitív programja elvontságának okait, és megmagyarázták, hogy Ibsennek nem volt köze a szocializmushoz. Felhívták a színházak figyelmét Ibsen műveinek helyes értelmezésére.

A *Vesztnyik szizny* 1906. áprilisi száma bírálta a burzsoá művészetet. A burzsoá írók nemcsak semmitmondó darabokat írtak, amelyeknek célja az volt, hogy az olvasót a társadalmi élettől távolítsák; nemcsak kifejezetten anti-demokratikus műveket írtak, hanem látszatra haladókat is. Ez az irodalom veszélyeztette a tömegek forradalmi nevelését. Újra lábrakapott az 1850–70-es években elterjedt »ál-leleplező« irodalom, melynek rendeltetése a tömegek félrevezetése volt. Ez az irányzat nem támogatta, hanem reformokkal akarta »javítani« a cári burzsoá rendszert. Szollogub, Potyehin és más írók művelték azt a fajta irodalmat. Az Alekszandrinn színház Szumbatov *Vontatóháló*, Koszorotov *Isteni virág* c. darabját és más »ál-leleplező« műveket vitt színre. Jufit részletezi a bolsevik sajtó bírálatát e káros művekről.

Az 1905-ös forradalom éveiben megnőtt az érdeklődés Gorkij művei iránt. Már az *Iszkra* aktívan támogatta és propagálta műveit. A pártsajtó révén erősödött a bolsevikokhoz fűződő kapcsolata. 1905-ben aktívan bekapcsolódott a forradalmi mozgalomba. Közvetlenül a »véres vasárnap« után forradalmi hangú felhívást írt, amelyben harcra buzdított az önkényuralom ellen. Amikor letartóztatták, az egész haladó világ felemelte tiltakozó szavát. Lenin a *Vperjodban Trepov rendet csinál* c. cikkében éleshangú tiltakozást tett közzé.

A *Vesztnyik szizny* Gorkij műveit a realizmus példaképeként közölte. Lunacsarszkij a *Nyaralók* és a *Barbárok* c. színművekről részletes bírálatot közölt; s bennük a proletárművészet születését ünnepelte.

A demokratikus írókat a bolsevik sajtó arra ösztönözte, hogy műveiket a proletármozgalom szolgálatába állítsák, mert csak így tudnak behatolni a forradalmi események igazi lényegébe. A proletáriátusnak szüksége volt saját művészetének

kialakítására, és Gorkij teremtette meg a szocialista irodalom alapjait. 1905 végén találkozott Leninnel, ekkor kezdődött harátságuk. Gorkij sok politikai, forradalmi jellegű cikket írt a *Novaja zszny* és a *Borba* c. bolsevik lapokba. A *Novaja zszny*ben jelent meg Gorkij *Megjegyzések a kispolgárságról* c. írása, amelyet Lenin igen nagyra értékelt.

Jufit befejezésül megállapítja, hogy a bolsevik sajtónak az 1905-ös forradalom éveiben kifejtett művészet-politikai tevékenysége nagyjelentőségű volt a szocialista kultúra további fejlődése szempontjából.

Ny. L.

KEDRINA, Z.

Lityeratura vtorgajetszja v zszny

[Az irodalom behatól az életbe]

Lityeratur'naja Gazeta, 1955. 35. és 36. sz.

A cikk az 1954-es év irodalmi mérlegét adja. Kedrina néhány általános elvi jelentőségű megállapítás után sorra veszi az elmúlt évben megjelent regények javát, ismerteti és bírálja azokat.

Kedrina általános elvi megállapításainak lényege, hogy a heves és viszonylag gyakori irodalmi vitákban, illetve vitatható művekben bővelkedő 1954-es esztendő legfőbb tanulsága: csak azok az igazán értékes és maradandó alkotások, amelyeknek hősei nem a maguk, környezetől, munkahelytől elvonatkoztatott életét élik, hanem a közönségért, a közönségben dolgoznak, ott ismerjük meg őket. Az irodalom feladata: behatól az életbe. Újabban — írja Kedrina — divatosak voltak a termelőmunka ábrázolása elleni kirohanások, egyes szerkesztők eltanácsolták az írókat üzemi témáktól, kinevették az olyan helyzeteket, mikor a szerelmespár munkaversenyre igyekezett buzdítani egymást. Arra hivatkoztak, hogy a közönség unja ezeket a regényeket. Holott — írja Kedrina — nem a témát, hanem a sablonos megírási módot unta joggal a közönség, nem témáktól kell az író eltanácsolni, hanem minőségileg jobb, igényes munkára kell buzdítani. Sokat foglalkozott továbbá a kritika a kompozíció kérdésével; sajnos, azonban csak általánosságban mozgott: »a kompozíció túlméretezett«, »terjengős« stb. Kedrina megállapítja, hogy a mű eszmei ereje, mondánivalójának világossága nagyban függ a kompozíciótól; nem lehet azonban hosszabb vagy rövidebb lélegzetű mű megírására senkinek elvi tanácsot adni, mert mindez a mű természetétől függ.

Kedrina tizenhét regénnyel foglalkozik, főleg az előbb ismertetett elvek alapján.

Különösen hosszán és mindjárt elsőnek foglalkozik Erenburg *Olvadás* (Ottyepel) című regényével. Véleménye szerint Erenburg regénye elhibázott. Nem is arról van szó, hogy Erenburg javító szándékkal írta-e művét, vagy nem (kétségkívül azzal írta), hanem, hogy nem a valót, az igazságot ábrázolja, hanem a valóságnak csak egy jelentéktelen kis részét, és ezt is vigasztalanul, perspektíva nélkül. Erenburg a valóság árnyoldalát mutatja meg és az általa megrajzolt kép alapján általánosít. Nem az a baj, hogy rossz vezetőkről ír (hiszen ilyenek vannak), hanem, hogy ezt a rossz vezetőt mintegy a sorsharag buktatja meg, nem pedig környezete; a regény pozitív alakjai ugyanis olyan vérszegény hősök, hogy minden jelentősebb akcióra képtelenek. Erenburg regényének hősei, alakjai nem a kommunizmusért harcolnak.

Pedig van olyan regény, melyben az élet nem »lakkozva« jelenik meg, melyben merőben új felfogásban állítja elénk az író a frontról visszatérő hőst: V. Nyekraszov *A szülővárosban* (V rodnom gorogye) című műve. Az író nem a leszerelt katona szervező szerepe érdekli, mint például Babajevszkijt az *Aranycsillag lovagjában*, hanem az a küzdelem, mellyel személyes boldogulásáért harcol. A regény hőse hétköznapi ember. Elvesztette egészségét, állását. Felesége elhagyta, otthona nincs, mindent előlről kell kezdenie. Mégis, e látszólag sivár és vigasztalan helyzetben, megtalálja »helyét a nap alatt« és szerepét a kommunizmus építésében. Nyekraszov hőse nem kallódik el. A regénynek sikerült az életet a maga bonyolultságában ábrázolnia, úgy, hogy a hibákra is rámutatott; stílusa fordulatos, szép. Erenburggal ellentétben Nyekraszov nem a meglévő »jó és rossz« örök harcaként mutatta be hőse küzdelmeit, hanem a réginek és a diadalmaskodó újnak harcaként. Ennyiben az író a szovjet irodalom legjobb hagyományainak folytatója; hőse mégis annyival gyengébb Fagyjev *Tizenkilencen* (Razgrom), vagy Azsajev *Távol Moszkvától* (Daleko ot Moszkvi) című regényének hőseinél, hogy könnyebben megalkuszik, illetve hamarabb csügged — tehát Nyekraszov nem számol le olyan könyörtelen következetességgel a régivel, a rosszal, mint elődei tették. S ez a regény fogyatékosága. — Mig Nyekraszov biztosítja és megvédi az átlagember »helyét a nap alatt«, addig Nyikolajeva remekbe sikerült új elbeszélésében — írja Kedrina — megmutatja ugyanezeknek az

»átlagembereknek« nagyságát és győzni tudását. (*Történet a gépállomás igazgatójáról és a főagronómusról.*) Kedrina ezt a művet az 1954-es esztendő legjobb szépprózai alkotásai közé sorolja.

A termelési, üzemi problémákat megszólaltató művekről szólva, Kedrina megemlíti A. Bek új regényét (*Ifjú emberek* — Molodije ljugyi), mint annak iskola-példáját, milyen ártalmas volt az »üzemellenesség« a kiadóvállalatokban. Bek egyik kiváló megszólaltatója a termelés problémáinak; hiteltérdemlően, érdekesen, színesen ír; mivel azonban a legújabb regényének írásakor eltanácsolták erről a területről, »egyéni« problémákat próbált megszólaltatni — sikertelenül. A kritika elmarasztalta a szerzőt — elfelejtve, hogy néhány hónappal azelőtt éppen ők tanácsolták az írónak a témakörváltotást. Egy fiatal író: Nora Argunova egy áruháza életét ábrázolja, az emberek munkában eltöltött napjait írja meg. Kezdő lévén, szintelenül, hibásan írta meg jószándékú, biztató eredményeket is felmutató művét; ez azonban nem ok arra, hogy — mint azt a kritika tette — magát a termelési problémákat megszólaltató »műfajt« ítéljük el. Az említett két műnél jóval sikerültebb D. Granyin: *Kutatók* (Iszkatyeli) című regénye. Sok eleven, az olvasóban marandó emléket hagyó alakja mellett a kispolgári boldogulásért törtető figurák is nagy szerepet kapnak művében. (Érdekessé, hogy míg más kritikák, így Trifonovának ehhez a cikkhez hasonló tendenciájú tanulmánya, *A munka alakítja a jellemet*, (Harakter formirujetszja v trugye, Oktyabr, 1955, 1. sz.) is rendkívül kedvezően ítélik meg a regényt és hosszasan foglalkoznak vele, addig Kedrina mindössze egy mondatot szán rá.)

Azokról a művekről, melyek az egyéni, a »magánélet« problémáival foglalkoznak, Kedrina nem sok jót mond. V. Kocsetov: *Velünk az ifjúság* (Molodoszty sz nami) című művében olyan hősokeket ismerünk meg, akik unják munkájukat, elégedetlenek vele, lelki problémáikkal vívódnak. A regény elhibázott — írja Kedrina —, mert a munka teszi az embert emberré, korunk hőse a termelőmunka hőse. A. Koptyajeva, az *Ivan Ivanovics* című, nálunk is ismert regény szerzője megírta műve folytatását, a *Barátság* (Druzszba). Az író túlságosan belemerül a szerelmi intimításokba és elvész a részletekben. A könyv rossz. Az egyéniség-hajhászásnak távolabbi következménye, hogy az író már nemcsak a magánélet ábrázolásába merül bele, hanem az életet »spontán, megváltoztathatatlan« fojya-

matként ábrázolja, amelyen az ember aligha tud önszántából változtatni. Ebbe a hibába esett a fiatal író, M. Ganyina is (*Az első megpróbáltatások* — Pervije isztilanyija). Hőse olyan ember, aki nem tud az élet sodra ellen úszni, tehetetlenül vergődik az események áradatában. Sikerültebb, az igazi élethez közelebb álló mű N. Atarov: *Első szerelem* (Pervaja ljubov) című regénye. A szerző kényes problémát tárgyal: tisztá, eszményi diákszerelmet, amit azonban egy szüklátóköri iskolaigazgató majdnem tönkretesz — a fiatalok életbe vetett hitével együtt. Atarov a problémát jól oldja meg, példát mutatva ezzel, hogy szerelmi konfliktusokat is ábrázolhat igényes író úgy, hogy azok életközelségben maradjanak és ne szakadjanak el a hétköznapi, a munkásélettől.

A hazafiúi kötelességtudás, a hazáért végzett áldozatos, önfeláldozó munka jelentőségével szinte csak két regény foglalkozik, Kedrina mindkettőt igen nagyra becsüli. Az egyik Szoboljev *A zöld sugár* (Zeljonij lucs) című regénye; a másik: N. Csukovszkij: *Balti ég* (Baltiyszkoje nyebo) a katonai pilóták életéről, hősiességéről szóló könyve.

Azok közül a szépprózai alkotások közül, amelyek a külföldi haladó mozgalommal foglalkoznak, említésre méltók: A. Szahnyin: *Hajnali fellegek* (Tucs na rasszvetye), a koreai nép harcáról; R. Kim: *A hirosimai lány* (Gyevuska iz Hirosimi); F. Pesztrak: *Találkozunk a barikádokon* (Vsztretjimszja na barikadah). Valamennyire egyaránt jellemző bizonyos illusztratív jelleg, mely az anyag nem elég alapos ismeretének és a tájékozatlanságnak, egyszóval: a személyes élmény hiányának következménye.

Az 1954-es esztendő legmaradandóbb értékű két alkotása L. Leonov: *Orosz erdő* (Russzkij lesz) és F. Gladkov: *Szűk esztendő* (Lihaja gogyina) című regénye. Gladkov műve, melyben a gorkijai hagyományok élednek fel, kitűnő példa arra, hogy jó író nem válik szükségképpen epigonná, ha bizonyos kialakult hagyományokat folytat. Az orosz nemzeti jelleget nagyszerűen tárja fel. Regényének fontos tanulsága, hogy a szovjet irodalom hagyományainak folytatása egyszerűsmind az újra való törekvést, a fejlődést kell hogy jelentse. Az *Orosz erdő* méreteiben hatalmas alkotás, időben is nagy kort fog át. Noha tárgya — az erdőszet — egyetlen »szakmának« »szakszerű«, tehát termelési folyamatában való ábrázolása, az író mégis módot talál arra, hogy regényében az egész orosz

életet bemutassa, művészien, hitelesen és — nem utolsó sorban — érdekesen. Az igazi művész tehát — vonja le a következtetést Kedrina — egy mégoly alapos szakismeretet kívánó munkatérület ábrázolásakor is kiváló művészi alkotást tud létrehozni, bele tudja sűríteni abba az életet, minden szövevényével. Egyszersmind a hatalmas, szerteágazó szálakat egyesítő kompozíció példa arra, hogy nem az arányok határozzák meg valamely mű terjedős voltát, hanem az arányok felhasználásának módja.

Összefoglalva az 1954-es esztendő irodalmi termésének mérlegeléséből levonható tanulságokat, Kedrina megállapítja, hogy az év sok vitás, bonyolult probléma ellenére is előremutató, hasznos és szép alkotásokat hozott, tehát előrevitte a szovjet irodalom ügyét.

N. I.

LITVIN, E.

Puty k pesznye

[A dal felé]

Zvezda, 1955. 3. sz. 148—163. p.

E. Litvin Iszakovszkij művészi fejlődésének tanulmányozása szempontjából igen fontosnak tartja verseinek a folklórhoz, a dolgozó nép költészetéhez fűződő kapcsolatát. A költő nagyigényű témáinak formába öntésekor sűrűn merít a folklór gazdag anyagából, s az évszázadok során kialakult hagyományos műfajokat is igénybe veszi. »Sokszor kérdezték tőlem — írja Iszakovszkij — kapcsolatban vannak-e alkotásaim a népdalal? Valóban van közöttük kapcsolat és ez a kapcsolat gyakran egészen közvetlen. Az *En ködeim* című dalról például elmondható, hogy régi népdalból ered.«

Iszakovszkij már a szovjet irodalom fejlődésének kezdeti szakaszán a népművészet alapos ismerője volt. Tanulmányozta a dalok, csasztuskák, közmondások hagyományos formáit és a forradalom utáni gyökeres megújulásukat. Mégis — állapítja meg Litvin — korábbi gyűjteményei a folklór alkalmazásának nem eléggé elmélyült és következetes módszereiről tanúskodnak. Megelégszik a folklór-motívumok külsőséges idézgetésével, amelyek így inkább díszítő elemekként hatnak, nem a költemény belső tartalmának részeként. Kevés olyan verset találunk a költő e korszakának gyűjteményeiben, amelyben a népköltészeti anyag egyszerűsége helyett a jelleme, a stílus, a szókészlet valódi alapját adná. Egyik korai versét — *Hol vagy forró nyár* — negyedszázad-

dal később elemezve maga a költő is megértette, miért nem volt annak sikere, miért nem vált tömegdallá. Stilisztikailag ugyan közeli kapcsolatban volt a folklórral, de gyenge eszmei tartalma következtében nem tudta kitölteni a népköltészeti formákat, s így ezek a formák ráaggatott, aprólékos részletekként hatottak.

1923—1928 között írt verseit a *Vezeték a szalmában* című kötetben adta ki. A könyv alaptémája a régi »magányos«, »egylovas« paraszti élet elleni harc. A népköltészet egyes képei és alakjai nemcsak a régi, magántulajdonon alapuló falu jellegzetes vonásait segítettek újjáéleszteni, hanem a születő forradalmi valóság ellentétéként, összehasonlítási alapként is szolgálnak verseiben. *Nasztaszja* című verse például egy kolhoz-paraszt-asszony régi és új életének szembeállítására épül. A vers népdal-jellegét azzal érzékelteti a költő, hogy a verset egy régi »lassú« dalból vett idézettel kezdi, amely leírja a szomorú asszonysorsot. A dolgozó nő sorsának gyökeres fordulatát pedig a régi dal-szimbólum határozott tagadásával hangsúlyozza a vers végén.

A szovjet paraszt életében bekövetkezett gyökeres fordulat a régi patriarchális műfajok elhalását eredményezte, néhány régi dal pedig teljesen új értelmet nyert. Eltűntek a régi rekruta-sírató dalok is. Iszakovszkij *Nálunk a faluban* című dala a szovjet katonasorozás ünnepi jelentőségét, a katonák és a nép mély, igaz kapcsolatát mutatja meg.

A harmincas évek közepe táján a költő főleg tömegdalokon dolgozik. Munkásságának új szakaszában már nem elégszik meg a régi és az új falu életében bekövetkezett változások népköltészeti kifejeződésének ismeretével. Figyelmesen tanulmányozza a népi költemények művészi sajátosságait, témáit, nyelvezetét és stílusát. Alkotásaiban mind nagyobb helyet foglalnak el a közvetlenül átdolgozott folklór-művek.

Az 1936-tól 1939-ig eltelt években főleg belorusz és ukrán dalok fordításával, az orosz folklór átdolgozásával foglalkozik, ami fontos szerepet játszik művészi fejlődésében. Az orosz klasszikusok, elsősorban Puskin és Nyekraszov tanulmányozása segítette abban, hogy a népköltészeti nyelv egyszerűségét, találó és pontos kifejezéseit művészileg át tudja formálni, fel tudja használni. A folklór-motívumok legkülönbözőbb válfajait érett korszakában már sokkal gazdagabban alkalmazza, mint irodalmi tevékenységének első időszakában. Alkotásaiban

új jellemeket teremt, amelyek sajátos formában általánosítják a szovjet nép gazdag élettapasztalatait. Szemléltető példája ennek a *Négy kívánság* c. poéma.

A népköltészeti szókincs és kifejezőkészslet idővel mind több helyet foglal el Iszakovszkij verseiben, egyre inkább szerves részévé válik a szerző és hősei beszédének. Iszakovszkij nyelvezete ugyanazon az úton fejlődött, amin az egész szovjet irodalom nőtt, erősödött; elvetette a »proletár-nyelv« elméletét, elkerülte a formalizmust és a nyelvtelremtő nép tapasztalatait használta forrásként. Verseiben jelentős számban található az orosz alapszókincs régi, de még el nem avult kifejezései. Humoros színezettel használja a népies kifejezéseket és beszédfordulatokat. A közmondások már fiatalkori verseiben is szerepeltek, de most szervesen kapcsolódnak a vers alapjához. Nagy hatással vannak a költőre az »állandó jelzők«, a népművészet e speciális jellemzői. Azonban a folklór hagyományoktól eltérően »állandó« jelzőinek új, konkrét tartalmat ad. Kritikailag nyúl a népművészeti anyaghoz, a folklór szókincséből kölcsönzött szavak a szovjet költő egyéni nyelvéhez igazodnak. A folklór költői nyelvezetének helyes felhasználását — állapítja meg cikke végén E. Litvin — Iszakovszkij sikeresen oldja meg műveiben.

R. G.

MAKAROV, A.

Szocialiszttyieszkij gumanyizm v gyejszttvii

[Szocialista humanizmus a gyakorlatban.] Znamja, 1955. 3. sz. 158—179. p.

A tanulmány igen részletesen foglalkozik az egykori primitív népekről szóló orosz nyelvű irodalommal. Különösen a Szovjetunió mai virágzó nemzetiségeiről szóló orosz irodalmat méltatja.

Bevezetéként Makarov felvonultatja a világirodalomnak olyan jelentősebb alkotásait, melyek szintén primitív népekkel foglalkoznak: Multatuli, Cooper, Verne, London regényeit értékeli és Loti, Farrère, Kipling műveit tárgyalja, mint a tendenciózus ábrázolásmód tipikus példáit.

Különösen alaposan foglalkozik a tanulmány Verne *Grant kapitány gyermekei* és Cooper *Bórharisnya* című regényeivel. Ezeket a szerző nagyra értékeli. Bórharisnya — Nathaniel Bumppo — az első olyan fehér ember, aki az indiánokhoz, a »bennszülöttekhez« mint egyenértékű emberekhez, nem pedig exotikus

csodabogarakhoz közeledik. Pefszé ezek a művek is magukon viselik a kor, a társadalom bélyegét, melyben születtek.

Ezután a klasszikus orosz irodalom alkotásait tárgyalja, Fuskin *A kaukázusi fogoly*, Lermontov *Bela*, L. Tolsztoj *Hádzsi Murat*, Korolenko: *Makár álma* (Szon Makara), Tan: *Csukcs mesék*. (Csu-kotszkie rasszkazi, 1899.) Idézi Tolsztoj egyik levelét, melyben a nagy író Mikluho-Maklaj etnografus-kutatónak gratulál eredményeihez és hangsúlyozza a primitív népekkel való foglalkozás fontosságát. Mindez azt bizonyítja — írja Makarov —, hogy az orosz irodalom és kultúra leghaladóbb képviselői a cári időkben is felismerték annak fontosságát, hogy a birodalom kis népeit segíteni kell. A szovjet korszak kezdetén Gorkij olyan nagy jelentőségűnek tartotta ezt a kérdést, hogy számbavette a hasonló témával foglalkozó szovjet írókat és buzdította őket.

A továbbiakban a szerző maradandó irodalmi értékévé vált, e témával foglalkozó szovjet regényekkel foglalkozik. Különösen Szjomuskin: *Alitet eltűnik* című regényét méltatja és értékeli. Szerinte ez a legjobb a Szovjetunió nem orosz népeivel foglalkozó regények közül. (A tanulmány természeténél fogva nem tárgyal olyan műveket, melyek bár az adott témával foglalkoznak, de nem orosz író írta azokat.) A regény nem csupán az egyik szibériai nép életét ábrázolja, hanem azt is, hogy a párt által oda küldött egyszerű szovjet emberek milyen önzetlen segítséget nyújtanak a népnek. Új hős jelenik meg ezzel a világ-irodalomban, aki szöges ellentéte a fehér gyarmatosítóknak. Az orosz emberek készséggel, baráti módon segítenek az elmaradott népeken. Zadornov regényeiben is az mutatkozik meg, hogy a cári rendszer által kiküldött orosz telepések mennyire nem gyarmatosítók voltak, pedig a cár annak küldte őket, hanem békés földművelők, akik a természettel álltak harcban, nem pedig sorstársaikkal. Makarov a többi, imént felsorolt regényben is ezt a sajátosságot emeli ki leginkább és mutatja be idézetekkel. Szjomuskin műve mellett Luknyickij *Nyisz-szóját* értékeli különösen nagyra. »A maga nemében páratlan« ez a regény, bár a keleti tarkaságot, az izgalmas, fülledt atmoszférát talán kissé a kelleténél jobban hangsúlyozza. A regény az Indiához közel eső szovjet vidéken játszódik le.

Fejlődés szempontjából három korszakra osztja Makarov e regényeket. Az első korszak a szovjet állam kialakulá-

sának és megerősödésének korszaka; ekkor a hős, a párt által kiküldött orosz ember, segít az elmaradott népnek. Ilyen Szjomuskin imént említett regénye is. A második korszakban már mint szovjet embereket ismerjük meg a hősokeket, akik az oroszokkal együtt közösen, vállvetve küzdenek az új győzelméért az elhaló régivel szemben. E korszak legjobb műve Sundik: *Az iramszarvas-kolhoz* című regénye. A szereplők itt már maguk a csukcsok, kik éppúgy küzdenek hazájukért, a közös szovjet hazáért, mint kulturális, gazdasági igényeik kielégítéséért.

A harmadik korszakban ezeknek az egykori kis népeknek fiai már a kultúra magas fokán álló, bonyolult tudományos, művészeti kérdésekkel foglalkozó szovjet emberek, kiknek saját, forradalmi hagyományaik vannak. Ilyen regények Koptyajeva: *Ivan Ivanovics és Barátság* című művei.

Befejezésül Makarov arra a kérdésre válaszol, hogy miért éppen ezek a regények a legsikerültebbek. Azért — írja — mert az írók maguk is aktívan ugyanazt az építőmunkát végezték az általuk leírt vidéken, mint hőseik. Szjomuskin hosszú évekig élt regénye színhelyén, becses kultúrmunkát végzett, iskolákat építtetett, szervezett. Menysikov, szibériai tanító, a nagy honvédő háborúban életét is adta azért a népért, melyet műveiben clyan szeretettel ábrázolt.

N. I.

SZKATYERSCSIKOV, V.

Esztetyiku — blizse k iszkussztvu!

[Erősítsük az esztétika kapcsolatát a művészettel!]

Lityeraturnaia Gazeta, 1955. 14. sz.

Az utóbbi időkben — írja bírálatában Szkatyerscsikov — kevés könyv jelent meg a művészet elméletéről és ezek között is kevés az önálló koncepciójú. G. Nyedosivin *Ocserki tueorii iszkussztva* (Művészetelméleti tanulmányok) c. műve e tekintetben eltér az újabban megjelent esztétikai könyvektől, sok kérdést önállóan old meg. Műve érdekes azért is, mert a szovjet esztétikai kutatás erős és gyenge oldalait egyaránt tükrözi.

Nyedosivin kemény fába vágta a fejszét, amikor olyan bonyolult kérdések megoldására vállalkozott, mint a valóság tükröződésének sajátosságai a művészi alkotásban; a művészi realizmus elvei általában s különösen a szocialista realizmusban.

Figyelmének középpontjában a művészi kép áll. E probléma megoldásához a művészi képalkotást össze kell hasonlítani a tudományos gondolkodással és tisztázni kell a valóság megismerése e két válfajának közös és sajátos vonásait. A képzőművészetekből vett példákkal sikeresen bizonyítja, hogyan olvad egybe a művészi képben az egyedi és az általános. Kár, hogy a levont következtetések nem ölelik fel a művészi kép problematikájának egészét. Nem elég hangsúlyozni, hogy az eszmei mondanivaló konkrét művészi képben testesül meg. A művészi képalkotás folyamatában a művész kifejezést ad a valósághoz való érzelmi viszonyának is. A művészi kép nemcsak a művész politikai, erkölcsi, hanem esztétikai ítéletét is kifejezi a valóságról. Rendeltetése nem csupán az, hogy gondolatokat ébresszen, hanem hogy bizonyos hangulatot is keltsen. Nyedosivin a művészi képnek ezzel az oldalával nem foglalkozik érdemlegesen. Bár helyekkel érinti e kérdést, mégsem vonja le a szükséges következtetéseket.

A könyv egyik érdeme, hogy a művészetet (különösen a képzőművészetet) nem kizárólag szellemi alkotásnak tekinti, hanem az anyagi kultúra termékének is és a művészet »technikai-esztétikai« ol dalát is szemügyre veszi. Ugyanakkor azonban a fenséges, a tragikum, a komikum, a valóság értékelésének e sajátos művészi formái a könyvben nem nyernek megvilágítást.

Nyedosivin érdekesen tárgyalja, hogyan használja fel a művész élményeit, de a tipizálás folyamatának mozzanatait nem elemzi kellő alaposással.

Szkatyerscsikov nem ért egyet Nyedosivin állításával, hogy a művészi képalkotás nem képes olyan általánosításra, mint a tudományos gondolkodás. Szerinte itt nem az általánosítás fokában, hanem annak milyenségében lehet különbségről beszélni.

Nyedosivin helyes állásponton van akkor, amikor a művészet történetét a realizmus és az antirealista irányzatok harcában látja. Helyesen rajzolja meg a realizmus különböző formáinak, — az antik, a renaissance és a XIX. sz.-i kritikai realizmusnak — fejlődését. Tárgyalásának alapja helyes, de elvontan vizsgálja a kérdést, nem mutatja meg a realizmus viszonyát a klasszicizmushoz, a romantizmushoz, szentimentalizmushoz stb.

A szocialista realizmusról szóló — utolsó — fejezet a leggyengébb. Nem mintha helytelen, hibás nézeteket fejtené ki, hanem mert hiányzik belőle a

szovjet művészet fejlődésének élő elemzése, eredményeinek értékelése, hiányosságainak bírálata. Természetesen — mondja Szkatyercsikov —, esztétikai műnek nem az a feladata, hogy recenziókat gyűjtsön, de jogunkban áll követelni szerzőjétől, hogy a szocialista realizmust ne megcsontosodott, hanem élő, továbbfejlődő jelenségnek tekintse.

Nyedosivin könyve jelentős állomás a szovjet esztétikai kutatásban. Az esztétika sok alapvető kérdését helyesen oldja meg, de a művészek, a széles tömegek többet várnak egy ilyen alkotástól. Különösen azt, hogy érdeklődésével ne csak a múlt esztétikai problémái felé forduljon, hanem szenteljen különös figyelmet a jelen kérdéseinek is. Ne csak felsorolja a jelen művészi alkotásait — ahogy Nyedosivin teszi —, hanem elemezze is azokat.

Ny. L.

SZULTANOV, A. F.

Jegipetszkaja lityeratura na novom etape

[Az egyiptomi irodalom új szakasza]

Izvesztija AN SzSzsZr, OLiJa, 1955. 1. sz. 63—72. p.

A háború befejezése óta — írja Szultanov — az arab országokban a politikai és gazdasági kérdések mellett gyakran vitatnak meg olyan kulturális kérdéseket is, mint pl. az irodalom népisége és a nemzeti nyelv: az irodalmi nyelv egyszerűsítése, a népi köznyelv nemzeti nyelv színvonalára emelése stb.

Az egyiptomi kritikuskok az egyiptomi irodalomnak a XIX. sz. végéig terjedő szakaszát klasszikusnak nevezik, azt az irodalmat, amelyet Kracskovszkij akadémikus a »modernizmus« szóval jelöl, romantikusnak tartják (a XIX. sz. végétől az 1930-as évek végéig), a háború utáni új irodalmat pedig realistának.

A régi egyiptomi írónemzedék, amely az 1919-es népi felkelés után az irodalmi megújulás lobogóját tűzte ki, a harmincas évek közepén már kiengedte kezéből ezt a zászlót, elfordult a néptől, átpártolt a liberális földesurak és a nagyburzsoázia uralkodó klikkjéhez, s az ő »kifinomult« ízlésüket szolgálta, a »művészet a művészetért« elvét hirdette. Olyan írók, mint Taha Huszejn (*Napok*), Taufik al Hakim (*A szellem visszatérése*, *Egy vidéki vizsgálóbíró feljegyzései*) és mások, első műveik realizmusa után a szimbolizmus, a vallásos misztika útvesztőjébe tévedtek. Ezek az írók, talán csak Szeljama Musza és Zejat kivételé-

vel, ma már nem harcolnak a feudalizmus ideológiája, az imperializmus és a reakció uralma ellen.

1953 februárjában a régi írónemzedék irodalmi folyóirata — előfizetők hiányában — megszűnt. A régi írónemzedék egyes tagjai — Zejat, Huszejn, Akkad stb. — az ifjúságot felületességgel, az irodalmi érdeklődés hiányával vádolták, — az új nemzedék (Murad, Szidarusz) viszont a lapok bukását azzal magyarázta, hogy azok elmaradtak az élettől, elszakadtak a néptől.

A progresszív írók és kritikusok az egyiptomi irodalom történetében a második világháborút fordulópontnak tartják. A világháború utáni realista irodalmat új irodalomnak nevezik, megkülönböztetve azt a háború előtti romantikus irányzatú irodalomtól.

A népi mozgalom nemcsak az ifjúsági mozgalomnak és a nők emancipációs mozgalomnak adott erős lökést, hanem még az al Azhar-i teológiai egyetemen is követőkre talált. Ilyen szempontból is jelentős Haled Muhammed Halednek, az *Ezen kezdjük!* és az *Allampolgárok, s nem alattvalók* c. művek szerzőjének fellépése. Az *Ezen kezdjük* c. könyvben — melyet a cenzúra kétszer betiltott — a szerző leleplezi a papi népbutítást, és materialista világszemléletet hirdet. A művészet és az irodalom terén ez a harc az utóbbi két-három évben a reakciós romanticizmus és individualizmus régi, népellenes iskolája és a realizmus és népiség új, progresszív iskolája között folyó heves sajtópolémiában is megnyilvánul. A legreakciósabb egyiptomi író, Mahmud A. Akkad polémikus cikkeiben odáig megy, hogy az új nemzedék képviselőit a rendőrséggel fenyegeti.

Az irodalmi polémia lényegében az irodalom realizmusának és népiségének kérdése körül folyik a régi írónemzedék és az új, realista irányzat képviselői közt. Az új realista irodalom Hidzsauj szerint tartalmában, témaválasztásában és formájában népi jellegű.

Az utóbbi két-három évben számos elbeszélés, mese, kisregény jelent meg, amelyeknek hősei egyszerű egyiptomi emberek. Szultanov példaként Abdarrahman Sarkavi *Föld* c. regényét említi, amely az egyiptomi parasztnak az utóbbi évtizedekben a földért vívott harcával foglalkozik.

Kétségtelen, hogy az új realista egyiptomi irodalom az orosz klasszikus irodalom és a szovjet szocialista realizmus legjobb hagyományainak közvetlen hatása alatt fejlődik.

Az arab országokban 1954 szeptemberében Damaszkuszban tartott írókongresszus az irodalmi realizmus és népszerűségi elveiért, a tömegekkel való szoros kapcsolatotért, az imperializmus, a reakció és az öncélú művészet jelszava ellen vívott harc jegyében folyt le, s teljes mértékben igazolta a haladó egyiptomi írók állásfoglalásának helyességét.

Ny. V.

TRIFONOVA, T.

Harakter formirujetszja v trugye

[A jellemet a munka formálja]

Oktyabr, 1955, 1. sz. 168—174. p.

Trifonova öt regényt elemez az elmúlt esztendő terméséből. Arra a következtetésre jut, hogy az irodalomnak elsősorban munka közben kell ábrázolnia az embert, hiszen a jellemet a munka formálja.

Az utóbbi néhány évben olyan hangok hallatszottak — írja Trifonova — mintha a termelés, a munka közvetlen problémáinak ábrázolására nem lenne szükség, mert arra az olvasó nem kíváncsi. Holott nem a témát unta meg az olvasó, hanem azt a sematikus, lélektelen módszert, mellyel egyes szerzők dolgoztak, ezzel leplezve tehetségük, mondanivalójuk hiányát. Ez azonban nem jelenti azt, mintha szakítani kellene a munka, a termelő-folyamat ábrázolásával. Bizonyítják ezt a szovjet irodalom olyan kiváló alkotásai, mint az *Új barázdát szánt az eke*, *Aratás*, *Cement*, a *Zsurbin-család* stb. Legújabbán is megjelent néhány olyan, a termeléssel foglalkozó regény, mely igazolja a munka ábrázolásának nélkülözhetetlen voltát.

Borisz Galin *Csodálatos erő* (Csugyesznaja szila) című regénye a bányászokkal foglalkozik, pontosabban bányát vezető mérnökökkel és problémáikkal. A mű konfliktusai közvetlenül a termelőmunkával kapcsolatosak, valódi konfliktusok, előrevizik a cselekményt, az ezekből származó viták, küzdelmek a hősök további fejlődésének alapjai.

Ami azonban Galinnak sikerült, azt A. Bek nem tudta elérni. *Az új profil* (Novij profil) című művében termelési kérdésekkel foglalkozik ugyan, de nem belülről ábrázolja a problémákat, hanem kívülről, az ötlethez idomítja a cselekményt, a jellemek fejlődését. A konfliktust az okozza, hogy valaki újfajta, hasznosabb horony alkalmazását javasolja, ámde ezt az újítást szűklátókörű tisztviselők és vezetők elgáncsolják. »Deus ex

machina«-ként egy professzor érkezik a fővárosból, aki megmagyarázza, hogy a horony alkalmazása helyes, érdemes a vállalatnak »új profilt« kialakítania; minden rendbe jön és az újítónak igazat adnak. A témának ily módon való kidolgozása joggal untatja az olvasót; de nem azért, mert termelőmunkáról olvastott, hanem mert érdektelen, valószínűtlen módon nem az ember, a hős harcolta ki a maga igazát. Nem válik a regény javára az sem, hogy a mozgalmasságot a szerző azzal akarja éreztetni, hogy a hős igen gyakran utazik; építkezéshez, ide-oda, intézkedik, jön-megy, de mindennek a lényeghez alig van köze. A jó írónak úgy kell megalkotnia hősét, úgy kell irányítania azok tetteit, hogy kérelhetetlen pontossággal következzenek jellemükből. Megszívlelendő Tolsztoj nyilatkozata — írja Trifonova — mely így hangzik: »hőseim azt teszik mindig, amit a való életben is tenniük kellene, és amit a való életben tesznek is az emberek, nem pedig azt, amit én szeretném, hogy tegyenek«.

Kaverin *Nyitott könyv* (Otkritaja knyiga) című regénye is éppen azért jó regény, mert ezt a szabályt alkalmazta. Műve nem valamiféle tézis illusztrációja, hanem egy munkának szentelt élet bonyolult, művészi jellemzése. Az az irodalmi hős, akit Kaverin regényében ismerünk meg, egyben az élet hőse is. Beszédes bizonyossága ez a regény annak — írja Trifonova —, hogy lehetetlen a mai embert eredményesen ábrázolni anélkül, hogy munkáját és a munkához való viszonyát bemutatók.

Legalaposabban D. Granyin *Kutatók* (Iszkatyeli) című regényével foglalkozik a cikk. Trifonova méltatja a regénynek azt a sajátosságát, hogy a napi, »szürke« munka, a hétköznapi élet ábrázolása mellett módot talál az író a hősök lelki-életének, érzelmi világának művészi feltárására. »Ha ennek a fiatal leningrádi írónak könyvét olvasod — írja Trifonova — a legelsőől a legutolsó oldalig végigkísér az érzés, hogy az élet az, ami szemünk előtt lefolyik, a maga örömeivel és gondjaival, nehézségeivel és sikereivel, megoldásra váró feladataival és mindennapi munkájával.« A regény egy vilamosipari kutatóintézet életével foglalkozik. Az író hosszan tanulmányozta az ott folyó munkát. Nem elégszik meg a jelenségek pusztá közlésével, hanem a dolgok gyökeréig hatol. Trifonova a negatív figurák ábrázolásmódjáról is hasonló lelkesedéssel nyilatkozik. Viktor Potapenko, az egyik ilyen negatív figura, olyan magánéletében — mert azt is

megismerjük —, mint munkájában: önző, csak magára gondol. Igen nagy érdeme a regénynek az is, hogy az események folyamán felmerült problémák, átmeneti ellentétek is csak tovább fejlesztik a hősök jellemét és a kollektíva a mű végén még összeforrottabb, mint volt. A munka ebben a regényben nem az írói ábrázolás kényszerű területe, hanem az emberi élet szerves része. Az író nem »kívülről« írja le alakjait, maga is szereti munkájukat, életüket. *Esztétikai* szépséget fedez fel a hős és vele együtt az olvasó az író művésze révén a munkahelyen: »Ebben a koraesti órában a laboratórium nagyterme különösen szépnek tűnt. Tüzes színekben parázslottak a téli napfényben az áttetsző, sárga borostyánkő-darabok, a mérlegnyelvek kékre-futtatott kis csúcsai, a műszertáblák, ... az ezüstös, hideg fényben csillogó alumínium burkolatok«.

Trifonova cikke azzal a megállapítással zárul, hogy a regény sikere nem csupán egy tehetséges író tehetségesen megírt, művészi regényének sikere, hanem sikere a »hétköznapi hősök« ábrázoló, a termelőmunkában tevékeny embert bemutatni kívánó iránynak is.

N. I.

VERCMAN, I. J.

Roman o Zsan Zsake Ruszso

[Regény Jean Jacques Rousseau-ról]

Voproszi Filozofii, 1955. 1. sz. 216—219. p.

Lion Feuchtwanger *Narrenweisheit oder der Tod und die Verklärung des Jean Jacques Rousseau*. (A balga bölcsessége avagy J. J. Rousseau halála és megdicsőülése) c. történelmi regényében (Berlin, Aufbau-Verlag, 1953.) az 1778—1793. évek eseményeit örökíti meg.

A párizsi környezetét megutált Rousseau, akit volt fegyvertársai, Voltaire és Grimm is kigúnyoltak, kutelepszik egyik tisztelőjének, René Louis Girardin márkinak birtokán, Ermenonville-ben. Alig érintkezik az emberekkel. A parasztok különleges csodabogárnak tekintik, úgy is bánnak vele. Ő sem kísérli meg, hogy megértesse velük hitvallását, s bár a XVIII. századi Franciaországban páratlan merészséggel hirdeti a népfeltség elvét és a nép jogát a zsarnokuralom megszüntetésére, nem ismeri fel a tömegpropaganda jelentőségét, és nem tudja, miként lehetne eszméit energikusan, gyakorlatilag keresztülvinni. Forradalmi gondolatának szárnyát szegi az az illúzió, hogy az ember, ha egyszer szeme kinyílik, »visszatér a természethez« és a

patriarchális viszonyok ősi »harmóniáját« állítja vissza. A »rousseauizmus« ez utóbbi hangulatvilágát veszik át és terjesztik a filozófus mecénásai saját köreikben.

Feuchtwanger e regényében feltárta a rousseauizmus rejtett forradalmi jellegét, de azt is, hogy ennek a forradalmi magának a kibontakoztatásához nem volt elég teherbíró a francia filozófus világnézete. Válaszfall meredt tanítása és a társadalmi harc gyakorlati követelménye közé. Az író megértette azt a furcsa jelenséget, hogy míg Rousseau korát megelőzve változta fel a polgári demokratikus köztársaság tervét, addig ez a haladéktalan változás utáni sóvárgás nem vált nála politikai mozgatóerővé, hanem szubjektív maradt és idegességben, álmodásban, emberkerülésben nyilvánult meg. Alig törődik Észak-Amerika függetlenségi harcával, mely részben az ő eszméit is képviseli. Pusztán politikai jelleget tulajdonít neki, és visszahúzódik a diák Maximilien Robespierre-rel való ismételt találkozás lehetőségére elől is, mivel nem akarja magát további csalódásoknak kitenni.

A regény beállítására szerint az 1793-as évek sansculotte-jainak szellemi szülője Rousseau, aki megteremtette a polgári forradalom legmagasabb fázisának gondolkodásmódbeli előfeltételeit. A nemesi társadalom »felvilágosult rétegei« érzik a változások szükségességét, a feudalizmus alkonyát, de úgy akarnak az elkerülhetetlen átmenet, hogy valami felülről végrehajtott reform előkészítéséről álmodoznak, melyben a hűbéri rendszer majd új patriarchális alapokon áll. Egyik legsikerültebb epizód, amikor a szabadgondolkodó Girardin márki a követelésükkel hozzáforduló parasztoknak a *Társadalmi Szerződés* alapgondolatát Meneius Agrippa meséjének szellemében találja. Eszerint az agyvelő: a nemesiség, a has pedig a parasztság.

A talán legsikerültebb szereplő a márki fia, Fernand, aki szakítva a világi-életmóddal, Rousseau tanítványává szegődik. Nagy élményt jelentenek számára a mester titokban elolvasott *Valomásai*. Észreveszi a filozófus nagy értékei mellett hibáit, gyengeségeit is. Először azt, hogy nem találta meg az eszméiből a valóság talajára vezető utat. Fernand a forradalmi gondolatot megvalósító aktív ember életformáját választja. Beáll a függetlenségükért küzdő észak-amerikai katonák közé. A francia forradalom idején a forradalmárok pártján van, bár mindvégig bizonyos kettősség kínozza. Érzi, hogy a forradalom ereje

elsöpri a régi rendet, de nehezen fogadja el a Convent döntését XVI. Lajos kivégzéséről. Mint beismeri, értelmével a jakobinusok oldalán áll, szívvel a girondistákén. A nép meglehetősen gyanakodva figyeli a volt nemes ügyködését. Ő maga pedig, amikor a *Társadalmi Szerződést* a »polgári és emberi jogok deklarációjá«-ban megvalósították, energikusan szeméretet veti a jakobinusoknak, hogy mit sem akarnak tudni a *Vallomások*ról, el akarják nyomni propaganda nagydobjával annak meghitt, emberi hangját. Fernand végül is eljut annak belátására, hogy »a nagy célokat csak lentről kiindulva, a tömegekkel, a néppel lehet elérni«, »az emberiség előrehalad, nincs tekintettel semmire se, a szerint megy, ahogy a nagy törvény előírja«.

Fernand alakját az író némileg bizonytalanságban hagyja, nem tudni, hogy végül is mi lesz vele. Az olvasóban az a gondolat támad, mintha Feuchtwanger arra a téves következtetésre jutott volna, hogy a regényben felvetett probléma-komplexum sokoldalú visszatükrözése csakis így, az egyre szemlélődőbbé váló főhős tudatán keresztül lehetséges és nem reális küzdelmekben. Némileg zavarják az olvasót azok az események is, melyek Fernand jellemével összeegyeztethetetlenek. Ez abból fakad, hogy az író azt a szofisztikus elvet vallja, miszerint »bármely cselekménynek egyaránt vannak nemes és nemtelen indítókai«.

Marx egyik levelében rámutatott arra, hogy Rousseau-t erkölcsi érzéke megóvta attól, hogy »a hatalmon lévőkkel kompromisszumot kössön«. Feuchtwanger ezt helyesen tükrözte vissza művében, de a filozófus portréjának megrajzolásánál nem használta fel az újabb irodalomtörténeti és életrajzi adatokat. Hiba az is, hogy bár helyesen figyelte meg az »ermonvillei remete« plebejus beállítottságát, de nem tükrözte vissza elutasító magatartását, megvetését az »új civilizáció« kalmárszellemeivel és fezőr-gondol-

kodásmódjával szemben. — Az író némileg valóságúhően írta le a Rousseau-t körülvevő romlott cselédkörnyezetet. A *Vallomások*ban is szereplő, »nép gyermekének« idealizált Thérèse-t fiatalabbnak tünteti fel, mint amilyen volt, hogy megalapozza e nő intrikáló természetét, és érthetővé tegye, miként tudta a filozófust jellemének kiismerésében ennyire félrevezetni. Atvette L. Ducros (*Jean Jacques Rousseau* Párizs, 1918) hitelétvesztett beállítását, miszerint Rousseau-t Nicole és Thérèse ölte meg. Az elavult verzió használata még nem volna különösebb hiba, hiszen e »gyilkosság« annak az ellenséges érületnek lehetne szimbolikus kifejezése, mellyel a »rég világ« a nagy gondolkodóval szemben viseltetett. Súlyosabban kifogásolható, hogy nagyobb jelentőséget tulajdonít a forradalom szellemi előkészítésében Rousseau-nak, mint Voltaire-nek, Helvetiusnak, Holbachnak és Diderot-nak (ez a tendencia Román Rolland *Jean Jacques Rousseau* c. 1939-ben írt tanulmányában is észlelhető volt). Igaz, hogy az enciklopedisták, a francia materialisták működésének erősebb oldala volt a feudális tekintélyek tagadása, mint a történelmi fejlődés távlatainak megmutatása, viszont Rousseau zseniális sejtései is csak sejtések, s tanításában sok az utópista és reakciós elem (istenkeresése, a patriarchális viszonyok idealizálása stb.). Feuchtwanger másik s talán súlyosabb mulasztása, hogy bár szembeszáll számos divatos irodalomtörténeti felfogással (így nem engedi, hogy a *Vallomások*at úgy könyveljék el, mint az önszeretet és szeszélyes fantázia tükrét, hanem rámutat bennük az író romantikus, a forradalmat megsejtő, nyugtalan hangulatára), elfogadja azt az irodalmi tendenciát, mely Rousseau-t teszi meg a korhangulat kifejezőjének. Helytelenül a regény egyetlen szereplője sem cáfolja meg a nagy francia gondolkodó nézeteit, pedig az író ehhez bőséges adatokat talált volna e kor gondolkodóinak műveiben.

F. A.

NÉPI DEMOKRATIKUS FOLYÓIRATOK

ABUSCH, Alexander

Der Dichter des Don Carlos

[A *Don Carlos* költője.]

Aufbau, 1955. 3. sz. 221—224. p.

A cikk egy fejezet A. Abusch Schiller-monográfiájából, amely a Schiller-jubileum alkalmából jelenik majd meg a berlini Aufbau-Verlagnál. Elemzi Schil-

ler fejlődését az 1785—1787-ig terjedő években. Ebben az időben alakul ki Schiller barátsága Christian Gottfried Körnerrel, egy jómódú, művelt lipcsei polgárral. Körner közvetítésével kerül kapcsolatba a Göschen-féle kiadóvállalattal és évek óta először viszonylag nyugodt, anyagilag is biztosított körülmények közé. 1785 nyarán Körnerrel és

Körner családi és baráti körével vidám heteket tölt Körnerék drezdai szőlőjében; itt születik meg *An die Freude* (Az örömhöz) című ódája, melyet Abusch »a klasszikus humanizmus egyik csúcspontjának« nevez. Elemzi ezt a költeményt, kimutatja kapcsolatát a feltörekvő fiatal polgárság forradalmi eszményeivel, a »szabadság, egyenlőség, testvériség« jel-szavával. Megvilágítja, miért éppen ennek a költeménynek a szövegére komponálta Beethoven a IX. szimfónia zárókórusát, mi volt a szerepe Schiller költeményének az 1813—1815-ös korszak felszabadító háborúiban. Schiller később néhány helyen enyhítette az óda erőteljes forradalmi hangját; ezt Abusch több példával is kimutatja.

A továbbiakban Abusch a »német humanizmus két tendenciájáról« beszél. Az 1770-es, 1780-as évek eseményei (a jezsuita rend eltörlése, II. József reformjai stb.) nyomán az az illúzió alakul ki a német polgárság legjobbjában is, hogy meg lehet törni forradalom nélkül, reformista úton a német feudalizmus hatalmát. Ennek az ideológiának terjesztésében nagy szerepe volt a szabadkőműveseknek és az illuminátus társaságoknak. Ebben az időben a forradalmi és reformista tendenciák még egyforma erővel állnak szemben egymással Schiller gondolkodásában is (A *Thaliá*-ban megjelent munkái.) Schiller alkotói válsága tehát nem elsősorban művészi, esztetikai, hanem ideológiai jellegű volt.

A továbbiakban Abusch a *Don Carlost* elemzi; — fejtegetéseinek ezt a címet adja: »Egy új állam álomképe«. A dráma már formájában is a német klasszicizmus verses tragédiája felé való fejlődést mutatja; az eredeti prózai feldolgozást Schiller később ötlábú jambusokba formálta át. A munkát 1783-ban kezdte, 1787-ben fejezte be. Az eredeti koncepcióban két nagy elv harcát akarta bemutatni darabjában: Fülöp király a feudális, klerikális zsarnokságot, Don Carlos az új, polgári szabadságeszméket képviselte volna. Különösen erősek voltak az első tervezetekben a klerikális despotizmus, az inkvizíció elleni támadások. A darab végleges formájából hiányzik Posa márki lendületes, nagy beszéde is, amellyel Don Carlost harcra buzdítja a pápi önkény ellen a szabadságért. A királyné szerepe is más volt a darab korábbi megfogalmazásában; Don Carlos itt még az embertelen hatalmi politika, a zsarnokok szívtelen házasság-politikájának áldozatát látja benne. Későbbi húzások során eltűntek az olyan részletek is, melyek kifejezetten Az

örömhöz c. ódát idézik. Schiller a *Don Carlosban* pellengére állítja a spanyol monarchia kegyetlen, kapzsi gyarmatosító politikáját is.

1785—1786-ban Schiller sokat változtatott a *Don Carloson*. Az egész darab toleránsabb, meglátszik rajta Lessing *Bölcs Náthánjának* hatása. Schiller törli a legélesebben antiklerikális részeket; már nem Don Carlos, hanem barátja, Posa márki a polgári szabadságeszmények szószólója. Abusch a *Náthán* hatásának tulajdonítja azt is, hogy Schiller a Marx által bírált hibába esik: »schillerizál«, a »tendencia« nem a darabból magából, hanem egyes szereplők nagy tirádáiból adódik, akik így »a korszellem puzta szócsövei« lesznek. Posa nem a XVI., hanem a XVIII. század stílusában beszél. A reakciós német »nemzeti-liberális« burzsoázia e hibáknak alapján tartotta magát feljogosítva arra, hogy a *Don Carlost* a maga számára igyekezzék kisajátítani. Abusch szembeáll ezzel: Schiller a *Don Carlosban* is, későbbi történeti műveiben is, újra meg újra hangsúlyozza a népi forradalom jogosultságát. Belső ideológiai ellentmondása ebben a korban nem jelent behódolást a haladás ellenségeinek. Bár Posa alakjának új beállítása gyengíti a darab drámai hatását, a mű végső formájának Fülöp királyna hatalmas lépést jelent előre a realista ábrázolásmód irányában. Realisabbak a végső fogalmazás nőalakjai is, változatlan erővel domborodik ki az inkvizíció brutális ereje a nagyninkvizitor alakjában.

A tanulmány érdekes képet ad azokról az évekről, amelyekben Schiller fiatal forradalmárból férfivá, klasszikus költővé érik, aki azonban alapjában véve mindig hű marad a haladás eszméjéhez. Néhány helyen nem értenék teljesen egyet okfejtésével. Az *örömhöz* c. ódájával kapcsolatban például Schiller az »Allen Sündern soll vergeben / Und die Hölle nicht mehr sein,«-sorokban az ellenségnek is megbocsátó türelem kifejezését itéli el Abusch, holott éppen az idézett sorok erős támadást jelentenek a klérus ellen, — hiszen akkoriban a legnagyobb eretnekségek egyikének számított, ha valaki kételkedni mert a pokolban, az örök kárhozat lehetőségében. Kissé vulgarizál Abusch ott is, ahol csupán egyes konkrét történeti tényekhez köti annak az illúzióknak keletkezését, hogy reformista úton is meg lehet teremteni Németországban a polgári államot. Ennek alapvető okát néztem szerint abban kell látnunk, hogy a széttagolt, gazdaságilag és politikailag nagy-

részét még nagyonis elmaradt Németországban nem alakulhattak ki még a forradalom kivívására képes haladó erők. Ebből az általános helyzetből — nem pedig pusztán Lessing *Bölcs Náthánjának* hatásából kellene magyarázni azokat a változtatásokat is, melyeket Schiller a *Don Carlos* eredeti kéziratán eszközölt.

B. L.

CESNAKOVÁ—MICHALCOVA, M.

Historické piesne

[Históriás énekek]

Slovenské Pohl'ady, 1955. 1. sz. 96—101. p.

A XVI. század óta keletkezett szlovák históriás énekeket nemcsak mint történelmi dokumentumokat becsüljük, hanem mint művészi alkotásokat is. A művelt rétegek sokáig nem vették figyelembe ezeket az alkotásokat, nyomtatásban 1806-tól Bohuslav Tablic, majd 1830—1835 között Ján Kollár keltették fel irántuk az érdeklődést. Először Kollár gyűjtötte össze őket a *Národné Spievanky* két kötetében a múlt század első felében. Új kritikai kiadásukat a marxista irodalomtudomány szempontjai szerint a Szlovák Tudományos Akadémia jelentette meg. A kötetet Rudo Brtaň szerkesztette, a bevezető tanulmányt A. Melicherčík írta.

A. Melicherčík a magyar marxista történetírás alapján ismerteti Magyarország gazdasági—politikai helyzetét, a szlovákok XV. és XVI. századi életét és kulturális helyzetét. Foglalkozik a históriás énekek és a vallásos líra rokonnasáival, bár ez a hasonlóság igen csekély. Sokkal nagyobb a hasonlóság a históriás énekek és az ún. vásári énekek között.

A tanulmány leglényegesebb része a históriás énekek elemzése. A szerző a főszólyt az eszmei elemzésre helyezi, fejtegetései azonban csalódást keltenek az olvasóban. Felesleges részletességgel ismerteti az énekek tartalmát, de alig tér ki eszmei alapjukra. A bíráló hiányolja a középkori lovagi eposzok megemléését, melyeknek elemei — véleménye szerint — megtalálhatók ezekben az énekekben.

A tanulmányból nem tudja meg az olvasó, hogyan tukrozódnak a társadalmi ellentmondások a históriás énekekben. Hiányzik az énekek művészi elemzése, ami a népi elemek kiemelése által megmutatná a históriás énekek összefüggését a népköltészeti alkotásokkal.

Hatvan ének közül válogatták ki kiadásra a 12 legjellegzetesebbet. A kiadás a *Národné Spievanky* szövegei alapján

készült, a későbbi viták és adalékok figyelembevételével.

R. Brtaň a *Jegyzetekben* megismerteti az olvasót az énekek keletkezésével, tematikájával, szerzőjével, elterjedésével és gyűjtőivel. Közli továbbá a felhasznált irodalom jegyzékét és a szövegátírás módszertani elveit. Az énekek nagyrésze névtelen szerző műve. Különösen 1570 előtt, szlovák földön könyvnyomda hiányában túlnyomórészt népi szájhagyomány útján terjedtek. Az énekek már a XII. századtól keletkeztek, jokulátorok, igricek, lantosok terjesztették, különösen az Anjouk és Mátyás uralkodása alatt. Török- és Habsburg-ellenes irányzatuk a nép gondolkodását tükrözi.

A *Jegyzetek* második és terjedelmesebb részében (*Párhuzamok és magyarázatok*) Brtaň a kiadott énekek szövegeit magyarázza — a bíráló szerint — helytelen módszerrel, mert nem különbözteti meg a lényegest a kevésbé lényegestől, és mindent előad, amit a tárgyról tud; a párhuzamok megállapításánál viszont — az ideológiai és művészi értékelést többnyire mellőzve — csupán a tények felsorolására szorítkozik. Ezért a *Jegyzetek* áttekinthetetlenek, mind tartalmi, mind tipográfiai szempontból. Helyesebb lett volna a jegyzeteket korlátozni, és inkább rövid szótárat csatolni a kötethez a ritkább szavakból.

Bár Brtaň hangsúlyozza, hogy a kiadás a »legszelesebb néprétegek« számára készült, a jegyzetek kétszer annyi helyet foglalnak el, mint a tulajdonképpeni szöveg és tömve vannak adatokkal. A kiadás jellege ezáltal részben népszerű, részben tudományos, s ez a kettősség semmi esetre sem válik javára.

A históriás énekek új kiadása azt bizonyítja, hogy a szlovák tudományos könyvkiadásnak még fejlődnie kell, hogy a régi szövegek és a régi szlovák irodalom emlékeinek átértékelését a mai marxista irodalomtudomány szempontjai szerint végezhesse.

S. I.

COLIN, Vladimír

Originalitate a basmului

[A mese eredetisége]

Contemporanul, 1955. 9. sz.

A cikk megírására Colint az az elterjedt téves nézet vezette, mely szerint a meseírásban csak ismétlések lehetségesek, s így a műfajban eredetit alkotni már nem lehetséges.

A szovjet írók II. kongresszusán épp a mesével kapcsolatban elhangzott fejte-

getések különböző vitákra adtak tápot, melyeknek tanulságait az író a következőkben vonja le.

Valóban igaz, hogy a mese az irodalomnak az a területe, ahol a leggyakrabban nyílik alkalom az ismétlésekre. A mítosz a legrégebb forma, amelyben az emberek életismereteiket, tapasztalataikat gyűjtötték össze. Ez a tapasztalat idővel kibővült, s így a mese anyaga az évszázadok folyamán bizonyos fokú változásokon ment át a magasabbfokú világszemléletnek megfelelően. A fantasztikus elemek mindinkább a merész feltevések jellegét öltötték fel, s mindinkább a valóság elemeivel fonódtak össze, de mindannyiszor egy jobb élet után vágyat is kifejeztek.

Gorkij 1934-ben a szovjet írók I. kongresszusán rámutatott a mese és realitás szoros kapcsolatára. A gorkiji gondolat fényében nyilvánvalókká válnak az összefüggések olyan dolgok között, amelyek első pillanatra a legellentétebbeknek tetszenek. Az emberi munka hozza kapcsolatba a kentaur-mitoszt és a lótenyésztést, a repülő szőnyeget vagy a hétmérföldes csizmát és a repülőgépet, a megvalósult emberi álmok valóságos jelképét.

Az emberi álmodozások azonossága a különböző időkben s a különböző szélességi fokokon egyazon mesemotívumok és hasonló mesehősök elterjedésével bizonyítható. Mármost V. Colin felteszi a kérdést, hogy épp e szembetűnő motívum-azonosság ellenére lehetséges e manapság a mese területén újat, eredetit alkotni.

V. Colin a kérdésre igennel felel, de feltárja a veszélyt is, mely az új utakat kereső mese-feldolgozót vagy mese-írórt fenyegeti, a népmesei szellem meghamisításának veszélyét.

Colin — Gorkij nyomán — megállapítja, hogy az átdolgozásoknak elsősorban a mesei hagyományokat kell tiszteltben tartaniok. Gorkij szerint a népmesei alkotásoktól csaknem idegen a pesszimista szellem, s ha ilyesmivei mégis találkozunk népmeséinkben, az a kizsákmányoló osztályok s elsősorban a katolikus egyház bűne, amely évezredekben át a megalkuvó türést, a szkeptikus belenyugvást hirdette.

Mai meseíróinknak elsősorban ettől a hamis hangnemtől kell megtisztítaniok a mesei hagyományokat, s alkotásaikban a népmese eredeti optimista hangnemét kell megszólaltatniok. A mese tanulsága legyen azonos a mai proletár morállal; a nép felsőbbrendűségébe s a nép győzelmébe vetett hittel.

Az eredetiségre való törekvés tehát nem jelenti a népmese hagyományainak meghamisítását s a rosszul felfogott »eredetiség«² érdekében kegyes királyok, becsületes sárkányok és jó boszorkányok ábrázolását.

A negatív elemek a népmesében egyben az osztálytársadalom elnyomó rétegeinek törvényszerűségét is jelképezik: s a sárkány hiába változtatja alakját, belül ugyanaz marad — ez egyben az osztályharc alapvető törvénye is.

Ami a legújabb mese-feldolgozásokat illeti, ezekkel kapcsolatban Boris Polejov adta meg az útmutatást: »A forma elszakítása a tartalomtól, a hagyományos mesealakok mechanikus átültetése jelen valóságunkba — vagy ellenkezőleg: mai szovjet ember szerepeltetése a mese hagyományos keretei között — mindezek szükségszerűen a valóság meghamisításához vezetnek.«

A mese — állapítja meg Colin végső következtetésül — maradjon mese, a tanulság levonása pedig a sajátos körülményeknek megfelelően, sajátos utakon kell, hogy történjék és nem sematikus módon.

U. A.

CSONGAR, Almos

Revolutionär oder Bohemien?

[Forradalmár vagy bohém]

Sonntag, 1955. febr. 20.

1954-ben jelent meg Weimarban, a Német Demokratikus Köztársaságban René Schwachhofer *Bettelsack und Freiheit. Leben und Werk Alexander Petőfis* (Koldustarisznya és szabadság. Petőfi Sándor élete és életműve) c. könyve. A cikkíró nagy örömmel fogadta Schwachhofer könyvét, mert a legutóbbi német nyelvű Petőfi-életrajz megjelenése óta több, mint hetven év telt el. Értékeli Petőfi helyét a magyar és a világirodalomban és hangsúlyozza, hogy a költő életműve a Szovjetunióban második hazára talált, s a népi demokratikus országokban pedig új renaissance-át éli. Lunacsarszkij nyomán ő is a világirodalom legnagyobb költő-forradalmárának nevezi Petőfit, aki csak a mai társadalmi valóság talaján érthető meg és tolcsozolható megfelelően.

Csongar szerint Schwachhofer e munkája komoly kezdeményezésnek minősülhetne, ha nem úttörő jellegében rejlene egyetlen érdeme. A szerző ugyanis elavult adatanyagra építette fel monográfiáját, és a polgári irodalomtörténetből jólismert, hamis képet festett Petőfiről.

Minden vonatkozásban a munka könynyebbik végét fogta meg, és Petőfit némileg felelőtlen, bohém színben tünteti fel, ami nem felel meg a valóságnak. Nem tájékozódott a Petőfi-kutatás mai magyarországi állásáról, holott erre a Humboldt-egyetem finn-ugor intézetében lehetősége lett volna. Feltehetően Ernst Fischer kitűnő Petőfi-tanulmányát sem ismeri, különben nem emlegette volna annyiszor a polgári irodalomtörténészek szerint Petőfire gyakorolt nyugati befolyást. Schwachhofer a költő értékelésében visszajára fordítja Petőfi legkiválóbb erőnyeit, nevezetesen az elnyomókkal szemben tanúsított állhatatosságát és megalkuvást nem ismerő jellemét, és mindezt a kritikával szemben tanúsított »beteges érzékenységének« tulajdonítja. Csongar szerint ez teljesen elvétett nézőpont, mert Petőfi, aki száz évvel megelőzte korát, messze kortársainak kritikája fölött állott. Magyarország későbbi társadalmi és irodalmi fejlődése teljes mértékben Petőfit igazolta. A cikkíró elmarasztalja Schwachhofert, amiért Arany Jánost, Petőfi egyetlen egyenrangú kritikust és költőtársát, másodrendű fontosságú személylyé degradálja.

A szerző Petőfi úgynevezett pesszímista verseinek értékelésével ugyancsak alaposan melléfogott. Metafizikus spekulációról, veszedelmes, meghasonlott hangulatról beszél, és nem veszi észre, hogy a Petőfi költészetében valóban fellelhető pesszímista megnyilvánulások nem szerelmi csalódásokból vagy byroni hatású világfájdalomból táplálkoznak, hanem a társadalmi igazságtalanság gyötrelmes felismerésének művészi megnyilvánulásai. Pesszimizmus rendszerint olyankor mutatkozott Petőfi költészetében, amikor ideológiai vagy emberi vonatkozásban összeütközésbe került a megalkuvó liberalizmus képviselőivel. Csongar Révai Józsefet idézve megállapítja, hogy Petőfi demokratikus optimizmusa az előbb említett »válságos« hangulatokat követően mindenkor annál ragyogóbban nyivánult meg.

A cikkíró bírálja azt a módszert, amellyel Schwachhofer a kötet verseit válogatta. Már a bevezetés sem üti meg a feladathoz méltó színvonalat. Ignatz Schnitzer fordításait csak igen csekély átdolgozással használja fel, ugyanakkor az ez esetben társszerzőnek nevezhető Schnitzert alig-alig említi. De még nagyobb hiba, hogy csak ezeket a fordításokat használta fel, holott igen gazdag és újabb választék is rendelkezésére állt volna. Schwachhofer a kötet néhány versét önkényesen lerövidítette (!), és ezt

azzal a képtelenséggel magyarázza, hogy Petőfi áradó termékenysége esetleg fárasztotta volna az olvasót. Helyesebb lett volna, ha a szerző a kötetben inkább Petőfit juttatta volna szóhoz, és saját-maga csak rövid, de tárgyilagos bevezetést adott volna.

K. T.

DELCSEV, B.

Csetíri sztoletija literaturna tradicija

[Négy évszázados irodalmi hagyomány]

Literaturen front, 1955. 12. sz.

Az albán irodalom történetéről általában igen keveset tud a nem szakember, ezért hasznos ismeretterjesztő munkát végzett B. Delcev bolgár kritikus, amikor albániai útjáról hazatérve terjedelmesebb cikkben ismertette az albán irodalom történetének legfontosabb mozzanatait.

A kutatók az albán írásbeliség első emlékének azt a XV. század végéről származó kereszteselési formulát tartják, amelyet jelenleg Firenzében őriznek. De nem kell áthajóznunk az Adrián, nem kell átkutatnunk Európa régi levéltárait, ha az albán irodalom legrégebb emlékeit akarjuk számbavenni. A tiranai Nemzeti Könyvtár őrzi Gen Buzuku 1555-ben nyomtatott misszáléját. Buzuku pap volt s munkájával elsősorban a vallásos gyakorlat céljait szolgálta, de fordításához írott végyszavából kiteszik, hogy népének szeretete adta kezébe a tollat. Fordításának fejlett albán nyelve arról tanúskodik, hogy munkájában egy régebbi albán nyelvű írásbeliség tapasztalataira támaszkodik, azt mintegy betetőzi, erről az előzményről azonban nincsenek biztos adataink.

Majdnem négy évtizeddel Buzuku műve után jelent meg a második albán nyelvű nyomtatvány Luka Matranga olaszból fordított *Keresztényi Tanulások* c. könnv (Roma, 1592). A szerző ebben az esetben is egyházi ember, de munkájában már kimondottan hazafias célok vezették. A XV. század végén a török elől igen sok albán menekült át Dél-Olaszországba. Az áttelepültek megőrizték nyelvüket, vallásukat, kifejlesztették saját irodalmukat is, ennek első jelentős alakja a Szicíliaból származó Matranga. Említett művével idegenbe szakadt testvéreinek nemzeti öntudatát kívánta erősíteni, ébrentartani.

Az első kezdeményezések folytatása azonban késett. A török megszállás, a kétszázéves török feudalizmus hosszú időre megakasztotta az albán nemzet és

az albán nemzeti kultúra kialakulását. Az albániai irodalom többnyire vallásos, a legjobb esetben tudományos jellegű, a külföldön, főleg Dél-Olaszországban élő albán költők alkotói erőfeszítései pedig nem összegeződhettek, nem alakíthattak ki egészséges, tartós irodalmi hagyományokat.

A modern albán irodalom csak a múlt század második felében, az albán újjászületés korszakában jött létre. Fejlődésében döntő mozzanat az a harc, amely 1878-ban indult meg a nemzeti függetlenségért és a nemzeti egységért. Ennek a korszaknak első kiemelkedő írója Naim Fráshëri,

Fráshëri (1846—1901) az albán történelem egyik fontos pillanatában jelentkezett az irodalomban és a kulturális életben. Felvilágosító munkája mellett (több tankönyvet írt) jelentős szépirodalmi tevékenységet is fejtett ki. Költményei, Szkander bégről írt eposza az albán irodalom első jelentősebb alkotásai.

Anton Çako-Çajupi (1866—1930) az albán emigráns sajtó egyik legharcosabb, legaktívabb tagja. Irodalmi életművében a szerelem és a haza témája uralkodik. Szerelmi líráját át- meg átszóvi a népi színezet, s bár költeményeiben a nemzeti jelleg nem közvetlenül olvadt össze társadalmi problémákkal, rendkívüli hatással voltak olvasóira. Mélységes hazaszeregetet tükröző írásai harcra buzdítottak a törökök ellen. Çajupi az első jelentős albán szatíraíró. Szindarabjaiban — elsősorban nagyszerű komédiáiban — az albán élet néhány jellegzetes mozzanatát és tipikus alakját örökítette meg.

Ndre Mjeda (1866—1937) az albán újjászületés legtehetségesebb írója, egyszerű pásztor-családból származott. Rendkívüli szellemi képességeire hamarosan felfigyeltek. A tehetséges fiatalember a művelődés akkor egyetlen lehetséges útját járta meg: egyházi szolgálatba lépett, mint a jezsuita rend tagja, bejárta egész Európát, megismerkedett az európai irodalmakkal. Szabadságszeretete, felvilágosult gondolkodása miatt azonban gyanússá vált a Vatikán előtt, és rendkívüli tudása, nagy nyelvismerete ellenére be kellett érnie egy falusi plébániával. Ennek a szerény társadalmi állásnak viszont megvolt az az előnye, hogy Mjeda közvetlen kapcsolatba került népével. Felvilágosító és társadalmi munkájának főleg az írástudatlanság megszüntetése, az albán nép közművelődésének elősegítése volt a célja. Nagy szerepe volt a korszerű földművelési módszerek elter-

jesztésében. Hazája felszabadulása után a nép bizalma képviselővé választotta, a reakció és az elnyomó királyi hatalom azonban hamarosan kiszorította a politikai életből.

Legismertebb szépirodalmi alkotása a *Juvenília* c. verseskötete. Ebben — a kor divatjától eltérően — a nép erejébe vetett hittől lelkesítve egészséges realizmussal ábrázolta az albán falu életét. Költészetének egyik érdekes darabja az 1911-ben írott *Szabadság* c. elbeszélő költeménye, amely csak halála után jelent meg nyomtatásban. Ebben a művében, amely az amerikai nép szabadságharcát örökítette meg, közvetve az albán népelnyomó, feudális rendet támadta. Mjeda elsajátította Európa irodalmának legjobb hagyományait, költészetében az albán verselés rendkívül sokat fejlődött, csiszolódott. Művelt a felszabadulás előtt agyonhallgatta, lebecsülte a reakciós kritika. Az új népi Albánia viszont egyik legnagyobb nemzeti költőjét tiszteli benne.

A XX. század második évtizedében az albán népnek sikerült megszabadulnia az idegen elnyomástól. A feudalizmus láncait azonban nem sikerült összetörnie. A nemzeti felszabadító mozgalom harcát siker koronázta, a nemzeti kérdés hön óhajtott demokratikus megoldása azonban elsikkadt. A régi irónemzedék legtöbb tagja a fokozódó reakció ellenére továbbvitte a harcok demokratikus hagyományokat, de akadtak olyan írók is, akik harcos múltjukat megtagadták, és átváltak a reakció, majd a fasizmus oldalára.

A Zogu-kormányzat politikai elnyomása a művészetben is éreztette hatását. A fiatal albán irodalomban az európai dekadens irányzatok hatására feltűntek az idealista, formalista művészet képviselői. A nép körében azonban érlelődött az elégedetlenség, növekedtek az antifeudális és antimonarchista erők. Az irodalomban is friss szelek kezdtek fújni. Megmutatkoztak a realista forradalmi művészi látásmód első jelei. Ennek az új irodalomnak legjelentősebb képviselője Milosh Gjerg Nikola, írói álnévén Migeni. Őt tartják az albánok legnagyobb és legszeretettebb költőjének. Költészete ma is lelkesít a boldogságért és a szabadság megvédéséért vívott harcban. Ezért neve és életműve nem a négyszáz esztendősen albán irodalom múltjához, hanem jelenéhez és jövőjéhez tartozik.

B. K.

GORSKI, Konrad
Słownik Mickiewicza

[Mickiewicz-szótár]

Nowa Kultura, 1955. 12. sz.

A lengyel irodalmi és tudományos életben már 70 éve fel-felmerül egy Mickiewicz-szótár kiadásának a gondolata. A háború előtti években is készültek kiadására, azonban — tekintettel a teljes Mickiewicz-életmű kiadásának hiányára — a terveknel nem jutottak tovább. Jelenleg Konrad Gorski foglalkozik a szótár elkészítésével. Közvetlenül a háború után Stefan Hrabec professzorral együttműködve kidolgozta az anyaggyűjtési utasításokat. A Lengyel Tudományos Akadémia is érdeklődni kezdett a tervezett mű iránt, s így 1950-től kezdve lehetségessé vált az anyaggyűjtés megkezdése. 1954-ben az Akadémia létrehívta a Mickiewicz-szótár Szerkesztőbizottságát, amelynek tagjai főleg nyelvészek, lexikográfusok és irodalomtörténészek.

A szótárt két részre tervezik; az első foglalná magában a költő verses alkotásainak szókincsét, a második a prózai művek anyagát. Ez ellen a felfogás ellen tiltakozott az Irodalmi Kutatóintézet, s egységes szótár összeállítását javasolta. Hosszas vita után a szerkesztőbizottság elhatározta, hogy figyelembe veszi az Intézet óhaját, és egységes szótárt készít.

A szótár fel fogja dolgozni Mickiewicz összes műveit, a ki nem adott kéziratokat is. Sőt, a szerkesztőbizottság szeretné figyelembe venni a költő változtatásait, javításait is az egyes művekben. Sajnos, sok mű eredetije hiányzik, többük sorsáról mit sem tudni, sok kézirat van külföldön. — A többéves munka eredményeképpen már elkészült a címszóanyag mintegy 95 százaléka. A munkát azonban egyelőre ezen a vonalon folytatni nem lehet, amíg meg nem jelenik a Nemzeti Kiadásban Mickiewicz még néhány hátralévő műve (levelek stb.). Az összegyűjtött anyagnak már eddig is igen sok haszna volt a művek pontos szövegének megállapítása szempontjából. Az eddigi kiadásokban ugyanis a szövegek nem voltak egységesek, sokszor helytelenül olvasták a kéziratot. A szótár elkészülte után lehetőség nyílik majd egy új, teljes, és hiteles Mickiewicz-kiadásra.

A szótár másik nagy haszna, hogy lehetővé válik minden egyes Mickiewicz-mű hű értelmezése azáltal, hogy a szótár tisztázza minden Mickiewicz által használt kifejezés pontos értelmét. A költő halála óta eltelt száz évben a kifejezések ezreinek változott meg jelentése; ezzel

még a művelt olvasó sincs mindig tisztában. Mickiewicz nyelvezete igen speciális ebből a szempontból, mert erősen hatottak rá a régi lengyel nyelv elméleti, ezeket pedig csak a nyelvészek értik és ismerik pontosan. Tehát a szótár elkészülte nagy mértékben meg fogja könnyíteni az olvasók számára is, hogy közelebb kerüljenek a költőhöz.

D. K.

HAMPEJS, Zdeněk

Manuel Antonio de Almeida

[Főműve első kiadásának 100. évfordulójára]

Casopis pro Moderní Filologii, 1955. 1. sz. 23—29. p.

A tanulmány bevezetésében a szerző arról a közönyről számol be, melyet a múlt századbéli irodalomkritika és a jelenkori irodalomtörténet tanúsít ezzel az íróval szemben, aki a brazil főváros egyik legjelentősebb alakja volt. Majd Almeida gyermekkorát ismerteti. Családja igen szűkös anyagi viszonyok között élt, gyermekkorra nyomorúságos volt. 1848-ban beiratkozott szülővárosában az orvosi egyetemre, de már egyetemi éve alatt különböző újságok számára (első ízben a *Tribuna Catolica* számára, 1852-ben) fordít franciából, hogy keresethez jusszon. Anyja halála után, aki férje elvesztése óta maga tartotta el öttagú családját, — teljesen az újságírásra adta magát. Közben folytatja, majd 1855-ben doktori értekezésének ragyogó megvédésével befejezi tanulmányait. A brazil irodalomtörténetben halhatatlan marad Almeida működése a *Correio Mercantil* c. szabadelvű napilap szerkesztőségében, mert egy kiszolgált őrmester — Antonio Cesar Ramos — történetei nyomán itt közölte le »folytatásokban« *Memórias de un sargento de milicias* (Egy katonármester emlékezései) c. nagyszerű regényét.

A tanulmány a továbbiakban részletesen elemzi a regény keletkezésének körülményeit, napjainkig megjelent különböző kiadásainak jelentőségét és rámutat arra, mily kevés megértést tanúsított az irodalomkritika, sőt az olvasók egy része s még Almeida baráti köre is a regény iránt.

A tanulmány ezután a regényt tartalmi és eszmei szempontból elemzi, és megállapítja, hogy a regény alfája és omegája az az egészséges és vérbő humor, mely minden lapjáról árad, s amely végigkíséri többszörösen legkülönfélébb szereplőjét, még a legnehezebb helyze-

tekben is. Hősei mind természetesek, nincs bennük semmi erőszakoltság vagy mesterkélttség. A regény mint dokumentum is értékes, mert egyetlen brazil vagy idegen szerző szépirodalmi munkájában vagy útleírásában sem található a szép dalok, táncok, hangszerek, népi szokások és ünnepek ilyen gazdag leírása. A tanulmány írója szerint ez a maga idejében kiemelkedő mű máig is megőrizte frissességét és üdeségét.

A tanulmány második részében a szerző továbbköveti Almeida életpályáját és bírálja kis cikkeit, rövid költeményeit, melyek — legalább is nagyrészt — világosan bizonyítják, hogy írójuk sem tudta többé kivonni magát az alól a romantikus és banális közepszerűség alól, mely századának legtöbb irodalmi művére rányomta bélyegét. A szerző Almeida fordításait is *Két szerelem* c. operaszövegét is megemlíti. A rossz rendezés és gyenge zenei kompozíció miatt az opera megbukott. Almeida nem is érthette meg a bemutató előadást, mert tragikus körülmények között elpusztult: a Hermes gőzös, mellyel Camposba igyekezett, elsüllyedt és Almeida a hajótörés áldozata lett.

Azonban az *Egy őrmester emlékezései* nem merült feledésbe. Ez a mű nem vesztette el frissességét és mélységesen emberi hangja állandóan újabb rajongókra talál az olvasók és írók körében. Nem véletlen, hogy Jorge Amado, a brazil irodalom haladó hagyományainak folytatója is több ízben kifejezte szeretetét a XIX. sz. brazil irodalmának e remekműve iránt. Ez a cseh tanulmány is, mely először foglalkozik a Csehszlovákiában eddig ismeretlen Manuel Antonio Almeida-val, a megbecsülést óhajtja kifejezni Latin-Amerika legnagyobb országának kiváló írója iránt.

H. Z.

HAVEL, Rudolf

Problémy slovenské textologie

[A szlovák textológia problémái]

Česka Literatura, 1955. 1. sz. 63—65. p.

A szövegek tudományos előkészítésének és a kiadásának technikai kérdéseivel foglalkozik a textológia, az irodalomtörténet segédtudománya. A *Slovenská literatura*, a Szlovák Tudományos Akadémia irodalomtudományi folyóirata 1955. évi harmadik számát majdnem kizárólag a textológia kérdéseinek szentelte.

K. Rosenbaum bevezető tanulmánya: *A szlovák textológia feladatai* — általa

nos kérdésekkel és a szlovák irodalom speciális szükségleteivel foglalkozik.

J. Ambruš és S. Šmatlák L'. Štur és P. O. Hviezdoslav összes írásainak tudományos kiadásával és az eddigi kiadások kritikájával foglalkoznak. Felix *Megjegyzések J. Kalinčák műveinek kiadásához* és Šmatlák *Hviezdoslav műveinek új kiadásához* c. cikkei a textológia alapvető kérdésével, a szövegtan kritikával foglalkoznak. Mind a négy tanulmány megegyezik abban, hogy az alapszöveg mindig az eredetire menjen vissza. A szövegközlés két lehetősége: a változatlan, betűhív utánnyomás és az előre megállapított alapelvek szerinti átírás között az utóbbit tartják tudományosnak és hasznosnak. Nem említik meg a tanulmányok, hogy a szlovák kiadásokban szövegtanilag jegyzeteket, szövegváltozatokat kinyomatnak-e. A variánsok elhagyása nemcsak a későbbi kiadók munkáját nehezítené meg, de az irodalomtörténetet is értékes anyagtól fosztaná meg.

A folyóirat szemle-rovata híreket közöl a klasszikusok kiadásáról a többi népi demokratikus államokban. A szovjet textológiai vitából két alapvető fontosságú adalék fordítását közli a *Lityerturnaja Gazetából*. (1952. év 85. sz.; 1953. 44. sz.) Mindezekből megállapíthatjuk, hogy a mai textológia legnagyobb hiányossága, hogy módszertana nincs kidolgozva, és nincs kézikönyv, mely összegyűjtötte volna a jelenlegi és régebbi kiadók tapasztalatait, és amely az új tudományos szövegtan-kritikus-nemzedék nevelését szolgálná.

A magyar klasszikusok kritikai kiadásának szabályai azt a követelményt állítják fel, hogy a kritikai kiadás tartalmazza az írók arcképeinek jegyzékét, valamint mutassa be az első kiadások címlapjait és néhány oldalukat. Az egyes kötetek terjedelme ezáltal túlságosan megduzzad. Ezért a szlovák szakemberek — a szovjet tapasztalatok alapján — az egyes szerzők külön képes monográfiájának kiadását tartják helyesebbnek. Nem értenek egyet azonban a magyar szabállyal abban, hogy a jegyzetek ne tartalmazzanak irodalomtörténeti adatokat. Enélkül a kiadás csak az igénytelen olvasók szükségleteit elégíti ki.

Foglalkozik a *Slovenská literatura* a német szövegkiadás mai gyakorlatával is. A német klasszikusok kiadásának régi és gazdag hagyományai vannak. E. Ter-ray adaléka szerint jelenleg csak a klasszikusok szemelvényes kiadására szorítkozik. Ez természetesen más eljárást követel meg a szövegek előkészíté-

sében, mint az összegyűjtött írások tudományos kiadása, bár itt is érvényes az az alapelv, hogy a szövegeket a cenzúra változtatásaitól és egyéb külső behatásoktól megtisztítva, a tudományos szöveg alapján kell közölni.

S. I.

HILSCHNER, Eberhard

Thomas Mann und Schiller

[Thomas Mann és Schiller]

Aufbau, 1955. 3. sz. 225—228. p.

Thomas Mann 1955 májusában Stuttgartban és Weimárbán Schiller emlékbeszédet tartott. Ezzel kapcsolatban a szerző sorra veszi mindazokat a helyeket, ahol írásban Mann Schillerrel foglalkozik, Schillert idézi.

1930-as önéletrajzában megemlékezik arról, hogy már iskolásgyerekkorában szerette olvasni Schiller műveit. 1905-ben, a költő halálának 100. évfordulóján írja meg *Schwere Stunde* (Nehéz óra) c. elbeszélését. Megmutatja Schiller belső vívódását a *Wallenstein* megírásának idején; bemutatja, milyen nehéz erőmegfeszítést kíván a művészi alkotás, hogyan gyötri Schillert a gondolat, hogy Goethe látszólag könnyebben, minden erőfeszítés nélkül dolgozik. Az elbeszélésbe sok önéletrajzi elem is vegyül; Thomas Mann maga is többször panaszolja, milyen nehezére esik az írás, ő is átéli a kétségek óráit. Ő is különös »kegyelemnek« tartja a művészi tehetséget, mely ugyanakkor azonban hallatlan, emberfeletti munkát, óriási áldozatokat követel. Az elbeszélésbe belejátszik a Schiller fiatalkori költészetében újra meg újra felbukkanó szellem-élet, művészet—polgárság ellentét. Schiller azért nagy művész, mert nem vágyódik betegesen, dekadensen az élet után, hanem az alkotó munkában találja meg élete értelmét.

A *Goethe és Tolsztoj* c. esszé bevezetőjében Thomas Mann utal Schiller *Naive und sentimentalische Dichtung* (Naív és szentimentális költészet) c. esztétikai tanulmányára. Ezekben a kategóriákban egyben Goethe és Schiller ellentétét is látja, Schiller jellemzését pedig abban a meghatározásban, hogy »az idealistának olyan magasztos képe van az emberiségről, mely abba a veszélybe sodorhatja, hogy az egyes embereket megvesse«. A továbbiakban Dosztojevszkijhez hasonlítja, aki úgy viszonylott Tolsztojhoz, mint Schiller Goethehez. A húszas években egy német lap körkérdést intézett Thomas Mannhoz is: »El-e még Schiller« Válasza: Schiller mindaddig

élni fog, amíg csak német színhátságos léteznek. Más esszéiben Schiller művészetének férfias, fanyar zéit emeli ki.

Thomas Mann legszebb nyilatkozatait Schillerről, a Goethe—Schiller viszonyról a *Lotte Weimárbán* c. regény tartalmazza, amelyben bemutatja hogyan vágyódik Goethe több, mint tíz évvel a költő halála után az egyetlen ember után, aki őt igazán megértette. Hilschner elemzi, hogyan érvényesül Goethe ellentmondásos Schiller-képe Thomas Mann regényében; megmagyarázza, mit jelent a Goethe szájába adott kitétel, hogy Schiller »Krisztus és spekuláns« volt egyszemélyben. (Utalás Schiller belső nemességére, a közönséges, durva dolgoktól való irtózására és üzleti érzékére).

A tanulmány jó összefoglalása Thomas Mann Schiller-képének.

B. L.

JAKUBOWSKI, J. Z

S. Sandler: U początków marksistowskiej krytyki literackiej w Polsce

[A marxista irodalomkritika kezdetei Lengyelországban]

Wroclaw, 1954. Ossolińskich 152 p.

B. Białoblocki: Szkice społeczne i literackie

[Társadalmi és irodalmi vázlatok]

Warszawa, 1954. Czytelnik, 234 p.

Pamiętnik Literacki, 1954. 4. sz. 603—608. p.

Bronisław Białoblocki az első lengyel marxista munkáspárt, a *Proletariat* időszakának (1882—1886) irodalmi kritikusa. Értékes munkássága a legutóbbi időkig feledésbe merült, csak 1932-ben jelent meg munkáiból egy kisebb gyűjtemény. Samuel Sandler érdeme, hogy újból »felfedezte«, előásta a feledésből és a mai olvasó kezébe adta műveit. Sandler a bevezetéssel ellátott cikkgyűjteményen kívül külön kötetben adta ki alapos tanulmányát Bronisław Białoblocki munkásságáról.

Białoblocki munkásságának megismerése kiegészíti ismereteinket a *Proletariat* tevékenységéről; fényt vet az első lengyel marxista munkáspárt kulturális, ideológiai harcára. Megismerjük belőle emellett a lengyel marxista irodalmi kritika kezdeteit, s ezzel kiegészítjük a múlt század utolsó negyedének lengyel irodalmi életről, a lengyel irodalom és kulturális élet fejlődéséről alkotott képet. A legutóbbi időben a lengyel mar-

xista irodalomtörténészek rámutattak arra, hogy az ún. pozitivizmus korában az uralkodó irodalmi és kulturális áramlat mellett egy másik, ezzel ellentétes áramlat is működött, mely a proletariátusra támaszkodott és a szocialista irodalom és kultúra csírája volt. Ennek a tételnek ragyogó bizonyítéka Sandler könyve, mely Bialoblocki munkásságának konkrét példákon történő elemzésével támasztja alá az irodalomtörténészek általános elméleti megállapítását. Bialoblocki helyes marxista esztétikai szemléletét bizonyítja pl. Konopnickáról írt irodalmi vázlat, mely nagy elismeréssel emeli ki a költőnő munkásságának realista és humanista értékeit, de ugyanakkor rámutat ideológiai fogyatékségeire is.

Az utóbbi időben sok szó esett arról, mennyire elhanyagolják a kutatások a kritika történetét; ezen a téren híjával vagyunk az alapvető tudományos feldolgozásoknak is. Ebből a szempontból is nagy jelentőségű Sandler munkája: megváltoztatja a hagyományos felosztást a múlt század utolsó negyedének kritikájában. Eddig a pozitívista irányzatosság és az ellene harcoló kritikái irányzat, a kritikai realizmust védelmező irányzat közt húzódtott a felosztás fő vonala. Most azonban már a marxista kritika kezdeteit állíthatjuk szembe a polgári kritikával.

Jakubowski recenziójában még egy konkrét példát idéz Bialoblocki munkásságából: a népies irányzat, az ún. »ludomania« kritikáját, helyes értékelését, mellyel szemben rámutat a népi tömegek igazi érdekeinek harcosaira, helyes irodalmi kifejezésére. Megemlíti a recensens néhány hiányosságot: Sandler az esztétizmus elleni küzdelem tárgyalásánál megfelelkezik más korabeli esztétikusok hasonló vitáiról (pl. Struve és Witkiewicz közt) s azok esetleges hatásáról. Hibáztatja továbbá, hogy a tanulmány külön fejezetet szentel »A marxista esztétika lengyelországi kezdeteinek«, és »Az első lengyel marxista irodalmi kritikuss munkásságának«. Jakubowski véleménye szerint ez a különválasztás fölösleges ismétlésekre vezet, helyesebb lett volna éppen a második témából, Bialoblocki munkásságából levonni az általános következtetéseket.

Kiemeli a recensens a könyv érdemei közül világos, egyszerű, élvezetes nyelvet és stílusát, az író felfedező szenvedélyét: látszik, milyen érdeklődéssel és élvezettel foglalkozik kutatása tárgyával. Végezetül megállapítja, hogy Samuel Sandler munkája értékes tudományos s ugyanakkor ideológiai és politikai eredményt jelent.

K. G.

OPREA, AI.

Imagini realiste si imagini deformate ale vietii satului în literatura noastră

[A falu életének valóságghú ábrázolása és eltorzítása a román irodalomban]

Viața Romînească, 1955. 1. sz. 263—279. p.

A román Munkáspárt II. Kongresszusa hatalmas munkaprogramot állított a román nép elé a mezőgazdaság fejlesztésével kapcsolatban. Ez a program élénk visszhangot keltett a román irodalomban is. Az utóbbi másfél év alatt több olyan szépirodalmi mű jelent meg, amely a falun végbemenő társadalmi folyamatot ábrázolja.

Oprea ez írások tanulmányozását azért tartja fontosnak, hogy szélesebb távlatokban előmozdíthassa a román irodalom sikereit, s hogy rámutasson azokra a hibákra, amelyek miatt egyes művek nem tudnak a kor, az élet új feladatainak magaslatára emelkedni.

Bevezetőjében a *Gazeta literară Unele recidive ale naturalismului* [Visszaesés a naturalizmusba] c. kritikájával foglalkozik. A cikk írója, S. Damian helyesen mutat rá néhány falusi tárgyú írással kapcsolatban írójuk naturalista eltévelyedésére: a negatív jelenségek ábrázolásában jelentkező túlzásokra, a valóság forradalmi átalakulásának szem elől tévesztésére. A bírált művek közül Oprea védelmébe veszi Lăncrănjean *Cordovanii* [A Cordovánok] c. írását, amelyet Damiani »a féktelen szenvedélyek, az ösztönös, állati indulatok leírásának naturalista kedvelése« miatt szintén naturalista írásnak tart.

Ez az elbeszélés — állapítja meg Oprea — éppen azt mutatja be, hogy míg az egyéni termelés viszonyai között a föld-magántulajdon embertelen, állati indulatokat szült és táplált, addig a szocializmusban a föld közös tulajdona igaz, emberi, nemes érzelmek forrásává válik. A *Cordovánok* írója bátor írásával bebizonyította, hogy nem törekszik a valóság ellentmondásainak szépítgetésére, hanem helyes ideológiai meglátással eleveníti meg a régi társadalomban gyökerező bűnök és rossz szokások kiirtásáért vívott harc drámai mozzanatait.

A kritika tehát, a naturalistának bélyegzi az ilyen művet, rossz szolgálatot tesz a román irodalomnak, mert közvetve a valóság édeskés, megszipított ábrázolását hirdeti, amellyel, sajnos, úgy is találkozunk az irodalomban.

A mai falu életének hiteles ábrázolásáért vívott harcban Oprea fontosnak tartja, ha az írók megismerik a klasszikusok e téren szerzett tapasztalatait és a realizmus és naturalizmus múltbeli har-

zának történetét. Az idealista esztétika, amely a földesurak és kapitalisták ideológiáját képviselte az irodalomban, nem egyszer pornográfiával, naturalizmussal vádolta a kritikai realista írókat. E népellenes felfogás jutott szőhoz a semánatoristák és a poporanisták műveiben, akik a román parasztok nyomorult életét mint a »nemzet tisztaságának forrását«, mint a romlott, elfajult város eszményien idillikus ellentétét ábrázolták.

A parasztság mai életével foglalkozó alkotások sikere attól függ, milyen mértékben sikerült legyőzni írójuknak a naturalizmus és poporanizmus hatását. Ez a hatás — állapítja meg Oprea — érezhető a román irodalomban a falusi élet társadalmi ellentmondásainak, a mezőgazdaság távlatainak ábrázolásában. Az ilyen írások igazolást, biztatást nyerhetnek Damian cikkéből, ami viszont azt jelenti, hogy tápot adunk olyan törekvéseknek, amelyek a valóság bátor irodalmi ábrázolása helyett a múlt antirealista irodalmának »hagyományait« akarják követni.

A semánatorista-poporanista felfogás visszatérő hatása mutatkozik meg olyankor, amikor az író régi, archaizmusában szinte megmerevedett primitív falut ábrázol, s a régi munkamódszereket idealizálja.

Ezzel a jelenséggel kapcsolatban Oprea emlékeztet Leninre, aki *A gazdasági romanticizmus jellemzéséhez* c. művében kigúnyolta a narodnyikokat — a kor romantikusait —, akik nem értették meg az új történelmi valóságot s társadalmi ellentmondásait, idealizálták a falut, a falu patriarchalizmusát, dicsőítették a kisparaszti gazdálkodást. A narodnyik romanticizmus visszatérő jelenségei közé tartozik az ősköltől örökölt munkamódszerek népszerűsítése, a parasztagzda régi termelési szokásainak idealizálása mellett az is, hogy az irodalmi művekben kezdenek elszaporodni az öreg emberek alakjai. Az ilyen irodalmi alakok gyakori előfordulása könnyen sablonná silányulhat, amely a valóság hiteles ábrázolásának helyébe lép, s túlságosan emlékeztet a poporanista irodalom mindenható, bölcs öregjeire.

Mai valóságunk döntő ellentmondása az a konfliktus, amelyben a szocializmus erői fokozatosan háttérbe szorítják a volt uralkodó osztályokkal szövetkezett, a régi rend visszaállítására spekuláló osztályellenség, a kulákság befolyását.

A falu életével foglalkozó művek nem mindig ábrázolják hitelesen a vidéken vívott osztályharc éles és változatos for-

mait. A valóságtól való eltávolodásnak — Oprea szerint — több formája is jelentkezik a román irodalomban. Egyes írók látszólag »élesen« körvonalazzák az osztályellenséget. A fiziológiai, naturalista ábrázolást — ami az emberi aljaságot tükrözi, ezért nem alkalmazható a pozitív hősök esetében — feletle alkalmasnak tartják az ellenséges alakok bemutatására. Ez a módszer, amely anti-realista irodalmi eszközöket használ, megmarad a felszínen, a lényegtelen ábrázolásnál, nem képes megmutatni a negatív jelenségek lényegét, s lerontja a negatív alakok hitelességet.

Amíg a semánatorista és poporanista irodalom idillikus, rózsás képet festett a román parasztság életéről, a múlt anti-realista irodalmában úgy is ábrázolták a falut, mint az emberiség »minden bűnének Sodomáját«, ahol alantas ösztönök, testi-lelki züllöttség és trivialitás uralkodik.

Ennek a naturalista falu-szemléletnek a hatása is jelentkezik a mai román irodalom néhány alkotásában.

Több írásban a parasztok korlátolt érzésű, primitív gondolkodású lényekként jelennek meg; pl. a tudomány vívmányaival kapcsolatban legismertebb, közhasználatú szavakat torzítva ejtik. Más esetben, amikor az élet negatív jelenségeinek ábrázolását tűzték ki — egyes írók a valóságot nem forradalmi átalakulásában szemlélik, nem adnak művészi képet az új győzelmének folyamataról; statikus képekben a régi uralkodik, s ez a régi legyőzhetetlenségének borús érzését kelti az olvasóban. [V. Hudici *Președinta* (Az elnökő).]

A párt harca a falu átalakításáért és felvirágoztatásáért, mint a munkás-paraszt szövetség egyik döntő tényezője, méltó helyet kap a román irodalom legkiválóbb alkotásaiban. (Em. Galan *Bărăgan* c. regényének főhőse pl. megtestesítője a munkásosztály erkölcsi magasrendűségének, a munkásosztálynak, amely győzelemre vitte a nép forradalmi harcát, s amely képes vezetni és diadalra vinni a nép boldogságának ügyét.) Egész sor írásban azonban a munkás-paraszt szövetség alapja nem a kölcsönös anyagi, gazdasági érdek, hanem valami ösztönös, romantikus kölcsönös szeretet és ragaszkodás. A munkásosztály falusi képviselői úgy jelennek meg, mint valami narodnyik próféták, akik »a nép közé« vegyülnek, s ott két kézzel szórják a »jót«, a könyörületet, az emberbaráti szeretetet.

A munkás-paraszt szövetségen belül a párt megváltoztatja a parasztság öntuda-

tát. A tudatlanságban és elmaradottságban tartott faluban új társadalmi viszonyok keletkeznek, szélesebb látókörű emberek jelennek meg. Amikor Marx az érzelmek eltorzulását vizsgálta a kapitalista társadalomban, rámutatott arra, hogy az végső fokon a termelőeszközök magántulajdonának velejárója. A termelőeszközök magántulajdonának megszüntetésével azonban kivirágzik az emberben az emberi; az emberi méltóság tudattá válik. Ezt az igazságot tükrözi pl. R. Luca *Marama* (A kendő) c. elbeszélése, amely alakjai gazdag érzelm- és gondolatvilágának ábrázolásával tűnik ki.

A tíz szabad esztendő alatt a román faluban új, a múlt írói előtt ismeretlen parasztság született, amely a népi demokrácia állampolgárának, a szocializmus elszánt harcosának szemével kezdi nézni a világot. Az ilyen magasfokú hazafias öntudattal rendelkező, az új életért minden áldozatra kész, új típusú ember ábrázolásával azonban még adós a legtöbb román író. A legkiválóbb e tekintetben R. Luca *A kendő* c. elbeszélésében Anna, és Sütő András *Szava legyen a mi szavunk* c. elbeszélésében Eszti alakja.

B. K.

• PAVLOV, D.

Literaturnoto delo na Svetozar Marković

[Svetozar Marković irodalmi műve]

Literaturen front, 1955. 9. sz.

Svetozar Marković kimagasló alakja a szerb nép történetének. Még mint fiatal egyetemi hallgató, lángoló híve lett az orosz forradalmi demokratáknak. 1869-ben svájci tartózkodása alatt kapcsolatba került az orosz és más nemzetiségű forradalmár emigránsokkal. Ekkor ismerkedik meg Marx és Engels műveivel, amelyek nagy hatással voltak reá. Bár nem volt következetes forradalmi marxista — ez az akkori szerbiai viszonyok között nem is volt lehetséges — egész életében megalkuvás nélkül harcolt a néppellenes, bürokratikus szerb kormányzat ellen.

Forradalmi-demokrata és szocialista nézeteivel szorosan összefügg irodalom-szemlélete. Még közéleti pályája kezdetén két figyelemreméltó cikket ír — *Pevanje i mišljenje* (Költészet és gondolkodás) és *Realnost i poezija* (Valóság és költészet) — amelyekben hadat üzen az idealista esztétikának és a szerb irodalomban akkor uralkodó üres, eszmeietlen romantikus irányzatnak. Ezekben az írásaiban határozottan tagadja és elveti az

»abszolút szép« és a »művészet örök principiumai« elméletet. Rámutat arra, hogy mint minden társadalmi jelenség, az esztétikai fogalmak is koruk társadalmi valóságával szoros összefüggésben keletkeznek, fejlődnek és tűnnek el.

A forradalmi demokrata Marković nagy örömmel és helyesléssel fogadta a bolgár Ljuben Karavelov munkáit, aki az 1870-es években a szerb irodalomnak volt odaadó művelője. Karavelovnak a korabeli szerb irodalomról írott első kritikáival, a romantikusokat elítélő bírálataival teljes egészükben egyetértett. Példának állította Karavelov szerb nyelven írott novelláit, — a szerb irodalom első realista novelláit — kora szerb írói elé. Ugyanekkor kifejezésre juttatta elégedetlenségét a szerb prózáírás helyzetével: »Ezekből az írásokból éppen a legfontosabb hiányzik: az emberi élet. Aki nem jár becsukott szemmel a világban, akinek fáj mások fájdalma, aki örül mások örömén... aki képes mindazt átérzeni, amit testvére érez, egyszerűen az igazi költő tanulmányozhatja csak azt a bonyolult folyamatot, amelyet emberi vagy népi életnek szoktunk nevezni.« Pontosabban is megfogalmazza gondolatát, s azt követeli a regénytől és az elbeszéléstől, hogy »mutassa be a politikai és társadalmi zsarnokság ellen folyó harcot... Az írónak meg kell látnia a nép általános elszegényedésének s erkölcsi és anyagi süllyedésének okait, és napvilágra kell hoznia ezt a rejtett folyamatot, ezt a harcot, ... Társadalmi életünk bűzlik, rothad, költőink pedig ábrándoznak, rózsát szolgatgatnak, a hajnalban gyönyörködnek, hallgatják a fülemülét, vagy a jóllakott ember szomorúságával keseregnek...« Marković jelentősége a jugoszláv irodalom és kultúra fejlődésében rendkívül nagy. Az ő működése vetett véget a szerb irodalom elfajult romantikájának. Műveinek és Karavelov szerb elbeszéléseinek megjelenése után hamarosan lelkes követőik akadtak, akik síkra szálltak a realista irodalom és művészet megteremtéséért. Megjelentek az első szerb realista írók: Glišić, L. Lazarević, J. Veselinović, D. Jakšić, V. Ilić. Jovan Jovanović-Zmaj, a nagy szerb hazafias költő, Marković tanítványa lelkesedéssel üdvözölte a párizsi kommünt, bukása után született *Az agyonlőtt kommunisták sírjára* c. megrázó költeménye.

Marković halálának nyolcvanadik évfordulójáról méltán emlékezik meg a haladó irodalomtudomány, mert életműve nemcsak a demokratikus jugoszláv kultúra, hanem az egész haladó világ-irodalom értékes része.

B. K.

TVRDOŇ, Fr.

Pokrokové dějiny moderní dánské literatury

[A modern dán irodalom haladó története]

Casopis pro Moderní Filologii, 1955. 1. sz. 54—55. p.

A *Dansk litteratur 1918—1952* csupán második kiadása a már két évvel ezelőtt megjelent *Dansk litteratur 1918—1950. c.* műnek. Kristensen professzor csupán kiegészítette régebbi könyvét a legújabb irodalmi alkotások értékelésével anélkül, hogy a mű eredeti periodizációját és egész koncepcióját megváltoztatta volna. Kristensen a legismertebb skandináv haladó tudósok közé tartozik, s már hosszú újságírói és tudományos múltja tekintett vissza, mikor megkezdte könyve anyagának összegyűjtését. A marxizmus alapos ismeretével és hazája politikai és gazdasági életének ismeretével, nagy körültekintéssel párosult alapos tudományos műveltséggel, éles kritikai meglátással és tudományos pontossággal felvértezve, olyan művet írt, melyre még sokáig fog támaszkodni a haladó dán irodalomtudomány. Nem csekély előnye a legmodernebb dán irodalom eme történetének könnyen érthető, élénk, de a tudományos pontosságot sem mellőző stílusa, mely hozzáférhetővé teszi az olvasók legszélesebb rétegei számára, akiknek a szerző elsősorban szánta művét.

A legújabb irodalom történetének megírását rendkívül bonyolulttá teszi az a tény, hogy a legtöbb író, akikkel foglalkozik, még él, és fejlődése még nem zárult le. Magától értetődik, hogy a legújabb dán irodalomban is nagy számban találunk szerzőket, akiknek művészi fejlődése igen bonyolult. Kristensen professzor ezt a nehézséget azzal küszöbölté ki, hogy a modern dán irodalmat fejezetekre osztotta fel: Efter krigstiden, 1918—25 (Háború utáni kor), Intermezzo, 1926—32 (Intermezzo), Markerne modnes (A termés beérik), Trediverne (A harmincas évek), Efter 1940 (1940 után). Ezeket a korszakokat Dánia politikai és gazdasági élete határozta meg. Az egyes fejezetekhez és alfejezetekhez írt terjedelmes bevezetésben marxista szempontból értékelte a hazai és világpolitikai eseményeket, és rámutatott a kapitalista viszonyok káros hatására a dán kulturális életben, s helyesen ragadta meg és tárta fel az új, haladó kultúra csíráit és növekedését.

Az irodalmi áramlatokat Kristensen végigvezeti az egyes irodalmi műveken,

bár a szerző portréját egyszerre, egységesen adja meg, pontosan megrajzolva fejlődésének vonalát. Ennek az osztályozásnak hátránya, hogy pl. Otto Gelstedet a háború utáni lírikusok között találjuk, bár fejlődésének vonala azt mutatja, hogy vallásos költőből az egyik leghaladóbb dán művészé fejlődött, aki 60 éves korában is harcos költő és a fiatal nemzedék tanítómestere. Másrésről ez a módszer jól bevált, különösen a harmincas évek fiatal prózaíró-generációjának értékelésénél, akiknek fejlődési vonala jelentősen változik, és különbözik egymástól. Kristensen többek között megmutatja, hogyan lesz a festő és regényíró Hans Scherfigból nemzedékének leghaladóbb szerzője, bár írói indulása nem volt oly sokatigérő, mint H. C. Brenneré, akinek fejlődése azonban valahogy ingadozott. A legfiatalabb költő-nemzedék értékelésénél is ezzel a helyes módszerrel vázolta fel Kristensen az egyes költők fejlődésének vonalát, amit azok későbbi fejlődése igazolt is.

E mű minden lapjának olvasása közben érezzük, hogy szerzője kitűnően ismeri nemcsak a műveket, amelyekről ír, hanem az egész dán kulturális és politikai életet. Helyesen tapintott rá az irodalom és az élet, az irodalom és társadalmi feladatok kapcsolatára, s meggyőzően bizonyítja be, hogy egyes művészi alkotásoknak ismeretelméleti szempontból egyensúlyban kell lenniök a művészi tudással, hogy valóban művészi alkotásoknak tekinthessük őket. Ez különösen a harmincas évek íróira érvényes.

Kristensen művének értékét igen emelik a bemutatott művekből igyesen kiválasztott idézetek, melyekkel ítéleteinek helyességét alátámasztja. Az olvasó így legalább röviden megismerkedik az író egyéni stílusával és művészetével, mert a könyvben valóban a legjellemzőbb szemelvényeket találjuk.

A dán irodalom ilyen időbeli elhatárolása mellett is több helyet szentelhetett volna azonban Kristensen Martin Andersen Nexónek, aki ugyan az idősebb generációhoz tartozik, de életének utolsó percéig kiemelkedő műveket alkotott. Nexó új korszakot nyitott a dán irodalomban: az ő életművével kezdődik a dán proletár irodalom. Ezért nem volt helyes, hogy Kristensen a művéhez írt bevezetésben Nexót a »régebbi modern irodalom«¹ többi, kevésbé jelentős dán írói közé sorolta.

Kristensen könyve eme fogyatékosága mellett is úttörő jelentőségű. Kritikai ítéletei és következtetései, melyek a

marxista elméleten alapulnak, hitelesek; műve plasztikusan szemlélteti a legjobban irodalom fejlődését, különösen annak haladó elemeit.

S. I.

RUZS, Ivan

Njajkoi väprowszi na literaturnata kritika

[Az irodalmi kritika néhány kérdése]

Szeptemvri, 1955. 4. sz. 141—151. p.

1954-ben a Bolgár Kommunista Párt VI. Kongresszusa a harcos irodalmi kritika megteremtését jelölte ki az irodalom főfeladatául. Ivan Ruzs véleménye szerint az elmúlt egy év alatt a helyzet javult ugyan, de döntő fordulat még mindig nem következett be: a bolgár kritika ugyanis még mindig nem vezeti az irodalmi életet, nem támogatja az írók helyes irányú fejlődését, még nem tudja mozgósítani őket a fejlődés megkövetelte új feladatok megoldására.

Ruzs tanulmányában csupán egyetlen kérdést választ ki az irodalmi kritika bonyolult problematikájából: azt kívánja megvizsgálni, hogyan tárgyalják a kritikusok a művészség kérdését.

A bolgár irodalom magasabb eszmei és művészi szintre emelkedésének legfőbb akadályát a legtöbb kritikus első sorban művészi jellegű okokra vezette vissza. A szovjet írók II. kongresszusán szintén felmerült a művészi mesterség-heli tudás kérdése. Az SZKP Központi Bizottsága a kongresszushoz küldött üdvözlésében azonban ezt nem választja külön az eszmeiség kérdésétől, hanem csakis az eszmeiséggel szoros és elválaszthatatlan egységben tárgyalja.

A bolgár irodalomban ismeretes a burzsoá kritikának az a módszere, hogy éppen a művészi érték, a művésziesség nevében támadták a haladó, kommunista, pártos írók alkotásait. A mai kritikusok nem osztják ezeket a burzsoá nézeteket. Az irodalom eszmeiségének, pártosságának alapelvét elismerik, s a művészi megformálást csak azért hangsúlyozzák, mert tisztában vannak azzal, hogy csakis a művészi formába öntött eszmei tartalom ragadja meg az olvasót, s éri el a kívánt társadalmi nevelőhatást. Azonban — állapítja meg Ruzs — tagadhatatlan, hogy a burzsoá esztetizmus visszatérő hatása is jelentkezik még a bolgár kritikában s éppen ott, ahol egyesek a művészség kérdését elszakítják az irodalom társadalmi, politikai feladataitól.

A marxizmus—leninizmus klasszikusai, a Bolgár Kommunista Párt vezetői és

párthatározatai hasznos és követendő példát adnak arra, hogyan kell a szocialista realizmus szémszögéből az irodalmi alkotások eszmei és művészi tulajdonságait konkrét módon értékelni. Sajnos, a politikai feladatok, korunk társadalmi problémái, amelyekhez az irodalmi kritikának szorosan kellene kapcsolódnia, majdnem teljesen hiányzanak a sajtóban megjelenő recenziókból. A kritikusok nem látják, hogy a művészség kérdését csakis az irodalom aktuális társadalmi feladatainak szémszögéből lehet helyesen megvilágítani. A típus kérdése például lépten-nyomon előfordul, de alig akad kritikus, aki politikai problémaként vizsgálná. Okvetlenül változtatni kell a kritika módszerén.

Ma a kritika a művészség kritériumát még dogmaként, sémaként kezeli. A szépirodalmi művek minden hibáját művészi fogyatékoságukra vezeti vissza, elfeledkezve arról, hogy a művészségnek konkrét történelmi tartalma van, amely együtt változik a társadalommal s párhuzamosan változik a művészség elméleti fogalmával. A kritika a kiüttalan formalizmus zsákutcájába jut, ha a művészt elszakítja a társadalmi valóságtól, azoktól a konkrét társadalmi, kulturális és irodalmi feladatoktól, amelyek a fejlődés adott fokán a társadalom előtt állnak. A művészség nem lehet öncél, csupán eszköz a valóság megváltoztatására, s az olvasó szocialista nevelésének és a szocializmus építésének szolgálatában.

A marxista irodalmi kritika egyik alapvető feladatát Ruzs az irodalmi alkotás és a valóság összehasonlításában látja. A kritikának azt kell vizsgálnia, vajon az elemezett irodalmi alkotás élethűen tükrözi-e az objektív társadalmi valóságot. Módszerét szabadon választhatja meg: röviden felvázolhatja a társadalmi valóság képét, mielőtt a művészi alkotás közvetlen elemzéséhez kezdene, vagy pedig az elemzés során végzi el ezt a munkát. Mikor a valóságról, az életéről nem közvetlenül beszél, hanem az irodalmi mű képeivel és alakjaival mutatja meg, mit ábrázol vagy mit nem ábrázol a valóságból az író, teljes kép rajzolódik ki az olvasó előtt. Az ilyen elemzés alapján az olvasó maga is eldöntheti, mennyiben élethűek vagy sematikusak az író alakjai, mi hiányzik belőlük, hol térnek el a valóságtól, melyek az erős és melyek a gyenge oldalai stb. Ebben az irányban kell fejlődnie a bolgár kritikának, hogy magasztos feladatát megoldhassa, a bolgár szocialista realista szépirodalom további fejlődését elősegítse.

B. K.

BENOT, Yves

Le rire de Diderot

[Diderot nevetése]

Europe, 1955. 111. sz. 3—9. p.

1951-ben Dieckmann közzétette a Fonds Vandeul-féle Diderot-kéziratok ismertetését. A kéziratok között volt egy, addig kiadatlan szöveg. Diderot leánya, Mme de Vandeul, ezt a címet írta rá: *Plan d'un opéra comique* (Vígopera terv). Az *Europe* Yves Benot bevezető tanulmányával közli a kézirat teljes szövegét. Dieckmann kiadványa csak az irodalomtörténet szakemberei körében tette ismertté ezt a töredékben maradt művet. Ez a közlés azt a célt szolgálja, hogy a nagyközönséggel is megismertesse.

Diderot színdarabjairól az utókor nem sokat tud. *Père de famille* (Családapa) c. drámáját 1796-ban nagy sikerrel adták elő, s ő maga nem kevéssé volt büszke erre a sikerre. Halála után került nyomtatásra az *Est-il bon? Est-il méchant?*, (Jó-e? rossz-e?), amely már a mai kritikust is meggyőzi Diderot drámaírói tehetségéről. Kortársai éppen a két kevésbé sikerültet ismertették meg ilyen-fajta művei közül.

A *Père de famille* sikerén felbátorodva Diderot több színdarab megírására tett kísérletet. Újfajta tragédiát akart írni, kettőnek a tervét ki is dolgozta (*Terentia* és *Sherif*). Közben foglalkoztatta a vígopera gondolata is. Két tervet is elkészített, az egyik *Le Train du monde ou les mœurs honnêtes comme elles sont* (A világ sora. avagy milyenek is valójában a jó erkölcsök) címet viseli. A bonyodalom álarcos személycserére épül. Sokkal sikerültebb ennél a *Le mari libertin puni* (A megbüntett csapodár férj), amelyben már bizonyos társadalómrajz is van. Az erény védelmezőiről kiderül, hogy álhúsos kerítők. A tervezet Pergolese és Goldoni *La serva Padrona* c. (Úrhatnám szolgáló) operájának hatása alatt készült.

A most közzétett opera-szöveg feltehetőleg 1771 körül keletkezett. A történetben nagy szerepük van a csempészeknek, ebből arra következtethetünk, hogy körülbelül egyidős a *Deux amis de Bourbonne*-nal (Két bourbonne-i barát). Érdekes adatokkal szolgál egyébként az akkori Franciaország mindennapi életéről.

A vígopera-vázlat kézirata 14 lapból áll. Az írás tiszta, törlés nincs a szövegben. Dieckmann emiatt azt hitte, hogy

tisztázta, amelyet a szerző készített. Figyelmes átolvasása azonban meggyőző arról, hogy nem így van. A második felvonás negyedik jelenete után Diderot odajegyezte, hogy »vége a felvonásnak«, de a következő lapon a felvonás mégis folytatódik. Másutt jegyzetre utal, de a jegyzet hiányzik. Nem egy helyen észrevehető, hogy megszakad a cselekmény egyik-másik fonala. Mindez azt mutatja, hogy az író többször elővette a kéziratot, dolgozott rajta, majd ismét félretette, eljutott a befejezésig, de az utolsó simításokat már nem végezhetette el.

Mi lehetett az oka annak, hogy Diderot végül is lemondott az opera végső kidolgozásáról? Sem a cenzúra miatti aggodalmat, sem nagy elfoglaltságát nem lehet kielégítő okként elfogadni. Valószínű, hogy tanítványa, Naigeon bírálata vette el a kedvét. Naigeon igen nagyra tartotta Diderot filozófiai munkáit, de regényeiről csak röviden és elég lekicsinylő hangon emlékezett meg. Lehet, hogy végül maga Diderot is elfogadta Naigeon nézeteit és nem hitt saját írói tehetségében.

A vígopera értékét nemcsak a korfestés adja. Keletkezése idejében az *Enciklopédia* már csaknem elkészült. Az operaszöveg vidámsága, lendülete, realizmusa és népies jókedve azt a Diderot-t mutatja, aki Holbach báró kastélyában élvezi a természetet és a vig társaságot. A grandvali kastély vendégei szellemes beszélgetéseinek, tréfálkozásainak emléke csendül ki a szövegből. Már ezért is megérdemli ez a befejezetlenül maradt opera, hogy az olvasók elé kerüljön és elfoglalja méltó helyét Diderot drámaalkotásai sorában.

S. Z.

FRÉVILLE, Jean

»**Germinal**« est né d'une grève

[Sztrájkból született a *Germinal*]

Humanité, 1955. febr. 21.

»Zola sok regényében pontos képet adta a XIX. sz.-i kapitalizmusnak. A *Germinal* igazsága megragadó erejű, bár egynemely leírása már elavult. Bányászaink állandóan olvassák és tragikus életük ismerős jeleneteit lelik fel benne...« — írja Maurice Thorez Zola regényéről.

Éppen 71 éve, 1884. febr. 21-én általános sztrájk tört ki Anzin vidékén, Valenciennes körzetében, 56 napig tartott, ba-

rikadókkal, lovassági készültséggel és a munkások követeléseinek bukásával végződött. Ennek a sztrájknak a szülőtte Zola *Germinal*-ja.

Már régen szándékozott Zola regényt írni a proletariátusról, csak azt nem döntötte meg el, hogy üvegyári munkások, szövök vagy a Creusot-művek munkásai, esetleg a bányászok életét írja-e meg. Végül a bányát választotta regénye színhelyéül és a bányászokat hőseiül. Eppen sztrájk tört ki az északi bányavidéken. Egy barátját, Alfred Giard-t, a valenciennes-i kerület radikális baloldali képviselőjét kérte meg, hogy vezesse el oda. Így kerül a forrongó sztrájk kellemős közepébe, közelről látja a sztrájkolókat és a kizsákmányolókat módszereit. De hogyan kerüljön szoros érintkezésbe a rendőrspicliktlőt tartó, a »kaputos« embereket iránt bizalmatlan sztrájkolókkal az író? Giard titkárjaként mutatja be ezért Zolát. Az író mindenütt szívesen fogadják: Gyűléseken vesz részt, beutazza a környéket, felkeresi lakásaikon a bányászcsaládokat. Denainbe is elutazik, ahol Emile Basly korcsmája a sztrájkolókat főhadiszállása. Basly régi bányász volt, de socialista felfogása és szakszervezeti agitációja miatt sehol sem kapott munkát. Egy darabig újságáros volt, majd korcsmát nyitott. A sztrájk alatt rendőri felügyelet alatt állt, de a következő évben Jules Guesde és Paul Lafargue Francia Munkáspártjának egyik legelső képviselője lett.

Miután Giard visszatért Párizsba, hogy a képviselőházban harcoljon a sztrájkolókat érdekeiért, Zola a bányavidéken maradt. Bővíteni akarta technikai ismereteit is. Meg akarta ismerni a bányamunkát, a szerszámokat, a szakkifejezéseket, a bányászat minden ága-bogát. Denainben leszállt a 476 méter mély Róka-aknába. Gondosan tanulmányozta a folyósokat, az ácsolatokat, a kitermelési és szállítási módszereket. Különös figyelmet fordított a bányászokat fenyegető veszélyek — bányavíz, bányalég, beomlás, csuszamlás — megismerésére.

Fáradhatatlan buzgalommal, aprólékos figyelemmel vizsgált meg és jegyzett fel mindent. »A szemük és a foguk fehér. Amikor nevetnek, olyanok, mint a négerék« — jegyzi fel a bányászokról. »Vörös csillag füstös éjben« — így rögzíti ott helyben azt a benyomást, amit egy távoli lámpa tett rá az akna mélyén. De feljegyzi a bányászok szokásait, szórakozásait, kakasviadalaikat és madárversenyeiket is, pontosan felírja, mit esznek. Megfigyeli magatartásukat, beszédfordulataikat, mindennapos hősiessé-

gük tetteit, dolgozó asszonyaikat, akik velük dolgoznak, harcolnak, szenvednek, szeretnek, s gyakran velük együtt pusztulnak el.

Párizsba visszatérve a La Ricanarie-i és aubini sztrájkok (1860) lefolyását is áttanulmányozta, mert regénye a Második Császárság alatt játszódik. Miután elrendezte majdnem 500 oldalnyi jegyzeteit — ezeket a Bibliothèque Nationale őrzi — 1884 áprilisában hozzálátott a munkához. S a *Germinal* élete főműve lett.

Fréville a továbbiakban Zola politikai és irodalmi jelentőségét méltatja. A nagy francia író három vonását emeli ki. Előszörban Zola írói lelkiismeretét, amely a proletariátustól távolálló burzsoáz író számára oly nehéz tárgy alapos kimerítésére sarkallta. Másodszor igazságérzetét, amely a tőke és a munka közti harcban a kizsákmányoltak oldalára állította a kizsákmányolókkal szemben. Harmadszor az események és a történelmi fejlődés iránti érzékét hangsúlyozza. Fréville is megjegyzi, hogy Zola ugyanabban az évben választott regénytárgyul egy sztrájkot, amikor később a parlament meg is szavazta a szakszervezeti jog elismerését.

Cikke végén Fréville példának állítja Zola művét a mai írók elé, mint olyan munkát, amely ideológiai kiállás és társadalmi tett — »une manifestation idéologique et un acte social« — amely fegyver a proletariátus érdekeiért vívott harcban.

H. F.

COMNÈNE, M. A.

Pirandello vu par Gramsci

[Pirandello Gramsci szemében]

Europe, 1955. 11. sz. 102—106. p.

Antonio Gramsci, Togliatti véleménye szerint, Olaszország első marxista gondolkodója. Börtönben készült jegyzetei és tanulmányai most jelentek meg Franciaországban először több ezer oldalas terjedelemben, *Irodalom és nemzeti élet* (Littérature et vie nationale) címen. Marie-Anna Comnène cikke ebből a hatalmas anyagból a Luigi Pirandello műveinek bírálatára vonatkozó részletet ismerteti.

Gramscit az irodalom, s így a dráma-irodalom is, csak annyiban érdekelte, amennyiben közvetlenül hatott a nép életére. Az irodalmi alkotás értékét az ő szemében az határozta meg, hogy ez a hatás valóságos, élő volt-e. Pirandello esetében ez alig lehet kétséges. A dráma

műfaja a legközvetlenebb kapcsolatban áll a nép tömegeivel: ezért érthető, hogy Gramsci különös figyelmet szentel a drámaíró Pirandello értékelésének.

Érdekes, hogy Pirandello életművéből nem a világszerte ismert, nagy közönségsikert aratott darabokat emeli ki, melyeket az irodalmi kritika jellegzetesen »pirandelloista« alkotásokként tart számon. Vannak Pirandellónak olyan darabjai, amelyeket a nagyközönség kevésbé ismer, de amelyeket maga az író a legjobban szeretett. Ezek a darabok — *La favola del figlio cambiato* (Az elcsereált fiú meséje), *Altro figlio* (Másik fiú), *Liola* — Pirandello szülőhazájában, Szicíliában játszódnak. Gramsci szerint ezek Pirandello legjobb drámái. Közülük a legkiválóbbnak tartja *Liolát*, amely eredetileg szicíliai tájszólásban megírt pogány paraszt-dráma, az ókori görög drámaírás »szatír-játékainak« hagyományait követi. Ez a hagyomány, a pogányság és a dionüszoszi életöröm élménye Szicíliában napjainkig fennmaradt. A darab hangulata egyszerű és igaz. A *Liola* — mondja Gramsci — Pirandello alkotó tehetségének legjobb terméke... a legszebb modern vígjátékok közül való. Az erénycsósz álkritika vétetele a műsorról, több hasonlóval együtt. Gramsci inkább a népi drámaíró Pirandellohoz vonzódik, ahhoz, akinek alakjai »valódi, nem meghamisított szicíliai parasztok, nem pedig parasztnak öltöztetett értelmiségiek, vagy értelmiségiek módjára gondolkodó parasztok«. Pirandello egyéb drámaiban kifogásolja az intellektualizmust, azt, hogy ezekben a darabjaiban inkább csak kritikus, mint drámaíró. Csak ott válik költővé, ahol feladja kritikusi szemléletét, mint a *Liola*-ban, amely éppen ezért legértékesebb műve.

»Intellektuális« drámáinak Gramsci szerint az a jellemzője, hogy maga a szöveg az író egyéniségének csak részleges kifejezője. A művészi kifejezés teljességét csak az adja meg, ha az író Pirandello darabját a színházigazgató és színpadi rendező Pirandello mutatja be. Ezért kétséges, vajon mi marad művéből halála után? Több lesz-e, ami megmarad, mint néhány. Goldoni előtti stílusú színdarab-vázlat? Shakespeare-t lehet sokféle rendezésben színrehozni, az ő tragédiái a színpadtól függetlenül is élnek. Pirandellónál nem így van. Darabjai csak előadva élők, különösképpen az ő saját előadásában.

Gramsci kételyét az idő nem igazolta. Pirandello halála után művei tovább éltek, sőt, talán sohasem éltek olyan erőteljesen, gazdagon és valóságosan, mint

1950 és 1954 között a Théâtre Français színpadán. Mégsem mondhatjuk, hogy Gramsci ítélete téves volt. Pirandellónak azok a művei, amelyeket a »pirandelloisták« elismertek, nem rosszabbak, mint egyéb darabjai. Csakhogy az előbbieknél az író képzeletéhez társult a »pirandelloisták« képzelete, s ezáltal váltak hatalmas, le nem dönthető emlékek, amelyek sokáig fenn maradtak, mert a pirandelloi elvontság mellett elég élet van bennük ahhoz, hogy magukkal ragadják a közönséget. — És egyszer talán rájönnek majd mások is — ahogy Gramsci rájött —, hogy van egy napsugaras, vidám, gonoszkodó és kacagó Pirandello is, akihez a »pirandelloizmus« még hozzá sem nyúlt, s akit szülőföldjén, Agrigentumban kell megkeresni, közel Görögországhoz közel Theokritoszhoz és Arisztophanészhez.

S. Z.

GUIDUCCI, Armanda

Sulla letteratura dei campi di sterminio

[A haláltáborok irodalma]

Società, 1955. 1. sz. 110—122. p.

A háború után az ellenállás nagy élménye a regény-forma helyett általában inkább naplókban, emlékezésekben, emlékiratokban jelent meg; annyi szenvedés és megaláztatás után a visszatértek a legközvetlenebb, legegyszerűbb közlési módot választották. Legtöbbjük nem tartozott sohasem a hivatásos írók közé, de a fasiszta haláltáborok átszenvedése után igen sokan úgy érezték — Primo Levi szavaival —, hogy el kell mondaniuk mindent a »többieknek« is, minden embernek, minden népnek. A jelenlegi évek emlékező-irodalma, mely már tudatos irodalmi igénnyel lép föl, ezeken az egyszerű visszaemlékezéseken nyugszik. Ma már, az események távolabbi szemléletében, jobban lehetséges az élmények rendszerezése, az átéltek színes leírása, és a nyers érzések beágyazása a történelembe. De az »elsőfokú« emlékezések is irodalmi értékűek.

A közvetlenül háború utáni évek emlékezéseit vegyesen írták értelmiségiek, partizánok, egyszerű emberek, inkább politikai, mint irodalmi céllal. Sajnálatos azonban, hogy a későbbiek folyamán éppen ők hallgattak el, a politikai életben 1948-tól bekövetkezett változások miatt. Abban az országban, melyben ugyanazok a fasiszta elemek élednek újjá, melyek ellen a partizánhősök s a haláltáborok kínozottai vérüket ontották, nincs kedvező

légkör az ilyen irodalom művelésére. Az a közlési vágy, mely a háború utáni demokratikus korszakban arra készítette a sok szenvedést átélt deportáltakat, hogy mindenkinek — okulásul — tudomására hozzák az igazi eseményeket, a későbbiek folyamán értelmetlennek tűnt: őszintén és igaz szándékkal vallani csak együtt-érzőknek lehet.

Ha e háború utáni korszaknak a természet vizsgáljuk, három kiemelkedő műről kell megemlékeznünk. Az egyik Giampiero Carocci *Il campo degli ufficiali* (A tisztek tábor) című könyve, amely 1947-ben jelent meg s még az évben elnyerte a Viareggio-díjat. Ugyancsak a felszabadulás utáni napok forró levegőjében született a nem irodalmi, hanem politikai és erkölcsi értékei miatt kiemelkedő *Si fa presto dire fame* című alkotás, Pietro Caleffi tollából.¹ Ugyancsak fontos mű Robert Antelme most olaszra fordított könyve, a *L'espèce humaine* (Az emberi faj) (Az eredeti 1947-ben jelent meg).

Caleffi könyve pontosan és megdőbentő erővel tárja fel a fasiszták kegyetlenkedéseinek rügőit. »Azok a bűnösök, akik kitalálták és oly ördögi pontossággal megszervezték azt a rendszert, amely az ember egyéniségének letörésére létesült.« Ez a rendszer eltiporta áldozatait, végigvezette őket a megalázás különféle állomásain, a levetkőztetéstől egészen a lassú halálig.

Ilyen helyzetben csupán két választás állt az elítéltek előtt: vagy a belenyugvás, vagy a szembefordulás kegyetlen sorsukkal. S a táborok lakóinak legtöbbször a tevékeny szembefordulást választotta. »Továbbra is emberként akartam élni. Rettegtem, hogy elveszítem a gondolkodás és az emlékezés képességét, nem ismerem fel többé barátaimat és *állattá válok belül is.*« Ennek elkerülésére az egyetlen megoldás — és ez a tanulsága Caleffi könyvének — az emberi összetartás, a harc az embertelen rendszer ellen.

Az egész könyv erkölcsi mondanivalója ez. Stílusa egyszerű. Az előbeszédet idéző, döbbenetes erjű. Különösen érvényes ez a megállapítás a könyv második részére. Az ellenállás, a partizán-akciók szervezésének leírásai még kissé szürkék, nem egyszer hatásadászók. A megpróbáltatások, a szenvedés leírásánál azonban a nyelv komoly s a tartalomhoz illően komorrá válik. Hadd idézzük könyvének

egyik — tartalmában s megformálásában is egyaránt megrázó — részletét: »Egyik nap, délután, éppen körzetünk udvarának kőkockáin pihentem. Egy SS-tizedes, nem tudom, mi okból jött akkor közénk, egyszerűen csak a karjába vett egy kisgyereket a legfiatalabbak csoportjából — talán öt-éves ha lehetett. A tizedesnek kerek, telt arca volt és mosolygott. Játsszani kezdett a gyerekekkel, nevetve, labdaként föl-föl hajította. Aztán egy szempillantás alatt, még fölcsüdni sem volt időnk, feldobta a gyereket a falon körbefutó tuskédrőtra, melyben magasfeszültségű áram keringett. A kisfiú ott maradt, zebraacsikos ruhájánál fönnakadva s a szél himbálta, mint valami agyonlőtt madarat...«

Antelme könyve, az *Emberi faj* is Caleffi könyvéhez hasonló tanulságot rejt magában. Ő maga azt mondotta, az átélt szenvedések leírására nemcsak azért van szükség, hogy a borzalmak antológiája még inkább növekedjen, hanem főleg azért, mert igazi kultúrát csak ezek figyelembevételével lehet alkotni. Könyvében költői erővel mutatja meg, hogyan alakította ki a deportálás szörnyű elménye az új, az igazi embert. Csak az érti meg ezt a tételt s csak az találja helyesnek, aki elolvasta az ellenállás mártírjainak búcsúleveleit.

Antelme könyvének érdeme az is, hogy soraiból már érződik a háború utáni építész teremtő láza; hogy a visszaemlékezés és a jövő tervezése szerencsésen kapcsolódna benne össze.

A »halál időszakának« leírásában kiderül, hogy az emberi egyéniség végtelemül gyöngé, ingatag. De a rázúduló csapások alatt az igazi ember mégsem törik össze, hanem acéllá nemesedik, fegyverré kovacsosodik. Egyikük azt mondja a kegyetlenkedő SS-nek: »Próbáljátok megérteni, amit most mondok: elértétek, értitek, elértétek, hogy mindaz, ami eddig értelem volt, most öntudattá lett. Visszaadtatok az ember egységét. Kikapaszthatatlan öntudatot teremtettetek bennünk.«

Ez Robert Antelme válasza a náciizmusnak, a »magasabbrendű embereknek«.

Évekkel ezelőtt írta meg Giampiero Carocci is emlékezéseit a haláltáborokról (*Il campo degli ufficiali*) nyugodt hangon, hűvös tárgyilagossággal. Nem vitatkozik, indokol, analizál; nem tesz nagyhangú kijelentéseket, önmagát, mint főszereplőt, a többi résztvevővel egy szinten mozgatja, saját szerepét nem emeli ki. De a szerző »hűvössége« talán még többet mond minden szenvedélyes hangnál. Könyve, mely a fegyverszünet zürzavaros napjainak leírásával kezdődik s a kon-

¹ Magyarul is megjelent *Milánótól a pokolig* címmel. (Ford. Boross Júlia Bp. Szikra, 1955. 239 p. — Erdékes Könyvek.)

centrációs tábor felszabadulásával ér véget, az európai népek — franciák, belgák, oroszok, csehek és mások — közös szenvedését mutatja be. A legszörnyűbb viszonyok között Kantot olvasó rab figyelmét leginkább az orosz foglyok viselkedése köti le. A vérző, meghajszolt parasztok, ukránok és mongolok, akik az éhségtől és a betegségektől alig álltak a lábukon, akiket nap mint nap megbotoztak — nyugodt és fölényes arccal néztek kinczőikra. Az olasz foglyok viszont — Carroci nagyszerűen figyelte meg őket — politikai iskolázatlanságuk és tájékozatlanságuk miatt még a haláltáborban sem láttak mindig tisztán s a tiszték között volt olyan is, aki még itt is »elismeréssel adózott« a németeknek.

Carroci is, mint valamennyi szerző, jól látja: »azért voltunk ott, hogy levezekeljünk múltbeli vétkeinket, a magunkéit is, apáinkét is, akik épp úgy az uralkodó osztályhoz tartoztak, mint mi, tiszték, s akik hibáink alapját megvetették.« Ő is látja az emberek felelősségét, minden ember felelősségét az események alakításában.

»Milyen sok olyan dolgot megértettünk most, amit eddig csak tudtunk« — mondta az egyik olasz, aki kiszabadult a mauthauseni pokolból. Ez a nagy tanulság teszi elvülhetetlenné minden idők és minden népek számára a náci barbárság legszörnyűbb bizonyítékairól írott könyveket. »Sok olyan dolgot megértettünk, amit eddig csak tudtunk s azt is megtanultuk, mit kell ezentúl tennünk« — ezt vési eszünkbe a haláltáborok irodalma.

Sz. Gy.

HENTGES, Pierre

Toute vérité est bonne à dire

[Minden igazságot meg lehet mondani]

La Nouvelle Critique, 1955. 64. sz. 66—76. p.

Nyugat-Németország legnagyobb könyvsikere egy év óta Hans Hellmut Kirst 08—15 c. regénye. A siker titka, hogy a könyv pontosan megfelel az átlag-nyugatnémet ember gondjaira és aggodalmaira, s éppen akkor jelent meg, amikor ezek a gondok fokozódó erővel jelentkeztek. A demokratikus erők, elsősorban a kommunisták, de a nyomukban a szakszervezetek, a szocialista párt, a protestáns ifjúsági szövetség is, a Wehrmacht feltámasztása ellen küzdenek. A német ifjúságnak semmi kedve újra vágóhídra hurcoltatni magát, azután sem sóvárog,

hogy a Kelet- és Nyugat-Németországot elválasztó demarkációs vonal legyen az atomháború első arcvonala.

Ezt a hangulatot a »Blank-hivatal«, az egyelőre nem hivatalos nyugatnémet hadügyminisztérium propagandistái is számtalanszor tapasztalhatták. Ilyen körülmények között került sor arra az elég mérész propaganda-fogásra, hogy Kirst regényét, amely a sikert éppen antimilitarista irányának köszönhette, megpróbálják a saját céljaik szolgálatába állítani. Természetesen nagyon is kérdéses, hogy milyen eredménnyel. De a kísérlet maga is figyelmeztet a regény bizonyos hibáira, amelyek egy ilyen próbálkozást lehetővé tettek.

08—15 egy géppuska-modell száma. Ezzel a géppuskával végezték a Harmadik Birodalom kaszárnyaiban az embertelen csuklógyakorlatokat. »08—15 egy korszakot és egy módszert jellemez.« A regény első kötete Vierbein közlegény élményeit mondja el, a százféle kinzást, megalázást, »kibabrálást«, amelyet el kell túrnie. Során csak barátja, Asch káplár segítsége enyhít valamit. Az egész első kötet hangulata emlékeztet Hašek *Svejk közlegényére*. A hol tragikus, hol komikus kalandokban a nép természetes jósága és értelme kerül szembe a brutalitással és az ostobasággal. Végeredményben a kaszárnyai komisszág, a »drill« könyörtelenül összezúzza a szerencsétlen embert. Egymást érik a vérlázító kaszárnyai jelenetek: puskával a kézben »Feküdj!« »Föl!«, »Térdhajlítás!«, »Feküdj!«, »Föl!«, amíg csak össze nem esnek. Mindez nem éppen alkalmas arra, hogy lelkesedést ébresszen az új Wehrmacht iránt. Annál kevésbé, mert nem is a hifleri militarizmusra jellemző (ami egyébként hibája a könyvnek, de a jelenlegi helyzetben mégis fokozza hatását), hanem általában a német militarizmusra, amely Hitler előtt is megvolt és ilyen volt. Hogy a hitleri szellem ehhez mit adott még embertelenségben és borzalomban, azt Kirst nem tudja éreztetni. Azonban éppen ezért azt a meggyőződést keltheti, hogy az új hadsereg, Hitler nélkül is, csak ilyen lehet, főleg ha azok vezetik majd, akik Hitler előtt és Hitler alatt is vezették. Érthető, hogy Bajorországban Blankot és propagandafőnökét az összegvült fiatalok »Feküdj!« kiáltásokkal fogadták. A nyugatnémet polgári sajtó egyik tekintélyes lapjában, a *Frankfurter Allgemeine Zeitungban* pedig Paul Sethe nyíltan megírta: »A húszéves fiatalok nagy többsége irtózik a katonai szolgálatról...«

Hogyan gondolhattak Blank emberei mégis arra, hogy Kirst könyvét a maguk

céljaira hasznosítsák? Erre a regény francia fordításának alcíme ad választ. Az alcím: *Asch káplár lázadása*. Ez a »lázadás« az egész könyv legnagyobb gyöngesége. A derék Asch káplár a leggyöflöttebb őrmester füle mellett süvített el egy golyót, az ügyet csodálatosképpen »eltussolják«, viszont ettől kezdve a kaszárnya légköre megváltozik. Az egész epizód képtelenség, s mennyire másként történt volna minden, ha a hitleri hadsereg valamelyik laktanyájában előfordult volna hasonló eset. A valóságosnak ez a nyilvánvaló félretétele az írónak azzal a törekvésével magyarázható, hogy »heppi end«-del fejezze be a regény első részét, s ezzel a könyv humoros hangulatát megőrizze. Ha a valóságossághoz ragaszkodik, akkor itt elkerülhetetlenül tragikus fordulatnak kellett volna jönnie, ez pedig nem felelt meg az író szándékának. E naívnul anarchista megoldás adott módot Adenauer propagandájának arra, hogy a könyv tanulságát megpróbálja visszajára fordítani. »Ez a hadsereg, amelyről a regényben szó esik, nem a miénk!« — mondták az új hadsereg toborzói — »vége a csuklóztatásnak a 08—15-tel, vége az orditózásnak is, és mindannak, ami jellemző volt a porosz vagy hitleri katonaeletre«. Tehát: nem kell idegenkedni a jövő Wehrmachtjától.

Aki azonban a regényt elolvassa, azt aligha fogják effajta igéretekkel meggyőzni. Még a gyengéi sem teszik ezt a könyvet militarista propagandaeszközzé. Igaz, Kirst nem vonja le a végső következtetéseket — ehhez hiányzik politikai távlata. De, különösen a második részben, amely már a fronton játszódik, nem egy olyan megállapítást olvashatunk, amely már igen közel jut ezekhez a következtetésekhöz. »Mire gondolsz?« — kérdezi Asch káplártól a menyasszonya az első kötetben. »Es minek örülsz?« — Amire Asch csak azt feleli: »A gyerekekre gondolok. És örülök a gondolatnak, hogy ők nem fognak egyenruhát hordani.« Ennek a pusztán negatív gondolatnak pozitív továbbfejlesztése a második rész végén Asch és egyik katonatársának beszélgetése.

»Ezért a Németorszáért nem akarok meghalni! — mondja Asch... Más Németországot kell építenünk, amelyért érdemes legyen meghalni.« — »Miért ne? — felel a másik — talán lesz még egyszer olyan Németország is, amelyért élni érdemes.«

A Német Demokratikus Köztársaság polgárai már tudják, hogy van ilyen Né-

metország. Van hazájuk, amelyet szeretnek, de kiterjed a szeretetük az egész Németországra, s ezt egységesnek és szabadnak kívánnák látni. Hazaszeretetük nincs ellentmondásban a militarizmus elleni harcukkal. Sőt. Tudják, ezt a harcot éppen ezért kell végigküzdeniök, hogy a német népek végre olyan hazája legyen, amelyet maga teremtett.

S. Z.

JOURDAIN, Francis

A propos du »Trésor de la poésie populaire« de Claude Roy

[Néhány szó Claude Roy A népköltészet kincsestára c. művéről]

Humanité, 1955. febr. 17.

Jourdain cikke nagy elismeréssel szól Roy válogatásáról (Paris, é. n. Seghers — Amis du Livre Progressiste) és részletesen ismerteti a szerző értékes bevezető tanulmányát.

A hitleri-pétaini »paternalizmus« gyászosemlékű korában a »népi tudományt«, a folklórt is propagandaeszközzé alacsonyították le. Roy munkájának egyik fő érdeme, hogy nem csupán ízelítőt nyújt a népi költészet szépségeiből, hanem részletes elemzést is ad, egyben pedig több megcsontosodott előítéletet cáfol meg. Behatóan tárgyalja Roy a folklór szerepét és feladatát, valamint a népi alkotás kérdését. »Eppoly képtelenség azt hinni, hogy a nép soha nem alkotott, mint azt, hogy csak a nép alkotott... Vannak névtelen munkák, amelyek egyáltalán nem népi eredetűek és vannak névvel jelzetek, amelyek teljesen azok« — idézi Jourdain a szerzőt. Fontos megállapítása Roy-nak, hogy »helytelen volna ellentétet feltételezni a »mű« [lettré]-költészet és a népi költészet között. A költészet akkor válik népivé formájában, ha ezt a formát a kollektív emlékezet könnyen megjegyzi és továbbfejleszti a maga módján. Éppen ez az együttműködés a bámulatraméltó a — sokszor névtelen — szerző és a nép, az irodalom alatti tömegek (illettré) és az irodalmárok között. Ez az anonim, teljesen névtelen munka sem mechanizmusában, sem eredményeiben nem különbözik az író munkájától, aki egyedül áll szemben tárgyával, szövegével, maga javítja és alakítja kifejezéseit, mondanivalóját«. A folklór romantikusai elhanyagolták a környezet és az idő jelentőségét. Roy kiemeli ezek fontosságát. »A hosszú századok után napfényre kerülő palack bor olyan ezerszínű tűzben játszik, ami nem volt sajátosságá kezdetben« — írja a népköltészet alkotásairól és az idő szere-

péről találó hasonlattal. Jourdain a továbbiak során, a válogatás egyik első darabjáról, egy francia kiszámoló gyermekversről (»Am stram gram, pic et pac...«) állapítja meg, hogy nincsen egyetlen francia sem, aki ezt ne ismerné. A játékos ritmus-vers szerzőjéről azonban mit sem tudunk, az ilyenféle, értelemnélküli, »tisztá-ritmus« játékkversek mégis századokig fennmaradnak. (Ld. a magyar »Andandémusz, szórakadémusz...«) A jámbor pástör, akitől talán ered, nem is sejtette, hogy sok tizmilliónyi ember őrzi meg és adja tovább nemzedékről nemzedékre ezt a pillanat szülőtte játékos verset. A ritmus szerepének fontosságára Roy szintén rámutat bevezető tanulmányában.

»Igazi művészként foglalkozott tárgyalval és a tudós lelkiismeretességével tanulmányozta« — írja a *Népköltészet kincstárának* összeállítójáról, Claude Roy-ról, cikke befejezéséül Jourdain.

H. F.

MILLET, Martha

Modern Poetry: For or Against?

[Elfogadjuk-e vagy elvetjük a modern költészetet?]

Masses and Mainstream, 1955. 3. sz.

35—44. p.

A cikk egy vitailés eredménye, amelyen egyesek azt a véleményt fejezték ki, hogy a modern költészet technikája dekadens, érthetetlen s ezért nem alkalmas haladó tartalom kifejezésére. Az amerikai folyóirat ebben a kérdésben vitát indít, amelynek ez a cikk a bevezetője.

A szerző rámutat arra, hogy a mai haladó írók közül egyesek — mint Neruda, Hikmet és Brecht — kimondottan »modern« formákban írnak, majd a tartalom és forma viszonyának elvi kérdéseire tér át. A régi formák összeroppanása, újak teremtése mindig akkor következik be, amikor a világhoz való viszony, a tartalom gyökeresen megváltozik. Az írói módszer, technika, stílus mindig annak az eredménye, hogy az íróművész hogyan látja a valóságot és hogyan viszonyul hozzá — a stílus magán hordja a valóság percipiálásának, a tartalomnak félreismerhetetlen bélyegét. A tartalom viszont mindig az adott társadalomban ható erők, különféle szinteken folyó harcok terméke. A művészetben ugyanaz a dinamika nyilvánul meg, mint az élet egyéb területein. Tartalom és forma; elmélet és gyakorlat; ábránd és cselekvés: ezek a kategóriák egvaránt érvényesek csoportokra vagy mozgalmakra, az egyének viselkedésére és a művészi folyamatokra.

A szerző ezt a tételét az amerikai irodalom fejlődésén illusztrálja, az 1861—65-ös polgárháborútól napjainkig. Utal Whittier, Lowell, Whitman költészetének társadalmi hátterére, a falusi élet képeire Sarah Orne Jewett verseiben, amit az ipari kapitalizmus fejlődése fokozatosan szétfoszlat. Sandburg költészetében a modern termelői gépezet és az ember között tátongó szakadék két irányban nyilvánul meg. Egyik oldalon a szocialista realizmus módszeréhez jut el, amikor a valóság rajzát az eszményi társadalom képével kapcsolja össze — ide tartozik pl. *The Man with the Broken Fingers* (Az összetört újjú férfi) c. költemény; más verseiben a múlt utáni nosztalgikus vágyódás romantikája szólal meg. Ebben az utóbbi csoportban a modern költői technika »régimódi« szentimentális hangulatokat fejez ki.

A tartalom és a forma örök változásban van — néha a múltba csap vissza, néha a jövő titkait fürkészi. A változás folyamán, amely az élet lényege, bizonyos fokon sor kerül a forma revíziójára, de rövidesen a valóság újabb hulláma szükségessé teszi, hogy a revíziót is revideáljuk.

A keserűség és cinizmus hangja a múlt irodalmában is megszólalt, de az alaphangot mégis az életerős, fejlődő társadalom optimizmusa szolgáltatta. A mai kapitalizmus talaján nem fejlődhetik ki teljes értékű, egészséges ember; a társadalom ellentmondásai a harcos ember típusát alakítják ki, aki csak küzdelem árán lehet teljes emberré.

Az utolsó félszázad folyamán a költő és a közönség közti szakadék végzetesen elmélyült. A kapitalisták által fémjelzett kultúra képviselői befészkeltek magukat a legfontosabb irodalmi folyóiratokba és az egyetemi oktatásba; a kiadóvállalatoknál az előzetes cenzúra és az írókra ráerőszakolt formulák módszere uralkodik. A jelen helyzet, mint a múlt tanulsága is arra mutat, hogy az író a metrum és a rím hagyományos formáiban épp annyira dekadens lehet, mint a »modern« formákban.

A szerző a fejlődő irodalmi népmozgalmokban látja a reményt, hogy a költő utat tud magának törni közönségéhez és a bajtársiasság szelleméből merit erőt alkotásához. Ez az út vezet a költői formák szabad kibontakozásához is. A költő művében a világ egész változatossága tükröződik, egyetlen egyén sem azonos a másikkal, s ez a tény fejeződik ki a formák változatosságában is.

Sz. M.

PIZZETTI, Carlo

Un addio a Hemingway

[Búcsú Hemingwaytől]

Società, 1955, 1. sz. 23—45 p.

Az olasz kritikus Hemingway értékelését Italo Calvino, az olasz írónemzedék egyik leghitelesebb tagja és James Aldridge, a haladó ausztráliai író és kritikus véleményének ismertetésével kezdi. Pizzetti a két vélemény meglepő azonosságára ragadja meg. Mindketten jelentősnek tartják Hemingway munkásságát minden írói póza és saját magáról alkotott legendái ellenére is, mert ő volt az, aki az 1920-as, 1930-as évek sivár irodalmi életébe új mondanivalót s bizonyos fokig haladó szellemet hozott. Művei — szerintük — kitorólhetetlenül hozzátartoznak a háború utáni amerikai és olasz nemzedék ifjúságához, éppen úgy, mint Verne és Defoe.

Hemingway varázsa bizonyos fokig a meséké — állapítja meg Pizzetti. Olyan világba vezet el minket, ahol elmosódnak a határok a jók és a rosszak között. Ez a tulajdonsága távolítja el tőle igényesebb, »felölt« olvasót, amit különösen utolsó *The Old Man and the Sea* (Az öreg ember és a tenger) c. művénel érzünk. »Nem mintha Hemingway változott volna meg — mondja Pizzetti —, hanem mi változtunk meg, felnőtünk s Hemingway nem tudott minket követni«.

Nem tudott megérni, »felnőni« azzal a nemzedékkel, amely ifjúságának hőies eszményein (inkább mítoszain) túljutva emberibb, konkrétébb életeszmet választott. Pedig ha az író eleven erőként akar hatni kortársaira és követni akarja olvasóinak fejlődését, kialakult világnézettel kell rendelkeznie; minden újabb művével világképét kell mélyíteni, látókörét tágítani és nem szabad egy régi téma, régi mondanivaló ismétlésére, ill. variálására szorítkoznia. Hemingway megállt a fejlődésben első műveinél, nem haladt előre, sőt még a fejlődés lehetősége is hiányzik belőle.

Lelki válsága kétségbeesett, kiúttalan hőiesnek sorsában és világában tükröződik. Pizzetti Aldridge-nak ad igazat, aki Hemingway-t az »elvezett nemzedék« tagjai közé, a hazájukat elhagyók közé, Fitzgerald és Dos Passos mellé sorolja; ezek az írók még mindig ugyanazokkal a témákkal foglalkoznak, amelyeken a fejlődés már régen túlhaladt.

Hemingway tehát azok közé az amerikai fiatalok közé tartozott, akik utálkozza a *jólétet* és a *sikert* hajszólo amerikai életformától, megcsömörölve a Babbittok, a »középosztály« kultúrájától

valami ismeretlen, több izgalommal kecsgetető életforma után sóvárogtak, amelyben talán érdemes élni és olyan ideálok után, amelyekért talán érdemes küzdeni.

Kapóra jött számukra a »csodálatos és legendás« Európában folyó háború, amely a változatosabb életformának, a nagy és izgalmas vadászkalandoknak oly sok lehetőségét szolgáltatata; céltalan lelkesedésük itt tápot nyerhetett.

Európa nagy vonzóerejét még az is fokozta, hogy állampolgárságuk nagyobb jogokat, és a háborúban bizonyos semlegességet biztosított számukra. A háború borzalmaiktól kívülről szemlélhették, s bár részesei lehettek a »nagy kalandnak«, sőt bele is kóstolhattak a halál közeledésébe, de a háborúval járó nélkülözésekből, szenvedésekből nem kellett részt vállalniuk.

A következőkben azt vizsgálja Pizzetti, hogy a nagy kalandszomjon kívül mit hoztak magukkal Európába ezek a fiatalok, elsősorban Hemingway. Megtagadták a középosztály kultúráját és csak a pionír ősök hagyományait és gyermekkoruk erkölcsi kódexét hozták magukkal, amely megfelelt az erdőben indiánosdit játszó gyermekek félvad erkölcsének, de a társas életben való eligazodást már nem biztosíthatta. Ezeket az amerikai fiatalbereket nem szabad összetévesztenünk a XVIII. és XIX. század klasszikus kalandoraival, akik *hódítók*, akiket a gyarmatszerzés, a terjeszkedés vágya kergetett. Hemingway és társai a priori *legyőztek*, akik menekülésükkel igyekeztek a köztük és a környezetük között fennálló »konfliktust« megszüntetni. Vállalkozásuk a XX. századi remeteség egyik formája; a thébai remete és a madridi vagy a párizsi mulatókban élvezeteket hajszólo amerikai közt nincs lényegi különbség. Mindkettőt a *teljes társadalmi elszigeteltség jellemezte*.

A fentiek előrebocsátásával a kritikus Hemingway egyes regényeinek elemzésére tér át, s velük illusztrálja az elmondottakat. Részletesebben foglalkozik *Búcsú a fegyverektől* (A Farewell to Arms) c. regénnyel, amelyet Hemingway legjobb művének tart. Véleménye szerint ebben fejezte ki Hemingway a legőszintebben — azzal az őszinteséggel, amelyet későbbi műveiben már nem sikerült elérnie — saját sorsát s egyben a többi kivándorolt amerikaiét. Teljesen hiányzik regényéből a későbbi műveiben állandóan kísértő »melodramatikus gépezet«, a mesterkélttség. Itt még nem volt ezekre a kellékekre szüksége, mert saját háborús tapasztalatainak történelmi sú-

lya olyan jelentős volt, hogy teljesen azonosulhatott hőisével. Ebből származik a regény költői ereje, nagy átélése, amellyel az eseményeket, alakokat ábrázolta.

A továbbiakban Pizzetti részletesen foglalkozik Hemingway többi, kevésbé jelentős regényének elemzésével; mi csak az írónak néhány állandóan kísérő jellegzetességét emeljük ki. Hőisével világnézetileg azonosul, bennük fejezi ki és velük mondatja el alapelvét, a jóknak és nemeseeknek szükségképpen pusztulását. Szereplői nem teljesértékűek, hanem félemberek, rokkantak, gátlásokkal küszködnek, bennük velíti ki saját gyökérelenségét. Ez az ábrázolásmód néha már odáig vezet, hogy a hősök önmagukon való sajnálkozása válik a központi témává. Önnön kiszolgáltatottságának érzéséből, az étellel szembeni passzivitásából ered visszahúzódása az emberektől, amely a kor történelmi valóságának elvetéséhez és a társadalom megtagadásához vezet. Magánossága lassan már eljut addig a pontig, hogy hiányzik az összehasonlítási alap saját emberségének, társadalmi helyzetének leméréséhez, ennek következtében teljesen valószerűtlen alakokat alkot; helyzetei minden hitelt nélkülöznek, mérhetetlenre felduzzasztott erők és ellentétek küzdenek könyveiben.

A világtól való elzárkózás, az élettől való elfordulás másik következménye az új témák, új alakok hiánya, az ismert és tipikus helyzetek, jellemek ismétlődése. Hősei egyformák: a gyengéd érzelmek és a nyers, faragatlan külső, a durva beszéd kettősségéből származó érzelmi zűrzavarban élő figurák. Alakjai nem szeretnek gondolkodni, inkább élni — persze a hemingway-i életformula szerint.

Ezek a jellegzetességek többé-kevésbé, persze sűrítetten, mind megtalálhatók utolsó művében, *Az öreg ember és a tenger* c. regényben. Nem tudhatjuk, mondja Pizzetti, hogy milyen meglepetéseket tartogat még Hemingway pályája, véleménye szerint azonban ezzel a művel írói útja lezárul. Felületes olvasás után úgy tűnik, mintha Hemingway ennek a regényének a témaválasztásában az élethez, a realizmushoz akart volna közeledni: a megöregedett, szegény halászt a nyomor, a pénzkeresés szüksége hajtja ki a tengerre, messze a parttól, az ismeretlen halászfőzöldre. Valójában azonban itt is az ismétlődő Hemingway-alapmotívum bukkan elő. Az öreg halászt, Santiagót a nagy hal kevés sikerrel kecsgető, sőt esztelen üldözésére az *öncélú vadászszenvedély* hajtja. A társadal-

mi és emberi motívumok ebben a regényében is zavarosak. Hiábavaló az öreg halász fáradtságos munkája, mintahogy hiábavaló, illetve szükségtelen volt Jordan önfeláldozása (*Akiért a harang szól*). Santiago, mint Hemingway többi hőse is saját, céltalan eszményeit követi s üres »hivatástudatból« válik hőssé, hogy aztán maga előtt tetszeleghessen ebben a szerepben.

Santiago tragédiájában néhány kritikus bizonyos önéletrajzi utalást lát. Valószínű is, hogy Hemingway az öreg halász sorsában saját magánosságát, vereségét s visszavonulását akarta ábrázolni. Az öreg halász megöregedve utolsó nagy és hiábavaló kalandja után visszavonul s már csak ábrándjainak, álmainak él, ezekben keres kárpótlást vereségéért.

Pizzetti cikkének végén Hemingwaynek a háború utáni olasz ifjúság körében élvezett népszerűsége okát vizsgálja. Véleménye szerint az ok az »elvezett nemzedék« és az olasz polgári ifjúság háború utáni helyzete közti hasonlóság. Az olasz ifjúságnak azt a részét, amely nem vállalt közösséget a fasiszmissal, de még nem jutott el Gramsci és Matteotti tudatosságáig, ugyanilyen útkeresés foglalkoztatta.

Környezetük és hiányos, illetve rossz-irányú iskolai nevelésük következtében nem volt meg bennük a kultúra szerepe, ami bizonyos segítséget nyújthatott volna eszményeik és a helyes út keresésében. Szükségük volt valamilyen szenvedélyre, amely energiájukat leköthette volna és olyan eszményekre, amelyekért lelkesedhettek. Ezt nem találták meg Moravia és Piovene antifasiszta regényeiben, amelyeknek témái, mondanivalói, lelki válságokban szenvedő hősei olyan távol álltak tőlük. Ezeket a fiatalembereket jobban lekötötte Hemingway regényeinek világa. Hemingwayre Vittorini és Pavese hívták fel az olasz fiatalok figyelmét, s ő azonnal megnyerte szívüket. Megragadta őket új témáival, új látásmódjával, romantikus lendületével (ez takarta el előlük Hemingway dekadenciáját). Ezek a témák a vadászat, a kalandkeresés, az örök nyugtalanság, az idegen tájakra való vágyódás. Hemingway erkölcsi értékei többet értek ebben az időben az akkori teljes erkölcsi és kulturális posványnál, ami a fasiszta kultúrát jellemezte.

Lassan-lassan azonban megváltozott az olasz fiatalok világszemlélete, a háború közeledésével egyre jobban lelepleződtek előttük a fasiszmus hazugságai, különösen a háború alatt elkezdtek gondolkodni a környező világról, s ez aktív ellenállásra

készítette őket. Új olvasmányaik is, de elsősorban a fasizmus elleni aktív harc döntő tényező volt abban, hogy tudatuk megváltozott, világszemléletük helyesebb irányba fordult. Egyre inkább látták a hemingway-i eszmények, hősök, a l'art pour l'art hősök ürességét, a véletlen hősiesség, a heroikus, de értelmetlen önfeláldozás hiábavalóságát.

Ilyen tapasztalatok után érkezett el ez a nemzedék ahhoz, hogy túljuthatott Hemingway-n, s mindazon az illúzión, amit ő jelentett s ami első ifjúságukat táplálta. Vége szakadt az olasz ifjúság számára az örök keresésnek, a nagy kalandok hajszolásának, az örök hontalanság érzésének, beleilleszkedtek a mába és dolgoznak a holnapnak. Irodalmi eszményük ma már nem a 30-as években előremutató, de ma már múlttá vált problémákat kutató »elveszett nemzedék«, de az olasz nép múltját vizsgáló, a mai élet valóságát bemutató s a jövő útjait kereső Vigano, Pratolini és Moravia művésze.

T. E. I.

ROBBINS, Rossell Hope

The Great Tradition in English Literature from Shakespeare to Shaw. By Annette T. Rubinstein

[A. T. Rubinstein: *A nagy hagyomány az angol irodalomban, Shakespeare-től Shaw-ig*

Science and Society, 1954. 3. sz. 283—285. p.

Rubinstein 946 lapos tanulmánya, amely 22 fontosabb angol író életművét elemzi, 1953-ban jelent meg. A szerző szerint hosszú évek óta első ízben történik meg, hogy egy amerikai kritikusa a Ralph Fox által kijelölt úton halad: »Az irodalom forradalmi feladata ma az, hogy helyreállítsa a nagy hagyományt, ledöntse a szubjektívizmus és a szűk specializálódás korlátait.« Az angol irodalom nagy hagyománya a társadalmi kritika és a realizmus.

Rubinstein az előszóban megfogalmazza célját: bemutatni, hogy az angol irodalom minden nagyobb képviselője tisztán, tudatosan haladó álláspontot foglal el korának társadalmi és politikai harcaiban. A nagy írók mindig a nép oldalán álltak. Rubinstein művének fő érdeme, hogy számos olyan adattal világítja meg az angol írók tevékenységét, amelyekről a szokványos irodalomtörténet nem ad számot. A romantika korszakában a misztikus hajlamú Blake nemcsak Thomas Paine életét mentette meg, hanem filozófikus nyugalommal járta az utcákat, fején a jakobinusok piros sapkájával. Wordsworth 1794-ben így nyi-

latkozott Anglia kormányáról: »Olyan messzire haladt a gázság útján, hogy Macbeth módjára, nincs számára visszaférés.« Coleridge a következő évben nyilvános szónoklatokban fejtette ki politikai véleményét, noha a lázadásra vonatkozó drákói törvények alapján kisebb vétségért is gyarmati kényszermunkára ítélték embereket. Leigh Hunt két évet töltött börtönben a régensherceg »megrágalmazása« miatt. Hasonló adatokkal domborítja ki a szerző Byron és Shelley politikai és írói tevékenységét is.

A könyv legfőbb fogyatékosága a bíráló szerint a kritikai értékelés hiánya. A szerző lényegileg Taine racionalista, szociológiai álláspontját fogadja el, a művek társadalmi hátterét rajzolja meg, de értékelő elemzést nem ad róluk. Az olvasó ezt részben Ralph Fox tanulmányában (*A regény és a nép*), részben két újabb angol kritikus munkáiban találja meg. A bíráló szerint Arnold Kettle két-kötetes *Bevezetése az angol regényhez* a legmélyebben szántó marxista elemzés, ami eddig a tárgyról megjelent. A másik tanulmány Hyman Levy és Helen Spaulding munkája: *Literature for an Age of Science* (Irodalom a tudomány korszakában, London 1952). Az utóbbi mű tanulmánya az, hogy a nagy hagyomány nem pusztán politikai természetű, hanem az irodalmi és politikai hagyományok összefonódásának terméke. A szerzők az irodalmat a társadalmi élet integráns részének tekintik s ezen az alapon vizsgálják jelentőségét és lehetőségeit. A bíráló szerint Rubinstein könyve sokat nyerne, ha az említett angol kritikusok elemzései is részben helyet kapnának benne, mert az írók alkotásai épp oly lényegesek szándékaik feltárása szempontjából, mint életrajzuk és politikai szereplésük. További fontos, megvilágításra váró tárgy az író és a közönség közötti viszony, ami fontos szerepet játszik az irodalmi formák fejlődésében.

Rubinstein könyvét a *Časopis pro Moderní Filologii* c. folyóirat* is ismerteti. A recenzens kiemeli a könyv értékes életrajzi és kritikai anyagát. Az angol irodalom kedvelői sehol másutt nem találnak olyan összefüggő tanulmányt arról, hogy a nagy írók miképp foglaltak állást koruk fő társadalmi áramlataival szemben, vagy a kor képe hogyan tükröződött műveikben. Több író tárgyalása kapcsán (mint Charles Lambnél és Robert Browningnál) részletesen kifejti, mily tudatosan, sőt néha merészen csatlakoztak koruk haladó törekvéseihez;

* 1955. I. sz. 59. p.

a burzsoá történészek ezt a szempontot rendszerint figyelembe sem vették. A Dickensről, Eliotról és Thomas Huxleyről írt fejezetek pedig nemcsak ezekről az írókról adnak világos képet, hanem a viktoriánus kor alapvető társadalmi és eszméi áramlatairól is alaposan tájékoztatnak.

Rubinstein könyvének egyik legfőbb hibája, hogy nem foglalkozik elég alaposan az egyes művek értékelésével. Ebben különbözik műve Arnold Kettle munkájától, amely részletesen vizsgálja a tanulmányozott szerzők irodalmi értékét és művészi realizmusát. Rubinstein túloz, amikor azt állítja, hogy valamennyi kiváló író »világosan, tudatosan és teljesen« haladó álláspontot foglalt el az egykorú politikai és társadalmi összeütközésekben. Ezzel szűkíti a realizmus körét és gátolja több burzsoá író helyes értékelését, akik ideológiai hiányosságaik ellenére is nemzetük és az emberiség kulturális hagyatékát gazdagították. Meglepő, hogy Rubinstein alig beszél Thackeray-ról és a Bronthé nővérekről; W. Scott-tal és Thomas Hardy-val sem foglalkozik kellőképpen és teljesen mellőzi Samuel Butler-t.

Az angol irodalom nagy hagyományai hiányai ellenére hasznos kézikönyv. Kár, hogy mellőzi a jegyzeteket, pedig ezek a szövegben előforduló számtalan idézet és egyéb adatok eredetére felvilágosítást adnának az angol irodalomban kevésbé jártas olvasóknak.

S. I. — Sz. M.

SILLEN, Samuel

Thoreau in Today's America

[Thoreau és a mai Amerika]

Masses and Mainstream, 1954. 12. sz. 1—9. p.

A mai amerikai kritika több irányban igyekszik eltorzítani, meghamisítani H. D. Thoreau embert és írói egyéniségét. Egyesek társadalomtól elvonult remetét látnak a *Walden* szerzőjében, mások különönc lázadónak, anarchista eszmék hívének állítják be, különösen *Civil Disobedience* [Polgári ellenállás] c. röpirata alapján, melyet eredetileg előadás formájában mondott el, majd 1849-ben cikkgyűjtemény keretében kiadott. A szerző rámutat arra, hogy Thoreau nem minden kormányzat elvi ellensége, hanem a Polk-kormány kardcsörtető, antidemokratikus politikáját támadta, állást foglalva a mexikói rablőháború, a bennszülött indiánokkal szemben tanúsított embertelen bánásmód és a rabszolgaság intézménye ellen. Felismerte, hogy a me-

xikói háború ellenkezik a nép kívánságaival és érdekeivel, s az államhatalmat önző céljai elérésére felhasználó kisebbség műve; célja nem a szabadság, hanem a rabszolgaság határainak kiterjesztése. Thoreau passzív ellenállást hirdet az ilyen politikával szemben, maga is vállalva állásfoglalásának következményeit. Az adó megtagadása miatt bebörtönzik; a röpiratban e híres szavakban emlékezik meg erről az eseményről: »Olyan kormányzat alatt, mely igazságtalanul vet börtönbe embereket, a becsületes embernek börtönben a helye«.

Ezek a gondolatok egy évtizeddel később, a John Brown kapitány kivégzésével kapcsolatos tanulmányokban mélyülnek el. A tendenciózus legenda azt állítja, hogy Thoreau nem volt a tettek embere, a többi vallással együtt a »társadalmi felelősség vállalását« is elvetette. John Brown aktíve, fegyveresen harcolt a rabszolgák felszabadításáért, s Thoreau szívvel-lélekkel melléje állt. Az államhatalommal most sem anarchista megfontolások alapján helyezkedett szembe. »Ha a kormány az igazságtalanság oldalán nyilvánítja ki erejét — írja —, mint a mienk, mely a rabszolgaságot akarja fenntartani és meggyilkolja a rabszolgák felszabadítóit, akkor pusztá brutális erőnek, vagy annál is rosszabbnak: démoni erőnek bizonyul.«

John Brown elfogatása után hazaárulással és rabszolgalázadásra irányuló bűnös összeesküvéssel vádolták; a per tárgyalása 1859. október 24-én kezdődött. Öt nappal később mondja el Thoreau híres nyilvános beszédét *John Brown kapitány védelmében*. Ez a szenvedélytől fűtött beszéd az angolnyelvű szónoki irodalom remekei közé tartozik. Cáfolatlan érvekkel bizonyítja be, hogy Brown életbenmaradása senkit sem fenyeget: senki sem alhat békén, amíg a szabadsághős életének megmentésére még remény van; meg kell akadályozni, hogy ezt az embert is a szörnynek dobják áldozatul. Amíg ilyen dolgok történhetnek, addig a szépség elfátyolozva áll, a zene rekedt hazugsággá fajul.«

Thoreau nem elégszik meg beszéde elmondásával, nyomtatásban is meg akarja jelentetni, hogy mindenkibe eljusson. Fáradozása nem jár sikerrel, kiadót nem talál, Brown kapitányt december 2-án felakasztják. Temetéséről Thoreau gondoskodik, a következő évben újabb beszédet ír, amelyet a hős sírja felett mondanak el.

John Brown kapitányt »hazaárulásért« végezték ki: ezt az ürügyet használja fel a mai reakciós amerikai kormányzat is a

haladó férfiak és nők bebörtönzésére és meggyilkolására. Thoreau példája arra figyelmeztet, hogy az ellenvéleményre való jog a szabadság sarokköve — ellenállásra ihlet minden támadással szemben, amely az ész és a lelkiismeret ellen irányul.

K. Sz. Zs.

TROMBATORE, Gaetano

II romanzo di Pratolini: Metello

[Pratolini új regénye, a *Metello*]

Unità, 1955. ápr. 16.

Vasco Pratolini új regénye első része egy nagy, három kötetre tervezett műnek. Ebben a trilógiában, melynek a szerző az *Una storia italiana* (Olasz történelem) összefoglaló címet adta, azt a folyamatot akarja bemutatni, hogy a munkásság a múlt század második felében egyre inkább saját erejének tudatára ébred, kemény harcokban egységessé kovácsolódik és végül is elég erős lesz arra, hogy a faszizmus ellen már egyedül emelje magasra a polgárság által elhajított nemzeti függetlenség zászlaját.

A trilógia első kötete, a *Metello* (Vallecchi kiadás) ennek a fejlődésnek kezdeti korszakát ábrázolja: a firenzei proletariátus első szervezkedését, az anarchizmus bomlasztó befolyásának leküzdését, a szocialista párt megerősödését s azt a győzelmet, melyet az építőmunkások először 1902-ben arattak a munkálatóikkal szemben vívott negyvenhat napos sztrájkban.

Pratolini témaválasztásával az olasz irodalom legjobb hagyományait folytatja; nem az analitikus regény, hanem a történelmi-társadalmi regények útján lép előre, Manzoni, Verga és mások útján. Ez rögtön kizárja azt a lehetőséget is — fejtegeti tovább Trombatore —, hogy Pratolini először a tételt tűzte volna ki maga elé és ehhez írta meg a regényt. A témaválasztás ugyanis nemcsak a legjobb olasz irodalmi hagyományok termékenyítő hatásának az eredménye, hanem Pratolini egyéni fejlődésének is jelentős állomása: a kisemberek, kézművesek világából, a külvárosok krónikájából egyenesen vezetett az út a munkásosztály egészének megjelenítéséhez. A regény értékét különösen az emeli, hogy a munkásosztály nem elvontan jelenik meg benne, hanem a *munkások*, egyének és családok, reményekkel, gondokkal és bajokkal; akik Marx tanításának megismerésekor úgy érzik, az tulajdonképpen nem más, mint eddig csak érzett

emberi helyzetük világos megfogalmazása.

A fent elmondottakat Pratolini főleg Metellónak, a regény főhősének és sorának ábrázolásával bizonyítja. Metello parasztszaladból származik, Firenzében kőművesek mellett dolgozik, ahol egy idős anarchista befolyása alá kerül; majd Nápolyban katonáskodik, míg végül a kilencvenes évek végén visszatér Firenzébe és megnősül. Becsületes jellemével, értelmes gondolataival, szervező-készségével lassankint az építőmunkásmozgalom egyik vezetője lesz s győzelemre vezet az első nagy sztrájkot. Ezért börtönbe kerül s hat hónapi elzárás után új harcokra edzve kerül vissza harminc éves korában családjához és munkájához. — Ezzel zárul a trilógia első része.

A regényt sikerült úgy megírni, hogy az író mintegy személyes élményként jelenteti meg a századvég eseményeit, teremt meg annak levegőjét. A mű stílusa elüt korábbi munkáitól: itt az első laptól az utolsóig biztos, erővel teli ábrázolás jellemzi. A regényt azonban az teszi igazán hitelessé, az teszi igazán nagygyá, hogy szerzője szinte együtt él, lélegzik, harcol hősével a munkásság győzelméért.

Sz. Gy,

La jeune poésie du Guatemala

[A fiatal guatemalai költészet]

Les Lettres françaises, 563. sz.

1955. június 18-án lesz egy éve, hogy megkezdődött a demokratikus guatemalai kormány megdöntésére irányuló agresszió.

Az 1944 óta eltelt tíz esztendő, amikor a különböző idegen érdekeket szolgáló diktatúrák után a demokratikus Arbenz kormány került uralomra, a guatemalai irodalom fejlődésének új szakaszát nyitotta meg. A kormány intézkedései: az idegen, elsősorban amerikai monopóliumok földjeinek szétosztása, a gazdasági és kulturális függetlenségre való törekvés megteremtették az alapot az új életre támadó művészek alkotásaihoz. 1944-ig a többi kisebb dél- és közép-amerikai államhoz hasonlóan Guatemala íróinak szemét is annak a borzasztó nyomornak és elnyomatottságnak a látványa kötötte le, amelyben az írók és a költők osztoztak népükkel. Ez a nyomasztó élmény mély nyomot hagyott az írók alkotásain, és csak nagyon kevesen, a legnagyobbak voltak képesek kifejezni a szenvedések mellett a jobb jövőbe vetett reménységet, a múlt mellett a jö-

vót is, olyan írók, mint Luis Cardoza y Aragon és Miguel-Angel Asturias, akik már a huszadik század emberének szemével látták és fejezték ki országuk és koruk problémáit. Az egymást váltogató diktatórikus rendszerek Guatemalájában azonban e világosan látó guatemalaiak előtt — mint egyikük mondotta — három lehetőség nyílt: a börtön, az emigráció vagy a halál.

Ilyen előzmények után vívta ki Guatemala népe a szabadságot 1944 októberében. Az a demokratikus pezsgés, amely átjárta az egész országot, a különböző társadalmi rétegeket, az irodalmi életbe is a megújulás tavaszi áramát hozta. A szabadság rég áhított levegője, a nép életkedve egy sereg új fiatal költőt ihletett meg, s nyitotta ki szemüket a valóság közvetlen ábrázolására. »Guatemala csak 1944-ben lépett a huszadik századba« — mondotta Luis Cardoza y Aragon. Más jelentőséget kapott még a múlt ábrázolása is: történelmi alapot, kiindulópontot szolgáltatott a jelen számára, amely már előrevetítette a derűs, szabad jövő sugarát. Az 1944 óta eltelt tíz esztendő természetesen nem érlelhette meg teljesen az ifjú írónemzedéket, mindamellett számos kiváló műalkotás jelent meg, népszerűvé tévén szerzőiket, mint az agresszoroknak áldozatul esett fiatal Raul Leiva költeménye, az *Oda Guatemalához*, mely a guatemalai nép odisszeiáját énekli meg az indián idők óta a gyarmati korszakon át a jelenig. Az új költők egyik legkiválóbbja, Otto Raul González; legjobb alkotásai az *Indián világ*, amely a maya-kecsua őskorba vezet vissza, a *Guatemala erdőinek éneke*, a hazai tájnak ez a szenvedélyes hazaszeretettől fűtött himnusza, valamint a *Fényes szél*, amely költői tudósítás a szocialista világból, az emberiség jövőjébe vetett hitnek és reménységnek a megéneklése. Ugyanez az új hang jelentkezik Enrique Juárez Toledo költeményében *A gabona kezében* és Miguel Angel Vásqueznek a

munkások és parasztok jobb világért folytatott nagyszerű harcát daloló versében, amelynek címe *Imádság, kiáltás formában*. Ki kell emelni még Werner Ovalle nevét, akinek *Mi atyánk a kukorica* című műve a lakosság főtáplálékának költői magasztalása, s végezetül kisebb lélegzetű munkáikért Olga Martínez Torres költőnőt és az egészen fiatal Rafael Sosát.

Ezt a megújuló irodalmi életet tipor-ta el az amerikai agresszió. Az ostrom napjaiban Guatemala városában — és ez mutatja az új irodalom népszerűségét — közkezen forgott Leiva *Oda Guatemalához* c. verse és Rafael Alberti egy költeménye, amely egy szénné égett városról azt írja: »árnyak siratják« — s szavai beteltek az ellenálló parasztok porig bombázott falvain. Az amerikai pénzen fizetett csapatok bevonulása után az *Oda Guatemalához* egyetlen példánya elegendő volt ahhoz, hogy tulajdonosát börtönbe juttassa. A könyvtárakat bezárták, s ha egy parasztnál akármilyen könyvet találtak, az jogcím volt a bebörtönzésre; a francia és mexikói filmek helyébe pedig a hollywoodi alkotások özöne zúdult.

Régi-régi, még a mayák idejéből való indián legenda szerint van egy madár, a kecal, amely csak szabadságban tud élni. Ha elfogják és rabságban tartják, elpusztul. A régi indiánok szimbolikus kecalja az egész népet jelképezi, amely szabadságáért már eddig is ezernyi és ezernyi életet áldozott, és nem fog beletörödni rabságába. A guatemalai ifjú írók megizmosodott szárnyait még a terror sem képes lenyesni, otthon és emigrációban tovább folyik a harc a végső győzelemért. A kecal nem pusztulhat el, mert nem lehet rabságba ejteni; vigyáznak reá — Miguel-Angel Asturias emigrációban készülő nagy regényének címével szólva — *Az eltemetettek szeméi*.

S. A. P.

LEBÈGUE, Raymona

Gustave Cohen: Nativités et Moralités liégeoises du Moyen-Age

[Karácsonyi játékok és moralitások a középkori Liège-ben]

Revue d'Histoire du théâtre, 1954. 4. sz. 309—310. p.

A középkori drámák iránt megnyilvánuló nagy érdeklődés tette szükségessé a Condé Múzeum kéziratai alapján Gustave Cohen szerkesztésében kiadott drámák újranomását. Az új kiadás az 1920-as kiadás szövegétől apró részletmódosításokban és néhány kiegészítésben különbözik, melyek a következők: Gustave Charlier előszava, bibliográfia, glosszrium, név- és tárgymutató.

A szöveg előtt G. Cohen eredményekben gazdag és tanulságos nyelvészeti tanulmányát, találjuk, amely nagyon értékes a régi vallon nyelv megismerése szempontjából.

A tanulmány ezeknek a liège-i karácsonyi játékoknak és moralitásoknak a középkori színművek közt elfoglalt helyével foglalkozik. A kötet a következő szövegeket tartalmazza:

1. *Játékok Jézus Krisztus születéséről és arról, hogyan tisztelgett Jézusnál a három király*: olyan darabnak a vázlata, amely a Születéssel kezdődik és — a legutolsó átdolgozott szöveg szerint — a Mennybemenetellel végződik.

2. *A hét halálos bűn és a hét erény játéka*, 400 versből, több mint 2.761 sorból áll, R. de l'Homme (1260 körül) *Az élet és halál tükre* c. művéből vették át.

3. *Játék hat személyre*, rövid allegória, egy bizonyos Bonverier műve.

4. *Az emberi zarándoklás játéka*, 1255 verssorral, amely Guillaume de Dugulleville *Az emberi élet zarándoklása* c. műve egy részének szöveg szerinti utánzata.

Ezt a kéziratot a Huy-i Fehér Nővérek kolostorában (a rendet 1399-ben alapították) írták a XV. században; nagyon sok érdekes adalékot nyújt a kolostori

színházasásról, több értékes emléket öröközött meg róluk.

A négy darab a vallon terület kibontakozó színházkultúrájába illeszkedik, amely még a modern időkben is nagyon virágzó volt.

Ez a színházkultúra azt mutatja, hogy a nővérek, legalábbis ezekben a színdarabokban, sokkal inkább törődtek saját »lelki épülésükkel«, mint a szépirodalommal. Hiába is keresnénk a hajlékonyságot, a metrikai finomságokat és a kicsiszolt szavakat, amelyekben olyannyira tetszelegtek abban az időben a Nagy Retorikusok. Az apácák, akik feldolgozták a karácsonyi játékokat, valamint lemásolták és alkalmazták a három moralitást, nagyon kezdetleges kultúrával rendelkeztek. A moralitásokban gyakoriak a hibás verssorok, és a karácsonyi játékokból is hiányzik a szabályos ritmika. *Az emberi élet zarándoklásának* kompilátora nem sokat törődött azzal, hogy a rímek megfeleljenek a replikáknak, amelyek alkalmazása ebben a korban egyébként elterjedt szokás volt. A *Karácsonyi játékokhoz* a szerző vagy átdolgozó egy epilógust is csatolt, amelyet a Bonverier-i misztériumjátékból vett át.

Ez a *Karácsonyi játék* talán valamilyen latin drámához nyúlik vissza, szerkezete olyan archaikus, hogy G. Cohen keletkezését a XIII. vagy XIV. századba helyezte.

E kérdésben Lebègue nem osztja Cohen véleményét; szerinte ez a vázlatos feldolgozás egész bizonyosan a XV. század végén keletkezett. Cohen ezzel kapcsolatban már 1906-ban megjegyezte, hogy a pásztor, valamint Elyson és Mahay pásztorlányok jelenete szoros kapcsolatot mutat az 1500-ban vagy 1502-ben kiadott *Órák* c. metszettel, amely ugyanazokkal a mozdulatokkal ábrázolja Alison és Mahault pásztorokat. Ez is azt bizonyítja, hogy a metszettel egy időben kellett keletkeznie.

Az ostoba alakja is ezt a felvetést látszik bizonyítani. Ez a színpadi alak, aki Heródesnek a Három Királyhoz intézett fenyegetéseiből csúfot úz és Heródesnek

szemtelenül visszafelelget, nem lehet korábbi a XV. század közepénél.

E kolostori daraboknak irodalmi értéke rendkívül csekély, mégis fontos következtetésekhez vezetnek bennünket.

Ezek a műfajok továbbéltek, illetve tengődtek, bár a jónévű írók és a művelt közönség már régen elfordult tőlük. Abban az időben, amikor a misztériumjátékok már jelentős fejlődésen mentek át és rendkívüli bonyolultságot értek el, mégis megelégedtek vallásos körökben, különösen a kolostorokban olyan egyszerű darabokkal, mint amilyenek a latin liturgiák voltak.

A régi vallásos drámairodalom — a nagy városok kivételével — még Corneille és Racine idejében is fentmaradt. Egy apáca 1638-ban, egy évvel a *Cid* keletkezése után, a feljebb említett *Karácsonyi játéknak* a feldolgozását írta meg, egy Medici Mária látogatásának megünneplése alkalmából rendezett előadásra. Ez a francia nyelvű vallásos színműirodalom nem hatott az antik típusú tragédiákra, mint pl. Garnier *Zsidókja*, Corneille *Polyeucte*-je, Racine *Athalie*-ja, hanem a kolostori darabokra, mint a *Szent Királyné tragédiái*, amelyet Alise-ban még a XV. század derekán is játszottak, és egyéb provinciális darabokra, amelyeknek csak kis részét sikerült megőrizni.

T. E. I.

RADOJČIĆ, Nikola

Dva pisma iz Ugarske

[Két levél Magyarországból]

Južnoslovenski Filolog, XX. köt., 355—366. p.

A közlemény szerzője 1953-ban F. Babingtontól, az ismert turkológustól több fényképmásolatot kapott, amelyek a konstantinápolyi állami levéltárban újabban előkerült XV. századi szerb nyelvű misszális levelekről készültek. Az értékes közlemény elsősorban mint szerb nyelvtörténeti emlék fontos, két darabja azonban a magyar történeti kutatás részére is becses dokumentum. E két levél a budai királyi kancelláriából származik, s arra mutat, hogy a diplomáciai levelezés Buda és a porta között a XV. században szerb nyelven folyt. Mind ez ideig csak latin nyelvű leveleket ismertünk ebben a viszonylatban; a most előkerült levelek alapján azt kell feltételeznünk, hogy a fennmaradt latin nyelvűek a szerb eredetiről készült fordítások, illetve fogalmazványok.

Az egyik levelet Báthori István udvarbíró és erdélyi vajda írja Mihálybegovics Ali béghhez. Dátuma május, az év megjelölése hiányzik (tartalmából ítélve valószínűleg 1482 vagy 1483). A levél az 1483-ban megkötött fegyverszünet egyik előkészítő mozzanatát örökíti meg. Báthori kifejtí leveleiben, hogy nem a szabácsi erőd megigért lerombolásának halogatása vezet a tárgyalások megszakításához (amint ezt a bég feltehetően állította), hanem II. Bajazid szultánnak az az utólagos kikötése, hogy átvonulhasson Magyarország területén, továbbá az a kívánsága, hogy a menekülteket küldjék vissza a hódoltsági területre. Báthori udvariasan, diplomatikus szavakkal, de határozott szilárdsággal utasítja vissza a szultán követeléseit.

A másik levelet Mátyás küldte 1487. június 25-én a bécsújhelyi táborból II. Bajazidhoz. Visszaautasítja benne a szultánnak azt a vádját, miszerint a magyar határőrség felelős azokért a bánáti hátrásértésekért, amelyek az 1483-ban megkötött fegyverszünetet veszélyeztetik.

B. K.

GREENFIELD, Thelma Nelson

The Clothing Motif in King Lear

[A ruhamotívum a *Lear királyban*]

Shakespeare Quarterly, 1954. 3. sz. 281—287. p.

Shakespeare a *Lear királyban* ősi és nagyon nemes műltra visszatekintő motívumot alkalmazott akkor, amikor végig a darabban szembeállította egymással a meztelenséget és a kirívó öltözködést. Ezeket a motívumokat többen felismerték és tanulmányozták. Caroline Spurgeon szerint a meginkozott emberi test a *Lear* domináns képe; Robert Heilman szerint a mű ruhamotívumai igen fontosak a darab értelmének és szerkezetének megértéséhez.

A ruha jelentősége már a középkori morálitás-drámákban és az egyéb drámai művekben is nagy volt; legfontosabb volt a meztelenség és a felöltözöttség szembeállítása Henry Medwall *Természet* c. morálitásában, főleg a darab elején, ahol ez az ellentét a drámai központot alkotja. A reneszánszban a ruhamotívumok nagy szerephez jutottak a festészetben; csak hogy míg a középkorban a felöltözöttség jelentette az erényt és a meztelenség az erkölcstelenséget, a reneszánsz művészei ezt megfordították (pl. Botticelli vagy Tiziano). Shakespeare-nek mindig jó érzéke volt az irónikus ellentétekhez, eze-

ket az ellentéteket használta ki a *Lear*-ben is. A ruhamotívum teljesen egybeolvad a darab szerkezetével, a költői nyelvvel és a mű fizikai megjelenítésével. Shakespeare túlmélt a pusztá allegórián, s a szimbólumokat kritikával, realista módon alakította át saját szűkségei szerint. A motívum hagyományos részei közül átveszi a »vítát« (amelyet már Medwallnál is ismerünk: ennek lényege az, hogy a jólöltözött alak jeleníti meg az alsóbbrendű elvet, amely komoly, valamint komikus támadások pergőtüzében áll). A *Lear*-ben ellentétes figurák jelennek meg a színen; a legnagyobb ellentétet az elegáns Regan és a szegény Tom, a »meztelen fickó« alakja képezi. Ide tartozik Lear fokozatos lerongyolódásának motívuma is. A motívumot Shakespeare erkölcsi szempontból arra használja fel, hogy szembeállítsa az alsóbb- és a felsőbbrendű értékeket.

A hagyományos asszociációk természetesen nem egyszerű egyenlőségek. Kirívó öltözék jelenthet hivatalt, rangot, hatalmat. Lear, amint ráeszmél veszteségére, kezdi magáról a ruhákat letépni. Az elegáns ruha jelentheti Shakespeare-nél a hatalommal való visszaélést, a politikai hamisságot is. A meztelenség jelenthet hiúságot, az erények hiányát; Regan részleges meztelensége előkészíti kegyetlenségét és gyors érzelmi szenvedélyét Edmund irányában.

Lear kiábrándultsága és összetörtsége legmélyén, amikor az örültség első jelei már mutatkoznak, szándékosan a meztelen figura szimbolikus állapotát veszi magára. (»Le ezekkel a rongyokkal. Hé, gombolj ki!«) Úgy jut el a bölcsességhez, hogy szánja, megéri, s végül meg akarja osztani a fizikai szenvedést. Először fedetlen fővel, majd ruháit letépve éri el azt a szimbolikus állapotot, amely önismeretet eredményez s végül a megváltás útjára vezet. Medwallnál is úgy készült az ember az égi megváltás felé, hogy levetette ruháit. Shakespeare tehát a keresztény analógiát használja Lear lelki állapotának jellemzésére; itt még a meztelenségnek teológiai jelentéseit is megtaláljuk: megalázkodás, földi javak hiánya, ártatlanság.

Lear örültsége folyamán állandóan foglalkozik a ruházzal. Amikor észre tér, s barátai közé kerül, új stílusát rögtön új ruhákkal jelzik. Hogy Shakespeare mennyire bonyolultan, összetetten használja fel a ruhamotívumot, arra rájövünk, ha összevetjük Medwall allegorikus felhasználási módjával. Medwall ez ember lelki és szellemi állapotait egyszerűen lefordította pontosan megformu-

lázott ekvivalensekre. Felhasználta a motívum drámai konfliktus-lehetőségeit moralitásának megszerkesztésében. Shakespeare is felhasználta ezeket a vitalemekeket, mégpedig szerkezetileg igen fontos helyeken. Nemcsak fizikailag, tehát láthatólag, használja a motívumokat, hanem nyelviileg is. Shakespeare kihasználta a szimbólumok allegorikus jelenségeit, de ugyanakkor felismerte és beillesztette a motívumot a jellemábrázolásba és az események fejlesztésébe. A legnagyobb különbség azonban ott mutatkozik Medwall és Shakespeare között a ruhamotívum alkalmazásában, hogy míg Medwallt főleg az érdekelte, hogyan fogadják el az emberek a hamis világot, Shakespeare azt tanulmányozta, hogyan fogadják el az emberek a hamis konvencionális divatot, a ruhamotívum mesterséges szimbólumait. Az Erzsébet-korabeli drámaírók szerettek írói művészetükről beszélni. Shakespeare ezt tette a *Lear*-ben: elemezte, részeire bontotta fel egy szimbólumsorozat értékeit, s ugyanakkor vizuálisan, költőileg és szerkezetileg felhasználta darabjában ugyanezeket a szimbólumokat.

D. K.

CRANE, Milton

Twelfth Night and Shakespearian Comedy

[A Vízkereszt és a shakespeare-i vígjáték] Shak. Quarterly, 1955. 1. sz. 1—8. p.

A szerző Dr. Johnson ismert tétéleivel kezdi fejtegetését. Johnson szerint Shakespeare drámái nem tragédiák vagy vígjátékok a szó megszokott értelmében, hanem vegyes műfajú alkotások, amelyekben a két elem szabadon keveredik. Johnson a továbbiakban azt a véleményét fejezi ki, hogy a drámaírók természetes hajlama a vígjáték felé irányította: a shakespeare-i tragédia a művészi erőfeszítés, a vígjáték viszont az írói ösztön terméke.

A XIX. és XX. századi kritika általában nem fogadta el ezt az ítéletet. Shakespeare legnagyobb művészi teljesítményét a tragédiákban látta, a vígjátékokat kisebb jelentőségű műveknek tekintette, amelyek felett már elhaladt az idő. Ennek az állásfoglalásnak egyik oka az, hogy a shakespeare-i vígjáték lényegét nem sikerült kielégítő módon tisztázni. Johnson maga bizonytalan, empirikus jellegű meghatározást ad; a shakespeare-i vígjáték viszonyát a komikus drámai hagyományhoz csak újabban kezdték törté-

netileg vizsgálni. Neville Coghill pl. szembeállítja a shakespeare-i »romantikus« vígjátékot Ben Jonson szatirikus, »erkölcsnemesítő« célzatú komédiájával; az előbbi műfaj csírát Donatusnál keresi (i. u. IV. század), kifejlődését a középkori drámai hagyományban találja meg. A jonsoni vígjáték Coghill szerint szintén késő-klasszikus és középkori forrásokra megy vissza, de míg a »romantikus« komédiában a félreértésekben bővelkedő, sokrétű cselekmény szerencsés megoldást nyer, addig az egyszerűbb szerkezetű jonsoni vígjátékban a szatirikus, erkölcsi szándék uralkodik.

Crane az Erzsébet-kori drámai elmélet és gyakorlat alapján mesterkéltnek tartja ezt a megkülönböztetést. Maga úgy határozza meg az Erzsébet-kori vígjátékot, hogy az vidámságot keltő alkotás, amelynek alaptémáját gyakran szerelmi történet szolgáltatja, amely egy kellemetlen vagy veszedelmes helyzetet szerencsésen old meg s ugyanakkor kipellengérezzi a bűnt vagy leleplezi az elvakultságot. A *Vízkereszt* sikerült példája a romantikus és didaktikus elemek ilyen egyesítésének.

Ez a szintézis fokozatos fejlődés eredménye. Shakespeare első vígjátékai (*Tévedések vígjátéka*, *A makrancos hölgy*) klasszikusan egyszerű szerkezetet mutatnak, bőven kihasználva a bohózat elemeit. Amint Shakespeare középső korszakának nagy vígjátékai felé közeledünk, a komikus alpanyagba új motívumok szövődnek: Hero és Claudio története a tragédia határát súrolja (*Sok hűhó semmiért*), az ellentétes hangulati elemek keveredése a *Vízkereszt*ben éri el tetőpontját. Crane véleménye szerint a drámaíró itt sikeresebben oldja meg feladatát, mint az ún. sötét vígjátékokban (*Szeget szeggel*, *Minden jó, ha a vége jó*) vagy az utolsó évek romantikus tragikomédiáiban.

A *Vízkereszt* három cselekmény szövedéke. A darab tengelyében Malvolio áll, a jellegzetesen komikus protagonista, aki becsvágya és hiúsága miatt bűnhődik. Shakespeare itt a klasszikus szatirikus vígjáték hagyományait követi, amelyet Ben Jonson a »comedy of humours« műfajában fejlesztett tovább. Malvolio bukása a XIX. és XX. századi romantizáló értelmezések ellenére tisztán komikus hatást vált ki.

A második cselekmény Beaumont és Fletcher romantikus helyzetekre emlékeztet — ez Olivia reménytelen szerelme Viola-Cesario iránt, amely a grófnő és Sebastian házasságában nyer megoldást. Shakespeare nem aknázza ki a téma érzelmi lehetőségeit, hanem a bohózat

mechanikus módszereivel oldja meg a bonyodalmat. A történet lényege itt is az elvakult képzelgésből való felébredés.

A mese harmadik szála, Viola és Orsino története alapvonalaiiban szintén vígjátéki jellegű, de a drámaíró itt minden alkalmat megragad az érzelmvilág gazdag ábrázolására.

A *Vízkereszt* érdekessége az, hogy az író Malvolio kifejezetten komikus történetét állítja ugyan a darab tengelyébe, de figyelmét elsősorban Viola, másodsorban pedig Olivia köli le. A korszak másik két vígjátéka (*Ahogy tetszik*, *Sok hűhó semmiért*) szintén arra mutat, hogy Shakespeare a klasszikus vígjátékokra emlékeztető témából indul ki, de a cselekményt úgy variálja, hogy az hatásában — ha módszereiben nem is — egyre inkább eltávolodik a vígjátéktól.

Elemzése végén a szerző arra a következtetésre jut, hogy Dr. Johnson aligha túlzott Shakespeare vígjátékírói géniuszának dicséretében. Nem fogadható el azonban Johnsonnak az a véleménye, hogy Shakespeare drámái sem vígjátékok, sem tragédiák. A korai vígjátékok a komikus műfajhoz tartoznak; a drámaíró itt az ókori komédiától örökölt szerkezetet és módszereket használta fel az Erzsébet-kori írókra jellemző módon. A sötét vígjátékokban az írónak nem sikerül a romantikus és szatirikus elemeket szerves egységgé alakítani. A nagy vígjátékokban azonban a klasszikus komédia hagyományait követi, de a rési formákat gazdag, új tartalommal tölti meg.

Sz. M.

PETIT, Léon

Sur un trésor de lettres perdues de Racine et de La Fontaine

[Racine és La Fontaine eltűnt leveleinek nyomában]

Revue d' Histoire littéraire de la France, 1955. 1. sz. 1—14. p.

Az irodalomtörténészeket, elsősorban természetesen Racine, La Fontaine és Mme de la Sablière kutatóit már két évszázada izgatja annak a felbecsülhetetlen értékű levélkincsnek (kb. 500 Racine, 40 Sablière levél és az 1676—1686 közötti időszakból XIV. Lajos kora leg híresebb személyiségeinek levelei) a sorsa, amelyről La Fontaine unokája, Charles-Louis de La Fontaine tesz említést egy 1753-ból származó levelében.

A híradás minden kétséget kizáróan hiteles, a levelek valóban léteztek és az

unoka élete utolsó éveiben, egy szerencsés véletlen folytán, valóban látta is őket. 1746 óta de Bonnac márki titkára volt. De Bonnac nagybátyjához, Bonrepaus-hoz hasonlóan fényes diplomáciai karriert befutott, főúri sarj volt. Mindkettő ismerete a fent felsorolt három író, s személyes barátság fűzte őket hozzájuk. Levelezésüknek egy csekély része fenn is maradt. Nevezetesen ismerjük La Fontaine két — versben és prózában írt — levelét Bonrepaus-hoz; mindegyikben említést tesz Mme de la Sablière-ről is: »Tudjuk, hogy alig egy hete írt Önnek.« A levélből világosan kiderül, hogy Bonrepaus mindkettőjükkel sűrűn levelezett.

Ami Racine és Bonrepaus levelezését illeti, szintén van rá bizonyíték, mégpedig Racine-nak 1693-ból származó ismert levele, hogy Charles-Louis a valóságot írja, mikor Racine 500 megtalált leveléről ír. Racine így ír diplomata barátjának: »Párizsból való távozásom az oka annak, hogy tíz napja nem írtam Önnek.« Racine 1677-től haláláig a »király történetírója« címet viselte. Említett levelében is ebbeli minőségében jelenik meg előttünk; beszámol Bonrepaus-nak a francia seregek legújabb győzelmeiről, a nemzet irodalmi életének nagy gyászáról, Mme de La Fayette haláláról. Levelezésük még sűrűbbé válhatott 1697-től kezdve, amikor legidősebb fiát Bonrepaus magával viszi követségi titkárként Hollandiába. Racine fiahoz írt leveleiben gyakorta találkozunk Bonrepaus nevével. Racine 1699-ben halt meg. Ha e három év alatt írt leveleit — feltehetően legalább heti egyet — összeszámoljuk, s hozzájuk vesszük még a korábban írtakat is, nem túlzás, ha néhány százra tesszük számukat.

Mme de la Sablière említett 40 levelét akkor írhatta Bonrepaus-hoz, amikor az 1685 és 1687 között három ízben járt Angliában diplomáciai küldetésben. A feltevések szerint e levelek között több olyan volt, amely a Napkirály korának kiváló személyiségeitől származott. Mind Bonrepaus, mind de Bonnac, állásuknál és származásuknál fogva, bizonyonnyal kaptak leveleket, üzeneteket vagy utasításokat XIV. Lajos udvarának tagjaitól, minisztereitől, pl. Colbert-től, de Forcytól stb.

Az eltűnt levelek sorsa a XIX. század eleje óta izgatta az irodalomtörténészeket. Ekkor már szakkörökben általánosan ismertté vált a Fréron által közölt híradás, és szakemberek serege végzett alapos kutatásokat, hogy a XVII. sz. végére vonatkozólag minden bizonyonnyal ér-

tékes adatokat tartalmazó levélkincset megszerezzék.

A sikertelen kísérletek La Fontaine unokájára haragították a kutatókat. Őt hibáztatták azért, hogy nem gondoskodott a levelekről. Megvándolták, hogy nagyapjától örökölt könnyelműsége az oka eltűnésüknek. Pedig a magyarázat egyszerű. Charles-Louis de la Fontaine de Bonnac márki alkalmazottja volt, a levelek nyilvánosságra hozatala nem rajta múltott, csak a márki engedélyével történhetett volna meg. Charles-Louisnak már csak három éve volt hátra az életéből; Fréron azt írja róla, hogy a halál akadályozta meg terve véghezvitelében, mely elé e három év alatt minden bizonyonnyal akadályokat gördített kenyéradó gazdájának előttünk ismeretlen okokból származó tilalma. Halála után azután a de Bonnac kastély kincse elkallódott, talán el is pusztult. Ez persze nem gátolja meg a lelkes kutatókat, hogy továbbfolytassák a nyomozást, s ki tudja, egyszer még előkerülhet az értékes levelek egyike-másika.

P. L.

PIRON, Paulette

Deux lettres retrouvées de Racine

[Racine két megtalált levele]

Revue d'Histoire littéraire de la France, 1955. 1. sz. 15—18. p.

Racine huszonöt éven át a Moulins-i pénzügyvizsgátság vezetője volt, de kerületét soha sem látogatta meg. Magas állását Colbert kegyének köszönhette. A nagy drámaíró nem sokat tördölt hivatalával, bár hivatali társai számítottak arra, hogy az udvarnál élvezett kivételes helyzetét saját javukra kamatoztathatják. Nemrégiben két levelet találtak, amelyekben Racine — ha nem is kerülete gondjaival — de a hivatalával kapcsolatos anyagi érdekeivel foglalkozik, s érdekes oldaláról mutatják be az irodalomtörténetben egyoldalúan, romantikus szemlélettel megrajzolt író alakját.

Kartársai közös elhatározással megváltották Condé hercegtől az őt megillető adóbeszedési jogokat, s nem tudva arról, hogy Racine ezek alól királyi kegy folytán mentességet élvezett, kifizették a ráeső megváltási összeget is. Racine egyik kartársához ez alkalommal éleshangú levelet írt, amelyből az tűnik ki, hogy a francia dráma nagy mestere, a női lélek finom elemzője rendkívül járatos volt pénzügyi kérdésekben, anyagi érdekei felett éberén őrködött. Mikor Griffet mentegetődző levelet intéz hozzá,

s egyben értesíti, hogy az összeget vizs-
szakapták, tehát nem érte semmi anyagi
károsodás, enyhültebb hangon válaszol
neki második levelében.

A két levél érdekessége éppen sajáto-
san anyagi vonatkozásokban rejlik. A
polgári irodalomtörténetekben kizárólag
lelki problémákkal elfoglalt író képe je-
lentős vonásokkal gazdagodott felfedezé-
sükkel, s életének kutatói éppen ezért
tulajdonítanak neki nagy jelentőséget.

P. L.

GRONICKA, André von

**Goethe and his Russian Translator—
Interpreter, V. A. Zhukovskij (1783—1852)**

[Goethe és orosz fordítója, V. A. Zsu-
kovszkij]

PMLA, 1955. 1. sz. 145—165. p.

Bevezetőjében a cikk írója kiemeli,
hogy a nyugati tudomány nem foglalko-
zott még eléggé Goethe első oroszországi
fordításával. Az eddigi tanulmányok
nem eléggé átfogók, többnyire nem elfo-
gulatlanul nyúlnak a témához (M. Gor-
lin és M. Volm tanulmánya). Idézi a
szovjet kutatás eredményeit is, a *Litye-
raturnoje Naszledstvo* IV.—VI. (Goethe)
kötetét (Moszkva, 1932) és Zsirmunszkij
Goethe v russzkój lityerature [Goethe az
orosz irodalomban, Leningrád, 1937] c.
művét.

Gronicka dolgozata két nagyobb rész-
re oszlik. Az elsőben megvizsgálja, mi-
lyen kapcsolatban volt Goethe első orosz
fordítója, Zsukovszkij a költővel, egész
világával. Zsukovszkijt barátja, Andrej
Turgenyev már fiatal korában megis-
mertette a német irodalommal. Már 1802-
ben lefordít egy levelet a *Werther*ből,
bár komolyan csak 1806-ban kezd fog-
lalkozni a korabeli német irodalommal.

1808-ban a *Vesztnyik Jevropi* [Európai
Hírnök] c. folyóirat főszerkesztője lesz,
melynek hasábjain »valóságos Goethe-
kultuszt« folytat. Az 1808—20-ig terjedő
években keletkeznek legszebb Goethe-
fordításai. 1820-ban Németországba uta-
zik, naplójában számol be weimari útjáról,
a Goethével való találkozásról. Első
találkozásuk igen hűvös, egyszeri levél-
váltás után megszakad köztük a kap-
csolat. 1827-ben Zsukovszkij újabb né-
metországi útja során Weimarban több-
ször is találkozik Goethével. A német
költő most már szívesen fogadta. Byron-
ról, festészeti kérdésekről beszélgetnek.
Zsukovszkij búcsúzóul egy Goethét di-
csőítő, ritmikus prózában írt himnusz-
szal kedveskedik neki. 1833-ban, 1838-
ban, majd utoljára 1846-ban jár Zsu-
kovszkij Németországban, mindannyiszor

ellátogat Weimarba, meghatottan szem-
léli a Goethe-ereklyétet, s elbeszélget
Goethe régi barátaival.

A cikk második felében a szerző azt
vizsgálja, hogyan szemlélte Zsukovszkij
Goethe művészetét.

1848-ban két rövid magyarázatot fűz
Goethe *Faust*jához; ezeket a megnyil-
vánulásokat azonban már a költő késői
éveinek ortodox vallásossága jellemzi.
Zsukovszkij Goethe-képe a legtisztáb-
ban akkor bontakozik ki, ha fordításait
vesszük szemügyre. Gronicka végig
elemzi a Goethe-fordításokat, kimutatja
és elemzi az eredeti szövegtől való eltér-
éseket. Megállapítja, hogy Zsukovszkij
rendkívül jól és ügyesen adja vissza a
Goethe-költevények ritmusát, metrumát,
költői képeit; az 1816—18 közti évek for-
dításai közül legjobban sikerült az *Erl-
könig*, *Trost in Tränen* és a *Wer nie
sein Brot mit Tränen ass*, *Der Harfen-
spieler*, c. versek átültetése. Egyes kisebb
változtatások azonban világosan mutat-
ják Zsukovszkij törekvését a Goethe-
versek idillizálására, szentimentalizálásá-
ra. Szinte minden fordításában szomorú,
melankólikus hangulatot akar kelteni,
nem ritkán konvencionális, érzelmesen
romantikus kellékekkel helyettesíti Goe-
the költészetének mély humanitását.
(Különösen áll ez a *Mignon* és az *An den
Mond* fordítására.) A *Faust* híres *Zueig-
nung*jának fordításában Goethe aktív,
cselekvő világnézetét passzív szemlé-
lésre változtatja. Itt is az elégikus álmo-
dozást teszi meg a költemény uralkodó
hangulatává. A szentimentális elemek
kerülnek előtérbe Goethe nagy Sturm-
und Drang-költeményének, a *Der Wan-
derer*nek fordításában is (1819). Utolsó
fordításában (*Adler und Taube*, 1833)
már erősen eltávolodik Goethe világá-
tól; a költeményben a keresztény alázat
dicsőítését látja.

Összefoglalójában Gronicka kiemeli,
hogy Zsukovszkij Goethe egyéniségének
csak néhány oldala tudta megragadni,
mindenelőtt Goethe lírája, s ezen be-
lül is inkább a romantikus hangulatú
balladák, az elégikus és szentimentális
költemények. Alig vesz tudomást Goethe
próza és drámai alkotásairól, természet-
tudományos működéséről. Ugyanakkor
azonban néhány mesteri Goethe-fordí-
tást alkotott; torzításai nem egyszer ab-
ból erednek, hogy igen nehéz volt a ko-
rabeli orosz nyelven tolmácsolni Goethe
költészetét. Zsukovszkij nagy érdeme,
fontos kezdeményezése volt, hogy meg-
ismertette az orosz közönséget Goethe
művészetével.

B. L.

BETTERIDGE, H. T.

Herder's letters to Klopstock

[Herder levelei Klopstockhoz.]

PMLA, 1954. 5. sz. 1213—1232. p.

A hamburgi Városi Könyvtár nemrég fontos kéziratgyűjteményt vásárolt. Ebben az anyagban a cikk szerzője nyolc Klopstockhoz intézett Herder-levelet talált, melyek közül eddig csak egy jelent meg nyomtatásban J. M. Lappenberg ismert gyűjteményében (*Briefe von und an Klopstock*, Braunschweig, 1867). Annakidején Herder özvegye ezeket a leveleket elkérte Klopstock özvegyétől; — az utóbbi azonban nem teljesítette ezt a kérést, s a leveleknek nyoma veszett.

Betteridge sorra veszi a nyolc Herder-levelet; minden levél előtt röviden összefoglalja a kézirattal kapcsolatos irodalomtörténeti, filológiai problémákat, majd leközi őket. A levelek 1773 és 1801 között keletkeztek. Az első levél (Bückeburg, 1773. szeptember 25.) több érdekes kérdést vet fel. Klopstockot nagyon bántotta Herdernek az a véleménye, hogy biblikus és ógermán tárgyú bárd-dramáinak (*Bardiete*) nincsen »cselekményük«. Erre azt válaszolja, hogy meg kell különböztetni a drámai cselekményt az epikus, történeti cselekményektől. A drámában mindenféle történeti eseményről szó lehet, anélkül, hogy igazi cselekménye volna; a drámai cselekménynek a darabból magából kell kibontakoznia, nem szabad a drámán kívül esnie; — viszont éppen az utóbbi a helyzet Klopstock darabjainál. Szó van egyébként az első levélben arról is, mennyire tiszteli Herder Klopstock ódáit, és szeretne kapni néhány »eredeti Macpherson-töredéket«; beszámol arról, hogyan halad az előfizetés-gyűjtés Klopstock új művére.

A levelek közül érdekes még a második (Weimar, 1793. május 12.), amely meglehetősen rezignált hangon emlékezik meg az általános viszonyokról. »Most ott vagyunk, ahol vagyunk«, — írja Herder, — de az egész mégis halad előre. Ezt sem Robespierre és Marat, sem Katalin nem akadályozhatják meg. A reményből türelem, a soralemből remény születik.« (1220) Pár sorral később azonban, — miután megemlékezett készülő nagy művéről [*Briefe zur Beförderung der Humanität* (Levelek a humanitás előmozdításáról)] és Klopstock ódáinak nagy hatásáról, — ezt mondja: »Örüljünk mégis, hogy most élünk!«

A negyedik és a hatodik levél Herder Kant-ellenes küzdelméhez szolgáltatta adatait. Örül annak, hogy Klopstock is

megtámadta a kantianusok nyelvelméletét; 1799. augusztus 9-én arról ír, hogy »adott helyzetben hivatali kötelességének érezte« a Kant elleni heves támadás megindítását *Eine Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft* (Metakritika a tiszta ész bírálatához) c. művével. Nézete szerint a kanti filozófia teljesen »megrontja« a fiatal embereket. A többi levél, valamint az idézett levelek sok részlete csupán személyi jellegű. Herder Hamburgba utazó fiát, majd több ismerősét ajánlja be Klopstockékhoz. Fontos adalék még egy Lappenberg által rosszul idézett anti-kantianus Klopstock-epigramma kiigazítása.

B. L.

BARNET, Sylvan

Charles Lamb's Contribution to the Theory of Dramatic Illusion

[Charles Lamb hozzájárulása a drámai illúzió elméletéhez.]

PMLA, 1954. 5. sz. 1150—1159. p.

A »drámai illúzió« elméletét manapság elsősorban Coleridge nevével szokás kapcsolatba hozni, akinek emlékezetes mondása — »*the willing suspension of disbelief*« — (a kételkedés önkéntes felfüggesztése) — szinte közhellyé vált.

A cikk szerzője revízió alá kívánja venni ezt a hagyományos nézetet. A többi romantikus kritikus — De Quincey, Hazlitt és Lamb — szintén foglalkozott a problémával, hacsak szórványosan is. Mindük között Charles Lamb mondanivalója a leginkább gondolatébresztő és a legfigyelemreméltóbb. A szerző először az előzményeket ismerteti. A neo-klaszszikus dráma-elmélet a »hármasság« racionális aspektusát domborította ki. Lehetetlen a nézővel elhitetni, hogy néhány órai játékidő alatt napok eseményei peregnek le; továbbá, a józan ész ellen szól megkívánni a nézőtől, hogy az egyik pillanatban Ázsiában, a másikon már Afrikában képzelje magát. A XVIII. század bizonyos mértékig szembeszállt evvel a »racionalista« felfogással. Dr. Johnson szerint a drámaírók nem szabad, hogy megkössék az egységek betartásának szabályait. Ő is tagadja azonban, hogy drámai illúzió-keltés révén a néző megfelekedezhetik, hogy nem színdarabot, hanem a való élet egy darabját látja a színpadon. A cikkíró megállapítja, mind a XVII., mind a XVIII. sz. túlságosan elvontan, a drámai műfajokra való tekintet nélkül vizsgálta a kérdést. Elő-

szőr Charles Lamb irányította a figyelmet arra a fontos tényre, hogy a drámai illúzió foka más kell legyen a tragédiában és más a komédiában. Lamb szerint a tragédiában az illúzió teljesebb megteremtése szükséges, míg a komédiában kevesebbel is megelégszünk. A tragédia műfaja megkívánja, hogy a néző érzelmileg is azonosuljon a főhőssel, mintegy részt vegyen corsában. A komédiában mindez szükségtelen, mert figuráit kívülről, azonosulás nélkül szemléljük. A komikus alakok maradjanak tehát a »színpad félig-elhitt, fiktív személyei«, míg a tragikus szerepek alakítása megköveteli, hogy a színész a saját teljes azonosulásával segítse elő a hallgatók azonosulását. Egy kitérőben a szerző Sztanyiszlavszkijt kritizálja, aki — szerinte — nem ismerte fel Lambnek azt a tételét, hogy a komikus színjátszásnak nem szabad tökéletes tükröt tartania az élet elé, és evvel »Csehov vígjátékait tragédiákká változtatta«. A továbbiakban Lambnek azzal a nézetével foglalkozik, mely szerint Shakespeare drámái olvasva jobbakká, mint színpadon előadva. Lamb érvelése: a tragédiák olvasása teljesebb illúziót nyújt, mert szemünket nem kötik le a külső események és túlerős behatások pl. Gloucester megvakíttatása a *Lear királyban*) és így képzeletünk felszabadul, hogy csak a jellem intellektuális nagyságára és a karakter belső mozanataira irányítsuk figyelmünket. Lamb végelemzésben tagadja a maradéktalan illúzió megteremtésének lehetőségét a *színházban*. A drámaíró mind a tragikus, mind a komikus alakokat felnagyítja és ugyanakkor eltávolítja a való élettől. Szerinte éppen ez a képzelet felé való »eltávolítás« vész el szükségképpen a színpadi előadásban, mert a színész, például monológjaiban, önkénytelenül is emlékezteti a nézőt, hogy pusztán játékról van szó. A cikk írója ezen a ponton nem ért egyet Lamb-mel és leszögezi, hogy a nagy színészek példája igazolja: az illúzió felkeltése és a hagyományos játéktechnika összeegyeztethető.

A szerző végül az eddig kizárólag eszszéistának tisztelt Lamb-et az angol drámakritika legjelentősebb művelői közé sorolja, aki »csodálatos egysúlyt teremtett az elméleti és gyakorlati kritika között« azáltal, hogy mély elméleti megállapításait mindig a színházban szerzett tapasztalataiból szűrte le.

A. L.

HAVENS, Raymond D.

Solitude and the Neoclassicists

[A magányosság és a neoklasszikusok]
ELH, 1954. 4. sz. 251—273. p.

A magányosságnak, a társadalomból való elvonulás és jellegzetesen újkori motívumának a világi szépirodalomban való szerepével már jelentékeny terjedelmű filológiai irodalom foglalkozik. Havensnek, a nemrég elhunyt amerikai Milton-kutatónak e poszthúmus tanulmánya vizsgálódásai köréből kirekeszti a több kutató által e vonatkozásban már behatóan elemzett XVII. századot, s figyelmét a neoklasszikusokra, Pope-ra és körére, Johnsonra, Thomsonra, Cowperra, a XVIII. század angol költőire korlátozza.

A régiebb angol irodalomtörténetírás hangsúlyozta e kor szellemi életének urbanus, társasági, sőt kávéházi jellegét. Valóban, nem egy újklasszikustól látszólag mi sem áll távolabb, mint annak az egyedülletnek dicsóítása, melyben a társadalommal szemben való kötelességmulasztás, az önzés, sőt a paranoia csíráit látják. Havens azonban rámutat arra, hogy a gyakori elitélő magányellenes állásfoglalás mellett nem kevésbé nyomtatékosan ad hangot e kor irodalma a nagyravágyás s más jellegzetesebb társadalmi bűnök megbélyegzése, a természet-kultusza és a melankólia magasztalása kapcsán a *visszavonultság* kívánatosságáról szóló nézeteinek. E visszavonultság azonban korántsem azonos a gyakran vallási indítékú remetéskedéssel, a teljes egyedülléttel, hanem a néhány barát és könyvek társaságában vidéken, procul negotiis folyó életet jelenti. A városi élettől való elfordulás, a civilizációból való menekülés, a vidéki elvonultság vágya kezdetben nem pusztán irodalmi divat vagy konvenció, hanem társadalmi tényeknek is következménye: London és néhány nagyváros polgárosuló irodalmi világa mellett még igen jelentékeny szellemi élet virágozik az angol arisztokráciának és gentrynek vidéki birtokain levő, a rossz közlekedési viszonyok között nehezen megközelíthető kastélyaiban és udvarházaiban. Az elvonultság-kultusz odí profanum vulgus színezete is az osztálytényezőknél talajból sarjad.

A magány-keresés neoklasszikus megnyilatkozásai a XVIII. század vége felé egyre határozottabban vegyül a csak az idealizált természetben lehetségesnek tartott tétlen költői álmodozgató utáni vágy is. Táplálja e tendenciát Rousseau és a ma már elfelejtett, de a

századvégen hallatlanul felkapott J. G. Zimmermann népszerűsége is (*Über die Einsamkeit*je angol nyelven 23 kiadást ért meg fél század alatt). Tőlük vezet az egyenes út a természet kultuszához, mely a XVIII. századnak háborúktól, ipari forradalomtól tépett korában a társadalmi átalakulástól megrázott szellemi ember menedékhelye, ábrándos aziluma lesz, legalábbis a költői elméletben. A természet és a benne megtalálni vélt magányosság eszméje azonban fokozatosan konvencionálizálódik, elsekélyesedik. Az angol neoklasszicizmus a magány lélektani kiértékelésében a felületen marad, a pszichológiai mélységek sokoldalú felderítésének feladata a romantika, a XIX. század öröksége lesz. Befejező paragrafusaiban Havens néhány jellemző vonást ad a magányosság-gondolat korunkbeli továbbélésének történetéhez.

O. L.

IZMAJLOV, N. V.

Sztyihotvorenijje Puskina Mirszkaja vlaszty

[Puskin *Világi hatalom* c. verse]

Izvesztyija AN SzSzsZR, OLiJa, 1954. 6. sz. 548—556. p.

N. V. Izmajlov részletes filológiai elemzés alá veszi Puskin *Mirszkaja Vlaszty* [Világi hatalom] c. versét, melyet a költő életének utolsó szakaszában, 1836 nyarán írt. A vers szövegét eddig csak másolat alapján ismerték. A vers Puskin életében nem jelent meg, halála után is sokáig kiadatlanul maradt cenzurális okokból. Néhány hiányos részlet megjelenése után csak 1870-ben került bele teljes szöveggel Puskin verseinek Gennadi-féle kiadásába. A versnek legutóbbi időkig azt a változatát tekintették hitelesnek, amelyet Zsukovszkij gyűjteményében találtak.

A közelmúltban Párizsban megtalálták a *Világi hatalom* eredeti kéziratát; másolatát megküldték a Szovjetunió Tudományos Akadémiája Nyelv- és Irodalmi Osztálynak. A kézirat több vitás textológiai kérdést dönt el. A megtalált piszkozati lapok és azok letisztított másolatai lehetővé teszik, hogy figyelemmel kísérjük: hogyan dolgozta át Puskin a vers eredeti szövegét. Több kifejezést, szót áthúzott és kifejezőbbel helyettesített — ezeket a változtatásokat Izmajlov sorról-sorra kimutatja tanulmányában. A változtatások közül figyelemre méltó a költemény ötödik sorának kijavítása. Ez a sor a mai szövegben rövidebb a többi

sornál: »Két asszony állt.« Ez a rövid sor megtöri a vers ritmusát — és a ritmus megtörését a szöveg logikája sem igazolja. A most megtalált kéziratból kiderült, hogy ez a sor ugyanolyan hosszú volt, mint a többi, így hangzott: »Két sápadt, gyenge asszony állt.« A költőnek a jelzők nem tetszettek, kihúzta őket és még nem helyettesítette más jelzőkkel, mivel versét nem szándékozott rýomdába adni.

A Párizsban fellelt kéziratból arra is lehet következtetni, hogy a *Világi hatalom* egy hat versből álló ciklus része. A tanulmány szerzője bizonyítani tudja, hogy melyik a ciklus második, harmadik, negyedik és hatodik darabja, de az elsőre és az ötödikre vonatkozólag csak feltevései vannak. E feltevések szerint az *Emlékművem* és »*Ha a városi zaj...*« c. versek is ehhez a ciklushoz tartoznak. A ciklusra a hagyományos formák és az egyházi tematika felhasználása jellemző, de ugyanakkor a társadalmi mondanivaló sűrűsödését is látjuk benne.

D. P.

ELWERT, W. Th.

La crisi del linguaggio poetico italiano nell'Ottocento

[A XIX. századi olasz költői nyelv válása]

Anales del Instituto de Lingüística, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza 1950. 4. k.

A tanulmány szerzője az olasz nyelvtörténet talán legelhanyagoltabb korszakának, a XIX. századnak fontos nyelvi jelenségeit veszi szemügyre. Az olasz irodalmi, de főként költői nyelv demokratizálódási folyamatát tárgyalja a romantikusoktól az első világháborúig terjedő száz esztendőben, és sok tekintetben először mutat rá alapvető tényekre.

Az irodalom nyelvének demokratizálódása a romantikus stílusvitákban ismételt szóra kerül, így már Berchet *Lettera semiseria di Crisostomo* c. művében is (megjelent 1816-ban), melyet egyébként az olasz romantizmus manifesztumának szoktak tekinteni. Elwert, amikor hangsúlyozza a berchet-i gondolatok újdonságát, elfeledkezik a megelőző századról, holott Alfredo Schiaffini már 1937-ben¹ rámutatott a XVIII. század

¹ *Aspetti della crisi linguistica italiana del Settecento*. Újabban megtalálható *Momenti di storia della lingua italiana*², Roma, Studium, 1954: 91—132.

rezurajlegére s arra a tényre, hogy az olasz nyelv és szókincs megújítása, a klasszikus, trecento-hagyományok elvetése már akkor kezdetét veszi, ill. nagyrészt meg is valósul. Elwert értelmezésében a klasszicizmus uralma a XIX. század elejéig tart, és a romantizmus feladata, hogy a nyelvi klasszicizmust, az elavult, emelkedett, az emberi érintkezésben nem használt szavakat elsöpörje és a nyelvet demokratizálva a mindennapi beszédhez közelvigye.

Szerintünk ezzel szemben a romantizmus nyelvi engedménye és nyelvi demokratizálódása visszalépést, hátrálást jelentett a XVIII. század nyelvi radikalizmusához képest. Maga Berchet is pl. kigúnyolja az olvasók első és második táborát: a »höttentottákat«, akik a költészet ellenségei, és a párizsiakat, akik érzéketlenek a költői megrázkódások iránt. Ezt a gondolatot Leopardi továbbfejleszti és éles francia- és XVIII. század-ellenes megjegyzésekkel egészíti ki. A romantizmus nyelvi demokratizmusa kompromisszumos megoldás volt, amennyiben támadta és elejtette a Cesari vezette neopurista köröket, akik a trecento nyelvállapotát akarták korukkal elfogadlatni és azzal tüntettek, hogy minden modern fogalmat ki tudtak fejezni, ámbár körülírással, XIV. századi szavak segítségével. Cesariékhoz és a századeleji neoklasszicista irányzathoz képest Berchet és társai romantikus nyelvi demokratizmusa feltétlen haladás, mert elvetik a XIV. század nyelvét, a Crusca-szótár normáit, a mitológiai képeket, Parini, Monti klasszicizmusát, a latinizmusokat és sok egyébét: a XVIII. század kozmopolitizmusával, nyelvi egyszerűségével, teljes, mindenki számára való közérthetőségével azonban szembenállanak.

Innét a romantikus kor nyelvi hibridizmusa, melyet Elwert jelez, azonban nem ért meg. Egyrészt lerögzíti, hogy a prózában inkább érvényesül a demokratikusabb szóhasználat, nevezetesen a régi, hagyomány megszentelte szavak elvetése, mint a költészetben. Másrészt helyesen jegyzi meg, hogy a költészetben belül is pl. Leopardinál, de a romantikus kor sok más költőjénél is a magasztos, emelkedett szavak mellett ott találjuk a mindennapi társalgás egyszerű, szinte rusztikus szavait.

A hagyományos, emelkedett nyelvhez számítja, teljes joggal, a szicíliai iskolában gyökerező monoftongizált alakokat, pl.: core, foco, loco, novo, a szinkopált szavakat, mint: spirto, merto, végül a szóvégi magánhangzó elhagyásokat: amor,

dolor, fedel, fatal, or, piacer, uom, siam, sen (seno) stb. A romantikus költői nyelvben mindezek a formák keverednek a mindennapi nyelvből eredő diftongizált, nem szinkopált, teljes alakokkal.

Elwert nézeteinek helyes értékelését a romantikus nyelvi mozgalom valóságos értelmezése adja meg. Ha a fenti szempontokat vesszük tekintetbe, megértjük az állandóan jelentkező kettősséget, ellentéteket, és tisztán látjuk a romantikus nyelvújítás korlátait is a XVIII. századi radikalizmussal szemben.

Az olasz irodalmi nyelv fejlődése az egyszerűsödés irányában halad. A fejlődés állomásai: Giusti, Emilio Praga és végül Stecchetti, akinek 1877-ben megjelent *Postuma* kötete jelzi a végső leegyszerűsödést. Giustinál pl. küzd egymással a régi és az új. Míg hazafias verseiben a mindennapi nyelvet használja, szerelmes vagy komoly tárgyú költeményeiben vissza-visszatér a régi sajtások egyes emléke. (*All'amico nella primavera del 1841*)

Emilio Praga teljesen modern, egyszerű nyelven ír, csak ritkán jelenik meg nála valamilyen régi, klasszikus szó. Nem egyszer dialektalizmussal is él (pl. a *La morta del villaggio* c. versben, amelyikben la tosa (leány) fordul elő. A modern nyelven írt versben pl. *mesto, forosetta* (falusi lány), *avello* (sírűreg), a hagyományos emelkedett szókészletből való.

A már említett Stecchetti feladja az elavult szavakat, fordulatokat, szabadoságokat és verselése egészen közel kerül a mindennapi beszédhez.

Az egyszerűsödési folyamattal szemben az Amici Pedanti társaság, Carduccival az élükön, visszatérést hirdetett a költészet emelkedettebb formáihoz, szemben a színtelennek, hétköznapiak tűző Betteloni—Stecchetti irányzattal. Elwert tanulmányának értékes részlete az, amelyben kifejti álláspontját Carducci és D'Annunzio költői nyelvének emelkedettségével kapcsolatban. Minden látszat ellenére tkp. nincs szó visszatérésről, a hagyományok felújításáról. Ellenkezőleg: Carduccit a bővérű realizmus jellemzi, »forte venatura di linguaggio realistico«, mely természetszeretetőből, az élet iránt érzett rajongásából fakad. Ihletésének forrása mindaz, ami megfogható, ami tárgyszerű, innen van vizuális képzelőereje, mely a dolgokat szemléletesen ragadja meg és nem elvont eszmélkedésekben. Minden költeményében, még a látszat szerint a legklasszikusabbakban

is bőséggel jelentkeznek a mindennapi élet egészen konkrét szavai.

Elwert, bár nem említ irodalomtörténeti vonatkozásokat, termékeny gondolatokkal járul hozzá Carducci újjáértékeléséhez: a szabványos, »klasszicista« Carducci-képpel szemben egyre inkább rá kellene mutatni a kor politikai küzdelmeiben haladó, sőt radikális értelemben állást foglaló, realista Carduccira. A visszanyúlás a klasszikus nyelvhez, a latinizálás nem jelenti a hagyományos olasz költői nyelv felújítását, és a kor adottságaival magyarázható.

D'Annunzio nyelvével kapcsolatban hasonló nézeteket vall. A rengeteg latin és görög szó, melyet D'Annunzio használ (szinte mindig eredeti, tehát az olasz hangrendszerhez nem idomított alakban), azt a célt szolgálja, hogy közölnivalóját pontosabbá, tárgyilag részletesebbé tegye, tehát az akkor kiteljesedő realizmus, vagy még inkább az ugyancsak akkor jelentkező naturalizmus nyelvű ideálját követi. Ennek a tételnek alátámasztására szolgál az az egyébként ismert körülmény, hogy D'Annunzio nagy bőségben él a mezőgazdaság, paraszti élet, tengerészet köréből származó, egészen specifikus jellegű szakkifejezésekkel, szavakkal. (Ezzel mintegy megelőzi Pascolit, aki attól sem riadt vissza, hogy növények, állatok neveit dialektális szavakkal szerepeltesse.) Mindezeknek a törekvéseknek mélyén az olasz irodalom kezdetén jelentkező költői iskolák hagyományos nyelvének, a lingua aulicának felfrissítése, növelése, színezése van. A D'Annunzióról hirdetett emelkedett, választékos nyelvhasználat csak módosított értelmezéssel fogadható el: a hagyományos költői nyelvbe be nem illeszthető szavak keresése, a naturalizmus, realizmus célkitűzéseiből fakadt. Ugyanígy az egyszerűnek mondott Pascolinál is, aki sokszor csak a külön Pascoli-szótárral olvasható; éppen a már említett dialektizmusok miatt.

A fejlődés utolsó, már a XX. század elején jelentkező szakaszában bekövetkezik az olasz irodalom nyelvének végső leegyszerűsödése. Enrico Thovez 1910-ben megjelent: *Il pastore, il gregge e la zampogna* c., az olasz aulikus irodalmat kigúnyoló műve egyúttal elveti a Carducci és főleg D'Annunzio képviselte naturalista kísérletet is. Az irodalom nyelvének a közösség minden tagja számára érthetőnek kell lenni. A szókincs bármilyen irányban való bővítése éppen elvetendő, mint a régi aulikus nyelv megtartása.

Az említett ideálok megvalósítói a crepuscolarismónak nevezett irodalmi mozgalom költői és írói, elsősorban Guido Cozzano. A crepuscolarizmóban helytelen csupán a »költőietlenséget« látnunk, mint a 30–40 évvel korábban működött Stecchettiben; az olasz irodalmi nyelvben, ahol a hagyományok ereje nagyobb, mint bármely más irodalmi nyelvben, forradalminak nevezhető az a harc, melyet a crepuscolisták vívtak a művelt köznyelv irodalmasításáért. S a harc egy időben a megelőző kor naturalista kísérletei ellen is irányul, hisz támadta D'Annunziót is. A kortársak számára a harc részletei egybefolytak: D'Annunziót akkor még sokan a lingua aulica feltámasztójának tartották. Csak 1940-ben mutatott rá Gargiulo *D'Annunzio* c. művében (csak irodalmi vonatkozásokban) D'Annunzio alapján naturalista gyökereire. — Nem járunk messze az igazságtól, ha feltételezzük, hogy a crepuscolarismo köznyelv-nemésítését és hagyomány elvetését előmozdította az egységes olasz állam létrejötte, miként a lingua aulicához való ragaszkodás, a hagyomány tisztelete is tápot kapott az olasz nemzeti egységre való évszázados, az írók és költők legjobbjaitól ápoltt törekvéseitől. Amikor az egység politikailag megvalósult, a hagyomány és a nemzeti egységet irodalmilag létesítő lingua aulica feleslegessé vált: az új állam mindenkit összefogó köznyelve képes volt megnevesített formában a régit, a hagyományosat helyettesíteni.

Ez volt a helyzet századunk első két évtizedében. Az olasz irodalom nyelvének fejlődése azonban a crepuscolarismo mozgalommal nem zárult le. A két világháború közti nyelvi kérdések azonban nem képezik tárgyát Elwert tanulmányának.

H. Gy.

CHALASINSKI, J.—GOSTKOWSKI, Z.
Diogenes i »nowy humanizm«

[*Diogenes és az »új humanizmus«*]

Nauka Polska, 1954. 4. sz. 242–243. p.

A lengyel bírálók az Unesco folyóiratának, a *Diogenes*nek alább ismertetett két cikkében a nyugat-európai tudomány példátlan elfogultságának bizonyosfokú visszaszorulását figyelik meg.

A két cikk: Amerigo Castro *Shaladin szultán a neolatín irodalmakban* (1954. 8. sz.) és Francesco Gabrieli *Dante vi-*

szonya az izlámhoz új megvilágításban. (1954. 6. sz.)

A cikkek Palacios tanulmányával foglalkoznak, amely 34 évvel ezelőtt jelent meg. Miguel Asin Palacios, spanyol orientalista, feltűnést keltő művében ugyanis kimutatta, hogy feltűnő hasonlóság van Dante *Isteni Színjátéka* és a muzulmán eszkatológia között, mely arab iratokban maradt fenn. A spanyol kritikusként azt állította, hogy Dante átvett az arab irodalomból, szinte úgy tekintették, mint az európai és keresztény kultúra profanálását. Főleg Olaszországban volt nagy az ellenkezés Asin Palacios megállapításával szemben, ami nemcsak szellemi lustaságnak volt az eredménye a keserű, új igazsággal szemben, de — s mindenekelőtt — a kulturális nacionalizmus eredménye, az elhatározott szándék megvédeni minden áron a nemzeti dicsőséget, melynek eredetisége és eddig kétségbe nem vont nagysága lett megingatva.

A vitában, amelyet a spanyol kutató folytatott a húszas években ellenfeleivel, hiányzott egy pont: nem tudta kimutatni, milyen úton jutottak Dantéhoz az arab eszkatológikus irodalom adatai. Az a tény, hogy Dante nem ismerte az arab nyelvet — az őt védők szemében — eldöntötte a spanyol szerzők állításának helytelenségét, és lehetővé tette azt, hogy a szöveg hasonlóságait véletlennek tartsák. Az egész kérdés bizonyos idő múlva elcsendesedett.

Az utóbbi években azonban egyidejűleg két szerző — egy spanyol és egy olasz — újra kiadták latin és francia nyelven a spanyol-arab eszkatológikus szöveget. Ezt a szöveget (*Mohamed lépcsői*), amely Mohamed vándorlását írja le az égből és a pokolban, a spanyol király támogatásával már a XIII. században lefordították és ilyen formában jutott el Francia- és Olaszországba. Így ennek a ténynek a megerősítésével az Asin bizonyítékából hiányzó rész ki lett egészítve. A következő probléma, hogy

min alapult és milyen volt a jellege az arab szövegből való átvételnek az *Isteni színjátékban*? Mennyiben módosította ez az átvétel a kutatók eddigi nézetét munkájáról, melyet a polgári tudomány a középkori vallásos kultúra legtisztább kifejezésének tartott Európában.

A cikk szerzője ennek a kérdésnek a megoklásával foglalkozik és arra a következtetésre jut, hogy bár nem mondhatjuk azt, hogy az *Isteni Színjáték* a *Mohamed lépcsői* alapján keletkezett volna, mégsem tagadható, hogy Dante fantáziáját az arab kultúra elemeivel gazdagította.

A cikkben a megbolygatott problémával kapcsolatosan van egy ideológiai mozzanat, melyre érdemes felfigyelnünk. Az olasz orientalista fejtegetéseinek végén így ír: »Most miután az *Isteni Színjáték* és a *Mohamed lépcsői* kapcsolatát a spanyol és az olasz tudós egyidejűleg felderítette, fogadjuk kedvezően ezen új kapcsolatot, mint a középkori nemzetközi kultúra erős és elasztikus hálózatát, mely az intellektuális erők együttműködésével a legnagyobb fizikai és lelki távolságot győzte le — a sikert megirigyelhetné az UNESCO«.

Ehhez hozzáfűzhetjük, hogy Gabrieli még mindig szerfölött messze van Dante helyes értékelésétől. Egyrészt komikus elképzelni, hogy a világirodalom egyik legnagyobb művészeinek nagyságát befolyásolná az, hogy az eszkatológikus részeket innen vagy onnan merítette. Amint Shakespeare nagyságán semmit sem változtatott annak ismerete, hogy krónikákat és olasz novellákat dolgozott fel, ugyanígy Dante nagyságát sem érinti, hogy az arab kultúrától is átvett hagyományos elemeket. Mindenesetre annál jobban érinti ortodoxiájának kérdését, melyet a polgári tudomány egyes képviselői is ostromoltak. Dante kapcsolata az eretnekségekhez, a nem ortodox áramlatokhoz ezzel még erősödik.

D. A.

A TUDOMÁNYOS ÉLET HÍREI

Újabb hírek a Mickiewicz-évfordulóról

Megjelenik Mickiewicz válogatott műveinek egy kötete belorussz nyelven. A művet a Belorussz Allami Kiadó adja ki. Megjelenik Mickiewicz műveinek belorussz bibliográfiája is.

Mickiewicz művei bolgár nyelven. Bolgár költők csoportja Adam Mickiewicz *Válogatott műveinek* kiadását készíti elő. A munkát P. Dinekov, a szófiai egyetem szláv irodalmi tanszékének vezetője irányítja. A fordításokat Dora Gabe, Elizabeta Bagriana, Harmadzsiev és Pentelejev végzik. A *Pan Tadeusz* fordításán Blaga Dimitrova dolgozik.

Olaszország. — Mickiewicz halálának 100. évfordulója alkalmából Rómában is ünnepeket rendeznek. A különböző pártállású (köztársasági, monarchista és kommunista) vezető közéleti személyekből álló szervező bizottság Ugo della Seta professzor vezetésével Olaszország több városában előadásokat tart.

Jean Malyc, a *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* cikkírója elismeréssel emlékezik meg a Budapestről nemrég érkezett *Acta Antiqua*, *Acta Historica*, *Acta Orientalia*, *Acta Archeologia* kötetéről, amelyek a Magyar Tudományos Akadémia kiadásában jelennek meg. Kiemeli Marót Károly, Gyóni Mátyás, Szilágyi János és Hajnal István egy-egy cikkét.

Megtalálták az első nyomtatott orosz ábécés könyvet. A könyvet I. Fjodorov állította össze 1574-ben Lvov városában. A tudomány eddigi álláspontja szerint az első nyomtatott orosz ábécés könyv 1634-ben készült. Az újonnan talált mű a maga korában nemcsak a művelődés eszköze volt, hanem hozzájárult az orosz nyelv védelméhez is a XVI. századi lengyel elnyomás ideje alatt.

Olaszországban az Istituto della Enciclopedia hozzáfogott a *Dizionario Enciclopedico* szerkesztési munkálataihoz. Az első kötet 1956 tavaszán jelenik meg majd meg. A *Dizionario Enciclopedico* 12 kötetre tervezi a kiadót, az utolsó kötet 1958 végén jelenne meg. A *Dizionario* nemcsak terjedelmében különbözik nagynevű elődjétől, az *Enciclopedia Italiana*-tól, hanem felépítésében és módszerében is. A legjelentősebb újítás a szótári rész bedolgozása, amely teljesen hiányzott az *Enciclopedia*-ból. A kifejezetten enciklopedikus anyag feldolgozása is különböző, mert míg a nagy *Enciclopedia* az egyes címszavakat monografikusan és összefüggéseiben tárgyalta, addig a *Dizionario* ragaszkodik a címszavak analitikus és definítorikus tárgyalási módjához. Ezzel sikerül elérnie, hogy az *Enciclopedia* 55 ezer címszavát 220 ezerre emeli. Az egyes kötetek (három hasábal) 800 oldalasak lesznek.

Voltaire-magángyűjtemény került könyvtári tulajdonba. — A Bibliothèque Royale de Belgique von Launoit gróftól gazdag Voltaire-gyűjteményt vett meg. A gyűjteményben szerepel Voltaire műveinek számos eredeti kiadánya, ritka Voltaire-nyomatványok, 300 eredeti levél és a nagy francia író 400 képe és karikatúrája.

Jelenia Górában XVI. századból származó okirat-gyűjteményt találtak. A Kerületi Nemzeti Tanács épületének pincéjében, Jelenia Górában a XVI. és XVII. századból származó érdekes okirat-gyűjteményt találtak. Az eddigi kutatások eredménye szerint az okiratok kereskedelmi szerződések és a hercegek és királyok által az alsósziléziai kereskedőknek adott privilégiumokat tartalmazták. Az okiratok, melyeknek pergament anyaga jó állapotban maradt meg, lengyel és német nyelvűek.

A milánói Akadémiai Kiadó Antonio Viscardi szerkesztésében a *Thesaurus litterarum*, az egész világirodalom antológiájának teljes kiadását tervezi. Az első sorozatot, amely a világirodalom történetét tartalmazza Viscardi szerkeszti, a második Eugenio Montale gondozásában a világirodalom legszebb műveit foglalja magában, míg a harmadik Cantarella válogatásában a világ színházirodalmának gyöngyeit adja. Az első sorozatból megjelentek: A japán, az indiai klasszikus irodalmak, a héber, az arab, az ól és oc irodalmak, a spanyol, a dél-amerikai spanyol és a lengyel irodalom története. Most van sajtó alatt a török és az újjörög irodalom története. A sorozatot a legjobb irodalomtörténeteszek állítják össze.

Az ősi asszír birodalom fővárosa, Nínive romjai között végzett ásások során megtalálták kőbe vésvé az asszírok egyik hadműveletének történetét. A kutatók megállapítása szerint valószínűleg Asarhaddon (i. e. 680—669) asszír király hadműveletének leírását tartalmazza, aki a Palesztinában aratott győzelem után betört Egyiptomba és elfoglalta Memphiszt. Az ásást az iraki expedíció végezte s eredménye e téren a legjelentősebbek közé tartozik. Múlt évben utépítési munkák közben ezen a környéken feltárták az akkori idők egyik legnagyobb palotáját is. Egyebek között három megrongált fáraó szobrot találtak, amelyeket iraki tudósok véleménye szerint Asarhaddon király vagy fia és utóda Assurbanipál szállíttatott át Egyiptomból Ninivébe, mint hadizsákmányt.

IRODALMI ÉLET

A Majakovszkij-évforduló hírei. Moszkvában ünnepi ülést tartottak Majakovszkij halála 25. évfordulóján. Az ülést Szurkov nyitotta meg, majd Lukonyin V. V. *Majakovszkij hagyományai és a mai költészet* címmel tartott előadást. Az előadás után Aszejev, Kirszanov, Kulesov, Szimonov és N. Hikmet szólaltak fel.

V. Katyanyn szovjet író színművet írt Majakovszkij életéről *Ők ismerték Majakovszkijt* címmel. A színmű azt a harcot ábrázolja, melyet Majakovszkij az új, szocialista művészetért vívott. Előadását a Lenigrádi Akadémiai Drámai Színház (Puskin-színház) tűzte műsorra. Elsa Triolet franciára fordította a mű-

vet. Rövid bevezetéssel együtt részletet közöl belőle a *Les Lettres Françaises*, 564. száma.

1955. április 14-én Majakovszkij halálának 25. évfordulóján leplezték le a költő 2.65 méteres bronzszobrát a Majakovszkij-múzeum előtt. A szobor Guram Kordzahij fiatal szobrászművész alkotása.

A Moszkvai Szatíra-Színház áprilisban műsorra tűzte Majakovszkij *Poloska* c. szatírját.

Előző számunkban hírt adtunk a kínai műfordítók pekingi konferenciájáról. Részletesebb adatok birtokában most röviden ismertetjük Mao Tun elvtárs összefoglaló beszédét. A Kínai Írók Szövetségének elnöke szerint »A kínai nép meg akarja ismerni a világirodalom nagy alkotásait és legjobb műveit a régi idők-től napjainkig, kelettől, nyugatig, Homérosz eposzaitól a legfrissebb szovjet irodalomig, az indiai *Mahabharatától* és *Ramajanától* a francia Louis Aragon és az amerikai Howard Fast írásáig...«

A statisztika 1949 és 1953 között 2151 idegenből fordított mű kiadását jelzi. 1953 óta az írószövetség havi folyóiratot szerkeszt a világirodalom jelentős alkotásainak fordításaiból.

A fordítói konferencia eredménye egy kísérleti lista az elsősorban lefordítandó könyvekről és azokról a már lefordított munkákról, amelyeket újrakiadásra, esetleg átdolgozásra javasoltak. Hétszáz-nál több cím került a listára és még külön jegyzék készül a jelenkori irodalomról.

A kiválasztott művek között ilyenek szerepelnek, mint: az egyiptomi *Sinuhet*, az indiai *Veda*, a perzsa *Királyok Könyve*, az arab *Ezeregyéjszaka meséi*, válogatás a héber *Ótestamentumból*, igen sok mű a görög és a latin irodalomból. Aiszkhülosz, Szophoklész, Euripidész és Arisztophanész művei teljes egészükben fordításra kerülnek.

Ezenkívül szerepelnek még: Dante, Boccaccio, Petrarca, Cervantes, Calderon, Lope de Vega, Goethe, Schiller, Heinrich Mann. Lefordítják a *Neibelung-éneket* is. Chauçer, Wells, Shaw, Barbusse, Romain Rolland képviselik többek között az angol és a francia irodalmat. Az orosz irodalomból Puskin, Gogol, Tolsztoj, Csehov és Gorkij művei közül válogattak. Az amerikai írók közül Cooper, Melville, Thoreau szerepelnek Whitman, Mark Twain és Dreiser mellett. Több mint száz író emelték ki a magyar és a többi népi demokratikus

irodalmakból. Sok fordítás ezek közül már el is készült.

Shakespeare összes műveinek kitűnő fordítója, Csu Seng-hao tíz évvel ezelőtt halt meg nagy nyomorban és nem is álmodta, hogy élete nagy munkája milyen népszerűsége jut majd a népi Kínában.

Mao Tun végül hangsúlyozta a világirodalom megismerésének jelentőségét az új kínai irodalom fejlődése szempontjából.

A román költészet ünnepnapjának nevezi Mihú Dragomir az egyik román folyóiratban azt a napot, amikor megjelent az a közel 700 oldalas antológia, amely a román költészet legjavát mutatja be a legrégebbi időkől századunk tízes éveig.

A kötet a román népköltészet bemutatásával kezdődik, majd a műköltészet legszebb alkotásait sorolja fel 56 költő műveiben.

Vasco Pratolini tervei az 1955-ös évben. Pratolini egy olasz folyóirat számára adott nyilatkozatában beszámol az évi terveiről. Az 1954-es év végén jelent meg *Il mio cuore a Ponte Milvio* c. kisregénye. 1955 első napjaiban imprimálta az *Una storia italiana*, a háború utáni évektől napjainkig terjedően az egész olasz valóságot felölelő trilógiájának első kötetét, a *Metellot*. 1955 első felében szándékozik dolgozni a második kötetben, míg az év második felében a harmadik kötetet akarja befejezni. Ugyanebben az évben kell még elkészítenie a milánói Piccolo Teatro által már leköttöt darabját, amelyet a színház még ez év őszén szeretne bemutatni.

Csehszlovákiában újra írnak a lapok Karel Čapekról. Megállapítják, hogy helytelen volt e hosszú hallgatás. Nagyra értékelik Čapek írásművészetét, de ugyanakkor figyelmeztetnek arra, hogy Čapek nagyon közel állt a Hradzsín hivatalos köreihez, és sok művére rányomta bélyegét az, hogy »hivatalosan« a legnagyobb írónak tartották. A *Nový Život* cikkírója, V. Cach megállapítja, hogy a mai írónak sem tesz túlságosan jót a hivataloskodás, mert ez gyakran tévútra csábítja az új tehetségeket.

Leningrádban, az Írók Majakovszkij Házában volt rendeztek Vera Panova születésének 50. évfordulóján. Az estet Prokofjev nyitotta meg. Plotkin méltatta Panova írói munkásságát, majd *Vándortársak* c. új regényéből mutattak be részleteket.

A Daily Worker jubileuma. Az Angol Kommunista Párt hivatalos lapjának, a *Daily Worker*nek 25. éves fennállása alkalmából ünnepséget rendeztek a londoni Albert Hallban. Többek között felszóltak Harry Pollit, a párt főtitkára, valamint Hewlett Johnson.

A Gorkij Világirodalmi Intézetben háromnapos tudományos ülészakon vitatták meg az 1954. évi orosz szovjet irodalom kérdéseit. Az ülészakon Kuznyecov a prózáról, Gorbunova a drámai-irodalomról, Vengrov az elbeszélő költeményekről és Ognjev a líráról számolt be. A beszámolókat vita követte, amelynek során Burstejn, Szidorin, Trifonova, Tyimofejev és mások szólaltak fel.

Scserbina, az intézet igazgatóhelyettese zárszavában értékelte az ülészak eredményes munkáját, hiányolta azonban, hogy írók nem vettek részt a vitán.

Az osztrák oktatási minisztérium 6—16 éves korúaknak szóló ifjúsági könyvre pályadíjat tűzött ki (10.000 schilling). A díjnyertes könyvet felterjesztik a »Hans Christian Andersen Nemzetközi Ifjúsági Díjra« is.

Szovjet művészbrigád repült az északi sarkra, hogy az ott élő dolgozó expedícióknak előadásokat tartson. A brigád tagjai Dukov, Jelenaja és sokan mások.

A varsói Powsechna-színház műsorra tűzte T. I. Fonvizin *A kamasz* c. komédiáját.

60 éve született Vsevolod Ivanov, a 14—69-es páncélvonat, *Partizán elbeszélők* és a *Parhomenko* szerzője.

Az »Anyegin« Svájcban. A berni Városi Színházban telt ház előtt zajlott le Csajkovszkij *Anyegin* c. operájának bemutató előadása. Megjelentek a svájci kormány képviselői, a svájci szovjet követ és a diplomáciai testület számos tagja.

A Moszkvai Drámai Színház műsorra tűzte Orlin Vaszilev Dimitrov-díjas bolgár drámaíró *A boldogság keresői* c. színművét.

Liang San-po és Csu Jing-taj címmel színes film készült Kínában. A VI. sz. ban keletkezett. népmese témájára épült filmalkotás 1954-ben Karlovy Varyban a nyolcadik nemzetközi filmfesztiválon díjat nyert. Hősének és hősnőjének kalan-

dos története, harcuk a feudalizmus világában a szabad választás jogáért a szerelemben évszázadokon át kedvelt meséje volt a népnek.

A főszerepeket a Saohszing opera legkiválóbb művészek játsszák.

Ebben az évben a lengyel színházak 18 orosz klasszikus darabot és 30 szovjet színművet adnak elő.

Megnyílt az orosz költők szemináriuma. Szurkov bevezetőjében a szovjet költészet előtt álló feladatokról, majd Szolovjov a kor hőségének a szovjet költészetben való ábrázolásáról beszélt.

Az Írók Központi Házában vitát tartottak az »1954—55-ös moszkvai színházi tél«-ről. A vitát a moszkvai drámaírók osztálya és az Összorosz Színházi Társaság szervezte. A beszámolót E. Szurkov tartotta. Az ülésen részt vett Gubarjov, Csepurin, Klado, Karaganov és mások.

A KÖNYVKIADÁS HÍREI

Kiadók és nyomdák dolgozóinak tanácskozása. Némrégiben nyílt meg Moszkvában a kiadók és nyomdák dolgozóinak összszövetségi tanácskozása, amelynek során sok fontos problémát tárgyaltak meg. Az előadók, felszólalók sok érdekes adatot idéztek a szovjet könyvkiadásról.

Az alatt a négy száz év alatt, amely az első nyomtatott könyv megjelenése és a Nagy Októberi Szocialista Forradalom között telt el. Oroszországban különböző példányszámmal 550 ezer könyvet adtak ki: a szovjet hatalom éveitől pedig 1,210.000 könyvet 17 milliárdos összpéldányszámmal. 1954-ben 11-szer annyi könyv jelent meg a Szovjetunióban, mint 1913-ban Oroszországban.

A szovjet hatalom éveitől az Akadémia tudományos kiadványainak száma harminczorosára nőtt. Ezek az adatok különösen kifejezőek akkor, ha figyelembe vesszük, hogy például az USA-ban a tudományos kiadványok száma a legutóbbi időkig is alatta maradt az 1913. évinek. Ugyanakkor azt sem szabad szem elől téveszteni, hogy Amerikában a tudományos kiadványok közé sorolják a bibliákat és egyéb vallási könyveket is. 1954 novemberében az USA-ban 82 új vallási tárgyú könyv jelent meg, a természettudományok és exakt tudományok köréből összesen csak 50.

Az utóbbi években erősen növekedett a Szovjetunióban a szépirodalmi művek kiadása is. 1954-ben 220 millió példányban adtak ki szépirodalmi műveket, vagyis ötször annyi példányban, mint 1940-ben. De a szovjet olvasóközönség igénye olyan nagy, hogy még a könyvkiadás ilyen méretei mellett sem tudják kielégíteni. A jelenleg kibocsátásra kerülő könyvmennyiség csak minden negyedik, ötödik vásárolni kívánó olvasó kezébe juttatja el a szükséges könyvet. Ez az oka, hogy a nagy példányszám ellenére egyetlen könyvesboltban sem lehet megkapni pl. Puskin, Lermontov, Gogol, Turgenyev, Gorkij, Dante, Shakespeare, Cervantes, Balzac és Romain Rolland könyveit.

A szovjet könyvkiadástól távol áll a nemzeti elzárkózottság. 1918-tól 1954-ig a Szovjetunióban 1675 külföldi szerző műve jelent meg, csaknem háromszáz millió példányszámban. 1954-ben a külföldi írók műveinek példányszáma elérte a 32 milliót.

A kínai könyvkiadás statisztikája szerint az 1950 és 1952 között megjelent könyvek közül 2300 szolt gyermekeknek.

A régi kínai irodalom misztikus és sokszor kegyetlen történeteket adott a gyermekek kezébe. Az új nevelőhatású kínai gyermekirodalom 1922-től számíthatja létezését, Jeh Seng-tao munkásságától kezdve. A felszabadulás óta kormánytámogatással egyre több kitűnő, díjnyertes regényt találnak a könyvtárakban és a könyvkereskedésekben a legfiatalabb kínai olvasók is.

Csehov francia nyelven. A párizsi Editeurs Francais Réunion könyvkiadó kiadásában francia nyelven megjelent A. Csehov műveinek hetedik kötete, mely Csehov 47 elbeszélését tartalmazza. A fordítás M. Durand és E. Paravre műve. Ugyanez a kiadó kiadta Csehov több színdarabját, valamint Elsa Triolet *L'Historie d'Anton Tchekhov, sa vie, son oeuvre c. monographie*-jét, mely a francia könyvpiac egyik legnagyobb sikere.

A »Der Schweizer Buchhandel« című szaklapban statisztika jelent meg a svájci könyvkiadványokról. A statisztikát a Schweizerisches Landesbibliothek készítette. Az 1954-es kiadványok száma 1953-hoz viszonyítva csak igen kis emelkedést mutat. 1953-ban 359, 1954-ben 367 kiadvány jelent meg.

A Román Kultúrkapcsolatok Intézete igen tetszetős kiállításban megjelentette az első német nyelvű román népköltészet válogatását *Rumaenische Volksdichtungen* címmel.

A kötet a román népköltészet színe-javát adja sikerült német fordításban: balladák, dojnak, táncszavak, siratódalok, régi és új harci dalok igényes válogatásban kerülnek az olvasó elé.

A kötet anyagát Alfred Margul-Sperber fordította.

Montesquieu halálának 200. évfordulója alkalmából az Edition Nagel (Paris) kiadja összes műveit. A harmadik kötet ez ideig kiadatlan írásokat és leveleket tartalmaz. A szerkesztőbizottság elnöke André Masson, a Bibliothèque de France főfelügyelője.

Amerikai regény Amerika fasizálódásáról. A Citadel Press kiadásában New Yorkban megjelent Marta Dodd, a *Through Embassy Eyes* (A nagykövet szemével nézve) szerzőjének új könyve, a *The Searching Light* (A kutató fény sugar). A könyv cselekménye az Egyesült Államok egyik egyetemi központjában történik napjainkban. A professorok egy része megtagadja az ún. hűségeskü letételét, harcol az egyetemi szabadságért, a lelkiismeret szabadságáért, az emberi méltóság megőrzéséért. A kétszáz ellenálló közül csak tizenhárman maradnak olyanok, akik nem hajtanak fejet a rendőrterror előtt, de elvesztik katedrójukat, kenyerüket.

A tizenhárom közül egy sem kommunista, valamennyien tipikus amerikai értelmiségiek, akik meghunyászkodó társaiktól csak annyiban különböznek, hogy becsületes, jellemes emberek, akik kezdik látni, mire törekednek Amerika jelenlegi urai.

Szomorú, de egyúttal építő regény. Megmutatja, hogy az emberi méltóság megőrzése csak a haladásért folytatott harcban lehetséges, hogy aki nem vállalja ezt a harcot, az semmirekellő. A könyv figyelmeztetés a hitleri Németország feltámasztóinak, ugyanakkor realisztikusan megmutatja az utat az ember átalakítása, a jobb jövő felé.

Uruguayban, az Ediciones Pueblos Unidos kiadásában megjelent Illés Béla *Fegyvert s vitézt éneklek* című regénye.

Csu Li-bo kínai Sztálin-díjas író új regényének. Az *acél ömliknek* megjelentek első fejezetei, melyben a munkásosztály életét ábrázolja. A fejezetek arra

engednek következtetni, hogy ez a regény a kínai irodalomban a munkásosztály életéről írott legjobb könyvnek ígérkezik.

A Verlag Neues Leben a Német Demokratikus Köztársaságban kiadta dr. Walter Pollatschek összeállításában a *Verse der Liebe* c. antológiát. Az antológia több mint 200 költeményt tartalmaz Kürenbergtől (1170 körül) és Walther von der Vogelweidetől (kb. 1170 — kb. 1230) kezdve Brechtig. Nem hiányoznak az anonim művek sem. Az anyagot a költemények témái szerint osztották fel részekre. A szövegek kiválasztása általában helyes, — bár Rilke megérdemelte volna, hogy költeményeiből többet vegyenek fel. Ettől eltekintve az antológia a német líra gazdagságának kitűnő képét nyújtja.

Az Unesco védnöksége alatt Collection d'Oeuvres Representatives címen francia nyelven megjelenő sorozatban legutóbb a spanyol-amerikai irodalom két érdekes alkotása jelent meg. Az első Juan Zorilla de San Martin, uruguayi klasszikus költő *Tabare* c. epikus költeménye. A költő születésének 100. évfordulóját éppen most ünneplik Uruguayban és Latin-Amerika más országaiban. A *Tabare* a charruas indián törzsek a gyarmatosítók által történt kiirtását éneklé meg. A másik mű szerzője az 1909-ben elhalt Gabriel Rene Moreno, címe: *A Felső-Peru kolónia utolsó napjai*. Művéről a szerző azt mondja, hogy nem egyéb krónikánál, melyben feljegyezte, hogyan alakult át a Felső-Peru kolónia Bolívia önálló államává. A krónika mindenestre tapasztalt író tollára vall. Ugyanebben a sorozatban jelent meg legutóbb Avicenna *Kitab al-Isarat Wa L-Tanhibat* (Intelmek és tapasztalatok könyve) c. írása.

A kaliforniai egyetem kutatást folytatótt az ún. *comicsok* elterjedtségének megállapítására. Most kiadott jelentésében az egyetem közli, hogy a *comicsokra* évi 100 millió dollárt adnak ki olvasóik, többet mint az összes közép- és felső iskolai tankönyvekre. A főiskolai hallgatók 25 százalékának kizárólagos olvasmánya a *comics*.

A kínai klasszikusok és a róluk szóló tanulmányok népszerű kiadását mint egyik legfőbb feladatot határozta meg Hou Jang, a Kínai Írószövetség alelnö-

ke, az írók és Művészek Második Össz-
kínai Konferenciáján (1953). Ez elsőren-
dűen fontos az új kínai irodalom ki-
fejlődése szempontjából is.

1952-ben megjelent Si Naj-an *Vízparti történet* c. regényének népszerű, kivonatos kiadása. Ez a népi hangú, paraszti tárgyú komoly könyv évszázadok óta kedvelt népi olvasmány, többször is kiadták. A mostani kiadás sokkal tökéletesebb az eddigieknél és legutóbb megjelent a regény teljes terjedelmében is, az irodalomkutatók igényének megfelelően.

Ugyancsak új kiadásban kerül közre a XIV. sz.-i Lo Kuan-csung *Három Királyság története* c. műve és még sok más klasszikus alkotás. Kötetben gyűjtik össze a népi balladákat és verseket. Az új kiadásokban a szöveget részletes magyarázó jegyzetek kísérik.

A New Yorker Verlag International Publishers haladó amerikai írók antológiáját adta ki. 19 író műveiből közül részleteket, többek között Albert Maltz, Howard Fast, William Foster, Michael Gold, James Allan, Joseph North és Alexander Trachtenberg tollából.

Az osztrák hivatalos statisztika szerint az 1954. évben az osztrák könyvkiadók 3635 kiadványt jelentettek meg. Az előző évhez viszonyítva 9.45 százalékos visszaesés mutatkozik.

TÖVISEK ÉS VIRÁGOK

Hitler hirhéd sajtófőnöke, Otto Dietrich, miután tizenkét esztendőn át igazgatta a »Harmadik Birodalom« propagandagépezetét, levonta munkásságának tanulságait. *12 Jahre mit Hitler* című, ez évben Münchenben megjelent könyvével tíz évi hallgatás után szükségét érezte, hogy újra jelentkezzék s mint szakértő, értékes tanácsokat adjon Adenaueréknek. Úgy látszik, elérkezettnek látta az időt a nyilvános fellépéshez (igazán nem kellett tartani attól, hogy fasiszta múltjáért ma Nyugat-Németországban a bíróság perbefogja) és a goebbelsi iskola tanainak terjesztéséhez: a bonni kormány támogatására állt sorompóba. Bizonyára hálásak lesznek érte. Hiába próbálja azonban meggyőző erővel bizonygatni O. Dietrich, hogy miért bukott meg Hitler és mi a teendő ma, hogy ez a bukás ne ismétlődjék meg többször — a német népet még a régi és új fasiszták összefogása sem fogja új háborúba vezetni.

Anglia nem engedélyezi a beutazást az írók béke-világkongresszusára. — Lloyd angol belügyminiszter közölte az alsóházban, hogy az írók béke-világkongresszusának résztvevői számára — amelyet a Béke Világtanács szándékozik rendezni — nem fogják engedélyezni a beutazást. Lloyd George az elutasítást a rendezvény »kommunista jellegével« indokolta.

Betiltották a »Warrené mesterségét«, G. B. Shaw színdarabját a párizsi Comédie Françaiseben. Ezzel kapcsolatban a *Les Lettres Françaises* ezt írja: »mint-hogy az életben nem tiltják meg Warrené mesterségét — be kellett tiltani a *Warrené mestersége* színházi előadását.« Vagy, vagy. A választás a hipokriták nézeteinek megfelelően történt. A *Les Lettres Françaises* egyúttal megjegyzi: Shaw darabja annyira népszerű, hogy Párizsban könyv formájában sem új, sem használt példányt beszerezni nem lehet.

Az USA legolvasottabb írója, Mickey Spillane a szerzője azoknak a szenzációs regényeknek, melyeknek hőse Mike Hammer magádetektív, aki sajátkezűleg osztja az »igazságot«. Spillane könyvei az utóbbi időben elérték a 24 milliós példányszámot. Egyik regénye az *I the jury* (En, az esküdtszék) 2 millió példányszámban jelent meg. A könyvek mellett vannak féktelen hisztériával, erőszakkal, szexuális eltéveldésekkel, szadizmussal. A *The Saturday Review* c. amerikai irodalmi hetilap hosszú kritikai cikket szentelt Spillane tevékenységének és regényeit irodalmi fasizmusnak nevezi. »Ez az ideológiai konklúzió — írja az amerikai hetilap — a maccarthyzmus brutális apoteozisának szülőtte. A hammyerizmus, akárcsak a maccarthyzmus, fűtyül a jogra és erkölcsre, gyönyörködik az erőszakos cselekedetekben, a legdurvább gonosztettekben, saját ítéletét a társadalom ítélete fölé helyezi.«

Ügylátszik, a hatalmas filmkONSZERNEK tudják, miért kell propagálniok a »hammyerizmust«. Egymásután készülnek a filmek Spillane regényeiből. Az amerikai fiatalság százezrei nem olvasnak más könyvet, csak Spillanét és a filmen is ezekben a szadista borzalmakban gyönyörködnek.

Pár évvel ezelőtt Spillane belépett a *Jehova tanúi* vallási szektába. Bibliával a hóna alatt jár házról-házra és bűnbánatra inti az embereket.

Valéry nem olvasta Gide-et. A párizsi irodalmi körök szenzációja André Gide Paul Valéryvel folytatott levelezésének sajtó alá rendezése. A levelezésből kitűnik, hogy Valéry, — Gide kebelbarátja — soha nem olvasta barátja műveit.

Az amerikai közélet szereplőinek magánéletével igen sok folyóirat és hetilap foglalkozik. Ezek közül a legfontosabb a *Confidential* című lap, amelynek példányszáma meghaladja a három milliót. A lap cikkeket és riportokat közöl a társaság, a politika, a tudomány, a művészet vezetőinek magánéletéről, cikkeit sok fényképpel illusztrálja. Minden példányban található részletes beszámolókat gyilkosságokról, a legkülönbözőbb bűnökről, eltévelyedésekről. Érdekes az,

hogy a lapot még eddig senki nem perelte be valótlanságok állításáért: valószínű, hogy amit a lap ír, az mind igaz.

A legújabb népszerű amerikai szerző neve I. K. Lasset. Könyvének olyan nagy a sikere, hogy nem győzik az újranyomást. A mű nagyobb best-seller, mint annakidején a Kinsey-könyvek voltak. (Az amerikai férfi és nő nemi élete.) Lasser művének címe: *Hogyan készítem el adóbevallásomat?*

Egyetemi élet az Egyesült Államokban: a Harvard-egyetem két diákja új rekordot állított fel a pofozkodásban. 48 óra hosszát szüntelenül pofozták egymást. A leadott pofonok száma pontosan 70.281 volt.

AZ IRODALOMTÖRTÉNETI DOKUMENTÁCIÓS KÖZPONT KÖZLEMÉNYEI

Az Irodalomtörténeti Dokumentációs Központ 1950 óta rendszeresen feldolgozza a szovjet, a népi demokratikus, a nyugati haladó és a legfontosabb burzsoá szakfolyóiratokat és lapokat. A cikkek annotált címfelvételeit magában foglaló szerzői és szakkatalógus minden kutató és érdeklődő rendelkezésére áll.

A központ fordítás-archívuma 1955 első negyedében a következő anyagokkal gyarapodott: A. F. Ivacszenko, *Az angol romantika*, K. V. Csiztov, *A folklórisztika néhány problémájáról*, V. Ivanov—I. Csernucjan, *Az irodalomtudomány és a kritika — az ideológiai munka fontos része*, I. Basgöz, *Török népmondák a lantosok életéről*, D. Blagoj, *Az orosz szépirodalom szerepe az orosz nemzet kialakulásában*, G. Sukobrusz, *Az orosz és az ukrán népköltészet*

közös alapvető vonásai, A. Novikova, *A voronyezsi terület dalai és meséi*, L. Puskarjov, *A munka, mint a társadalmi eszmények alapja*, V. Csicserov, *A proletariátus dalai és versei*, P. Trofimov, *A mai burzsoá esztétika a reakció szolgálatában*, N. Velehova—V. Szappak, *Gorkij levelei a színműirodalomról*, M. Szergijevszkij, *A fordítás mint filológiai probléma*, K. Kumaniecki, *A klasszika-filológiai tíz éve a Népi Lengyelországban*, A. Jefimov, *Szaltikov—Scsedrin szatíráinak nyelvezete*, W. Voisé, *Szovjet tudósok a reneszánsz-kutatás fejlődéséről*, R. Andrieu, *Stendhal jelentősége*, J. Varloot, *Az élő Balzac*, O. Gyementyev, *Gercen a művészetéről*, *Bevezetés az esztétikába (szovjet főiskolai program)*, O. Roszijanov, *Veres Péter munkássága* stb. (Folytatjuk)

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója Műszaki felelős Szöllősy Károly
A kézirat nyomdába érkezett: 1955 VI. 8. Példányszám: 600 Terjedelem: 9 (A/5) ív

Szegedi Nyomda Vállalat 55-1255

Felelős vezető: Vincze György

TARTALOM

SZEMLE

<i>Jack Lindsay</i> : Alkotó módszerünk (Ford.: Kéri Tamás)	113
<i>I. V. Szergijevszkij</i> : Irodalomtudomány (Ford.: Nyilas Vera)	120
Vita Todor Pavlov akadémikusnak a marxista esztétika kérdéseivel foglalkozó munkájáról (Ism.: Szcenzi Miklós)	129

ÍRÓI ARCKÉPEK ÉS MEGEMLÉKEZÉSEK

Lukács György 70. születésnapjának nemzetközi visszhangja (Oltványi Ambrus)	134
Arisztophanész és a béke (Kerényi Grácia)	137
Hans Christian Andersen (Vajda György Mihály)	139
V. V. Majakovszkij (Nyilas Vera)	141
Paul Rilla (Lay Béla)	143

MONOGRÁFIÁK

<i>Szcenzi Miklós</i> : V. V. Ivasova: Dickens életműve	145
<i>Debreceni Pál</i> : K. V. Pigarjov: Fonvizin munkássága	151
<i>Karátson Endre</i> : Jaques Suffel: Anatole France	156

FOLYÓIRATCIKKEK

Szovjet folyóiratok	159
Népi demokratikus folyóiratok	171
Tőkés országok haladó folyóiratai	185

ADATTÁR	198
---------------	-----

HÍREK	210
-------------	-----

Ára: 10—Ft

Előfizetés egy évre 32—Ft

107.204

✓

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI DOKUMENTÁCIÓS KÖZPONTJÁNAK
BIBLIOGRÁFIAI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA



1955

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI DOKUMENTÁCIÓS KÖZPONTJÁNAK
BIBLIOGRÁFIAI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA

Felelős szerkesztő:
KARDOS TIBOR

Allandó munkatársak és rovatvezetők: *Bor Kálmán* (a szemle-rovat szovjet és népi demokratikus cikkei, népi demokratikus folyóiratok), *Törökné Erdélyi Ilona* (a szemle-rovat nyugati része), *Szenczi Miklós* (monográfiák, szövegrevizió), *Debreceni Pál* (szovjet cikkek), *Kardos Tibor* (általános irányítás, adattár szerkesztése, revízió), *Szabó György* (hírek), *Nyirő Lajos* (klasszikus orosz irodalommal foglalkozó cikkek, általános revízió), *Komlós Aladár és Gerézi Rabán* (a szövegezés revíziója).

A folyóirat e számának munkatársai: *Bodi László* egy. tanársegéd, *Borzsák István* egyetemi tanár, kandidátus, *Deák Károly* fordító, *Gyergyai Albert* egy. tanár, kandidátus, *Herczeg Gyula* egy. adjunktus, *Heszke Béla* középiskolai tanár, *Kemény Márta* lektor (Ifjúsági Könyvkiadó), *Kerényi Grácia* író, *Kéri László* egy. adjunktus, *Kovácsné Szógyi Zsuzsa* tud. s. kutató (JDK), *Kovács Zoltán* egy. tanársegéd (Lenin Intézet), *Lay Béla* tud. kutató (MTA Könyvtára), *Nagy Miklós* egy. adjunktus, *Nemeskürthy István* egy. lektor, *Németh Miklós* könyvtáros (MTA Eötvös Könyvtára), *Nyilas Vera* lektor (Szikra Könyvkiadó), *Oltványi Ambrus* tud. s. kutató (IDK), *Országh László* osztályvezető (MTA Nyelvtudományi Intézet), *Pódör László* lektor (Corvina Könyvkiadó), *Roboz László* a Színház- és Filmművészeti Szövetség tud. munkatársa, *Róna Éva* egy. docens, kandidátus, *Róna Mária* fordító, *Rózsa Zoltán* aspiráns, *Sallay Géza* egy. adjunktus, *Sárffy Zoltán* ügyész, *Süteő Imre* előadó (IDK), *Szentmihályi János* tud. kutató (Budapesti Egyetemi Könyvtár), *Sziklai László* főiskola tanszékvezető tanár, kandidátus, *Vajda György Mihály* főiskolai tanár, *Vámosi Pál* író.

Tel.: 268—062.

Szerkesztőség:

Budapest, XI. Ménesi út 11—13.

Technikai szerkesztők:

BOR KÁLMÁN ES TÖRÖKNÉ ERDELYI ILONA

Irodalmi Figyelő

évenként négy füzetben, kb. 24 nyomtatott íven jelenik meg. Előfizetési ára egy évre 32 forint. Megrendelhető az *Akadémiai Kiadónál* Bp., V., Alkotmány u. 21.

Bankszámla: MNB. 46.

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI DOKUMENTÁCIÓS KÖZPONTJÁNAK
BIBLIOGRÁFIAI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA

I. ÉVF.

1955. SZEPTEMBER

3. SZÁM

A szatirikus Majakovszkij

— Majakovszkij szatiráinak felújítása a szovjet színpadon —

Az utóbbi két évben a Szovjetunió több színházában — s nyomukban külföldön is — egymásután újították fel Majakovszkij két kiváló szatirikus drámái alkotását: a *Fejmosást*¹ és a *Poloskát*. Közel negyedévszázados hallgatás után újra megszólalt a szovjet színpadon Majakovszkij hangja; a nézők estéről estére mulatnak szellemes, éles, ma is időszerű szatiráin.

A szovjet sajtó a költő halálának 25. évfordulója és a két darab felújítása kapcsán számos cikkben² foglalkozik Majakovszkij drámairói munkásságának sajátosságaival, darabjai értékelésével, rendezési problémáival.

Mindenekelőtt felvetődik a kérdés: mi az oka annak, hogy Majakovszkij 1928—1930 között írt szatiráit csaknem 25 évig mellőzték?

A kérdésre Jutkevics és Plucsek rendezők cikke (*Tyeatr*, 4. sz.) ad választ. Köztudomású, hogy a Szovjetunióban a húszas évek végén és harmincas évek elején heves vita folyt a szocialista színjátszás körül: Sztanyiszlavszkij realista és Mejerhold formalista irányzata állott szemben egymással. Ebben a vitában a formalisták Majakovszkij műveit fegyverként használták. Tehették ezt azért, mert Majakovszkij a látványosságra, szélességre törekedett, igen nagy súlyt fektetett darabjainak mutató külső megformálására. A *Fejmosás*nak például a következő alcímet adta: »Dráma hat felvonásban, cirkusszal és tűzijátékkal«. Mejerhold színháza, amely Majakovszkij darabjait bemutatta, kizárólag ezeket a színes, látványos elemeket emelte ki, a szövegre, a darabok politikai mondanivalójára kevésbé figyelt. Ennek tulajdonítható, hogy 1929—30-ban a daraboknak nem volt túlzott sikerük. A nézők figyelmét csak a látványosságok, a trükkök kötötték le. A harmincas évek elején a realizmus-formalizmus vita eldőlt, mégpedig Sztanyiszlavszkij győzelmével; a formalisták teljes bukásával. A formalizmus bukásában magával sodorta Majakovszkij szatiráit is, amelyeket formalista műveknek minősítettek. Az azóta eltelt két évtized alatt nem akadt rendező, akinek lett volna bátorsága elővenni Majakovszkij vígjátékait, megbirkózni azok rendezői problémáival. Csupán 1953-ban vállal-

¹ Címének szó szerinti fordítása: Gőzfürdő.

² V. Plucsek—Sz. Jutkevics *Tyeatr* 4. sz., N. Kalinyin *Tyeatr*, 4. sz., J. Hanyutyin *Lityeratur'naja gazeta* V. 17., V. L. Szappak *Szovjetszkaja kultura* V. 12., V. Vlaszov *Lit. gaz.*, IV. 14. G. Horeva *Trud*, VI. 9., V. Luckaja *Tyeatr* 1. sz.

kozott három szovjet rendező: Szergej Jutkevics, Valentyin Plucsek és Nyikolaj Petrov a *Fejmosás* felújítására a moszkvai Szatira Színházban. Az előadásnak nagy sikere volt, azóta is telt házakkal megy; megindult Szovjetuniószerre Majakovszkij színpadi újjászületése: a *Fejmosást* a Szatira Színházban és a Majakovszkij Színházban követte a *Poloska*, Leningrádban és számos vidéki színházban is bemutatták a *Fejmosást*, végül Prágában és Lengyelországban is színrevitték. A moszkvai, vidéki és külföldi siker azt bizonyítja, hogy Majakovszkij darabjai az elmúlt 25 év alatt nem avultak el, megőrizték frissességüket, aktualitásukat és fantasztikumuk, látványos »plakát«-jellegük ellenére a szovjet drámairodalom kiemelkedő alkotásai közé tartoznak.

Majakovszkij mindkét darabjában a szocialista, kommunista jövő szemzőgéből bírálja kora (1929—1930) hibáit. Mindkét darabban a kispolgárságot, a nyárspolgári életformát állítja pellengérré. A *Poloskában* a kispolgár magánéletét teszi neveltségessé, a *Fejmosásban* közéleti tevékenységét. A *Poloska* hőse, Priszipkin, fiatal munkás, aki egy kétes egyéniség, Oleg Baján hatására elhatározza, hogy »kultúremler módjára fog élni«, »kultúrált« menyasszonyt keres magának egy borbélymester lánya — s egyben a műhely manikűrös kisasszonya — személyében, aki nem belé, hanem szakszervezeti tagkönyvébe szerelmes. Elhagyja barátait, régebbi szerelmét, s nagyszabású »vörös esküvőt« rendez, mindenféle kétes egzisztenciák, a borbély rokonai és üzletfelei részvételével. Az esküvőn persze nagy a dínom-dánom, számos hivatkozással a jelenlévők dicső forradalmi tetteire, ezen össze is vesznek, verekedés támad, a kályha felborul, a ház leég, benne a »vörös« nász néppel.

A darab második része ötven évvel később 1979-ben játszódik. Ebben a világban ismeretlen a részegeskedés, a tisztátalanság, ilyen szavakat, hogy »bürokrácia«, »önteltség«, »öngyilkosság«, csak öreg, szakállas professzorok ismernek, azok is csak a szótárból, a tudomány hallatlan eredményeket ért el, képes halottak feltámasztására is. Rádió-szavazás útján elhatározzák egy legújabbban felfedezett tetem feltámasztását, aki nem más, mint Priszipkin. Az új életre kelt Priszipkin furcsán érzi magát, sört kér — és orvosi meggondolásokból kap is —, hogy részeges életmódját folytassa. Egyetlen kedves ismerőst fedez fel: egy poloskát, melyet véletlenül vele együtt élesztettek fel.

Priszipkin feleledése után járvány terjed el a városban: részegség, önzekór, szerelmi nyavalya és más kihalt betegségek. A fertőzést a poloska is terjeszti. Hosszas hajtóvadászat után a poloskát sikerül elcsípni; az állatkertbe zárják, s csakhamar oda viszik Priszipkint is, aki ebben a társaságban kiválóan érzi magát, annál is inkább, mert ápolójától rendszeresen megkapja napi söradagját. Az állatkert igazgatója rendkívül büszke a két kihalt állatfajnak egy-egy általa beszerzett példányára: a »poloskusz normálisra« és a »nyárspolgáriusz vulgárisz«-ra.

A *Fejmosás* témája rokon. Csudakov feltaláló és Veloszipedkin (magyar fordításban: Biciklisztov) komszomolista időgépet szerkesztettek, amelyen a kommunizmusba lehet utazni. Találmányuk működtetéséhez csak a Jóváhagyási Főosztály vezetőjének, az önhitt és bürokrata Pobedonoszikovnak (magyarul: Diadalszkij) engedélye hiányzik. Pobedonoszikovhoz bejutni

képtelenség, cerberusként őrzi ajtaját hű titkára, Optimisztyenko. Pobedonoszikov nagyképű frázisokat puffogat (gépirónőjét, aki megkritizálja beszédét, kidobja, »mert festi a száját«) és ugyanakkor szeretőt tart, (egy lecsúszott úrihölgy, Mezialiánszova személyében) — egyszóval igazi »nagyfőnök módjára« viselkedik. Csudakovék mégis — engedély nélkül — beindítják a gépet, megjelenik a Foszforeszkáló Nő, a 2030-as év küldötte, bejelenti, hogy vonat indul a kommunizmusba, de csak az utazhat rajta, aki »eláll száz évig«. Természetesen nagy a tolakodás, az időgép azonban kegyetlen: kiveti Pobedonoszikovot, Mezialiánszovát, Optimisztyenkót. Pobedonoszikov csodálkozva kérdezi: »Ez azt akarja jelenteni, hogy rám nincs szükség a kommunizmusban?«

A felújítással kapcsolatban a kritikák elemzik Majakovszkij drámaírói munkásságának legfontosabb vonásait. Mindenekelőtt rámutatnak arra, hogy Majakovszkij — a többi kiváló szovjet íróhoz hasonlóan — az orosz irodalom nagy realista és satirikus hagyományaira támaszkodik, elsősorban Gogol művészetére. Majakovszkij közelállása Gogolhoz kétségtelen, ezt számos kutató megállapította. Majakovszkij darabjai ugyanolyan »valószínűtlen események« mint a *Leánykérés* vagy a *Revizor*, s akárcsak azokban a szerző által kiválasztott »kivételes« helyzetek csupán eszközül szolgálnak kora alapvető és tipikus sajátságainak megvilágítására. A *Fejmosás* előkészületei közben világossá vált előttünk, hogy a Pobedonoszikovot alakító színésznek rendelkeznie kell mindazokkal a tulajdonságokkal, amelyeket a polgármestertől szoktunk megkövetelni: Pobedonoszikov — akárcsak Gogol hőse — mindenkit agyonnyom érdemeivel — éppúgy csúszik-mászik a Foszforeszkáló Nő előtt, akárcsak elődje az álrevizor előtt. A gogoli szatíra elemei érződnek a *Poloskában* is. Priszipkinnek a közönséghez intézett befejező szavaiban a gogoli »Mit nevettek?« hangjai csendülnek meg, és ha tüzetesebben szemügyre vesszük Bajánt, ezt a nagystílű kontárt, azonnal felfedezhetjük rokonságát akár Kocskarjovval, akár Utysityelnijjel, vagy a *Revizor* és a *Holt lelkek* egyéb »cselekvő« hőseivel — írja Jutkevics és Plucsek. S ehhez még hozzátehetjük: hősei elkeresztelésében, a »beszélő nevek« frappáns kiválasztásában is Gogol példáját követi Majakovszkij.

Természetesen Majakovszkij továbbmegy Gogolnál. Kora társadalmi helyzetének és követelményeinek megfelelően a színházat a nyílt, közvetlen agitáció eszözének tekinti. Színművei — akárcsak legtöbb verse — meghatározott politikai célzatúak: röviden szólva a *Poloskái* — harc a kispolgáriásodó, »osztályuktól recsegve elszakadó« »volt munkások, volt pártaktivisták« ellen, a *Fejmosásé* — harc a bürokrácia ellen; s mindez a kommunista jövő nevében. Ezek a jelenségek Majakovszkij idejében megvoltak — s ha jóval kisebb mértékben is — megvannak ma is a szovjet társadalomban, mint a kapitalista múlt csökevényei, s a párt feladata, hogy harcoljon ellenük. E harc szolgálatába állította satírait Majakovszkij, a közönség közvetlen nevelésére törekedett, mintegy görbetükröt tartva elé.

A kritikusok legfőbb vádja az elmúlt 25 év során Majakovszkij ellen az volt, hogy plakátszerű és túlságosan groteszk beállításokra törekszik. Mindez természetesen igaz; Majakovszkij témáit élénk, nem egyszer ríkáto színekkel festi meg, az eszmei mondanivaló szempontjából fontos részeket

felnagyítja, kiemeli. Pobedonoszikov nem egyszerűen bürokrata — állapítják meg a kritikusok —, hanem »bürokrata a köbön«. Helyzetei is a végletekig kiélezettek, nem egyszer fantasztikusak (itt nemcsak a jövő ábrázolásának fantasztikumára gondolunk). Ilyen végletekig élezett helyzet adódik Priszipkin és jövendőbeli anyósa »egyezségéből« a *Poloskában*, vagy Pobedonoszikov és a Foszforeszkáló Nő találkozásából a *Fejmosásban*. Figurái bizonyos szempontból torz alakok: Pobedonoszikov végtelen önteltisége és ostobasága, Csudakov különcsége³, Madame Reneszánsz (Priszipkin anyósjelöltje) kulturálatlan »kulturáltsága«, haszonlesése »nem reálisak«, túlzottak, de éppen ezért vannak frenetikus hatással a nézőre.

A groteszkség és plakátszerűség tehát valóban jellemzi Majakovszkij művészetét. Kérdés azonban, hogy ez összeegyeztethető-e a realista színház elveivel. A legutóbbi időkben a szovjet sajtóban megjelent cikkek erre a kérdésre igenlő választ adnak. Abból indulnak ki ugyanis, hogy Majakovszkij a közvetlen hatású agitációt tekintette céljának, a harc megindítását a bemutatott káros jelenségek ellen. A nagyobb hatás érdekében természetesen ki kellett emelnie, fel kellett nagyítania a lényegét. A színházak feladata; hogy ezt a nagyítást úgy mutassák be, hogy ne veszítsen hatásosságából, de ne lépje túl a realitás határát sem. A szovjet rendezők megoldották ezt a feladatot, merészen alkalmazták az új módszereket a nézőtér játszátásától egészen a rajzfilm alkalmazásáig — s mint a kritika és a közönség egyhangúlag megállapította — sikerrel.

Priszipkinnel, Bajánnal, Pobedonoszikovval, Mezaliánszovával Majakovszkij a pozitív alakok két típusát állítja szembe. Egyfelől — kortársaikat, Csudakovot, Veloszipedkint és a munkásszállás lakóit, a becsületes szovjet embereket, akik a megszállottak dühével igyekeznek áttörni a bürokrácia falát vagy elkeserednek barátjuk erkölcsi züllésén; másfelől — a jövő társadalom embereit. A jövő ábrázolása igen komoly gondot okozott a rendezőknek. Majakovszkij a *Poloska* megvitatása alkalmával hangsúlyozta, hogy nem a felépült kommunista társadalmat akarja ábrázolni művében. A jövő emberei nála a fejlődő társadalom erejének általános kifejezői. Ő így képzelte a társadalmat a tizedik ötéves terv után, de mint hozzátette, »lehetséges, hogy ez már három ötéves terv után így lesz«.

Majakovszkijnek ebből a megjegyzéséből indultak ki a rendezők a jövő színpadi ábrázolásának megoldásában. A mai szovjet társadalom még nem kész kommunista társadalom, s a felépült kommunizmus sem lesz minden tekintetben olyan, ahogy azt Majakovszkij 25 évvel ezelőtt elgondolta. Alapvonásaiban azonban ez a társadalom megegyezik a kommunizmussal: az anyagi javak bősége, a tudomány és a kultúra magas fejlettsége, a kulturált életmód a kommunizmust is jellemzi. Ezért választották a rendezők azt a megoldást, hogy a jövőt ábrázoló jelenetekbe belevettek olyan jeleneteket és képeket, amelyek a kommunizmus építésében már elért eredményeket tükrözik. Így pl. a *Fejmosásban* a jövőbe való utazás alkalmával látottakat bemutató film képsora a Szovjetunió népeinek életét és a kommunizmus nagy építkezéseit ábrázolja. Ezért vetették el Majakovszkijnek azt az utasítását, hogy a Foszforeszkáló Nőnek bizonyos föl-

³ Csudak — oroszul: külön.

döntői, misztikus jelleget adjanak. A 2030-as év küldötte inkább egy mai szovjet nőre hasonlít. (Meg kell jegyeznünk, hogy az utóbbi megoldással egyes kritikusok nem értettek egyet.)

Röviden ezek azok a legfontosabb kérdések, melyeket Majakovszkij két darabjának felújításával kapcsolatban a szovjet sajtóban megvitattak. Valamennyi kritikus egyetért abban, hogy Majakovszkij szatírái ma is aktuálisak, érdekesek; Majakovszkij ismét polgárjogot nyert a szovjet színpadon. Ezt a véleményt támasztja alá a két szatira óriási hazai és külföldi közönségsikere is. Itt az ideje, hogy a magyar színházi szakemberek felfigyeljenek ezekre a jelenségekre és lehetővé tegyék, hogy Majakovszkij a magyar színpadon is elfoglalja az őt megillető helyet.

Roboz László

JAN MUKAŘOVSKÝ

A népiség, mint az irodalmi fejlődés alapvető tényezője

Ceská Literatura, 1954. 3. sz. 193—219. p.

I.

A népiség a szocialista és a szocializmust építő korszak irodalmának alapvető tulajdonsága. De ez még nem jelenti azt, mintha a mai cseh irodalomban következetesen megvalósult volna: teljes megvalósulása a »műalkotás« és »népi« alkotások közötti határvonal eltörlését hozza magával, a valódi népiség elérése már ma is a lehető legmagasabb művészi színvonalat jelenti, mely a legnagyobb mérvű élethűséggel, életteljességgel és eszmeiséggel kapcsolatos: nem minden irodalmi műnek sikerül mindezt elérnie. De mindazok a követelmények, melyeket a népi demokratikus társadalom dolgozói az irodalommal szemben támasztanak, mind az a gondoskodás, melyet a Kommunisták Pártja és állam az irodalom kérdésének szentel, az irodalom népiségének fokozására és ezáltal a szocializmus építésében és az ember átalakításában való fokozott részvételére irányul. Ezért számunkra a mai irodalmi alkotás népisége nem mint változhatatlan tulajdonság nyilvánul meg, mely vagy megvan, vagy nincs meg az irodalomban, hanem mint állandóan fejlődő folyamat, melynek segítségével az osztálytársadalom irodalma szocialista irodalommal alakul át.

És éppen ebben nagy tanulság rejlik az irodalmi múlt tanulmányozása szempontjából is: egyre jobban kiderül, hogy a népiség, a nép részvétele az irodalmi alkotásban a múltban is az irodalmi fejlődés kovásza volt, s hogy a népiség igazi természetét és legsajátosabb jelentőségét az irodalomban csak akkor ismerjük meg, ha felismerjük szakadatlanul fejlődő folyamat-jellegét. A népiség kérdésében éppen ez a tudat különbözteti meg a mai irodalomtudományt a burzsoá irodalomtudománytól. Mert a burzsoá irodalomtudomány is felvetette a népiség kérdését. És éppen a cseh — akárcsak a szlovák — irodalom történetében éppenséggel lehetetlen észre nem venni a nép szerepét.

A cseh irodalom múltjában van egy hosszú korszak, az ellenreformáció kora, amikor egyedül a nép alkotott kollektív alkotásaiban valódi irodalmi

értékeket: énekeket, meséket és az irodalmi folklór más fajait, míg az, amit az egyházi reakció mint nyomtatott irodalmat termelt, nem volt egyéb, mint kártékony, művészileg értéktelen selejt. A nemzeti »megújulás« korában a »mű«-irodalom oly szembeötlően kapcsolódik a népi irodalomhoz, s oly sokat köszönhet neki, hogy még a burzsoá irodalomtudományban sem beszélhettek Čelakovskyról, Erbenről, Němcováról, Havličekről és sok más íróról, a »mű«-irodalom és a népi irodalom szoros kapcsolatának említése nélkül. A burzsoá irodalomtudomány — nevezetesen az imperia- lizmus korában — a népiséget, mint az irodalmi fejlődés lényeges elemét csak ott ismerte el, ahol a fejlődésre más magyarázatot nem talált. Más esetben a népiséget, mint a fejlődés tényezőjét inkább figyelembe sem vette, vagy legalább is háttérbe szorította. Így pl. a burzsoá irodalomtudo- mány minden lehetőt megkísérelt, hogy Jan Neruda mély népiségét el- homályosítsa azáltal, hogy a *Történetek a régi Prágából* (Povídky malo- stranské) elemzésénél egyes témák egyéni líraiságát emelte ki és Neruda kritikai érdeklődését a társadalmi élet iránt nem vette figyelembe; hogy az *Egyszerű motívumok*nak (Prostí motívy) egyenesen mizantrop értelmet tulajdonított, lírai hőstét úgy fogva fel, mint emberkerülőt, aki csak ön- magával foglalkozik; hogy a *Pénteki énekeket* (Zpěvy páteční) éppen ha- zafiasságának népisége miatt, szinte elítélte, mint az öregedő költő eltéve- lyedését; hogy lebecsülte és elrajzolta Neruda újságírói tevékenységének jelentőségét egész életműve szempontjából, pedig Neruda éppen újságírói tevékenységével kapcsolódott legközvetlenebbül a néphez, mint azt 1890. május elsejei híres (persze csak ma híres) tárcája megmutatta. Még oly nagy író is, mint Neruda, csupán a mai irodalomtudománynak kellett és kell mint népi szerzőt felfedeznie. Ha pl. a XIX. század második felének munkásköltőiről volt szó, a burzsoá tudomány teljesen elhallgatta őket, bár nélkülük, amint azt ma már látjuk, a költészet fejlődésének képét a 70-es és 80-as években lényegében elrajzolták. Jellemző az a körülmény is, hogy a műköltészeti alkotások és a népköltészet kapcsolatát kölcsön- hatásukat, vagy inkább átszivárgásukat, ami oly jelentős a XIX. század cseh költészetének fejlődése szempontjából, a burzsoá irodalomtudósok egyáltalában nem kutatták, s az úttörő munka ezen a téren a kommunista tudósokra, Zd. Nejedlýre és nyomában B. Václavekre hárult.

A burzsoá tudomány tehát az irodalmi népiség kérdését részben hiányosan, részben eltorzítva vetette fel. A mai irodalomtudomány feladata mindezt helyre hozni. A népiség kérdését mindenekelőtt szélesebben és rendszerebben kell felvetni, mint azt a burzsoá irodalomtudomány tette. A népiséget kell keresni olyan esetekben is, ahol megléte első pillantásra nem szembetűnő. Így pl. ha Dobrovskýt és Kramériust összevetjük, a népi- ség első pillantásra csak Kramériusnál nyilvánvaló, annál az írónál és újság- írónál, aki irodalmi tevékenységét kizárólag a népnek szentelte, annál a kiadónál, aki kiadói tevékenységével a néphez fordult; helytelen volna ezért Jos. Dobrovský életművét a népiség szempontjából vizsgálni, azét a tudó- sét, aki túlnyomó részt németül és latinul írt és főképpen a múlt kutatá- sával foglalkozott? Dobrovský tavalyi évfordulója megmutatta, milyen fon- tos, hogy világosan lássuk Dobrovský kapcsolatát a néphez, mert a népi vonások elhanyagolás miatt e nagy nemzetébresztő életművének legsajá- tosabb lényege rejtve maradna előttünk...

A népiség kérdését az irodalomtudományban igen rendszeresen lehet és kell is felvetni: minden irodalmi jelenséget és az irodalom fejlődésének minden korszakát ennek fényében kell vizsgálni. Ha a népiség lesz az alapvető álláspont, az irodalomtudomány ennek szemszögéből fogja elbírálni egész anyagát, ez hatalmas segítséget fog nyújtani az irodalomtudomány újjászületése számára. Mert az irodalom múltja a szocializmust építő társadalom számára, s így a mai tudomány számára is, nem egy csomó korhadó maradvány, melyek közül taláalomra válogat. Nem hiába alkotja meg a nemzet szocialista nemzetté való átalakulása alkalmával a kulturális hagyaték fogalmát, mely mindent magában foglal, ami a múlt kultúrájából élő, s ma is alkalmas arra, hogy segítse a szocializmus építését. Felvetődik annak a mértéknek a kérdése, mely megnyugtatóan megmutatná, mire van szükségünk ma is a múlt kulturális alkotásaiból. Erre a mértékre sürgős szükség van, már csak azért is, mert a közelmúlt idők burzsoá tudománya igyekezett elhallgatni vagy hamis színben feltüntetni éppen azt, ami a múlt alkotásai közül előre mutatott, vagy ellenkezőleg, a tudományos pontosság ürügye alatt nem lényeges, joggal elejtett irodalmi jelenségeknek szentelte figyelmét.

Ez a mérték a népiség. Vannak ugyan a népiségen kívül más okok is, amiért a művészi alkotás túléli korát, nevezetesen a realizmus, eszmeiség, művészi tökéletesség. Valamennyi azonban elválaszthatatlanul kapcsolódik a népiséghez. A realizmusról és művészi tökéletességről igen kifejezően írta V. Jermilov »Az orosz irodalom népiségéről« c. tanulmányában: »A népiség foka egyúttal az objektivitás foka, mellyel a művészi alkotás a konkrét történelmi valóságot tükrözi. A művészet népisége fokának kérdése szorosan össze van kötve a művésziesség kérdésével, mert a művésziességet nem lehet elválasztani a teljességtől, valóságtól és mélységtől, melyben az objektív valóság tükröződik, a jellemek és körülmények tipikus jellegétől, mely a művészi alkotást megkülönbözteti.« Ugyanez érvényes az eszmeiségre, természetesen a haladó eszmeiségre, mely az elnyomott osztálynak az igazságért folytatott harcában gyökerezik — az is elválaszthatatlanul össze van kötve a népiséggel: a népiség megerősödése az irodalomban szükségszerűleg az eszmeiség erősödését is jelenti és viszont.

A népiség tehát szorosan és lényegileg kapcsolódik a művészi alkotás életképességének összes többi mértékeihez; egyúttal a legalapvetőbb valamennyi között. A többi valamennyi magára a művészi alkotásra vonatkozik, míg a népiség a művészi alkotás és a társadalom kapcsolatát mutatja, mely a művet létrehozta, kapcsolatát az osztályharchoz, melyet a mű visszaturkrözi. A népiség ezért kiinduló pontja a művészet legsajátosabb hivatásának, részvételének a haladásért folytatott harcban; a népiség megvilágításában a művészi alkotás társadalmi hatásának egész sokoldalúságában, s egyúttal művészi hatásának teljes mélységében mutatkozik meg. A történész és művészettörténész számára a népiség vizsgálata alapvető módszertani követelmény. Már Lenin rámutatott a két kultúráról szóló elméletében, hogy a kultúrában csak az értékes, haladó, a jövőt építő, ami a néppel függ össze, ami a nép oldalán áll...

Felvetődik a kérdés, milyen módon avatkozik be a nép a kultúra fejlődésébe, milyen módon lesz szerzője és kezdeményezője mindannak, ami

a kultúrában haladó. Erre a kérdésre M. Nyecskina felelt meg »Nép és kultúra« c. cikkében: »A feudális világ falusi pajták által határolt kis várából, az ember új kulturális szükségleteiből született — objektíve — a nép új szükséglete: hogy felfogja hatalmas hazáját a maga egészében, hogy egyetlen pillantásával felmérje ezt a valódi Oroszországot, mely elterül szemei előtt, mely telve van a régi és új harcával, mely széles, sokoldalú, önálló . . . Szükség volt az orosz élet képére. Puskin megadta a feleletet az *Anyegin*nel. Az orosz embernek erre a költeményre nem csupán megírása után, hanem már megjelenése előtt is szüksége volt, és éppen azért jelent meg, mert szükség volt rá. Lev Tolsztoj ugyanerre a szükségletre felelt az orosz élet képével az *Anna Kareninában*, a *Feltámadásban*, a *Háború és béke*ben. Állandóan ki kellett elégíteni ezt a szükségletet, mert az élet ment előre . . . Puskin és az orosz nemzeti kultúra többi alkotói végtelenül becses nemzeti értékeket alkottak s a legszélesebb orosz népi tömegek objektív szükségleteit fejezték ki bennük. Igen, ezek a tömegek műveletlenek és írástudatlanok voltak, elnyomta őket a cár és pusztította a földesúr. Nem olvashatták a nagy költők és írók műveit, akik műveikben az orosz nép legalapvetőbb kívánságát fejezték ki. Ez volt a kor egyik legnagyobb el-
lentmondása. A haladó nemzeti kultúrához, mely a nép szükségleteinek visszhangja volt, a dolgozók tömegeinek csak kevés képviselője jutott hozzá. De ez semmit sem változtat a fő elven: a haladó kultúra objektíve valóban a nép és nemzet szükségleteiből keletkezik.«

A szerző tehát feltárta, hogy a nép a tulajdonképpeni szerzője a haladó irodalmi alkotásoknak, nemcsak ott, ahol közvetlenül szerzőjük, mint pl. a folklórban, hanem ott is, ahol munkájával és harcával megalkotja az eszmei előfeltételeket, felteszi a kérdéseket, megmutatja a célokat, melyekre bizonyos művészi alkotás megadja a feleletet, mely nélküle létre sem jöhetett volna. Hogy milyen forradalmiak Nyecskina fejtegetései — melyek csupán általánosításai az egész szovjet irodalomtudomány tapasztalatainak és kutatásainak — legjobban megmutatkozik, ha összehasonlítjuk a burzsoá »irodalomszociológia« nézeteivel a »publikum« részvételéről, ti. egyes személyek zárt körének részvételéről az irodalmi alkotásban, akik számára a burzsoá uralkodó osztály hozzáférhetővé tette az irodalmat. Az »irodalomszociológia« korlátozta azoknak körét, akik befolyást gyakorolhatnak az irodalmi folyamatra, nem talált más utat, mint ankétok rendezését arról, milyen módon szereznek tudomást egyes olvasók az új könyvekről, ezek közül a könyvek közül miért vásárolnak meg vagy kölcsönöznek ki egyeseket, valamint arról, hogy mi a véleményük egyes könyvekről; nem csoda, hogy ilyen körülmények között az irodalom fejlődésének egyik fontos tényezőjét a magánkiadók propagandájában és más hasonló »társadalmi erőben« látták. Ezzel szemben a szovjet tudomány tétele az irodalom kutatását tudományossá tette, mikor a kutatás tárgyául nem az irodalomnak az egyének szűk köréhez való viszonyát jelöli meg, hanem a nép munkája és küzdelmei, mint történelmi tényező és az irodalom, mint a haladás eszköze és a szebb jövőért vívott harc fegyvere közötti viszonyt. Végül rá kell mutatni a fontos következményre, mely Nyecskina idézett szavaiból folyik: hogy ugyanis az irodalmi mű népisége szempontjából nem az író osztályszármazása a döntő, hanem aktív viszonya a nép szabadságharcához.

Abban, amit Nyecskina Leninnek a két kultúráról szóló tanításából levezetett, megtaláljuk a megbízható kiinduló pontot a népiség emezéséhez, mely alapvető módszertani elv az irodalom összefüggő fejlődési vonala megismerésében. A burzsoá irodalomtörténetben valamely nemzeti irodalom fejlődésének összefüggő előadása leküzdhetetlen nehézségekbe ütközött. Azóta, hogy a polgári irodalomtudomány felhagyott az irodalmi tényeknek pusztá időrendbeli felsorolásával — vagyis inkább katalogizálásával — különböző módokon kísérletezett: az irodalomban a történelmi összefüggést a fiktív »szellem« fejlődése alapján, vagy a nemzeti társadalom fejlődése alapján — persze tekintet nélkül az osztályharcra és a nemzeti kultúra kettősségére —, vagy végül az irodalmi formák fejlődése alapján igyekezett felépíteni. De kísérlete minden esetben csődöt mondott, és pedig azért, mert következetesen — és saját szempontjából nem ok nélkül — elkerülte a kérdést, hogy milyen erő vezette az irodalmat aktív részvételre a haladásért vívott harcban s ezáltal a művészi kifejlődéshez is, és ezzel szemben milyen erők akadályozták az irodalom fejlődését...

A cseh irodalomtudomány a cseh kultúra strachovi emlékmúzeumának előkészítése során tette meg az első lépéseket a népiségen alapuló rendszeres cseh irodalomtörténet kidolgozásához. Ezt a vázlatot sokkal részletesebben feldolgozza a Cseh Irodalmi Intézet, mely előkészíti a cseh irodalomtörténet főiskolai tankönyvét. S ezért a népiség kérdését — a cseh irodalom szempontjából — elméletileg is alaposabban ki kell fejteni.

II.

Vizsgáljuk meg először az irodalom és a nép kapcsolatát, a legfeljebb szempontra, melynek a burzsoá irodalomtudomány is kénytelen volt jelentős figyelmet szentelni, vagyis a »mű«-irodalom kapcsolatát a népi irodalommal. A szájhagyomány és az írásos irodalom kapcsolatainak nyomait már a cseh irodalom igen régi korszakaiban megtaláljuk... Vizsgáljuk meg pl. az ócseh lírát. Bár az ócseh líra többnyire a latin deák költészethez és a német minnesanghoz áll közel, kétségtelen nyomait találjuk benne a népköltészetnek is. Ez érvényes a világi lírára, de az egyházi éneknek is vannak már népi hagyományai a huszitizmus előtti időkből... A huszitizmus azután egyházi és alkalmi (politikai) lírát alkot, melyben a népi alkotások a felismerhetetlenségig összefonódnak a papok és nemesek által alkotott irodalom hagyományos formájával. A huszitizmus után — amint erre J. Hrabák rámutat *A régebbi cseh irodalom népiségéről* (O lidovosti starši české literatury) c. tanulmányában — a mű- és népi irodalom kapcsolata nemcsak az egyházi, hanem a világi »alkalmi« lírában is folytatódik. Hrabák a népi alkotó készségnek még egyéb nyomaira is rámutat az ócseh irodalomban... Tehát már az ócseh korszakban sem ismerhetjük meg teljesen az irodalmi folyamatot, ha nem vesszük figyelembe kapcsolatait a népi irodalommal.

Feltétlenül szükséges gondosan követni a népi irodalom és műirodalom kapcsolatát a megújulástól kezdve, mert attól a pillanattól, amikor a megújult irodalom, mint a burzsoá nemzet keletkezési folyamatának

tükröződése, nemzeti különállóságra kezdett törekedni, bekövetkezett a szakadatlan, mindkét oldalról aktív kapcsolat a népi irodalommal. A kialakuló cseh burzsoázia a népből keletkezett, különösen a vidéki népből, s a falusi folklór az évszázad egész első felében még teljesen élő volt Csehországban, nem is beszélve Morvaországról, azután sem halt ki teljesen és mindenütt. Ezért az irodalomtudománynak, ha meg akarja érteni a cseh irodalom fejlődésének lényegét, az a feladata, hogy a mű-irodalom kapcsolatát a népi irodalommal ne csak epizódyszerűen vizsgálja meg, hanem mint összefüggő folyamatot, mely fejlődése során különféle történelmileg konkrét alakokat vett fel.

Ahhoz, hogy a népi és mű-irodalmi alkotás kapcsolatát megragadhasuk, figyelmünket a népi alkotás egész széles körére kell fordítanunk, fajainak és alakjainak egész terjedelmére, nemcsak a falusi folklórra. A burzsoá tudomány csak a »klasszikus« folklórt vette figyelembe, azaz a falusi irodalmi alkotást a feudalizmus korából...

De a népdal a cseh költészetben nemcsak egyes korok, egyes költők alkalmi utánzásának tárgya, hanem olyan légkör, melyben a cseh műköltészet a megújhódással kezdődően kifejlődött és melyben máig is fejlődik...

De a kép azután sem lesz teljes, amíg az irodalomtudomány figyelme a falusi dalköltészetre korlátozódik és nem terjed ki a folklór más fajaira, mint pl. a vásári vagy utcai dalokra...

Az utóbbi időben a kutatók figyelme a műköltészetnek a munkás-dalokkal való összefüggésére összpontosult. A műköltészet kapcsolata a munkás-dalokkal lényegesen megerősödött a hetvenes és nyolcvanas években, amikor a műköltészet és népi munkás-költészet hatására megalakult a munkásköltők csoportja, akik közé Josef Boleslav Pecka, Ladislav Zápotocký, Norbert Zoula, Leopold Kochmann, Frant. Jos. Haváček, Antonín Motl és mások tartoztak. Ezek a költők, akik költői technikájukat a műköltészetből merítették, alkotásaikkal közvetlenül részt vettek a munkásosztály harcában; emellett hatást gyakoroltak a haladó műköltészetre is: viszont a haladó műköltők, nevezetesen Sv. Čech, részt vettek a munkásosztály harcában, a munkás-költészet fejlődésében. A munkás- és műköltészet kölcsönös áthatásának ezt a bonyolult menetét plasztikusan megragadta V. Karbusický *Munkás-dalaink* (Naše dělnická píseň, Praha, 1953. 307 p.) c. könyvében...

A műköltészet összefüggése a népi költészettel jellegzetes vonása a cseh költészetnek egészen a legutolsó időkig, sőt egészen a jelen pillanatig, mikor a műköltészet — inkább mint bármikor azelőtt — a nép tulajdonává válik s közérthető és mindenkit megragadó szavakkal beszél a nép harcáról a haladásért, arról, hogyan építi a szocializmust, hogyan vesz részt a világ-békeért folyó harcban. Tegyük még hozzá, ami különben már az előző fejtegetésekből nyilvánvaló, hogy a műköltészet kapcsolatának folyamatát a népköltészet bármelyik fajtájával nemcsak úgy kell vizsgálni, mint a népköltészet hatását a műköltészetre, hanem mint az állandó, kétoldalú, kölcsönös áthatás folyamatát; csak így lehet kiküszöbölni a burzsoá irodalomtudomány ellentmondásait, mely — amikor némiképpen tudatára ébredt, hogy a népi irodalom a nemzeti irodalom fontos része — nem tudta, hogy a kronologikus sorrendben hol helyezze azt el. Zd. Nejedlý úttörő tette volt, hogy a *Bedřich Smetanájában* alapos figyelmet szentelt a cseh

nemzet közkincsévé vált daloknak, és nagy érdeme B. Václaveknek, hogy tanítómestere nyomán fényt derített a népi alkotás mindkét oldalára a cseh irodalomban: egyrészt a műdalok népiesedésének folyamatára, másrészt a népi dalok rendszeres hatására a műalkotásban.

A műirodalom és a folklór kapcsolatának kérdésében még egy, eddig nagy mértékben mellőzött körülményre kell felhívni a figyelmet — a népi prózai alkotások kölcsönös vonatkozására... A népi elbeszélés hatása a műprózára még messze van az alapos feldolgozástól. Itt is figyelembe kell majd venni, hogy nem véletlen »hatásokról«, hanem az irodalmi alkotó folyamat részéről van szó, melyben a népi alkotás a műalkotásnak szakadatlan ösztönzést ad...

Példa erre K. Čapek elbeszélő művészetének születése. Éppen K. Čapeknél, akinél a kritika a második világháború előtt előszeretettel hozta fel a legkülönbözőbb idegen hatásokat, Chestertontól kezdve a német neoklaszszicizmusig, érdekes és fontos volna felvetni a stílus és tematika rokonságát a népmesével. Vannak különböző körülmények, melyek Čapeknél ilyen összefüggésre utalnak. Nemcsak a *Kilenc mese* (Devatero pohádek), melyben a Čapekre tipikus elemek és technikai eljárások majdnem megkülönböztethetetlenül összefolynak a népmese elemeivel. Itt van Čapek beismerése is az *Angol levelekben* (Anglické listy), hogy az egzotikus dolgok elképzelése nála elválaszthatatlanul összefügg a gyermekkor emlékeivel, a mesék korával. *Marsyas*ában a mese elméletének három terjedelmes fejezetet szentelt, amit nem volna érdektelen szembeállítani saját irodalmi gyakorlatával. Érdekes volna felvetni azt a kérdést is, miben különbözik Čapek drámai és regényírói szemlélete a korában szokásos expresszionista szemlélettől és viszont miben emlékeztet a mese motívumainak csodásságára. Így pl. meg lehetne kérdezni, hogy a *Krakatit* hőse, Prokop mérnök, ellentétben az expresszionisták papirosízű hőseivel, miért marad meg az elbeszélés egész folyamán egyszerű, valódi embernek, aki — mint a népmesék hőse — az őt körülvevő természetfeletti (vagy legalábbis a természetfelettibe átrajzolt) gonosz erőkkel harcol. Meg lehetne, és meg is kellene vizsgálni Čapek prózai stílusának és a nem-meseszerű népi elbeszélések technikájának kapcsolatát is.

Valószínű, hogy más prózaíróknál is meg lehetne állapítani az egyenes vagy közvetett összefüggését a népi elbeszéléssel, minden esetben azonban más, a társadalom és irodalom történeti fejlődése által meghatározott alakban. Mert a műprózára is érvényes az, hogy a műirodalmi alkotás kapcsolata a népivel szakadatlan, hogy itt is a legalapvetőbb, legtartósabb alkotó ösztönzések nem a műirodalomtól indulnak ki a népi irodalmi alkotás felé — amint azt a burzsoá Neumann-nak »a csökkent kulturális értékről« szoló elmélete állította, — hanem éppen ellenkezőleg, a népi alkotástól a műalkotás felé.

*

Az elvi és módszertani alapvetés, valamint a népi és a műirodalom viszonyának elemzése után Mukařovský azt vizsgálja, mennyiben alkalmazható a népiség mint módszertani elv a cseh irodalomtörténet marxista értelmezésében. Rámutat arra, hogy a nép ábrázolása, a népi motívumok

és nyelv felhasználása az uralkodó osztályok, a reakciós szemlélet érdekeit is szolgálhatja; ez történt pl. az ellenreformáció irodalmában. A népiség kategóriája azt jelenti, hogy minden író a nép szabadságharcához való viszonya alapján kell megítélni és a fejlődésbe besorolni. Ebből a szempontból tekintve a dolgot, a legnagyobb írók mutatkoznak a legnépiesebbeknek, mert életművük közvetlenül kapcsolódik azokhoz a kérdésekhez, amelyeket a nép az igazságért folytatott küzdelmében felvet. A nagy írók mellett tekintetbe kell venni mindazokat az irodalmi jelenségeket, amelyek az irodalmi fejlődés haladó áramlatának szakadatlan összefüggésébe tartoznak; ugyanakkor nem hűnyhatunk szemet az előtt sem, hogy az osztálytársadalom ellentmondásai az egyén tudatában és műveiben tükröződnek, s ezért a haladó irodalmi irányzatokban, magában a népiségben is belső ellentétek nyilvánulnak meg. A népiség kategóriája módot ad az irodalmi alkotások történeti értékelésére, mert a belső ellentmondásokkal telített műveket úgy tekinti mint a fejlődés dialektikájának részét, nem mint áthidalhatatlan ellentétek sztatikus összetalálkozását. A szerző Machár életművén bizonyítja tételét, aki eszmei és politikai ingadozásai ellenére pozitív vonásaival a néphez kapcsolódott s ezért nélkülözhetetlen része volt a kilencvenes évek haladó cseh irodalmának.

A népiséggel való kapcsolat azonban nemcsak az egyes írókra, hanem az irodalmi fejlődés egész korszakaira is jellemző. A cseh monopolkapitalizmus kifejlődése a századforduló idején irodalmi téren egyrészt olyan jelenségekben nyilvánul meg, mint az exkluzivitás, a »művészet a művészetért« tana, a miszticizmus felé való vonzódás. A polgári irodalomtudomány természetesen ezeket a vonásokat hangsúlyozta. Ha azonban a századforduló cseh irodalmát a népiség szempontjából szemléljük, akkor feltárul a gazdasági és társadalmi folyamatok másik oldala, a megnövekedett munkásosztály fejlettebb öntudata s ennek irodalmi kifejezése: az irodalomban nem a negatív tendenciák domborodnak ki, hanem az új és a régi küzdelmének kiéleződése, amely küzdelemben az új jut túlsúlyra.

Mukařovský másik példája a XVI. századi cseh irodalom, amelyet a burzsoá irodalomtudomány két fő vonással, a vallási vitákkal és a humanizmussal jellemezett. Ebben a formalista szemléletben a humanizmus a kultúrának az élettől való eltávolodását, a vallási viták pedig a cseh reformáció hanyatlását jelezték. Ha azonban a népiség szempontjából vizsgáljuk a helyzetet, lényegesen más képet nyerünk. A vallási viták felszíne alatt meglátjuk a nemesség és a polgárság vagyoni és hatalmi viszályát, azt a belső kapcsolatot, amely a természettudományos, orvosi és technológiai irodalom felvirágzása és a valóság átalakítására irányuló törekvés között fennállott, feltárulnak a kulturális életnek azok a vonásai, amelyek a nép jobb jövője mutatnak. A XVI. század csak a népiség szémszögéből vizsgálva illeszthető bele a cseh kulturális fejlődés egészébe.

A népiség tehát mint alapvető erő vonul végig az irodalom fejlődésén; történetileg azonban változékony, s minden korszakban más-más konkrét alakot vesz fel. Az osztályharc fejlődése egyre új feladatok elé állítja az irodalmat, mindenekelett pedig történetileg változik maga a nép, amely fejlődésével meghatározza az irodalom folytonos megújódását. Más volt a nép összetétele a középkorban, mint az újkorban, más a munkásosztály születése előtt, mint azután. Történetileg változik az elnyomott osztályok

viszonya az uralkodó osztályokhoz is. A népiség megnyilvánulásait és problematikáját az irodalmi fejlődés különböző korszakaiban ezért nem szabad történetellenes módon azonosítani. Ezzel kapcsolatos a népiséggel szorosan összefüggő realista ábrázolási módszer változása az irodalmi fejlődés folyamán; a realizmus egészen más jellegű a középkorban, mint a mai irodalomban, melynek vezető társadalmi ereje a munkásosztály, s melyben a realizmus minden irodalmi alkotás alapvető mértékévé vált.

A népiség elve segítségére van az irodalomtudománynak abban, hogy felfedje a haladó törekvések mély és szakadatlan folytonosságát az irodalomban; ugyanakkor lehetővé teszi azoknak az erőknek a helyes értékelését, amelyek a fejlődés megállapítására vagy visszafordítására törekedtek. A népiség mint módszertani elv világosan megkülönbözteti az újat a régítől, a pozitívát a negatívától, s ezzel módot ad arra, hogy a népellenes erők igazi lényegét leleplezzük s az irodalmat az osztályharc bonyolult változatosságának tükröződéseként fogjuk fel. A népiség elve tehát nem az irodalomszemlélet egyszerűsödését jelenti, hanem ellenkezőleg, megkönnyíti az irodalmi élet egész bonyolult gazdagságának feltárását és az irodalmi folyamat dialektikájának megértéséhez vezet. Elősegíti a mai irodalmi gyakorlat fejlődését is azzal, hogy megmutatja, hogyan oldottak meg a múlt nagy írói — természetesen más történeti feltételek mellett — a mai problémákkal analóg írói problémákat. A népiség elvének módszeres alkalmazása megnyitja az irodalomtudomány számára az utat, hogy a mai irodalom fejlesztésében aktívan is részt vehessen.

Tanulmányának befejezt részében Mukařovský a művészség és az irodalmi nyelv kérdéseivel foglalkozik. Rámutat arra, hogy a művészi forma nem vezethető le változhatatlan esztétikai szabályokból, hanem szoros kapcsolatban áll az állandóan változó valósággal. A művészséget is fejlődő folyamatnak kell felfognunk, amely a népi irodalom közvetítésével a nép alkotó erejéből teremti az új formákat. A szerző Karel Čapek és Vladislav Vančura példáján illusztrálja a művészség népi jellegének különféle megnyilvánulásait. Čapeknél a »nép« nem osztályok szerint elhatárolt fogalom, ezért a művészség nála inkább az egyes alakok rajzában és jellemzésében nyilvánul meg; Vančura viszont harcosan állást foglal a burzsoázia ellen és a proletariátus mellett, a központi konfliktus legtöbb írásában az uralkodó osztállyal szemben kifejtett ellenállást tükrözi. Ez a különbség határozza meg a két író eltérő nyelvét és stílusát is. Míg Čapek a nyelvi kifejezés hétköznapiságára épít, addig Vančura magas művészségű s amellet rugalmas irodalmi kifejezés kidolgozására törekszik, amely a monumentalitástól a humorig a stílus legszélesebb skáláját öleli fel.

A polgári irodalomtudomány és nyelvészet az írók műveiben jelentkező népi elemeket rendkívülinek, különösnek tekintette s a kollokvializmus, vulgarizmus, tájnyelv, argot stb. kategóriába sorolta. A nyelvi elemek ilyen használata előfordul, de nem ez alkotja az irodalmi mű nyelvének népiségét. Optimális esetekben, mint pl. B. Němcová *Nagyanyó*-jában (Babička) a népi elemek nem nyelvi »foltok« formájában jelentkeznek, hanem szervesen épülnek bele az irodalmi műbe. Amellet a nyelvi kifejezés az irodalomban népi jellegű lehet akkor is, ha a nemzeti köznyelv tökéletesítésére, a valóság egész gazdagságának kifejezésére törekszik, anélkül hogy a népnyelv elemeit közvetlenül felhasználná.

A népiség — fejezi be fejtegetéseit Mukařovský — nem részletkérdés, hanem a szépirodalom alapja. Az a mű, amely a néptől elidegenedik, nem lesz művészi alkotás, bármennyire is törekedjék szerzője az esztétikai hatásra. A jelen és a múlt irodalma akkor világosodik meg, ha a népiség és népellenesség dialektikus ellentétének szempontjából szemléljük.

Ford. és ism.: *Süteő Imre*

Vita Lengyelországban a kulturális egymás mellett élés problémáiról.

A *Przeгляд Kulturalny* 1955. 17. számában Miroslaw Zulawski a demokratikus és a kapitalista tábor kulturális egymás mellett élésének problémáiról ír. Bevezetőül megállapítja, hogy más népek kultúráját csak akkor lehet megismertetni, ha az olvasóközönség legalább nagyjából ismeri azokat a műveket, művészeket, intézményeket, amelyekről a kritika ír. Ezen a téren — a mai nyugati kultúra viszonylatában — igen nagyok a hiányok a mai Lengyelországban. Megjelent néhány füzet, brosúra, de keresve sem lehet találni egyetlen eredeti művet sem a könyvtárakban, könyvkereskedésekben. Ha valaki például a mai amerikai kultúrával akarna foglalkozni, nem találná meg sehol Caldwell, Steinbeck, Faulkner, Hemingway és a többiek műveit, sem eredetiben, sem fordításban. Valamivel jobb a helyzet francia viszonylatban. Részen több francia regényt fordítottak le, s meg lehet kapni a haladó írók műveit eredetiben is. Ez azonban csak annak köszönhető, hogy Franciaországban erős kommunista párt van, s sok jó kommunista, haladó író. Angol viszonylatban igen rossz a helyzet: a mai angol irodalmat Lindsay képviseli, meg a Moszkvában lakó Aldridge s a Varsóban élő Bidwell.

Már pedig az ignorancia nem lehet a kulturális együttélés kiindulópontja. Nem segít a helyzeten az sem, hogy a legtöbb lengyel folyóirat a legutóbbi időben »külföldi rovat«-ot nyitott, ahol furcsaságokról és »botrányok«-ról írnak, amelyek jellemzőek ugyan, de nem lényegesek. Ezért folytatunk szemlalomharcot a burzsoá kultúra egyes jelenségei ellen; olyasmik ellen harcolunk ugyanis, amikről nálunk senki nem tud semmit.

Még rosszabbnak tűnik a helyzet, ha összehasonlítjuk a XIX. századi irodalomra vonatkozó tudásunkat — eredeti és fordított műveket, tanulmányokat, stb. — a XX. század irodalmának helyzetével. A XIX. század irodalmáról mindent megtudhatunk, a legtöbb művet meg lehet kapni fordításban, s ha az nincs, eredetiben mindenképpen. Ez nagyon helyes hogy így van. Azonban tarthatatlannak kell találnunk a jelenlegi helyzetet, azt ti. hogy jobban ismerjük a múlt századot, mint korunkat.

Mit találhatunk a velünk együtt élő kapitalizmus kultúrájából könyvtárainkban? — veti fel ezután a kérdést a cikk írója, s szemlét tart az egyes nyugati irodalmak felett. Megállapítja, hogy legtöbbször csak másodrangú írók műveit ismerhetjük meg, a legnagyobbakat — kivéve Thomas Mannt — nem. Miért nem Steinbeck és Caldwell műveiből ismerjük meg a mai amerikai életet? Helyesebb lenne élő személyekkel, ismert művekkel folytatni ideológiai vitát, mintsem ismertetések ismertetéseivel. A marxista ideológia egyik legfőbb ereje a vita; a vita mindig előnyös számára, hiszen a marxizmus áll legközelebb az objektív igazsághoz, a marxista ismeri és

magyarázza leghelyesebben a világot. Ehhez azonban állandó ideológiai vitára van szükség. Tarthatatlan az az állapot, hogy a legutolsó nem-marxista közgazdasági mű, amelyet Lengyelországban kiadtak — körülbelül 180 éves (Smith *Wealth of Nations*). Szerző szerint nem kell félnünk a helytelen nézetektől: ezektől csak akkor kellene félnünk, ha nem tudnók bebizonyítani helytelenségüket.

A kapitalista és szocialista világ együttműködésére vonatkozó lenini tételek a kultúrára vonatkozólag azt jelentik, hogy kölcsönösen hozzáférhetővé kell tennünk egymás számára kulturális javainkat. Ennek az az előnye is megvan a szocialista tábor számára, hogy megismertetjük olvasóközönségünkkel a kapitalista világ belső ellentmondásait, amelyek a két-fajta — haladó és nem-haladó — irodalomban is kifejezésre jutnak.

Ez természetesen nem jelentheti azt, hogy szélesre tárjuk a kaput mindenféle nyugati irodalmi termék előtt. Nincs szükségünk ellenséges művekre, a burzsoá szennyirodalomra. Mindössze arról van szó, hogy jobban meg akarjuk ismerni a mai nyugati kultúrát, hogy pozitív értékeivel meggazdagodva, az ellenséges ideológiák elleni harcban megerősödve a szocialista kultúrát építhessük. Helytelen az eddigi gyakorlat, passzivitás és elszigetelődés.

Cikke befejezésében Zulawski megállapítja, szükség van bizonyos ismérvekre annak megállapítására, hogy mit lehet lefordítani, mit lehet eredetiben behozni s mit nem. A filmek terén erre vonatkozólag már történt döntés: ideológiai és művészi szempontból egyaránt megfelelő filmeket lehet csak behozni Nyugatról. Ezt az elvet azonban mereven alkalmazták. Nem sok időbe telt, míg a Központi Filmigazgatóság meggyőződött ennek a magatartásnak a helytelenségéről, s ma már egyre több kiváló nyugati filmet láthatunk a mozik műsorán. Ezt kellene tenni a könyvkiadás frontján is. Ha lehet játszani a legjobb angol, francia, svéd, délamerikai, hindu és japán filmeket, miért ne lehetne kiadni legjobb új műveiket, regényeiket lengyelül? A filmélet vezetői előnyös helyzetben vannak: rendszeresen megismerkedhetnek a legjobb nyugati filmekkel, olyanokkal is, amelyek nem kerülnek a nagyközönség elé; ebből a célból számtalan bemutatót, vitatestet stb. rendeznek. Miért rosszabbak az írók? Miért legyen rosszabb ezen a téren az ő helyzetük? Meg kell végre találni a módját azoknak a könyveknek a sorsát illetően, amelyeket nem akarunk kiadni, de amelyeket az íróknak, a kritikusknak ismerniök kell.

A legutóbbi időben lengyel kulturális körökben egyre több szó esik a nyugattal való kulturális egymás mellett élés problémáiról. A *Nowa Kultura* 1955. évi 19. számában George Bidwell, Lengyelországban élő angol író ismerteti az erre vonatkozó különféle álláspontokat.

Egyesek azt követelik, hogy minél nagyobb számban hozzanak be az országba angol, amerikai és francia könyveket minden válogatás nélkül. Véleményük szerint ezzel jelentős mértékben meg lehetne szüntetni a nyugati irodalomtól való elzárkózottságot. Mások azt javasolják, hogy minél több mai nyugateurópai könyvet fordítsanak le lengyelre; így pl. a Központi Kiadói Hivatalban legutóbb hosszasan és komolyan tárgyaltak arról, hogy azonnal le kell fordítani Sinclair Lewis és Hemingway összes műveit. Sokan az angliai és amerikai folyóiratok és napilapok szabad terjesztését

követelik. Ezek az emberek nincsenek tisztában azzal, mit jelentene ez gyakorlatilag: a reakciós és pornográf szennyirodalom mérgező hatásának gáttalan érvényesülését.

Bidwell maga is helyteleníti, hogy az olvasóközönség, de még a szakemberek nagy többsége is alig ismeri a legújabb nyugati irodalmat. Pedig szükség lenne a nyugati burzsoá irodalom kritikai értékelésére.

A mai lengyel kritikusok körében van egy olyan irányzat, amely mindent a »nagy művészet« szempontjából akar megítélni, és elítéli vagy egyszerűen nem vesz tudomást a könnyű műfajról. Néhány kritikus pedig — gyakran alaposabb ismeretek nélkül — a »földig lerántja« a nyugati irodalom műveit; az ilyen cikkeknek, kritikáknak nincs sok értelme, főleg azért, mert az olvasó úgy sem tudja, kiről, milyen művekről van szó. A nyugatról való könyvbehozatal kérdését (gondolunk itt importra vagy fordításokra) a lengyel kiadói politikával szoros kapcsolatban kell megvizsgálni. Ne fordítsunk le olyan nyugati könyveket, amelyeket a kiadó megvetéssel félrelökne, ha lengyel író írta volna. Nem szabad megfélemedezni arról sem, hogy a nyugati művek a szexuális kérdésekben olyan szabadosságot engednek meg maguknak, amelyeket a lengyel kiadók nem vállalnának. Ez vonatkozik még a haladószerű nyugati regényekre is.

Bidwell cikke végén ismerteti a Központi Kiadói Hivatalnak a nyugati irodalom lengyelországi megismertetésére vonatkozó terveit. *Mindenekelőtt szükség van a nyugati klasszikus regények kiadására, mert a lengyel olvasó ezeket nem nagyon ismeri.* Erre jellemző, hogy a kiadó Bidwell irodalmi esszé-kötetéből kihúzta a Meredith-ről, Trollope-ról, Reade-ről. Disraeli-ről szóló fejezeteket, mondván, hogy ezeket úgysem ismeri senki. Természetesen valamiféle tervet fel kellene állítani a modern nyugati irodalom kiadására vonatkozóan is; előzőleg azonban az irodalomtörténészeknek és kritikusoknak pontosan meg kellene állapítaniok a válogatás alapelveit. Szükség volna egy kislétszámú, nyugati nyelveket ismerő válogató bizottságra. Feltétlenül szükséges, hogy ezen a téren határozott lépések történjenek.

*

A vitához a magunk részéről hozzá kívánjuk fűzni, hogy helyesnek tartjuk, ha írók, tudósok, irodalomhoz értők a mai nyugati irodalom jelentékeny műveit megismerik és azok közvetlen ismeretében vitatkoznak velük vagy állást foglalnak, de egyáltalán nem tartjuk feleslegesnek e művekről szóló kritikák ismertetését. A kulturális egymás mellett élés feltételezi egymás alaposabb megismerését, de semmi esetre sem a hajlongást a nyugati dekadencia előtt és mérgező anyagok bevitelét széles tömegek közé.

Deák Károly

A gyermekirodalom rövid története I.

Horizons, 1955. 4. sz. 81—91. p.

A barlangok Mickey-jétől Hans Christian Andersenig.

Egy ősemlékbarlang falán olyan karccolmányt találtak, amely nagyon emlékeztetett Mickey-egér körvonalaira. A szakértők azonban bebizonyították, hogy a kép ismeretlen szerzője felnőtteknek szánta művét.

Brauner, a gyermekirodalomról érdekes tanulmányokat író pedagógus, i. e. a VI. századból származtatja a gyermekek számára írt első könyvet. Ez a mű Bilpay hindu filozófus *Pancsatantrája*. A könyv három elviselhetetlenül rossz kis herceg nevelésével megbízott brahman történetéről szól. A brahman, hogy elkerülje tanítványainak galibáit, a nekik szánt erkölcsi és politikai tanítást szórakoztató mesék és történetek vékonyka mázával vonta be. Azt mondják, hogy ezután sokáig, pontosabban: a XIV. századig nem írtak ilyenféle művet. Akkor jelent meg Angliában Canton műve, *A kis John könyve az udvariasságról*. Franciaországban De la Tour Landry lovag közölte, 1371-ben *Enseignements à mes Filles* (Leányaimnak szóló tanítás) c. gyermekkönyvét, mely kissé meglepőnek tűnne korunkban, mert a derék lovag sikamlós anekdotákba burkolta atyai tanácsait. A XV. századból Antoine de la Salle *Salade* (Saláta) c. kompilációja maradt fenn. La Salle egy krónikát is írt *Le Petit Jean de Saintré* (Saintré-i Jánoska) címmel. Művét valóban igazi gyermekkönyvnek tekinthetjük, jól lehet Jánoskának kalandjai szorosan kapcsolatosak »szép unokahúgaival«. Brauner művében arról is meggyőző bennünket, hogy a chansons de geste-kben, a breton regényekben, illetőleg a fabliau-kban semmiféle gyermeknek való nincs. A gyermekek ha meg is jelennek e művekben, csak epizódszerepet játszanak. Csak egyetlen farce, a *Pernet va à l'école* (Pernet iskolába megy) és egyetlen, az *Osanne et les Trois Princes* (Osanne és a három herceg) című mirákulum juttat szerepet a gyermekeknek. Meg kell még említenünk a chansons de geste-k bevezetőit, amelyekben szó esik a hősök gyermekéveiről, valamint a középkori irodalomban olvasható számos »enfances«-t (»gyermekkor«-t). Ha azonban alaposabban megvizsgáljuk ezeket, legott észrevesszük, hogy e művek gyermekalakjai nem is igazi gyermekek, s a középkor krónikásai és írói éppen emiatt fordultak feléjük érdeklődéssel. Roland már születése pillanatában olyan erős és feljett, hogy édesanyja képtelen bepólyázni. Vivien, aki már 15 éves korában meghal, olyan küzdelmes múltat hagy maga után, hogy abba még a legedzettebb lovagok is belesápadnak... A gyermekek a középkorban csak úgy jutnak az irodalomba, ha »gyermek feletti gyermekek«.

Mindezek a megállapítások és tanulmányok arra a meggyőződésre vezették a gyermekirodalommal foglalkozó néhány irodalomtörténészt, hogy ez az irodalom igen újkeletű. Paul Hazard *Les Livres, les Enfants et les Hommes* (Könyvek, gyermekek és emberek) című kedves és szellemes tanulmányában a gyermekirodalom születését Charles Perrault (1697) *Contes du Temps Passé* (Múlt idők meséi) című könyvében jelölte meg, T. Latzarus egy egyetemi értekezésben a gyermekirodalomról Fénelontól, Brauner

pedig a XIX. század közepétől számítja. Mindezek a vélemények pontos tényen alapulnak, de nem eléggé meggyőzőek. Igaz, hogy Perrault hozta be a tündéretet az irodalomba s Fénelon volt az egyik első író, aki a »tartalom« kérdéseivel is foglalkozott; helytálló az is, hogy meg kellett várni a demokratikus eszmék elterjedését és Hetzelt, a nagy kiadót, aki a gyermekkönyvek *kiadásának* és *technikájának* kérdését a maga nagyságában felvetette.

A gyermekkönyv eme rövid »előtörténetének« azonban számos olyan pontja van, melyet kritikai megjegyzéssel sebezhetünk. Mindenekelőtt: mindvégig összekevertük a »gyermek-könyvet« az »olyan könyvvel, amelynek főhőse gyermek«; aztán azonosítottuk a gyermek-könyvet a tanulságos könyvvel; végül: nem tulajdonítottunk semmiféle fontosságot a tárgyalt könyvek *minőségének*. Holott, éppen ellenkezőleg, a gyermekkönyv éppen olyan művészi alkotás, mint a felnőtteknek szánt könyv, természetesen mindazokkal a jellegzetességekkel, amelyek a gyermekolvasók sajátos szükségletéből és felfogóképességéből következnek.

Ezzel magyarázható, hogy a fentiekkel ellentétben, számos moralizáló, tanító vagy akár butító gyermekkönyv született s mindezeket a felnőttek sokáig »gyermekirodalom« névvel illették.

Piszkosak, kicsinyek, gonoszak és szeszélyesek.

Mindenekelőtt azonban felvetjük a kérdést, hogy miért nem érdeklődtek sokáig a felnőttek a gyermekirodalom iránt? Vajon kevésbé szerették volna a gyermekeket az elmúlt századokban?

Kétségtelen, hogy akkor is szerették a gyermekeket, de másképpen. A gyermekeknek nem az volt a helye a családban, melyet manapság elfoglalnak. A tudományok és a technika elmaradottsága miatt, a felnőttek törekvései álltak az érdeklődés homlokterében, mert csak a nagyok voltak képesek megbirkózni a természettel.

A család szervezete a matriarchatustól a patriarchatus felé fejlődött. Az atyának az asszony és a gyermekek élete és halála felett gyakorolt joga mindkettőt a törvényes kisebbség szintjére szállította. A gyermeknek mint olyannak, nincs saját valósága. A gyermek teljes kiszolgáltatottja a nőnek, aki mosdatja, ringatja, megtörli, járni tanítja stb., miközben várja, hogy porontya kigyógyuljon abból a »szükséges rosszról«, amit gyermekségnek neveznek. Philippe de Novare *Traité des quatre ages de l'homme* (Értekezés az ember négy koráról) című művében mások gyermekéről beszélve megjegyzi, hogy a gyermekek »hála az Isten három ajándékának, meg tudják ismerni és szeretni azt, aki táplálja őket, beszélnek arról az örömről, melyet azok okoznak, akik játszanak velük és olyan természetes szájalomérzést keltenek, amely nélkül — tekintettel piszkosságukra, bosszantó kicsinységükre és későbbi szeszélyességükre — kétségessé válna, hogy akár egyet is felneveljen valaki«. Amikor felfigyelnek erre a nyűgös állatkára (természetesen ez egy királyi vagy nemesi családhoz tartozik) »miniatűr emberként« kezelik, akivel dresszírozással sajátíttatják el az emberi szokásokat.

Egy másik általában elfelejtett megjegyzés: az emberek óriási többsége évszázadokon át nem tudott olvasni, s ez azt jelenti, hogy a gyermek

természetes tudatlansága párosult annak a társadalmi osztálynak tudatlanságával, amelyhez tartozott. Az igazi gyermekirodalom megszületése valóban elválaszthatatlan a demokratikus mozgalomtól, mely a tanulást a társadalom mindinkább szélesedő rétegeihez eljuttatta. Hosszú ideig a gyermekirodalom csupán szájhagyományként élt, mert írásbeli formája csak a kiváltságos osztályok kisszámú gyermekei számára volt fenntartva. Még ezek a gyermekek is felnőttek számára készült könyvet kaptak és nem olyanokat, aminőket egyenesen részükre készítettek. A tekercs, illetőleg a könyv valóban luxuscikk volt, amit nem adtak a gyermekek kezébe.

Ugyanakkor azonban ne feledjük azt, hogy a gyermekek akkor is léteztek. Különleges igényeik voltak s ezeket minden áron ki akarták elégitelni. Ilyeténképpen a gyermekirodalmat — azt a gyermekirodalmat, amelynek önállóságát a felnőttek is elismerik — egy *spontán* gyermekirodalom előzte meg, az az irodalom, mely a felnőttek irodalmából a gyermekek által önkényesen végbevitt válogatás útján keletkezett.

Ezt a válogatást a letűnt idők irodalmában megkönnyítette a »csodálatos«-nak biztosított különleges szerep. Kétségtelen, nem lenne helyes azt állítanunk, hogy a gyermekek otthonosak voltak az »irodalom gyermekkorában«, mert az *Ezeregy éjszaka meséi*, az *Iliás* és az *Odyseeia* mégis csak a felnőttek irodalmához tartozik, de annyi biztos, hogy az akkori gyermekek sokkal könnyebben megtalálták ezekben a művekben a nekikvalót, mint a korunkbeliek, ha eszükbe jutna kivenni atyjuk könyvtárából *Az elűnt idő nyomámbant* vagy *A szabadság útjait*.

A gyermekek válogatnak

Ha gyermekkel foglalkozunk, sohase tévesszük szem elől azt a tényt, hogy a gyermek tanulóévei során szinte az egész emberiség történetét átéli. A gyermek gyengén és fegyvertelenül áll az általa ismeretlen s éppen ezért ellenségesnek tűnő természettel szemben, és a felnőttek tapasztalata gyorsított ütemben kell hogy megsegítse őt annak az alkalmazkodásnak a megszerzésében, mely megfelel kora legfejlettebb tudományának és technikájának. Hosszú évszázadok óta azonban két világnézet csap össze: az egyik vallásos eredetű és a természeti erőkkal való szembeszállás helyett azok »elhárítására« szorítkozik; a másik világnézet empirikus, tapasztalati eredetű és a valóban tudományos módszer kidolgozására törekszik. Ez a kettősség megtalálható a gyermekkorban.

A művelődésből teljesen kiszorított nők világához szervesen odatartozó gyermekeket mesékkel táplálják. Ezek a mesék nem is olyan egyszerűek. E mesék a régi animizmus és az évezredek homályába vesző mítoszok hagyományát közvetítik regényes formában. A mesélő nők nemzedékről-nemzedékre új és különböző korokból eredő filozófiák és vallások rétegével fedik be az előbb említett mesealapokat. A keresztény hatás különösebb nehézség nélkül keveredik a pogány témákkal és a demokratikus törekvésekkel, amelyek még nagyon homályosak és kevéssé differenciálódtak a néptömegekben. Ebben a keretben születnek meg a tündérek (les féés), akiknek nevét az újlatin nyelvekben egyenesen a »fatumból« (sors) származtatjuk. A szájhagyományon alapuló meseirodalom igen nagy és Perrault 1697-ben, az egészből csupán egy kortyraivalót merített.

A »Perrault-ügy«

Perrault *Meséi* igen nagyszámú irodalmi és történelmi talányt vetnek fel. Íme, néhány azok közül, amelyeket még a mai napig sem oldottak meg a tudósok. Ma már beigazolódott, hogy Perrault, ez a kotnyeles zseni, amikor megírta meséit, amelyeknek fordulatait csaknem minden gyermek könyv nélkül tudja, írását nem a gyermekeknek szánta. A divat szeszélyeire érzékeny és emellett ügyes szerző lévén, csupán ki akarta használni azt az érdektelenségi hullámot, amely az antik témákkal való visszaéléssel szemben felcsapott. Perrault a »régiek« és a »modernek« között dülő harcban az utóbbiak pártján állott s éppen ennek a harcnak a folyamán vetődött fel benne az a gondolat, hogy a népköltészetből merítse témáit. Ehhez hozzá számíthatjuk azt is, hogy Perrault-ban nagyon fejlett volt az érzék a népszerűség iránt s egyébként is meséit Pierre nevű, akkor 19 éves, fiának tulajdonította. Mi sem könnyebb annak bizonyításánál, hogy ezek a kis alkotások Perrault fiának személyén keresztül tulajdonképpen az udvarnak szóltak. Piroska története például azt a gáláns jótanácsot csacsogja az illedelmes kislányoknak, hogy óvakodjanak a rossz farkasok közelétől is, mert könnyen megeshetik, hogy azok elevenen felfalják őket. Nemrégiben kifogásolták Perrault történeteinek La Fontaine *Meséire* emlékeztető erkölcs-telenségét is. Így például a *Szamárbőrben* szereplő apában vérfertőzött láttak; a *Kékszakállból* azt a tanulságot vélték kicsengeni, hogy a kíváncsiságot jobban büntetik a gyilkosságnál; a *De Carabas márk*i című mese macskája pedig egy rettenetes nagyotmondó... A pszichoanalitikusok is belekötögtak a vitába s Perrault művében a kollektív lelkiismeret »óstitusát« fedezték fel.

Mindezek a megállapítások nem magyarázzák meg Perrault *Meséi*-nek hallatlan sikerét s még kevésbé azt a közkedveltséget, amelynek a történetek még a mai gyermekek körében is örvendének. Történetileg mindezt a következőképpen lehetne megmagyarázni.

Perrault eredeti és józan téhetségét annak a régikeletű és bölcsességet fenntartó szájhagyománynak a szolgálatába állította, amelynek történelmi alapjai még nem pusztultak el, s olyan hiedelmeknek, amelyek még nem szűntek meg, illetőleg olyan reménységeknek, amelyek formaváltozásuk ellenére megmaradtak mind a felnőttekben, mind a gyermekekben. Az egész emberiség hosszú története újraéled itt valamilyen *megálmodott* és *előremegérzett* változatában, és a természet ellenséges erői ellen folytatott küzdelmet valamilyen *kiengesztelő*, mágikus eljárás idézi elő, ami meglehetősen jól megfelel a gyermekkor lényeges ellentmondásának: nagy vagyok — kicsi erők.

Robinson és a robinsonádok

A gyermekek választása azonban, nem is olyan rég, másra is esett. A műveltebbek kétségtelenül szenvedélyesen olvassák (latinul is) Ovidius *Methamorphoses*-át, de úgy gondolom, hogy ez kivételes eset. A gyermekek nagy tömege elsősorban kalandregényeket követel (s ha olvasni tud, akkor falja is azokat). Két érdekes adatunk van a XVI. századi gyermekek olvas-

mányízlésére vonatkozólag. Az első Montaigne, aki arról ír, hogy »a *Lancelot du Lac*, *Amadis*, *Huon de Bordeaux* és más efféle szószátyárkodás mulattatja a gyermekeket«. A másik adat Cervantestől való. Cervantes megrökönnyödéssel állapítja meg, hogy a fiatal apródok és a diákok az ő *Don Quijotéját* olvasva, hangosan nevetnek és »megkergülnek«. Világos, hogy ezek, a nem kicsinyek számára írott könyvek megfelelnek a gyermekek bizonyos mélyenfekvő lelkiszükségeinek. Ezeket a szükségleteket nemsokára Cervantes után érthetőbben elégíthették ki a gyermekek. Ki gondolta volna valaha, hogy Defoe és Swift, ez a két nyilvánvalóan pesszimesta és mogorva aggastyán, a gyermekirodalom klasszikusa lesz? Defoe nagyszerű és megrázó műveket írt a felnőtteknek; többek között *Moll Flanders*, egy prostituált történetét és *A Journal of the Plague Yeart* (A pestis év krónikája), amely nem is olyan hízelgő a londoni kereskedő polgárságra. Defoe, mint zseniális regénygyártó, 1719-ben, — vagyis abban a korban, amikor divatossá váltak a távoli országokba indított expedíciók — megszimatozta, hogy kapóssá lett a hajótörött-téma. Swift viszont félelmetes polémista. A *Gulliver utazásainak* teljes szövegéből (1726) még inkább kitűnt a mű valóságos jellegzetessége: Anna királynő kora társadalmának keserű és kiábrándult kritikája.

A gyermekek mégis rávetik magukat ezekre a könyvekre (főleg Defoe művére). Mihamar túlteszik magukat a művek erkölcsi és politikai prédikációin, illetőleg egyszerűsítik vagy teljesen mellőzik is azokat. Leegyszerűsítik (de vajon: leegyszerűsítésről van-e itt szó?) a könyveket témájuk lényegére: az ember rettenetlenségét olvassák ki belőlük, az emberét, aki szörnyű és rendkívüli kalandokba keveredik és csupán kézzel áll szemben az ellenséges természettel s akinek mégis sikerül megfékeznie azt, mert maximálissá fejleszti a legemberibb erényeket: a bátorságot, az értelmességet és a jóságot.

Vajon a gyermek-könyvek — ahogy egyesek állítják — valóban felnőtteknek írott, de általuk nem olvasott művek? Úgy látszik, hogy ennek éppen az ellenkezője igaz. Amikor a gyermekek megkedvelnek egy könyvet, még ha leegyszerűsítik is annak bonyodalját, ugyanakkor kihámozzák belőle a leggondosabban elkendőzött és legérvényesebb értelmet is, és hozzáértéssel izlelgetik belőle a keserűségbe burkolt emberi jóságot. A gyermekek — ne feledjük ezt az igazságot — szeretik a nagy témákat. A *Robinson* óta jó gyermek-könyvnek tekinthető minden olyan mű, amely megmozgatja a gyermekek alkotási és építési szükségérzetét.

Az 1762-ben megjelent *Emil* divatossá tette a gyermeket. Jean-Jacques Rousseau azt vallja, hogy a természet jóságának szabad kibontakozását meg kell engedni. Rousseau elítéli a könyv használatát a nevelésben. Egy könyvet azonban elfogad s ez a *Robinson*. Kevesen hangsúlyozták ezzel kapcsolatban azt, hogy Rousseau tulajdonképpen egy meglévő helyzetet szentesített. *Robinson* Angliából átkerült Franciaországba és onnan szerte a világba; 1779-ben Wyss lefordította németre, 1813-ban elkészült a svájci fordítás is és Svájcban elkerült a könyv a latin, a skandináv és szláv országokba. 1850-ben már Dél-Amerikában és Törökországban is olvassák. Ez a hatalmas siker, amely csak Perrault meséinek sikeréhez mérhető, egy új és a jövőre sokkal szélesebb távlatokat nyitó gyermekirodalmi irányzat felfedezését jelenti.

Tagadhatatlan, hogy Robinson kora angol polgárának ivadéka. Mihelyt meglátja Pénteket, legott arra törekszik, hogy rabszolgasorba taszítsa: ez pedig a XVIII. század polgári és gyarmatosító gondolkodásának hű kifejezése. Ettől függetlenül Robinson a gondolkodó és tudós embert képviseli, aki a gyermek álmatul konstruktív és emberi irányba tereli. Később jobb Robinsonok is születtek, akik jobb demokraták voltak.

A gyermekek divatja Könnyzáporok

Jean-Jacques Rousseau hatása párosult a Fénelonével, akinek irodalmi örökségét Leprince de Beaumont asszony gyűjtötte össze. Ez az író nő nem is annyira 70 kötetnyi *Magazin des Enfants*ja (Gyermekmagazin) révén, mint inkább a *La Belle et la Bête* (Szépleány és az Állat) c. régi népmese kedves átdolgozásával vált ismeretessé.

Emil árva volt; 15 éves korában egy megható látomás felfedte előtte az Istent; tanítója közvetett módszerrel, tapasztalati alapon oktatta őt. Ezek a témák hirtelen árasztották el a »gyermekirodalmat«, mely ugyanakkor hallatlan fejlődésnek is indult. Elnézést kell kérnem, hogy kevés helyet szentelek ennek az irodalomnak s főként aránytalanul kevés helyet magának a könyvnek, *Emil*nek, súlyához és jelentőségéhez viszonyítva. Szerintem ugyanis ez mégsem az igazi gyermekirodalom, hanem valamilyen hibrid műfaj, a felnőttes mesterséges alkotása, amennyiben a felnöttek »elgyermekesítették« és meghamisították mindazt, amit Jean-Jacques Rousseau az *Emillel* az irodalomnak adott. A XVIII. század francia irodalmának fontosabb gyermek-könyvei: De Genlis *Lettres sur l'Éducation* (Levelek a nevelésről), *Les Veillées du Château* (A várbeli virrasztások), Berquin *L'Ami des Enfants* (A gyermekek barátja), *L'Ami des Adolescents* (A serdülők barátja), stb. Bouilly *Contes* (Mesék), majd *Conseils à ma Fille* (Tanácsok leányomnak); Németországban pedig: *Der Kinderfreund* (A gyermekbarát) Weisse-től.

Ennek az irodalomnak lényeges jellemvonása: vérszegény bonyodalma szigorúan a gyermekek világára korlátozódik — természetesen a jócsaládból és jóházból való gyermekek világára. E gyermekek között sohasem bukkán fel egy nem odaváló származású és sohasem vetődik fel még közvetve sem a fennálló társadalom kérdése. A szegények szegények, a gazdagok pedig gazdagok. Az Isten így rendezte el a dolgokat egyszerű s mindenkorra. A gazdagok ebben a gyermekvilágban nagylelkűek és adakozók, a szegények pedig lemondók és hálásak. Ezen felül — és aztán ez csak lényeges! — kezet kell mosni, mielőtt az asztalhoz ülnénk, szolgálatkésznek és kedvesnek kell lenni, kerülni kell a kíváncsiskodást, a torkosságot stb. . . . Mindezt nagykomolyan adja elő a szerző, elérzékenyedve, könnybelábadva. Ez a nevelő és erkölcsnemesítő irodalom túlélt három forradalmat, mert fenntartották azok a kiadók, akik »jutalomkönyvekre« szakosították magukat, de azért is fennmaradt, mert igen gyorsan elterjedt, a felnöttek közömbösen viseltettek problémái iránt és főleg azért, mert igen megnyugtató erkölcsöt hirdetett. Azt az erkölcsöt, mely megfelelt az arisztokrácia leszármazottainak, elismerték a polgárok leszármazottai is, hiszen örökségbe kapták. Ebben az időben rajzolódott ki a gyermekíró »klasz-

szikus« arca: ez egy bizonyoskorú hölgy, lehetőleg vénkisasszony; nemes vagy legalábbis az akart lenni; családja, mely kifogástalanul nevelte, ismerte a nélkülözést; kissé púpos vagy csámpás, akit valamilyen betegség utóhatása sok pihenésre kárhoztatott s emiatt sodródott az irodalom felé; mondanunk sem kell, hogy »jóérzésű« hölgy. Ebbe a csoportba kell sorolnunk nemcsak Gouraud kisasszonyt, a *Journal des Jeunes Personnes* (Fiatalk Újsága) oszlopát, hanem Victorine Monnot-t (1825—1880), Zenaide Fleuriot-t — aki 81 kötetet írt 1864 és 1890 között — és főleg De Ségur grófnét, született Rosztopcsin, akinek a Második Császárság idején szédületes sikere volt s művei még most is széles körben elterjedtek a híres *Bibliothèque Rose* (Rózsaszín Könyvtár) című gyűjtemény útján.

Szado-mazochista volt-e Mme de Ségur?

Néhány éve nagy támadás indult e szegény grófné ellen, akit Marcelle Tinayre meggondolatlanul a »gyermek Balzac«-jának nevezett. Beavatkoztak a vitába a lélekbúvárok is. Érvelésük nagyjából az volt, hogy Pappovszkij asszony a *Général Dourakine*-ben (Durakin tábornok) és Mac Miche anyó [tévedés ne essék: az *Un bon petit diable* (Jó kis ördög) c. könyvében] valójában szörnyű boszorkák, akik fölötté gyakran kapják le mostohagyermekük ruháskáját, hogy megkorbácsolják őket.

Ségur grófné írásait újraolvastva, a fenti kifogások, mindenek ellenére kissé túlzottaknak tetszenek. Ségur asszony művei eléggé hűségesen tükrözik a XVIII. és XIX. század francia és orosz arisztokrata körökben szokásos testi fenytetésre és szigorúságra alapozott nevelési módszereket. Ne feledjük, hogy Ségur grófné apja éppen az a moszkvai kormányzó, akiről olyan feledhetetlen képet rajzolt Tolsztoj a *Háború és békében* s aki inkább felegette Moszkvát, semhogy Napoleon hadainak martalékul dobja.

Ségur asszony művei tulajdonképpen más okok miatt nem ajánlatosak, jöllehet már a megérdemelt feledés homályába merültek. Ségur grófné »gyermeki komédiája« egy elavult társadalom, egy reakciós erkölcs kifejezése s manapság már irreálisnak és maguknak a gyermekeknek is gyermekesnek tetszik. (Megjegyzendő, hogy éppen az ultramontán Louis Veuillet buzdította az »isteni« grófnét az írásra.)

Mégis: helytelen lenne megtagadni ezektől a »rózsaszín szerzőktől« a maguk korában szerzett történelmi érdemet. Ezek a szerzők általában tehetségtelenek voltak, s hogy magukhoz édesgessék és megtartsák az olvasóközönséget, megnyilatkozásaikat a közönség értelmi képességeihez kellett alkalmazniok. Stílusuk az egyszerűség felé fejlődött, s ez már egyik feltétele volt az igazi gyermekirodalom megszületésének. Az egyszerűség azonban még nem jelentette a gyermekesség és a prédikálás mellőzését, s ennek igen fontos visszahatása volt. Az igazi írók és nevelők ugyanis ellenezték a lecségetést, s azt mondták, hogy az igazi gyermek-könyvnek nevelőhatásúnak kell lennie, de ez a törekvés legyen szembezőkö. Az igazi gyermek-könyv legyen mindenekelőtt érdekes, élvezetes, egyszóval: legyen művészi alkotás.

A csoda megújhodása: Grimm és Andersen

A robinsonádok divatjával párhuzamosan, a XIX. század első évtizedeiben a régi típusú csodás elemhez való visszatérés is észlelhető. Megjegy-

zendő azonban, hogy a Perrault-korabeli népi mesekincshez nem a gyermekek kedvéért tértek vissza. Ezúttal két igény jelentkezése játszott közre ebben a visszatérésben: egyrészt a forradalmi küzdelmek felébresztették a nemzeti érzést, öntudatot, másrészt: valamilyeni misztikus-vallásos filozófia arra készítette az írókat, hogy megmagyarázzák az ősrégi mítoszok »örök« értelmét. Ez a nagyon bonyolult és különböző értelmezésű és irányú lendület — melyet nagy általánosítással romantikusnak neveznek — Németországból indult ki. Miután Fichte 1812-ben elmondotta beszédét »a német nemzethez«, a Grimm-testvérek tudományos gondossággal kiadták *Kinder- und Hausmärchen*-t (Gyermek- és családi mesék), egy csomó jegyzet és variáns kíséretében. A könyvet nyilvánvalóan a német nemzet történelmi öntudatának és követeléseinek megerősítésére szánták. *Meséik* második kiadása 1819-ből való. Ebből a kiadásból már kiküszöbölték a tudományosságot és a sikamlósságot. A gyermekek szeretettel fogadták a könyvet.

Megisméltódott volna Perrault *Meséinek* csodája? Igen is, meg nem is.

Kétségtelenül közrejátszott a *Lúd anyó meséinek* sikere is. Ezúttal azonban maguk a felnőttek is irányították és növelték a sikert. Most már tudták, hogy valóban meg kell teremteni a gyermekirodalmat, de azt még nem látták világosan, hogy mi lehet és mi legyen annak a tartalma. Jóhiszeműen úgy gondolták, hogy a fantasztikus. Történetesen éppen akkor virágzott a felnőttek irodalmában is egy olyan irányzat, mely előszeretettel foglalkozott a fantasztikussal. Ezzel magyarázható, hogy a felnőttek mintegy átengedték E. Th. Hoffmann-t és vele együtt több más olyan író-t, aki nemcsak, hogy nem a gyermekek számára alkotott, de akiknek ez írásai még a felnőttek számára is különösképpen nehezen voltak érthetők, mert meglehetősen ködös és bonyolult metafizika lappangott szimbólumaik mögött.

Hans Christian Andersen esete — akinek éppen ezidén ünneplik 150. évfordulóját — kissé különbözik ettől.

Andersen, ez a javíthatatlan nagy gyermek, szilárdan megvetette lábát a babonák és gyermekkorá legendáinak irreális világában. Különleges érzékenysége és finom humora segítségével kihámozta a gazdag skandináv népköltészetből az emberi értelmet s valami természetes könnyedséggel művészi formába öntötte. Első meséinek sikere után 1835-ben, ismételten nekivág az írásnak s 1875-ben bekövetkezett haláláig minden évben egy kötetnyi mesét ír. Andersen egyébként nem ringatta magát illúziókban az általa oly szerencsésen művelt műfaj jövőjét és értelmét illetően. *Lenni vagy nem lenni* című utolsó regényéből tudjuk s barátja, Oersted, a híres fizikus is tanúsítja, hogy Andersen jól látta: meséinek csodás eleme régimódi s előre megmondta, hogy az ifjúság nemsokára tudományos alapú csodát öhajt.

Korunk gyermeklélektana és pszichiátriája rámutatott azokra a veszélyekre, amelyeket az ilyenfajta gyermekirodalom rejteget. Bizonyos nevelési viszonyok között, a mágikus és a hátborzongató elem »traumatizálhatja« a gyermeket, »érzelmi sokkot« idézhet elő és a gyermek érzékenységét alkalmazkodási képességeinek rovására túlzottá fejlesztheti. Éppen ezért igen szigorúan kell megválogatni a múltból ránk hagyott, kissé homályos és zavaró »csodás elemet«.

Ezt a »nyesegetést« és »lombtalanítást« óvatosan kell elvégezni. A múlt csodás elemében különös módon kifejeződnek azok a nagy reménységek is, amelyek korunkban is megvannak. Ha sutbadobjuk a csodás elemet, annyit jelent, hogy megtagadjuk a múltbéli világ negatív oldalaival annak pozitív erőit is, holott azok előkészítették korunk jobb viszonyait is.

A kérdés más okból is kényes. Néhány széplelek »modernizmus« és »realizmus« ürügyén — szavak, amelyeknek értelmét vigyázattal kell meghatároznunk — akarata ellenére támadást indít a költészet és az álom ellen, holott erre szüksége van a gyermeknek. Hiszen vannak olyan álmok, amelyek — éppen ellenkezőleg — fejlesztik a gyermek valóságsszemléletét és előkészítik őt egy jobb társadalomra. Az elmúlt idők fantasztikumai valóban elavult, de mielőtt száműznénk, jó lenne azt is tudni, mivel helyettesítjük. Azt se feledjük, hogy a fantasztikus és a reális nem szükségszerűen ellentétes. A család barátja azt mondja Péternek (10 éves) és Katinak (7 éves): »Hát... anyátok elment a piacra, hogy kistestvért vásároljon nektek?« A két gyermek szótlanul és megrökönyödve végigméri a ház barátját, majd távozása után egymást túlharsogva mondja: »Az ő korában... Milyen szomorú... Legalább megmorrdták neki?«

Ez a hiteles és klasszikus kis történet sok tekintetben és bizonyos mértékben rávilágít arra, amit az előbb kifejtettem. Tagadhatatlan, hogy a gyermekek körében éppen a tudományos ismeretek elterjedtsége miatt eléggé gyakori a közömbösség; ez azonban nem jelenti azt, hogy most már közvetlen kapcsolatba hozzuk a gyermeket az élet valamennyi realitásával, anélkül, hogy kellőképpen biztosítanánk — Makarenko szerint — a szükséges »tilalmat«. Walter Scott, Stevenson, Jules Verne, Mark Twain és egy sor más kiváló elbeszélő feltűnésével azonban már nemcsak elvben, hanem művekben is tisztázódott milyen lehet a gyermekkönyv, amelyben összhangba kerül a gyermek két látszólagosan ellentmondó törekvése: a valóság izlelgetése és a képzeletbelinek az igénye.

Ford.: Heszke Béla

(Folytatjuk)

A »fekete« regénytől a »sárga« regényig

Francia irodalmi körökben az utóbbi időben egyre több szó esik a »fekete« regényről. Ide kell sorolnunk többek között azt a tanulmányt is, amelyet 1953-ban Valladier írt az *Europe* hasábjain a *science fiction*-ről. A francia könyvpiacot néhány év óta valósággal elárásztják a részben nyugatról importált, részben a francia könyvkiadók által hazai írókkal íratott fantasztikus regények, melyeknek — félreérthetetlenül reakciós politikai tendenciájuk mellett — közös vonásuk a fantasztikum, a szörnyűség keresése, az idegeket felborzoló cselekmény. Ebben a tekintetben a *science fiction* is a fekete regények sorába tartozik, amint eredetileg, abban a megfogalmazásban, amely az őstípus írójától, Horace Walpole-tól származik, a hangsúly szintén a valóságtól való elrugaszkodáson van, aminek végső célja a borzadály, a rémület érzésének felkeltése.

Természetes jelenség, hogy a nem is olyan nagy időközben lezajlott két világháború borzalmai, a nyomukban járó végtelen szenvedésáradat, az

emberek milliói által átélt szörnyűségek emlékei rányomják bélyegüket egyes regényekre. Még természetesebb az, hogy a háborús uszítók fenyegetőzései, az atom- és hidrogénbomba kísértete, a várható vagy előrelátható borzalmas felkavarják a háborús propaganda ostromának kiszolgáltatott nyugati országok közvéleményét, s az aztán a legtermészetesebb, hogy a haszonért mindenre képes üzletemberek ezen is nyereszkeskedni akarnak, s alaposan ki is használják az adott lehetőségeket, azt nyújtván olvasóiknak, ami amúgy is foglalkoztatja őket. A borzalmas, elképesztő katasztrófákkal teli könyvek áradata — Valladier tanúsága szerint — hovatovább hihetetlen méreteket ölt, s az irodalmi kritikának komolyan foglalkoznia kell a kérdéssel, annál is inkább, mert jószándékú, realista eszközökkel megírt, komoly regényekre is kezdik rásütni a fekete bélyeget, holott mind felfogásban, mind írói módszerekben, eszközökben és szándékban óriási különbségek vannak köztük.

Igy Elsa Triolet *Le cheval roux* (Rőt ló) c. regénye, amely 1953-ban jelent meg, szintén besoroltatott a fekete regények közé, pedig nem a *romans terrifiants*, a rémületkeltésre törekvő regények műfajába tartozik: Triolet regénye éppen ellenkezője a fekete regénynek; a tárgyát képező borzalmas jövő nagyon is elképzelhető realitás, éppen azt mutatja be, »mi lenne, mi következne be, ha...« ha valóra válnának a háborús uszítók tervei, s elszabadulnának az atomháború poklái, és egyben emellett tesz hitet, hogy mindez elkerülhető, mert vannak becsületesen gondolkozó emberek, népek, amelyeknek az összefogása keresztülhúzza a halál ügynökeinek számítását. A leírt borzalmakon túl egy boldogabb jövő képe bontakozik ki, s a befejezés optimizmusa az emberibb ember, az emberségesebb rendszer győzelmét hirdeti.

Pierre Daix is Triolet regényét állítja szembe a fekete regénnyel az *Europe*-ben (1955. ápr.—május) írt tanulmányában,* már előjáróban leszögezve, hogy a *Rőt ló* s a hasonló regények legfőbb jellemzője — szemben a valószerűtlen, antirealista fekete regényekkel — éppen az, hogy realisták, a realizmus szélesebb távlatait nyújtják jövőbe vetett pillantásukkal; megmutatják, hogy a mai valóságból egyformán születhet boldogság és pusztulás, s a választás az emberiségen áll, a mai emberiségen, amely saját sorsának ura, jövőjének kovácsa. Nem nevezi meg, de határozottan a Verne-regények típusa lebeg szeme előtt; világosan utal erre egyébként az a tény is, hogy a folyóirat ugyane száma 120 oldalon foglalkozik Verne regényeinek haladó, realista vonásaival. Nyilvánvalóan nem véletlen, hogy az *Europe* a Vernének szentelt tanulmányok után két cikkben is foglalkozik a fekete regénnyel, s igyekszik elkülöníteni azt a ma újra felburjánzó, felbukkanó műfajt a múlt tudományos anticipáló regényeitől (Verne stb.) és a mai realista regényektől, melyeket felületesen egy kalap alá szeretnének vonni a fekete regénnyel.

*

Pierre Daix a fekete regény első világirodalmi jelentkezését az 1700-as évek második felére teszi. Horace Walpole *Otrantói kastély* c. regénye 1764-ben jelent meg. Negyedszázaddal később Ann Radcliff *Udolfó rejtel-*

* Pierre Daix: *Réflexions sur le roman noir* — Gondolatok a fekete regényről.

mei c. művében folytatódik a műfaj, jut el fejlődésének újabb szakaszába (1796, a francia forradalom idején), s újabb negyed század múlva Maturin *Melmoth*-jában éri el teljes kibontakozását. Időközben óriási közkedveltségre tett szert Angliában, Franciaországban egyaránt. Kiváló írókat csábított utánzásra (Balzac, Vigny), akik azonban mindig tudtak hozzáadni valami újat is. Példa erre Shelley feleségének *Frankensteinje*, amely a borzalmas tárgyat tudományos anticipációval kapcsolja egybe (a mesterséges úton előállított ember problémájával).

Mi a közös jellemző vonása e korai fekete regényeknek? Tárnyuk, céljuk a legváltozatosabb; ami egy bennük, az a borzalmak keresése, az, hogy olvasásuk a félelem, a borzadály érzését van hivatva felébreszteni az olvasóban. És még valami, ami megmagyarázza azt is, hogy egyes kiadók Franciaországban miért nyúltak éppen e poros művekhez, és adják ki őket egymás után: a valóságtól való elfordulás szándéka, a realitás megtagadása.

Pierre Daix egyébként a műfaj őstípusán, Walpole regényén, helyesebben a második kiadás előszaván mutatja ki, hogy a fekete regény születése pillanatában egyet jelentett a realitásnak való hátatfordítással. Walpole arra hivatkozik, hogy korának realista regényeiben (Fielding, Richardson) »a képzelet béklyóba van verve, mert az írók túlzott lelkiismeretességgel ragaszkodnak az élet közönséges oldalainak ábrázolásához«. Valóban, ezeknek az íróknak a művei nem jutnak el a problémák megoldásáig: nem tudnak feleletet adni arra a kérdésre, hogy az emberi élet nyomorúságát mi módon szüntessük meg. Még nem jött el a forradalom ideje; az írók csak azt tudták megállapítani, hogy az élet rossz ügy, ahogy van. A forradalom eseményei és eredményei, azután az angol proletariátus önálló osztállyá váló alakulása hozták meg a fejlődés új fázisát, amelyben a Shelley-k, Byronok, Dickensok már túlmennek az egyszerű konstatación és a társadalmat kezdik felelőssé tenni a bajokért. Walpole még nem tudott idáig eljutni, de nem is elégedett meg Fielding, Richardson szürke kisrealista módszerével; az utat azonban nem a társadalom kritikájának irányában, hanem a valóság elől való menekülésben vélte felfedezni.

Egyébként Walpole fekete regénye — ma már tudjuk — nem volt előzmények híján. Nagyon sokat merített az Erzsébet-korabeli drámából, amelyben azonban a tárgy borzalmasságát a kegyetlen valóság eléggé indokolja. Ezért van az, hogy ezekben a drámákban élő, hús-vér alakokkal találkozunk. Walpole regényében alig akad ilyen: alakjai dróton rángatott bábok, amelyeknek az irodalomban való ez első megjelenése elszegényedést jelent a drámával, meg Fielding és Richardson regényeivel szemben. E vértelen alakok ma már senkit sem félemlítenek meg. John Gay *Koldusoperájának* Peachumje, Defoe gonosztevői, a sötétjellemű drámahősök sokkalta félelmetesebbek a maguk emberi valóságában. Walpole regényében az élet, a társadalom reális kegyetlensége, borzalma átadja a helyét a fantazmagóriáknak, s az árnyékok — árnyékok maradnak. senkit sem ijesztenek meg.

Ugyanezt a jelenséget figyelhetjük meg Balzacnál, aki eleinte, a fekete regény emlőin nevelkedve, jelentéktelen próbálkozásokban fecsérelte erejét. Az élet és a jellemelek megrázó, sötét mélységeit ezekben a regényeiben még nem érezzük. Csak amikor korának társadalmát kezdi festeni, a *Szamárbőr* utáni nagy regényekben, s a politika, a kapitalista társadalom képét

ábrázolja, akkor alkotja meg a Vautrin-féle gonosztevők minden fantomnál feketébb, megdöbbentőbb, eleven alakjait, akik ma is megborzongatják az olvasók idegeit. Dickens a másik példa, aki ugyanez idő tájt fedezi fel a londoni nyomor mélységeit, melynek képei sokkalta borzalmasabbak, mint a színházi díszletekre emlékeztető Walpole-leírások.

A fekete regény franciaországi sikerének megvolt egyébként a maga történeti oka. A francia forradalomban vált nemzetté az ország, s a következő korszak nagy írói keresni kezdik e nemzetnek a múltját, a történelem felé fordulnak, — annál is inkább, mert a királyság visszaállítása, a Napóleon bukását követő idegen megszállás, a megaláztatások elől menekülő szellem a nemzet múltjában kereste a vigasztalást. Ebben a légkörben kezd terjedni Franciaországban az Angolországból importált fekete regény, s nyer egyúttal ellenzéki, antiklerikális színezetet. Nemesak Balzacra hat; közismert tény, hogy Victor Hugo mennyire befolyása alatt állott e nagyban terjedő műfajnak, sőt még Alfred de Vigny-nél is kimutatható a hatása. A *Cinq-mars* szerzője — Baldensperger szerint — az akkortájt nagyon olvasott *Szerzetes* (Lewis) c. regényből merítette műve bonyodalmához az inspirációt, belőle vette a romantikus, fantasztikus kellékek egész arzenálját, s csak többszöri átdolgozás után sikerült neki az idegen anyagot kellően áthasonítani, regénye szerves részévé átdolgoznia. De éppen Vigny-nél tűnik ki legszembeötlőbben, hogy a fekete regény szerepe mennyire a külsőségekre korlátozódik a modern francia regény kialakulásában. Csak ösztönzésül szolgált arra, hogy az amúgy is erősen történelmi érdeklődésű kor írói még nagyobb kedvvel és hévvel merüljenek bele a múltba, s az eredetileg valóságellenes, realizmussal szembeforduló idealista fekete regény tagadhatatlan hatása végeredményben a történelmi valóság-érzés felébredését eredményezte náluk. Ami ott a valósággal való szembefordulást jelentette, az Balzacnál, Vigny-nél, sőt Victor Hugónál is a valóság mélyebb, realisabb szemléletére vezetett, elsősorban a francia történelem mélyebb megértésére. Paradoxonként hat talán, de az angol fekete regény hatását azoknál az íróknál kell keresnünk, akik annak idealista szemléletét megtagadták. Csak pályájuk kezdetén próbálták meg utánozni; a francia forradalom utáni társadalom, amelyben megjelent az addig észre alig vett proletariátus, és a maga durvaságában mutatkozott meg a kapitalizmus, hamarosan ráébreszti őket arra, hogy az élet és az emberi sors árnyoldalait kár a fantázia világában keresni, mikor a valóság sokkal, de sokkal sötétebb, sokkal megrázóbb. Az *Emberi Színjátéktól* Zola *Germináljái*g, Jules Vallès-ig ez a társadalmi valóság lesz a modern regény anyaga, s a közbeszó időszak alatt alakul ki a regénynek az a felfogása, amely a realizmus modern fogalmának kialakulásához vezet el: megismerni a világot, az embert, a társadalmat, tükrözni a valóságot, ráébreszteni az embert arra, hogy milyen a világ, amelyben él, és hogyan lehet és kell átalakítania.

Bizonyos külső hasonlóságok, kétségtelen megegyezések (pl. a hazai Balzac-művekben, Vigny-nél, Hugónál) arra indítottak egyes íródalomtörténészeket és kritikuskokat, hogy túlzott jelentőséget tulajdonítsanak az angol fekete regénynek a tizenkilencedik századi, sőt, a modern realista francia regény kialakulásában. Szívesen hangsúlyozzák ezt különösen akkor, amikor a regény világnézete nem felel meg nekik, amikor a kapitalista társadalom, vagy éppen az új fasizmus feketén megrajzolt képét uta-

síthatják ezzel vissza, vagy legalábbis irodalomalattinak bélyegezhetik ily módon. Áll ez Triolet *Rőt ló* c. regényére csakúgy, mint Pierre Daix *Egy gyilkos* c. most megjelent regényére. Az *Europe* ugyane számában foglalkozik az utóbbival Charles Haroche,* s a tartalmi beszámolóból világosan kitűnik, hogy miért kellett a reakciós kritikának »fekete regény«-t kiáltania a mű megjelenésekor. Daix regénye valóban félelmetes jellemeket és félelmetes társadalmat ábrázol: egy 1954-ben kiszabadult fasiszta gyilkost (Dien Bien Phu elestének történelmi pillanatában), volt Gestapo-ügynököket, akik már elfordulnak a gyilkostól, lenézik módszereit, mert eljárt felette az idő, s a népi mozgalmak szelének érintésére a népi Kínával köthető kereskedelmi üzletekre kacsintanak, és szeretnék átmenteni magukat a vállalataikat a megváltozott jövőbe; titkosrendőr-fasisztákat; s az őket körülengő, bűnökkel, gyilkosságokkal teli léghört... Csakhogy ezek az alakok nem az író képzetéből pattantak elő, hanem létező alakok, s az új fasizmus sötét atmoszférája sem a fantázia birodalmába tartozik, hiszen ebben születtek meg a Wehrmachtot életrekeltő nemzetáruló tervek, ez lebegi körül a népelnyomó politikát és politikusokat... És Daix regénye mindezt abba a történelmi pillanatba állítja bele, amikor a haladó erők összefogása tárgyalásokra kényszeríti a népelnyomó kormányt, s a szabadságharcosok Vietnamban összezúzzák a gyarmatosítók hadseregét. Az *Egy gyilkost* éppen ez különbözteti meg a fekete regénytől, akár a régiektől, akár az újaktól. Az utóbbiak közül kettőt is idéz a cikk írója, s rajtuk mutatja be, hogy nem az dönti el egy regény értékét, vajon hozzákapcsolható-e valamilyen műfaji hagyományhoz. Az értékmérő — akár izgalmas, félelmetes a tárgyuk, akár nem — az, hogy törekszenek-e a rajtuk kívül létező világ megismerésére, mennyire sikerül ezt a világot feltárniok, megmagyarázniok, hűen ábrázolniok.

*

A fekete regény már születésekor sem jelentett magas irodalmi színvonalat. A műfaj Pierre Daix által idézett őstípusa, Walpole regénye ma már inkább csak irodalomtörténeti érdekességnek számítható, s ha pillanatokra feléje is csábultak egyes írói nagyságok, ez csak azért volt, hogy hamarosan elfordulva tőle, a képzeletbeli szörnyűségek helyett a társadalom igaz képének ábrázolására törekedjenek. Talán csak egy szempontból igazán jelentős Walpole kezdeményezése: a korabeli száraz, kicsinyes realizmus béklyóiból felszabadította az írói képzeletet, s az utána következő írógenerációk nagyjai bátrabban, merészebben használták ezt a képzeletet — a valóság annál hűbb ábrázolására. A fekete regény pedig egyre lejjebb süllyedt, egyre inkább a fantazmagóriák világa felé fordult, vagy pedig megtelt rendőri, bűnügyi elemekkel, s a múlt század vége óta lassan, de biztosan átalakult detektívregénnyé, vagy ha jobban tetszik, sárga regénnyé. Nálunk ma már csak itt-ott lelhetők fel ennek a lejárt műfajnak ásatag példányai a könyvtárszekrények mélyén, s közönségünk végérvényesen megvonta tőle érdeklődését. Nem így a »szabad világ« országában, ahol soha nem látott virágzásnak indult, s támogatva a rossz, giccses fil-

* Charles Haroche: *Pierre Daix et le »roman noir«* — Pierre Daix és a »fekete regény«.

mek áradatától, komoly társadalmi és nevelési problémává nőtt, amellyel írók, kritikusok és pedagógusok foglalkoznak. Az *Italia che scrive* c. olasz folyóirat pl. éppen legutóbbi (1955. jún.) számában folytat ankétot a sárga regényről,* s megszólaltatja a legilletékesebbeket; az olvasótábor legszámosabbjait, a tanulóifjúságot, pályadíjakkal jutalmazva a legjobb hozzászólásokat. A hozzászólásokból elsősorban az tűnik ki, hogy a fiatalok valószínűleg tudományos, irodalomtörténészhez méltó alapoossággal tanulmányozhatták a sárga irodalmat, másodsor az, hogy korántsem tartják olyan veszélyesnek, mint ahogy azt mi hinnénk, harmadszor pedig — hogy egy olyan országban, mint Olaszország, ahol százezres példányszámban vásárolják az irodalmi szemetet, kár komoly pályadíjakkal serkenteni az amúgy is eléggé megmételvezett ifjúságot a sárga regények olvasására... Bár hiszen pályadíjak nélkül is nyilván buzgón falják ezt az irodalmat; kitűnik a hozzászólásokból, hogy a komolynak mondott polgári irodalom unalmas-sága, érdektelensége az egyik legfőbb oka annak, hogy cselekményes, izgalmas sárga regény olyan nagy keletnek örvend. A hozzászólók nem neveztek nevén a gyermeket, nem mondják ki a valódi okot: mindaddig, míg az irodalom elfordul a való életől, a közösség problémáitól, s főleg az ifjúság számára, nem nyújt hősi alakokat, követésre érdemes példákat, s nem ábrázolja a küzdelmes jelenen túl felködlő boldogabb és megvalósítható, mégpedig a saját erőnkől megvalósítható jövőt, nem fogja soha lekötöni az olvasók érdeklődését. Pizkos Fred vagy a Sárga Detektív jobban érdekli őket, mint a szenvedő, filozofáló, »magas«-nak mondott irodalom, amely csak arra való, hogy a cselekvéstől azt a kis kedvüket is elvegye, amit a gondos polgári nevelés még nem tudott kiölni belőlük...

Pődör László

* *Inchiesta sul libro giallo* (Ankét a sárga regényről).

Mihail Alekszandrovics Solohov*

Mihail Alekszandrovics Solohov ez év májusában tölti be 50. életévét. A sokmillió olvasótábor az irodalom e nagy mestere iránt érzett mély tisztelet jegyében ünnepli az évfordulót. Epikai művei, a *Csendes Dön* és az *Új barázdát szánt az eke* a szocialista-realista irodalom vívmányainak ragyogó megfestésítői.

A művész figyelmét különösképpen a történelmi, forradalmi változások szakaszai vonzzák — a *Csendes Dön*ban a polgárháború, az *Új barázdát szánt az eke*ben a fau átalakulása a kollektívizmus elvei alapján. Hősei elsősorban a kor társadalmi és politikai jelenségeivel kapcsolatban érdeklik az író. Solohov a jellemek mélyére hatol, úgy ábrázolja az éles konfliktusokat, nehéz sorsokat, fordulópontokat. A legegyszerűbb, átlagos embereket is úgy tudja leírni, hogy azok típusokká válnak.

Örömmel látjuk, hogy a solohovi tehetség nagy erővel nyilvánul meg az *Új barázdát szánt az eke* második kötetének új fejezeteiben is. Az *Ogonyok* múlt évi 15., 16., 17., 21., 23. számában, valamint a *Pravda* folyó évi március 28., 30.-i számában és ápr. 1., 3., 5. számában közétett fejezetek élénk érdeklődést keltettek.

Több mint húsz év után megismerjük kedves könyvünk hőseinek további sorsát is. Nem könnyű dolog a hősokeket ilyen hosszú idő után ismét az olvasó elé állítani. Az ország megváltozott. Az emberek sokat fejlődtek. Új nemzedék lépett be az életbe és vált annak aktív építőjévé. A mostani olvasók között már sok van olyan, aki nem emlékszik a harmincas évekre és gyermek volt a Nagy Honvédő Háború idején.

Az irodalomban is nagyon sok minden megváltozott. Felmérhetetlenül gazdagabb, sokrétűbb lett. Forró összecsapások és alkotó viták voltak a szocialista-realista módszer kifejlesztésének elvi kérdéseiben. Új tehetségek kerültek felszínre. A művészet nem a múlt ismétléséből él, de valamennyi új sikerét előző tapasztalatainak a'apján éri el.

Felvetődik a kérdés: mit nyújtanak Solohov regényének új fejezetei? Vajon a hősoke sorsa ismét olyan izgalmas lesz?

Megjegyzéseink természetesen nem a kimerítő analízis igényével lépnek fel, hiszen olyan részletekről van szó, amelyeknek jelentőségét igazán csak a könyv egész kompozíciója alapján lehet majd megítélni.

Az első, amit meg kell jegyeznünk: a második kötetnek számos oldala időszerű visszhangra talál napjainkban. A falura küldött »huszonötezer« egyikének, Szemjon Davidovnak története arra tanít, hogy jobban megértsük és értékeljük a párt jelenlegi falura-küldötteinek nemes, hazafias munkáját. Természetesen nem közvetlen hasonlóságot kell keresnünk. A szövetkezeti falu ma a fejlődésnek új, sokkal magasabb fokán áll. A jelenlegi feltételek között más feladatokat kell megoldani. De a történelem jó tanítómester. A regényben sokminden most is időszerű, hiszen az élet nem szüntette meg a szövetkezeti rendszer megszilárdításáért, a falusi dolgozók szocialista tudatának növekedéséért folyó harc problémáit.

Az új fejezetek mennyiségileg nem sok oldalra terjednek, de tartalmilag gazdagok.

Polovcev és Ljatyevszkij fehérgárdisták titokban ismét belopakodtak *Gremjacsij Logba*, Osztrovncov kuláknál rejtőzködnek, éjszakánként fogadják futárjaikat és a falvakban, tanyákon elhelyezik embereiket.

* P. Viktorov: *Novije glavj Podnyatoj celini* (Az új barázdát szánt az eke új fejezetei), *Novij mir*, 1955, 5. sz. 211—217. p. — A tanulmányt teljes fordításban közöljük.

Igaz, alaposan megkoptak a földalatti ellenforradalom főkolomposai. Osztrovnov házában gunnyasztanak és összemarakovnak, mint a kutyák a koncon. A rettegés egy percre sem hagyja el őket, azonban ettől nem lettek kevésbé veszélyesek, sőt, alattomosabbak lettek: Polovcev ekként oktatja hívét, Atamancukovot, amikor azt a kolhozból való kizárás veszélye fenyegeti:

»Mit csinálsz, te örült? Légy példás szövetkezeti tag, ne ilyen megátalkodott ostoba, aki holmi csekélységen elcsúszhat, a GPU kihallgatáson pedig mindnyájunkat, egész ügyünket elbuktathatja. A szövetkezeti közgyűlésen térdreborulj nekem, te kutya és érd el, hogy a közgyűlés ne erősítse meg a brigád határozatát. Ameddig el nem kezdtek, ... a gyanúnak még az árnyéka se érje embereinket.«

Jákov Lukics továbbra is ugyanúgy alakoskodik. Az ellenforradalmi pocsolyában olyan mélyre süllyed, hogy öreg anyját egy meggondolatlan szaváért, — azért, mert kiköttantotta az elrejtett tiszteket, — kegyetlen éhhalálra ítéli. Ezt a jelenetet megrázó erővel érzékelteti az író. Keveset beszél az öregasszony fizikai szenvedéseiről. A súlypontot az anyai érzések kifejezésére helyezi. Az anya emlékezik, hogyan nevelte elsőszülött fiát, az egyetlen, a drágálatos Jasenykát. Emlékezik rá, hogy az anya kifinomult hallásával milyen jól meg tudta különböztetni fia lépéseit, amikor bizonytalanul meg-megállva tipegett mezítláb; majd, mint iskolás gyerekek, kopogva ugrándozott a tornácra, legénykori járása könnyed és gyors volt; később léptei nehézkes biztonsággal toppantak.

»Már régóta a ház gazdája, a meglelt, majdnem öreg férfi lépéseit hallja a házban, de az anya számára ő, Jasenyka, az marad, aki azelőtt volt. Gyakran látja őt álmában, mint kicsi, hirtelenszöke fürge fiúcskát...« Még most is — kényeret és vizet nélkülözve, — az öreg anya fia lépéseit lesi az ajtó mögül, de fia »lopakodva« megy végig a tornácra.

A művész mindent mellőz, ami a jelenet tragikumára homályt borítana. Egy részletre összpontosítja a figyelmet és így Jákov Lukicsban határtalan ridegség és irgalmat nem ismerő kegyetlenség megtestesülését látjuk.

Az új események során régi ismerősökkel találkozunk: Davidovval, Nagulnovval, Razmiotnovval, Scsukarj apóval, Luskával, Kondrát Majdannyikovval...

Mint várhattuk, a regény második részében is Szemjon Davidov áll az elbeszélés középpontjában. Az első könyvben a kolhoz megalakulásának nehézségeit győzte le. Most az álcázott ellenség ellen folyó harc nemkevéshé súlyos és bonyolult körülményei között küzd. A kolhoz új fejlődési szakaszba lépett. Az elnök felismeri, hogy most a szervező rendkívüli tulajdonságaira van szüksége. Nem egyszer találja meg a helyes utat. Kiténik, hogy a kovácsműhelyben, vagy a szántóföldön dolgoznia nem elég. Davidovnak meg kell tanulnia a vezetés művészetét, körültekintő és bölcs gazdálkodást a kolhozban.

De ha csak ennyi volna! A küzdelem és a munka nehézségeivel elválászhatalanul összefonódnak személyes életének megpróbáltatásai és bajai. Meghódította szívét Luska — ez a »kígyó«, ahogy róla Makar Nagulnov beszél, vagy ahogy Sálj kovács jellemzi: egy olyan asszony, aki a férfiakat nem munkára serkenti, hanem elvonja tőle. Davidov megtudja, hogy a tizenhat éves Varja Harlamova szerelmes belé. Davidov, hogy úgy mondjuk, a konfliktusok örvényébe kerül. Egy időre elhagyja belső kiegyensúlyozottsága, katonás fegyelmezettsége.

»Kezdett rosszul aludni éjszakánként, reggel mindig fejfájással ébredt, alig evett valamit, sőt, az is megtörtént, hogy az addig ismeretlen érzés, az érthetetlen gyengeség estig sem múlt el. Valahogy maga sem vette észre, hogy kissé elhagyta magát, jellemében a soha nem ismert ingerlékenység mutatkozott meg, és külső megjelenése távolról sem volt olyan ápoltság, mint az első napokban, amikor Gremjacsij Logba érkezett. És még itt van ez a Luska Nagulnova, az állandó gondolkodás róla, mindenféle gondolatok... Rosszkor keresztelte útját ez a megátalkodott nőszemély!...«

Davidovnak ezeket az érthető emberi gyengeségeit nem fogjuk elhamarkodottan negatív vonásoknak minősíteni. Az írók nem az a szándéka, hogy egy világos és egy sötét részre bontsa hőse jellemét. Nem azért beszél a gyengeségekről és fogyatékoságokról, hogy az ábrázolást mesterségesen »életszerűbbé« tegye. Davidov pozitív hős volt és marad is, de nem az a szerencselovag, akinek minden egyszerűen és könnyen sikerül. Solohov lélektanilag hitelesen, művészi meggyőzőerővel, a nehézségek leküzdése közben tárja fel hőse jellemét.

Davidovot főként olyan pillanatokban ábrázolja, amikor új, váratlan *felfedezéseket* tesz, amelyekkel mind mélyebbre hatol a falusi életbe. Maga is belátja, hogy rossz-

szul ismeri az embereket a kolhozban. A lábortúz mellett a brigád dolgairól folyó beszédben Atamancukov mindegyiknél aktívabbnak mutatkozik, hévvel beszél, értelmes javaslatokat tesz. De váratlanul elfogott tekintetében miért lát Davidov »dermesztő« gyűlöletet?

Az Ivan Arzsanovról szóló fejezet egyelőre magánosan áll. Felvetődik a kérdés, hogy az író miért tárgyalja olyan részletesen Arzsanov apjának meggyilkolását és a gyilkosság bosszúját, ami régi-régi időkben történt? Közben azonban az Arzsanovval folytatott beszélgetés felnyitja Davidov szemét. Arzsanov okoskodó példálózásában Davidov a valóságot látja meg, önmagáról, Nagulnovról, Razmjotnovról. Arzsanov azt állítja, hogy Jakov Lukics »gombolyagba tekerődött, mint a kígyó ugrás előtt« és hogy a kolhozban »keblükön melengetik a kígyót...«.

Davidov vallomása is természetes: »Nem ismerem az embereket a kolhozban, nem tudom, hogyan lélegeznek — gondolta összeroppanva. — Először kuláktiszto-gatás, azután a kolhozok megszervezése, azután gazdasági ügyek! Megfigyelni és közelebről megismerni az embereket, ehhez már nem volt elég idő. Lám, Arzsanov is kimutatta foga fehérjét! Mindenki együgyű léleknek nézi, de ő nem együgyű, dehogyan az! Együgyű... Jakov Lukics — szintén egy titokzatos zár... És Atamancukov érthetetlen, úgy néz rám, mint egy hóhér az elítéltre, mi hát a teendő?«

Nem könnyen talál feleletet Davidov erre a kérdésre. Sokminden rejtve marad előtte éppúgy, mint mások előtt.

Solohov művészi élethűséggel mutatja be, hogy Davidov nehéz helyzete ellenére, határtalanul erősebb a föld alatt bújkáló ellenségénél. Davidov a nép támogatásával, a kolhoztagok bizalmával lett náluknál erősebb. Őt a falubeliek saját emberüknek tekintik, értékes és szükséges emberüknek. Olyannak, mint aki velük nevelkedett, mint aki egész életükben velük szántott vetett.

Mély értelem rejlik abban a jelenetben, amikor Davidov a mezei szálláson találkozik a kolhoztagokkal.

»Davidov szíve kellemben megremegett, amikor látta, hogy egyszerre mind felálltak az asztaltól és barátságosan üdvözölték őt. Amint hosszú léptekkel közeledett, kezek nyúltak az üdvözlésére, mosoly csillant a sötétre barnult férfarcokon és a halványas lesült, könnyed pír borította leány- és asszonyarcokon... Jól összeszoktak vele, jövetelének őszintén örültek, úgy üdvözölték őt, mint testvérüket. Mindez pillanatok alatt jutott el Davidov tudatába és szívét örömmel töltötte el...«

De a nép szeretete igényes. Lelkesít, de ugyanakkor nagy felelősséget hárít a vezetőre. A vezetőknak a tömegre és a vezetőkre való kölcsönhatása a szovjet irodalomban nem új téma. Solohov elbeszélésében ez friss, eredeti színekben ragyog fel.

Úgy látjuk, hogy az új fejezetek legjobb oldalai Davidovnak Ipolit Sziporovics Salijjal történt beszélgetése.

Ez a beszélgetés a könyv egész tartalmához mindenekelőtt azzal kapcsolódik, hogy Salij Davidov kezébe adja Hoprovék meggyilkolása titkának kulcsát és leleplezi a mély titokzatosságba burkolózó Osztrovov kulákot. Ugyanakkor a könyv oldalain teljes nagyságában, az élet valóságának teljességében magaslik fel a falusi proletár, a tisztán egyszerű ember képe, aki szereti a munkát, gondját viseli az árváknak, nyitott szemmel figyeli a kozákfalu harcait és aktívan avatkozik be az új emberek érdekében.

Salij kitérőkkel, életpasztorátok felidézésével tarkított beszéde emlékezetes leckét ad a kolhoz elnökének.

»Salij fürkésző szemmel tetőtől talpig végigmérte Davidovot, mintha az erejét akarná felbecsülni, azután csendesesen megszólalt:

— De most legény légy a gáton, öcsém! Bizony sértő szavakat hallasz tőlem... Nem szívesen teszem, de hát ennek is meg kell lenni és félek, hogy mások nem mernek veled így beszélni.«

Mit magyaráz Salij? Beszél a kolhozban uralkodó fejtelenségről, magyarázza, hogy az Osztrovov-csoport miért védte meg Atamancukovot a kolhozból való kizárástól, közli találatait Jakov Lukics részvételéről Hoprovék gyilkosságában. Davidov megtudja a kovácstól, hogyan tanakodnak az öregek egymás között, »hogy őt Luskától — törje ki a nyavalya — elválasszák.« Salij egyszerűen fejezi ki szeretetét Davidov iránt, követelősen beszél vele, érezni lehet benne a kolhoz valódi gazdáját.

Salij szavai lehetővé teszik, hogy Davidov ismét megérezze saját fogyatékoságait s meglássa a helyzet kieleződését a faluban. Feltételezhetjük, hogy a következő

fejezetekben Davidov ábrázolása még élesebb vonalakban bontakozik ki. Azokon az oldalakon, melyeket eddig ismerünk, alakja máris jelentősen gazdagodott, fejlődött, de arra következtethetünk, hogy a továbbiakban olyan események érlelődnek be, amelyek e rendkívüli ember jellemének új oldalait tárják elénk.

Az *Új barátját* az eke ismert alakjaival való találkozás nem tűnik ismétlésnek az olvasó számára.

Új típusok kerülnek előtérbe a regényben: Salij és Varja Harlamova. E személyek éles ábrázolásával teljesebbé válik a regény népi szereplőinek köre.

Varja Harlamova alakja a regény oldalait a fiatalságnak, a munkás élet szépségének, a népköltészetnek még az eddigénél is sugárzóbb világosságával ragyogja be. »Ni-csak, milyen tiszta, mint a derűs hajnal, milyen tiszta a tekintete ahogy rámnéz...« — gondolja Davidov.

A kedves Varjuska története úgy látszik, még nem bontakozott ki teljes erővel, de már érezni, hogy benne a művész új, gyönyörű nőalakot teremt.

Ez nagyon fontos a regényben, mivel eddig a nőalakok között a szépséges, játékos kedvű Luska örvendett elsőbbségnek. Luska egyetlenegyszer sem kerül szembe Varja Harlamovával, mégis világos, hogy két élesen ellentétes típusról van szó.

Nehéz felülmúlni azokat az oldalakat, amelyeken Solohov csodálatos, realiztikus élességgel írta le Luskát. Varja alakját színes és erős vorásokkal rajzolja meg. Varja magával ragad lelki gazdaságával és erkölcsi tökéletességével.

Az első tiszta leányszerelem elbeszélésének hangja lírai. Varja alakja olyan, mintha a doni természet képéhez tartozna és ettől elválaszthatatlan volna. »... Az egész lányból a déli nap, a hőségben megpörkölődött fű szaga és a fiatalságnak az a leírhatatlan, üde és elbűvölő illata áradt, amelyet soha még senki nem birt szavakban kifejezni...« Davidovnak a lányról természeti képek jutnak eszébe: hajnalka, gyorslábú özike...

Érdekességként megemlíthjük: Solohov Luskát nagyon élénken és színesen rajzolja, de a természet vonásaival ritkán és fukaran ruhazza fel. Luska légköre más — játék, ügyes kacérkodás. Erre az asszonyra nem is nagyon illenek a lírai jellemzések, erre az elbizakodott, önző Luskára.

Nehéz előre megjósolni, hogyan fogja Solohov a cselekményt tovább kibontani, mi fog történni Varjával, viszonyozza-e Davidov a lány érzéseit? Ne vágjunk a dolgok elébe. Csak annyit jegyezzünk meg, hogy a tiszta leányszerelem tüze már most is jól megvilágította Davidovot és újból hangsúlyozta Davidov jellemének teljességét, őszinteségét és becsületességét.

Valószínű, hogy az író a továbbiakban még jobban összpontosítja figyelmét Varja Harlamova alakjára és nemcsak Davidovval kapcsolatban bontja ki jellemét, hanem a munkával, a közösségi, társadalmi tevékenységgel kapcsolatban is, és ezzel teljesebben, szívesebben mutatja be a szövetkezeti falu ifjúságának fejlődését.

A. M. Gorkij sokszor felhívta az írók figyelmét arra, hogy a jelenlegi valóság anyagából formáljanak hatalmas emlékművet a mának. Solohov művei meggyőzően mutatják meg, hogyan lehet elérni a művészetnek ezt a magaslatát.

Solohov mesterségbeli tudása, technikája nem felszínes. Nem szeret végig egyetlen jól sikerült módszerrel kérkedni. Szilárdan építi fel a cselekményt; bőkezűen ontja a közvetlen párbeszédet, és különböző szereplőinek egész elbeszéléseit. Szereti festőien írni le a természetet és szereti monológokat közölni. Allandósult beszédfordulatokat újszerűen alkalmaz és bontakoztat ki.

Solohov műveinek kompozíciójában különösen az tűnik fel, hogy a drámai és a komikus epizódok sűrűn váltakoznak. Humora gyakran a legfeszültebb jeleneteket is átszövi.

Solohov a dráma magasiskolájának nagymestere. Terjedelmükben ezek a drámák néha nem nagyok, de bennük minden szó, az egyszerű, közönséges szó is mély értelemmel van átitatva. A szerző fokozatosan készíti elő az olvasót az izgalmas cselekményre; messziről közelíti meg a kulminációs pontot, csoportosítja alakjait, indokolja cselekedeteiket és egyéb részletekkel készíti elő a drámai cselekményt. A kibontakozásnál azonban a legfőbbre összpontosítja figyelmét, különösképpen a szereplők pszichológiájára.

Az új fejezetekből mély benyomást kelt Makar Nagulnov és Tyimofej Rvanij párviadalának története.

A cselekmény feszültségét attól a perctől kezdve érezzük, amikor egy lövés dördül el az éjszakában. Ameddig azonban a cselekmény a döntő összeütközésig ér,

az író Scsukarj apó különcködéseiről, Nagulnovnak a felcserrel náthája okáról folytatott heves és neveléses vitájáról, a merénylőt illető gyanúsításokról és célzásokról beszél. Azt is részletesen leírja, hogy Nagulnov és Razmjotnov miként folyamodnak cselhez Davidov tudta nélkül. Az elbeszélésbe ismét komikus elem vegyül: Makar váratlanul eltűszenti magát, amikor Luska után megy leskelődni, aki Tyimofejjel készül találkozni. Luska és Alekszejevna letartóztatása részletesen le van írva az életzerű jellemzés minden zamatosságával. Az író a párviadal színhelyét és környekét is jó előre színesen leírja:

»A sövénybevagott rés körül szamárbogáncsok emelgették büszkén vérvörös és lila szirmaikat, melyek közt dúsan tenyészett a vadkender. A sövénykarók mentén a tők indái kanyarogtak, sárga harangvirágai felkapaszkodtak a fonadékok közé; reggelenként a kelyhüket kitaró hajnalka-virágok kéken villantak meg a harmatcseppek fényében és messziről olyan volt az egész sövény, mint valami csodálatos művészettel szövött szőnyegtakaró. Teljesen elhagyatott volt ez a hely. Ezért is szemelte ki magának Nagulnov, amikor másnap kora reggel a folyóparton haladva címent Alekszejevna udvara mellett.«

Éjszaka a néma csendben következnek be az összecsapás percei.

A művész itt egyszerre lakonikus. A küzdelem indító okai, a szereplők hangulata, a cselekmény helye, mind-mind ismeretes. Hogyan is bontakozik ki most már maga a cselekmény?

Az író kerüli a felesleges, méginkább a naturalista részleteket. A mondatok rövidek, nagyon egyszerűek. Nagulnov leikiállapotát így írja le: »Egy pillanatig elakadt a szívverése, de azután újra egyenletesen dobogott tovább, csak a szája lett száraz és keserű.« Tyimofejről csak külső leírást kapunk, a feszült figyelem pózában látjuk: »úgy állt ott, hogy baloldala jó célpontot nyújtott, testével kissé jobbra hajolt és még mindig éberem fülelt.« S az éjszakai hangokról csak néhány szó — a haris kiáltásai, a fűrj hangjainak töredékei, tehénbögés.

Egy jelentéktelen részlettel érzékelteti az író Makar feszült érzéseit: »Bekecsének ujjja nedves lett az éjszakai harmattól.« Makar jellemére egyetlen, de kihangsúlyozott mondat utal: »Nem, ó Nagulnov, nem holmi kuláksöpredék, hogy orvul löjjön az ellenségre« és egyetlen, Makar lelkéből feltörő kiáltás: » — fordulj szembe a halállal, bitang!«

Tyimofej halott. És itt a szerző váratlanul — de lélektanilag mélyen és valóságosan, — már más hangot ad elbeszélésének, a szereplők érzéseit a táj leírásával fejezi ki:

»Gyorsan közeledett a pirkadat. A sötétkék égbolt keleti szélén egy biborszínű felhő széle fellángolt és egyre nagyobbra és szélesebbre terjedt szét. Már észrevehetően kirajzolódtak a patakparti fák kúpjai. Makar felállt és odament Tyimofejhez. Az a hátán feküdt, jobb karját szélesen kitarva. Tágranyílt szemei megmerevedtek, de az életteli csillogás még ott bújkált bennük. Ez a halott szempár olyan volt, mintha néma és csodálkozó elragadtatással gyönyörködne a kihúnyó, halványfényű csillagokban és a zeniten úszó, opálszínű kis felhőben, melynek alsó széle kissé ezüstös fényben játszott és az egész végtelen égboltban, melyet áttetsző, könnyű ködfátyol takart.

Makar csizmája szélével megérintette a holttestet és csendesen mondta:

— Hát kimulatad magad, te korhely?

Még holtában is szép volt ez az asszonyok dédelgetett kedvence.«

Az író magának a tragikus esetnek leírásában lakonikus. Azonban finoman, behatón ábrázolja a pszichológiai fordulatokat.

A párviadal jelenete és később Nagulnov búcsúja Luskától gorkiji szavakkal szólva a figyelmet nem magukra a tényekre összpontosítja, hanem a »tények lélektanára«; a hősök sorsában és jellemében rég megérett fordulatot egyszerre hozza felszínre. Hirtelen váratlan oldaláról mutatkozik meg Nagulnov. Úgy tűnt, hogy előbb még dühösen gyűlölte feleségét és általában az asszonyok ellen mennydörgő beszédek tartott.

Nem is olyan régen azt mondta: »Amikor megszabadultam tőle, úgy éreztem, mintha újból születtem volna a világra...« Mégis ő az, aki a zsebében hordta Luska csipkezebkendőjét és most beismeri: »Mégis szeretem ezt a nőt, ezt az aljas kis Luskát.« Tiszteletben tartja a nő érzelmeit. Lehetőséget ad neki, hogy elbúcsúzzék Tyimofejtől, Luska pedig a bánattól megöregedve, most már másképp néz Makarra: »Hosszan nézett rá, és mélyen meghajtotta előtte büszke fejét.«

Nyilvánvaló, hogy ez a történet nagy hatással lesz Nagulnov alakjának további fejlődésére, midőn sorsa mind bonyolultabbá és ellentétesebbé válik.

Solohov a cselekményt olykor lassan bontakoztatja ki, kitérőkkel, beszűrt epizódokkal, olykor gyors ütembe csap át, de elbeszélése mindig telve van belső mozgással, mindenekelőtt a jellemek mozgásával. Davidov beszédgetése Salijjal nemcsak új részletekre hívja fel a figyelmet, hanem a Kovács jellemének fokozatos kibontásához is hozzájárul. Salij elbeszélése a beszállásolt járási tisztviselőről első tekintetre beszűrt, nem ide tartozó epizódnak tűnhet. Külsőleg nincs is kapcsolatban a főmondanival. Azonban éppen az a kis tréfás jelenet, a Kovács összekoccanása a nagyképű, hengegő hivatalnokocskával, finom arnyalatokban mutatja Salij becsületességét, őszinteségét, és egyben azt is hangsúlyozza, hogy Davidov közel áll a kolhoztagokhoz.

Solohov műveinek kiemelkedő vonása a természet mély ábrázolása. Az író feltárja olvasói előtt a doni sztyeppék sajátos szépségét, határtalan térségeivel és néma kurgánjaival.

Az első részlet, amelyet az író nyilvánosságra hozott, a nagy termést ígéro sztyeppék gyönyörű tájleírásával kezdődik. A különböző, pontosan és élelken leírt részletekből ragyogó tájkép kerekedik ki, benne a színek, a hangok, az illatok, a mozgás szervesen folyik össze. Az elbeszélés ritmusa epikai. A természet és táj leírásának erejét nagyban fokozza a sztyeppe és a szoptatós anya szokatlan összehangoltsága:

»Az esőáztatta föld fellazult; midőn a szél szétkergette a felhőket, felelde a ragyogó nap alatt és kékes párával füstölögni kezdett. Reggelienként köd támadt a folyócska és a süppedékes, mocsaras ingovány fölött. Párája gomolygó hullámokban vonult Gremjacsi Logon át és a sztyeppe dombjai felé igyekezett, ott szétoszlott és láthatatlanul alakult át gyengéd türkizkék füstté, hogy azután egész délig, mint bőséges harmat, — amely olyan, mint a széjjelszórt izzó sörét. — ólom súllyal leljen el minden fűvet, a fák leveleit, a házak és csűrők nádfedelét.

A sztyeppén a tarackbúza térden felül ért. A legelőn túl kivirágzott a sönkóró. Mézes illata estig szétáradt az egész községben. vágvakat ébresztve a leányszívekben. Az őszi vetés egészen a látóhatárig tömör, sötétzöld falként állott, a tavaszi vetés pedig a szemet gyönyörködtette ritka-szép bokros növéssel. A dombok lejtőin és a lapályon már kibújt a földből a nemrég elvetett köles. A homokos földön sűrűn berzenkedtek a kukorica nívhegyes fiatal hajtásai.

Június első felének vége felé az időjárás egy időre állandósult, egyetlen felleg sem jelent meg az égen és csodálatosan gyönyörű lett a napsütésben a virágzó, esőmosta sztyeppe! Olyan volt most, mint egy fiatal szoptatósanya — rendkívülien szép, nyugodt, kissé fáradt és sugárzott a gyönyörű, boldog és tiszta anyai mosolytól.

Solohovnál a természet állandó részese a cselekménynek. Davidov a mezőről a faluba megy és eltűnődik életén, mely »nem éppen ragyogóan alakult Gremjacsi Logban.« Gondolatai a sztyeppe képeivel váltják egymást. Az elején a felszántott föld ábrázolása. És ugyanabban a bekezdésben az olvasó a hőssel együtt egy más időszakba jut; ősz van, az őszi búza bokrosodni kezd. A kitérés megszakad és ismét a szántóföld képét látjuk, amelyet a fű zöldje öiel körül.

A felszántott mező képe egyszerre megélelénkül, amikor Davidov észreveszi Varját: »És az egész báriosnyos feketeséghől magányos ibolyaként virított ki egy égszínké fejekendő: Varja Harlamova, úgy látszik, megúnta a munkát és fejét lehorgasztva bandukolt a brigádszállás felé.« De mikor megpillantotta a szeretett férfit: »fürgén leoldotta kék fejekendőjét és lassan meglebegtette feléje. Ez a néma és félénk felhívás mosolygásra készítette Davidovot.«

Solohovnál a tájleírás olykor összhangban van az ember hangulatával, olykor éles ellentétben áll vele. A természet leírásával a hősök belső világának kibontakozását segíti elő. Solohovnál a természet gyakran beszél a halhatatlan életről és színeinek, hangjainak gazdagságával magával ragad, tisztá, derús érzéseket kelt.

Nemhiába, hogy Davidov előtt még a szikföld szegényes talaján, a vigasztalan sztyeppén is az élet sokszínű arca mutatkozik meg. Ebben a képben közvetlen átmenetet találunk a természet megfigyeléséből Davidov hangulatába:

»Még a legparányibb madárka is fészket rak magának, utódokat nevel, én meg idestova negyven esztendőös vagyok, aglegény és még mindig nem tudom, lesznek-e egyáltalán kicsinyeim... Most nősüljek, vén fejjel?«

Ezt a közvetlen átmenetet teljesen igazolja a hős lelkiállapota és gondolkodás-módja az adott percben.

Solohov nem igyekszik kiragadni a természetből valami rendkívüli jelenséget. Ellenkezőleg, az esik látókörébe, ami az embert mindennapi életében körülveszi. Csak olykor egy-egy részlet jobban villan fel. Szántóföld, rajta varjak. Tehenek és juhok patája által ütött gödröcskék, szikes mélyedések, árvalányhaj, szöcskék, pacsirták... Hányszor leírták már mindezt! Solohov azonban olyan üdén láttat, olyan megfigyelőképességgel rendelkezik, amely a megszokottnak új, rendkívüli árnyalatot ad. Az író a tárgyat, az élőlényt vagy jelenséget úgy határozza meg, hogy mindez az emlékezetbe vésődik. A pacsirtának ezt a jelzót adja — »könnyenhívó«. Nem felejtí el senki a madárfészket, ha azt mondják róla: »valaha lópata-hagyta nyom csészéjében művészién font fészkecske...«

Nagy kifejező erőre törekedve a művész a szavak rendkívüli társtítását hozza létre: »A barázdá mentén homályosan csillogott az ekevas által kifényesített és kifordított fekete föld...«; »Reggelenként a fonott kerítésen a kipattanó folyondár lékes cseppjei csillogtak...«

A solohovi leírásokban nemcsak a természet színeinek legkülönbözőbb árnyalatai, hanem a hangok és azok zenei változata is mindig élénken érzékelhetők. »... Davidov lába alól csak úgy ugrottak szerteszét a vörösszárnyú szöcskék; hangtalanul siklottak a virágok alatt a sűrűre gyíkok; riadtan adtak jelt egymásnak az ürgék...« A pacsirták »belemerültek a fellegtelen égbolt tejkék füstjébe és onnan tompítottan, de kellemesebben hangzott végtelen trillájuk.«

Solohov gyakran írja le a doni füvek illatának különféle árnyalatait. De a kovácsműhely leírásánál is megjegyzi a jellegzetes hangok érzékeltetése után: »a sarkig tárt ajtón keresztül az égő szén kesernyés szaga és a ki nem hült izzó vas csodálatos, feledhetetlen illata áramlott.« Nem véletlen, hogy Salij futólag ismét felidézi a kovácsműhely izzó vasának szagát: »Én még érezni akarom az izzó vas szagát a kovácsműhelyben...«

Az érzékelés sokoldalúsága és finomsága, az első tekintetre egyszerűnek ható, de árnyalataiban és tartalmában nagyon gazdag leírás az élet teljességét és sokszínűségét adja vissza.

Az *Új barázdát szánt az eke* új fejezetei mély tartalmúak, érdekesek, művésziileg teljes értékűek. Híven tükrözik a forradalmi fordulat időszakát, a mezőgazdaság kollektivizálását.

Természetesen ezekről a fejezetekről teljes és végső bírálatot csak akkor lehet adni, ha már kiadják az egész második kötetet. Akkor világos lesz, hogy az írónak kevesebbet vagy többet sikerült-e mondania és, hogy a részek miként viszonyulnak az egészhez. Egy azonban kétségtelen: a közzétett részletek azt a vágyat keltik, hogy minél hamarabb lássuk meg befejezeten az *Új barázdát szánt az ekét*.

Ford.: Róna Mária

MONOGRÁFIÁK

HENRI LEFEBVRE

Contribution à l'esthétique.

[Az esztétika néhány kérdéséről]

Paris, Éditions Sociales, 1953. 160. p.

Henri Lefebvre értékes könyve, amely 1954-ben a Szovjetunióban orosz nyelven is megjelent, sok fontos és érdekes kérdést vet fel és igyekszik megoldani. A szerző bevezető szavaiban előrebocsátja, hogy műve nem törekszik a szocialista esztétika sokoldalú, kimerítő tárgyalására, csak néhány alapvető kérdést óhajt érinteni, vitára bocsátani. Ez a cél meg is valósult, ahogy ezt már az eddigi visszhangok is bizonyítják. A francia lapok közül a *L'Humanité*, az *Europe* stb. foglalkozott a művel. A könyv orosz nyelvű kiadásához Z. V. Szmirnova írt előszót. Dr. Jeremin az *Oktyabr* 1954. júniusi, G. Nyedosivin a *Lityeraturnaja gazeta* 1955. 71., I. E. Vercman pedig a *Voproszi filozofii* 1955. 2. számában bírálja a francia tudós művészetelméleti tanulmányát.

A könyv szerzője előszavában hangsúlyozza, hogy a szocialista realizmus történetileg szükségyszerűen bekövetkezett tény. A mű a szocialista realizmus alkotásai alapján tárgyalja a szocialista esztétika egyes alapvető kérdéseit. Lefebvre erősen polemizáló hangon ír. Könyvében megsemmisítő csapásokat mér a művészet tudomány idealista, antimarxista, formalista irányzataira.

A könyv hat fejezethől áll. Az első fejezetben a szerző négy marxizmus-előtti kiemelkedő filozófus (Platón, Diderot, Kant, Hegel) munkásságát tárgyalja, bemutatva esztétikájuk alapvető tételeit. Már a fejezet címe — *Az esztétika kudarcai* — is feltárja célzatát. Megmutatja, hogy a négy filozófus mennyiben járult hozzá a tudományos esztétika megalapozásához és egyben elemzi téves nézeteiket, melyeknek gyökereit és okait korukban és osztálykörülaikban kell keresnünk. Tanulságként leszögezi, hogy a művészetelmélet tudományos megalapozása csak a marxizmus alapján lehetséges.

Platón meghatározása a »szép« eszményéről nagy szerepet játszott a múltban és játszik még ma is — állapítja meg Lefebvre. Meghatározásának pozitív oldala abban rejlik, hogy ezzel a valóság bizonyos oldalának megismerését, tüzte ki feladatul. De a platóni meghatározásnak vannak gyenge oldalai is. Platón a »szép«-et abszolútnak jelentette ki, ezzel lényegében elszakította a valóság talajától, bár sosem vallotta, hogy a művészet csupán a szórakoztatás eszköze, s világosan látta a művészet társadalmi, erkölcsi és politikai jelentőségét. Platón maga nem volt a »művészet a művészetért« elv híve, de a »szép« következetlen meghatározásából a formalizmus, a »tiszta« szép képviselői merítettek tápot romboló nézeteik bizonyításához.

A szerző Diderot-t tekinti a modern esztétika megalapítójának. Diderot egy sor kérdést vetett fel, amelyekre azonban a feltörekvő burzsoázia nézeteinek korlátai miatt nem tudott feleletet adni. Felfigyelt a valóság művészi megformálásának bonyolult problémáira, de nem talált magvarázatot arra, mi történik a képszerű ábrázolás folyamatában, ezért a tipizálás problémáját sem tudta megfejteni. Nem tudta eldönteni, vajon másolni avagy ábrázolni kell-e a valóságot a művészetben. Nem tudta felállítani a realista valóságábrázolás elvét, de teljes erővel felvetette a valóság és a művészet viszonyának kérdését. Vercman szemére veti Lefebvre-nek említett cikkében, hogy Diderot-t túlzott bírálattal illeti.

Lefebvre élesen bírálja Kant esztétikai felfogását. Kant formalizmusával a burzsoá esztétika atyjává lett. Nem a valóság és a művészet közti viszonyt vette elemzés alá, hanem a valóságtól elvonatkoztatott műalkotás tartalma és formája közötti kapcsolatot, az utóbbi elsődlegességét hirdetve a tartalom rovására. Ő állította fel a művészet öncélúságának hirhedt tételét.

Hegel visszaadta a tartalomnak polgárjogát, s a műalkotást a tartalom és a forma egységéként tárgyalja. Az esztétika Hegelnél — mint általában — szoros összefüggésben áll filozófiai rendszerével. Idealista felfogása itt is nyomot hagyott. A művészet az abszolút eszme megnyilatkozásának egyik formája, a tartalom lát-szatra gyakorlati és társadalmi, de a valóságban az eszme kifejezése.

Mindaz, amit Lefebvre ebben a fejezetben elmond, meggyőző. Ilyen rövid terjedelemben érthetőleg nem tárgyalhatja az összes filozófusok, esztétikusok művészetelméletét, mégis hiányolhatjuk, hogy nem indokolta meg, miért éppen ezzel a négy filozófussal foglalkozott és nem másokkal. Aristotelés, Boileau, Lessing, Goethe és mások, szintén értékes szempontokkal járultak hozzá az esztétikai fejlődéshez. Helyesnek tartjuk Vereman bírálátát is, aki kifogásolja, hogy Lefebvre kihagyta elemzéséből az orosz forradalmi demokratákat, noha ezek nem kis mértékben segítték a tudományos esztétika megalapozását.

Helytálló a szerzőnek az az álláspontja, mely szerint az esztétikán belül ugyanolyan harc folyik, mint a filozófia terén: de a tárgyalt filozófus-esztétikusok alakjait nem mutatja meg a maguk korában, az osztályharc tüzeiben, amelyekben nézeteik kikristályosodtak.

E fejezetben Lefebvre érdekesen vizsgálja a művészet fejlődésének két tendenciáját. A filozófiában a materializmus küzd az idealizmussal. Ez a küzdelem a művészet fejlődésére is jellemző, itt a formalizmusra és realizmusra való törekvés közötti harc képében jelenik meg.

A könyv második fejezete Marx és Engels esztétikai nézeteivel foglalkozik. A tudományos szocializmus megalapítóinak esztétikai nézetei a történelmi materialista világszemléletről keletkeztek. A szerző Marx és Engels ismert tételeit idézi, melyeket jelen ismertetésünkben nem ismételünk, hanem az azokkal kapcsolatban kifejtett önálló véleményekre kívánunk kitérni.

Az író önállóságáról, eredetiségéről szólva Lefebvre megjegyzi, hogy az író annál eredetibb, minél mélyebben hatol be az élet sűrűjébe. Ezzel állást foglal azon nézettel szemben, amelyek szerint a művész eredetiségét csorbitja a valósággal, a társadalmi léttel fenntartott kapcsolat, s az író csak akkor alkothat eredetit, ha távol tartja magát a társadalomtól. Az írói szabadságról szólva Lefebvre világosan leszögezi, hogy ez a »szabadság« nem függetlenítheti az írók korának, osztályának korlátaitól. E tételében azonban van egy kis zavarosság, nevezetesen ott, ahol a szefző a szabadság biztosítékát a társadalmi munkamegosztásban keresi.

A művészet felépítmény. A művész nem szakadhat ki a maga korából, amelyet művészi eszközökkel kell feltárnia. A művészet táplálékát a mindennapi élet talábjából szívja. Az alap megszűnésével a művészet, mint a felépítménynek egy része, szintén eltűnik, de nem teljesen. Egyes művek túllépik alapjukat, esetleg több alapot, továbbélnék, tovább gyakorolnak aktív hatást az emberek tudatára. Vajon mi az, ami ezt az éltető erőt adja a műveknek? A műalkotások maradandóságát elemezve a francia tudós Marxnak a görög irodalomról szóló ismert szavait idézi s azzal toldja meg, hogy a görög irodalom humanista oldalát hangsúlyozza. A művek maradandóságát a tartalom biztosíthatja, ha ez a tartalom híven tükrözi az ember küzdelmét a természettel, az emberek egymáshoz való viszonyának alakulását, a nemzeti, a népi valóságot.

Lefebvre röviden jellemzi a marxista Plehanov munkásságát, aki a műalkotások ideológiai tartalma mellett kardoskodott, s a művészetet harci eszköznek tekintette. Tisztán látja azonban nézeteinek gyengéit is. Plehanov esztétikai nézeteiből kimaradt egy jelentékeny elem, a művek népisége és nemzeti jellege. Kifogást emelhetnénk Lefebvre-rel szemben amiatt, hogy Leninnek a marxista művészetelmélet lényeges vonatkozásokban tovább fejlesztő tevékenységét szinte teljesen figyelmen kívül hagyja.

A könyv III. fejezete a tartalom kérdésével foglalkozik. Ez a fejezet sok gondolatébresztő kérdést vet fel, de sok vitatható gondolatot is tartalmaz. Lefebvre szerint a tartalmat négy főelem alkotja: a biológiai, érzelmi, gyakorlati és ideológiai tartalom.

Lefebvre a művészi alkotás középpontjába az embert helyezi. Tárgyalásának kiindulópontja az ember fizikai, biológiai és társadalmi léte, elemzését az ember biológiai oldaláról kezdi. Lefebvre szerint a szexuális indíték egyes műalkotásoknak elengedhetetlenül szükséges alkotórésze. Ilusztrációként azt állítja, hogy Lev Tolsztoj,

Fagyeyev, Erenburg hősnőit mint nőket is szereti. A milói Vénus megtekintése erotikus vágyat kelt az emberben. A szerző elvontnak bélyegzi azokat a műveket, amelyek nem keltenek érzéki vágyakat; ha a művész ezt elkerüli, akkor a műalkotást a természetes érzelmekeltés lehetőségétől fosztja meg. Ezzel a tétellel természetesen nem lehet egyetérténi. A szexuális vágy élesztését semmiképpen sem tekinthetjük az esztétika szükséges elemének. Egyes művek érzéki vágyakat ébreszthetnek, de ennek nincs elengedhetetlen jelentősége a valóság jelenségeinek esztétikai befogadásában.

A szerző a művészet biológiai tartalmával nemcsak a szexuális kérdéseket hozza összefüggésbe, hanem olyan biológiai jelenségeket is, mint a halálfélelem, amely szerinte a tragikus érzésnek elengedhetetlen kelléke. Lefebvre-nek ezzel a tétellel nem érthetünk egyet, bár a szerző kitér az antik görög, a középkor, az újkor és a proletariátus hőseinek halála által kiváltott érzések különbségére. Szerintünk a tragikumot végső fokon nem a halálfélelem okozza — ahogy ezt Lefebvre állítja. Nem a halál a döntő mozzanat itt, a halál csak fokozza, kielezi a tragikumot.

Lefebvre-nek a művészet biológiai tartalmáról szóló tételében sok a kivetní való, sok azonban gondolkodásra készlet. Eddig mindig a másik végletet súroltuk, ezeket a problémákat fel se vetettük.

A tartalom érzést-keltő elemében nem a »fiziológiai« tényezőket sorolja fel, hanem olyan érzéseket, mint a kedvesség, búbanat, remény, bátorság; az ehhez hasonló érzések végtelen árnyalatait szintén e kategóriába sorolja. A szerző e kérdések tárgyalásakor ellentmondásokba bonyolódik. Egyik helyen azt állítja, hogy a tartalom e része a természetből közvetlenül a műalkotásba kerül, alig pár sorral odébb kijelenti, hogy az érzést keltő tartalom már (Lefebvre kiemelése) társadalmi, osztálytársadalomban osztályjellegű. Ezek szerint az érzelmi tartalom sem kerülhet közvetlenül, »tisztán« az alkotásba, ha a művész világnézetének képzakotó műhelyén megy keresztül.

A gyakorlati tartalom a társadalmi tevékenység, a műalkotás a társadalmi tevékenységből meríti tárgyát. Az alkotás egyes esetekben közvetlen, más esetben közvetett kapcsolatban áll a társadalmi élettel. A műalkotás *hasznos*. Olykor közvetlenül hasznos, mint pl. egy váza, olykor kevésbé közvetlenül, mert szélesebb társadalmi kört fog át. Érdekes Lefebvre-nek az a nézete, mely a műalkotásokat szoros kapcsolatba fűzi a technika fejlődésével. Egyes műfajok, pl. a regény gazdagodását a technika fejlődésének tulajdonítja. Dm. Jereminnek igaza van, amikor azt írja, hogy Lefebvre a gyakorlati tartalmat túlértékeli, a technika szerepét, amelyben a művészet »építőanyagát« véli látni, egyenesen fetiszizálja. Tagadni a technika fejlődésének hatását a művészetre badarság lenne, hiszen a technika sokban hozzájárul a művészi eszközök kiszélesítéséhez (pl. mozi, rádió, színházi kellékek stb.). »De a művészi gondolkodás lényegében nem okozott jelentős változásokat« — mondja Jeremin.

Bármennyire is paradoxonnak hat — írja Lefebvre — a művészet gyakorlati tartalmához a természet ábrázolása is hozzátartozik. Hosszan és érdekesen tárgyalja a természet ábrázolásának kérdését. A természet ábrázolásának szerinte politikai jellege van (nem a maga létében, hanem művészetbeli megnyilvánulásaiban).

A természetábrázolás társadalmi jellegének hangsúlyozása feltétlenül helyes, de véleményünk szerint Lefebvre túllőtt a célcn, amikor a természetábrázolást ki-mondottan politikai ténynek nyilvánítja.

A tartalom ideológiai részének tárgyalásában a szerző a művészet jellegét igyekszik tisztázni, fel akarja tárni a művészet és a filozófiai megismerés közötti különbségeket. Lefebvre feltevése szerint a megismerést logikai, értelmi momentumok határozzák meg, a művészetet pedig az érzelem, a fantázia. A művészet nem megismerés, hanem annak tárgya.

Ezek a tételek nem fedik a valóságot. A fantáziával valóban mélyebben hatolhatunk a valóság bonyolult szövevényébe (pl. Rabelais, Swift), de az ábrázolandó valóság felületén is fennakadhatunk. Lefebvre álláspontjának gyengéje abban rejlik, hogy az érzelmet, a képzeletet a művészet megkülönböztető jegyének tartja. A fantázia azonban nemcsak a művészet kelléke, hanem a tudományé is. A művészet megkülönböztető jegye, amellyel a valóság megismerését szolgálja, a képalkotás. Lefebvre-nek helytelen felfogása konkrétan megmutatkozik akkor, amikor a naturalizmus és a realizmus közötti különbséget tárgyalja. Szerinte a naturalizmus azért marad el a realizmustól hatóerejében, mert nem alkalmazza a fantáziát. A natura-

lizmus torz valóságábrázolását azonban nem a fantázia hiánya okozza, hanem az, hogy nem ragadja meg a valóság lényegét. Helyes Lefebvre-nek az az állítása, hogy a művészet az emberi valóságot egészében öleli át, szemben a tudományokkal, amelyek a természet, illetve az ember társadalmi életét csak egy-egy oldalról világítják meg.

A művészet nem ideológia, hanem ideológiai tartalommal is bír, és nem is megismerés — mondja Lefebvre. Ez az állítása téves. A helyes tétel így hangzana: a művészet a megismerésnek egyik formája, amely az életnek olyan bonyolult jelenségeit is feltárhatja művészi képekkel, amelyeket a tudomány eszközeivel nem kutathatnánk fel.

A tartalomról szóló fejezet az elemzés hiányosságai ellenére gazdag gondolatokban, eredeti elképzelésekben — de Lefebvre könyvében nem mindig találkozunk következetes állításokkal, tételekkel és elméleti, gyakorlati következtetésekkel. Igazat kell adnunk Vercmannak, aki azt írja, hogy ha Lefebvre a művészet társadalmi és politikai jelentőségéről szóló helyes tézisét következetesen szem előtt tartja, akkor a tartalom elemzését másként rendezte volna.

A könyv negyedik fejezete a művészi formával foglalkozik. Lefebvre lerántja a leplet azokról, akik azt állítják, hogy a forma önálló, független a társadalmi valóságtól, s benne látják a műalkotások lényegét. Támadása főként a formalizmus és a naturalizmus ellen irányul. Lefebvre kiinduló tétele helyes: a formát a tartalommal dialektikus egységben látja. A tartalom elsődleges, a tartalom teremti meg saját, neki megfelelő formáját, a művészi forma a mű tartalmából sarjad. A tartalom meghatározza a formát, feltételezi azt, bár a feltételezés nem gepies. A forma fejlődése időben nem esik egybe a tartalom fejlődésével. Néha megelőzi azt, bár az általános, a gyakori jelenség az, hogy a forma elmarad a tartalomtól. A társadalmi valóság fejlődése során új jelenségek kelnek életre, ezek a mű tartalmába hatolnak be, de nem találnak nyomban új formára, hanem a régi formát kölcsönzik, míg ki nem alakítják saját formájukat, amely majd a tartalom teljes életét biztosítja.

A műalkotásban a valóság nem közvetlenül testesül meg, hanem a művészet különböző technikai fogásain és eszközein, az író világnézetén stb., az esztétikai műhely e sokrétű közvetítőin keresztül alakul ábrázolt valósággá. E közvetítő eszközök egyikének sem szabad meglátszania, mert ez csökkentené a mű esztétikai hatását. A formába öntött ábrázolt valóság viszonyeri közvetlenségét.

A szerző kimutatja, hogy a formalizmus és a naturalizmus lényegileg azonos álláspontból fakad. A formalizmus a műalkotás felületén, formáján akad meg, azt abszolutizálja, a forma számára lényeggé válik, a naturalizmus viszont az ábrázolt tárgy felületén mozog, nem tud behatolni annak lényegébe. hiányzik belőle az ábrázolt valóság belső lüktetése, az élet rezdülései.

A formáról szóló fejezetben Lefebvre szétzúzza a formáról alkotott hamis tudományellenes cveket. A formalizmus nem emelheti magasabbra a művészi formát, csak megcsonkíthatja, megölheti. Szellemesen találó megjegyzése szerint: a formalizmus a valóságban a forma ellensége.

Lefebvre utolsó fejezetében a művészi szabadság kérdését tárgyalja, kimutatja, hogy a művészet az ösztönösségtől a tudatosság felé halad. A dialektikus materializmus forradalmi elmélete segítségével megismerhetjük a valóságot, amelyet törvényeinek ismeretében meg is változtathatunk. Tehát a valóságot a maga közvetlenségében szemlélhetjük, nincs többé szükség mítoszokra, szimbólumokra, vallásra. A szerző maró gúnnyal pellengérezí ki azokat a burzsoá művészeket, akik még ma is misztifikálják mondanivalójukat. Határozottan elítéli a romantizmust és a szürrealizmust, amelyek a művészet ösztönösségét tömjénezik. Az ösztönösség a múlté. De a polémia tüze túlzásba vitte szerzőnket, aki azt állítja — helytelenül — hogy Goethén és Leonardón kívül aligha volt még tudatos művész.

Másként áll a szabadság kérdése a szocialista írónál és másként a burzsoánál. A szocialista író a szabadság nehéz feladat elé állítja, problémája az, hogyan válaszsa ki a rendkívül gazdag életanyagból a lényegest. A burzsoá író szabadsága abban áll, hogy eladhatja magát. Lefebvre bebizonyítja a szocialista realizmus fölényét az előző írói módszerekkel szemben. Mégha a szocialista realista műalkotás nem a leg-sikerültebb is, akkor is egy lépést jelent előre a művészi ábrázolás előbbi módszereivel szemben. A tudat rendszerint elmarad az élettől. A művész tudatában lehet

ennek a veszélynek, mégsem mentesül teljesen tőle. A marxista esztétika nagy szerepet játszhat a tudat és az élet közötti távolság csökkentésében. Ebben a tekintetben a kommunista párt nagy segítséget adhat és ad is. Az író, a művész csak realista művészi szemlélettel hatolhat be az élet sűrűjébe — ez a könyv helyes végkövetkeztetése.

Vercman a monográfia kritikájában több éles, bíráló megjegyzést tett e könyvre, amelyeket ismertetésünk során többször is említettünk. Cikke elején bíráló hangját azzal indokolta, hogy Lefebvre elméleti könyve nagy hasznára lesz a szovjet embereknek is, akik a szocialista kultúrát építik, ezért tartotta szükségesnek a bírált műben levő hiányosságok leplezetlen, szigorú feltárását.

Nyirő Lajos

R. S. CRANE

The languages of criticism and the structure of poetry.

[Kritikai nyelvek és költői szerkezet]

University of Toronto Press, 1953. 214. p.

A szerző, a chicagói egyetem nyugalmazott tanára, több mint két évtizeden át szerkesztette a *Modern Philology* c. folyóiratot. Nem meglepő, hogy a monográfiában megnyilatkozó alapélménye a kritikai fogalmak és módszerek ellentmondásos, szinte zűrzavaros gazdagsága. Crane egyik érdeme, hogy nem vesztette el hitét a megismerés lehetőségében, hanem egy konkrét probléma kapcsán rendet igyekszik teremteni ebben a kaoszban, megpróbálja tisztázni az irodalmi kritika elméleti és módszertani alapjait. Könyve azokból az előadásokból nőtt ki, amelyeket 1952. tavaszán a torontói egyetemen tartott.

A bevezető előadás (*A kritikai nyelvek sokfélesége*) a költői* szerkezet problémáját veti fel, amely már Aristotelésnél is központi jelentőségű, a XX. századi »új« kritikában pedig ismét előtérbe került. A hasonló cél ellenére azonban a kritikusok homlokegyenest ellenkező megoldásokhoz jutottak. Crane a *Macbeth* példáján mutatja be az utolsó húsz év különféle értelmezéseit, amelyek annyira eltérnek egymástól, mintha a kritikusok nem is ugyanazt a szöveget vizsgálták volna.

A zűrzavar okát kutatva a szerző három változó tényezőt különböztet meg, amelyek az irodalmi kritika jellegét meghatározzák. Az egyik a tárgyalt mű vagy probléma, a másik maga a kritikus, aki meghatározott értelmi és érzelmi képességekkel, irodalmi tudásanyaggal és ízléssel rendelkezik; a harmadik tényező az a speciális »nyelv«, amelyet a kritikus vizsgálódásaiban használ. Carnap felfogásához kapcsolódva Crane minden önálló tudományágat elsősorban úgy tekint, mint specializált nyelvi »keretet« vagy »állványzatot« (framework), a fogalmak, megkülönböztetések és műszavak rendszerét, amelybe a tapasztalat konkrét tényeit be kell illeszteni. A kérdések feltevése és a rájuk adott válasz a »keret« vagy »állványzat« fogalmi és logikai szerkezetétől függ, még ha a vizsgálat tárgya látszólag ugyanaz is marad. A valóságra vonatkozó egész tudásunk ilyen keretekbe van rendszerezve. Az »állványzatok« közül egyesek adott időben szilárdabbak, mint mások. A modern atomfizika, szemészet és bibliográfia megállapodott fogalmi és nyelvi rendszere teszi pl. lehetővé, hogy az atom és a szem szerkezete, vagy a *Hamlet* első kvartó-kiadásának kérdésében a szakértők egyértelmű megállapításokhoz jussanak, míg az Egyesült Államok külpolitikája körül dőlő viták eredménytelenségét Crane — relativista és formalista felfogása következtében — annak tulajdonítja, hogy a kérdésekhez hozzászólók bizonytalan és egymásnak ellentmondó fogalmi »keretet« használnak, vagyis más malomban örölnék.

A fentiekből a szerző azt a következtetést vonja le — híven tükrözve a nyugati eszmeáramlatok teljes idealista zűrzavarát —, hogy az irodalmi kritika nem folyamatosan fejlődő, egységes tudományág, hanem különálló, többé-kevésbé összemérhetetlen »nyelvek« vagy »keretek« gyűjteménye. A különbségeket részint az homályosítja el, hogy a kritikusok rendszerint nem fejtik ki alapvető elveiket és módszereiket, részint az, hogy egyes műszavak — mint »szerkezet«, »költészet«, »tragédia«, »cselekmény« — az európai kritika egész történetén végigvonulnak, de a legkülönbözőbb értelmezésekben. A. C. Bradley és L. C. Knights azért jutnak pl. hom-

* A „költészet“, „költemény“ szavaknak Crane lát, aristotelési értelmezési ad: a „költemény“ szépirodalmi alkotást jelöl, függetlenül attól, hogy versben vagy prózában van-e írva.

lokegyenest ellenkező eredményekhez a *Macbeth* jellemábrázolásának kérdésében, mert az előbbi kritikus Shakespeare »tragikus életszemléletéből« indul ki, amelyet a drámaírók szerinte az erkölcsi jellemből fakadó cselekvésben jelenít meg; Knights viszont a shakespeare-i dráma lényegét a gazdag élményanyag szóbeli kifejezésében, a ritmus és a képvilág összefonódásában keresi: a »jellem« és a »mesé« az ő szemében pusztá kritikai »absztrakció«, az egymás után következő szavak »lecsapódása« az olvasó vagy néző emlékezetében. A két kritikus a használt műszavak hasonlóságá ellenére alapjában ellentétes módon értelmezi a Shakespeare-kritika feladatát.

Az irodalmi alkotás sokrétűsége, szemben a változatlan természeti jelenségekkel, a legkülönbözőbb vizsgálódásokra nyújt alkalmat. Crane szerint a módszerek szokásos osztályozása — történeti, életrajzi, esztétikai, erkölcsi, szociológiai stb. kritika — távolról sem meríti ki a különféle szempontok lehetőségeit. A helyzetet tovább bonyolítja a műszavak változó jelentése és használata. (Aristotelés pl. egészen más értelmezést ad az »utánzás« szónak, mint mestere, Plátón), valamint a kritikai nyelv alapjául szolgáló elvi »feltételezések« különbségei. Crane a kritikai módszer két alapvető típusát különbözteti meg: egyik empirikus irodalmi tényekből indul ki, a másik elvont elvekből. Szerinte pl. ha a tragédiát meghatározótt cselekmény-típusú, meghatározott érzelmi hatást kiváltó konkrét irodalmi alkotásnak tekintjük, szükségképpen más következtetésekhez fogunk jutni, mint ha univerzális életszemléletet látunk benne, amelyet a komikus felfogással állítunk szembe. Még csak fel sem merül benne, hogy van egy olyan kritikai módszer, amely az objektív társadalmi valóság bonyolult művészi tükröződését látja a műben.

Az irodalmi kritika megállapításai tehát szerinte relatív jellegűek: a kérdés feltevése és a rá adott válasz a kritika nyelvétől, az »állványzattól« függ. Crane a kritikai nyelvek pluralisztikus felfogását vallja, tehát relativista, s állást foglal mindenkivel szemben, aki a maga módszerét tekinti egyedül célravezetőnek. Crane mint pluralista kritikus a különféle kritikai elveket és módszereket a vizsgálódás pusztá eszközeinek tekinti, amelyek nem zárják ki egymást, hanem más-más oldalról közelítik meg a problémát.

A kritika feladatának ez a relativista-pluralista felfogása Crane szerint nem zárja ki, hogy az egyes kritikusok teljesítménye, ill. a különféle kritikai nyelvek alkalmassága között összehasonlítható értékelést ne végezzünk. A kritikus nem sérti meg a logikai okoskodás, a hipotézis-alkotás vagy a józan ész általános érvényű szabályait: nem adhat olyan értelmezést, amely szöges ellentétben áll a költői mű természetes érzelmi hatásával. A szerző elrettentő példaként Wilson Knight *Hamlet*-értelmezését idézi, amely a dán királyfihoz a halál alakját, a »keserűség, kegyetlenség és téllenség« megtestesítőjét látja, s a bölcs, céltudatos, jóakarátú, feleségét szerető Claudius állítja vege szembe. Crane a »kritikai nyelvek« kifejezőképességében is fokozati különbségeket állapít meg, alsóbbrendűeknek minősítve azokat, amelyek a költeményeknek csupán egy-két oldalát elemzik; ide sorolja pl. azokat a módszereket, amelyek csak a költő lélektanával vagy a mű nyelvvel foglalkoznak, vagy amelyek a költői alkotások differenciált szerkezetét általános — s ezért esztétikai szempontból semmitmondó — emberi jellemvonások közös nevezőjére igyekeznek hozni. Az utóbbi kategóriába tartoznak többek között azok az elméletek, amelyek a költészetet az ősi mítoszok megjelenésére vagy a szimbolikus kifejezésre vezetik vissza.

Ezek Crane bevezető előadásának legfőbb gondolatai. Fejtegetésében különös figyelmet érdemel a nyelvi és fogalmi szerkezet, az »állványzat« kérdése, amely a valóság megismerésének eszközül szolgál. Kétségtelen, hogy a tudomány haladása elképzelhetetlen a fogalmak és műszavak fokozatos differenciálódása nélkül. A mennyiségi összefüggések vizsgálata menthetetlenül megrekedt volna, ha a matematikusok nem vezették volna be a negatív mennyiség, az irracionális és imaginárius szám, a differenciál és integrál fogalmát. Az értéktobblet fogalmának megalkotása nélkül Marx nem végezhette volna el a kapitalista termelési mód tudományos elemzését és bírálatát. A művészi alkotás többsikű jellegénél fogva a helyzet itt még bonyolultabb: az irodalmi műben a végtelen variációs lehetőségekkel bíró valóság az író subjektív tudatában tükröződve érzékileg konkrét, képszerű kifejezést nyer. Az irodalmi alkotás lényege ezért többféle úton megközelíthető, — ennyiben lehetséges Crane pluralista szemlélete —, de a mű lényege csak egyféleképpen határozható meg. Crane felfogásának alapvető fogyatéka tehát az, hogy nem ismeri fel az ábrázolt valóság, a művészi tudat és a konkrét kifejezés társadalmi meghatározottságát és történelmi fejlődését. A marxizmust »absztrakt« filozófiának tartja

(25. p.), a marxista esztétika módszerét T. S. Eliot, Kirkegaard, a liberálisok és egzisztencialisták eljárásához hasonlítja, akik »általános vallási, filozófiai vagy politikai gondolatrendszereket alkalmaznak az irodalomra« (X. p.); tagadja azt, hogy a kritikai nyelvek és az adott kor társadalmi-művelődési viszonyai között oksági kapcsolat áll fenn (28. p.). Irodalomszemlélete ezért elszakad az irodalmi műveket létrehozó reális társadalmi talajtól, nem tudja megállapítani a különféle kritikái »nyelvek« fontossági sorrendjét, és az idealizmus ingóványára téved. Szemlélete lényegileg formalista marad, amennyiben a fogalmak tartalmát és a bennük megnyilatkozó társadalmi törvényszerűségeket nem tudja megragadni.

A monográfia következő fejezetét Crane az irodalomtudomány megteremtőjének, Aristotelésnek szenteli, akinek kritikai nyelvében a szerkezet problémája központi helyet foglal el. Az aristotelési módszer legfőbb érdemének a »többnyelvűséget« tartja. Plátón minden tárgyalt problémát a lét és a levés, a tudás és a vélemény ellentétes kategóriái alá rendel s végső fokon az Egy és a Jó eszményére vonatkoztat; példáját olyan különböző filozófiai-esztétikai irányok képviselői követik, mint Hobbes, Hegel, Croce, Dewey, vagy a »szimbólikus szerkezet« mai elemzői, akik valamennyien egy-egy meghatározott fogalmi keretben vizsgálják a költészet és a művészetek kérdéseit. Aristotelés rendszere ezzel szemben azon a felfogáson alapul, hogy a valóság minden jelensége, köztük a költészet is, kapcsolatban áll ugyan egymással, a tudományos megismerés azonban csak szigorú munkamegosztás alapján jöhet létre: egy-egy tudomány tárgya a természetnek vagy az emberi életnek valamely specifikus vonatkozása vagy oldala, s az illető tudomány sajátos módszereivel nyert ismeretek szintén specifikus jellegűek. Ez a meggondolás nem zárja ki, hogy a költészet és művészet problémáit a *Poétikán* kívül olyan műveiben is ne tárgyalja — más-más vonatkozásban. — mint a *Rétorika*, a *Nikomachosi etika*, a *Politika*, sőt a *Fizika* és a *Metafizika*; esztétikai műszavainak nagy részét is egyéb tudományok szakkifejezéseiből meríti, ezzel is illusztrálva azt a tényt, hogy a költészet az emberi tapasztalat minden oldalával kapcsolatban áll. Az aristotelési filozófia több nyelven beszél a költészetről, de ezek között a *Poétika* nyelvének különleges jelentősége van.

A költészetben célja azoknak az elveknek a feltárása, amelyeket a költők az alkotásban követnek; ezeknek az elveknek az alapján lehet megítélni a kész műveknek specifikusan költői jellemvonásait. Az elméleti és gyakorlati tudományokkal szemben a költészettant Aristotelés az »alkotó«, »produktív« tudományok közé sorolja; tárgyai az anyag és forma elválaszthatatlan egységét mutató »konkrét egészek« (synola). A műalkotás »formája«, szintetizáló elve a művész lelkéből ered és legteljesebben a mű sajátos »erejében« (dynamis) nyilvánul meg. A *Poétika* első sorban nem az alkotás tényleges folyamatával foglalkozik, hanem a célból következtet vissza a szükséges vagy kívánatos eszközökre. Aristotelés vizsgálódását az »utánzás« (mimésis) induktív hipotézisére építi fel, elemzi az utánzó költemények három változó szerkezeti tényezőjét, s ezen az alapon elhatárolja egymástól a legfontosabb műfajokat. Ezeket az anyagi összetevő erőket hatja át és alakítja konkrét egészszé a forma megkülönböztető »ereje«, így pl. a tragédia esetében a szánalom és félelem felkeltése és az ilyen érzelmek *katharsisa*. A *katharsis*, mint a tragédia szerkezetének formális oka, határozza meg az anyagi alkotó elemek hierarchikus rendjét.

Crane nem fogadja el azt a magyarázatot, amely szerint Aristotelés a költészetet a megismerés egyik válfajának tartja, de azt sem, mely szerint a gyönyörködtetésben látja a költői utánzás célját. Crane Aristotelés-magyarázata szerint a költő feladata az, hogy a lehető legteljesebb mértékben kiaknázza az anyagában rejlő lehetőségeket; a költői szép a részek és az egész, az anyag és a forma megfelelésében keresendő. A költészettan normatív megállapításai azonban nem tekinthetők változatlan szabályoknak: a költői anyag és cél vagy a műfaj változásával az értékelés kritériumai is változnak. Ezzel kapcsolatos a történeti elem fontossága a *Poétikában*: Aristotelés nem »absztrakt« kritikát űz, hanem a költők felfedezéseit elvileg általánosítja; saját értékítéletei is a költészet történetéből merített tanulságokon alapulnak. A költészettan nyomon követi a költészet egyre gazdagodó fejlődését s a tapasztalat anyagából szűri le elvi általánosításait.

Crane kifejti, hogy a költői szerkezet egyetlen típusa, amely Aristotelés rendszeresen tárgyal, a tragédia. Megkülönbözteti mennyiségi és minőségi alkotó elemeit; az utóbbiak közül a cselekvést ábrázoló mesében (mythos) látja a tragédia szervező elvét, amelynek minden egyéb mozzanat (jellemrajz, gondolati tartalom, nyelvi kifejezés stb.) alá van rendelve. A jól megszerkesztett mese teszi lehetővé, hogy a

tragédia sajátos »ereje«, a fájdalmas lelki megrázkódtatást követő, esztétikai élvezetet okozó *katharsis* teljes mértékben érvényesülhessen. Aristotelés a tragika sajátos *dinamisanak* szemszögéből vizsgálja, milyen cselekmény és milyen hős tudja legjobban felkelteni a szánalom és félelem tragikus érzéseit; ezen az alapon állítja fel pl. a mesében ábrázolt események szükségszerű vagy valószínű egymásutánjának, a jellemrajzban pedig a tragikus vétségnek (*hamartia*) empirikus és induktív alapon nyugvó követelményeit.

Jellemző, hogy Crane az aristotelési »*katharsis*«-elméletet formalisztikusan magyarázza, helyes értékelését meg sem kísérli, pedig ez közelebb vinne a költészet társadalmi funkciójának felismeréséhez.

Crane végezetül arra az eredményre jut, hogy Aristotelés igen speciális kritikai nyelven fogalmazza meg a költői szerkezetre vonatkozó kérdéseit és hipotéziseit. Egyesek kifogásolták, hogy nem foglalkozik az ember és világ viszonyával, a sors kérdésével, vagy a képzelet szerepével; Crane ezt annak tulajdonítja, hogy Aristotelés a költészetant »*produktív*« tudománynak tekinti, s vizsgálódásait tudatosan az »*utánzó*« költészet egyes műfajainak ábrázoló jellegére korlátozza.

A továbbiak során is látni fogjuk, hogy Crane a *Poétika* értelmezésében azokat a vonásokat emeli ki, amelyek saját költészet-elméletével párhuzamosak. Elmélete értékelésére később fogunk kitérni, de addig is megjegyezhetjük, hogy ez az Aristotelés-értelmezés fegyver a kezében abban a polemikában, amelyet a mai polgári kritika egyes irányzatai ellen folytat. A marxista irodalomtudomány szempontjából a monográfiának ezek a polemikus fejezetei a legérdekesebbek.

A *mai kritika nyelvéi* c. előadás bevezetőjében azt a fordulatot vázolja, amely a kritikai szemléletben már a hellenisztikus kortól kezdve bekövetkezett. A *Poétika* tartalma és műszavai elszakadtak Aristotelés »*alapvető*« meghatározásaitól és elveitől, az induktív tudományos módszert Crane szerint általános elmékedések váltották fel a költészet *tanító és szórakoztató* szerepéről, az aristotelési tanokat egészen más kritikai nyelven fogalmazták újra.

A modern költészet-meghatározások minden változatosságuk ellenére közös alapon nyugszanak, amely gyökeresen eltér Aristotelés felfogásától. Aristotelés szemében az utánzás az az általános vonás, amely a művészeteket egybekapcsolja. A művészetek konkrét alkotásokban jelenítik meg az emberi tapasztalatokat; a költészet megkülönböztető sajátossága, hogy a nyelvet használja fel az utánzás eszközeül. Ez az aristotelési költészetant helyes magva, — amivel mutatis mutandis — a marxista kritika is egyetért és ezen a ponton helyeselni kell Crane-nek. A modern kritika ezzel szemben a költészetet a nyelvi kifejezés általános kategóriájába sorolja, vagyis az aristotelési *differentia specificát emeli genüsszá*. Az eredmény az, hogy a költészet alapelvei minden nyelvi kifejezés alapelveivel azonosulnak, megkülönböztető jegyeit viszont a modern kritikusok szabadon merítik az emberi tudás bármely területéről, s így a költészetet a retorikának, lélektannak, antropológiának stb. rendelik alá. Ez a módszer lehetőséget nyújt a költészet mindazon oldalainak vizsgálatára, amelyek közősek vagy ellentétesek a nyelvi kifejezés egyéb megnyilvánulásaival, de arra nem ad módot, hogy egy adott költeményt sajátos konkrét egész-ként értelmezzünk.

A modern kritika csíráit Crane a hellenizmus és Róma grammatikai és retorikai irányzatában találja meg. Ez a hagyomány folytatódik napjainkig, csupán másodlagos jellemvonásaiban mutatkozik változás. A renaissance-tól a XVIII. századig terjedő időszakban a kritika főleg a költészetnek az olvasóra gyakorolt hatásával foglalkozott; utána az általánosító, filozófikus irány lép előtérbe, amely a költészet minőségi egységére összpontosítja figyelmét, s a romantikus korszaktól kezdve a szellem képességeiben és működésében keresi a költészet forrását. Coleridge, Wordsworth és Arnold »romantikus« kritikai nyelve, lélektani és erkölcsi szempontjai visszhangoznak ma is olyan kritikusoknál, mint J. Middleton Murry, T. S. Eliot és F. R. Leavis. A legújabb kritikában azonban a szemantikai irányzat dominál; képviselői a szépirodalom »metaforikus«, »szimbolikus« természetét hangsúlyozzák, a költészetben sajátos nyelvet látnak, amely a gondolatnak más eszközökkel megközelíthetetlen, különleges fajait fejezi ki. Crane a három évtizede uralkodó »új kritikát« a hellenisztikus-római irodalomfelfogás legújabb verziójának tartja, s két irányzatot különböztet meg benne.

Az első iskolához olyan kritikusok tartoznak, mint I. A. Richards, William Empson, Wilson Knight, J. C. Ransom, Cleanth Brooks stb. Nézetük szerint a költészet nyelve lényegileg nyelv a szó megszokott értelmében, vagyis szavakba fog-

lált állítás. A kritikus első feladata ezért a költői kifejezés elhatárolása a próza nyelvétől. Itt olyan meghatározásokkal találkozunk, hogy a költői beszéd lényege a többértelműség, szimbolikája lefordíthatatlan; a költészet »szintetikus« egységre törekszik, s ezért egybeolvasztja a jelentés egymásnak ellentmondó elemeit; a költői jelentés a beszéd és a ritmus »logikai« és »logikátlan« lehetőségei között megnyilvánuló paradox »feszültségek« terméke; a próza tényközlő erejével szemben a költészet módszere jellegzetesen »indirekt« és »szuggesztív«. Hasonló változatosságot mutat a költészet »jelentésének« és »lényeges szerkezetének« megfogalmazása is. Crane szellemes megjegyzése szerint az »új kritika« valójában a korai görög természetfilozófia spekulatív módszerét alkalmazza, amelyet Aristotelész tudatosan helyettesített a tudományos induktív eljárással. A mai kritika ezen irányzatának fő hibája az, hogy a költészet egységes, minden költeményt magában foglaló lényegének hangsúlyozása érdekében a költészetet *csak a legáltalánosabb formai jegyekkel jellemzi.*

A szemantikai felfogás másik válfajának képviselői (A. K. Coomaraswamy, Maud Bodkin, Kenneth Burke, Richard Chase, Northrop Frye stb.) nem a költészet negatív elhatárolására törekszenek a próza nyelvétől, hanem pozitív analógiákat keresnek az emberi tapasztalat alapvető, primitív formáiban. Ez az irányzat a »kulturális antropológia« és a pszichoanalízis elméleteihez kapcsolódik, a költészetben »szimbolikus nyelvet« lát, amely az álmodással, jóslatokkal és mítoszokkal rokon. A költészet szerinte az egyetemes szimbolizáló ösztönből szakadt ki, az alkotó folyamat az östípus öntudatlan felelevenítése; a költészet az emberiség univerzális nyelve, legfőbb értéke rejtett értelmében keresendő. A költemény szerkezete az áloméhoz hasonló; a kritikus feladata, hogy a felszínen mutatkozó jelentéstől a lényeghez hatoljon s feltárja a költő egyéniségének mélységeit. A költői szerkezet így legalább két síkon mozog; az iskola egyes képviselői azonban a középkori magyarázatok sémáihoz térnek vissza s Aquinói Tamás és Dante példájára a negysíkú jelentés módszerét igyekeznek feleleveníteni, amelyet Freud, Jung és Frazer formuláival kapcsolnak össze.

A monográfia következő fejezetében Crane azokat az »eredményeket« vizsgálja, amelyeket a szemantikai irányú kritika képviselői a költői szerkezet kutatása terén maguknak vindikálnak, ez előző fejezetben ismertetett költői tagozódás alapján. Az első módszer hívei minden költőt mű lényegét egyrészt a »témák« és »jelenlések«, másrészt a nyelvi kifejezés és a technikai kivétel egységében látják. Vizsgálódásuk a »szimbolikus szerkezet« feltárására irányul, elsősorban a nyelv és a képvilág, de a cselekmény és a jellemek értelmezése alapján is. Egyik kritikus pl. a visszatérő ruha-motívumban és a fiatal, ártatlan gyermekek képében látja a *Macbeth* »belső szimbolikáját«, s azt a következtetést vonja le, hogy az egész tragédia *Macbeth* »ingatag racionalizmusának« és a figyelmen kívül hagyott »irracionális« erőknék az ellentétére épül; egy másik kritikus a *Lear király* »alapszerkezetét« olyan sémára vezeti vissza, amelyben Edmund, Goneril és Regan a »Testet« képviselik, Cordelia a »Szellemet«, Lear maga pedig a »Lelket«. Ez a módszer sokban emlékeztet az allegorikus költemények, mint pl. a spenseri *Tündérkirálynő* értelmezésére; a különbség az, hogy míg Spenser esetében az allegóriát akkor magyarázhatjuk meggyőző módon, ha ismerjük a költőt foglalkoztató gondolatok körét, addig a modern kritikusok olyan általános természetű ellentétes fogalompárokkal operálnak, mint élet és halál, jó és rossz, örökkévalóság és idő, valóság és látszat, értelem és érzelem stb. A szerző itt Wilson Knight példájára utal, aki Shakespeare csodálatosan gazdag képvilágát az »élet- és haláltémák«, a küzdelem és rend, a »vihar« és a »zene« egyszerű sémáira vezeti vissza. E felfogás szerint a szimbolikus szerkezet magában a költeményben, tehát objektíve létezik; a szimbólumok többértelműsége folytán azonban a különböző kritikusok egymással ellentétes szerkezeteket fedeznek fel ugyanabban a műben. Minél meglepőbb az értelmezés, annál nagyobb felfedezésnek számít; valószínűsítésére a retorika fegyvertárána összes eszközeit felhasználják. A módszer végletes szubjektívizmusára Wilson Knight megjegyzése világít rá: szerinte az értelmezés helyességének szankciója *nem a történeti tény vagy a józan következtetés, hanem a kritikus képzelőereje* vagy intuíciója, amikor »a legteljesebb passzivitással átadja magát a költő művének«, s nem hagyja, hogy az elemző értelem vagy a történeti módszer megzavarja.

A másik módszer hívei azt vallják, hogy a költeményeket az emberiség szélesebb szimbólum-alkotó tevékenységébe kell beleilleszteni, az »igazi« szerkezetet, a »mélyebb« értelmet csak a kulturális antropológia és a pszichoanalízis segítségével lehet feltárni. Crane többféle fokozatot különböztet meg e módszer alkalmazásában. Hardin

Craig pl. megelégszik azzal, hogy a *Macbeth* cselekményét a középkori allegorikus dráma szerkezetére vezesse vissza; Wilsbn Knight már Krisztus megkísértésével, halálával és feltámadásával állítja párhuzamba Dante trilógiáját és Shakespeare drámáit — a módszer belső logikája azonban ellenállhatatlanul tovább vezet a mítoszokban, primitív ritusokban, majd az egyén lelki alkataiban megnyilvánuló »ős-típusok« felé. Ide tartoznak pl. azok az elméletek, amelyek Opheliában a »termékenység démonát« látják, Shakespeare *Viharját* a korai görög misztériumokkal hozzák kapcsolatba, vagy a *IV. Henrik* fiatal hercegének fejlődésében annak a folyamatnak egyes szakaszait látják, melynek során az egyén környezetéhez igyekszik alkalmazkodni: az apa elleni lázadást, a »super-ego« (Hóvér) és az »id« (Falstaff) legyőzését, végül az apával való azonosulást és a felelősség érett vállalását. Ez a módszer nem okozati összefüggéseket kutat, hanem analógiákat tár fel: Freud és Jung, Frazer és Malinowski, Cornford és Gilbert Murray formuláit alkalmazza a legkülönbözőbb természetű költői alkotásokra; ilyen analógiákat azonban meghatározatlan számban lehet találni egy és ugyanazon műhöz.

Crane maga is ironiával kezeli az »új kritika« felfedezéseit, de a hiányosságokat csupán az alkalmazott fogalmi nyelv egyoldalúságának tulajdonítja. *A baj oka azonban mélyebben, az alapjában téves szemléletben rejlik, amely a költői alkotásokat elszakítja társadalmi gyökereiktől és a műveket, vagy egyes kiragadott elemekkel (nyelvi szerkezet, képvilág), vagy általánosságuk miatt semmitmondó analógiákkal igyekszik magyarázni.* A nyugati sajtó hatalmas mennyiségben osztja a monográfiákat és cikkeket, amelyek sokszor az érthetlenségig bonyolult szellemi gimnasztikával vannak telítve, de a felvetett problémák tisztázásához vajmi kevés járulnak hozzá. Az utolsó harminc év »új kritikája« tudatosan szembehelyezkedett a pusztán adatgyűjtő pozitivistá irányzattal, szintézisre törekszik, de a társadalmi összefüggéseket figyelmen kívül hagyja, s helyette kiagyalt gondolati konstrukciókkal akarja megoldani a kritika feladatait.

Crane könyvének egyik érdeme, hogy feltárja a polgári irodalomtudomány ellentmondásosságát, terméketlenségét. De átfogó pozitív programot maga sem képes adni, bár az utolsó előadásban megpróbálja kijelölni a költői szerkezet megfelelőbb kritikájának útját.

Bevezetőül megállapítja, hogy a mai kritika alig foglalkozik a konkrét költemények formáló elvével, a szerkezet közvetlen alakító okával, annak ellenére, hogy ez az elv minden művészetben közös. Saját tapasztalatára hivatkozva kifejti, hogy sikeres írásművet csak akkor tudott alkotni, ha intuitíve meglátta azt a formát, amely az adott mű anyagát rendszerezi: ez a forma határozta meg a gondolatok körét, az érvelés menetét, a tárgyalás sajátos célját. Az alakító elv Crane szemében objektív és személytelen erő, a költői szerkezet legfontosabb oka, mert közvetlenül irányítja az alkotás, az anyag kiválogatásának és rendszerezésének folyamatát. Mivel pedig a forma ebben a konstruktív értelemben az írás legfőbb elve, a költői alkotások gyakorlati kritikájában is igen értékes szempontokat szolgáltatathat. A kritika alapvető feladata annak megállapítása, mi volt az az intuitív módon megragadott forma, amely lehetővé tette az anyagnak rendszerezett egészben való szintézisét. A jó költeményeket éppen az alakító elv eredetisége, utánozhatatlan egyszerei volta jellemzi; sajátos szerkezetüket ezért nem lehet a modern kritikai nyelvek segítségével feltárni, mivel e kritika képviselői kész sémákat alkalmaznak, s csak azokat a szerkezeti elveket látják a költeményekben, amelyek saját definícióikban bennfoglaltatnak.

Az alakító elvnek ezt a felfogását Crane Aristotelés tanításával hozza kapcsolatba, szerinte egyedül ő közelítette meg a költői szerkezet elemzésére alkalmas nyelvet. A műalkotásban Aristotelés az anyag és a forma elválaszthatatlan egységét emeli ki. A bronzszoborban pl. az anyag a bronz, a formát az alakító eszme szolgáltatja, s e két mozzanat egysége a szobor, a »konkrét egész« (ld. *Metafizika*, VII. 3. 1029^a3—5). A költemény is adott módon megformált meghatározott anyag (nyelv, gondolat, emberi jellemvonás vagy cselekedet); a konkrét költemény e két oldala egymástól elválaszthatatlan s csak az elemzésben különíthető el. A szerkezet egyes elemeit bonyolult alárendelési viszony kapcsolja össze: a szavak alkotják a gondolat anyagát, a gondolati elem a jellemzésnek, a jellem és a gondolat a cselekménynek szolgál anyagául; mindenek felett áll az egész mű formája, amely az összes alárendelt elemeket egységes költői alkotássá szintetizálja.

Ez röviden Aristotelés felfogása a költemények formális elvéről, amelyet Crane egyetemesen alkalmazhatónak tart és a szerkezet közvetlen alakító okáról vallott

saját nézetével hoz párhuzamba. Crane-nek ez a gondolata az irodalmi kritika szempontjából kétségtelenül értékes. Minden jól megírt szépirodalmi alkotást valamilyen központi élmény, sajátos szemlélet hat át, amely a mű felépítését, esemény-sorozatát, a jellemek rajzát és egymáshoz való viszonyát, a gondolatok és hangulatok skáláját, a képvilágot és a stílust egvaránt színezi és áthatja. A központi élmény különbözősége okozza pl. azt, hogy Shakespeare két szerelmi tárgyú tragédiája, a *Romeo és Julia* és az *Antonius és Kleopatra* egymástól teljesen eltérő jellegű mutató. Crane »közvetlen alakító oka«, »formáló elve«, amelyet az arisztotelési »formával« azonosít, lényegileg nem más, mint a bizonyos eszmeiségtől áthatott alkotó képzelet, amely a költői alapélménynek megfelelően rendezi a mű egész anyagát, a költői kifejezés eszközeit. Az »intuitív megragadás«, a »személytelen« jelleg, amelyekkel Crane precizirozni igyekszik az arisztotelési meghatározást, nézetünk szerint felesleges idealista hozzáadások; elég nehézséget okoz már maga az a tény is, hogy Arisztotelés az alakító elvet »formának« nevezi, s ezzel lényegesen eltér a ma használatos tudományos terminológiától.

Crane rámutat a *Poétika* azon fogalmaira és megkülönböztetéseire, az arisztotelési módszereknek azokra az elemeire, amelyek ma is felhasználhatók; ugyanakkor hangsúlyozza a módszer kiterjesztésének és továbbfejlesztésének szükségét. A lírai költészet és a nem-utánozó műfajok még behatóbb vizsgálatra várnak. Arisztotelés a vigjátékról is hallgat; az idevágó későbbi kritikát a lélektani és retorikai nyelvről le kell fordítani a költészettan nyelvére. A tragédia műfaja is bővebb megvilágításra szorul, részint a szerkezeti elemek gazdagodása és bonyolódása miatt, részint azért, mert Arisztotelés a tragédia lehetséges változatai közül is csak egyet tárgyal, olyan közbeeső formák pedig, mint pl. a tragikomédia, csak később fejlődtek ki. Az induktív, oksági összefüggéseket vizsgáló módszert ki kell terjeszteni a modern kritika olyan kedvelt területeire, mint a nyelvi szerkezet, a képvilág, a költői szimbólika.

A következőkben a szerző módszerének gyakorlati alkalmazhatóságát és hasznát igyekszik bizonyítani. Az empirikus vizsgálat abból az alapvető feltevésből indul ki, hogy a költői mű meghatározott szerkezet, amelyet az anyag helyes felhasználása útján megvalósítható »forma« intuitív meglátása határoz meg. A szerkezet problémája az adott költemény anyagi és formális természetének viszonya; a kritikus a kész alkotásból következtet vissza a rendező elvre. A módszer a ma divó kritika módszerének fordítottja lesz: a kritikus sajátos, egyedi létező dolognak fogja tekinteni a művet, amelyben a szerkesztés elveit kell feltárni, nem pedig a költői szerkezetre vonatkozó általános tételek illusztrációját fogja keresni benne. Crane a *Macbeth* cselekményének részletes elemzésén mutatja be a dráma bonyolult érzelmi szerkezetét. Az értelmezés a konkrét tény és az általános elv, az elmélet és az alkalmazás elválaszthatatlan egysége. Az értelmezés folyamán felhasznált hipotézisek a kritikusnak a tárgyra vonatkozó fogalmi rendszerét, kritikai nyelvét tükrözik. A hipotézis igazolása az, ha teljes és összefüggő magyarázatot tud adni a jelentősnek tekintett adatokról; az eszmény olyan központi magyarázó elv, amely feltárja a műben megoldott részletproblémák és a mű egészében megnyilatkozó forma funkcionális összefüggéseit.

Crane abban látja saját módszerének előnyét más kritikai »nyelvekkel« szemben, hogy az mélyebb betekintést enged a konkrét költemények szerkezeti elveibe és sajátos jellegébe. Lényegét tekintve konstruktív és differenciáló eljárás, szemben az általánosító és reduktív módszerekkel, amelyeknek egészséges vonásai és tényleges eredményei mind beleférnek ebbe a szemléletbe. A költői képek és metaforák vizsgálata pl. sokkal eredményesebb, ha azokat az alakító formára vonatkoztatjuk, s nem elégszünk meg pusztá osztályozásukkal vagy lélektani magyarázatukkal. Ez a módszer, amely a költői alkotások egyedi, utánozhatatlan vonásait domborítja ki, a szerző szerint az irodalomtörténet-írásban és az irodalmi nevelésben is sikerrel alkalmazható.

A monográfia végén Crane megállapítja, hogy az általa követett módszer, a »formák kritikája« (criticism of forms) a költői szerkezet vizsgálatának is csak egyik lehetséges módja, a költészet számos egyéb fontos oldalának felderítésére pedig egyáltalán nem alkalmas. Crane felismeri, hogy módszerük szükségképpen elvonatkozik a történelemtől, s ezért szerinte egészen más vizsgálódási eljárásokkal kell kiegészíteni, ha a költeményekben nem csupán műalkotásokat látunk, hanem saját koruk társadalmi erőinek és hangulatainak kifejezését. Differenciáló jellege miatt nem enged betekintést az irodalomban megnyilatkozó erkölcsi és politikai értékekbe, álta-

lában azokba a szerves összefüggésekbe, amelyekkel a szépirodalom az emberi természethez és tapasztalathoz kapcsolódik. Crane ezért a kritikai nyelvek sokféleségét örvendetes jelenségnek tartja, ha mindegyikben eszközt látunk az igazság különféle utakon történő megközelítésére, nem a vizsgálat egyedül lehetséges módszerét. Longinus és a történeti kritika mestereit nem kevésbé fontos szerep illeti meg az irodalmi kritika további fejlődésében, mint az aristotelési felfogást.

Crane monográfiaja idealista és relativista mű, de a felvetett szempontok termékenysége érdekessé teszi. Legutóbb idézett megjegyzései arról tanúskodnak, hogy módszerének korlátaival részben maga is tisztában van. Ez a módszer fényt derít a költői alkotás egyik lényeges mozzanatára, s ezért — idealista elemeitől megtisztítva — segítséget nyújthat a marxista irodalomtudománynak a költészetet a társadalmi lét minden vonatkozásában elemző komplex vizsgálódásaiban. Pozitív vonása a könyvnek az is, hogy rámutat Aristotelés költészettanának ma is élő és alkalmazható elemeire. Értékesek azok a fejezetek, amelyekben a szerző az »új kritika« néven hivalkodó polgári irányokat bírálja. Ennek a polemikus résznek a fő érdeme az, hogy kimutatja a »szemantikai« irányzat elvei alapjainak tarthatatlanságát, s ezzel támogatja e hanyatló polgári szemléletből fakadó kritikai eltévelyedések marxista bírálatát.

Szenci Miklós

MARGARFTE RIEMSCHNEIDER

Homer. Entwicklung und Stil.

Leipzig, Koehler & Amelang. 1952. 231. p. (2. átnézett kiadás.)

A szerző a Homéros-kutatás két legfontosabb problémáját (az eposzok egységének és Homéros datálásának kérdését) a homérosi mondatszerkesztés és szóhasználat vizsgálata révén véli megoldhatónak. Úgy találja, hogy a mondatszerkesztés az eposzokban a »hangsúlyozatlan egyszerűségtől« egész mondatcsoportok tudatosan művészi alakításáig fejlődik. Ugyanakkor a stílus fokozódását nem érzi az anyagtól, az ábrázolt tartalomtól függőnek. Riemschneider szerint a mondatszerkesztés fejlődésének nyomkövetése biztos fogódzót adna az analitikusoknak, ha a homérosi világkép egységessége nem tiltaná az eposzok feldarabolását. A stíluselemzést persze maga a szerző is »veszedelmes területnek« minősíti, főképp ha tartalmi elemekkel van »bülterhelve«. Meggyőzőbbnek látszik bizonyos stílus-összetevők egyenműségének (Homogenität) felismerése. Riemschneider »általános« (egyszerű) és »komplex« összetevőket említi; az előbbiekhöz sorolja pl. a szín-, fény- és térérzékelést, az előadás tempóját, az utóbbiakhoz pl. a bátorságot, fájdalmat, vagy a végzetet. (Persze »stílus«-on is mindenki mást ért, és a stílus-összetevők megválogatása is egyéni lehet.) Riemschneider gondolata szerint a Homérosnál megfigyelhető stíluskülönbségeket egy emberi élet fejlődésének eredményeként kell felfognunk. Az olvashatóság kedvéért — »gleichsam archaisch« — a kész épületből indul ki, hogy az alapokig hatoljon. Aki azután nem hajlandó a lebontás utáni rekonstrukcióra, a tisztázott alapokon még mindig felépítheti a maga épületét, — mondja.

A második kiadásban megjelent mű eredeti előszavának ez az utóbbi megszorítása teljesen helyénvaló: a szerző őszintén bevallja, hogy kísérlete már eleve nem tekinthető kötelező érejműnek. Az olvasó mindenestre érdeklődéssel veszi kezébe a könyvet, mert Dornseiff ajánlása szerint sem érdektelen, ha egy művészettörténész próbálja »végre« megoldani az évezredek homérosi kérdést.

A második kiadáshoz írott előszó rámutat arra, hogy az »ókortudomány« — »mint az egyik legrégebb és a polgárságban legmélyebben gyökerező diszciplína« — sohasem tudott elszakadni az esztétizálástól és sohasem közeledett a természettudományokhoz. Ezért nem jut előbbre pl. a homérosi kérdés sem. De hát az irodalomtörténészek minden érvének kiinduló- és célpontja csak a tisztára esztétikai jelenségként szemlélt mű lehet? A homérosi eposzokat nem tudnák tisztára stilisztikai megfigyelések alapján a datálható műalkotások sorába beiktatni? A stíluskritika eszközeivel legalább is egyes részeket pontosan meg lehetne határozni! Történeti hagyomány híján ez volna az egyedül tudományos eljárás, míg az esztétikai értékelések szükségképpen mindig szubjektív színezetűek. Ez a megbízhatónak ígérkező módszer megismertethetné velünk a költő munkamódszerét, lehetővé tenné számunkra, hogy a feldolgozott anyag egyes részeit időben és térben elhelyezzük, a hagyományból, a társadalmi valóságból és a művészi fantáziából eredő mozzanatok

elkülönítsük. Esztétikai és logikai elmélkedések helyett valóban kívánatosabb a költőnek és sajátos lényének, szellemi horizontjának és lehetőségeinek a megragadása, mert korát is csak így érthetjük meg.

Tekintettel a módszer eredetiségére, Riemschneider eleve nem óhajt vitába szállni a Homéros-irodalom minden egyes megállapításával. Elismeri a homérosi eposzokon belül a tartalmi egyenetlenségek tényét, de ezen az alapon különböző szerzők közreműködését csak akkor lenne hajlandó elfogadni, ha valaki exakt tudományos eszközökkel mutatna ki olyan stílusjellegeket, amelyek egy költő számára összeegyeztethetetlenek.

Az ígélet kecsesgató: tehát — végre! — vitathatatlanul tudományos módszer birtokában meg fogjuk oldani a homérosi kérdést. Érthető, hogy a könnyebben lelkésülő elemek fokozott érdeklődéssel nyúlnak a könyv után. A javíthatatlanabbak viszont enyhén csodálkoznak mindjárt az első fejezeten. (»Der Götterschwank, eine Auseinandersetzung mit Hesiod.«) Az »exakt« tudomány igényét hangoztató szerző — érvek és megokolások nélkül, *in medias res* — így kezdi fejtegetéseit: »A VII. század első felében történhetett, hogy Homéros, a költő megismerkedett Hésiodos Theogoniájával, és ennek az első görög isten-genealogiának az indítására elhatározta, hogy mulatságos családi történetet csinál belőle. Csak ennek az istenbohózatnak az alapján építi azután fel lassanként, egyenként beledolgozott fejezetekből az Iliast, mint egységes műalkotást.« (11. l.) Az lehet, hogy az istenbohózat, mint műfaj, esetleg az eposzt is megelőzi, de azért néhány ilyen apodiktikus megállapításra támaszkodva még bajosan fogunk »Homéros háta mögé kukucskálni.«

A *punctum saliens* — Homéros és Hésiodos viszonya. Riemschneider egyes rész-megfigyelésekre, főleg pedig Dornseiff egyéni állásfoglalására hivatkozva bizonyítottan veszi, hogy Hésiodos nem Homérosból merítő jelentéktelen bioiótiai költő, hanem fordítva: Homéros utánozza — mindenestre nem szolgai módon és nem is látározott célzatosság nélkül — Hésiodost. Az »Agón«-ban is az volna a mákszemnyi igazság, hogy a városi Homéros nemcsak a legendás versenyen, hanem a valóságban is korrigálja az esetlen *falusi* parasztot, míg fordítva egészen valószínűtlen volna. Ugyanígy vélekedik Riemschneider a homérosi és hésiodosi istenvilág egymáshoz való viszonyáról is: az olymposiak minden családi rejtelve hiánytalanul magyarázható a Theogoniából, míg Hésiodos nem mindenben kaphatott volna felvilágosítást Homérostól költői témájára vonatkozólag. Ismeretesek Dornseiffnek azok a szellemes kísérletei, amelyekkel az »elfogadhatatlan« hésiodosi hagyomány tudatos homérosi korrigálását (pl. pilommédés — philonmeidés) igyekszik bizonyítani. Dornseiff érdemei azonban nem ezekben a rendszerint bizonyíthatatlan azonosításokban keresendők. Igaz az, hogy bizonyos falusi, archaikus, drasztikus vonások elfogadhatatlanok Homéros és eredeti közönsége számára, valamint hogy ezek sok esetben régebbi — minden esetre más — állapotokat tükröznek, mint az arisztokratikus homérosi társadalom. Ugyanakkor azonban ezek a falusias vonások (a termelésben, életstílusban, költészetben egyaránt) esetleg hosszú századokkal később, még akkor is élhetnek, amikor a »homérosi« arisztokrácia világa már régesrég a múlté! Riemschneider mint művészettörténész tudhatja legjobban, hogy a bioiótiai művészet mennyire elmaradt az élenjáró görög polsók teljesítményeihez képest a »klasszikus« korban is. Hésiodos elsőbbségét, Homérosnak időben Hésiodos utáni elhelyezését tehát nem fogadhatjuk el, még pedig nem azért, mintha a »jólnevelt ión« rokonzenesebb volna számunkra, mint a félszeg bioiótiai hanem mivel az elfogulatlanul szemlélt tények és hagyomány adatai mást mutatnak.

A szerző — főleg a második kiadás elé írott előszóban — igen helyesen hangsúlyozza az irodalmi alkotásokból meríthető társadalomtörténeti tanulságok fontosságát, ill. a klasszika-filológia polgári művelőinek akárhányszor terméketlen, a társadalmi valóságtól elforduló esztétizálását, stb. (7—8. l.) Ugyanakkor fejtegetései során — de még a reprezentatív előszóban is — gyógyíthatatlan fogalomzavarról tesz bizonyosságot, amikor pl. Homéros és Hésiodos korában következetesen feudális államról beszél. Az is, amit (21. l.) Hésiodos »feudális elképzeléseiről«, az Olymposról és az Othrysról, mint »két szomszédvárról« stb. olvassunk, naív szociologizálás a javából. Hasonlóképpen össze nem tartozó fogalmak összekeverését vagyunk kénytelenek a művészettörténész Riemschneider szemére vetni, amikor akár Hésiodos »nagyszabású, de borzasztóan szétterülő« gigantomachiájára (22. l.) akár a *Θυμός* megszólításaira (81. l.), a tér- és időérzékelés homérosi egybeesésére (111. l.), vagy Homéros természetszemléletére (139. l.) stb. a »barokk«-ielzöt alkalmazza. Ami pedig azt illeti, hogy nem helyes az Ilias »családi bohózatába« holmi isteni méltóságot

belemagyarázni (29. l.), akkor Pheidias is félreértette az I. ének emlékeztetés sorait és csak tévedésből érezte fenségesnek Zeus rábólintását...

Ugyanígy nem tudjuk helyeselni a szerzőnek azt a törekvését, hogy a homérosi eposznak úgyszólván minden istenjelenete mögött az »eredeti«, »mintául vett«, csak fenségesre travesztált istenbohózatot akarja kimutatni. Ez a Homéros szinte mást sem tesz, mint irodalmi bűjőcskát játszik: valószínűtlenül műértő közönség előtt rejtett és fölötébb szellemes célzásokat tesz közismert (?) bohózáti jelenetekre és főleg Hésiodos-részletekre. Így minősíti pl. Riemschneider »Götterschwank-nak Poseidón és Apollón keserves trójai szolgálatát is. (II. 21, 442—458.) Szerinte ez istenek tehetetlenek Laomedónnal szemben. »Köstlich, wie sie »rückwärts fließend« betrubt abwandern, — *vai dé t'áporrooi níomev nékotihoi θυμῷ* — »mit eingekniffenem Schwanz.« (39. l.) Felfogás és — izlés dolga. Ilyesmiből azonban kronológiai érveket kovácsolni a VII. századi Homéros mellett nem a legmeggyőzőbb eljárás. Azt sem érezzük bizonyítottnak, vagy bizonyíthatónak, hogy a mítosznak (ill. Hésiodosnak) ez az értelmezése Homéros költői pályájának kezdeteire lett volna jellemző. Egyáltalán, amit Riemschneider stíluslelemzés stb. címén művel, nem egy esetben (pl. 56. l., az Ilias I. énekével kapcsolatban) erősen meggondolkozathatja olvasói.

A II. rész (»Die Iliaszeit«) az eposzok szerkezetével, a jellemekkel, csataleírásokkal, hasonlatokkal és az Ilias költőjének világnézetével foglalkozik. De a szerző itt is a bevezetőben említett utat követi: nem részletmegfigyelésekből építi fel általános következtetéseit, hanem *idée préconçue*-jéhez ragaszkodva rendezi el a részleteket, még ha ez nem megy is erőltetés nélkül. Pl. a kiindulás: »Talán az Ilias az első nagyeposz. Költője azonban eredetileg nem ilyennek tervezte. A trójai monda témaköréből vett egyes kisebb művek — vidámak, de talán már komolyak is — lebegtek előtte...« (72. l.) Ilyen alapon mindent be lehet bizonyítani, és ez meg is történik. Klasszikus példa erre az II. 11, 163—4. sorának értelmezése. (74. l.) »Kitapint« két-három »késői« sort a »sokkal régebbi« összefüggésben, és kész az eredmény: »Grandiose Mischung aus Achtlosigkeit und Sorgfalt, aus petrefakthafft Stehengebliebenem und mühsam Gefeiltem, die noch jeden Homerforscher zur Verzweigung gebracht hat.« Ha pedig az Ilias így keletkezett, akkor *nem beszélhetünk tudatos kompozícióról.* (V. ö. a 181., főleg pedig a 214. skk. lapokkal is.) Elvégre Goethe Faustja sem az első elgondolás szerint jött létre, mégsem »tervszerűtlen« — mondja Riemschneider. Az egység mindenesetre megvan az Iliasban; az egyenetlenségek nem különböző költők közreműködéséből, hanem ugyanannak a költőnek egyéni, fokozatos fejlődéséből adódnak. Ez a fejlődés eleve egy irányba mutat, de azért sem az Iliast, sem az Odyszeiát nem tekinthetjük befejezett, lezárt költői műnek. Riemschneider Patroklos és Hektör egymásra vonatkoztatott haláljelenetéből hiányolja a schéma harmadik tagját: Achilleus halálát; az Odyszeia utolsó énekéből pedig »világos utalásokat« olvas ki további epikus kalandokra stb. (75. l.) Ezek szerint a homérosi eposzok olyan gyűjteményes művek (Sammelwerke), amelyeket szerzőjük — a témakörön belül — tetszése szerint bővíthetett volna, amíg csak a mű belső logikája engedi. Lehet, hogy Homéros sokkal nagyobb költő, mint Hésiodos, de művészi eljárását, költeményeinek egységes vezéreszme alá való rendelését — Hésiodostól tanulta. Homérost nem tekinthetjük ősi énekekkel városról-városra járó vándorköltőnek; az eposz megszületésében más erők is részeseek. A görög eposz mindenesetre nem olyan hosszú fejlődés eredménye, mint a rhapsódosok nyelve, előadásmódja, vagy pl. a Theogonia. »Az Ilias és az Odyszeia — számos körülmény összetalálkozásából született egyedülálló tett (einmalige Tat), amelyet nem is irtottak meg. A két eposz nem a fejlődés elején, de nem is a végén, hanem bizonyos mértékig a fejlődés sodrán kívül áll. Ezért is csak *egy* költő műve lehet.« (76. l.)

Ez a fentebbiekben ismertetett szeszélyes gondolatmenet az egész könyvre jellemző. Tarka egymásutánban követi egymást sok erőltetett és nem is eredeti gondolat, helyel-közzel tájékozatlanságból fakadó állítás, túligényes, éppen csak meg-alapozatlan kijelentés, ugyanakkor nem kevés finom meglátás, vagy inkább meg-ézés, néha meglepően találó fogalmazás, — vagyis tudományos igényű monog-ráfiában körülbelül ugyanolyan keverék, mint amilyent a szerző a homérosi élet-műben felfedezni vél. Az előszóban jelzett eljárás következetes megvalósításáról persze közben szó sincs (nem is igen lehet). Alkalmassint a sikerültebb részek benyomása alatt nyilatkozhatott az egyik német szakértő Riemschneider könyvéről a következőképpen: »Man liest es gern und ist anderer Meinung.« (9. l.; ld. pl. a 108., 136. vagy a 147. skk. lapokon olvasható fejtegetéseket.)

Vannak azután egyébként igen érdekes eszme-futtatások (pl. »a számok dinamikájáról« szóló rész, 109—111. l.), amelyeket ugyancsak szívesen olvasunk, nagyjából el is hiszünk, de már a belőlük levont következtetést (hogy ti. a 9-es vagy a 3-as szám szándékos alkalmazása nem fogható fel bizonyítéknak az eposzok »geometrikus korban« való keletkezésével) már kevesebben hajlandók elfogadni. Szándékosan nem térünk ki itt a felsorolásokról (katalógusokról) szóló részre (111—117. l.), amely részint helyes, részint abszurd megállapításával a legjobb magyar Homérosz-szakértőket nyilván állásfoglalásra fogja készíteni. Nagyjából hasznosan kell megítélnünk a homérosi stratégiával és fegyverzetével stb. kapcsolatban olvasható fejtegetéseket is. Szellemes, néha erőltetett megjegyzések, százszor megfigyelt és megrótt következtetések, a már untig ismert ötletek (Tyrtaios, Kallinos, Archilochos is korábbi, mint Homéros!) kavarognak előttünk. Jellemző, hogy egyrészt szemére hányja a filológusoknak az 1400 és 700 közti archeológiai anyag elhanyagolását, másrészt az e téren mégis elért eredmények mellőzésével a vázafestészet, kézműipar stb. ismeretes emlékeit is a maga elméletének támogatására sorakoztatná fel. Sokkal szívesebben követtük azokat a részeket, amelyekből — bizonyos vonatkozásokban — tagadhatatlanul jó megfigyelőképessége ütközik ki, és amelyekben a finom megérzés nem lendül át minden áron való eredetieskedésbe. Vonatkozik ez elsősorban a festői meglátásokban gazdag és a homérosi szöveg értelmezése szempontjából is nem egy esetben hasznos »Világnézet« c. fejezetre (147—166. l.). — Persze itt is az erőszakot magyarázatok leszámításával. Azt pl. hogy a *ιεργή τις Τηλεμάχοιο* miért jelentené »gúnyosan« Télemachos »hatalmas erejét« (155. l.), ugyanúgy nem értjük, mintha a szerző másutt (182. l. jegyz.) a *νντι εοικώς* hasonlatot (l. 147) Apollón fekete hajára vonatkoztatja.

A III. rész (»Odyssee und späte Iliasteile«) a már előbb is alkalmazott kategóriák (világnézet, jelleme, tér) segítségével próbálja elmélyíteni az addigi megfigyeléseket. Újat voltaképpen nem ad, csupán leszögezi, hogy egyes részeket stíluskritériumok alapján is későbbre (az Odysseia idejébe) kell helyeznünk, ugyanakkor azonban a két eposz különböző jellegű részeit mégsem szabadhatjuk fel különböző-szerzők között.

Ezek után a IV. rész (»Sprache und Stil«) tárgyalná — az előszóban vázolt sorrendnek megfelelően — a költői műalkotás alapjait: a szóhasználat, mondat szerkesztés és a kompozíció kérdéseit. A kevés és nem is különösen jellemző példa itt sem vezet meggyőző eredményre. Abból, amit Riemschneider a homérosi szóhasználat megvilágítására felsorol, alig következethetünk valamire egyrészt a felsoroztatott anyag fogyatékoságánál, másrészt az előre megfogalmazott tételek erősen vitatható jellegénél fogva. A mondat egységeknek a hexameterekben való tagolásával, az enjambement-nal stb. kapcsolatban a VII. század forradalmiságára hivatkozik, mint ami a költői alkotások nyugodt szépségének sem használt; a homérosi (»tipikusan korai barokk«) mondat szerkesztést pedig érdekesnek, de utálatosnak, undorítósnak (194. l.: interessant, aber hässlich; abscheulich) minősíti. Egyéb mondat szerkesztési jellegzetességekben (ellentét, fokozás, feszültség stb.) is a XVII. századi barokk líra sajátos stílus eszközeit fedezi fel (199. l.). Böven idézhetnénk még hasonló értékű részletmegfigyeléseket, vagy összegezéseket, de összképünk a könyvről akkor sem lenne kerekesebb, ítéletünk sem kedvezőbb. Megint szinte jellemzőbbnek érezzük Riemschneider könyvére vonatkozólag azt, amit a szerző — az Ilias-ról ír (218. l.): »Ne keressünk kompozíciót az Iliasban... Ki tudja, ha még tovább élt volna a költő, hova terebélyesedett volna az egész? Ez ugyan nem kompozíció, de hát egy növekvő szervezet rosszabb műalkotás, mint egy épület?« Szeszélyes gondolatok, nem is mindig követhető sorrendben, célzattal és értelemmel. A »barokk alakításmód« jelszavával (219. l.) a homérosi költészet minden szerkesztési, de egyéb problémáit is elintéztnek tekintii.

Mindezekből a végén leszűri a tanulságokat: Homéros a VII. században, még pedig Chios szigetén élt; a szerteágazó hagyományoknak ezt támogató adatai helyesek, a többiek nem érdemelnek hitelt. A Dornseiff-féle érvek közül — mintegy búcsúzóul — még kiragad néhányat, részletesen ismerteti a Sarpédón-temetés lykiai (persze mint VII. századi!) vonatkozásait, majd ezzel zárja mondanivalóját: »Ha Homéros a VII. századba tesszük, egy csapásra megszabadulunk a »homérosi kérdés« egész ballasztjától, sokkal nagyobb élvezettel és bizalommal, minden »unitárius elkösdítés« nélkül is az igazi Homéros-problematikának szentelhetjük magunkat.« (224. l.)

Ha a szerző ezt akármelyik olvasójánál elérte, könyvének a fentebbiekben ismertetett minden gyengesége ellenére sem végzett hiábavaló munkát. Maga az évezredes hagyományoktól, tekintélyektől, de néha a tényektől is befolyásolatlan vállalkozás — helyenkénti frissességére való tekintettel — nem mondható érdektelennek. Abból viszont, amit szintén elérendő célként jelzett: hogy ti. eredeti szemléletmódja révén az eddigi kísérleteknél jobban megvilágítsa a homérosi költeményekben tükröződő társadalmi valóságot, nyugodt lelkiismerettel mondhatjuk, hogy semmit sem ért el.

Borzsák István

B. BRAJNYINA Konsztantyin Fegyin

Moszkva, Szovetszkij Piszatyel, 1951. 287. p.

Az író művészi fejlődése szerves alkotóeleme kora irodalmi tendenciáinak és csak azzal összefüggésben érthető; az irodalom pedig a társadalom anyagi haladását tükrözi. A marxista irodalomelmélet ez alapelve határozza meg B. Brajnyina kritikai módszerét, szabályozza elemzésének »terjedelmét és sodrát«, indokolja a következtetéseket, amellyel K. Fegyin regényírói pályafutását, művészi fejlődését vizsgálja.

A fejlődés iránya és célja vitathatatlan: a szocialista realizmus birtokbavétele; a kiinduló pont és a megtett út azonban szerteágazó problémákkal terhes, ellentmondásos; éppen ezért fontos tanulságokat rejt magában, amelyeknek feltárása annál is inkább lényeges, mert e problémák és ellentmondások nemcsak Fegyinre, hanem író társai egész sorára is jellemzőek.

Fegyin első elbeszélése 1913-ban jelenik meg. A háború Nürnbergben éri, négy évet tölt polgári hadifogolyként Németországban és 1919 őszén tér vissza hazájába. Írói tevékenységét, amely kezdetben túlnyomórészt publicisztikai, azonnal a forradalom ügyének szenteli. Első elbeszélés-kötetét *Pusztir* (Pusztaság) címmel 1923-ban adják ki.

Ezt a tíz éves érlelődési időszakot az orosz, illetve szovjet irodalomban éles elvi harc jellemzi: harc a kispolgári, dekadens, apolitikus régi és a forradalmi, népet szolgáló, valóságot ábrázoló új közt.

Fegyint polgári származása, neveltetése, ideológiai megalapozatlansága, irodalmi élményeinek egy része a régihez, hazaszeretete, nép iránti hűsége, a nyugati burzsoázia sekélyességének ismerete az újhoz vonzzák. Ennek tudható be, hogy bár habozás nélkül elutasítja magától az ellenséges irányzatokat, mégis csatlakozik a petrográdi »Szerapion testvérei« elnevezésű irodalmi körhöz, amelynek tagjai a formalista, a »tisztla« művészet hirdetői. Fegyin még 1944-ben is azon a véleményen van, hogy a kör tagjait az irodalom hűséges szolgálata jellemezte.

A belső harc, a helyes út keresése készítetik Fegyint arra, hogy Gorkijhoz forduljon tanácsért: hogyan kell írni! Gorkij válaszában rámutat egyfelől a valóság, a társadalmi tények ábrázolásának szükségességére, másfelől arra, hogy az írók meg kell szabadulnia művében minden esetlegestől. Gorkij és Fegyin így létrejött barátsága merőben új társadalmi jelenség, amelyet a szocialista forradalom viszonyai hoztak létre. A barátság alapja a két szovjet művész forró érdeklődése a forradalmi valóság iránt.

Mindezek a törekvések, a belső harc, az elvi tisztázatlanság visszatükröződnek a *Pusztir* című kötetben, amely Fegyin 1919—1923 közt írt elbeszéléseit tartalmazza. Brajnyina utal arra, hogy a kötet nem bizonyult időtállóknak. Írója »gyermekbetegségek« nevezte ez elbeszélések eszméiségét, de a kritikus e megállapítást túl enyhének ítéli. Szerinte az elbeszélésekben kispolgári individualizmus, a dekadens irányzatnak a realizmussal való harca mutatkozik meg és a »Szerapion testvérek« hatása elveszi az író leplező szándékának élet, elfojtja Fegyin szatírjának lángját, holt az író a régi világ, a burzsoá viszonyok kritikáját akarja adni. Ugyanez a kétfősség nyilvánul meg az elbeszélések formájában és tematikájában is. A gondolati elemek kifejezésére való törekvés állandó harcban áll a zenei, a nyelvi elemekkel, s Fegyin még nem találja meg a formalizmustól mentes kifejezésmódot. Tematikailag pedig, bár a kötet egyszerű emberekkel foglalkozik, de ezek elvontan, a kortól, a történelemtől függetlenül jelennek meg az olvasó előtt.

Az 1920-as évek első felében a szovjet irodalom középpontjában a forradalom és a polgárháború ábrázolása állt. A tárgyválasztás e történelmi események hiteles

leírásán túlmenően a szocialista realizmus két fontos problémáját foglalja magában; az egyik, amely mindmáig a szovjet irodalom sokat vitatott témája: a pozitív hős ábrázolási módja, a másik — természeténél fogva átmeneti jellegű —: a régi értelmiség útja a forradalomhoz. Fegyin a *Goroda i godi* (Városok és évek) c. 1924-ben megjelent első regényében igyekszik a kérdésekre választ adni.

Brajnyina a könyvet újító műként értékeli, mert az írónak sikerült hiteles módon ábrázolnia az új győzelmet a régi felett, lelepleznie a kispolgári kétszínűséget, megmutatnia a német militarizmus embertelenségét. A mű hibái azonban — és a kritikus főként ezekkel foglalkozik — szembeszökőek: Fegyin sem pozitív hőseit, sem az értelmiség sorsát nem tudta a valóságnak megfelelően ábrázolni.

A regény pozitív hősei közül Kurt Wann német festőművészt a kritikus ellentmondásos figurának fogja fel, akinek a regény egyes szakaszaiban megnyilvánuló tulajdonságai nincsenek összhangban egymással: Goloszov, aki az orosz bolsevikot volna hivatva megtestesíteni és aki kétségtelenül Fegyin későbbi bolsevik alakjainak őse, csupán epizódszerű; Lepengyin, e teljesíthetű, vérbő parasztfigura sorsát pedig az író igazságtalanul, a jellemzés belső logikájának ellentmondóan, tragikussá teszi.

Az értelmiség szerepét a regény központi alakja: Andrej Sztarcov élete és halála ábrázolja. Sztarcov, mint értelmiségi típus nem pozitív hős, elvont etikai elvei, cselekvőképtelensége, álhumanizmusa mind eszmeileg, mind emberileg áru-lóvá teszik, és végül is az író arra ítéli, hogy Kurt Wann, a legjobb barátja ölje meg őt. Természetesen már maga a negatív válasz sem fogadható el, hiszen a valóság az, hogy a régi értelmiség legjobbjai megtalálták a forradalomhoz, a néphez vezető utat. Annál súlyosabb eszmei hiba tehát, hogy Fegyin — bár teljes vilá-gossággal látja ez út szükségességét — azt állítja, hogy nincs módja változtatni Sztarcov sorsán, amellet még mentséget keres számára, sajnálja őt, végső soron tehát nem tudja feloldani azt a látszatellentmondást, amelyet az egyén és a társadalom között felállított. Ez az álláspont hű tükrre annak a belső ellentmondásnak, amely az íróban, pályafutásának e szakaszán, még fellelhető volt.

Formailag a regény ugyanazokat az erényeket és hibákat mutatja, mint eszmeileg. Fegyin stílusának alaphangja a forradalmi pátoz, amelyet nyelvi gazdagság és tisztaság jellemez, de ez erényeket néha egy-egy mesterkéltn fordulat, hangsúlyozott hatásosság homályosítja el.

A Nep-korszak irodalmának főtémája a falu szocialista fejlődése. Ekkor jelennek meg F. Panfjorov, V. Ivanov, L. Leonov paraszttárgyú regényei, valamint Fegyin néhány hasonló témájú elbeszélése (*Muzsikok, Transzvál, Egy reggel Vjazsnij-ban, 1925—26*). Ezek az elbeszélések ugyanazon ellentmondásokkal terhesek, mint amelyek már a *Városok és évek*ben is megmutatkoztak. Az író — amint ezt később önéletrajzi megjegyzéseiben ő maga is megállapítja — a jelenségeknek biológiai, titokzatos, intim oldala és nem szocialista tartalma érdekli. Ennek következménye, hogy a falusi osztályharc ábrázolása elsikkad, a társadalmi osztályok erőviszonyai eltorzulnak, az elbeszélések időtlenné válnak.

Míg ezek az elbeszélések Fegyin eszmei fejlődése szempontjából inkább egy lépést visszafelé jelentenek, addig — legalábbis a problémák éles felszínrehozásával — jelentékeny haladást mutat az 1928-ban megjelent *Bratja* (Testvérek) c. regénye. Ez a regény a pozitív hős ábrázolása és az értelmiség útja témák mellé felsorakoztatja Fegyin harmadik nagy témáját: a nemzeti és a forradalmi művészet egységének problematikáját. A regény alapgondolata, hogy a hazán és a forradalmon »kívül« nincs élet és nincs alkotás. Nyikita Karev zeneszerző, a regény hőse hosszú utat tesz meg míg végre megérti, hogy a művésznek népe oldalán a helye. Az író azonban ezt a tisztá gondolatot elhomályosítja a művész elkerülhetetlen tragédiájának ál-konfliktusával, amely szerint a művésznek, ha művész akar lenni, el kell szakadnia a világtól és a maga porszemnyi »világába« kell bezárkóznia. A kérdésfelvetés újból csak Fegyin le nem vetkőzött individualizmusára, az egyén és a társadalom közti látszat-ellentét feloldatlanságára mutat. Mindez — hangsúlyozza Brajnyina — a »Szerapion testvérek« Dosztojevszkij-követésének öröksége. Érdekes, hogy Fegyin maga is látja álláspontjának tarthatatlanságát, állandó vitában áll maga-alkotta hősével, de a vélt konfliktust megoldani nem tudja. Ezzel szemben jelentékeny eredményeket ért el az író a bolsevik hősök (Rogyin Csorbov, Rosztiszlav Karev) ábrázolásával és így igazolja Gorkij útmutatásainak termékeny hatását.

A fejezet, amelyben a monográfia írója Fegyin *Európa elvablása* c. regényét (1934—35) elemzi, ezt a címet viseli: »A két világ«. A szovjet irodalom a 30-as évek

derekán óriási érdeklődéssel fordul az első öt éves terv gigantikus építkezései felé, szembeállítva azt a fasizálódó Európa anyagi és erkölcsi bomlásával. A »két világ« témájával foglalkoznak Fagyev, Katajev, German, Grosszman, Erenburg művei is.

Az *Európa elrablásában* az egyik »világot« iparmágnások és munkanélküliek: Herr Krieg, Philipp van Rossum, Rudolf Quast képviselik, a másikat az új szovjet értelmiség, a kommunista ember típusa: Ivan Rogov és Szergejics. Az egyik világ jelmondata: »vissza a majomhoz«, a másiké: »előre« Brajnyna szerint a téma ilyen éles szembeállítás, polarizálása teszi Fegyin regényét újító művé.

Ezt a világos állásfoglalást az író azonban újból elerőtleníti azzal, hogy a tőkés világot képviselő van Rossum plasztikus figurájával szemben nem találja meg a bolsevik-építő ugyanilyen határozottsággal megfogalmazott alakját. Szergejics nem mutat kellő erőt, nincs egyetlen kiemelkedő tette sem, Rogov alakja pedig, bár az író gazdagon, sokoldalúan ábrázolja, gyakran mesterkélt bonyolult. A hiba lényege tehát az, hogy a regénynek nincs egyetlen olyan figurája sem, akiben a szocialista munka hőségének akarateréje és erkölcsisége magas intellektualitással párosulna, ehelyett az író az említett tulajdonságokat mesterségesen elválasztja egymástól, illetve két hősből fejezi ki.

Ugyancsak a két világ eszmei tartalmával foglalkozik Fegyin következő regénye, az 1940-ben megjelent *Arkturusz sanatórium* is. Az író a tüdőbetegségének gyógyítatására 1931-ben Svétlana utazott — ahol egyébként Romain Rollanddal találkozott és barátkozott össze — és a davosi élmény adja a regény hátterét. A regény a szovjet ember életszeretét, életének tartalmasságát állítja szembe a betegség rabjaiként élő, céljukat vesztett nyugati emberekkel. Brajnyna részletesen elemzi a könyv szovjet hőségének, Ljovsinnak alakját és megállapítja, hogy azt egoizmus, munkájának elvont ábrázolása nem teszi alkalmassá a keresett eszme kifejezésére. Ezáltal a regény mondanivalója leszűkül, társadalmi jelentősége lecsökken.

Az *Arkturusz sanatóriumot* több kisebb lélegzetű elbeszélés, egy négyfelvonásos színmű, majd egy Gorkijról szóló kétrészes tanulmány követi. Ezek közül Brajnyna a Gorkij-tanulmánynak szentel részletes elemzést és rámutat arra, hogy különösen annak második részében rendkívül sok az ellentmondás, ami az író alkotói kríziséről tanúskodik.

A Nagy Honvédő Háború nehéz napjaiban azonban Fegyin túljut e válságon és megteremti legnagyobb művét: *Az első örömök* (1946) és a *Diadalmas esztendő* (1948) c. dilógiát.

A regény két könyve időbelileg élesen elhatárolt: *Az első örömök* 1910-ben, a *Diadalmas esztendő* 1919 nyarán játszódik. Már az első könyv újból felveti mindazokat a témákat, amelyek Fegyint eddig is foglalkoztatták: az orosz forradalmár típusának keletkezését, a művészet jelentőségét a forradalomban, valamint az értelmiség és a forradalom viszonyának problémáját. De ebben a regényben Fegyin a kérdéseket már új módon teszi fel, élesen és határozottan, mert valamennyi kérdés most már egyetlen eszmének kisugárzása: az orosz társadalom forradalmi megújódása törvényszerűségének. A regény ennek megfelelően tematikailag rendkívül gazdag, helyet kap benne a politika, az erkölcs, a művészet, a különféle társadalmi osztályok életmódjának ábrázolása. Ezt a szerteágazó témát azonban közös gondolat fogja össze: az élet terméketlen, ha az ember nem vesz részt a világ forradalmi átalakításáért folyó harcban. Már az első könyvben megjelennek a bolsevik típusok: Pjotr Ragozin, az öreg forradalmár és Kirill Izvekov, a tanítványa; a forradalom előtti értelmiség két rendkívül gazdagon megrajzolt alakja: Cvetuhin színész és Pasztuhov drámaíró; a kispolgárság képviselői: Meskov kereskedő és lánya, Liza.

Valamennyi szerepelő a regény második kötetében bontakozik ki egyénisége teljességében. Kirill Izvekov és Pjotr Ragozin itt már nem földalatti forradalmárok, hanem a forradalom hősi védelmezői és az új élet építői. Kirill alakjában az író megteremti az egyén és a társadalom, a porszemnyi világ és a tömegek ellentmondás nélküli egységét. Kirill az, aki álmaiból valóra tudja váltani, aki a szocialista humanizmust szembeszegíti a kispolgári álhumanizmussal, akiben a gazdag érzésvilág harmonikus egészet alkot a társadalom szolgálatával. Brajnyna találóan állapítja meg, hogy Kirill az első olyan feyini hős, aki a szerelemben is megtalálja a boldogságot.

Lényegesen összetettebbek a regény értelmiségi alakjai. A szerző szerint Fegyin, írói fejlődése folyamán, mind optimistábbá oldja meg értelmiségi hőseinek sorsát és a *Diadalmas esztendőben* Dibics alakjában — annak tragikus sorsa ellenére — meg-

találta a történelmileg egyedül helyes választ: a régi értelmiség számára nyitva áll az új; a szovjet Oroszországhoz vezető út, a néppel való összetörés útja. Pasztuhov és Cvetuhin is ezt a lehetőséget példázzák, mert végül is mindketten, megha — különösen az előbbi — jelentékeny kerülő úton is, de megtalálják a maguk helyét a forradalomban. Ugyanez a két szereplő eldönti a »művészet és forradalom«, valamint a »művész tragédiája« vitát is, mindkettőt a szocialista történelem tényeinek szellemében. »Nagyon ösztönök csendülnek fel a regény végén« — írja Brajnyna — »Cvetuhinnak Kirillhez intézett szavai: »...dolgozni fogunk, odaadással, ...Szövetségesek vagyunk!«. A művészetnek is — ez tehát a végső konklúzió — részt kell vennie a történelem forradalmi átalakításában.

Az előbb vázoltak eszmei tisztaságának megfelelnek a dilógia formai értékei is. Brajnyna külön részt szentel elemzésüknek és megállapítja, hogy Fegyin immár leküzdött minden formalista, dekadens elemet; stílusában, regénye kompozíciójában győzedelmeskedtek az orosz nemzeti hagyományok, a »szocialista tapasztalati tények« ábrázolásának gorkiji eszméje. Prózája egyszerű, világos és tiszta, nyelvében a szépség kifejező erővel párosul. A regény kompozíciója szervesen fogja össze a lírai, szatirikus, filozófikus részeket és a konkrét cselekményt. Brajnyna példákkal igazolja, hogy a regény minden epizódja, sőt legkisebb részlete is szükséges a mű egészének megértéséhez. Ily módon a dilógia mind eszmeileg, mind formailag K. Fegyin legkiválóbb alkotása, a szovjet irodalom nagy értéke.

A monográfia Fegyin művészi fejlődésének ábrázolását e regény elemzésével fejezi be. Brajnyna könyve rendkívül világos, jól áttekinthető képet ad Fegyin fejlődésének egyes szakaszairól, e fejlődési szakaszok problematikájáról, külön-külön fejezetbe foglalva a fejlődés legfontosabb állomásait.

A monográfia legnagyobb értéke eszmei tisztasága, a marxista irodalomelmélet következetes alkalmazása, a szerző határozott kritikai állásfoglalása. Ezek fényénél ismeri fel az olvasó Fegyin művészi útjának ellentmondásait, a fejlődés mértékét és irodalomtörténeti jelentőségét.

Am e módszer kissé merev alkalmazásából fakadnak az elemzés hibái is. Brajnyna — a dilógiát kivéve — Fegyin minden művét azok negatív oldaláról, hibái felől közelíti meg. Ez a hangsúlyeltolódás helyenként azzal a káros hatással jár, hogy az elemzés mesterkeltté, az egyes szereplők (Kurt Wann, Cvetuhin) értékelése ellentmondásossá lesz.

Jelentős értéke Brajnyna monográfiájának, hogy Fegyin munkásságát az egyes korszakok irodalmának egészébe építi be. E cél érdekében azonban feleslegesen megszire megy, számos nem Fegyintől származó regényt részletesen ismertet; ezek a kitérések megbontják a monográfia egyébként rendkívül egységes felépítését.

Ugyancsak hiányosságként kell megállapítani, hogy míg a monográfia Fegyin műveiről jól felépített képet ad, addig az író személyével nagyon fukarul bánik, holott az olvasó csupán akkor értheti meg igazán a művész problematikáját, ha tisztában van az író emberi sorsának alakulásával is.

Brajnyna könyvét, amelyet a Sztálin-díj harmadik fokozatával tüntettek ki, a szovjet kiritika igen behatóan ismertette. Az 1951. évi kiemelkedő irodalmi alkotásokról kiadott könyvben L. Szkorino hosszabb cikket szentel a monográfiának. Megállapítja, hogy annak komoly értéket kölcsönöz az alapos és kendorozás nélküli elemzéssel párosuló harcossága, valamint az idősebb szovjet írógeneráció marxista esztétikához vezető útjának feltárása. Az elemzéssel Szkorino túlnyomórészt egyetért, ezzel szemben a monográfia hibájaként rója fel, hogy eredményeit nem általánosítja (például Romain Rollanddal kapcsolatban nem tesz összehasonlítást a szocialista és a burzsoá esztétikai elvek közt), hogy a dilógiát — Fegyin többi regényével ellentétben — nem vizsgálja a szovjet irodalom egészének tükrében és végül, hogy nem foglalkozik kellően Fegyin nyelvi sajátosságaival.

A. Turkov (*Znamja*, 1951. 9. sz.) örömmel üdvözlí Brajnyna művét: az első szovjet monográfiák egyikét. Rámutat a monográfia-írás fontosságára, mint a szovjet irodalomtörténet tudományos feldolgozásának előfeltételére és alapjára. Turkov szerint Brajnyna művének főértéke, hogy Fegyin útját nem légüres térben, hanem a társadalmi és irodalmi fejlődés folyamatában ábrázolja. A monográfia eredményeivel Turkov is jórészt egyetért, de hiányolja, hogy az nem terjed ki Fegyin jelentékeny publicisztikai tevékenységére, valamint, hogy nem foglalkozik elég alaposan az író stílusának elemzésével.

Lényegében azonos eredményekre jut Z. Kedrina is (*Novij mir*, 1951. 6. sz.), aki kiemeli, hogy Brajnyna nem szépíti Fegyin írói arcképét, s ezáltal elvi megállapításai minden becslétes művészek a szocialista realizmushoz vezető útjára érvényesek. A monográfia helyesen alkalmazza azt az esztétikai elvet, hogy a tartalmi és formai problémákat egymással szerves összefüggésben vizsgálja. Brajnyna műve igazolja azt a tényt is, hogy Fegyin eredményei a szovjet írók együttes harcának sikerei.

Hibája a monográfiának, hogy helyenként — például a *Városok és évek* kompozíciójának elemzésénél — egymással ellentmondó megállapításokat tesz.

V. Kosztyin a *Zvezda* 1951. évi 9. számában ugyancsak megállapítja a monográfia eredményeinek általánosíthatóságát. A mű értékét Kosztyin is elismeri, de annak hiányosságait a fentebb ismertetett kritikáknál némileg élesebben analizálja. A monográfia legnagyobb hibája, hogy a dilógiában elért művészi eredményeket nem a kor irodalmának keretében tárgyalja és így végülis nem jelöli ki Fegyin helyét a mai szovjet irodalomban. További hiányossága, hogy az író pályafutásának egyes szakaszait, például a Szerapion testvérekkel való szakítását nem tárgyalja kellő távlatban.

Összefoglalva tehát megállapítható, hogy a szovjet kritika Brajnyna művét — kisebb hiányosságainak megemlézése mellett — magasra értékeli és különös fontosságot tulajdonít annak a körülménynek, hogy a fejlődő monográfia-írás megteremtje majd a szovjet irodalomtörténet tudományos feldolgozásának lehetőségét.

Vámosi Pál

WILLIAM VAN O'CONNOR

The Tangled Fire of William Faulkner

Minneapolis, University of Minnesota Press. 1954. 182. p.

Van O'Connor könyve Faulkner írásainak összefoglaló elemzésére törekszik. William Faulkner, a Nobel-díjas amerikai író kétségtelenül egyike a mai angolnyelvű irodalom legproblematikusabb, legérdekesebb képviselőinek. Megjelenítő ereje, hangulatébresztő elbeszélésmódja, darabos, kemény nyelvének kifejezés-gazdagsága vitathatatlan írói értékek. Nem csoda tehát, hogy a Faulkner-irodalom az alkotó ereje teljében levő 57 éves íróról már is tekintélyes. Faulkner saját magát egy nyilatkozatában Thomas Wolfe, Hemingway, Steinbeck, Don Passos mellé sorolja és ez a rangsor a közvélemény felfogásával is egyező.

Faulkner műveinek felületes ismerője is megdöbben azon a Goyára, Dürerre emlékeztető erőn, amellyel a borzalom, a szorongás hangulatát fel tudja idézni. A mindennapi esemény, a szokványos helyzet leírása Faulkner írásaiban a hamarosan bekövetkező borzalmas fordulatot sejteti. Egy amerikai újságíró megjegyzését idézi a könyv: »This exponent of horror beyond all horrors« — a minden elképzelhető borzalom túli borzalom képviselője. Ez a megjegyzés igen pregnánsan fejezi ki azt az írói kategóriát, ahová Faulkner, mint író E. T. A. Hoffmann mellé be szokták sorolni azok, akik Faulknerben a mai regény egyik mesterét látják.

Természetes tehát, hogy egy Faulkner-ről szóló könyvtől, különösen ha az a teljes összefoglalás igényével lép fel, joggal várja az olvasó, hogy részletesen elemezze ennek a szembeötlően jellemző írói magatartásnak eredőit, a művek mondanivalóját, az író stílusának, tematikájának alakulását, fejlődését.

O'Connor könyve e várakozásoknak csak kis részben felel meg.

Vonakodik nyílt és őszinte választ adni arra a kérdésre, mi az oka annak, hogy Faulkner nem egyszerűen pesszimista, aki reménytelennek látja és érzi mind hősei, mind a maga életét, hanem olyan író, aki a mindennapiban. a szokványosan a szinte földöntúli borzalmak állandó csíráját látja. Nem felel meg a könyv arra a kérdésre sem, miért nem elégszik meg Faulkner annak megállapításával, hogy »nincs megoldás« és miért mindentűt és mindenkor a katarzis nélküli borzalmas megsemmisülés az egyedüli látvány, amit megrendítő művészi erővel vetít elénk.

A könyv beszél a »déli« környezetéről, elemezni igyekszik, hogy a déli államok eleven emlékei, a rabszolgatartók és rabszolgák utódai között ma is fennálló ellentétek az író élményei közé tartoznak. Nem kétséges, hogy Faulkner azok közé az írók közé tartozik, akik időben, térben meglehetősen körülhatárolt világot teremtenek maguknak. Faulkner világa a Mississippi vidéke és ezt még képzeletben sem szíve-

sen hagyja el. Ez a világ tele van fantomokkal, árnyakkal, a test és a lélek csapdáival. O'Connor ezt Faulkner különleges lelkialkatának, szimbólumkeresésének tulajdonítja. Faulkner egyik legjellemzőbb novellája a *Red leaves* (Vörös falevelek), melyet a könyv alapjában véve helyes interpretációval idéz, ennél a magyarázatnál sokkal valószínűbb értelmezését adja az e világot beárnyékoló fantomoknak. A rabszolgaság, az emberi elnyomás emléke és élő valósága a reménytelenség, a borzalmak igazi forrása.

Az indiánok, az őslakók majmolni kezdik a bevándorló fehéreket és néger rabszolgákat tartanak. Ez megzavarja kapcsolatukat a bőven termő, vadban gazdag földdel. A novella hőse az indián törzsfő néger rabszolgája, akit gazdája halálakor, mint annak tulajdonát együtt akarnak vele eltemetni. A rabszolga izgalommal túlfűtött menekülési kísérlete az ingoványon keresztül a novella cselekményének gerince. A menekülés nem sikerül.

Helyesen látja O'Connor, hogy itt nem az indiánok misztikus eredetű kegyetlenkedéséről van szó, hanem arról, hogy a megkínzott néger árnyéka a legrégebbi időktől kezdve ráborul a Mississippitörténetére.

A könyv mégis inkább a megbékélt, a sikert tudomásul vevő író képét vetíti elének. A szorgos utánjárással gyűjtött adatok alapján megírt életrajzból csak epizód-ként világlik ki Faulkner legalábbis kezdeti megvetése a tőkés Amerikával szemben. Epizód ugyan, de igen jellemző az író »közhivatali« pályafutásának története. A huzsonhét esztendő. elismerést nem találó író szülővárosa egyetemi telepének postamestere. Sok a panasz ellene. Sokáig tart, míg leteszi a könyvet — többnyire egy orosz regényt —, amelyet éppen olvas, amikor bélyeget kérnek tőle; a baptista lelkész is panaszt emel, mert a neki küldött levél értesítőt a postahivatal szemetesládájában találja meg. Faulkner lemond állásáról. A könyv minden megjegyzés nélkül közli lemondó levelét. »Amíg kapitalista rendszerben élek, jól tudom, hogy életemet a pénzemberek igényei befolyásolják. De átkozott legyek ha eltűröm, hogy ki legyek szolgáltatója minden jött-ment alak kénye-kedvének, akinek van két centje, hogy azt postabélyegbe fektesse. Ez, uram, az én lemondásom.«

Szinte a sorok közül világlik ki Faulkner megvetése az amerikai életformába belenyugvó, azt idealizáló írőkkel szemben. Véglegesen adós marad azonban O'Connor annak kifejtésével, hogy Faulkner kiábrándultságából, reménytelenségéből fakadó regényei és novellái hogyan járták meg mégis a siker szokványos útját.

Könyvei még a Nobel-díj nimbusza nélkül is sok százezres példányszámot értek el, s Faulkner a hollywoodi filmírók jól fizetett csoportjához is tartozott — bár ettől az állástól rövid idő után könyvírással vált meg. Nem kétséges, hogy sikerének nyitja ugyanott keresendő, mint a »horror comics«-oké, a kísértetfilmeké. Az, hogy Faulkner írásai e vonzó — legalábbis az átlag amerikai olvasó számára vonzó — külsősége mellett valóban a lázadó reménytelenség kifejezői, azt első nagyobb regénye, a *Soldier's pay* (Katonai zsold) bizonyítja. O'Connor nem veszi észre, hogy e regény, mely az első világháborúból visszatért katona reményvesztettségét mutatja be, a háború és a háború utáni élet teljes hiábavalóságának kifejezője. Nem veszi észre, hogy e regény azért nem arathatótt sikert és azért maradt észrevétlen, mert az idegborzongató elem, amely nyilvánvalóan Faulkner közönségsikerének nyitja, ebből a regényből hiányzik. O'Connor inkább századvégi hatásokat keres e történetben, holott Faulkner e műve is már minden részletében egyéni alkotás.

Nem tud kielégíteni O'Connor elemzése Faulkner talán legnagyobb sikerű regényéről, a *Sanctuary*ről. A regény vadsága, kegyetlensége, a sötét színek, amelyeket az emberek, az események, a természet leírásánál Faulkner használ, kétségtelenül újak és meglepőek. Abban igaza van O'Connornak, hogy a rossz, amely ebből a regényből ellenállhatatlan erővel árad, kettős eredetű: az emberi természetből és a modern amerikai életformából fakad, amely megrontja, eltorzítja az ember viszonyát a természethez. Az elemzés hibája azonban éppen az, hogy nem talál és nem is keres magyarázatot arra, hogy ez a súlyos mondanivalójú könyv miképpen és miért vált úgynevezett bestsellerré.

Helyesen látja O'Connor, hogy a *Sanctuary* fordulópontot jelent Faulkner írói munkásságában. Ennek oka mint ahogy ezt a könyv is megemlíti az, hogy Faulkner kimondottan azzal a szándékkal írta ezt a regényt, hogy abból bestseller váljék. Faulknernek észre kellett vennie, hogy az Egyesült Államokban a film, a rádió, a ponyva-irodalom szükségszerűen népszerűsíti az ösztönök gátlástalan felszabadulását, ami

Lukács György megállapítása szerint »Európában mint művészeti tartalom a dekadens 'értelmiség' kis köreire szorítkozott.« (Az ész trónfosztása. 654. l.)

Egy Faulknerről szóló könyvtől joggal elvárjuk, hogy elemezze azokat az okokat, körülményeket, amelyek közrejátszottak abban, hogy az amerikai életformával, társadalmi alakulással alapjában véve szembenálló író a tömegsiker részesévé vált, anélkül, hogy mondanivalóját, kifejezésmódját lényegesen megváltoztatta volna. Kétségtelenül Faulknernek engedményeket kellett tennie. Az is bizonyos, hogy Faulkner műveiben nem csupán a legrosszabb ösztönök gátlástalan szabadjárabocsátását ünneplik »magasrendű- irodalomként (Lukács i. m.).

Ezzel a lényeges elemzéssel O'Connor adósunk marad.

A kibékíthetetlen íróban is hiába keresi a könyv szerzője a békét, a harmóniát. Kétségtelen, hogy a rendkívül termékeny író utolsó alkotásaiban a »megtisztulás« valamilyen formáját keresi. Faulkner azonban valamilyen protestáns pietista irányzat képviselőjének feltüntetni, mint ahogy ezt a könyv szerzője teszi, legalábbis elcsúszott megállapítás.

A könyv is beszámol arról, hogy az alkotó ereje teljében levő író évek óta kétségbeesését életműve betetőzésének szánja. Sok kérdésre, elsősorban arra, lát-e Faulkner kiutat a kétségbeesésből, ez a mű fogja a választ megadni.

Az eldöntetlen kérdést, vajon leleplezője-e Faulkner az amerikai élet ellentmondásainak, szószólója-e az elnyomás áldozatainak, vagy pedig csupán a felszabadult ösztönök velejéig dekadens, olcsó népszerűséget hajhászó írója, mint mindig, a mű fogja megválaszolni.

Szentmihályi János

SZOVJET FOLYÓIRATOK

KASZTORSZKIJ, SZ.

Piszmá Gorkovo

[Gorkij levelei]

Zvezda, 1955. 6. sz. 148—519. p.

Makszim Gorkij sokoldalú, hatalmas munkásságában, a kommunizmus ügyéért folytatott harcában jelentős helyet foglalnak el levelei. Híven tükrözik ezek a nagy író lelki, szellemi, politikai és művészi fejlődését, mozaikként rajzolják ki a szocialista kultúra mesterének, a Szovjetunió Kommunista Pártja harcos-társának és segítójének nagyszerű alakját.

Elcsodálkozunk — írja Kasztorszkij —, ha végignézzük Gorkij episztoláris örökségét. Gorkij író volt, művész, irodalomkritikus, forradalmár, jelentős társadalmi személyiség — hogyan jutott ideje ilyen hatalmas levelezés lebonyolítására? És milyen nagyszerűek ezek a levelek!

Gorkij 1927-ig folytatott levelezését összes műveinek utolsó három kötete tartalmazza. Az 1927—1936 közötti leveleket a jelenleg kiadás alatt levő 30. kötet foglalja magában. Gorkij levelei nemcsak az orosz, majd később a szovjet társadalomról adnak érthető, világos jellemzést, hanem megmutatják a nagy író munkásságának egész történetét is.

Sz. Kasztorszkij a levelek tükrében mutatja be Gorkijt, a humanistát, a forradalmárt, a szerény embert, az irodalomkritikust, az írók tanító- és nevelőmesterét, a marxista esztétika művelőjét, a szatirikust és a humoristát.

Emberséget tükröznek ezek a levelek. Bölcs szeretetben, jóságban, a nép és igaz barátai iránti ragaszkodásban, a nép ellenségeivel szembeni rettenthetetlen gyűlöletben mutatkozik meg Gorkij embersége.

Az emberről vallott magasztos gondolatokat maga Gorkij váltja be a leghívebben. Elvhűség, szerénység, bátor kiállás, egyszerűség, erkölcsi tisztaság, bátorság és nagy-nagy optimizmus — ez Gorkij. Gondolatait sohasem kendőzi.

„Nyílt ember vagyok — vallja egyik levelében — sohasem rejtem véka alá senki előtt, amit róla gondolok“. Ilyen nyíltságot árulnak el az írókhoz küldött levelei — többek között D. Ajzmannak, Sz. Juszkavicsnek és F. Gladkovnak írott levelei.

Nem szerette, ha agyondicsérik. Már kezdő korában is zavarba hozták a dicséreték és ezt a szerénységet később is megtartotta. Sokszor tréfás formában utasította vissza a dicséreteket. Erről tanúskodik I. Sz. Alekszandrovhoz írott, 1928. évi levele.

Szerénységére jellemző az a levél is, amelyben Pjatyickijnek beszámol az ellene elkövetett merényletről. 1903-ban ugyanis Gorkijt szíven akarták szúrni, de cigarettatárcája feltartotta a gyilkos tört. Erről szóló levelében először irodalmi kérdésekről ír, majd a végén mintegy futólag említi csak meg a történeteket: „... párviadatra került vele (a gyilkossal) a sor, miközben letépte balkezemről a kesztyűt és megkarmolta homlokomat... Megkérdeztem őuraságát, miért óhajt lemezárolni... Futás közben még megfenyegetett: „Nem menekülsz előlem!“ és különböző formában az anyámat szidta“.

Hangsúlyozni kell Gorkij leveleinek konstruktív jelentőségét, amely elsősorban az írókkal való eszmecsereben mutatkozott meg. Gorkij már a forradalom előtt is, de legfőképpen a forradalom után foglalkozott az írók nevelésével. Erről tanúskodnak F. Gladkovhoz, Vszevolod Ivanovhoz, P. Pavlenkóhoz, Ny. Osztrovszkijhoz, K. Fegyinhez, A. Fagyevjevhez írott levelei. Itt elsősorban a politikai és erkölcsi nevelő munkával foglalkozó leveleket említi a cikkíró. — Eszmi és erkölcsi téren sokak útját egyengette és sok kialakulatlan, ingadozó embert nevelt a szocializmus aktív építőjévé. Milyen nagyszerű hatást gyakoroltak levelei Makarenko telepeseire! „Levelei nyomán — vallja Makarenko — akaraterőm és energiám megsokszorozódott. Arról már nem is beszélek, hogy levelei, melyeket a

telepeseknek felolvastam, a szó szoros értelmében csodát műveltek...“ s elmondja, hogy amikor felolvasta Gorkij leveleit, a telepesek „könnybelábadt szeme ragyogott“ — ünnepnap volt ez számukra.

Eszttétikai nézeteinek fejlődését mutatják feleségéhez írott levelei. Ezekből tárulnak fel a szocialista realizmusról alkotott nézetei. Esztétikai nézeteit tartalmazza még Csehovhoz, D. Andrejevhez, K. Pjatnyickijhoz, Vszevolod Ivanovhoz, F. Gladkovhoz, M. Prisvinhez, A. Scserbakovhoz és még sok máshoz írott levelei.

A művészetéről és irodalomról szólók még teljesebb képet adnak Gorkijről — a teoretikusról. Pompás vitacikknek tekinthető 1900-as újévi levele Csehovhoz. Ebben értékeli Csehov realizmusának haladó voltát a 90-es évek kibontakozó naturalizmusa közepette. Ugyanakkor új esztétikai követelményeket állít fel, amelyeket az új hős — a proletariátus — megjelenése tesz szükségessé.

O. Runovához és L. Nyikiforovához írott leveleiben a marxista esztétika nézőpontjából fejti ki a típusalkotás problémáját. Arra tanít, hogy az írók tekintsék forradalmi feladatnak a típusalkotást. Már a szocialista realizmus elvének magvait hinti el ezekben. Felszólítja az írókat: úgy írjanak a népről, hogy az olvasók világosan lássák az ország társadalmi életének forradalmi fejlődését.

1935. február hó 19-i, A. Scserbakovhoz intézett levelében a szovjet esztétika legfontosabb kérdését — a szocialista realizmust tárgyalja. Ebben a levélben szövegezi meg a szovjet irodalom módszerének téziseit: 1. a szocialista realizmusnak is sarkköve Engels megállapítása: „az élet állandó, szakadatlan mozgás és változás“; 2. a szocialista realista művészet egyik alapfunkciója a „régvi világ“ maradványai ellen folytatott harc, de a módszer legfőbb feladata „a szocialista, forradalmi világfelfogás kialakítása“; 3. a tudományos szocializmus előrelátó ereje a tudományosságban rejlik: a valóság tudományos ismeretére támaszkodva, a szovjet író képes „előrelátni“ és ebben az értelemben joga van felnagytítani a dolgokat — újakat „kitalálni“.

Ez az idézet csak kiragadott példa azokból a levelekből, amelyekben Gorkij esztétikai kérdésekről ír. Számos más levélben az orosz klasszikusok értékelésével, majd a 90-es és a 900-as évek irodalmának elemzésével foglalkozik.

A fiatal szovjet írók fejlődése szempont-

jából nagy jelentősége van azoknak a leveleknek, amelyekben Gorkij a nyelvvel foglalkozik. Megmagyarázza az íróknak, hogy a nyelv az író nyersanyaga, jól megmunkálni, csiszolni kell, mert enélkül nem lesznek képesek gondolataikat világosan, érthetően visszaadni, jellemeket alkotni és ábrázolni stb..

A cikkíró itt néhány példával bemutatja, hogyan segítette Gorkij egyes szovjet íróknak — többek között B. Polevojnak, V. Groszmannak, Vszevolod Ivanovnak, stb. — hol szörendi magyarázatokat adva, hol egyes kifejezéseket boncolgatva, írói nyelvük csiszolásában, kialakításában.

Vannak levelei, melyeknek gondolatát egyes műveiben fejleszti tovább, viszont vannak levelek, melyek egyes művekben felvetett gondolatokat és eszméket folytatnak. Leveleiben két alapvető témakörrel találkozunk a leggyakrabban: az orosz író és az orosz nép témájával. „Az orosz író legyen szent személyiség“ — ez Gorkij főgondolata Oroszország írójának szerepéről és rendeltetéséről. „Nagyon szeretem az orosz népet“, „jók és tehetségesek a mi embereink“ — ez az alapmotívuma a népről vallott eszméinek.

Más levelei Gorkijt, a satirikust állítják elének. A satíra fegyverét gyakran alkalmazza a cári időkben írott leveleiben, majd később a reakciós írókkal szemben. Merezskovszkijt például „idomított bolhának“ nevezte.

Leveleinek egyik kedves jellemvonása a vidám, gyengéd, sokszor csibészes humor. A tiszta, könnyed gorkiji humor az író nagy erkölcsi erejét is bizonyítja: gyakran tréfált olyankor is, amikor nem sok oka volt a tréfálkozásra. Bár tréfája komoly bírálatot rejt magában, börtönből írott levelei mégis könnyedek, látszólag vidámak. Elve: ha az embernek sok is a baja, mégse jajongjon, ne panaszkodjék. Ezért, amikor nehézségekről, kudarcról, betegségről kellett beszámólnia, gyakran folyamodott a humor könnyed eszközeihez.

„Úgy dolgozom, mint akit kényszermunkára ítélték. Majd beszakad a hátam és úgy érzem, mintha akkora hegy nőne rajta, mint a Vezuv“ — írta 1899. februárjában. Néhány évvel később így panaszkodott bronhitiséről: „... úgy köhögök, hogy a városházi toronyóra megáll rémületében, a plafon leszakad és a székek lábai — mindössze kettő van — letörnek...“.

Gorkij leveleinek számos aforizmája a köznyelvbe is átment és közismert szó-lássá, közmondássá vált.

Sz. Kasztorszkij tanulmánya végén megállapítja, hogy ez az írás csak körvonalazta azt a hatalmas anyagot, amit Gorkij levelei nyújtanak. A téma alapos tanulmányozást igényel és e tanulmányozásnak azt kell eredményeznie, hogy a szovjet olvasók előtt még világosabban, teljes nagyságban álljon Maxim Gorkij, a honpolgár, az író és a harcos alakja.

K. M.

LEZSNYOV, I.

Kratkoszty — szesztra talanta

[A tömörség a tehetség édestestvére.]

Novij Mir, 1955. 5. sz. 218—230. p.

I. Lezsnov cikkében a művészi stílus, s mindenekelőtt a tömörség problémáival foglalkozik. Elemzése tárgyául Csehov *A sztyepp* című elbeszélését választja, mivel „ez az aránylag kisterjedelmű novella egy nagy regényhez elegendő anyagot foglal magába“ és mivel benne Gorkijnak Csehovhoz intézett levele szerint (1903. febr. 3.) „... az alakokon kívül érződik az az embertömég is, amelyből azok származnak, a levegő is, a távoli háttér is, egyszóval minden.“

A valóság ábrázolásának ezt a képességét, azaz a tömör művészi gondolat végső-kig tömör kifejezését Belinszkij stílusnak, írásmódnak (szlog) nevezi.

„... A stílus titka abban a képességben rejlik, hogy az író annyira világosan és *kidomborítva* fejezi ki gondolatait, hogy azok mintegy megrajzoltaknak, márványból faragottaknak tetszenek. Ha az írónak nincs stílusa, írhat a legfenségesebb nyelven, mégis, határozatlanság és — annak szükségszerű következménye — a bőbeszédűség műveinek a fecsegés jellegét kölcsönzi, ami olvasás közben fáraszt, olvasás után pedig azonnal feledésbe merül. Ha az írónak van stílusa, jelzői élesen meghatározóak, minden szó a maga helyén áll és néhány szóban annyi gondolat összpontosul, amely terjedelmét tekintve sok szót kívánna...“ — írja Belinszkij.

Belinszkij tehát a stílus feltétlen (bár nem egyetlen) sajátosságának tekinti, hogy minden szó a maga helyén áll, s minden szónak határozott szerepe van.

Csehov műveiben — írja Lezsnov a továbbiakban — számtalan példáját találjuk ennek a művészetnek. De figyelmeztet, hogy különbséget kell tenni a dekadensekre jellemző „célzások költészeté“, „ki-nem-mondott titkok írása“ — és a szavak megválogatása, a jelenségek naturalisztikus részletességű leírásától

való tartózkodás, a szavakkal való takarékoskodás között. Gogol az utóbbi követelményt így fogalmazza meg: „Kevés szóval mindent elmondani; csak azt mondani el, ami éppen szükséges.“ Csehov pedig aforisztikus rövidséggel mondja: „A tömörség a tehetség édestestvére.“

Lezsnov úgy határozza meg az író feladatát, hogy az író, az olvasók élettapasztalatára támaszkodva, szemléletes hasonlatok útján segítsen az olvasónak, hogy maga igazodjék el az élet új, ismeretlen jelenségeiben. Súlyosan téved az az író, aki úgy írja le az erdőt, mezőt, földet, mintha mindezt olvasója még soha életében nem látta volna, hősei élményeit úgy rajzolja meg, mintha olvasójának még sohasem lettek volna hasonló élményei. A felesleges részletezést fecsegésnek, üres szócséplésnek tartja az olvasó. Az író, még ha kevéssé ismert jelenséget ír is le, nem mellőzheti teljesen olvasói megszokott elképzeléseit. Olvasó és író ilyen viszonyát Lenin a népszerű és a vulgáris íróról szóló fejtegetéseiben határozza meg. (Művei 5. k. 320. old.)

Lezsnov ennek második felében „az elbeszélés tömörségének klasszikus példáját“, *A sztyeppet* elemzi. Ez Csehov első nagyobb léleketű kísérlete. *A sztyepp* igen közvetlenül hat, mivel a sztyeppet és lakóit, hőse, Jegoruska szemével ábrázolja. Jegoruska életében először hagyja el a szülői házat, új, soha nem látott, szokatlanul széles horizont tárul ki előtte — így az elbeszélés minden részlete az első benyomás frissességével hat.

Csehov a reá jellemző klasszikus tömörséget *A sztyeppben* mindenekelőtt azzal éri el, hogy finom meseszövése költői asszociációkon nyugszik. Nemcsak az elbeszélés elején említett valamennyi helyzet, hanem az első fejezetek minden költői részlete továbbfejlődik, kibomlik az elbeszélés során s így *A sztyepp* elejét és végét mélyértelmű asszociáció kapcsolja össze. Így pl. a negyedik és hetedik fejezetben — mondja Lezsnov — Jegoruskának a daliakkal (Ilja Muromec, Szolovej Razbojnyik) kapcsolatos látomásai az olvasók képzeletében Dimovval és *A sztyepp* többi paraszthősével asszociálódnak, és ezzel elősegítik a mű alapgondolatának a kifejezését: óriások földje az orosz föld, óriások az orosz parasztok. De éppen Dimov és Jemeljan alakjában fejeződik ki az a gondolat is, hogy ez az óriásokhoz méltó erő még haszontalanságokra fecsérlődik el, hogy a népben rejlő erőt bilincsek fogják le, az élet rabszolgamunkában öröklődik fel.

A csehovi tömörség másik eszköze: röviden, a lényegről beszélni, a hősöket beszédjükben jellemezni. Lezsnov e stílusbeli sajátosság megvilágítására Pantyelej alakját elemzi. Csehov, ahelyett, hogy felesleges részletekbe merülne Pantyelej jellemzésében, leírja Jægoruskával folytatott beszélgetését az utazás elején. S tízoldalas életrajz nem mond annyit Pantyelejről, mint e beszélgetés néhány sora, melyben Csehov hősenek mind társadalmi lényegét, mind egyéni jellemvonásait feltárja. A rövid mondatok Pantyelej egész életrajzát helyettesítik.

A „kevés szóval sokat kifejezni“ elvének egyik legszebb megvalósulása Varlamov alakja. Varlamov csupán a negyedik fejezetben jelenik meg. Bár Csehov csak néhány sorban foglalkozik vele, Varlamov mégis igen jelentős helyet foglal el az elbeszélésben. A szerkezeti megoldást tekintve mind Kumicsov, mind Dranyickaja grófnő az értékmérő szerepét játsza Varlamov jellemének és jelentőségének megértésében, de az előbbi kettőt is csak Varlamovval összehasonlítva lehet teljesen megérteni. Végül pedig, csak Varlamovot, Kuzmicsovot és Dranyickáját ismerve látjuk, mennyire óriási az orosz föld, mennyire óriások az elbeszélés paraszthősei.

Cikkének befejezésében Lezsnov a szovjet irodalom gyakorlata szempontjából vizsgálja Csehov stílusának, tömörségének és az asszociációknak, mint műfogásnak a jelentőségét. A *sztyepp* eszmei tartalmának és művészi formájának együttes konkrét elemzése arról győz meg, hogy Csehov stílusában, minden egyéni sajátossága mellett, vannak olyan elemek, vonások, amelyeket megtalálunk a múlt századbéli orosz klasszikusok más képviselőinél is. Más szavakkal, a stílus nem teljesen, nem mindvégig individuális kategória, hanem egyben öröklődő, rokon elemeket is magában foglal. A stílusnak ez a tulajdonsága lehetővé — és szükségessé — teszi a szocialista realizmus egyik követelményének megvalósulását: a múlt irodalmi örökségének elsajátítását az átvétel és öröklés lenini értelmezésének szellemében. Az igazán tehetségesnek vannak elődei és vannak követői is (követői, és nem epigonjai!). Csehovra vonatkozóan ezt Lezsnov egyrészt Lermontov és L. Tolsztoj, másrészt Solohov példájával bizonyítja.

K. Z.

MEJLAH, B. SZ.

Puskin v hogye szledsztvija i szuda nad gyekabrisztami

[Puskin és a dekabristák pere]

Izvesztija AN SzSzsZR OLiJa. 1955. 2. sz. 124—135. p.

Az eddig ismert adatok alapján ma már kétségtelennek tekinthető, hogy Puskin állandó és szoros kapcsolatban volt a dekabrista mozgalommal, s hogy tudott az összeesküvésről. Kétségtelen az is, hogy Puskin résztvett dekabrista összejöveteleken, s bár nem volt tagja a titkos társaságnak, Pétervárott is. délen is kapcsolatban volt tagjaival. A szovjet Puskin-kutatás fényt derített arra is, hogy Puskin azért nem volt tagja a titkos társaságnak, mert a dekabristák nem akarták a nagy költőt veszélybe sodorni.

Van azonban még számos kérdés, amely tisztázásra szorul. Nevezetesen mindmáig tisztázatlan, hogy a vizsgálat során milyen körülmények közt merült fel Puskin neve, és hogy a dekabristáknak volt-e egységes állásfoglalásuk Puskinnak a titkos társaságokban betöltött szerepe tekintetében.

Vajon mi volt az oka annak, hogy a dekabristák a vizsgálat során gyakran említették Puskin nevét és elismerték költeményeinek agitációs szerepét? Azt jelenti-e ez, amint azt Pokrovszkij és egyes tanítványai állították, hogy a dekabristák megbánták tettüket, csüggedés lett úrrá rajtuk, s ezért attól sem riadtak vissza, hogy Puskin belekeverjék a perbe?

A vizsgálat anyagának a tanulmányozása azt mutatja, hogy bármilyen bonyolult vallatási módszert alkalmazott is a vizsgálatban személyesen résztvevő I. Miklós cár — aki hol ígéretésekhez folyamodott és megjárta a nép sorsát szíven viselő uralkodót, hol pedig fenyegetéssel és zsarolással próbálta a vádlottakat vallomásra bírni — a dekabristák mindenképpen arra törekedtek, hogy Puskin mentse.

Arra a kérdésre, hogy Puskin tagja volt-e valamelyik titkos társaságnak, a dekabristák tagadólag válaszoltak, kettő kivételével. E kettő közül az egyik, Gorszkin csak annyit mondott, hogy Puskin két-három ízben résztvett a társaság ülésein és ott felolvasta verseit. A másik, Pihacev, aki spontán említette Puskin nevét és határozottan állította, hogy tagja volt a Társaságnak, véletlenül keveredett a perbe, nem vett részt a mozgalomban, két hónapi vizsgálati fogság után felmentették.

Hogy Puskin neve mégis állandóan felbukkant a vizsgálat során, azt részben megmagyarázza a vizsgálat módszere. Kezdetben ui. minden vádlottnak hét kérdést tettek fel: a hetedik így szólt: Mikor és milyen hatás alatt lett ön szabadgondolkodóvá? Másokkal való érintkezés hatására, könyvek vagy kéziratok hatására, ha igen, melyek ezek? Ki segítette elő, hogy önben gyökeret vertek eme gondolatok?

Erre a kérdése a dekabristák egy része megtagadta a választ, illetve kitérő választ adott. Gyakran hivatkoztak a vádlottak külföldi utazások, a külföldi publicisztika, külföldi írók hatására (pl. A. Besztuzsev).

Érdekes Kjuhelbeker vallomása, ki arra a kérdésre, hogy kikkel érintkezett, ismerőseinek felsorolását Grecsen és Bulgarinon kezdi, majd olyan jószándékú írókkal folytatja, mint Zsukovszkij, Karamzin, Kozlov... Puskinat meg sem említette.

Csaadajev, akinél Puskin több költeményét találták meg, kihallgatásakor kijelentette, hogy ezeket az írásokat Svájcból kapta, s véleménye szerint kizárólag irodalmi értékük van.

Voltak olyan vallomások is, amelyek nyíltan utaltak Puskin hatására (Gyivov, Beszcsaszov.).

Besztuzsev—Rjumin és Muravjov—Aposztol, akiknek a vallomása ebből a szempontból különösen fontos volt. állhatatosan kitarítottak amellett, hogy Puskin verseit nem magától Puskintól kapták, s hogy Puskin nem volt tagja a Társaságnak.

A vizsgálati anyagból tehát kiderül: a Vizsgáló Bizottságnak — a dekabristák ügyes taktikája folytán — nem sikerült semmiféle közvetlen adatot szereznie arra vonatkozólag, hogy Puskin közvetlen kapcsolatban volt a mozgalommal és annak résztvevőivel. Nem sikerült megállapítani azt sem, hogyan kerültek Puskin költeményei a vádlottakhoz.

Egy másik tisztázandó kérdés: milyen volt Puskin lelkiállapota a vizsgálat idején, mit tudott a vizsgálatról, milyen taktikát követett?

D. Blagoj *Tvorcseszkijszki puty Puskina* (Puskin művészi pályája) c. könyvében hangsúlyozza, hogy Puskin a vizsgálat alatt nagy szilárdságról és bátorságról tett tanúságot. Levelői azt mutatják, hogy elsősorban a dekabristák sorsáért aggódott.

Nem vitás, hogy Puskin tudott az összeszeesküvésről. Ez kiderül többek közt egy ebben az időben (a vizsgálat idején) Zsu-

kovszkijhoz írt leveléből is. „De ki nem tudott róla, a rendőrségen és a kormányon kívül?” — kérdi. A továbbiakban arról ír, hogy türelmetlenül várja, hogyan dől el barátainak a sorsa.

Azok a levelek, amelyeket Puskin postán küldött, más hangon íróttak, mint azok, amelyeket valamilyen megbízottjával juttatott el a címzetthez. A fent idézett levél ez utóbbi kategóriába tartozik. Azokban a levelekben, amelyeket cenzúráztak, Puskin hangsúlyozta, hogy a fiatal cár talán kegyelmet gyakorol, hogy a letartóztatottak sorsán enyhíteni fognak stb.

Március 7-én Puskin barátja, Pletnyev tanácsát követve olyan levelet ír Zsukovszkijnak, amelyet az megmutathat a cárnak. Ebben a levélben kijelenti: „Bármilyen politikai és vallási nézeteim vannak is, megtartom őket magamnak, s nincs szándékom esztelenül szembehelezkedni a fennálló renddel és szükségyszerűséggel.” Puskin tehát itt is hangsúlyozza, hogy nézetei nem változtak.

Abban a levélben, amelyben Puskin I. Miklós engedélyt kéri arra, hogy Pétervárra vagy Moszkvába utazhasson, ugyancsak nem tagadja meg meggyőződéseit, baráta tanácsai ellenére sem. Csúpan arra tesz célzást, hogy az ateizmussal kapcsolatos meggondolatlan állásfoglalásával kihívta maga ellen „a megboldogult cár haragját.” Puskin tehát mindvégig szilárdan kitartott meggyőződése mellett.

Ny. V.

PAVLOVSZKIJ, A.

O szatyire

[A szatíráról]

Zvezda, 1955, 6. sz. 165—177. p.

Mi az cka a szovjet szatíra elmaradásának? — teszi fel a kérdést tanulmányában Pavlovskij.

Ezt a tényt nem magyarázza meg teljesen az, hogy akadtak, akik — visszaélve a népnek azzal a törekvésével, hogy a művészet eszközeivel irtsa a hibákat —, nyilvánvalóan rágalmozó célzatú írásokat tettek közzé. A szatíra nemcsak azért maradt el, mert voltak és vannak ellenségei. Pavlovskij véleménye szerint a szatíra elmaradásához az is hozzájárult, hogy az irodalomelmélet nem foglalkozott kellően a szatíra kérdéseivel. Még a szatíra fogalma és meghatározása is tisztázásra szorul.

A „konfliktusmentesség elmélete“ a szatíra időleges elmaradásához vezetett, de ez semmiképpen sem indokolhatja azt, hogy a szovjet tudomány nem foglalkozik kellően a szatíra elméleti kérdéseivel. A szatírának a szovjet irodalomban igen jelentős múltja van: Gorkij, Majakovszkij, Bednij, Bezimenzskij szatírái a huszas években, Erantburg, Ilf és Petrov, A. Tolstoj, Pavlenko szatírái a harmincas években, a háborús évek félelmetes erejű szatírája bőven szolgáltatnak anyagot az általánosításra.

Haladó orosz írók sokszor hangsúlyozták, hogy a szatíra alapja társadalmi konfliktus. Más művészeti formák néha a reakciót is szolgálhatják — a szatíra mindig a haladás mellett száll síkra. Nehéz lenne olyan jelentősebb szatirikus műveket találni, amelyek a reakciós osztályok érdekeit fejezik ki és mégis maradandóak.

A szatíra virágzása általában az éles társadalmi harcok és forradalmak korszakára esik. Az ókorban Aristophanes idején virágzott, az i. e. IV. sz.-ban, amelyet a népi mozgalmak erősödése jellemez. Azután a Reneszánsz idején — Dante, Rabelais, Boccaccio, Cervantes, Shakespeare műveiben. A francia forradalmat Voltaire maró gúnya készítette elő és Beaumarchais vidám nevetése kísérte. Az 1830-as és 1848-as forradalmi események tudatunkban összekapcsolódnak Béranger nevével és az akkori népi komédiával, a Párizsi Kommuné pedig kitűnő karikatúristák plejádjával. Az első orosz forradalom idején éles fegyver volt a forradalmi proletariátus kezében.

A szovjet szatíra-irodalom az Októberi Forradalommal egyidőben született. Figyelemre méltó, hogy az első nagy szovjet irodalmi mű szatíra: Majakovszkij 1918-ban írott *Misztérija-Buffja* (Buffmisztérium).

A szatíra a szovjet irodalomban vált a világirodalom történetében először az uralkodó társadalmi rend védelmezőjévé. Éle a szocialista állam ellenségei ellen irányul. A szovjet szatíra lényegében a kritika és önkritika törvényének művészi formája.

Ma nehéz kigyomlálni a gatz — írja a továbbiakban Pavlovskij —, mert a szélhámosok a szovjet viszonyok közt a szociális mimikri legváltozatosabb formáiban jelennek meg. Hibája a szovjet szatírának, hogy túlságosan gyakran visszatérő, szinte sematikus alakokat szerepeltet: ilyenek a szeleburdi leányzók, „magasállású“ szülők elkényeztetett gyermekei, a jampecek, a bürokraták stb.,

akikről már hétmérföldről lerí igazi mi-voltuk. Az utóbbi időben elég általános gyakorlata a szovjet íróknak az is, hogy miniszterhelyettesnél, vagy járási titkárnál alább nem adják — ha lúd, legyen kövér! Ha merészek vagyunk, legyünk merészek! Az ilyen naiv ábrázolást csak azért érdemes megemlíteni, mert vannak művek, amelyekben az a rágalmazó „elmélet“ húzódik meg, hogy a „hatalom“ demoralizáló hatású és hogy bizonyos hibák szerves tartozékai a szovjet életnek.

A szatíra fő funkciója a tagadás, fő fegyvere a nevetetés. Pavlovskij különösnek tartja, hogy számos elméleti cikk éppen erről a fegyverről feledeznek meg. Még a legutóbbi időben megjelent tankönyvekben pl. Abramovics *Bevezetés az irodalomtudományba* c. könyvében, sincs egy árva szó a nevetetésről.

A szatírát még mindig nem ismerik el a nagy realista művészet egyik legtermészetesebb formájának. Pedig az igazi szatíra mindig realista. A művészség minden fokmérője alkalmazható rá is. A szatíra művészségével kapcsolatos előítéletek az idealista, pontosabban hegeliánus nézetekből fakadnak. Hegelnek a szatíráról sok érdekes és helyes megjegyzése volt. Helyesen tekintette olyan művészi formának, amelyben kifejezésre jut az eszmény és az eszménynek ellentmondó külső valóság antagonizmusa. Helyesen mutatott rá műfaji meghatározottságának hiányára is: a szatíra bármely irodalmi műfajban megjelenhet, minthogy maga nem műfaj, hanem sajátos művészi forma, akár a líra vagy az epika. De Hegel a szatírát nem tartotta valóban művészinak, „költőietlennek“ minősítette, szemére vetve, hogy a valóságot szubjektív módon eltorzítja.

Az orosz forradalmi demokraták ezzel szemben a szatírát nemcsak a realista művészet teljesértékű, hanem harcos, támadó, s ezért különösen szükséges formájának tekintették.

Mélységesen realista jellegét nem akarják meglátni sem az idealisták, sem a formalisták. Ez utóbbiak Hegel idealista esztétikája nyomán a szatírát szubjektív önkényességnek tartották. A formalista felfogás ma is visszatér azoknak a kritikusoknak műveiben, akik a szatirikus vígjátékkal kapcsolatban azon vitatkoznak, hogy lehetséges-e csupán negatív alakokat szerepeltető mai tárgyú vígjáték. Még ma sem értik, hogy az aritmetika és a művészet — két különböző dolog, s az igazi író nem az aritmetikából, hanem az eleven életből indul ki.

A szatirikus hős — sajátos hős. Többé-kevésbé mindig torz. Ez különösen a karikatúrában vagy a groteszkben mutatkozik meg. De az alaknak ez a torz volta csak a valóság torzságát tükrözi. Ezenkívül jellemző a szatírára a gondolat rendkívüli plaszticitása, megszemélyesített kifejezése. Például az Orr úr Gogolnál hallatlanul tömör kifejezése annak a szomorú gondolatnak, hogy a Kovaljovc'k világában az emberi méltóságot csupán a ranglétrán való elhelyezkedés határozza meg. De tévedés volna azt gondolni, hogy a groteszk, rendkívüli hiperbolizálásával, csökkenti a hősök jellemének valóságosságát. Viselkedését és emberi jellemét tekintve még Orr úr is egészen természetes.

Pavlovskij bírálja azokat a vígjátékokat, amelyekben a valóságot tükröző groteszk vonásokat durva túlzások helyettesítik. Mihalkov *Raki* (Rákok) c. vígjátékában például a realista karikatúra mellett sok valóságos helyzet, lélektani valóságosság van. Sok benne a szellemes, tréfás „bemondás”, csak az a hiba, hogy ezek öncélúvá válnak. Ezzel szemben a belső, komoly mondanivaló jól kifejezésre jut Minko *Nye nazivaja familij* (Nevék nélkül), Makajonok *Izvinjite pozsalujszta!* (Bocsánatot kérek), Lencs *Bolsie hlopoti* (Nagy gondok) c. vígjátékában. Pavlovskij a sikeres szatirikus művek közé sorolja Trojepolszkij *Egy agronómus feljegyzései* c. írását is. Zömében azonban megbocsáthatatlanul felszínesnek tartja az utóbbi idők szatirikus irodalmát, s nem tekinti kivételnek a „*Krokogyil*” c. szatirikus hetilapot sem.

Pavlovskij véleménye szerint a humor és a szatíra viszonyát illetően a szovjet kritikában még nem alakult ki egyéges állásfoglalás. Magától értetődő volt a humornak bizonyos lenézése. Belinszkij útmutatása szerint a humor a szatíra alapja. Szerinte a humor a valóság komikus ellentmondásainak objektíve helyes és mély kifejezése. Nem szabad megfélemleni ezekről az útmutatásokról — figyelmeztet a cikkíró — és a humort, mint a szatíra alapját, kellő színvonalra kell emelni.

A szatíra az olyan társadalomban fejlődhet ki, amely meri bírálni saját fogyatékoságait, tehát a társadalom erejének és egészségének jele. Kétséggel már a nemzeti társadalomban keletkezett, mint ahogy a karikatúra-jellegű rajzokból kitűnik. De mint a realizmus teljes értékű formája, csak a társadalom és a művészet magas fejlettségi fokán bontakozhatott ki. Ez érthető: a humor

maga a társadalmi események bonyolult értékelését feltételezi.

Az igazi szatíra sohasem kilátástalanul komor; nem az még a groteszk sem, mely a komikum és a tragikum különös keveréke. Megóvja ettől az, hogy az író mindig meghatározott eszmény felé törekszik.

Megvan az a veszély, hogy a szatíra, amikor a jelentéktelent, az értéktelent kigúnyolja, retorikussá válik. Pedig a szatírát a mélyről fakadó humornak kell táplálnia, amely teljesen idegen a retorikától. A nevetés nem lehet retorikus: a nevetés érzelmek kifejezése.

A szovjet íróknak meg kell teremteniük a nagy korszakhoz méltó szatírát — írja befejezésül Pavlovskij. — A szovjet korszaknak a szatíra virágkorává kell lennie.

Ny. V.

PUTYILOV, V.

Protyiv uproszcenyij

[A vulgarizáló egyszerűsítés ellen.]

Zvezda, 1955. 3. sz. 176—180. p.

1954-ben a Moszkvai Egyetem kiadásá-megjelent az *Usztnoje poetyicseszkoje tvorcsesztvo russzkoje naroda* (Orosz népköltészet) című gyűjtemény Sz. I. Vasziljonok és V. N. Szigyelnyikov összeállításában. V. Putyilov megállapítja, hogy a szerzők nem tettek eleget a népköltészet gyűjteményekkel szemben támasztott követelményeknek. Ezeket a követelményeket a következő pontokban foglalja össze: 1. a válogatásnak olyan-nak kell lennie, hogy teljes képet nyújtson a klasszikus és modern folklór gazdagságáról, sokszínűségéről; 2. gondosan összeállított bevezető tanulmányt és kommentárokat kell tartalmaznia, amelyek tájékoztatják az olvasót a folklór-szika főkérdéseiről, és elősegítik a könyv bonyolult anyagának megértését; 3. a könyv szerkezete, az anyag elosztása pedig segíten képet alkotni az orosz népköltészet történeti fejlődéséről.

Ezzel szemben a tárgyalt könyvből hiányzanak az állatmesék, a betyárdalok, az úgynevezett siratók, kevés benne a népdal, és a hősmonda. A szerzők sok helyütt önkényesen bántak a szöveggel, néha egész sorokat kihagytak, rímeket megnyírbáltak, „csiszoltak” az eredetin stb. A szovjet folklórt tartalmazó rész sem kielégítő. A gyűjtemény alapján nem lehet megtudni, milyen volt az orosz népköltészet a huszas években, hogyan

lendült fel az első ötéves tervek idején, hogyan élt együtt a néppel a Nagy Honvédő Háború alatt, és hogyan fejlődik napjainkban.

A gyűjteményhez csatolt magyarázó szöveg és jegyzetgyűjtemény meglehetősen szegényes. Sz. Vasziljonok bevezető tanulmánya pedig nem tárja fel a gyűjtemény problémáit. A szerző tévesen fogja fel a régi folklór kritikai elemzésének elveit: a tudománynak azt az alapvető feladatát, hogy tanulmányoznia kell a forradalom előtti népköltészetet egész eszmei és művészi bizonytalanságában, eszmei ellentmondásosságában, amelyet a néptömegek ideológiájának múltbeli jellege von maga után, — a szerző felcseréli azzal a feladattal, hogy kritikailag kell elemezni a régi folklórgyűjteményeket, amelyeket a néptől távolálló tudósok dolgoztak fel. Vasziljonok a szovjet folklór lényegéről és jellegéről alkotott nézeteit sem fogalmazta meg; így érthető, hogy a szerzők nem boldogultak a szovjet korszak népköltészetével.

A szerzők, „történeti elveket“ követve, eltértek az eddigi rendszerezéstől: hét történelmi korszakra bontották a népköltészetet és anyagát ezen periódusok szerint csoportosították. Pl. a hősmondákat *A feudalizmus keletkezése és fejlődése* című fejezetbe csztották; a meséket részint *Az orosz birodalom megalakulása és a kapitalizmus keletkezése*, valamint *A feudális jobbágyrendszer bomlása és a kapitalizmus fejlődése Oroszországban* időszak népköltészeténél tárgyalják.

Pedig igen nehéz, sőt gyakran lehetetlen megállapítani egyes népköltészeti szövegek keletkezésének idejét. Ez kiváltképpen a hősmondákra, mesékre, közmondásokra, találós kérdésekre, szertartási dalokra, lírai dalokra vonatkozik. A hősmondák és tündérmesék gyökerei gyakran az osztálytársadalom előtti időbe nyúlnak vissza. A feudalizmus korában öntötték formába őket, továbbéltek és sok közülük még ma is él. A XIX. és XX. században foglalták őket írásba. A kutatók alapos tanulmányozás és analízis útján most arra töreksenek, hogy képet nyújtsanak a legrégebb változatról. A folklór ősi, költői alkotásairól csupán eiképzéseink lehetnek, de konkrét szövegekben nem tudjuk kimutatni őket. Eppen ezért, amikor a hősmondákat konkrét történelmi periódusba helyezve látjuk, mindjárt gyanússá válik, vajon nincs-e túlságosan leegyszerűsítve a népköltészet történetének bonyolult problémája.

Ez a leegyszerűsítés még inkább szembevetendő a meséknél, amelyeknek a hősmondákkal ellentétben nincs semmiféle konkrét történelmi realitásuk.

A szovjet folklór-kutatás nagy figyelmet szentel az orosz népköltészetnek. Kerülni kell azonban a vulgarizálást és ügyelni kell arra, hogy minden népköltészeti gyűjteményt szilárd módszertani alapon állítsanak össze.

K. M.

SZIMONOV, K. M.

Doklad na obščesozkovszkom szobranijii piszatyeelej

[Előadás az Írószövetség moszkvai ülésén] *Lityeraturnaja gazeta*, 1955. 53. sz.

A Szovjet Írószövetség moszkvai csoportja jubileumi ülést tartott a csoport megalakulásának emlékére. Ezen az ülésen Szimonov a II. Írókongresszus óta megvalósult terveket és az év első negyedének eredményeit ismertette. A *Lityeraturnaja gazeta* kivonatossan közölte az előadást.

Az írók még mindig nincsenek elég közvetlen kapcsolatban a hétköznapiak termelómunkájával. Még kevésbé mutatkozik meg annak a jele, mintha az írók távolabbi területekre utaztak volna nagy építkezéseket, üzemeket tanulmányozni — pedig ezt is elhatározta a kongresszus. Bár természetes — mondotta Szimonov —, hogy új, a kongresszus határozatainak szellemében írott nagyobb lélegzetű művek idő híján még nem jelenhettek meg; mégis néhány folyóirat természetét lemérve, megkísérli az eddigi eredmények és hiányosságok értékelését. A továbbiakban főleg a negatívumokat emeli ki.

A kritika helyzete nem kielégítő. A *Novij Mir* csupán hat-hét mai tárgyú műről közölt kritikát. De a *Znamja* és az *Oktyabr* esetében sem sokkal jobb az arány. Nem érezni a harcos szellemet: jobban kedvelik a kritikusok az átfogó, elvi kérdéseket tárgyaló témákat, szívesebben fejtegetnek elméleti problémákat, mint aktuális kérdéseket. Pedig a kritikának főleg időszzerű kérdésekkel kellene foglalkoznia.

Helyenként rosszul folyik a harc az úgynevezett „lakkozás“ ellen. Ez a „harc“ átcsapott a másik végletbe. Vannak, akik azt gondolják, hogy az igazi, szépitetlen realizmushoz elég, ha „az élet hátsó udvaraiból összegyűjtik a szemetet.“ Holott az sem valóság, ha csupa rosszat tárunk fel; meg kell találni a helyes, az igazi szovjet életet ábrázoló utat és módot.

Ugyanilyen rosszul értelmezik sokan a merev dogmatizmus elleni küzdelmet is. Egyesek — mondotta Szimonov — „az embert“ kívánják megmutatni „a maga természetes, hamisítatlan mivoltában“ — de a régi irodalmi elméletek hatása alatt. „Fogadjatok el, úgy, ahogyan vagyok, én nem tudok és nem is akarok megváltozni“ — mintha ezt mondanák magukról az effajta regények hősei. A sokoldalú ábrázolás nem azt jelenti, hogy a kicsinyességet, az individualizmust mutassa be valaki tipikusként, hogy társadalomellenes, káros nézeteknek adjon az író hangot, „mélységek feltárása“ címén.

Végül arról beszélt Szimonov, hogy fokozottabban kell támogatni a kisebb, nem kimondottan „irodalmi“ folyóiratokat. Sok olyan folyóirat van ugyanis; melyek, bár nem „irodalmi“ folyóiratok, de rendszeresen közölnek verseket, novellákat. Ügyelni kell arra, hogy ezekben is színvonalas, igényes írások jelenjenek meg. Hogyan lehet ezt elérni? Úgy, hogy ne sajnáljanak a legkiválóbb írók se közvetlenül az ilyen folyóiratoknak cikkeket írni és adni.

Szükséges továbbá, hogy a moszkvai írók saját, új folyóiratot hozzanak létre. Szimonov javasolta, hogy a folyóirat irodalmi-művészeti-társadalmi-politikai tartalmú legyen, címe pedig: *Moszkva*.

N. I.

VLAGYIMOV, G.

O gyialoge

[A dialogusról]

Tyeatr, 1955. 6. sz. 70—86. p.

Az alkotó-erő, a tehetség, az alkotás mellett tesz hitet Georgij Vlagyimov. Fő-témája: a dialógus — a párbeszéd. Ennek alkotóelemeit boncolva minden tételénél, arra a megállapításra jut, hogy csak az életszerű, csak az alkotás szülte mű ad művészi élményt. Az írónak az életből vett megfigyelések alapján kell hőst alkotnia, bele kell élnie magát a hős életébe, akkor lesznek a dialógusok természetesek, életszerűek. Ez a nyelvre és a jellemábrázolásra egyaránt vonatkozik.

A nyelvi szépség és a jellemalkotás egysége adja a jó dialógust. N. Pagonyint és Belinszkijt idézve a cikkíró megállapítja, hogy a drámaírói mesterség alapja a nyelv. A színpadi szó teljesíti a cselekmény funkcióját, ez ad kifejezést a szereplők jellemének; és ez viszi előre, ez fejleszti tovább a cselekményt.

Viktor Lavrentjev *Szvetlaja* című darabjának első jelenetét elemezve azt bizonyítja Vlagyimov, hogy ebben a nem túlságosan sikerült jelenetben azért laza a jellemek megformálása, elégtelen az expozíció és akadozó a cselekmény, mert az író megfélekedett a dialógus legfőbb és elengedhetetlen funkciójáról, arról, hogy a dialógusnak kell előkészítenie és előidéznie a következő cselekményt. A dialógus által rajzolódnak a jellemek, a dialógus fejezi ki a cselekményt; maga a cselekmény forrása.

Miért nem lehet a dialógust kiagyálni, könyvekből kiolvasni, szókészletünkől megalkotni? Ez ugyanúgy lehetetlen, mint egy-egy típust kiagyálni. A dialógus együtt születik a jellemmel. A dialógus a jellem színpadi lényege. A kritikusok általában azt követelik, hogy az írók egyénítsék a beszédet. Az írók ilyenkor a hős beszédét jellegzetes szavakkal cifrázzák és arra törekszenek, hogy az egyik hős nyelvezte különbözzék a másiktól. Vlagyimov helyteleníti a nyelvezet túlzott egyénítését. Véleménye szerint a jellem és a gondolat, egyénítésére van szükség. Ha az író az előtanulmányoknál és megfigyeléseinél gondos munkát végez, a dialógus önmagától adódik, és hőse beszélhet szabadon, ahogy eszébe jut; az író lelkében már megérett egy világosan körülhatárolt pszichológiai típus, hősének beszédmódja eredeti és utánozhatatlan lesz.

Ha azonban az író „csinálja“ hősét, akkor semilyen kívülről ráaggatott beszédmodor sem fogja a dialógusokat élővé tenni. A hőst nem kívülről kell megformálni és külső eszközökkel teremteni meg különleges beszédmodorát, hanem élő hőst kell alkotni, és akkor a dialógusok belső szükségszerűségéből, természetesen és meggyőzően hatnak. A cikkíró Alekszandr Stejn *Perszonalnoje gyelo* (Magánügy) című darabjának egyik jelenetét elemezve bizonyítja, milyen rosszul hat egy kiagyalt dialógus.

Cikke befejező részében Vlagyimov arról ír, hogy minden fiatal írónak tanulnia kell a klasszikusoktól, de nem elég eltanulni a csiszolt, kulturált dialógus megteremtésének mesterségbeli fogásait: az íróban alkotó erőnek kell lennie.

Alkotás nélkül nincs színpadi hős, legfeljebb vázlatos, színes alak; nincs tipikus, legfeljebb kiagyalt szereplő; nincs mély igazság, legfeljebb spekulatív felületesség. Nyelvet alkotni annyit jelent, mint eszméket és jellemeket alkotni, annyit jelent, mint az élet mélyére hatolni, és átalakítani azt a szó fenséges erejével.

K. M.

Gogyicsnoje szobranyije otgyelenyija li-tyeraturai i jazika AN SzSzsZR

[A Szovjetunió Tudományos Akadémiája Irodalmi és Nyelvi Osztályának évi közgyűlése]

Izvesztija AN SzSzsZR, OLiJa, 1955. 2. sz. 200—207. p.

A Szovjetunió Tudományos Akadémiája Irodalmi és Nyelvi Osztálya 1955. január 31-én és február 1-én tartotta évi közgyűlését Moszkvában. Az Osztály munkájáról V. V. Vinogradov akadémikus, osztálytitkár tartott beszámolót. Az osztály hatásköréről beszélve kifogásolta, hogy bizonyos területekre nem terjed ki az osztály tudományos ellenőrző tevékenysége. A szláv népek és a keleti népek irodalmával csak a Szlavisztikai és az Orientalisztikai Intézetben foglalkoznak, ezek az intézetek pedig kivülesnek az Irodalmi és Nyelvi Osztály hatáskörén. A továbbiakban beszámolt arról, hogy az akadémikusok és a levelező tagok többsége nem az Akadémia intézeteiben dolgozik, és hogy az Akadémia keretében nem kielégítő a tudósképzés. Hiányolta azt is, hogy a szovjet irodalomtudományban nem alakultak ki különböző irányzatok és iskolák.

Vinogradov beszédében idézi az SzKP Központi Bizottságának a szovjet írók második kongresszusához intézett üdvözlését, mely kimondja, hogy az irodalomelmélet elmaradt azoktól a követelményektől, melyeket a szovjet társadalom támaszt vele szemben. Az irodalomelmélet legfőbb hiányosságát abban látja, hogy a tudósok nem foglalkoznak kellőképpen az írók írásművészetének, stilisztikai sajátosságainak tanulmányozásával és a nyelv kérdéseinek feltárással. Megállapítja, hogy az utóbbi években a kritikusok és irodalomtörténészek jelentős eredményeket értek el a különböző szovjet népek irodalmának tanulmányozásában. Elkészült az orosz, ukrán és belorusz szovjet irodalom felkötve. Jelenleg az a legfontosabb feladat áll a tudósok előtt, hogy a különböző nemzetek irodalmának eredményeit általánosítva szintetikus szovjet irodalomtörténetet hozzanak létre; megvilágítsák a szocialista realizmus módszerének eredetét és fejlődési törvényszerűségeit.

A klasszikus orosz irodalom tanulmányozásának kérdéseire térve át, Vinogradov nagyra értékeli az Orosz Irodalmi Intézet (Puskin-ház) régi orosz irodalmi osztályának tevékenységét. Az elért komoly eredmények ellenére azonban — állapítja meg — az orosz irodalomtörténet-

nek vannak olyan területei, melyeket még nem tanulmányoztak kellőképpen: ilyen a XVIII. század végi és XIX. század eleji irodalom; a XVIII. század első évtizedeinek és a XIX. század utolsó évtizedeinek irodalma. Nem készült kielégítő tudományos mű Kantyemirről, Lomonoszovról, Tregyiakovszkijről, Szumarokovról, Karamzinről, Turgenyevről, Dosztojevszkijről, Leszkovról, Gleb Uszpenszkijről és más jelentős írókról.

Vinogradov ismertette az Irodalmi és Nyelvi Osztály főbizottságának határozatát, melynek értelmében a szovjet irodalomtudománynak a következő központi kérdésekkel kell foglalkoznia: 1. a nemzetiségek és népek irodalmának fejlődési törvényszerűségei; 2. a különböző népek irodalmának kölcsönhatása és kapcsolata; 3. a művészeti realizmus keletkezésének és fejlődésének különböző szakaszai a világirodalomban; 4. a szocialista realizmus keletkezése és fejlődésének útjai.

A beszámolót követő vitában tizenegy tudós szólalt fel.

V. Adrianova-Peretc levelező tag hozzájárulásában a régi orosz irodalom tanulmányozásáról beszélt. Véleménye szerint Moszkvában olyan tudósok munkaközösségét kell létrehozni, akik a régi orosz irodalommal párhuzamosan a rokon szláv népek irodalmát tanulmányozzák. Különösen fontos feltárni a délszláv és a bolgár irodalom hatását a kievi Oroszország kultúrájára.

I. I. Anyiszimov professzor, a Világirodalmi Intézet igazgatója csatlakozott az előadónak ahhoz a véleményéhez, hogy a Világirodalmi Intézet hatáskörét ki kell terjeszteni a szláv népek és a keleti népek irodalmának tanulmányozására is.

D. Sz. Lihacsov levelező tag arra hívta fel a figyelmet, hogy nem kielégítő a filológiai segédtudományok helyzete. Hangsúlyozta, hogy fokozni kell a textológia és a paleográfia terén végzett munkát; az Orosz Irodalmi Intézetben belül külön bibliográfiai szektort kell létesíteni.

Az Irodalmi és Nyelvi Osztály évi közgyűlésének második napján D. D. Blagoj levelező tag tartott beszámolót. *A Szovjet Írók II. Össz-szövetségi Kongresszusa és az irodalomtudomány feladatai* címmel. Örömmel állapította meg, hogy az írókongresszus nagy figyelmet szentelt a kritikának és az irodalomtudománynak. Különösen örvendetes az a tény, hogy a kongresszus időszereinek vélte egy új szakfolyóirat indítását *Irodalomelméleti és irodalomtörténeti kérdések* címmel.

Beszámolója további részében Blagoj az irodalomtudomány és kritika kapcsolatáról beszélt. Hangsúlyozta, hogy helytelen az irodalomtudományt az élettől távoleső tudománynak tekinteni és szembeállítani a kritikával. Az irodalomtudománynak elengedhetetlen része az alapos filológiai munka, a könyvtári, levéltári kutatás stb., de nem szabad megelégedni a tények leírásával és regisztrálásával. Az irodalomtudományt éppen úgy kritikailag állást kell foglalnia a tárgyalt művel kapcsolatban, mint a kritikának. Irodalomtudomány és kritika között tehát nincs elvi különbség. Az irodalomtudományt legfeljebb kritikára és irodalomtörténetre lehet bontani, de a kritika mindenképpen része a tudománynak. A kritikus legfeljebb csak annyiban különbözik az irodalomtörténészről, hogy nemcsak az irodalmi műről, hanem a műben tükröződő társadalmi életről is vannak közvetlen élményei. Az irodalomtörténésznek viszont számolnia kell azzal, hogy a klasszikus irodalom nagy hatással van a felnövekvő új nemzedékre, ezért az irodalomtörténésznek ki kell mondania saját korának kritikai véleményét a klasszikus irodalom alkotásairól.

Vinogradovhoz hasonlóan Blagoj is hangsúlyozza a művészi forma tanulmányozásának fontosságát. Az irodalom történetének tanulmányozását — mondja — nem lehet felcserélni a társadalmi eszmék fejlődésének tanulmányozásával, mert a művészeteknek, s köztük az irodalomnak is, megvannak a maguk specifikus fejlődési sajátosságai. Az irodalomelméleti

munka megjavításának elsőrendű feltételként említi meg azt, hogy egységesíteni kell az irodalomelméleti terminológiát, mert az eddigi viták terméketlenségének oka nagyrészt az volt, hogy a különböző tudósok más tartalmat tulajdonítottak az egyes terminusoknak és így különböző nyelveken beszéltek.

A beszámolót követő vita során felszólalt J. J. Elszberg, a filológiai tudományok doktora. Hangsúlyozta, hogy az irodalomtudományban küzdeni kell a sokoldalúságért, a dogmatizmus ellen. A dogmatizmus káros hatása mutatkozik meg — véleménye szerint — a romantika különböző irányzatainak túlságosan egysikű értékelésében.

V. M. Zsirmunszkij levelező tag a kritika és irodalomtudomány megkülönböztetésének kérdésében vitába szállt az előadóval. Véleménye szerint a megfelelő specializálás hiánya olyan hibrid műfajokhoz vezet, melyek sem a tudományos irodalomkutatás, sem a kritika követelményeinek nem felelnek meg.

N. M. Onufrijev, a filológiai tudományok kandidátusa a pártosság, eszmeiség és népiség elveinek helytelen alkalmazásáról beszélt. Hibáztatta azokat a kutatókat, akik a legkülönbözőbb korszakokra és jelenségekre megkülönböztetés nélkül alkalmazzák ezeket az elveket, s nem tudnak konkrét eredményre jutni — vég nélkül ismételtetik az általános tételket és a régen elfogadott igazságokat.

Az Irodalmi és Nyelvi Osztály évi közgyűlését D. D. Blagoj levelező tag felszólalása zárta be.

D. P.

BLOCH. Ernst

Schiller und Weimar als seine Abbiegung und seine Höhe

[Weimar mint Schiller elhajlása és tetőpontja]

Sinn und Form, 1955. 2. sz. 157—175. p.

A Schiller-évforduló gazdag anyagából egyelőre Ernst Bloch kifejezetten elemző jellegű tanulmányát emeljük ki. A szerző — sok tekintetben Lukács György eredményeit felhasználva és továbbépítve — nagyvonalúan mutatja be Schiller költői egyéniségének jellegzetes vonásait, élesen elválasztja egymástól a fiatal és a klasszikus Schillert, s a költő alaptermészetének akadálytalan kifejeződését a fiatalkori művekben pillantja meg. Kiinduló tétele szerint Schiller költészetének rendkívül érdekfeszítő, „népi-dinamikus” jellegét a weimari klasszicizmus, amelynek formakényszerét magára vette, kétfős értelemben is megrekesztette és átalakította. Költészete Weimar hatására politikailag is, esztétikailag is lehűlt, szónokiassá és elvontan idealisztikussá lett, másrészt a költészet-re jellemző erőszakosság, „akaratszerűség” Weimarban (a klasszikus forma okozta akadályoztatás miatt) „különösen élesen csapott át drámai robbanásba, eszmei emelkedettségbe”.

Mindenesetre, mint Ernst Bloch kifejti, Schiller költői egyéniségének legáltalánosabb jellemzője, a sajátos „schilleri tűz” aránylag érintetlenül maradt, így került át az ifjúkori művekből a weimari „márványformába”. E tűz „déliszaki izzás német szavakban” mely a weimari korszakban kevésbé rohamos, de annál égetőbb lett. E tűz tette és teszi Schillert mindenkor az egészséges ifjúság költőjévé.

Rendkívül élesen elemzi a szerző Schiller ellentmondásait költészetének népi jellegével kapcsolatban. Schiller szabadságot hirdető szava a népnek szólt, pontosabban az egész, akkor polgári nemzetnek. Csakhogy a polgárság német földön fejletlen, s ez az oka, hogy Schiller, akinek plebejus-forradalmi adottságait soha sem lehetett elnyomni, mégsem tudta a népet jakobinus szemmel nézni. Elég az Ének a haragról nyárspolgári soraira gondolni, hogy világos legyen ennek az állításnak az igazsága. S mindezt a szerző „az udvari levegőnek”, Weimarnak tulajdonítja, amely „megzavarta a nép emberét”, de azért ez mégis megőrizte sajátos arculatát, összefüggését fiatalkori elége-

detlenségével. A félbenmaradt jakobinus költő népközelége behatolt Weimar udvari színházába, s bár nyelve választékosabb lett, költészete népi jellegű maradt. Alakjai, mint Erzsébet királynő vagy Stuart Mária, Max Piccolomini vagy Thekla, vagy az Orleansi Szűz népi természetűek; Schiller igazi arisztokratákat nem is tudott ábrázolni, udvari alakjaiban mindig sok tarka paraszti barokk elem maradt. Utolsó befejezett drámájában, a Tell Vilmosban a polgári nemzet egységét és a feudális kizsákmányoló rendszer legyőzését hagyományozta utókorára.

A tanulmány legérdekesebb része kétségtelenül az, amelyben a szerző Schiller művészetének szenzációs érdekfeszítő jellegét elemzi és egyes helyeit zseniális káportázs-ponyvairódomhoz hasonlítja. Ismeretes Schiller rendkívüli érdeklődése a különös jogi esetek, a lélegzetelállítóan izgalmas történetek iránt. Drámájában az izgalom tetőpontra hág, s fiatalkori drámáinak szenzációi (mint amikor Roller, a harambia amúgy véresen, piszkosan, egyenesen az akasztófa alól lép a színre) megmaradtak klasszikus korszakában is. „Márványba vésett szenzáció” az almaló-vés jelenet a Tell Vilmosban, Wallenstein találkozása a svéd ezredessel vagy Mortimer első fellépése a Stuart Mária-ban. A szenzáció hajhászása Ernst Bloch szerint negatív elem Schillerben, de ugyanez pozitív is válik, hiszen ez teszi a „legütöképesebb” német drámaíróvá.

S ugyanígy Schiller negyedik eleme, az elégedetlenség, a túlhaladás állandó követelése negatív és pozitív vonásokat egyaránt eredményez költészetében. Negatív idealizmusba kergeti, sokszor teljesen elszakítja a valóságtól. Hogy el ne szakadjon tőle, szűksége lett volna a francia forradalom ismeretére és igenlésére. De Schiller idegenül és ellenségesen állt szemben a jakobinizmussal, és tagadta „a polgári forradalomnak nemcsak a formáit, hanem sajátos tartalmait is (mint a szabadságot és egyenlőséget)” — állítja Ernst Bloch; és ez lemondásba, dezillúzionizmusba kergette. Másrészt azonban az elégedetlenség és a koron való túlhaladás követelése (amely még szépségfogalmán is megmutatkozott) hozzásegítette ahhoz, hogy el tudjon szakadni attól, ami előfordul a valóságban is, és olyantudjon ábrázolni, ami Németországban a XVIII—XIX. század fordulóján nem volt, de kívánatos lett volna. Így pozitív hőseiben olyan alakokat ábrázolt, akiknek „nagyságát

és tisztaságát lényegében a citoyen-eszménytől vette“, s ez — mondja a szerző — még Max Piccolominire, sőt Mortimerre is áll.

Módszerét a szerző még egy költeményen. A művészeket is kipróbálja s ebben is kimutatja a jellegzetes ellentmondást: a művészetet mint a „gyermeki értelem számára“ előre kinyilatkoztatott szimbólumot, mint „történelemelőtti védőburkot“, amely jó pedagógus módjára tanítva, az igazságot megismertette az emberrel — s másfelől, mint állandó antipációt, mint olyan erőt, amely képes megragadni az eljövendőt, meg tudja mutatni a jövőt, s így világgraszoló hivatású. Végül *Kolombus* c. epigrammáját elemezve a jövőben bízó Schillert mutatja be, aki hisz abban, hogy van *föltétlenül helyes*, és annak minden akadály ellenére el is kell jönnie, meg is kell valósulnia a világban.

Ernst Bloch szokatlanul, helyenként valóságilag rejtényszerűen bonyolult nyelven és kifejezésekkel fogalmazta meg tanulmányát, amellyel az eddigi Schillerképet több ponton kiegészíti. Ebből a szempontból elsősorban Schiller népi és szenzáció-hajszoló jellegének, valamint a citoyen-eszmény drámai ábrázolásának elemzésére kell utalnunk. Legkevésbé indokoltnak az az állítása látszik, hogy Schiller a forradalom formájával együtt „sajátos tartalmait (a szabadságot, egyenlőséget)« is tagadta. Az *Ének a haragról* híres helye, amelyre Bloch tételét alapozza, ugyanis inkább azt mutatja, hogy Schiller véleménye szerint a francia forradalmi tömegek nem valósítják meg azt az eszményt, a szabadságot és egyenlőséget, amelyben ő, Schiller hisz. Tehát a megvalósításhoz Schiller szerint nem az az út vezet, amelyet ők választottak, hanem az, amelyen Tell Vilmos és népe jár, noha ez az út egy „feudális jellegű nemzetfogalomba“ (a nemesség bekapcsolása a polgári egyenlőségbe!) torkollik. Schiller tévedése nyilvánvaló, de az is bizonyos, hogy Schiller utat keres éppen a forradalommal közös eszményeinek megvalósítására. Célja, a feudalizmus legyőzése és a polgár-ember felszabadítása, lényegében ugyanaz, mint a polgári forradalom. Ez pedig aligha lehetséges a forradalom „sajátos tartalmainak“ tagadása mellett. Maga Ernst Bloch is így fejezi be Schiller-tanulmányát: „... az ember szabadsága és méltósága... Schiller hatalmas műve ezzel kezdődik és ezzel fejeződik be“.

V. Gy. M.

BURIÁNEK, Frantisek Odpovědnost kritiky vůči lidu

[A kritika felelőssége a néppel szemben]
Literární Noviny, 1955. 15. sz.

A mai cseh irodalmi kritika helyzetéről ellentétes vélemények hangzanak el. Egyrészt az irodalmi kritikának soha sem volt olyan társadalmi felelőssége és súlya, soha nem figyeltek úgy a szavára, mint ma. A kritika ítéletet mond az irodalmi mű felett, a kritikát teszik felelőssé az irodalom helyzetéért, társadalmi feladatait mindenkor hangsúlyozzák és értékelik. A szerzők a kritika hangját olyan fontosnak tartják, hogy gyakran hajlamosak támadást látni benne saját személyük ellen. Ami pedig az olvasókörzöset illeti, sokan annyira tisztelik a kritikát, hogy minden könyvbírálatot és vitacikket végleges értéktételnek tartanak és gyakran a hivatalos álláspont kifejezéseként fogják fel. Gyakran nem tudnak megbékélni azzal, hogy esetleg ugyanabban a lapban jelentékeny mértékben vagy teljesen ellentétes nézetek látnak napvilágot. Gyakran elfelejtik, hogy az irodalmi kritikát nem szabad összetéveszteni valamilyen kádervéleménnyel, hanem értékelési kísérletként kell felfogni, mely néha sikerül, néha kevésbé sikerül; elfelejtik, hogy helyes, objektív ítélethez gyakran csak vita útján lehet eljutni.

Másrészt olyan hangok is hallatszanak, hogy a kritika többet árt, mint használ. Ezek a hangok általában szemérem vetik a kritikusoknak műveletlenségüket, tapasztalatlanságukat, azt, hogy nem tudják megragadni a művészi alkotás szépségét. E nézet szerint a kritikusokra egyáltalában nincsen szükség. Az olvasók pedig gyakran fejüket csóválják irodalmi kritikánk értelmetlensége felett, ítéleteinek állhatatlansága és gyöngesége felett és készek mindjárt erkölcsi gyávasággal, szemfényvesztéssel és hasonló csúnya tulajdonságokkal meggyanúsítani.

Milyen hát tulajdonképpen a mai cseh irodalmi kritika, milyen a helyzete és mi az értéke? A felelet erre a kérdésre éppen olyan bonyolult és ellentétes, mint említett értékelése. A kritika fontos társadalmi helyzetét új vonásaival, haladó eszmiségével, társadalmi feladataival és a maga egészében mutatott képességeivel érte el. Helytelen volna magára hagyunk; meg kell néznünk, milyen szerepe volt érdemeiben és hibáiban az általános kulturális és politikai helyzetnek.

A kritika felelőssége magával az irodalommal és írókkal szemben felelősségének csak egyik oldala. Buriának inkább másik oldalával kíván most foglalkozni — a kritika felelősségével az olvasóval, a néppel szemben. Annál is inkább, mert éppen ezt a felelősséget mellőzik, értékelik le, és éppen ennek a számlájára írhatjuk az olvasók bizalmatlanságát és elégedetlenségét. A cseh irodalmi kritika egyik sajátos vonása az utóbbi években, hogy jelentékeny mértékben elszigetelődött a széles olvasórétegektől, gyakran — úgyszólván vakon — az irodalmi vitákhoz, vagy pontosabban az írószövetség szorosán vett szakmai vagy esetleg személyi problematikájához fordult.

Az eddigi viták nagy része aránylag nem sok fényt derített az alkotás problémáira, aránylag kevés szó esett bennük magáról az életéről, napjaink emberéről. Ezzel szemben bőven akadt kölcsönös támadás, melynek az volt a célja, hogy lehetetlené tegyék az ellenfelet. Elsősorban az olvasó előtt, aki nem tudja, kinek ki igyekezett gáncsot vetni valamelyik írószövetségi ülésen vagy a folyosón vagy bárhol másutt.

Mindez nem érdekli az átlagolvasót. Még ha érdekelné is őt, még ha kíváncsiságból be is tekintene a színpalak mögé és megismerné, hogy pl. a művészi tudás vagy szocialista realizmus vagy a művészi őszinteség jelszavának milyen jelentősége van az egyik vagy a másik számára, még akkor sem elégedne meg az ilyen kritikával és azt kívánná tőle, hogy szóljon a tárgyhoz, és hogy az irodalmi alkotás objektív problémáit konkrét műveken vizsgáltsa meg. Az írószövetségben és a sajtóban folytatott vitáknak szubjektív jellegük mellett is gyakran mélyebb gyökereik vannak, és valóban eszmei harc tükröződik bennük. Az utóbbi évek kulturális problematikájából nincs minden tisztázva. Arról van szó, hogy ezeknél a vitáknál, melyek nagyon is szükségesek, vegyék tekintetbe az átlagolvasó színvonalát, ne csak a beavatottakét.

Az olvasót pedig valószínűleg inkább érdekli, hogy a kortársirodalom hogyan festi meg az ember képét, hogyan tükrözi korunk mozgalmas életét, mint az, hogy mi ennek vagy annak a kritikusnak a véleménye. Kritikáink még túlságosan szűk szakmai szémszögből szemlélik az irodalmi művet, mint olyasvalamit, ami a művészet absztrakt törvényeit vagy el-

méleti követelményeit hivatott illusztrálni. Gyakran úgy fogják fel a művet, mint zárt egységet, és nem úgy, mint az egész társadalmi élet nagy organizmusának egy részét. Az olvasónak pedig éppen az élettel való eme összefüggés megmagyarázására és megvilágítására van szüksége. Azt, amit olvas, az élettel hitelesíti. Reá kellene tehát gondolnia a kritikusnak munka közben.

Buriának véleménye szerint a *Literární Noviny* (Irodalmi Újság) kritikáinak az utóbbi időben nem mindig sikerült szétörni bizonyos irodalomelméleti sematizmust, ami abban áll, hogy a kritikus becsületesen felelni akar mindazokra a főbb kérdésekre, melyeket az irodalomelmélet hangoztat, másrészt mellőzi annak lehetőségét, sőt néha szükségességét, hogy az élet problémáiból induljon ki. Helytelen lenne úgy vélekednünk, hogy a fennforgó irodalmi nézletterések és viták a szakemberek ügye. Ha mellőzzük is azt a megfontolást, hogy nagy hasznára válnék az ügynek, ha az irodalmi vitákba beleszólnának a színészek, képzőművészek, zenészek, a filmművészet dolgozói és viszont, még mindig fennmarad egy kérdés: miért ne szólhatnának bele a vitákba az egyszerű olvasók? Mert hiszen a mű sorsa nem a kritikuson múlik, hanem éppen rajtuk. Az irodalmi mű hozzájuk fordul és nekik kell, és ők tudják is azt értékelni. Hogy milyen egészséges dolog a nép hangját meghallgatni, az egyre elterjedtebb és kedveltebb olvasói könyvankétok bizonyítják.

Nem szabad azonban az olvasók hangjával demagóg célokból visszaélni — figyelmeztet Buriának. Ha mindig mechanikusan, a széles olvasótömegek ítéletére hivatkoznánk, előfordulna, hogy olykor a valódi művészi alkotással szemben az irodalmi selejt és fércmű győzedelmeskedne, mert hosszú évtizedeken keresztül megrontotta az olvasóközönség tömegeinek ízlését a selejtes könyv-, film, zenei és képzőművészeti alkotás. A hanyatló burzsoá kultúra eme maradványai mellett számításba kell venni azt is, hogy a művészi alkotás teljes megértéséhez és értékeléséhez szükség van az olvasó természetes ízlésének fejlődésére, nemesedésére szükséges, hogy az olvasó megtanulja a költői mű helyes felfogását és értékelését. És ebben kell, hogy segítse az olyan kritika, mely ítéleteit nem szubjektív benyomásokra, hanem a művészi jelenségek objektív törvényszerűségeire alapít-

ja. De emellett az olvasóban a művészi alkotások okos és helyes értékelésének kimeríthetetlen forrását találjuk. Alapvető hiba lenne az olvasó érdeklődésének, kétségeinek vagy akár elutasító ítéletének mellőzése vagy lebecsülése; ez legalábbis a néphez való nem őszinte viszonyról és individualizmusról tanúskodnék. A *Literární Noviny* meglepte már az első lépést, hogy az irodalmi kritikát közelebb hozza az olvasóhoz és igyekezett feleletet adni az olvasók hangjára. Buriának szerint ez elvileg helyes. De hogy nem könnyű dolog meggyőzően megmagyarázni az olvasóknak a költői alkotás néha igen bonyolult kérdéseit, megmutatta a *Literární Noviny* cikkeinek különböző visszhangja.

Az olvasó iránti felelősség szükségszerűen jelentkezik ott is, ahol a kritikus az irodalmi mű művészi sajátosságairól kezd beszélni. Ma joggal hangoztatják, hogy a kritikus szenteljen megfelelő figyelmet a művészi formának. De csak akkor kerül el az újabb sematizmus és újabb egyoldalúság veszélyét, ha emellett az olvasóra is gondol.

Az irodalmi kritika fő vonása a népiség kell hogy legyen. Ma ez irányban is jogosan magasabb igényekkel lépünk fel a kritikussal szembe. De a szürkeséget, elvontságot, érdektelenséget, melyek a kritika vonzóerejét és hatásosságát veszélyeztetik, nem kerülheti el a kritikus azáltal, hogy lírizál, hogy kritikáját teletüzdeli metaforákkal, hogy szubjektivizmusát hangoztatja. A cseh irodalmi kritika színvonalának emeléséhez, új formáihoz vezető utat megtalálni csak a széles olvasórétegek figyelembevételével lehetséges. A kritika művészi tökéletesedését csak úgy lehet elérni, ha a kritika figyelembe veszi a dolgozó nép érdekeit és az egyszerű olvasó számára érthetőbbé teszi.

S. I.

CSEHI Gyula

Riportirodalmunk néhány időserű kérdéséről.

Utunk, 1955. május 20.

A riport csak a szovjet korszakban vívta ki helyét a szépirodalmi műfajok nagy családjában; egyenjogúságának gyakorlati elismeréséért még mindig küzdelmet kell folytatnia. A riport a szépirodalom *dokumentáris* ágába sorolható, de távol-

ról sem azonos a dokumentáris szépirodalommal. A riporteri magatartás az életanyaggal szemben egyszerűen annyit jelent, hogy az író művészi formában és igénnyel hűségesen beszámol arról, amit látott és úgy *ahogy* látta.

A riport különleges fontosságát a szocialista építés időszakában Gorkij ismerte fel először, és egyszerűs mind megteremtette a szocialista-realista riport remek mintaképeit is. A riport Gorkij szerint olyan szépirodalmi műforma, mely a tudomány módszereit is alkalmazhatja. Szigorú dokumentáris jellege megköti az alkotó kezét: csak azt ábrázolhatja, ami a társadalomban létezik, és csak úgy, ahogy létezik. De ez a műforma ugyanakkor a személyes állásfoglalás, a feltárt anyag értelmezése és értékesítése, a sajátos művészi kép megteremtése terén, az írói invenció felhasználásában határtalan lehetőségeket biztosít.

A mai riportokban előforduló hibák jelentős része a műfaj dokumentáris jellegének és az emberábrázolás ebből fakadó követelményeinek elhanyagolásából származik. Egyes riporterek a dokumentáció hiányosságait hőseik önkényes és éppen ezért felszínes „lélekrajzával” pótolják. A riport és az elbeszélő széppróza tipizálási eljárásai azonban lényegesen különböznek egymástól. Összezávarásukból nem valamilyen „középműfaj” születik, hanem az élet igazsága ellen vétő gyenge írások, függetlenül attól, hogy milyen műfaji meghatározással közli őket a szerkesztőség.

A riport és az elbeszélés ilyen kereszteződésének egyik fő oka az írói invenció téves felfogása. E téren is lényeges különbségek vannak a riport és az elbeszélés lehetőségei és követelményei között. A regény vagy az elbeszélés esetében az írói invenció szuverén módon alakítja a hősképet és a helyzeteket, s egyetlen szálon, az életigazság érvényesülésének szálán tartozik számadással az olvasónak, a kritikussal. A riport hőseinek viszont neve, cím, személyazonossági igazolványa van. A riportba foglalt eseményeknek, a szereplő személyek tetteinek és magatartásának nemcsak lényegükben, hanem *materiálisan* is igaznak kell lenniük. Ez a követelmény nem jelenti az írói invenció száműzését a riportból. De az invenciót a riportban nem a jellemek és helyzetek megteremtésére kell felhasználni — ezeket magából az

életből veszi a riporter — hanem azok értelmezésére, váratlan és mégis jellemző kapcsolatok feltárására, előzmények és következmények bemutatására.

Ott, ahol az invenció hiányzik, tipikust ábrázoló riport helyett típus-riport jön létre. Ott, ahol az invenció szabadságát tévesen értelmezi a riporter, a jó riport helyett megjelenik az elbeszélés-pótlék.

O. A.

MILNER, Ian

Felix Holt, the Radical and Realism in George Eliot

[Felix Holt, a radikális c. regénye és George Eliot realizmusai]

Časopis pro Moderní Filologii, 1955.
2—3. sz. 163—173. p.

A cikk írója mélyreható elemzésnek veti alá George Eliot *Felix Holt* c. regényét, mely szerinte a társadalmi háttér realiztikus ábrázolásában messze túlhaladja az író többi művét. A regény merészen szól bele az uralkodó osztály politikájába és követeli a választójog kiterjesztését a városi munkásságra. Ez a regény központi mondanivalója. melyet a regény főszereplője, Felix Holt fejt ki tömören a munkássághoz intézett beszédében. A *Blacwood's Magazine* 1868-ban a beszédet külön is közölte. Ez a merész kiállítás a munkásosztály mellett erős kritikát váltott ki és merőben különbözik a kompromisszumokat kerésző, megalkuvó korábbi George Eliot-tól.

A szerző hivatkozik arra, hogy ha van is ideológiai szempontból hibák George Eliot korábbi regényeiben, társadalomábrázolásában igazi realista volt. Egyik cikkében, mely a *Westminster Review*-ban jelent meg, 1856-ban, erősen kikel az uralkodó osztály füledt légkört tükröző társadalmi regény ellen (the genteel noval of high society), valamint a nőírók ostoba regényei ellen (silly novels by Lady Novelists). Szerinte az író kötelessége „... egyszerű történetet úgy elmondani, hogy semmi se lássék jobbnak, mint amilyen... Hazudni oly könnyű, az igazságot ábrázolni pedig nehéz“.

A cikk szerzője ezután bő tartalmi ismertetést ad George Eliotnak erről a sze-

rinte igen elhanyagolt és aláértékelt regényéről. Bő idézetekkel, különösen Felix Holt beszédének taglalásával igyekszik bizonyítani, hogy a regény eszmei mondanivalója pozitívan értékelhető. Kénytelen azonban elismerni a szerző azt is, hogy a regénynek komoly fogyatékosága a főhős, Felix Holt ábrázolása, aki idealizált alak, és nehezen feltételezhető, hogy a harmincas években volt már a városi munkásságnak ilyen képviselője. Maga George Eliot hivatkozik arra, hogy gondosan áttanulmányozta a *The Times* 1832-es és 1833-as évfolyamait, hogy világos képet nyerjen a korról és minden apró eseményéről. Ez azonban nem volt elegendő ahhoz, hogy a munkásságot a való életnek megfelelően ábrázolja. A dolgot úgy egyszerűsítette le, hogy a saját politikai és vallási nézeteit adta Felix Holt szájába, mégpedig a hatvanas években vallott elveit. Ezek pedig közelebb állnak a Kingsley-féle keresztény-szocializmushoz, mint a chartizmusban meg-edződött munkásság haladó szocializmusához. Ebben a korban a munkásság idealista ábrázolása nem egyedülálló. Dickens *Hard Times* (Nehéz idők) c. regényének főalakja, Stephen Blackpool, Mrs. Gaskell *Mary Barton*-jának John Bartonja közeli rokonságban áll ezzel az ábrázolással.

George Eliot idealista ábrázolásmódjának több oka van. Elsősorban nem ismerte közvetlenül a városi munkásságot, ugyanakkor amikor el kell ismernünk, hogy kitűnően tudta ábrázolni a vidéki proletariátus tagjait (Adam Bede, Silas Marner). George Eliot realista ábrázolása a *Felix Holt*-ban gyakran a naturalizmus felé hajlik. A munkásság tétlen, nyomorult tömegként jelenik meg, akik képtelenek sorsukon változtatni, kizárólag Felix Holt képes őket megváltani. Ez az ábrázolás jellemző George Eliot burzsoá korlátaira, mert a munkásságot nem ismeri, forradalmi erőt csak egy kiváltságos polgári személyiségnek tud tulajdonítani.

Amikor George Eliot regényének hibáiról beszélünk, szükséges ismételt hangsúlyozni a regény-célzatát, amely töretlenül a munkásosztály politikai meg erősödését célozza és sokkal többet tesz a munkásság érdekében, mint kora bármely irodalmi alkotása.

R. E.

MÜLLER, Joachim

Beiträge zur Literaturgeschichte aus Gegenwart und Vergangenheit

[Adalékok a múlt és a jelen irodalom-történetéhez]

Aufbau, 1955. 5. sz. 465—471. p.

A német közvélemény, de maguk a német irodalomtörténészek is, egyre inkább szükségét érzik annak, hogy a német irodalom történetét végre alapvető tudományos munkában foglalják össze. Ilyen munkák létrejöttét hátráltatja az a körülmény, hogy az irodalomtörténetnek megelőzőleg egy sor alapvető problémát meg kell oldania és központi alakjainak munkásságát monográfikusan fel kell dolgoznia. Az utóbbi években jelentek meg olyan tanulmányok, amelyeknek tudományos eredményeit a jövőbeni német irodalomtörténeti kézikönyv jól fel tudja majd használni.

Hans Mayer tanulmányai (*Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Berlin, Rütten und Loening, 271. p.) a korai polgári korszak elbeszélőjéről, Johann Gottfried Schnabeltől egészen a késői korszak mestereiig Gerhart Hauptmannig, Hermann Hesseig és Thomas Mannig terjednek. A különösen markáns irodalmi alakokban vagy egyes művekben fontos korszakok, mint a felvilágosodás, a Sturm und Drang, a klasszicizmus és a Junges Deutschland alapkérdéseit boncolja. Párhuzamokat von a szerző a XVIII. századi német és francia irodalmi fejlődés között, elemzi a német irodalom struktúráját a negyvennyolcas forradalom előtt és után, valamint a XIX. és a XX. század fordulóján. A források pontos ismerete, a filológiai gondosság és lelkiismeretesség, a társadalmi öntudat és végül az írói meggyőző erő ezeket a tanulmányokat megbízható irodalomtörténeti munkákká teszi.

A monográfikus tanulmányok sorából emeljünk ki néhányat. A Schnabelről, erről a rendkívüli elbeszélő tehetségről szóló tanulmány meggyőzően világítja meg az író realiztikus vonásait és bizonyítja be, hogy hogyan tőri át Schnabel regénye az *Insel Felsenburg* a lovag-illetőleg pikareszk-regények korlátait és alkot átmenetet Grimmelshausen és Wieland között.

A Lessing-beszéd csiszolt eleganciája nem nélkülözi a reális történeti tényeket és ideológiai vonatkozásokat. Mayer helyesen világítja meg azt a különös tény, hogy Lessing drámai munkásságának változásában nincs folytatása, mert a Sturm und Drang drámájának önállóvá váló igyekezete eltér Lessingnek az ob-

jektív irodalmi törvényszerűséget és a társadalmi szempontból tipikus modell-dramaturgiát célként kitűző művészetétől. Különösen aláhúzza Lessing drámáinak jelentőségét a német nemzeti irodalom és a polgári társadalmi öntudat kialakulása szempontjából.

Az Ulrich Bräkerrel szóló tanulmány kimutatja, hogy Bräker önéletrajza több, mint kultúrtörténeti szempontból megragadó beszámoló a kor keserves plebejus életformájáról. Bräker kérelmetlen társadalomkritikus, még akkor is, ha nem látja világosan a kor gazdasági struktúrájának változásait és szubjektíve sok szempontból a pietizmus rabja marad.

A kötet legterjedelmesebb tanulmánya „Schiller és a nemzet” címet viseli. Mayer itt részletesen bemutatja, hogyan ingadozik Schiller a politikai és az apolitikus költészet, a demokratikus-republikánus tendenciák és a feudális humanizálhatóságába vetett hit, a német nemzeti irodalom és az elvont kozmopolitizmus között. Ezek az ingadozások tükrözik Németország reális adottságait a XVIII. század végén. Schiller egyéni fejlődésének minden fázisát a korat alakító események határozzák meg. A fiatal költő hangja azonos a Sturm und Drang haladó törekvéseinek hangjával, ugyanakkor azonban Schiller a Sturm und Drang anarchikus és irracionális tendenciáinak költői kritikusa. Kétségtelenül állítja politikai költő. Kérelmetlenül állítja pellengérré a feudalizmus visszasságait, mégis már a *Haramiákban* jelentkeznek a kor ellentmondásai és a *Don Carlostól* a *Tell Vilmosig* a német polgári szabadságért vívott harcában mindenütt sok az utópisztikus vonás.

A szerző megvilágítja Schiller és Kant viszonyát. Bár Kant Schillernek jelentékeny impulzusokat adott és új filozófiai perspektívákat nyitott meg számára, mégis helyes, ha Schillert elhatároljuk Kanttól. Schiller esztétikai írásaiban is nemzetnevelő célokat követ. Azt vizsgálja, hogy miként lehetne nevelni az embereket a korabeli társadalmi viszonyok között a humanizmus eljövendő világa számára. A szerző és a recensens meg egyeznek abban, hogy Schiller a német lehetőségek végső határát nem csupán a kulturált nemzeté váló fejlődésben látja. Utolsó drámaiban már politikai cselekvésre szólítja fel a népet, harcra szólítja fel mindenféle idegen uralom ellen, és ezzel már Németországnak a nemzeti szabadságra való igényét fejezi ki. E tanulmány néhány olyan problémára világít rá, amelyeknek megoldása a Schiller-kutatások soronkövetkező feladata lesz.

A következő tanulmány vizsgálódásai egyetlen műre, Immermann *Epigonen*-jére összpontosulnak. Az egyes műből kiindulva ítéli meg az irodalomtörténész az az író teljes munkásságát. Hans Mayer mintaszerű módszerrel Immermann művét Balzac Lucien-regényével hasonlítja össze, s így a francia író mély társadalmi felismeréseinek fényénél mutatja meg Immermannnak a német viszonyokból eredő korlátait. Ennek a módszernek eredményeképpen igazságos, de nem túlzó ítéletet tud alkotni erről az Engels által nagyon megbecsült íróról.

A Büchner-monografus Hans Mayer ebben a kötetben Büchner esztétikai nézeteinek szentel igen sikerült tanulmányt. A Büchner levelezésében és műveiben lecsapódott esztétikai nézeteknek lényege Mayer szerint az, hogy „Büchner az arisztokratikus idealizmussal és az arisztokratikus realizmussal a plebejus-demokratikus realizmust állította szembe. Mayer szerint Büchner a Sturm und Drangtól a marxista esztétikáig vezető út közepén áll.

A Richard Wagner-tanulmány Wagner levelezésének új, még eddig kiadatlan dokumentumokat tartalmazó kiadása alapján készült. Lényege az, hogy Wagner sokkal inkább kifejezője az 1830—1883 közötti Németország polgári gondolkodásának, mint azt eddig feltették. 1848-ig Wagner szoros kapcsolatban áll Feuerbachkal és ateisztikus eszméivel. 1848-ban forradalmárnak mutatkozik, később azonban, az állítólag „destruktív“ kommunizmus ellen fordul, bár továbbra is fenntartja antikapitalista nézeteit, amint az a *Nibelungok gyűrűje* eredeti koncepciójából kiderül. Csak az ötvenes évek közepétől kezdve válik pesszimiztikus, sovíniszta és misztikus áramlatok rabiává. Mayer meggyőzően bizonyítja, hogy Wagner késői műveiben hogyan győzedelmeskedik a zenei teremtorő a szövegek ideológiai fogyatékoságain is. Így a *Tristan* zenéje az élniakarás himnusza, a *Mesterdalnokok*ban pedig nagyszerű realizmus győzedelmeskedik az élettel ellenségesen szembe álló momentumok felett.

Az utolsó három dolgozat már a jelen irodalomhoz vezet. Ezek közül az első Gerhardt Hauptmann és Thomas Mann kapcsolatáról szól. A második Hermann Hesse művészetének humanista lényegét vetíti az olvasó elé. Hesse, aki felismeri a felbomló polgári társadalom ellentmondásait, így veti fel a kérdést: vajon az életben csalódott ember elforduljon-e a realitástól, vagy feloldódik az emberi közösségben. A *Glasperlenspiel*ben meg-

bélyegzi a társadalmilag felelőtlen, parazita magatartást, de a költő maga nem mutatja meg az új, alkotó világba vezető utat.

A tanulmányok sorát a Gerhardt Hauptmann 90. születésnapján, Hamburgban tartott beszéd zárja le, amely szerint Hauptmann életműve mély humanista meggyőződésben gyökerezik. Az élet felé fordul és a hazaszeretetet a más népek kultúrájának mélyeséges megbecsülésével kapcsolja össze. Drámai műve lényegében hitvallás a realista alkotásmod' mellett. Hauptmann költői nagysága abban áll, hogy a szenvedő, elnyomott ember felé fordulva rendkívüli megfigyelőkészségnek és végtelen szeretetnek erejével felejthetetlen alakokat állít a színpadra.

Hans Mayernek ezeket a tanulmányait Thomas Mann az 1954-es év négy legjobb könyve közé sorolta.

L. B.

STRÍBRNÝ, ZD.

K otázce Shakespeareova stěvotého názoru

[Shakespeare világnézetének kérdéséhez.]

Časopis pro Moderní Filologii,

1955. 2—3.sz. 96—104. p.

Ez az elméleti kérdés rendkívül fontos a gyakorlat szempontjából is, mert lehetetlen helyesen olvasni, értelmezni, színpadra vinni Shakespeareat, ha nem ismerjük eszmei álláspontját, ha nem tudjuk, mire törekedett, mit óhajtott, az milyen alapvető eszméket fejezett ki színműveiben.

Stríbrný tanulmányában a szovjet és a haladó nyugat-európai irodalomtörténészek idevágó kutatásainak eredményeit összegezi, főleg M. M. Morozov, A. A. Szmirnov, továbbá az angol A. Kettle és a cseh színháztörténész Jaroslav Pokorný megállapításai alapján.

Shakespeare műveiben, bár megtalálhatók bennük a régi, feudális és az új, polgári ideológia elemei, elsősorban mégis mindkét ideológia jelenségeinek és nézeteinek kritikája a döntő, s ezzel párhuzamosan olyan előremutató nézetek pozitív kifejezése, amelyek áttörték kora két uralkodó ideológiájának korlátait. Műveinek ezeket az új, „harmadik“ sajátosságait a népiség megnyilvánulásának kell tekintenünk, mivel ezek nem valamilyen társadalmon és időn kívül eső, elvont spekulációkban gyökereznek. Jóllehet Shakespeare korában a népek nem volt, nem is lehetett saját önálló ideológiája, joggal feltételezhetjük, hogy ős-időktől kezdve nemcsak rendkívül fejlett kritikái érzékkel rendelkezett a kizsák-

mányoló osztályok ideológiája iránt, hanem sajátos népi életbölcsessel és élettapasztalattal, sajátos, népi világ-, természet- és társadalomszemlélettel. Ezért beszélhetünk a művészi alkotás népiségéről, még mielőtt a néptömegek egy része az ipari központokban tömörült volna, az öntudatos munkásosztály, a forradalmi munkásmozgalom és a forradalmi ideológia kialakulása előtt.

Shakespeare népisége nem dönti el azt a kérdést, szószólója volt-e a nagy színműriő a népnek. Nem tudjuk, milyen nézetet vallott Shakespeare, a *polgár*, de művei alapján megállapíthatjuk, milyen világnézetet alakított ki Shakespeare, a *szó művésze*.

Engels közismert Balzac-elemzéséből az a tanulság vonható le, hogy a művész egyéni világnézete nem eredeti, szubjektív formájában tükröződik művészi alkotásaiban, hanem új formában, mivel közben a művészi alkotófolyamat során módosult. Az alkotás, amennyiben realista, rákényszeríti a művészt, hogy szubjektív nézeteit, amelyek általában nem mentesek az osztályelőítéletektől és a közkeletű társadalmi és művészeti szckásoktól. az objektív valósággal hasonlítsa össze.

Minél inkább realista valamely művész, annál inkább válnak objektívvé szubjektív nézetei az alkotási folyamat során. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a realizmus a művész akaratától teljesen függetlenül nyilvánul meg a műben. Itt világosan arról a viszonyról van szó, amely a szubjektív, lényegében osztályjellegű világnézet és a realista módszer között áll fenn, amely módszert tudatosan vagy ösztönösen választja a művész, s amely lényegében az alkotási folyamat objektív megismerési oldala. Ez a viszony dialektikus ellentmondás formáját öltheti fel, amikor is a művész szubjektív világnézete ellentétben áll az objektív valósággal. Néha azonban a művészi alkotás két alkotó része, a szubjektív és az objektív kölcsönösen áthatják és kiegészíthetik egymást. Kölcsönös viszonyuk azonban mindig meghatározza az alkotás végleges eszmei és művészi egységét.

Ezen elméleti fejtegetések helyességét az *Ahogy tetszik* c. vígjáték elemzésével igyekszik bebizonyítani a tanulmány írója. Shakespeare ebben a darabban egy korabeli udvari pásztor-regényt dolgozott fel, amelyet azonban teljesen fonákjára fordított azáltal, hogy szembeállította benne a közkeletű pastorale-eszményeket és a pásztoroklészet sémáit a nép józan gondolkodásával és a falusi élet realista képével. Főleg ebből az összeha-

sonlításból fakad humora is, amely nem öncélú, hanem telítve van gondolatokkal, mivel az irodalmi konvenciók, sablonok, a reakciós romantika képmutatását egyaránt könnyedén és kedélyesen, ugyanakkor azonban forradalmi módon leplezi le. A vígjáték főszereplői és egymáshoz való viszonyuknak elemzése arról tanúskodik, hogy a leginkább pozitív alakok, Rosalinda és Próbakő valamint a többiek közelállnak egymáshoz derűs, optimista, gyökeresen népi életszemléletükkel, amely tagadja a melankolikus. Jaques dekadens arisztokratikus pesszimizmusát és a burzsoázia új, egoista rabló erkölcsét. Magát Jaquest nem tekinthetjük „Hamlet elődjének”, filozófiáját egyáltalán nem azonosíthatjuk Shakespeare világnézetével.

Ha Shakespeare realista módszereinek gyökereit kutatjuk, kiderül, hogy nem elvont, logikai megfontolások útján keresi és találja meg az igazságot, hanem oly módon, hogy meghatározott, helyes nézőpontból próbálja szemlélni a világot és a természetet. Nem az uralkodó osztályok álláspontját fogadja el, amelynek világnézetét szükségszerűen eltorzították kizsákmányoló érdekei és elősdi életmódja. Ha azonban a költő a dolgozó nép szemével néz, amely őszinte, közvetlen, aktív viszonyban van a valósággal, akkor csalhatatlanul felismeri az igazságot. Shakespeare Próbakőt, a nép képviselőjét választotta útmutatóul a pásztor-játék érdekében, ezért nem is tér le a helyes útról.

Stříbrný összegezve az *Ahogy tetszik* tanulságait, azt a részkövetkeztetést vonja le, hogy Shakespeare valóban az angolok nagy, nemzeti költője, mert műveiben fel tudta ölelni annak az angol népnek eszmei és művészi gazdagságát, amely a hosszú, feudális szétdarabolt-ság után éppen az Erzsébet-korban vált egységessé. A nemzeti költő alkotásainak leglényegesebb forrása és alkotórésze tehát a népiség. Népiség nélkül a nemzeti költő fogalma üres szólam.

Rosalinda és Próbakő jellemének elemzéséből kitetszik, hogy a népiség sohasem jelent elmaradottságot, primitívséget vagy vulgaritást, ellenkezőleg, a felvilágosult gondolatok és törekvések nagyobb fokú gondélyítését és konkretizálását jelenti, amelyben Shakespeare, a renaissance-költő, kora művelt embereivel osztozott. A humanizmus és a népiség összekapcsolódása teszi életművét a szó igazi és legmélyebb értelmében humánussá, emberivé.

B. K.

TOMČÍK, Miloš

K niektorým otazkam vývinu slovenskej literatúry v rokoch 1918—1938

[A szlovák irodalmi fejlődés néhány kérdéséhez az 1918—1938 években]

Slovenské Pohl'ady, 1955., 3., 4., 5. sz. 266—301., 387—414., 506—542. p.

Sem a szlovák irodalomtörténetírás, sem a szlovák kritika nem foglalkozott eddig eléggé behatóan nemzeti irodalmának a Csehszlovák Köztársaság megalakulásától a második világháború kitöréséig terjedő korszakával.

Ez a korszak rendkívül fontos a szlovák irodalom megerősödése, a haladó és retrógrád erők harca szempontjából; sok vita is zajlott le pro és contra az egyes írók értékeléséről. A szlovák irodalomnak talán egyetlenegy korszakával kapcsolatban sem volt olyan sok vitatható tétel, eszmei és esztétikai zavar, mint éppen a két világháború között eltelt húsz év irodalma körül.

Miloš Tomčíknek a *Slovenské Pohl'ady* hasábjain három folytatásban közölt értékezése 15 fejezetben mutatja be, hogyan fejlődött a szlovák irodalom, jobban mondva a szlovák irodalmi élet az említett időszakban. A fejezetek címe maga is jól illusztrálja a szerző mondanivalójának lényegét. A címnélküli bevezetés után a „Nemzeti felszabadulás és az irodalom” című fejezet következik, majd, sorrendben: A kritikai realizmus íróinak egyenletlen fejlődése; Küzdelem az irodalmi hagyomány megértéséért; A fiatal író-nemzedék fellépése; Szembeszállás a hagyománnyal és új hatások; A realizmus hanyatlása a nacionalista ideológia hatása alatt; A proletárművészet elemei a szlovák irodalomban; A DAV-csoport; A szocialista realizmus kezdetei a szlovák irodalomban; A realizmus egyéb megnyilvánulásai a harmincas évek szlovák irodalmában; Kísérletek az irodalomban a közömbösség leküzdéséért; Az antirealista irányok új beáramlása a szlovák irodalomba: A szlovák írók kongresszusa 1936-ban — s végül a Zárószó.

Tomčík minden egyes fejezetben, tehát a fejlődés minden egyes szakaszának ismertetése közben alapos gazdasági-társadalmi képet nyújt s a szlovák nép társadalmi-gazdasági helyzetét következtében kialakult politikai-ideológiai légkörben tárgyalja az irodalom jelenségeit. E módszer következetes alkalmazása okozza, hogy tisztán állanak előttünk a fejlődés egyes szakaszai; ott, ahol eddig viták folytak haladás és reakció viszonyáról, most közelebb kerülhetünk az igazsághoz. Mindaz, ami az eddigi — magukat

marxistáknak valló — szerzőknél vulgarizáló egyszerűsítéssel „oldódott meg”, Tomčíknál közelebb került a való élethez, mert: „A realista módszer megszilárdulásának, a kritikai realizmusból a szocialista realizmusba való átmenetnek s másrészt az antirealista elemek irodalmunkba való behatolásának a folyamata rendkívül összetett volt.” S valóban, Tomčík nem szimplifikál. Akkor, amikor az egyes írókat beágyazza a szlovák életfolyamatba, az értekezés terjedelméhez mért néhány jellemző mondattal egész egyéniségüket igyekszik bemutatni, ellentmondásaitkal, pozitív és negatív oldalakkal együtt. A tanulmányt éppen ezért nemcsak a szlovák irodalomtörténetesek forgathatják haszonnal, hanem mindenki, akinek a kutatási területe a szlovák irodalomtörténet adott szakaszával kapcsolatban áll.

Nemcsak a fejlődés általános rajzát, hanem az egyes íróportrékat is ki kell emelnünk Tomčík tanulmányában. Persze, a legtöbbet — igen helyesen — Jilemnický és Fraňo Král' művészetével foglalkozik. Ők a szóban forgó korszak csúcspontjai, ők jelentik a szlovák szocialista realizmus elindulását. A szerzőnek igen nagy érdeme, hogy minden eddigi — Tomčík tanulmányának megjelenése után vulgarizálónak tetsző — értékelésekkel szemben viszonylag pontosan meg tudja határozni az egyes írók helyét és az eddigi — nemegyszer frázisszerű — értékelésekkel szemben rá tud mutatni igazi jelentőségükre. Nagyon helyesen ír például Jégé jelentőségéről s mutat rá főleg arra, hogy az Adam Šangala a polgári értelmiség addigi romantikus műtszemléletéhez képest megalapítja a realista szemléletű és módszerű szlovák történeti regényt. Szépen látja meg az ellentmondásokat azoknál a költőknél, akik 1918-ban, Csehszlovákia megalakulása idején, illetőleg közvetlenül utána voltak fiatalok: nem csodálkozik művükben a misztikának és a reális ábrázolásra való törekvésnek, n l'art pour l'art-nak és itt-ott a jó politikai érzéknek első pillanatra megfajthetetlen ellentmondásain, hanem azokat az írók származásával, társadalmi helyzetével, a politikai viszonyok alakulásával igyekszik megmagyarázni. Ebből a szempontból Milo Urbanról alkotott arcképe a legfigyelemreméltóbb: fokról fokra haladva mutatja be, hogy az Živý bič [Élő ostor] realista, forradalmi hajlandóságú írója — akiben gyermek- és ifjúkorának nehéz nyomora következtében megvoltak a haladó író csirái — hogyan kerül a papi befolyás miatt két tűz közé, hogyan jut mind mélyebbre és mélyebbre a „nép-

párti" sajtó klerikális érdekeket szolgáló szerkesztőségeiben s végül hogyan köt ki a „klérofasiszta" Szlovákia hirhiedt lapjánál, a *Gardistánál*.

Igen szépen mutatja be a különböző irányzatok kialakulásában az egyes folyóiratoknak a haladó polgári, majd a kommunista sajtónak a szerepét. Közöttük áll a DAV (Tömeg), amelynek története nemcsak azért érdekes, mert következményei szinte egész napjainkig, Clementis és Novomeský leleplezéséig elhatnak, hanem azért is, mert éppen magának a DAV-nak az esete mutatja: mennyi ellentmondáson, az egymással ellentétes, egymást kiegészítő vagy éppen fedő színek minő kaleidoszkópján kellett a szlovák irodalmi fejlődésnek is átmennie, amíg a szocialista realista fokra eljutott! Tomčík igen helyesen mutatja be, milyen módon lett Edo Urx méltán forradalminak nevezhető kezdeményezéséből a dekadens, kispolgári, majd az ellenség érdekeit nyíltan szolgáló írók keze alatt a modern szlovák irodalom egyik legelhibázottabb folyóirata. De értékelésben nem egyoldalú s főképp nem szűklátókörűen elfogult: tud mérteket tartani s ezért tud — annyi egyoldalú ítélkezés és tájékoztatlan tapogatózás után — Ján Pončanról is helyes képet adni. A DAV káros befolyása, az erősen vulgarizáló tendenciák több ízben — akarva, nem akarva — az ellenség uszályába hajtották, — de az kétségtelen, hogy ő tette meg a szlovák irodalomban — ha nem is kifogástalanul — az első lépéseket a szocialista realizmus felé. *Dívny Janko* [A csodálatos Janko] c. költeménye pedig azért jelentős, mert a jövőért folytatott forradalmi harcot jól össze tudja kapcsolni a haladó hagyományok ápolásával.

A továbbfejlődés pozitív tényezői között Tomčík jól meglátja a pártot, s vezető szerepét, főleg akkor, amikor — 1929. után, a kényelmetlenül bekövetkezett gazdasági válság következtében kiéleződött osztályharcban — a burzsoázia megerősítette állását s a szlovák irodalomban is fenyegetett a faszizálódás veszedelme. Nemcsak egyes íróknál, mint pl. Milo Urbannál, hanem az egész irodalmi fejlődés vonalán bemutatja a fasizmus térhódítását s azt, hogy ezzel szemben hogy vették fel a harcot a forradalmi erők. Felületes szemlélettel könnyen kimondhatta volna, hogy mindaz egyértelműen reakciós, ami Jillemnický és Fraňo Král' fellépése után nem minősíthető szocialista realistának. A „proletárirodalom" és a „szocialista realizmus" fogalmának finom megkülönböztetése is segíti Tomčíkot abban, hogy ne vulgarizáljon. Meglátja a realista és ha-

ladó vonásokat Zuzka Zguriška, Ján Bodenek, L'udovit Zúbek, Ferdinand Gabaj, Dobroslav Chrobák, Margita Figuli és mások műveiben. Igen szépen, szemléletesen mutat rá a szürrealizmus elterjedésének okaira is. Finom éleslátásra vall, hogy bemutatja: itt-ott azok is a szürrealizmus áldozataiul estek, akik módszerestek a fennálló rendszer ellen való lázadásra. De a szürrealizmus elterjedésének valódi oka, hogy a húszas évek végének, a harmincas évek elejének a fiataljai mohó külföld felé való fordulással minden áron újat kerestek. El a múlttól, el a népies-nemzeti hagyományoktól, új formára, új megnyilatkozási módra van szükségük! — hirdették.

Miért a húszas—harmincas évek fiataljainak ez a mohó Európa-felé fordulása? Miért a sokszor modoros új hang-keresés? Attól tartunk, hogy ennek a magyarázatánál Tomčík nem hatolt elég mélyre. Persze, igaz: az a tény, hogy a szlovák nemzet 1918-ban kivívta önállóságát, az irodalom terén is lázas tevékenységre serkentette a fiatalokat. A múlttal való szakítás első, forradalminak mondható kelkesedésével túlzásba estek, s kezdetben azt is el akarták vetni, ami a szlovák múltból haladó. Tomčíknak — szerintünk — alaposabban meg kellett volna vizsgálnia annak a szlovák polgári értelmiségnek a sorsát az 1918—1938 közötti Csehszlovák Köztársaságban, amely hosszú időn át a szlovák irodalom művelőit adta nemzetének. Mi lett ezzel az értelmiséggel, hogy fejlődött tovább, kik lettek belőle az imperialista burzsoázia támogatói, kik ingadoztak, kik orientálódtak a proletariátus felé? Szlovákia — tudjuk — Csehországhoz és a tőle nyugatra eső más államokhoz képes mezőgazdaságibb jellegű volt, ipara, proletariátusa lassabban fejlődött. Ezért bonyolultabb, ezért nem egyértelmű a szlovák értelmiség útja, ezért nem lehet differenciálódását vulgáris egyszerűsítéssel csak kettészakadásnak minősíteni.

Némi kis egyszerűsítést látunk abban is, ahogy a burzsoá nacionalizmust magyarázza az 1918—1938 közötti korszakban. Amikor arról beszél, hogy a krízis éveiben még a pártban is tapasztalható nacionalista hatás, amikor egyes írók nacionalizmusát, fasizmusba-torkollását fejtegeti, akkor csaknem kizárólag a csehekhez való viszonyra gondol: Bizonyos mértékig ez helyes is: a szlovák „autonomizmus" a klerikális reakció jelszava volt, amellyel pont akart hinteni a nyomorgó szlovák nép szemébe s el akarta téríteni a figyelmet az égető társadalmi és gazdasági kérdésekről. De Tomčíknak ar-

ról sem lett volna szabad megfélekednie, hogy a szlovák irodalmi életnek föltétlenül érintkezésben kellett lennie az első Csehszlovák Köztársaság területén élő „nemzeti kisebbségek” irodalmi életével. Egyetlen egyszer tesz erre célzást, amikor a DAV szemére hányja, hogy nem találta meg a magyar és a kárpaukrán forradalmi írókhoz az utat. Az élet teljességében való szemléltetésének, a dialektikus ábrázolásnak csak hasznára lehetett volna, ha a nacionalizmus jellemzésénél az egymással nemzeti sikon is versengő burzsoáziákról, a proletár internacionalizmusnak, az egyes nemzetiségek összefogásának a rajzából is legalább izelítőt kaptunk volna. Mind a magyar, mind pedig a szlovák irodalomtudomány munkásai 1945 óta már több ízben hangsúlyozták, hogy az egymással való törődés, egymás irodalmának kölcsönös vizsgálata nagymértékben elősegítheti a tisztánlátást. Az az érzésünk, hogy ezt Tomčík nem vette tekintetbe. Adynak a szlovák írókra gyakorolt hatását nem szabad teljes mértékben a francia dekadensek hatásával azonosítani. Kétségtelen, hogy az 1918 utáni fiatalok számára sok szempontból jelentett Verlaine-hez, Rimbaud-hoz vagy Claudel-hoz hasonló: új formát, a „fentebb szépségek” új kifejezési lehetőségeit. Már Štefan Krčmery és Rudo Uhlár szépen rámutattak, hogy Ady a fiatal szlovák költők számára ennél többet jelentett: feleletet sok problémájukra, többek között a nemzetiségi kérdés megoldására. Ady hatása a szlovák irodalomra elsősorban haladó jellegű. A róla szóló szlovák tanulmányok mind ezt bizonyítják.

Tomčík — a társadalmi-gazdasági fejlődés alapján — ezt a korszakot így periodizálja: 1918—1929; — 1930—1938.

Kisebb hiányaitól eltekintve Tomčík tanulmánya hézagpótló mű, nagymértékben elősegíti, hogy tisztán lássuk a modern szlovák irodalom problematikáját.

Sz. L.

WYKA, Kazimierz

O uniwersytecki podrecznik historii literatury

[Az irodalomtörténet egyetemi tankönyvéért]

Pamiętnik Literacki, 1955. I. sz. 1—54. p.

A Lengyel Tudományos Akadémia Irodalmi Kutató Intézetének Tudományos Tanácsa 1954 november 8-án és 9-én ülést tartott. A napirend legfőbb pontja a lengyel irodalomtörténet egyetemi tankönyvének előkészítése, az alapvető kér-

dések megvitatása volt. A vitaindító referátumot dr. Kazimierz Wyka professzor, az intézet igazgatója tartotta.

Wyka először ismertette azokat az okokat, melyek az egyetemi tankönyv létrejöttét szükségessé teszik; rámutatott arra, hogy csakis a tankönyv segítheti elő a hallgatók önálló tudományos munkáját, az egyetemi oktatás színvonalának emelését. Azután az irodalomtörténeti kutatások jelenlegi helyzetét mérte fel: a reneszánsz és a felvilágosodás irodalma terén az eddigi kutatások kielégítő alapot adnak a tankönyv megírásához, — a romantika és a kritikai realizmus irodalma körül még nem zárultak le a viták. Bár még sok hiányosság van — pl. nem készültek el a nagy írók monográfiái, — nem kell az egyetemi tankönyv előkészületeivel tovább várni, hanem minden erőt a tankönyv köré kell csoportosítani — állapította meg Wyka; azután a történettudománnyal és nyelvtudománnyal közös és külön kutatási területeket vizsgálta s hangsúlyozta, hogy az egyetemi történeti tankönyv fontos segítséget jelent az irodalomtörténészeknek.

Milyen legyen a készülő egyetemi tankönyv: tankönyv-, vagy kézikönyv-jellegű? — veti fel a kérdést Wyka. Vagyis kb. 800 lap terjedelmű, 2 kötetes összefoglalás legyen, vagy 2500—3000 lapnyi, 6 kötetes kézikönyv, bibliográfiával és forrásjegyzékkel? Wyka az utóbbi mellett foglal állást: csak egy ilyen nagyszabású kézikönyv segítheti elő megfelelő mértékben az önálló tudományos munkát, s csak ilyen terjedelem tenné lehetővé a fontosabb irodalomelméletek kritikai értékelését.

Wyka ezután a kötet-felosztásra, a periodizációra tett javaslatot: I. A lengyel irodalom a Felvilágosodásig; II. 1764—1822 (A Felvilágosodás irodalma); III. 1822—1863 (A romantika irodalma); IV. 1864—1896 (A kritikai realizmus első szakasza); V. 1896—1939 (A kritikai realizmus második szakasza); VI. A Népi Lengyelország irodalma.

Különösen fontosnak tartja a három történeti cezúra: 1765, 1864, 1944 megtartását. E felosztáson belül két kötetre terjedne a régi lengyel irodalom és a romantika kötete, tehát összesen 8 kötet lenne az egész tankönyv.

Wyka ezután a kötetek belső szerkezetének kérdéseire tért át, s ismertette az egyetemi történelem-tankönyv egyes fejezeteinek felépítését. Minden fejezetet öt részből áll: először idézi a marxizmus—leninizmus klasszikusait az adott kor problematikájával kapcsolatban, azután

közli a nyomtatott és a kéziratos források jegyzékét, áttekinti az alapvető historiográfiát s csak azután következik a tankönyv előadó része. Ezt a felépítést Wyka véleménye szerint az irodalom-tankönyv-nél módosítani kell: a marxizmus—leninizmus klasszikusait csak a romantikánál, a kritikai és a szocialista realizmusnál kell idézni, a forrás-jegyzékben csak az alapvető kiadásokat kell felsorolni, a kézirat-jegyzékben elegendő néhány érdekességet megemlíteni (pl. hol található a Pan Tadeusz eredeti kézírata stb.) — s az irodalomtörténeti munkák áttekintésében is csak a lényeges elméletekre kell szorítkozni. A bibliográfiát és a forrásjegyzékét nem az egyes kötetek végén, hanem inkább az egyes fejezetekhez kell csatolni.

Ezután Wyka a tankönyv érdembeli problémáival foglalkozik. A három legfőbb feladat: megállapítani az irodalom fejlődési törvényeit, bemutatni az irodalom szerepét a nemzeti kultúra fejlődésében, s a maradandó irodalmi értékeket. Tehát három főbb problémakör vetődik fel: a kor, az író és a mű problematikája. Fontos, hogy az egész tankönyv egy egységes módszert alkalmazzon: a marxizmus—leninizmus módszerét, s a munka során leküzdjük a szerzők az elmúlt esztendőik irodalomkutatásának legfőbb hibáját; a túlzott historizmust, mely közvetlen történelmi dokumentumot keresett az irodalmi műben, csak történeti szempontból elemezte azt. Tehát az egyes korokat bevezető, történelmi jellegű fejezetek nem egészen olyanok lesznek, mintha történész írta volna őket: az irodalmi szempontból fontosabb eseményeket erősbben ki kell domborítani bennük. Nagy súlyt kell fektetni az irodalmi elemzésre, melynek átgondolt helyes módszere mindmáig hiányzik. Be kell mutatni az irodalom kapcsolatát a nemzeti kultúra egyéb területeivel; ez persze nem történhetik sematikusan, az egyes korszakok más-más követelményt támasztanak; pl. a reneszánsz-korban az irodalom fejlődése a nemzeti nyelvért folyó küzdelemmel fonódik egybe, a felvilágosodás korában a nemzeti színházért s a modern folyóirat-irodalomért vívott harcra stb. Ugyanígy az adott korszakok követelményei szerint kell foglalkozni a műfajok értékelésével is, szem előtt tartva a marxista esztétika szempontjait.

Megvilágította Wyka az irodalmi csoportok értékelésének kérdését is; mint-hogy e csoportok többnyire különböző törekvéseket, különböző irányzatok képviselőit foglalják egybe, létezésük tényét

elismerve, nem szabad interpretációs elemmé tenni őket.

Az írók közeli vagy távoli szemlélete a következő kérdés. Távoli szemléleten Wyka azt a tárgyalási módszert érti, amikor a kor általános ismertetésébe és értékelésébe illeszti be a tankönyv írója a kisebb jelentőségű írókat; ilyenkor pl. az életrajzi adatok fölöslegesekek. A közeli szemlélet kiemeli egyes korszakok irodalmának vezéralakjait, és külön fejezetet szentel nekik; ilyenek az I. kötetben Rej, Kochanowski és Potocki, a II.-ban Krasicki és Trembecki, a III.-ban Mickiewicz, Słowacki, Fredro, Kraszewski és Norwid, a IV.-ben Prus, Sienkiewicz, Orzeszkowa és Konopnicka, az V.-ben Żeromski, Reymont, Kasprówicz, Wyspiański és Tuwim, végül a legújabb irodalomban Broniewski és Kruczkowski. Ezeknek életrajzát is ismertetni kell, megrajzolva fejlődésük vonalát. Problémát jelent az írók második csoportja: azoké, akik nem emelkedtek az elsők közé, műveik mégis jelentős helyet foglalnak el a lengyel irodalomban (pl. Orkan, Zapolaska). S mi történjék a hosszú életű írókkal, kiknek munkásságát fel kell parcellázni, ha csak a korszakok tárgyalása során szerepelnek? (pl. Niemcewicz, Świe-tochowski). Némely író életrajzi adatai jellemzők a korra, vagy nevelő értékük miatt fontosak: ezeket ki kell emelni a tankönyvben.

Végül Wyka a tankönyv elkészítésének gyakorlati feladatait tűzte ki. A munkálatokban egész Lengyelország valamennyi polonistájának részét kell vennie, be kell vonni az összes tudományos intézet és tanszék dolgozóit, s kívülálló munkatársakat is. Az első feladat a kötetek problémáinak megállapítása, a kiemelkedő írók kiválasztása, s a kötetek szerkezetének felvázolása. Legelőször rövid vázlatot kell e tézisekről készíteni; ezt a munkatársak vitája követné, — azután következne alaposabb kidolgozásuk, majd publikálásuk s csupán ennek nyilvános vitája után kerülne sor a tényleges tankönyvirásra. Wyka javaslatot tett a határidőkre vonatkozólag is (1957-ig bezárólag), s hangsúlyozta, hogy sürgősen össze kell állítani a tematika-jegyzékét, a szerzők névsorát, ki kell adni két segédkiadványt: az egyik a terminusok jegyzékét s a világirodalom főbb íróiról szükséges tudnivalókat tartalmazná, a másik rendszeres stilisztikát, poétikát és vers-tant. Végezetül rámutatott arra, hogy a tankönyv-munkálatok zavartalanságát és a határidők betartását csupán az biztosíthatja, ha az Oktatásügyi Minisztérium

bizonyos munkaidő-kedvezményben részesíti a munkatársakat.

A Tudományos Tanács tagjai egyhangúan elfogadták a referátum két alapvető téziséit: a tankönyv tudományos kézikönyv-jellegű lesz, s a történelmi fejlődést egységes, objektív folyamatként fogja bemutatni. Nagyobb vita alakult ki a periodizáció kérdései körül: Kleiner és Pigoń ellenvetéseivel szemben Budzyk, Markiewicz, Mayenowa és Zólkiewicz véde Wyka álláspontját, melyet végül a Tudományos Tanács elfogadott. A továbbiakban összeállították a szerkesztőbizottságot, a tudományos szerkesztők és recenzensek, továbbá az egyes kötetek szerzőinek jegyzékét; az ülés második részében pedig — az egyetemi polonisztikai tanszék munkatervének megvitatása során — a Tudományos Tanács ismét megállapította, hogy az összes polonisztikai erőket a tankönyv köré kell tömöríteni.

K. G.

Das Institut für Deutsche Sprache und Literatur. Vorträge gehalten auf der Eröffnungstagung.

[A Berliini Tudományos Akadémia Német Nyelvi és Irodalmi Intézete. Az ünnepélyes megnyitón elhangzott beszédek.] Akademie-Verlag, Berlin. 1954. — 187. p.

A Német Nyelvi és Irodalmi Intézetet a Német Demokratikus Köztársaság kormányának 1952 áprilisában kelt levele hívta életre. A megnyitő ünnepségen megjelentek a német filológia legjobb képviselői; politikai szempontból különösen jelentős, hogy kelet- és nyugat-németországi tudósok egyaránt bekapcsolódtak az Intézet munkájába. Bár a Német Nyelvi és Irodalmi Intézet munkatervének középpontjában nyelvészeti kérdések — elsősorban nagyarányú szótári munkák — állnak, irodalomtörténeti szempontból is érdekes problémát vetettek fel a megnyitő ünnepség előadói. Theodor Frings, az Intézet igazgatója, rövid áttekintést adott a germanisztikai studiumok fejlődéséről a Német Tudományos Akadémia keretén belül. Rámutatott arra, hogy már Leibniz, akinek kezdeményezése a berliini akadémia 1700-ban megalkult, különös gondot kívánt fordítani a német nyelv művelésére. A továbbiakban ismertette az új intézet célkitűzéseit, az egyes osztályok feladatait.

Az előadások közül irodalomtörténeti szempontból különösen érdekes Ernst Grumach és Wilhelm Wissmann előadása

a Goethe-filológia kérdéseiről. Az Intézet munkatervének középpontjában a Goethe-kutatás áll; a Német Tudományos Akadémia már évekkal ezelőtt külön Goethebizottságot is létesített. Ernst Grumach az új akadémiai Goethe-kiadás problémáiról beszélt. (Probleme der Goethe-Ausgabe: 39—51. p.) Az előadás a szövegkritika érdekes elvi problémáit veti fel a Német Tudományos Akadémia új kritikai Goethe-kiadásával kapcsolatban. Grumach mindenekelőtt szigorúan bírálja Goethe műveinek eddig legnagyobb kiadását, az ún. weimari kiadást (más néven Sophien-Ausgabe, 1887—1916), melyet egyébként már a megjelenése óta napvilágra került gazdag kéziratos anyag miatt is elavultnak tart. A weimari kiadás legnagyobb hibáját abban látja, hogy hamisan értelmezett „kegyelettel” nyúlt Goethe életművéhez. A szerkesztők mereven ragaszkodtak a Goethe-művek utolsó kiadásához, melyet Goethe nagyrészt még személyesen rendezett sajtó alá. (Ausgabe letzter Hand, 1827—1830.) Így a weimari kiadás csak az „Ausgabe letzter Hand” javított kiadásává válhatott, nem pedig igazi kritikai kiadássá, amely csak a kéziratok és a korábbi kiadások összevetésének eredményeként születhet meg. A weimari kiadás elsősorban csak azt a kiadói és szerkesztői munkát tartja lényegesnek, melyet még Goethe maga végzett el művein; nem törekszik arra, hogy képet adjon a költő alkotó munkájáról, az egyes művek fejlődéséről, alakulásáról. Ezt a hibát még súlyosbítja az a tény, hogy az „Ausgabe letzter Hand” elkészítésénél Goethe sok technikainak látszó, de művészi szempontból is lényeges kérdésnél (helyesírás, interpunkció, egyes nyelvtani alakok használata stb.) szabad kezet adott munkatársainak, sőt gyakran még a nyomdai szedőknek és korrektoroknak is, akik így — akarva, nem akarva — gyakran meghamisították az eredeti Goethe-szövegeket. Grumach eleve helytelennek tart minden olyan kiadási elvet, amely nem esetenként vizsgálja meg az egyes szöveg-változatok használhatóságát, hanem abból indul ki, hogy mindenkor a szerző által átnézett utolsó kiadás tartandó a legtökéletesebbnek.

Ebből az alapvető hibából ered a weimari kiadás „történetietlensége” is. Nem veszi figyelembe azokat a művészi szempontokat, melyek Goethét az egyes művek megírásához vezették, hanem a fiatalkori műveket is azokkal a változtatásokkal közli, amelyeket Goethe — aki sok tekintetben eltávolodott már fiatalkori világnézetétől, művészi elveitől — néha

sok évtized múlva eszközölt korábbi művein. Így tehát a weimari kiadásban „Goethe összes művét, bárhogyan és bármikor keletkeztek is, abban a letompított és enyhített formában olvastuk, amelyet az érett Goethe adott nekik...” (45. p.) Ez egyaránt vonatkozik a művek tartalmára és formájára; a weimari kiadás eltünteti például a Sturm- und Drang-korszakban írt művek „önkényesen-zseniális” helyesírását és interpunkcióját stb. A weimari kiadás hibás alapkoncepciójából ered a kritikai apparátus elégtelensége is. Mivel a szerkesztők csak egyetlen kiadást fogadtak el hitelesnek, a régebbi kiadások, a kéziratok anyaga az apparátusba szorul, csak holt teherként kísérheti az egyes alkotásokat. Az egyes művek történeti kialakulása teljesen elhomályosul azáltal, hogy a költő vázlatai, tervei csak szetszabdalt formában, csak egyes szövegrészekre vonatkoztatva jelentkeznek az apparátusban. Ezt az eljárást Grumach alapján elhibáztatták tartja; nézete szerint valamely költői alkotás kialakulásának minden mozzanatát (tervezetek, első változatok stb.) zárt egészként kell közölni az apparátusban; csak így nyerhetünk teljes képet a mű kiteljesedéséről. (Csak a kiadásoknak a végleges szövegtől eltérő helyeit kell külön szöveg-variánsként közölni.)

Mivel az új, teljes kritikai Goethe-kiadás elkészítése igen nagy időt venne igénybe, az Akadémia egyelőre arra az elhatározásra jutott, hogy mindenekelőtt egyes kötetekben adja ki Goethe főműveit. (Nem Goethes Werke, hanem Werke Goethes címmel.) Ennek a gyűjteménynek első kötetei már meg is jelentek, Grumach hangsúlyozza, hogy ezek a kiadványok egyben alkalmat adnak majd arra, hogy a további munkával kapcsolatos elvi, módszertani kérdéseket tisztázzák.

A Goethe-filológia problémáival foglalkozik Wilhelm Wissmann *A Goethe-szótárról* c. cikke is. (Über das Goethe-Wörterbuch, 53—63. p.) Hangsúlyozza, milyen jelentős a készülő Hangsúlyozza, milyen jelentős a készülő Goethe-szótár a német nyelvtörténet és nyelvelmélet, valamint a nyelvhelyesség és a nyelvművelés szempontjából. A nagy Goethe-szótár mellett tervbe vették egyes fontos Goethe-művek speciális szótárait is. Különösen az olyan alkotásoknál tartja eze-

ket szükségesnek, melyeket a költő hosszú élete során többször is át dolgozott.

A többi előadás nagyrészt csupán nyelvészeti kérdésekkel foglalkozott. Irodalomtörténeti szempontból érdemes még megemlékezni az Intézet egyéb — a beszédekben csak vázlatosan említett — irodalmi jellegű munkáiról. Folytatják Wieland, Jean Paul és Otto Ludwig műveinek kritikai kiadását. Most jelennek meg a legnagyobb német irodalmi bibliográfia, Goedeke kézikönyve új folyamának első füzetei. Folytatja az Intézet a *Középkori német szövegek* (Deutsche Texte des Mittelalters) kiadását is. A továbbiakban tervbe vették Th. Fontane, F. M. Klingner műveinek. Klopstock ódáinak kritikai kiadását. Szerepelnek a tervben a legfontosabb XIX. századi folyóiratok bibliográfiai feldolgozásai, szövegkiadások az egyetemi oktatás számára, valamint olyan szöveggyűjtemények, amelyek egy-egy probléma vagy témakör fejlődését mutatják be. (Pl.: irodalmi kritikák Lessingtől napjainkig, szemelvények német Shakespeare-fordításokból stb.) Tervbe vették egyes fontos irodalmi művek forrásainak kiadását is. Az Intézet évi közleményekben számol be a germán filológiai és az újabb német irodalommal foglalkozó tudományos publikációkról.

A Német Nyelvi és Irodalmi Intézet megnyitásán elhangzott előadásokat elsősorban az teszi számunkra érdekessé, hogy igen szorosan összefonódnak bennük az irodalmi és nyelvészeti kérdések. Az egyes írók nyelvének feltérképezésében, a szótári munka irodalomtörténeti vonatkozásainak kidomabolításában sokat tanulhatunk a német filológusoktól. (A Goethe-szótár mellett Marx—Engels- és Balzac-szótár is készül.) Érdekesekek a szövegkritika elvi kérdései, amelyek a nagy Goethe-kiadással kapcsolatban felmerültek. Az Intézet tervében viszonylag háttérbe szorulnak azonban a pusztán irodalomtörténeti jellegű feladatok; a szövegkiadások, az aprófilológiai gyűjtőmunka mellett még csak fel sem vetődik az irodalomtörténeti, irodalomelméleti tanulmányok megjelentetésének igénye; még a perspektivikus tervben sem merül fel egy új, korszerű német irodalomtörténet megírásának szükségessége, vagy akárcsak a megfelelő előmunkálatok megindítása.

B. L.

BENOT, Yves

Lumières nouvelles sur le XVII. siècle

[A XVII. század új megvilágításban] Europe, 1955. április-május 180—184 p.
ADAM, A.

Histoire de la littérature française au XVIII.-e siècle t. I—IV.

[A XVII. század francia irodalmának története]

(Paris, Domat. 1949—1954.)

Nouvelle Critique, 1955. 65. sz. 113—126. p.

A francia Irodalmi Kritika nagydíját 1949-ben Antoine Adamnak ítelték oda a XVII. század francia irodalmáról szóló műve akkor megjelent I. kötetéért. Azóta napvilágot látott már a negyedik kötet is, és ez alkalmat ad arra, hogy Yves Benot elmondja róla véleményét.

Adam műve a francia haladó irodalmi hagyományoknak a jelen fényénél való újezerű megvilágítása. Adam nemcsak a szakemberek szűk csoportjához szól, hanem egyszerre tud a tudomány és a tömegek nyelvén szólni, világosan kifejezésre juttatja azt a véleményét, hogy a tudomány célja a közösség szolgálata.

Adam a francia irodalmat történelmi összefüggésében ragadja meg. Idealista elődeitől eltérően meg van róla győződve, hogy a nagy század irodalma nem elszigetelt és elszigetelhető jelenség, hanem szerves folytatója meghatározott előzményeknek, s előzménye a vele oly sokszor hamisan szembeállított felvilágosodás kori irodalomnak. Nem azért látja nagynek a XVII. század irodalmát, mert örökérvényű, hanem azért tartja örökérvényűnek, mert a kort fejezi ki. A vesztfáliai béke után Európa első hatáimává nőtt Franciaország, s az ebből fakadó nemzeti büszkeség nélkül érthetetlenek maradnának számunkra Corneille, sőt Racine művei is. Nemzeti büszkeség, hazafias érzés egyrészt, csendes, de szívós ellenállás az uralkodó s a születési és pénzarisztokrácia machiavellisztikus törekvéseivel szemben másrészt: lépten-nyomon felfedezhető a nagy írói alkotásokban, melyeket úgy szoktak emlegetni, mint egy kortól, környezettől független, elvont klasszicizmus kifejezőit. Adam művében XIV. Lajos udvara nem az udvariasság, a galantéria oly sokszor megrajzolt színhelye; cinikus, hatalomra és gyönyörökre éhes, kíméletlen zsarnok és udvaroncái vezetik

az országot, abban az illúzióban, hogy egy egész nép és nemzet csak becsügyük és mohó élvhajzásuk kiszolgálására való. E nélkül a környezet nélkül nehezen értenénk meg például Racine hőseit, akik kíméletlenül, kegyetlenül semmisítik meg szenvedélyük tárgyát, ha az nem hajlandó engedni vágyaiknak. Adam e pontra vonatkozólag tanulságos példákat idéz az udvaroncok életéből, akik »szoros kapcsolatban élnek a csillagjósok, mérgekverők, alchimisták és angyalsínalók rajával, akiktől hemzseg Párizs társadalmának alsóbb rétege.«

Ezeket a kapcsolatokat a szerző különösen alaposan tárja fel, s Racine tragédiáiban is kimutatja hatásukat. Éppen Racine-ban, akinek műveit szeretik a tiszta költészet, az örök szépség címkéjével fémjelezni, s ha hatásokat állapítanak meg nála, akkor legfeljebb a janténizmust, a Port-Royalt emlegetik. Holott a nagy drámaíró művei tele vannak szembeötlő társadalmi vonatkozásokkal. A körülötte zajló életből vonja le azt a tanulságot, hogy a hatalmasok visszaélnek erejükkel, hogy a józan ész és a rend színfalai mögött fékezhetetlen szenvedélyek tombolnak, s nem ismernek gátat, ha teljesülni akarnak.

Ebben a szélesen megrajzolt társadalmi háttérben a maguk hús-vér valóságában állanak előttünk azok az írók, akik, mint Boileau vagy — utolsó darabjaiban — Corneille, kíméletlenül támadják a hivatalos tekintélyeket, vagy mint Molière, eszes, gyakorlati érzékű, tántoríthatatlan hívei az egész századon keresztül vonuló, egy időre föld alá kényszerített felvilágosodás áramlatának. Corneille és Descartes műve »a nemzeti lét egy pillanatának a kifejezője.«

Fontos megállapítása Adamnak az, hogy a korszak műveinek a vizsgálatában óvatosnak kell lennünk az idegen hatások értékelésében. Helytelen volna túlértékelni Corneille műveiben a spannyol, Molière-ében az olasz, s mindnyájukéban általában a görög-római hatást. Minden forrás és minden hatás eltörpül a nemzeti, társadalmi valóság mellett, amelyben éltek és műveik születtek. Ennek a nemzeti, társadalmi valóságának fontos részét alkotja a hagyomány. Hosszú ideig úgy tanították, hogy a reneszánsz, Rabelais és d'Aubigné kora, valamint a XVIII. század mate-

rialistái között nincs folytonosság; a józan ész uralmának klasszikus korszaka választja el őket egymástól. Adam a könyvtárakból előásott kéziratok, pamflelek félig illegális irodalmával bizonyítja, hogy ez a folytonosság megvolt. A szabadgondolkodó mozgalom töretlenül tovább élt az egész századon át; számos mártírja volt; képviselői között Gassendi mellett, ha nem is nagyon jelentős, de figyelemreméltó írókat találunk (La Mothe Vayer, Gabriel Noudé), s ott van Molière, La Fontaine, sőt Pascal is, aki a felvilágosultakkal való kapcsolatait sohasem tudta egészen elfeledni, s ha ellenük is írt, de »nélkülük« soha. XIV. Lajos udvarának durván anyagias, arisztokratikus látogatás-vállalosságával szemben mindig élt a felvilágosodás tudományos gondolata is, melynek képviselői, nem lévén módjuk a választást támogatni, támadják annak a védelmezőit, a képmutatókat, a jezsuitákat, a korrupt tisztviselőket, amikor s amelyiket lehet. Nem szabad szó szerint venni írásaikat, mert »csempészárú« volt ebben a korban nagyon sok mű, melynek kényszerű vallásos szelleme csak az író valóságos világnézetének a leplezésére szolgált. Erős ellenfelekkel állított szemben, az óvatosság fölöttébb ajánlatos volt. Ezért aztán nem is általános, elvi kérdésekben nyilvánul meg a szabadgondolkodók tevékenysége, nem az egyház és a vallás a bevallott célpont, csak a képviselőik. Nem a királyi hatalom, hanem pl. Colbert, — Molière, Boileau és La Fontaine ifjúságának idején. S bár gyakorlati különbségek vannak néha közöttük, de elvi alapjaik ugyanazok, s rendszerint forrásaik is: Montaigne, Charron, Gassendi.

Adam megfelelő helyre állítja a Port-Royal nevével jelzett janzenista mozgalmat is, melynek a jelentőségét eddig erősen túlbecsülték. Sokkal jelentősebb a századnak az a törekvése, hogy az ultramontán katolicizmus és a reformáció között meglelje a saját nemzeti útját. Ebben is a hagyományt követte; Rabelais-tól, aki nem volt hajlandó választani a »pápaolondok« és »genfi ördögök« között, egyenes és töretlen az út a XVIII. század materialistáihoz, s ez az út a XVII. század nagy klasszikusain át vezet.

Adam irodalomtörténetének ebben van a jelentősége; megmutatja a nagy század irodalmának igazi értékét, a szellemi szabadság iránti egyre tisztuló érzékét, amely nem hiányzott sem Racine-

ból, sem La Fontaine-ból, s a gassendizmuson, majd később, a karteziánizmuson nevelkedve, szilárd szövetségesre lett a folyton erősödő nemzeti érzésben.

P. L.

BUCHWALD, Nathaniel

The Off-Broadway Theatre

[Az off-Broadway színház]

Masses and Mainstream, 1955. 6. sz. 13—18. p.

A Broadway üzleti szellemű, a kapitalista amerikai rendszert kiszolgáló színházait komoly vetélytársként kezdi fenyegetni a kiteljesedő off-Broadway színházi mozgalom. New York periferiájára, mellékutcákba, sokszor alkalmi helyiségekbe szorult kis színházak tevékenységét fogja össze ez a szó: off-Broadway (Broadway-n kívüli). Lassan magához vonzza a kevésbé jómódú, de választékosabb ízlésű munkás- és értelmiségi közönséget, amely elfordul a Broadway üres, elvtelen és alantas produkcióitól.

A növekvő népszerűségnek csak egyik magyarázata az olcsóbb helyérek. Sokkal lényegesebb, hogy az elmúlt két-három évadban olyan klasszikus-és haladó szellemű új színdarabokat tűztek műsorra, amelyeknek az előadására a Broadway »szórakozás-kereskedői« gondolni sem mernek. Shakespeare, Shaw, Csehov, Ibsen és O'Casey művei számára most ezek a kis-színházak jelentenek igazi otthonot. A modern drámák közül Tábori, W. Branch, Waldo, G. Bellak, Yigel Mosselson darabjait játszották. Arthur Miller és Jean Giraoudoux új művei a különböző egyetemek és kollégiumok házi színpadain kerülnek magasszínvonalú előadásban a közönség elé.

Ezeknek az off-Broadway színházaknak a tevékenysége komoly mozgalommá terebélyesedik. Gyökerei messzi évekre nyúlnak vissza. Az amerikai színházi élet két-három évtizedes történetének számos jelentős mozzanata fűződik hozzá.

A Prowincetown és a Neighbourhood színházak előadásai határköveket jelentettek az amerikai dráma és színpadművészet kifejlődésében. Eugene O'Neill legjobb művei a Prowincetown színház kísérleti próbálkozásából nőttek ki. Egy merész csoport lázadása volt ez a Broadwayi túlhaladott színpadi konvenciói és

banális mondanivalója ellen. Ez volt a bölcsője a Theatre Guild-nek (Színházi Szövetség), amely évekig uralta a színházi életet merész kutatásaival valami új és friss után, amíg csak bele nem szűrült ez is a kommersziális, polgári egyhangúságba.

A huszas években a Neighbourhood színház gyújtott új tüzet az expresszionista dráma és színjátzás legmerészebb formáinak megteremtésével. A harmincas években a Cherry Lane volt hosszú ideig a középpontja azoknak a viharos harcoknak, amelyek a társadalmi dráma és a naturalizmus, a céltalan, statikus realizmus között dúltak. Ez a két évtized az amerikai színház forradalmi korszaka volt és kibontakozása párhuzamosan haladt a társadalmi harcok menetével. Képviselőit az a nagy kulturális erjedés ragadta magával, amely az első világháború után söpört végig Európán, és amelynek gyújtópontja az orosz forradalom volt és az azt követő harc a burzsoá művészi formák és tartalom ellen.

A huszas évek alkotó kezdeményezései megmozgatták az amerikai értelmiség különböző rétegeit. Olyan kiváló drámaírók léptek a formai újítók sorába, mint John Howard Lawson, Mike Gold, Francis F. Farago, Em Jo Bashe és mások.

A harmincas években a kapitalizmus mély gazdasági válsága erkölcsi és szellemi válságot is vont maga után, amelyben a gazdasági értékekkel együtt hanyatlottak a burzsoázia politikai, társadalmi és művészi értékei is. Ugyanakkor a másik oldalon feltört a munkásmozgalom. A forradalmi színházi mozgalom és a munkásmozgalom között szoros kapcsolat fejlődött ki, így született meg a Munkások Színháza, számos agit.-prop. csoporttal, szereplőit, irányítóit és színdarabíróit főleg a munkásság soraiból toborozva. Többnyire színpad és díszletek nélküli. »mozgó« színház volt ez, ott játszott, ahol munkásközönség adódott, gyűléstermekben vagy akár az utcán, nagyobb tüntetések alkalmával.

A baloldali értelmiséget is magával sodorta ez a mozgalom, ami nyereséget jelentett, mert a hivatásos írók és színpadi szakemberek mélyebb tartalommal töltötték meg és lükeletesebb kifejezéshez segítették. Ezek az évek szülték a Group Theatre-t és a Theatre Union-t, Albert Maltz, George Sklar és Paul Peters művészetét, a néger színházi mozgalom ébredését és olyan új színműírók és rendezők felemelkedését, akikből később a hivatalos nagy színházak kiváló

munkatársai lettek. Ezek az évek hozták meg a zsidó munkások színházának, az Artef-nek fénykorát is, ekkor emelkedtek színdarabjai és színpadtechnikája a legmagasabb színvonalra.

Mindez már a Broadway színházain kívül, sőt azokkal szemben zajlott le s az off-Broadway mozgalom bevezetésének tekinthetjük, amelyet gúnyoltak és ostoroztak, de amelyről ugyanakkor félték is a nagyszínházak emberei, mivel veszedelmes vetélytársnak érezték.

De a harmincas évek forradalmi színház-mozgalmát nemcsak a Broadway-jel való szembenállás jellemezte, hanem általában szembenállás a fennálló rendszerrel. Határozott társadalmi cél vezette: a színházat a reakció, a faji uszítás, a kapitalista anarchia, a fasizmus és a háború elleni tömegmozgalom hajtóerejévé akarta tenni.

A jelenlegi off-Broadway mozgalom megváltozott politikai, társadalmi és gazdasági viszonyok között folytatja munkáját. Kétségtelen, hogy most is az üzleti szellemű Broadway-színházak ellen irányul művészi fegyvereinek éle, és főleg arra törekszik, hogy munkát és megszólalási lehetőséget adjon az onnan kiszorult tehetségeknek. Sok színész szegődik fizetés nélkül az off-Broadway színházakhoz, csak azért, mert vágyódik közönség után, és azért a sovány reményért, hogy innen utat találhat majd a Broadway-színházak és a biztosabb megélhetés felé. Általában az off-Broadway színházak tagjai fiatal kezdőkből, vagy Broadway-ből kidobott színészekből toborozódnak, ennek ellenére a művészi színvonal messze túlszárnyalja amazét. Az off-Broadway színházaknak már a műsora is néma vád a Broadway ellen, ahol nincs helyük a »rosszul fizetők« klasszikusoknak, sem az uralkodó rendszer visszásságait feltáró daraboknak. Jellemző Arthur Miller esete, aki darabjaival már népszerűvé vált, új darabjának a *Crucible*-nek előadására nem akadt vállalkozó, mert még a dramaturg is fél, hogy gyanús személlyé válik, ha ilyen haladó darabbal foglalkozik. Ezt is, és Tábori színdarabját az *Emperor's Clothes-t*, amellyel a hivatalos kritika mostohán bánt, hónapokig óriási közönségsikerrel játszotta az egyik kis off-Broadway színház.

És még egy vonás a pozitívumok listájához: az off-Broadway nem ismeri a faji megkülönböztetést, nyitva tartja a kapuit a néger tehetségek előtt is.

Nem lehet azonban elhallgatni a mozgalomnak néhány olyan fogyatékoságát,

amelyek hátrálthatják teljes kibontakozását. Elsősorban azt, hogy hiányzik a helyes társadalmi irányítás, ideológiai egység. Túlzott hangsúly esik a klasszikusokra és ez kissé a modern problémáktól való menekülést is jelenti. Ezenkívül nincs tömegpropagandája és így nem jut megfelelő tömegbázishoz sem. Ez a magyarázata, hogy a hétköznapi előadások félházzal mennek, pedig úgyis kicsi e színházak befogadóképessége.

Az alacsonyabb helyérek jelentőségét sem szabad túlbecsülnünk, mert a vasárnapi és ünnepi helvérek csaknem megközelítik a Broadway árait, és bizony itt is kicsit luxus-szamba megy az alacsonyabb fizetésűek számára a rendszeres színházlátogatás. A mozik még mindig olcsóbbak és a televízió semmibe se kerül.

A »Broadway mostohái« számára sem zavartalan mennyország az off-Broadway. Színpadhoz jutnak valóban, de sajnálatosan itt is kialakul a sztrár-rendszer, a Broadway-szellem átkos utánczása, ami pedig nincs inyére az off-Broadway látogatóinak.

Ezekből a kerékkötő hibákból az off-Broadway mozgalomnak ki kell lábolnia és ki kell a működését szélesítenie. Nemcsak a színpadon kell megcsinálnia forradalmát, hanem be kell vonnia a haladó mozgalomba a közönség még sokkal nagyobb tömeget — és erre meg is van a képessége és az ereje.

K. Sz. Zs.

CASES. Cesare

I limiti della critica stilistica e i problemi della critica letteraria

[A stíluskritika korlátai és az irodalmi kritika kérdései]

Società, 1955. 1. sz. 46—63. p., 2. sz. 66—291. p.

Miért van szükség arra, hogy »határokat« állapítsunk meg a stílus kutatás számára, kijelölve azokat a »korlátokat«, melyeken túlhaladva az eredmények igaz voltát veszélyeztetjük? A tanulmány, melynek elvi jelentősége vitathatatlan (szerzője inkább filozófus és irodalomtörténész, mintsem nyelvész), Leo Spitzer és mások életművének elemzésén keresztül bírálja a szellemtörténeti jellegű stílus kutatást.

Ez a fajta stílusvizsgálat az irodalmi művet úgy tekinti, mint az író vagy költő egyéniségének, személyiségének tükröképét. Az írói vagy költői mű egy-egy lelkiállapot, lelki helyzet kifejeződése.

Cases mindenek előtt az említett tétel tarthatatlanságát bizonyítja, majd arra mutat rá, milyen veszélyek származtak abból, hogy egy-egy író vagy költő lelkiiségének stílusis »tükröződéséből« egész korszak ismérveit akarták meghatározni.

1. Nézzük az elsőt! Cases utal a neves zürichi tudós, Staiger *Meisterwerke deutscher Sprache* (Zürich, 1948.) c. művére, melyben többek közt Kleist *Bettelwib von Locarno* (A locarnói koldússzony) c. elbeszélésének stilisztikai elemzését adja. Ez egyfajta szellemjárás történet, melynek hőse, egy órgróf, végül is felgyújtja saját kastélyát, ahonnan az idegedelt öröl túlvilági hangok hallatszanak s maga is bennpusztul. Staiger mondatról-mondatra követi az elbeszélést és megállapítja, hogy túlsúlyban vannak az alárendelt összetett mondatok, kivéve az utolsó részt, amikor a katasztrófa bekövetkezik. Staiger szerint az összetett mondatok közt számszerinti többségben vannak azok, melyekben célhatározó és következményes mellékmondatok találhatók. Ez éppen azért van így, mert Kleist lelkiességét a »puro stile drammatico« jellemzi; legjobb tükröződése pedig az olyan mellékmondatok halmozásában adódik, melyek önállósága nagymértű és melyek csak úgy kapnak értelmet, ha a főmondattal szoros egységben nézzük őket. Mondanunk sem kell, hogy az említett mondat szerkezetek ilyen jellegű szimbolikus értelmezése teljesen önkényes. Cases Lukács György egyik német nyelven megjelent tanulmányához fordul (*Deutsche Realisten des XIX Jahrhunderts*, Berlin, 1952). Lukács György ebben a művében részletesen foglalkozik Kleisttel is és Staigerrel teljesen ellentétes eredményre jut. Szerinte Kleist művészetét éppen a drámaiság hiánva, a novellisztikus alaphangulat jellemzi. Sőt mi több: »mentre dunque per lo Staiger il temperamento tragico di Kleist si manifesta anche nella novella, per il Lukács al contrario la sua incapacità di motivare profondamente il conflitto lo porta ad adottare anche nei drammi soluzioni novellistiche.« (míg tehát Staiger számára Kleist tragikus lelkiisége a novellában is megmutatkozik, addig Lukács szerint Kleist képtelen a konfliktust mélyebben megindokolni és még drámáiban is novellisztikus megoldásokat alkalmaz.) (270 l.)

Hasonló az alábbi stilisztikai értékelés. Lanson és a francia kritika (tegyük hozzá: a legújabb szovjet kutatások, mint pl. Jevnyina ismert műve is) Rabelais-t a realizmus és a reneszánsz na-

turalizmus képviselőjének, sőt egyik igen kimagasló, jellegzetes megnyilatkozásának tartják. Spitzer ezt a nézetet elveti és sajátos felfogása elvi alapjaiból kiindulva éppen az ellenkezőt igyekszik bebizonyítani *Zur Auffassung Rabelais* c. tanulmányában (Rom, Stil.-u. Lit.-Studien, I. 109—134). Kiindulva korábbi művéből, a *Die Wortbildung... Rabelais* c. 1910-es értekezéséből, a Rabelais-i szókinccs aránytalanságaiból, mértéktelenségeiből tragikus és démoni életérzést, irreális és anti-realista törekvéseket igyekszik kikövetkeztetni. »Viperákhoz, hidrákhoz, démonokhoz hasonló formák« megelevenedéséről beszél, melyek a Rabelais-i életművet elszakítják a valóságtól és megtöltik mágikus és démoni sejtelmekkel. Érdekes az, hogy tételének a kifejtése stilisztikai, sőt inkább nyelvészeti, mint kimondottan stilisztikai értékelésen alapszik. Rabelais szóképzésének sajátos módszere indítja arra Spitzert, hogy ilyen messzemenő következtetéseket vonjon le. (Megemlíthetjük, hogy a korai disszertációjában még szó sincs a bemutatott belemagyarázásról).

Hasonló módszert alkalmaz Spitzer Diderot-val kapcsolatban. »Meg vagyok győződve, hogy az egyén szempontjából oly döntő szexuális aktus Diderot alapélménye.« (*Linguistics and Literary History, Essays in Stilistics*, Princeton University Press, 1948:151, idézve Cases után: 58 p.) Ennek az alapélménynek nyelvi megnyilatkozását elemzi ki Diderot stílusában, mondatfűzésében, szóhasználatában.

2. Az író vagy költő lelkiségének stílárís »tükröződéséből« folyó korszaksajátosságok (tegyük hozzá: erőltetett módon való) megkostruálását jól szemléltethetjük Spitzer *Don Quijote* tanulmányában, mely a fent említett tanulmánykötetben jelent meg. Abból a nyelvi tényből, hogy Cervantes nem nagy gondot fordít szereplői nevének megtartására: sokszor különböző, de hasonló hangzású névvel hívja ugyanazt a szereplőt, Spitzer általános relativizmust, a világ jelenségeivel szemben fennálló közömbösséget következtet ki, mely az író lelkiségének ilyen módon való nyelvi megnyilatkozása lenne. Azonban ez a cervantesi közömbösség és relativizmus egyúttal korának közömbössége és relativizmusa: »l'indipendenza dell'artista postrinascimentale«. A nyelvi tényből így jutunk el a kor »lelkiségének« meghatározásához. Csak még a valásra nem terjed ki a közömbösség: a modern fejlődés azonban — nyelvi, stílárís és filozófiai téren is mindenre ki-

terjedő relativizmusoz vezet, melynek végső eredménye: »dissoluzione dionisiaca dell'individuo nel nulla e nella notte, come in Schopenhauer e in Wagner« (az egyén dionizoszi feloldódása a semmiben és az éjszakában, mint Schopenhauer és Wagner esetében). (Spitzer, i. m.: 73, idézve Cases után, 60 p.).

Érthető, hogy Cases, a marxista kritikus megdöbben ennek a módszernek szélységétől és megbizhatatlanságától, mely minden szellemessége ellenére szellemmel láthatóan nem oldja meg a problémákat. A történelmi tényezők nem jönnek számításba? — kérdezi Cases. A szellemtörténeti szemlélet az egyedi műből indul ki, hogy a korszakhoz elérkezék, azonban minthogy az egyedi műben csak a művész lelkiségének tükröződését látja, a korszak értékelése úgy következik be, hogy a korszak »avulsa dalla più vasta totalità del rispecchiamento estetico del reale nelle sue connessioni col «sostrato storico-sociale« (281 l.). (elszakad a történelmi-társadalmi alappal kapcsolatos valóság esztétikai tükrözésének szélesebb távlataitól). A történelmi-társadalmi alap tükröződése a műben, annak stílusában és nyelvében szilárd talajt nyújt a stílárís elemzésre; ha azonban a nyelvi és stílárís tényekből akarjuk az írói lelkiséget, majd azon túlmenően a kor történelmi-társadalmi keresztmetszetét kikövetkeztetni, a legképtelenebb és legszubjektívabb eredményekhez jutunk, mint erről Cases néhány példája is meggyőzhet.

A stílusvizsgálat nem önálló diszciplína, nincs létjogosultsága, csak mint »ancilla rerum litterarum et historiae« létezhet. Előbb meg kell ismerni az irodalmi és történelmi tényeket, azok fényénél lehet csak hozzáfogni a stílusvizsgálathoz. Mindez nem zárja ki azt, hogy a nagyobb történelmi keretben az író vagy költő egyénisége, sajátos lelkülete ne juthasson bizonyos mértékben érvényre. Nyilván nem úgy, mint ahogy a pozitívista kutatás vélte. Ph. A. Becker Molière *Nők iskolájában* eisősorban azt kutatta, mennyire tükrözi a darab Molière egyéni életének mozzanatait, t. i. a megcsalt férj élményét. Ilyen szoros és egymásbakaroló kölcsönhatás nem tételhezhető fel stílárís téren.

A stíluskutatás feladata tehát: »semplificare minutamente i risultati della critica vera e propria: funzione che assolve compiti insieme strumentali e didattici... significa, insomma, far rientrare l'oggetto della critica stilistica nel dominio della tecnica.« (290 l.) (a tulaj-

donképpen kritika eredményeit példák-
kal illusztrálni; ez a szerepkör eszközjel-
legű és pedagógiai feladatokat ró reá...
és magával hozza, hogy a stiluskutatás a
technikai tudományok területére kerül).
H. Gy.

COUFFON, Claude
Lorca sur le théâtre

[Lorca a színházról]

Europe, 1955. 114—115 sz. 194—196. p.

1936 tavaszán Lorca Madridból mene-
külve, hol a politikai szvenedélyek a bű-
nökkel és merényletekkel terhes atmosz-
férában a végső kétségbeesésig fokozód-
tak, éppen megérkezett Granadába.
Utolsó darabjával, a *Doña Rosita la Céli-
bataire*-rel (A pártában maradt Doña
Rosita) Barcelonában nagy sikert aratott.

Spanyolország lángokban állott, de
Doña Rosita, a szegény vidéki lányka
története mégis meg tudta indítani a spa-
nyolok szívét. A darab könnyed ironiája,
lírai és drámai elemeinek harmonikus
egyensúlya, technikája, amellyel a cse-
lekmény szimbolikáját a természetben
kereste, annyira magával ragadta a kri-
tikusokat, hogy Lorca nevét már Cseho-
véval együtt emlegették.

De már új tervek foglalkoztatták a
költőt. Granadához közeli otthonában be-
fejezte tragédiáját, a *Bernadra házát*, és
átdolgozta a *Divan du Tamarit* c. vers-
gyűjteményét, amelyet a Granadai Egye-
tem irodalmi kara szándékozott kiadni.

Ugyanebben az időben dolgozta ki a
Sodoma lerombolásának vázlatát. Ez a
darab a *Yermával* és a *Bernarda házá-
val* együtt trilógiát alkotott volna, ame-
lyet Lorca a meddőség problémájának
akart szentelni.

A színházzal kapcsolatos alábbi nyilat-
kozatát 1936 április 8-án tette az öt meg-
interjuvoló Felipe Morales újságírónak,
a ma már elfelejtett *Granada védője*
egyik munkatársának.

*A színi irodalom az a költészet,
mely emberivé válik...*

— Mindig a színház volt a hivatásom.
Életemnek sok-sok óráját áldoztam neki.
Nekem sajátos, bizonyos értelemben ki-
alakult, egyéni felfogásom van a szín-
házzal. A színi irodalom az a költészet,
amely a könyvből életre kelve válik em-
berivé. Emez átalakulás után a költészet
beszél és kiabál, sír és kétségbeesik. A
színművészet megköveteli, hogy a szí-
nen megjelenő személyek a költészet jel-
mezét úgy öltse magukra, hogy közben
azért csontjukat és vérüket is láttassák.

A színen szereplőknek olyan embernek,
olyan megdöbbenően tragikusnak kell
lenniük, oly erős szálakkal kell kötve
lenniük az élet és a pillanat valóságá-
hoz, hogy meg tudják mutatni azt, mi
bennük a játék, de ugyanakkor láttatni
tudják a fájdalmat is, éreztetni a szere-
lemmel és undorral teli szavak mögött a
hósiességet és szavaik mögé búvó dere-
kasságukat. Nem lehet a drámai alakok-
nak továbbra is olyanoknak maradniok,
ahogyan ma lépnek színpadra, sőt ahogy
ma szerzőik kézenfogva színpadra segítik
őket. E figurák konganak az ürességtől.

Spanyolországban ma a szerzők és szí-
nészek nagyrészenek csekély a közvetítő
szerepe. Az írók a páholyok közönségé-
nek írnak, a földszintet és a karzatot
kielégítetlenül hagyják. Pedig a páho-
lyok számára írni felette szomorú. Rá-
szedik ezzel a közönséget, és az egyszerű
közönség, a naív közönség, azaz a népi
közönség nem érti miért is beszélnek neki
olyan dolgokról, amelyekkel még a leg-
hétköznapiabb beszélgetéseiben sem fog-
lalkozik. Ez részben a színészek mulasz-
tása. Nem mintha ők hitványok lenné-
nek, de... »Hallgasson csak rám, ked-
ves X. Y. (egy szerző neve következ-
nék), azt akarom, hogy írjon nekem egy
darabot egy olyan szereppel... nekem
írja a szerepet! Igen, igen, én így és így
akarom. Tavaszi kosztümöt is szeretnék
felvenni, és 23 éves akarok benne lenni.
Ne felejtse ezt el!« Színdarabot írni le-
hetetlen így. Mert így az ember mi mást
csinál, mint egy hölgy vagy az artérió-
schlerosisban szenvedő hősszerelmes fia-
talságának megörökítését.

*Az előadhatatlan vigjáték, amelyet
hamarosan bemutatnak...*

»És a te darabjaid?«

— Darabjaimban mindig határozott
célt követtem. Első vigjátékaim előadha-
talanok. Most azt hiszem, hogy közü-
lök egyet, a *Lorsque cinq ans auront
passé-t* (Öt év múlva) rövidesen be fogja
mutatni az Anfistora Club.*

Ezekben az előadhatatlan darabokban
fejeztem ki mondanivalóimat. De hogy
egyéni tehetségemet bebizonyíthassam és
jogot szerezhessek a megbecsülésre, mást
is írtam. Én akkor írok, mikor jónak lá-
tom. Nem tartozom azok közé a megrög-
zött, rutinos szerzők közé, kik azt vallják:
minden évben egy kis darab! Utolsó da-

* Madridi színtársulat, Pura Ucelay vezetése
alatt működött. Csak egy olvasópróbát tartottak
a darabból 1933 júliusában.

rabomat, a *Doña Rosita ou le langage des fleurs*-t (Doña Rosita, vagy a virágnyelv) 1924-ben írtam.

Barátom, Morena Villa mondta nekem, egy alkalommal: »Mesélek neked egy szép kis történetet egy virág életéről: A változékony rózsáról egy XVIII. századi rózsaregény alapján.« — »Hallgatlak...« — »Volt egyszer egy rózsza...« Amikor befejezte a rózsza csodálatos történetét, már kész volt a darabom. Befejezett, kerek egységes, anélkül, hogy bármit is változtattam volna rajta.

Két ember egy folyó partján...

Most új darabon dolgozom, ez bizony el fog ütni eddigi darabjaimtól. Olyan mű, amelynek egyetlen sorát sem tudom most leírni, mert az igazság és a hazugság, az éhség és a költészet elszaggatták láncokaikat és a levegőben köröznek. Megszöktek a jegyzeteimből.

A darab lényege egy vallási és társadalmi-gazdasági probléma. A világot az éhség megtorpanásra kényszerítette, és most pusztítja az emberiséget.

Ameddig az anyagi javak elosztásában aránytalanság van, a világ nem gondolkodik. A következőket figyeltem meg:

Két ember megy a folyó partján. Az egyik gazdag, a másik szegény. Az egyiknek tele a hasa, a másik meg tönkreteszi a hangulatot ásitásaival. Egyszer csak felkiált a gazdag ember: »Oh, nézze csak ezt a bájos csónakot, ott ring a vizen! Nézze csak, nézze azt a lilomot, ott nyílik a parton!« — Közben a szegény ezt suttozza: »Éhes vagyok, nem látok semmit. Éhes vagyok, nagyon éhes vagyok.« És ez természetes is.

Azon a napon, amikor az éhség eltűnik a föld színéről, olyan csodálatos szellemi virágzás következik be, amilyent az emberiség még soha sem látott. Az emberek soha, soha nem tudják még csak elképzelni sem azt az örömet, amely a Nagy Forradalom napján fog kitörni.

T. E. I.

FINKELSTEIN, Sidney

The World of Science Fiction

[A tudományos-fantasztikus irodalom világa]

Mass. and Mains. 1955. 4. sz. 48—57. p.

A második világháború utáni években az Egyesült Államok kulturális életében elburjánzott a kereskedelmi hasznot jelentő »népszerű« irodalomnak egy válfaja, a tudományos-fantasztikus elbeszélőiroda-

lom. Regények, kisregények és novellák, keménytáblájú könyvek és füzetek, olcsó magazinok és költséges kiállítású, drága képeslapok, gyűjtemények és újságban megjelenő tréfás sorozatok képviselik ezt a műfajt. Vannak különböző igényű termékei, vannak klasszikusai és kritikusai, akik ennek szentelik munkásságukat. Ugyanaz jellemzi, mint a többi, tömegesen termelt »tömegművészet«-et. Távol áll a való élet becsületes ábrázolásától, csak közönségsikerre törekszik. Eppen úgy, ahogyan a népszerű szerelmi regényirodalom nem az igazi szerelemlről, házasságról és családi életéről beszél, a tudományos-fantasztikus irodalom tudományossága sem a természet törvényeinek elmélyült kutatása. Túlnyomó részében »alkalmazott« tudomány, romboló fegyverek, gondolkodógépek, időmasinák, emberautomaták, rakéták koholmányait népszerűsíti.

Ez bizonyos mértékig az ország tudományának tényleges állapotát is tükrözi. Az amerikai pedagógusok aggódo véleménye szerint az elméleti tudományos oktatás még a nagy egyetemeken is hanyatlásnak indult. A hallgatók jelentős százaléka olyan »gyakorlati« kérdések kidolgozásával foglalkoznak, melyeket a hadsereg, a haditengerészet, és a nagy részvénytársaságok határoznak meg. Nem véletlen az, hogy milyen »mitoszok« kísértenek a tudományos-fantasztikus irodalomban, hogy emberautomatáról írnak, amely fölébe kerül alkotójának és dacol vele, vagy olyan pusztító atomfegyverről, amely egy szörny birtokában az egész világ elsöprésével fenyeget.

A tudósok egyénisége is belevész a részvénytársaságok laboratóriumainak taposómalmába, ahol elsikkadnak találmányaik, és munkájuk teljesen azok akaratának függvénye lesz, akiktől megélhetésüket várják.

A problémát nyilvánvalóan nem a tudomány túlgyors fejlődése okozza, a gazdasági felépítésben és az osztályviszonyokban kell az okot keresni. Az sem mellőzhető szempont, hogy a kiadóknak ezek a milliós példányszámban megjelentett regények, magazinok és zsebkönyvek komoly üzletet jelentenek.

Ugyanakkor ez az irodalom az emberek atomháború-riasztotta nyugtalanságát és béke utáni vágyódását is tükrözi. Ezért témájában sokkal társadalmibb, mint a népszerű kereskedelmi irodalom ezt megelőző formái. A háború és béke, a világuralom, az ember és az emberi társadalom jövője állandóan visszatérő kérdései. Mivel nem beszélhet nyíltan a

haladás és a reakció erőinek mérkőzéséről, a hagyományos fantasztikus-irodalom formuláiba rejtve mondja el ugyanazt. Így kölcsönöz a vadnyugatról, a jeges Északraól, a végtelen tengerekről, a titokzatos Keletről szóló kaland-históriákból, de még távolabbi, ismeretlen és fantasztikus világokba kalandozik. A kalandtörténeteknek értékes vonása volt a természet szeretete, viszont romboló volt sovíniszta faji szelleme. A tudományos-fantasztikus irodalom az előbbit elhagyta, az utóbbit azonban átvette, sőt továbbfokozta.

A fantasztikus irodalomnak egy másik válfaja a borzalmas-, vagy szellemhistóriák voltak, tele szellemekkel, boszorkányokkal, vámpirokkal, ördögökkel cimboráló varázslókkal, mind a technika fejlődésétől való félelemnek a szülöttei. A tudományos-fantasztikus irodalom ezt kiterjesztette a negyedik dimenzió irányába és múltat-jövőt megjáró időmasinákat kohol. Ezekkel és szívtelen automata-embereivel még tudomány-ellenesebbé tette ezt a fajta irodalmat, a tudományt az emberiség félelmes ellenségének állítva.

Különösen divatossá vált a »fordított utópia« műfaja, amely félreérthetetlenül a szocializmus torzképét rajzolja meg. Eszerint a világ óriási gépezetté válik, amelyben az emberek csak alkatrészek. A szerelmet és a gyermeknevelést laboratóriumi eljárások helyettesítik. Tipikus példája ennek a műfajnak Frank Fenton és Joseph Petracca *Tolliver utazásai* c. története.

A fantasztikus irodalom negyedik válfaja a nemzetközi cselezővésék és kémkedési összeesküvések históriái, amelyeket az imperializmus kifejlődése, a piacokért, nyersanyagokért, gyarmatokért való harcok szültek.

Ezekből a történetekből azonban egészen világosan ki lehet hámozni a tendenciát: preventív háborút javasol, az atom-bomba bevetését, hogy azután »létrejöhjön a civilizált béke világa«.

Az igazi tudós az igazságot és a valóság ismeretét keresi, harcol az irracionális és tudatlanság ellen, és mindig szoros szálak összekövűlék népéhez. Ilyeneket hiába keresnénk a tudományos-fantasztikus irodalom »tudósai« között. A haladó hagyományok kiemelkedő alakjainak: Keplernek, Galileinek, Morgannak, Einsteinnek vagy Joliot-Curiének nincsenek közöttük utódai. Ezek a tudósok mágu-sökként, misztikus, embertelen erők szívtelen kezelőiként szerepelnek, vagy vala-

mely diktatorikus hatalom végrehajtó közegeiként jelennek meg, maguk is megfélemlítve saját alkotásaiktól.

Egy említésre méltó kivétel akad ebben az irodalomban: Arthur C. Clarke angol író *Prelude to Space* (Bevezetés a térbe) c. regénye, az első bolygóközi rakétahajó igen ésszerű leírása. *Childhood's End* (A gyermekkor vége) c. regénye pedig megpróbálja optimista fordulattal megrajzolni a világ képét. De nála is megtaláljuk az emberek lebecsülését, a jövő társadalmában ő is csak gépkatrész szerepet jósol az emberiségnek.

Ennek az irodalmi áramlatnak egyik legjellemzőbb vonása, hogy lemond a »happy ending«-ről. Sőt gyakori a regények olyan fordulata, amelyben néhány életbenmaradó figyeli végig a világ és az az emberiség teljes pusztulását az atom-bomba robbanása után.

Az ilyenféle megoldás »legnagyobb mestere« Ray Bradbury, nemcsak mert valóban gazdag képzelőerejű, tehetséges író, hanem mert egyike a legösszintébb pesszimistáknak. Irodalmi ősei nem Verne vagy H. G. Wells, hanem Edgar Allan Poe és Ambrose Bierce. A szellemhistóriákból indul ki, de mondanivalója érdekes, egyéni. Ő is a tudományos zsargon használya, mégis meggyőző. Képzelt történeteket is ír és a messze jövőbe kalandozik, mégis félreérthetetlenül a jelen Amerikájának problémái foglalkoztatják. Írásaiban az atomháború réme kísért. A reménynek egy vékonyka kis sugara mégis megcsillan írásai végén, bízik benne, hogy marad talán néhány ember a pusztulás után, akik jobb életet fognak majd felépíteni.

Művei: *The Illustrated Man* (Az ábrázolt ember) és *The Golden Apples of the Sun* (A nap aranyalmái) mindkettő novella-gyűjtemény. *The Martian Chronicles* (Krónika a Mars-lakókról) szintén novellák sorozata, de témájában és a cselekmény kibontásában olyan egységes, hogy majdnem regénynek fogható fel. *Fahrenheit 451* c. munkája kisregény.

A *Krónika a Mars-lakókról* a Mars gyarmatosításának, vagyis tönkretételének története. A téma a metsző szatira kitűnő lehetőségét nyújtja Bradburynek. Szatírája különösen metsző a faji, a négerkérdéssel kapcsolatban. A könyv az atomháború kitorjésével ér véget, amely visszaparancsolja a Mars-gyarmatosítókat a Földre. Az egész mű a haláltánc-költészettel rokon. Bradbury kivételes érdeme, hogy bátran bírál. Ez emeli a műfaj többi írója fölé.

A gombamódra elburjánzott tudományos-fantasztikus irodalom — amint az elmondottakból világosan megállapítható — két irányban nyit utat az írói tevékenység előtt: teret enged haladó gondolatoknak és a félelemkeltésnek egyaránt. De mindenképpen világot vet az emberek és a társadalmi berendezkedés, a kormányzat viszonyára. Olyan kérdéseket ölel fel, mint a háború és a béke, a gyarmatosítás, a monopolizmus, a gazdasági válság, a tudományos kutatások felhasználása építő vagy pusztító célokra. De mindezt görbetükröz, fantasztikussá torzítva, és így nagyon kevés tudományos értéket nyújt az olvasónak.

K. Sz. Zs.

FRÉVILLE, Jean

Un modèle de littérature militante: L'ingénu de Voltaire

[A harcok irodalom mintája, Voltaire *Vadembere*]

Humanité, 1955. máj. 23.

Voltaire *Vadembere* az Éditions Sociales kiadványát „A nép klasszikusai” c. sorozatában, új kiadásban jelent meg a közelmúltban Jean Varloot kitűnő bevezető tanulmányával. Voltaire 73 éves volt e műve írásakor, de fiatalos lendülettel harcolt igaz célokért. „Semmi sem frissíti fel a vért annyira, mint a szerencsétleneken való segítség” — hirdette. 1759-ben tette közzé a *Candide*-ot. Az emberi nyomorúságnak ebben az elképesztően vidám körképében Voltaire nevetségessé teszi Leibniz optimistá rendszerét, maró keserűséggel árnyalt ironiáján keresztül az emberiség jajkiáltásait halljuk. Voltaire megnevettet, nevet ő maga is, de csak hogy elrejtse könyveit.

A *Candide* után zajlott le a Calas-eset, azé a protestánsé, akit elevenen kerékbe törték 1762-ben és Voltaire szenvedélyes védelme hatására rehabilitáltak 1765-ben. 1764-ben Sirvenért, egy másik halálraítelt protestánsért küzdött Voltaire, s el is érte, hogy pár év múlva szintén rehabilitálták. 1766-ban folyt le De la Barre lovag, a szentségtörésért halálraítelt 19 éves fiatalember szörnyű kivégzése. Voltaire az ő védelmében is erős harcot vívott. A mindennapos küzdelmek viszontagságai között írta meg a *Vadembert*. Ez a regény szerzőjének fő problémáit tükrözi és egyben magán viseli zsenijének bélyegét. A szellemes és mulatságos

történet minden epizódja tanulságos. A főhős kalandjai és a mese szövevényei meghatározott filozófiai felfogást illusztrálnak. A regényes mese maró gúnnyal támadja a „Nagyonszeretett” XV. Lajos alatti törvényeket, szokásokat és társadalmi erkölcsöt. A hivatalos támadásokat elkerülendő, Voltaire igen elővigyázatosan járt el. Könyve szerzőségét az 1719-ben elhunyt janzénista Quesnelnek tulajdonítja, történetét pedig XIV. Lajos korába helyezi, az 1689—1690-es évekre, az angol polgári forradalom utáni időkre. A művet ennek ellenére betiltották, de az 1767-től 1785-ig mégis harminchét titkos kiadást ért el és óriási sikert aratott. A regény politikai éle a királyi elfogatóparancsok („lettres de cachet”), letartóztatások és önkényes fogvatartások ellen irányult. A Bastille bevétele előtt huszcnkét évvel Voltaire a köz megvetésének szolgáltatta ki „a bosszú palotáját és a reménytelenség helyét”, ahol ő maga is 11 hónapot töltött 1717-ben és ahol mások csaknem egész életüket élték le. Voltaire számára a szabadság „az emberek legértékesebb java”. A Bastille foglyait ugyanekkor állatok módjára kezelték. De a forradalmi vihar első moráljásai már felhangzanak a filozófusok írásaiban.

A *Vadember* nemcsak ideológiai tartalma és mondanivalója miatt érdemli meg a figyelmet; finom szellemessége, bámulatosan csiszolt nyelve szintén említésreméltó, hangsúlyozza Fréville.

Cikke további részében összefoglalja Voltaire kisregényének tartalmát és megállapítja hogy a kor társadalmának pontos leírását adja. Eppen ezért joggal mondhatnók a *Vadembert* az első francia realista regények egyikének, mint ezt az új kiadáshoz írt bevezető tanulmányában Varloot is kifejti. Maga Voltaire ezt a regényét „százszor valóságosabbnak” tartotta a *Candide*-nál.

H. F.

PIROMALLI, Antonio

Luigi Russo scrittore etico-politico

[Luigi Russo, erkölcsi-politikai író]

Unità, 1955. június 14.

A közelmúltban jelent meg Luigi Russo *Dialogo dei popoli* (A népek párbeszéde) c. műve, amelyet a »béke minden ellenségének és a háborúknak« ajánlott. (Firenze, Parenti 1955.). Ebben a kötetben számos erkölcsi-politikai tárgyú prózai írását gyűjtötte össze, amelyek jól

beleillenek Russónak. Francesco De Sanctis eszmei tanítványának sajátos kulturális arculatába. Russo De Sanctis kritikájának folytatója, annak a kritikának, amely elkötelezte magát a valóság-nak, a történelem és az élet elevenen ható erőinek.

Russo kulturális kialakulása abban az időben volt crocei, amikor még Croce az olasz és az európai kultúra zászlóvivője volt. A tanítvány gondolkodása sohasem volt szolgai és ortodox módon korlátozott, sőt mindig határos volt az eretnekséggel, ami számára természetes gondolati forma. Russo már az első háború utáni években sok élnék gondolattal és villámszerű felismeréssel gazdagította az olasz kulturális életet.

Neki köszönhetjük a legragyogóbb Macchiavelli-magyarzatokat, az ő nevéhez fűződik Manzoni életművének finom tolmácsolása, Verga felfedezése, a legfigyelemreméltóbb Boccaccio-kutatások, a romantikus Nápoly irodalmi életének színes bemutatása.

Kritikáiban mindig figyelemmel kíséri a valóság dinamikus erőit és nagy gondal hámozza ki az író művészetének emberi oldalait. Russót erős szálak fűzik a déli és a nápolyi kultúrához, a Dél és a szegény emberek világához. Ez a körülmény magyarázza állhatatos érdeklődését Salvatore Di Giacomo költészete, Giustino Fortunato egyénisége és általában a déli gondolkodás eleven áramlatai iránt.

A könyv, amelyet most ismertetünk, mindazt a gondolatot és magatartást tükrözi, amelyre utaltunk. Olvasva (vagy újra olvasva ezeket a lapokat) úgy érezzük, mintha hallanók az író élénk szavait.

Russo legfőbb törekvése, hogy nemzeti és népi író legyen, ezt sok-sok éve Antonio Gramsci mint legfőbb jellemzőjét domborította ki. Russo azok közé tartozott, akik elsőnek olvashatták Gramsci híres *Leveleit*. Russo elismerte tehetségét, szánta Gramscit szomorú sorsáért. Gramsci a börtönből figyelemmel kísérte az olasz életet, olyan társadalmi körképet és emberi alakokat rajzolva, amelyeknél hitelesebbet nem tudott volna egy szabad ember sem: megfigyelte és megmagyarázta a mindennapok valóságát.

Russo iránti rokonszenvünk alapja az író bátorsága, amellyel mint kritikus az olasz irodalmároknak a fasizmussal, a konformizmussal és a klerikalizmussal szemben tanúsított ellenállása idején

viseltetett. A *Dialogo dei popoli*ban ezekkel a tulajdonságokkal újra találkozunk, de egy új, a harmadik út ellen irányuló polemikus irányúnak a meghatározását is találjuk. Ebben a művében a harmadik utas magatartását erőteljes szatírával, állandó erkölcsi és szellemi megalkuvása közben ábrázolja, azon igyekezete közben, hogy átalakuljon és feloldódjék a konzervatív és reakciós osztályban. Ez a körülmény magyarázza a paszolizmus és a fogazzarizmus elleni polemiciáját.

A kötet első részének legfőbb témája a Kelet és Nyugat közötti kapcsolat szükségessége. Azok a lapok, amelyeken Russo a Szovjetunióban 1950-ben tett utazását meséli el, valóban egy nyílt és világos értelmű látogatónak az írásai, aki minden előítélettől mentesen kész a bírálatra, de ugyanakkor arra is, hogy szimpátiával és csodálattal fogadjon egy igazán őszinte és demokratikus nép alkotó nagy műveket. Hasonlítsuk össze ezeket a Szovjetunióba kiküldött olyan írók írásaival, akik előre elkészített tudósításokat közöltek, vagy olyan cikkeket, amelyekben a röghözkötöttség és rabszolgaság világa után sóvárognak. Szemükbe kell, hogy tűnjék Russo óriási erkölcsi és kulturális fölénye. Russo elmondhatja, hogy valóban szolgálta a béke ügyét, s ő is hozzájárult egy homokszemmel egy sokkal emberibb és szabadság világ építéséhez.

A kötet második részében a harmadik utasok és a harmadik utas széplelkek elleni vita megélelnkül és Russo néhány kifejezése, amelyekkel ezeknek a széplelkeknek a magatartását határozta meg, már átment a közhasználatba és szinte szólássá lett.

Könyvének harmadik részében Russo nagy erővel polemizál a kultúra szabadsága és az állami oktatás érdekében. Ez alkalomból írt cikkei széles körben ismeretesek. Írásait Francesco De Sanctis népszerű szavaihoz hasonlítanánk, amelyeket a fiatal hazafiak és szabadgondolkodók oly gyakran idéztek. Russo polemáit ugyanaz a nemes nyíltság, ugyanaz a szenvedély és erő jellemzi.

Russóban az irodalmár szorosan összefonódik a politikai íróval, az erkölcsstanal foglalkozó tudóssal és demokratával. Az esztétizáló kritikusok, ha valamelyik írását olvassák és egy sóhajjal teledzőtt, bársonyos hermetikus verssel hasonlítják össze, talán elhúzzák a szájukat és azt mondják, Russo politizál. Azonban nincs

egy író se, aki ne kötelezte volna el magát műveiben a demokráciának vagy a reakciónak, vagy — tegyük hozzá — a harmadik útnak. Russo demokratikus író, akinek nagy jelentősége volt és van az olasz kultúrában, de különösen a Dél kulturális életében.

A könyv utolsó lapjain olyan emberekre emlékezik Russo, akik hozzájárultak a haladás ügyéhez, vagy a Dél társadalmának és a déli élet problémáinak megismeréséhez. Itt olvashatjuk azokat a sorokat, amelyeket Guido de Ruggieróról, Francesco Jovinéről és Giustino Fortunatóról írt. De ne feledkezzünk meg azokról a valóban emelkedett írásokról sem, ahol Russo mesterével, Benedetto Crocevel száll vitába. Képet alkothatunk magunknak arról a haladásról, amely a Croce és a Russo munkássága közt eltelt években végbement és látjuk azokat az elkerülhetetlen kulturális ellentéteket, amelyek tisztázták állásfoglalásukat és a tanítványt arra kényszerítették, hogy valóban laikus és szabadgondolkodó kritikusá váljék. A haladás melletti határozott állásfoglalása növelte az olvasók rokonszenvét Russo iránt, aki szemükben Dél-Olaszország embere. Russo megszabadult egy hanyatló világ kötelékeitől, hátatfordított a múltnak és szíve együtt dobog a szegényekkel és a benne bízókkal.

»Ma a szocializmus kiárad mindenüvé, és nevetségesek azok a kísérletek, amelyek gátat akarnak elébe emelni. Olyan meddő kísérlet az, mintha az Atlanti Óceán vizeinek akarnánk gátat emelni. A polgárság legintelligensebb részének kell a szocializmus elé mennie és hirdetnie azt az igazságot, amely a világon mindenütt győzedelmes útjára indul. A polgárságnak a valóságtól való elbujása, a haladás erőinek a rágalmazása, a nem is tudom milyen próféciáknak a kérődzése — azért mondom kérődzést, mert foghíjas öregekről van szó — beismerése annak, hogy a szocializmus áradata elsodrással fenyegeti őket. Miután senki sem akarja ekkora értékek felforgatását, azt kívánjuk, csökkenjék az olyan eszmei mozgalom rágalmazása, amely minden osztály újjászületését hirdeti és minden osztály (nemcsak a gazdagok) szabadságát akarja.«

T.E.I.

TROMBATORE. Gaetano

Il successo di Fogazzaro

[Fogazzaro sikere]

Belfagor, 1955. 2. sz. 138—150. p.

Antonio Fogazzaro egyike a legvitatottabb olasz íroknak. Mindamellettt nincs még egy olyan írója az olasz irodalomnak, aki viszonylag olyan rövid idő alatt, még életében olyan fantasztikus kiadói sikert ért volna el, mint ő. 1880 és 1900 között írta a *Malombra*, *Daniele Cortis*, *Il mistero del poeta* és *Piccolo mondo antico* c. regényeit. Ugyanezen idő alatt az első 20, a második 17, a harmadik 15, a negyedik pedig 30 kiadást ért meg. Hozzátehetjük, hogy ez a sikersorozat folytatódott (bár hanyatló tendenciával), egészen e század tized éveig.

Nem utolsó sorban éppen ez a szokatlan siker indította arra G. Trombatorét, hogy Fogazzaróval foglalkozzék s egy rövid tanulmányban e siker okait igyekezzék megmagyarázni. Mégállapítja, hogy Fogazzaro első munkái, köztük a *Malombra* is, közvetlenül megjelenésükkor nem keltettek különösebb visszhangot sem a közönségben, sem a kritikában. Kb. 1885-től, a *Daniele Cortis* megjelenésétől kezdődik műveinek, köztük előző műveinek a tömegsikere is. Fogazzarót társadalmi helyzete és egész irodalmi ténykedése az arisztokráciával határos és az azzal szinte összefonódott értelmiségi és földbirtokos burzsoáziával kapcsolja össze, s ez volt az a réteg, amelyik valósággal bálványozta őt. Ehhez csatlakozott a közép- és kispolgárság is, amennyiben ízlése, érzésvilága meggyezett vele. Az olasz polgárság ekkor nem volt még teljesen megmerevedett és retrográd. Ellenkezőleg, nemrég került ki egy győztes forradalomból s most élvezni akarta annak gyümölcseit, sokrétű és virágzó tevékenységet végzett, volt lendülete és kezdeményező-készsége, az előrehaladó nemzeti élet élén érezte magát s ezért hajlamos volt bizonyos előítéletek elhagyására és szabadabb magatartásra. De csak egy bizonyos határig, amelyet viszont konkrét érdekei szabtak meg. »Megtartva újítani«: kb. ebben foglalható össze magatartása. Ez a bizonyos területeken újítási szándékokkal párosult konzervativizmus jellemzi Fogazzaro gondolatvilágát is. Teljes szívvel helyeselte és igenelte az ország történetileg kialakult egységét, az egység kialakulásának forradalmi tényezőiről (Garibaldi és Mazzini) azonban óvatosan hallgat. Isteníti Cavourt s a

monarchiát tartja a legkiválóbb államformának s ezen belül nélkülözhetetlennek véli a katolicizmust, mint a leghatásosabb »instrumentum regni«-t. Fogazzaro *Daniele Cortis* c. regényének hasonló nevű főszereplőjének szájába adja politikai elképzeléseit. Későbbi regényeiben nem igen tért vissza az állam és a társadalom kérdéseire, pedig a való élet éppen ezekben az időkben ontotta a problémákat. Ezekben az években kezdett egyre nagyobb erővel kibontakozni a tömegek gazdasági és társadalmi követeléseinek hatalmas mozgalma. Mindezek láthatólag nem módosították előbb kifejtett nézeteit, regényeiben igyekezett idillikus-optimisztikus társadalomképet festeni. A politikai kérdésekhez való egyetlen visszatérés a *Piccolo mondo antico* (Kis emberek régi világa) c. regényében tapasztalható. Ez azonban nem a jelen kérdéseit tárgyalja, hanem a múltét, amikor az olasz polgárság még küzdött az egységért, amikor a maga módján még valóban a nemzeti fejlődés élén állott. Ebben a regényben is szinte a priori elfogadja a monarchikus megoldást, mintha ellentéteknek vagy politikai harcoknak nem is lett volna helye. Az egész könyvön a hazaszeretet érzése dominál a maga legáltalánosabb formájában. A kérdésnek ez a mindent magábanfoglaló, az ellentéteket nemcsak egyesítő, hanem elsimító felvetése eredményezte, kétségtelenül nem közönséges művészi értékei mellett, az olasz olvasóközönség körében élvezett osztatlan népszerűségét.

Legmerészebben a vallás kérdésehez nyúl. Bizonyos újjító szándékai itt mutatkoznak meg leghatározottabban. Trombatore szerint ez volt az egyetlen témája, mely a legélesebb viták középpontjába állította őt. A vallás terén hirdetett modernista eszméi miatt a Vatikán két regényét indexre tette, őt magát pedig elítélte. A sikerhez magának a vallásos érzésnek az újszerű felvetése is hozzásegítette. Nyilvánvaló, hogy az új burzsoá társadalmat nem elégítette ki az a mód, ahogyan Manzoni ábrázolta a vallásos érzést. Fogazzaro nemzedéke szeretett vitakozni, s ha nem is mélyebb és gazdagabb, de legalábbis sokrétűbb szellemi igényei voltak. A Fogazzaro regényeiben ábrázolt vallásos érzés hűségesen fejezte ki ezeket az igényeket. Szerlelemábrázolásában a szerelem mindig megőrzi tisztaságát, bár a Fogazzaro által elbeszélte szerelmek csaknem kivétel nélkül házasság előtti, vagy házasságon kívüli kapcsolatok. Egyáltalán — írja

Trombatore — regényeinek legnagyobb vonzereje a polgárságra nézve a veszély állandó megközelítésének és az alkalmas pillanatban való visszahúzódnak az ábrázolásában áll.

A már említett erkölcsi, politikai, vallási stb. eszmék rendkívüli emberekben jelennek meg, akik maguk is vagy arisztokraták, vagy nagypolgárok (egyetlen kivétel a *Piccolo mondo antico*). A közönséggel való kapcsolat erősítését segíti elő nemcsak szereplői társadalmi helyzetének megválasztásával, hanem a környezetrajzzal is. Az olvasók mohó kíváncsisággal olvasták megejtő színekkel rajzolt arisztokratikus táj, lakás, villa és intérieur leírásait. A kultúra általában igen nagy helyet foglal el regényeiben. Ez a kultúra azonban inkább csak raffiniált ornaméntika (hasonlóan a virágokhoz, ruhákhoz, ékszerekhez). A művészetek között a főhelyet a zene foglalja el, nem a korabeli olasz, hanem a német zene.

Az utolsó tényező, rangsorban azonban korántsem utolsó, amely elősegítette Fogazzaro és közönségének összeforrását, romantikus stílusa. A közönségben, mint Trombatore mondja, igen erős romantikus stílusigény élt. Ezt az igényt azzal igyekszik magyarázni, hogy Olaszországban tulajdonképpen nem volt romantikus irodalom, mert az olasz romantika a zenében, mégpedig Verdiben teljesedett ki. (A milánói Scapigliaturát és a verizmust az olasz irodalom fejlődés-vonalától idegen jelenségeknek tekinti.)

Igen világosan foglalja össze a különféle romantikus stílusmotívumok felhasználását Fogazzaro műveiben, majd a következő néhány sorral zárja gondolatmenetét: »Ez a tág romantikus remegés ... döntő eleme volt Fogazzaro győzelmének ... Olvasói legalábbis képzeletben arra vágytak, hogy kitörjenek valami nemesebb, magasabbrendű világba; elvesztették hitüket és mégis hinni akartak; mocsokban érezték magukat és tisztaságra vágytak; szeretni akartak, nem egyszerűen és szürkén, hanem az érzékek és a lélek teljes hevével, s az író elélük tárta azt az ideális világot, amelyet kerestek«.

A tanulmány írója számos lényeges kérdésre mutatott rá és ugyancsak számos kitűnő megoldást adott (különösképpen kiemelkedő a *Piccolo mondo antico* sikerének elemzése). A tanulmány valóban alapot ad Fogazzaro nemcsak átfogó, nagy vonalakban, hanem részleteiben való marxista értékeléséhez is. Mégis,

néhány pontban szükséges lenne kiegészíteni, illetve kiigazítani az általa felvázolt gondolatort. A marxista módszer ugyan nem viszi végig minden esetben következetesen. Több módszerbeli törés és idealista alapra való átcsumás tapasztalható cikkében, mindenekelőtt akkor, amikor megkísérli Fogazzarót a XIX. századi olasz irodalom fejlődésébe beállítani. Felületes az az állítása is, hogy nem volt olasz romantika, ez a mozgalom elmaradt, késett. Volt olasz romantika, mégpedig pontosan olyan, amelyet az adott körülmények között az olasz társadalom igényelt és létrehozhatott.

Nem véletlenül fogja megismételni Fogazzaro sikerét hamarosan egy másik író: Gabriele D'Annunzio, akiben végkép kihál a Fogazzaróban még élő, bár már nála is irracionális Haladás-illúzió, akiben teljes egészében kibontakoznak a Fogazzaróban in statu nascendi található összes irracionális tendenciák, akár politikai, akár művészi vonalon, aki meg fogja teremteni mind művészi, mind politikai téren a gátlásokat nem ismerő, mindenben keresztülgázoló superuomót, az imperialista burzsoázia eszményét, akinek még csak a vágya él Fogazzaróban, Fogazzaro rendkívüli alakjaiban, de még nem mer azzá válni.

S. G.

TROMBATORE, Gaetano

Le due guerre. I romanzi di Gadda e Berto
[A két háború. Gadda és Berto regényei]
Unità, 1955. júl. 1.

Két könyv, két naplójellegű háborús regény jelent meg majdnem egyidőben — de legfeljebb csak műfajuk közös. Carlo Emilio Gadda regénye, a *Háborús éveim és fogságom naplója* (Giornale di guerra e di prigionia) az első világháborúról szól, Giuseppe Berto *Háború fekete ingben* (Guerra in camicia nera) címen pedig az afrikai harcokról ír. Más téma, más mondanivaló és más szemlélet jellemzi a két könyvet.

Gadda témaválasztása csak első pillantásra látszik keresetnek. Korunk két nagy, megrendítő és tanulságos, ugyanakkor szörnyű élményéről írni ma igazán időszerű. Az első világháború problémáinak tárgyalása során számos, ma is égető kérdés kerül elő, mint pl. az akkori ifjúság lendületének, hazafiságának a kérdése. Nyilvánvaló, hogy már az első világháború is a nagytőke érdekei miatt keletkezett, de a fiatalság nyilván nem

kimondottan tőkés érdekekért ment harcba; a sovíniszta jelszavak azt a hazafiúi érzést ébresztették fel, mely még a Risorgimento mozgalma óta élt az olaszokban északi szomszédaikkal szemben. A nehézségek fokozódásával azonban Gadda lelkes katonái egyre inkább mellesnek érzik a hon kérdését, a háború egyre inkább nagy jellemnevelő iskolává válik. De míg a harc, az aktivitás eltereli a gondolatokat más kérdésekről, addig a fogság, a tétlenség és a tehetetlenség, a kényszerű félreállítás — melynek leírása egyébként a könyv legjobb része — idején a haza tragikus sorsáról is jut idő elmélkedni. »Prospexi Italiam summa sublimis ab unda« — magasról, a hullámok tetejéről láttam Itáliát, idézi Gadda Vergiliust. Ettől a résztől kezdve azonban esik a regény színvonala, a szerző látja a kilátástalan helyzetet, de nem látja a megoldás útját, s az igazat megmondva, nem is nagyon keresi. Az egész háború inkább csak amolyan romantikus élményt jelent számára, melyből nehéz lesz visszatalálni a békés hétköznapi életbe. Mindenesetre, éppen ebből a nehézségekbeleszédésből, az öntudat zavarából húzott könnyen hasznot a fasizmus; másrésről bármennyire is kihasználta Mussolini rendszere a háborút megjártak nehézségeit (egyébként érdekesen ír erről a problémáról V. Pratolini, nemrég magyarul is megjelent regényében), az egyszerű emberek háborúban végigjárt erkölcsi iskoláját nem tudta feledtetni — az ott tapasztaltak mint pl. a férfias segítség, az élet nehézségeinek vállalása az ellenállás harcosaiban éledt fel újra.

Giuseppe Berto regénye a második világháború afrikai csatáiba visz bennünket, főleg a nagy visszavonulás eseményei közé. Berto a fasiszta hadsereg önkéntese volt, de soha nem vált fanatikká, inkább nézője, mint cselekvő résztvevője volt az eseményeknek. Igen érdekesen meséli el csapattestének történetét, melyhez 1942 szeptemberében osztották be. Néhány hónap után hatalmas veszteséggel vonulnak vissza s elképzeléseik ellenére — megcsappant létszámmal is — újra harcba vetik őket, míg aztán nagy tömegben fogságba esnek. Az elfogatás estéjén végre körülnéz Berto is: »Milyen sokan is vagyunk, mint egy tenger, soha nem gondoltam volna. De valahol valamit eltévesztettek«. Valóban, a háború vezetői valamit eltévesztettek, de ez a tévedés nemcsak hadászati volt. A regény jól bemutatja, hogy a háború biztosnak hitt erkölcsi oszlopai is hogyan omlanak össze: az eleinte igaznak

vélt háború lassanként — a folytonos visszavonulásban és a pihenő helyett vívott harcokban — »nehéz kaland« lesz, a remények végleges elvesztése után pedig már csak az »elviselhetetlen unalom« elleni lázadás az oka a katonásdinak! Berto is már kívülről szemlél, már csak »jobb híján« játszik háborút (elég véres játék volt ez!) — stílusa is egyre gúnyorosabbá válik. Ki hitte volna, hogy itt állok majd, a célnál, teljesen meztelenül? — kérdi a fogságbaesés előtt, végleg csalódottan. Hiába tettek hát meg mindent Berto és társai a harcban — az

olyan háború, melynek erkölcsi alapjai hazugok, nem teremhet hősokeket.

A két napló tehát a háború erkölcsi alapjainak kérdését veti fel, tanulságul. Mindkettő csak negatív feleletet tud adni rá, hiszen Gadda és Berto két regénye két imperialista háború története. Mint résztvevő, egyikük sem látott tisztán. De Berto közönyére, Gadda patétikus hazafiságára végülis méltó választ adtak az igazságos háborúk hősei, például az olasz Ellenállás bátor harcosai.

Sz. Gy.

ACCROCCA, Elio Filippo

Eclissi del poeta puro

[A »tisztá költészet« alkonya]

Fiera Letteraria, 1955. június 5.

A szerző cikkében megkísérli, hogy az olasz ellenállási irodalmon belül, az olasz Ellenállás költészetének néhány problémáját felvesse, mivel, mint írja, »ezzel a kérdéssel eddig még érdemben nem foglalkozott az irodalomkritika«.

A cikk első felében azt bizonyítja a szerző, hogy Olaszországban már a fafasizta rezsim alatt megérlelődött a szükségszerű politikai és kulturális krízisnek a gondolata. Azok a költők, akik a fasizmus kiszolgálása helyett — tiltakozásképpen — az ún. hermetikus költészet iskolájához csatlakoztak, maguk is érezték az általuk művelt költői irányvonal tarthatatlan és egyre inkább semmitmondó, üres voltát.

Ezek a költők az Ellenállás éveiben a világot teljesen új oldaláról ismerték meg, olyan dolgok váltak érthetővé és világossá előttük, amelyeket azelőtt észre sem vettek. Ehhez az érlelődési folyamathoz az Ellenállás nagy élmenye kellett. Ez az új látásmód azonban nem jelentett egyben új költészetet is, — mondja a szerző.

Az olasz Ellenállás költészete nem olyan széleskörű, mint a francia, mégis igen nagy érdeme, hogy összekapcsolta, és nem csupán történelmi, hanem esztétikai síkon is, a háború előtti hermetikus érzelmvilágot a költészet jelenlegi érzelmvilágával, amelyet *posthermetikus*-nak tekinthetünk.

Mindezekkel nem azt állítjuk — folytatja —, hogy végérvényesen bezárultak a kapuk a hermetikus költészet előtt, és hogy csak az úgynevezett »új költészetnek« van létjogosultsága. Nem, nem ez a kérdés lényege.

A fődolog az, és ha valaki ért kicsit az irodalomhoz, belátja, hogy, mint ahogyan helytelen lenne letagadni a hermetikus költészet bizonyos értékeit, éppen úgy helytelen letagadni az új költészet

számos eredményét is, természetesen a fejlődéssel együtt felmerülő új és számos hibáját is.

A cikk második részében Accrocca az ellenállási mozgalom és a költészet kapcsolatait elemzi.

Megállapítja, hogy két fajta ellenállási költészet van. Az első, a közvetlen harcok alatt, a harcokban született költészet, míg a másik a harcok utáni, — a lefolyt küzdelemből merítette élményét —, a harcokról szóló költészet.

Éppen ezért a harcok dátumszerű határain túlra (1943. szeptember 8.—1945. április 8.) kell tolnunk kutatásaink területét, mivel Olaszországban — ellentétben Franciaországgal — rövid ideig, mintegy 20 hónapig tartott csak a fegyveres küzdelem.

Az olasz költészet ellenállása a fasizmus ellen viszont már régebben megkezdődött, mint maga a nyílt fegyveres harc. Ezért a vizsgálódás határát nemcsak a harcok utáni, de a harcok előtti időkre is ki kell terjeszteni. Quasimodo írja: »Az Ellenállás (a fasizmus alatt) a legkíválóbb írók és művészek részéről szilárd volt«. Ez a fasizmus elleni ellenállás, amelyet a költészetben a hermetikus iskola jelentett — mint már említettük —, maga is érezte saját gyengeségét és éppen a gyengeségében is tükröződő kulturális válságot. Ennek a válságérzésnek a feloldásához alkalomra, igen erős külső hatásra volt szüksége, hogy szétörje a politikai kötöttségeket, valamint, hogy ne csupán a politikai, de a kulturális krízist is betetőzze.

Ilyen nagy alkalom az Ellenállás volt. Ezen a krízisen belül a költészet válsága nem jelentett szakadékot a hermetizmus és posthermetizmus között, hanem épp ellenkezőleg, átmenetet, evolúciót. A »tisztá«, szép szavak kergetése, a technikai nehézségek fokozása helyett a költők visszatértek az egyszerűséghez, a jó értelemben vett népi közérthetőséghez. Felmerült a kérdés, vajon a »tisztá« költészet alkonya érkezett el? A költészet ilyen tendenciákat mutatott és egyre inkább kiszélesítette kapcsolatait a költé-

szeten kívüli világgal. Újabb témákat, lehetőségeket, értékeket keresett a költészet, — olyanokat, amelyek a mindennapi élethez tartoznak, és amelyek a minden ember szívében meglévő költészethez szólnak, s nem csupán a kiválasztottakhoz, az értőkhöz. Ezen az úton Cesare Pavese, *Lavorare stanca* című kötete jelentette az első lépést.

De nemsokára megkezdődtek a vádaskodások ez ellen az új költői irány ellen. Alkalmi, krónikaszerű költészet, kiáltottak fel egyesek; és természetesen különösen élesen az Ellenállás költészetével kapcsolatban.

Amikor ezek a kritikusok a krónikaszerűség túlsúlyáról beszélnek, elfelejtik azt, hogy az élet nincs mindig tele képekkel, víziókkal, hanem néha — szándékuk ellenére — a költők maguk kerülnek olyan tények és olyan dolgok elé, hogy meg kell »merülniük« a valóságban, amely nem enged meg fikciókat és varázslatokat.

A támadások másik iránya az volt, hogy azt állították, hogy ez a krónikaszerű alkalmi költészet politikai és szociális stb. ... jelentőséggel bír. Ezzel az állítással egyetértünk, mert valóban, az olasz költészetbe a politika ilyen nyíltan eddig még soha nem lépett be. Viszont más szempontból — írja a szerző — »mint irányzat, mint a földi valóságához közel álló műfaj, az olasz irodalomban mindig létezett, ún. politikai költészet, a földöntúli, mennyei költészettel szemben.« Már a kezdetek provánszi költőtől kezdve, az olasz irodalom minden századában találkozunk politikai, szociális tartalmú költészettel. Szinte az egész Ottocento politikai jellegű művekkel van tele. Elég Berchet, Giusti, P. Bettini, Carducci, A. Negri költészetére gondolnunk. »Mindez — állapítja meg a szerző — krónikaszerű költészet és mégsem váltott ki különösebb botrányokat. Vagy ha kiváltott, akkor csupán a kor akadémikusai, puristái és rövidlátó kritikusai körében.«

Túlságosan sokat támadták már a krónikaszerűséget a költészetben, mint veszélyes, mint ártalmas irányzatot, viszont esztétikai, poétikai értékének feltárását meg sem kísérelték. Pedig a krónikaszerűség, a valósággal való eleven és nem sematikus kapcsolat a költészetben az anyag és a dal, a vízió és a szó közötti kapcsolat első feltétele. »Soha világosabban mint napjainkban nem értettük meg, hogy a költészet kapcsol a dolgok és a képek, azaz a tények és a szavak között. A krónikaszerűség belép mint

szükségszerű alkalom a költői tények világába. Ez volt az első lecke amit a költőknek az Ellenállás adott.«

A szerző tanulmánya harmadik részében ismét a már kifejtett állításának igazolására tér vissza, arra hogy a hermetizmus hathatós ellenállás volt a fasiszta irányköltészet szemben. Különböző fasiszta irodalmárok kifakadásait idézi, akik azon dühösködtek, hogy a költők, legyenek öregek vagy fiatalok, nem dicsőítik az imperialista háborút. »Állítsátok a költőket a háború szolgálatába« — követeli a *Tevere* című lap szerkesztőségi cikkében.

Ezzel a fasiszta demagógiával szemben a költők olyan fegyverhez nyúltak, amilyenlén éppen rendelkeztek. Az érthetlenség, a rejtett célzások és az elérhetetlen Helikon lett a menedékük s egyben fegyverük is.

Ez a kényszerű elvonulás, elefántcsonttoronyba zárkózás — bár formailag végül is a teljes lehetetlenséghez vezetett — nagy szerepet játszott az emberi lélek mélységeinek, az emberi, humanus tudatnak a feltárásában és költőivé tételében. Szembehelyezte a maga emberiségét a dunnuziói és gozzanói szenzualizmussal, retorikával és hagyományellenességgel. Mindez komoly haladást jelentett, és szem előtt kell tartanunk az Ellenállás költészetének vizsgálatakor is, »mivel a hermetizmus tapasztalata, hagyománya nélkül ma nem lehet költészetet csinálni«, — állítja a szerző, majd így folytatja —, a fentebb elmondottak nem a hermetizmus védelmében, jelenlegi létjogosultsága érdekében hangzottak el, hanem csupán múltbeli szerepének helyes megvilágítására.

A cikk negyedik részében az Ellenállás költészetével és e költészet problémáival foglalkozik Accrocca.

Ha a fasizmus elleni ellenállásnak — írja — a hermetikus költészet felelt meg, úgy a fegyveres ellenállás időszakának az Ellenállás költésze a megfelelője. A hermetikus költészet a válságot jelezte, mintegy előre megérezte, az Ellenállás költésze viszont már megújulást, nemcsak stílusbeli, de tartalmi megújulást is jelentett. Eppen ezért, mert ez a költészet érezte a megújulás szükségét, szembefordult a hermetikus iránnyal. Ez a szembefordulás tartalmi téren sikerült is, a tematika egészen más lett, esztétikailag azonban nem mindig felelt meg a költészet követelményeinek. Ez az időszak — tehát közvetlen a harcok alatti idő — az esztétikailag, művészileg kevésbé sikerült versek kora.

Ehhez a tényhez hozzájárult az is, hogy Olaszországban nem volt szervezett, illegális irodalmi ellenállás. A megjelent illegális kiadványok szorosan politikai és agitációs jellegűek voltak, nem pedig irodalmiak; ellentétben Franciaországgal, ahol a náci megszállás hosszú éveit alatt az illegális irodalmi kiadványok egész sora látott napvilágot.

Az olasz fegyveres ellenállás idején inkább dalok, gúnyversek születtek katonaköltők ajkán, dialektusban, telve jószándékkal és lelkesedéssel. Ez azonban nem az az ellenállási költészet, amelyről a tanulmány szól.

Az olasz költők, a borzalom napjaiban megnémulva figyelték az embertelenséget, a pusztulást, »a téren fekvő halottakat«, »az anyák jajgatását« és »a tehetetlenség áldozataként«, (amely »a mi legnagyobb ellenségünk«) nem énekeltek.

»Nem tudunk mi már nevetni,
Se énekelni többé,
nem tudunk már, nem tudunk már
szenvedni se többé:
halottak vagyunk.«

mondták a költők.

»Elvesztettük mindenünket:
kezünk, szemünk, szavunk:
összetörték a szívünket,
az élő szégyen vagyunk.«¹

Így irtak a költők.

»Ezért, hogy a mi ellenállási költészetünk részben későbbi mint az őket kiváltó és meghatározó események; és ezen túl, ezért van ennek a költészetnek inkább emberi és nem politikai, egyéni és nem kollektív ellenállást mutató jellege.«

Az Ellenállás ideje alatt azonban mégis intim kapcsolat és érdekszövetség szövődött a költészet és a külvilág között. Ez a tény a legfontosabb és legjobb tanulsága ennek az időszaknak.

Az Ellenállás, a háború utáni időszak új hangszínt adott a költészetnek. Az ember megtalálta önmagát. A költő újra felfedezte önmagában már elalélt emberségét, és hangja az álmok és az intim emlékek világából leszállt a földre, elhagyta magányos Helikonát, Elisiumát és a földi dolgok részesévé lett.

»Nap nap után: csak átkozott szavak és csak vér és csak arany.
Fölismerlek titeket, hasonmásimat
szörnyeit a földnek,

akik csak ölnék.

Harapástoktól meghalt a szeretet,
s a szelíd kereszt minket itthagytott.
S nem látom én sem Helikonom többet.

Sírokat állítunk a tenger elhagyott partjain s a letarolt földeken:
sírokat a hősök emlékének,
mert sok hőst kívánt a küzdelem.
A halál velünk igen sokszor játszott.
A légtérben monoton zajok,
levelek neszesztek, koppantak félve,
úgy miként a karsztok
sírokkós szelében

félénk madarak

ha surrantak az égére.«²

Befejezésül, »akarva nem akarva, — írja a szerző — el kell ismerni, hogy az olasz politikai és kulturális életben valami változott. A költészet is, miként a művészetek többi ága bebizonyította ezt a bekövetkezett változást, az elmúlt évek irodalmi életében.«

A tanulmánnyal alapjában egyetértünk és igen jelentős és művészi kísérletnek tartjuk a hermetikus és az ellenállási költészet kapcsolatának tisztázása szempontjából. Helyesen világítja meg a hermetizmus pozitív és negatív voltát, helyesen veszi észre az ellenállási költészet utólagos hibáit, de adós marad a dolgok miértjének a megmagyarázásával. Azaz, pontosabban, Accrocca nem világítja meg az általa olyan kitűnően megfigyelt jelenségek társadalmi hátterét, társadalmi és politikai mozgató rugóit. Ha ezt megteszi, akkor tanulmánya mélyrehatóbb és megállapításaiban alátámasztottabb lesz.

Nem értünk egyet az ellenállási és a háború utáni egész olasz költészet *post-hermetikus* címkével való elnevezésével csupán formai megfontolások miatt, bár kétségtelen, hogy az új olasz költészet jelentős része a hermetikus irányból nőtt ki és főleg stílárius téren, a hermetikus iskola stílus- és képbeli hatása alatt áll máig is.

Ez a jelenség azonban nem szabad, hogy elvonja a figyelmünket arról a tényről, hogy a mai olasz költészetben két világosan megkülönböztethető irány van. Az egyik azon írók csoportja, akik a partizánharcok után félreálltak és e harcok folytatásaként kialakuló társadalmi küzdelmekben nem vettek részt. Ezekre joggal illik a *posthermetikus* elnevezés. A másik irányt viszont azok az írók alkotják, akik — a szerző szerint is, bár óvatosan megfogalmazva — »az olasz politikai és kulturális életben bekövetkezett valamiféle változást« nemcsak kiváltották, de munkásságukkal ma is har-

¹ Franco Matocotta, *Fisarmerica rossa*. Dar-sena, 1945. (Rózsa Zoltán fordítása.)

² Salvatore Quasimodo, *Giorno dopo giorno*. (Rózsa Zoltán fordítása.)

colnak ezért a változásért. Beszéljünk nyíltan; azokról az írókról van szó, akik az olasz kommunista és szocialista párt programjával azonos módon értelmezik az ország fejlődését. Ez a csoport két részből áll; az egyik a hermetikus iskolából kinőtt költők csoportja. Pl. Quasimodo, Umberto Saba, Sibilla Aleramo, stb. A másik csoport a harcok alatt felnőtt írók nemzedéke, akikre már sem tartalmilag, sem formailag nem hatott különösebben a hermetikus költészet: amit egyébként az is bizonyít, hogy sokan közülük dialektusban írnak. Ezek: Renata Viganò, Raoul Bartolotti, Ettore Piazza. Giorgio Piovano stb.

Ezen utóbbi csoportot pedig nem lehet *posthermetikus*nak nevezni. Ezek az írók túlléptek a hermetizmuson, az olasz költészetben új utakat nyitottak és új lehetőségeket tártak fel egy szocialista és haladó jellegű költészet sikeres megteremtése felé.

R. Z.

BEREGI, Théodore

Jókai et la France

[Jókai és Franciaország]

Revue de la littérature comparée, 1955. - sz. 108—111. p.

Jókai és a francia kultúra s a francia élet kapcsolatairól nehéz három oldalon megemlékezni. Nehéz, nemcsak az író hatalmas munkássága, számtalan francia vonatkozása miatt, hanem azért is, mert e tárgyról már számos adatközlésünk, sőt néhány összefoglalásunk is van, amiket figyelmen kívül hagyni az ilyen átfogó jellegű cikkben nem lehet. Ha pedig érintjük eredményeiket s újakat is tesszünk hozzájuk, kevésnek bizonyul a három oldal. A szerző azért elégedhetett meg ilyen csekély térrel, mert kevésbé ismeri a problémát, nem eléggé tájékozott annak irodalmában sem, s nem gondol ama módszerekkel, melyek hasonló tárgyú dolgozatokban már általánossá váltak.

Súlyos vádak ezek, melyeket igazolnunk kell: bizonyításképpen elsőnek tekintsük át Beregi gondolatmenetét. A cikk rámutat a 40-es évek íróinak francia-rajongására, s úgy látja, hogy ez az áramlat kb. 1860-ig tartott. Jókai korai történeti regényeit (*Erdély aranykora*, *Török világ Magyarországon*) a *Lócsei fehér asszonnyal* együtt Dumas père befolyása alatt állónak mondja, bár általánosságban kijelenti, hogy Jókai felette áll Dumas-nak, elsősorban művészibb stílusa következtében. A *Dózsa György* c.

tragédiát V. Hugo *Hernanijával* köti össze, majd a továbbiakban utal Vernének a fantasztikus Jókai-művekben (*Jövő század regénye*, *Egész az északi pólusig*) kibontakozó hatására. A francia regényírás ösztönzéseinek felsorolását Zolával végzi, aki nélkül szerinte sohasem jöhetett volna létre a *Gazdag szegények*. A közlemény második része a francia környezetben lejátszódó alkotásokra tér ki: az *Egy magyar nábobra*, a Kommünt festő *Véres kenyérre*, meg a *Lélekidomárra*, s végül a francia—porosz háborúba is elvezető *Nincsen Ördög*re. Kiemeli, hogy Jókai nem tartozott a munkásmozgalom írói közé, hanem liberális-radikális szellemű gondolkodó volt, kit természetes rokonérzése vitt a szenvedő néptömegek felé. A cikk néhány Jókai-mű francia fordításának felsorolásával s annak hangotadásával fejeződik be: Jókainak van helye a világirodalomban, bármily kevésbé is ismeri a mai nyugati irodalmi közvélemény.

Mindjárt szembetűnik, mennyivel kevesebbet ad Beregi a címben ígértnél! A cím szükségessé tenné, hogy Jókai francia utazásait is szemügyre vegye, hogy beszámoljon arról, miként ítélte meg hírlapi cikkeiben az egykori francia politikai eseményeket pl. III. Napoleon uralkodását, a Kommünt, a Dreyfus-ügyet, hogy csak a legfontosabbakra szorítkozunk. Minderről azonban szó sem esik. Holott éppen az ilyen történeti-politikai elemzés világíthatná meg igazában az író francia szimpátiájának valóságos alapjait: a lázadólelkű romantikával való szinte kamaszos együttérzést, a francia liberális demokratizmus eszményítését, a gall sovinizmussal és a reakciós monarchista körökkel való szembenállást. Nem csoda, hogy mindezek elmulasztása miatt a cikk önmagukban helyes megállapításai a levegőben lebegnek, sőt még az anyag egyes részleteiről is megfeledeznek a szerző. Így pl. egyáltalán nem figyel fel a III. napoleoni, hatalmi mámorban élő és gátlástalanul spekuláló párizsi tízezer elítélő kritikájára, mely a *Fekete gyémántokból* és *Az élet komédiáisaiból* csendül ki. De a francia kapcsolatok eszmei indokolásáról való megfeledezés mellett Bereginek még számos súlyos hibája van.

Egyáltalán nem törekszünk arra, hogy különbséget tegyen a szó szoros értelmében vett írói kölcsönzések s az olyan — esetleg véletlen — találkozások között, melyek a magyar és a francia író azonos világnézeti állásfoglalásából, művészi módszereiből folynak. Amennyire

helyes pl. a Dumasra utalás a *Török világ Magyarországon* kapcsolatban (hiszen a *Három testőr* elején elhelyezett, kibéküléssel, sőt baráti friggyel megkoronázott párbaj-jelenetet egyszerűen átveszi Jókai), annyira megalapozatlan a Thalyn alapuló, 30 évvel későbbi *Lócsei fehér asszony* esetében szintén Dumasra utalni. (Itt jegyezzük meg, hogy a *Dózsa György* c. dráma és a *Hernani* rokonítása helytállóan látszik, s ez az egész cikk legjobb észrevétele.)

Nem öregbíti Beregi tekintélyét a számos tárgyi hiba és hiányzó adat sem, melyek nagyfokú felületességre mutatnak. A cikkíró szerint az *Egy magyar nábob* szereplői a szabadságharc után emigráltak Párizsba 1849-ben, s ott álmódznak leigázott hazájuk szabad jövődjéről, holott a történet köztudomásúlag 1825 körül indul el. Aligha állítható a *Véres kenyérről* és a *Lélekidomárról*, hogy bennük a Kommün oldalán küzdő magyar munkások lépnének fel, s a *Tengerszemű hölgy* Erzsikéjének sem kék, hanem zöld a szeme, tehát a regény címe nem fordítható le így »La dame aux yeux bleus«. Alkalmi jellegű a bibliográfia is: Jókai újabb francia fordításairól nem tesz említést, csupán azokat sorolja fel, melyek Gulyás *Magyar irodalom idegen nyelven az Orsz. Széchenyi Könyvtárban* c. kiadványában is előfordulnak. Ám ezek során is megfigyelhető az 1880-ban, ill. 1891-ben franciául megjelent *Szabadság a hó alattól* (I. Gulyás 293, 294. sz. tétel). Még különösebb az, hogy Jókai francia kapcsolatainak irodalmát felsorolva mellőzi Hankiss János 1926-os, rendkívüli adatbőségű cikkét, amely pedig éppen a *Revue de la littérature comparée*-ben látott napvilágot. A cikk azon észrevétele sem látszik elfogadhatónak, hogy Jókai a francia romantikusok példája nyomán juttatott kiemelkedő szerepet az anekdótának. Éppen ellenkezőleg: az anekdótizmus jellegzetesen magyar irodalmi fejlemény és határozottan a realizmus irányába mutat.

Beregi cikke tehát a mai nyugati comparativizmus hibáit sűríti és szélsőségesen felnagyítja, amellet olyan pontatlanságokat követ el, melyek nem sajátjai ennek az irodalomtörténeti iránynak, és erősen kirínak a magas színvonalú folyóiratból. Sajnálatos, hogy a szerkesztőség nem talált módot a közlemény előzetes lektoráltatására és kijavíttatására.

N. M.

CAILLOIS, Roger

Actualité des Kenningar

[A „Kenningar” időszerűsége]

BERGES, Jorge-Luis

Les Kenningar

[A „Kenningar”]

La Nouvelle Revue Française, (1955) 30. sz.

A „Kenningar” az izlandi költészetben előforduló rejtvénytű szóképek. Vírágkoruk az i. u. 1000 körüli évekre esik, amikor a »Thulir«-ek, névtelen regősök helyét a már önállóbb költői egyéniségűre törekvő »skald«-ok foglalták el.

Az irodalomtörténészek általában hanyatlás jelének tartják a „Kenningar” megjelenését. Ez az elmélet azonban nem oldja meg a keletkezés problémáját. Meg kell elégednünk azzal, hogy a »Kenningar«-ok egy ösztönös irodalom szóbeli kedvtelése. Jellegzetes a »Grettir-Saga« egyik verses betéte:

»A hős megölte Makk fiát;

Kardok vihára támadt, s a hollóknak
eledele lett.«

Ebben a példában különösen szembe-tűnő a két metafora sikerült ellentéte: az első viharos, a másik kegyetlen és magávalragadó. Az olvasó tehát joggal hiheti, hogy a költőt valóban a harc s a csata után a mezőn maradó holttestek képe ihlette. A valóságban erről szó sincs. A »hollók eledele« hagyományos, állandóan használt kifejezési forma, amely mindig »holttest« helyett áll. Ugyanez érvényes a »kardok vihará«-ra, amely a csatát helyettesíti ugyancsak rendszeresen. Ezek a konvencionális metaforák a „Kenningar”-ok. A primitív költő feladata és erőpróbája volt, hogy a rendelkezésére álló sok „Kenningar” közül a megfelelőket ki tudja választani, és ezeket helyesen, ismétlés nélkül alkalmazza. Az ismétlést elkerülhette a költő, mert ugyanarra a fogalomra több, egyjelentésű »Kenningar« közül választhatott.

Az első »Kenningar«-gyűjteményt Snorri Sturloson állította össze 1230 körül, a kezdő költők okulására és a hagyományok ápolására. Jorge-Luis Bergès ezt a költői keretbe foglalt gyűjteményt használta fel a „Kenningar”-ról szóló tanulmányához. Érdekes, hogy a „csata” fogalmára nyolc, a »kard« fogalmára tíz, a »vér« fogalmára hét metafora közül választhatott az izlandi költő, a »béke« viszont egyetlen metaforával kellett, hogy beérje.

A Sturluson—Bergès-féle „Kenningar szótár” egyébként több tekintetben érdekes, és megérdemli, hogy egy részét ideiktassuk.

Szelek háza } = levegő
Madarak háza }

A hullámok disznaja = bálna

Íjak húrjainak jégesője } = nyilak
Csataludak }

Lándzsák pihenője = béke

Varjú rokona } = holló
Boszorkány lova }
Sebek sirálya }
Gyűlölet sirálya }

Kardok gyülekezése } = csata
Kardok vihara }
Források találkozása }
Lándzsák felröppenése }
Lándzsák éneke }
Sasok ünnepe }
Vörös pajzsok esője }
Vikingek ünnepe }

Farkasok patakja } = vér
Mészárlás dagálya }
Halálharmat }
Csataverejték }
Hollók sőre }
Kard hulláma }

A fenti példák az ún. elsőfokú „Kenningar”. Másodfokúnak képezhetők oly módon, hogy valamelyik »Kenningar«-t akár egyszerű, nem képes kifejezéssel, akár egy másik »Kenningar«-ral összekapcsolunk. Pl.: A gyűlölet sirályainak jóllakatója = harcos. A sólyom helye havának ellenségei = a pazarló királyok.

Az utóbbi kép — többszörösen összetett volta miatt — külön magyarázatot kíván. A sólyom helye = a kéz; a sólyom helyének hava = a pénz; a sólyom helye havának ellensége = a bőkezű uralkodó (akinek bőkezűségét a költő alighanem az adomány reményében, tehát előre dicsőítette, ilyen szép szavakkal). Erre utalnak a király megjelölésére szokásos „elsőfokú” „Kenningar”.

Gyűrűk ura
Kincsek adományozója
Kardok kiosztója.

A közölt példákból elképzelhető a „Kenningar” változatossága és gazdagsága. Megjegyzendő, hogy az itt közölt fordítás már háromszoros: Bergés spa-

nyolnyelvű fordítását R. Caillois franciára fordította, s a francia szöveg nyomán készült a magyar. Eredeti formájukban a „Kenningar” összetett szavak, amilyenek a germán nyelvekben jól képezhetők. A spanyol és a francia nyelv egyáltalán nem túri a szóösszetételt, a magyar is csak kivételesen. Ezért nem is lehet fordításban az eredeti ízét visszaadni. Nem ismerjük eléggé az ezer év előtti izlandi költők, sem közönségük gondolkodását. A mai olvasó erőltetettnek és fárasztónak érzi az ilyen képes beszédet. Nem tudjuk azonban, mennyi hozzáértést, gyakorlatot, ötletességet kívánt akkoriban a „Kenningar” helyes használata. Megválogatásuk, párosításuk, helyes összerűzésük bizonyosan alkalmat adott a költőnek arra, hogy tehetségét bizonyítsa és kiérdemelje a »kincsek adományozói«-tól a jutalmat.

Roger Caillois, aki Bergés Kenningar-értekezését lefordította, a fordításhoz fűzött saját tanulmányában a primitív irodalmakban előforduló »rejtvények« természetét kutatja. Megállapítása szerint ezek nem a találékonyság, vagy gyors észjárás próbái voltak, hanem valamely közösséghez tartozást bizonyítottak. A megfejtést tehát nem lehetett kitalálni, hanem tudni kellett, mint a katonának a jelszót. Ilyen rituális találós-kérdésekkel, vagy rejtett értelmű metaforákkal sok népnél találkozunk. A „Kenningar” esete azonban egyedülálló annyiban, hogy Izland egész primitív irodalma körülöttük alakult ki. Ennek a jelenségnek a magyarázatát a skandinávok sajátos életmódja és lelkivilága adja meg.

S. Z.

CORBET, Charles

L'originalité du Convive de pierre de Pouchkine.

[Puskin *Kővendég* c. darabjának eredetisége]

Revue de la littérature comparée, 1955. 1. sz. 48—71. p.

Puskin a francia közönség inkább prózai darabjain keresztül ismeri, ezért nem érdektelen foglalkozni a *Kővendég* c. verses drámájával, amelyet eddig jobbra a többi Don Juan-feldolgozások utánzatának tartottak, de amelyet már Belinszkij is igen nagyra értékelt.

Puskin 1830 őszén Bolgyinóban, családi birtokán tartózkodott néhány hónapig, házassága előtt és itt írta többek között *Kamennij goszty* (*Kővendég*) c. drámáját is. A kézirat 1830. nov. 4-ről van

keltezve, Puskin azonban már 1826 óta foglalkozott azzal a tervvel, hogy megírja az orosz *Don Juan*t. Nyomatásban a mű csak 1839-ben, halála után jelenhetett meg: a cári cenzura és házasságkötése kétszeresen megakadályozták műve megjelenésében, melyben a szerelem szabadsága mellett áll ki.

A darab cselekménye igen rövid, mindössze négy jelenetből áll. Ami a cselekményt illeti, Puskin Molière elődei közül bizonyára csak Villiers-t ismerte, aki *Festin de pierre* (Kőlakoma) címen írta meg a témát (ennek fordítása ismert volt Oroszországban is), és tőle vett át egyes elemeket. Ezt a hipotézist (amelyet Gendarme de Bévoite *La légende de Don Juan* c. könyve II. kötetében fejt ki (Paris, 1911.) Tomasevszkij nem fogadja el. A cikkirő vitába száll Tomasevszkijjellel és ha nem is bizonyítja be teljesen, mégis igen valószínűnek tartja, hogy Puskin ismerte ezt a darabot.

Molière *Festin de pierre*-jének Puskinra gyakorolt hatása viszont kétségbevonhatatlan. Puskin jól ismerte Molière darabjait, csaknem betéve tudta őket. A legfontosabb egyezés Molière darabjával a szobor megszólításának jelenete és Don Juan hipokrita magatartása a darab végén. A két darab közti különbségek azonban lényegesen nagyobbak, mint a hasonlóságok. Puskin igen sok, Molière-nél szereplő mellékes epizódot kihagyott a történetből, és az egészről drámát csinált, nem pedig vígjátékot. A darab struktúráját tekintve Puskin igen keveset merített Molière-ből.

Egy másik forrása a még Molière *Don Juan*jánál is népszerűbb *Don Giovanni*, Mozart operája lehetett, melynek szövegkönyvét Lorenzo da Ponte írta (1787), és amelynek egyik áriája az *Anyégin*ben is szerepel. Pétervárt 1828-ban játszották először a darabot oroszul, de már 1826–27-ben olaszul előadták Moszkvában, s így Puskinnak alkalmá lehetett megismerni. E darabból vette Puskin Leporello és Doña Anna nevét és még azt a jelenetet, amikor Don Juan megszólítja a szobrot. Azonban mind Mozartnál, mind Molière-nél sok olyan epizód, részlet szerepel, amit Puskin elhagyott és több jelenetet teljesen megváltoztatott. Puskin *Kövedéje* tehát e darabbal szemben is eredetinek tekinthető. Ezekon kívül azonban még több kisebb reminiscenciát találhatunk Puskin darabjában. B. Constant *Adolphe*jából átvesz egy jól ismert mondatot, a törjelenetet Shakespeare *III. Richárd*jából merítette. Hugo *Hernani*ja is hatással lehetett Puskinra, pl. a pár-

baj-jelenetben, de a spanyol tárgy választása szempontjából is.

Megállapítható tehát, hogy Puskin darabja megírásához elődeitől jóformán csak Don Juan alakját és a szobor motívumát vette át, magát a cselekményt ő maga alakította ki, ezért az eredetinek tekinthető.

Puskin Don Juanjának alakja, jelleme is igen sok vonásban különbözik attól, amit elődei adtak.

Villiers Don Juanja meglehetősen egyszerű jellem: minél több nőt akar elcsábítani és erre a színlelés minden eszközt felhasználja. Puskin hőse azonban sokkal szenvedélyesebb és poétikusabb lélek. Molière főhőse már lényegesen sokrétűbb, gyűlöletes jellemvonásokkal rendelkezik, filozófál, ő a »grand seigneur, méchant homme« megtestesítője, nagyvonalúsága olykor elkápráztat, de alapjában véve ellenszenves.

Da Ponte Don Juanja inkább csak egyszerű kalandor, az operában jelleme sokkal kevésbé sokrétű, mint Molière darabjában.

Puskin főhőse igen eszes szoknyavadász, ismeri a női szíveket és minden aktivitását arra összpontosítja, hogy gúnyt űzzön a társadalomnak a szerelem szabadsága ellen emelt korlátaiból. Szinte »l'art pour l'art« komplikálja az eseményeket, hogy aztán megoldásukkor annál nagyobb dicsőséget és elégtételt érezhessen. Visszatérése Madridba, jelenete Laurával Don Carlos holtteste mellett, szerzetbe-lépése, majd végül Doña Annával való sikere, mind megannyi bravúros hőstett, amellyel saját hiúságát legyezgetheti. Puskin hőse szinte sportszerűen hajhássza a nehézségeket, a nyugodt szerelem nem elégíti ki hiúságát. Szinte sátánian kéjeleg a bűnben, de rettenthetetlensége által igen sokakat meghódított már, Belinszkijtól és Zagorszkijtól kezdve egészen G. de Bévoite-ig, aki szinte lelkesedve rajong könyvében ez alakért. Téved azonban, amikor Don Juannál »naív őszinteség«-ről beszél, mert Puskin alakja távolról sem naív, ellenkezőleg, csupán megjátszsa a naivitást, de olyan élethűen, hogy mindenkit megteszt.

Hoffman *Don Juan*jának (amely 1829-ben jelent meg francia fordításban) ezek után egyáltalán semmi része sem lehet Puskin művének létrejöttében. Hoffmannál Don Juan alakja ugyanis teljesen más felfogást tükröz. Bár Tomasevszkij Hoffmann befolyását is valószínűnek tartja Puskinra, Puskin hősének »megtérése«

csak látszólagos, csak fogás, hogy ezzel is könnyebben megnyerhesse Doña Anna kegyeit. Szerelme őszinte ugyan, de csak pillanatig tart.

Puskin Don Juanjának alakja mind-
ezeknél a mintáknál sokkal inkább hasonlít a »klasszikussá« vált nőcsábítókéhoz, Casanovához, Lovelace-hoz, Valmont-hoz, Faublas-hoz.

Mindezen példákon túl elsősorban magában Puskinban, lázadó vonásaiban kell keresni főhőse ilyen módon való jellemzésének és megalkotásának az okát. E darabjában, házassága előestéjén, mintegy kitör és kirohan azok ellen a törvények ellen, amelyeket a társadalom a szerelem elé korlátul állít.

Összefoglalásul leszögezhető, hogy Puskin, aki e darabjában régi, tradicionális témát dolgozott fel, és ehhez egyet-mást elődeitől is átvett, mégis teljes mértékben eredetit alkotott, kölcsönzéseit mes-
teri módon asszimilálta.

N. M.

DODERER, Klaus

Das englische und französische Bild von der deutschen Romantik.

[A német romantika képe Angliában és Franciaországban]

Germanisch-Romanische Monatsschrift, 1955. 2. sz., 128—147. p.

A német romantika sokat vitatott kérdését bizonyos fokig új oldalról világítja meg ez a tanulmány: az angol és a francia irodalomtörténetben vizsgálja, hogyan tükröződött náluk a német romantika lényege, félig abban a reményben, hogy ilymódon — mintegy kívülről nézve — jobban megközelítheti a német romantika egészének máig is megoldatlan problémakörét, félig azért, hogy rábozonyíthassa az angolokra és a franciákra, mely merészen egyszerűsítették, mennyire csak a maguk külön céljaira használták fel mind a korai, a jeni, mind a kései, a heidelbergi romantikát, sőt nem átalolták mind a kettőt a német klasszicizmus-sal is összekeverni! A tanulmány kérdésfelvetése, okfejtése, módszere egyenesen mintaszerű, s kellő óvatossággal a mi számunkra is hasznos lehet; s a friss bevezető után éppen ott kezd megmerevedni, ahol, többé-kevésbé valószínű tételt megtalálva, minden adatát és érvét e tétel bizonyítására csoportosítja s elgyengíti vagy elhallgatja mindazt, ami a tétel ellen szólna, a közelmúlt szellem-történéseinek tetszetős — és nyugaton, úgy látszik, ma is kedvelt — példájára.

A tanulmány első, rövid, kitűnően indított fejezete a romantika fogalmát a végtelen ellentétek egész sorára alapítja s főképp Romano Guardini egyik értekezésére hivatkozva (*Erscheinung und Wesen der Romantika*, Thüringen, 1948), futtában végig is tekint ezeken az ellentéteken. Eszerint a romantika a népköltészet, a múlt és a primitivizmus kultúza mellett a legmagasabb irodalmi intellektualizmust is ápolja: elmosza a műfaji határokat a költészetben s ugyanakkor új formákkal gazdagítja az irodalmat; hangsúlyozza a közös, az egyetemes életet és műalkotást, viszont méginkább kedveli az egyének a közösségtől való elkülönülését; hivatkozik egy nagy hagyományra, de méginkább a jövővilág költészetére; állandóan lebegni látszik az ironia és a szentimentalizmus között; s a képzeletet hol szabadon és függetlenül, hol bizonyos irányban és bizonyos függőségben működteti... Mindebből Doderer arra következtet, hogy a romantika nem tőr semmiféle egyszerű vagy egységes meghatározást s — ami inkább szellemes, mint valóban meggyőző — hogy még a tudománynak is, ha fel akarja fogni a romantikát, romantikussá kell válnia! A romantika eddigi kutatásainak története Doderer szerint nem egyéb, mint a téves értelmezések története, aminek oka nemcsak a kutatókban, hanem az egész témakör gazdagságában és ellentmondásosságában rejlik — s ezt próbálja most vizsgálni másfél-száz év angol és francia tükrözésében.

A feladatot megnehezíti, hogy a romantika fogalma és meghatározása előbb a romantikusoknál, majd a német irodalomtörténetben folytonos változásoknak és ellentmondásoknak van alávetve: másképp látja a romantikát Tieck 1801-ben, megint másképp Eichendorff harminc esztendővel későbbben. A század közepén főképp négy szempontból támadták a romantikát: a képzelet túltengéséért (a realizmus hatásaképpen), a túlzottan költői élet-szemléletért (a természettudományok fejlődése folytán), a középkor dicsofításéért (a haladással ellentétben) s az ész, az egyén végtelens hangsúlyozásáért (a pozitívizmus szemszögéből). Heine éppúgy, mint Gervinus, Hettner éppúgy, mint a dán Brandes még heves harcban áll a romantikával. Rudolf Haym talán az első, aki történeti tárgyilagossággal szemléli a romantikát (*Die Romantische Schule*, 1870.) s Dilthey szakít először a romantika értelmetlenségéről vallott felfogással. A XX. században aztán mintegy újra felfedezik a romantikát: most már

nem a klasszicizmus elvadult, beteg haj-
tását látják benne, hanem egy saját tör-
vényei szerint fejlődő és elhaló áramla-
tot, amelynek a virágkora a jeni ro-
mantika volt, hanyatlása pedig a heidel-
bergi romantikával kezdődött (Ricarda
Huch, Oskar Walzel, Paul Kluckhohn és
mások művei szerint). Korszakalkotó vál-
tozást — így lelkesedik Doderer — Fritz
Trich nálunk sem ismeretlen könyve, a
Deutsche Klassik und Romantik, vagy
másképp: *Vollendung und Unendlichkeit*
hozott a romantikáról való közfelfogás-
ban: a romantikus végtelenséget, a klasz-
szikus tökéletességgel állítja szembe, a
két ellentétes fogalom minden gazdag
változatával, a »történetinek« és a »típi-
kusnak« akkor nagyhatású elemzésével.
Még tovább mentek az újabb magyará-
zók, akik a romantikusait a német nem-
zettel azonosították, elvetették a klasszi-
cizmust, mint idegen, mint negatív ele-
met, a korai romantikát a felvilágosodás-
hoz kapcsolták s az »igazi« romantikát a
kései, a heidelbergi romantikában vélték
megtalálni — a XX. századi irracionali-
zmus. majd a »völkisch« szempontok szin-
tével kézzelfogható hatására... Doderer
iparkodik mindezt logikus egymásután-
ban, tárgyilagos hűséggel, mintegy tör-
téneti távlatban bemutatni, — csak mi,
az olvasók érezzük (talán az ő szándéka
ellenére), hogy ez a történeti felsorolás
tulajdonképp vádirat: a »völkisch« szem-
lélet egyenesen az előzményekből kelet-
kezett s Doderer tárgyismeretére vall,
hogy, legalább cím szerint, Lukács
György idevonatkozó, romantika-ellenes
tanulmányát is idézi (*Fortschritt und Re-
aktion in der deutschen Literatur*, 1948
Berlin).

E kettős bevezetés után, amely egy
cseppet sem volt haszontalan, érünk el a
tanulmány tulajdonképpeni magvához: a
romantika francia és angol tükröződésé-
hez. Doderer tétele nagyjában úgy szól,
hogy míg a német értelmezés inkább
csak a romantika esztétikai, »narciszti-
kus« vonásait hangsúlyozza, a nyugatiak
legtöbnyire nemzeti, sőt politikai vo-
násait vetítik vissza. Így van ez már Ma-
dame de Staël-nál, akinek Németorszá-
ról szóló könyve Weimart és a klassziciz-
must állítja az előtérbe és egyszerre cso-
dálja Goethét, Schillert és a romantiku-
sokat, — úgy hogy a francia romantika
és a francia köztudat, Madame de Staël
könyve nyomán, csak egy új és magas-
rendű német irodalomról vesz tudomást,
amelyben klasszikusok és romantikusok
békés együttélésben mutatkoznak. Dode-
rer ezt igen találóan — azzal a körül-

ménnyel magyarázza, hogy a XIX. szá-
zad élesebben érezte a nemzeti különbsé-
geket, mint a stílus- és korbelieket, s
épp ezért a franciák sokáig, 1870-ig, úgy
néztek Németországra, mint a költők és
tudósok, a Dichterek és Denkerok válasz-
tott paradicsomára — s ezen a Staël-nét
cáfolni próbáló Heine röpirata sem vál-
toztatott. Tegyük hozzá, hogy a franci-
áknak, a francia romantikusoknak szük-
ségük is volt egy ilyen képre, egy ilyen
idealizált, weimari Németországra, hogy
mintegy tükröt tartsanak az irodalom-
ellenes francia burzsoáziának — nem is
szólva arról az igen egyszerű tényről,
hogy egy nemzet irodalma mindig azt ve-
szí át a másiktól, amire a korabeli kör-
ülményeknél fogva, a leggyorsabb, il-
letve leglényegesebb szüksége van...
Angliával sem volt ez másképp: a Vik-
tória-kori polgárság erkölcsi nevelőesz-
közt látott elsősorban az irodalomban és
a német irodalomból épp ezért főképp
Goethét aknázta ki, aki Carlyle Goethe-
könyve révén az angol közönség bálvá-
nyává válik. De 1870 után mindez gyöke-
resen megváltozik: a franciák ezentúl az
egyre erősebb ellenséget, az angolok meg
a veszedelmes gazdasági vetélytársat lát-
ják Németországban s a költők és tudó-
sok paradicsomának helyét a katonai
nagyhatalomé foglalja el szemléletükben;
Weimart végleg felváltja Potsdam. Vagyis
— véli Doderer — a franciák s az angol-
ok máig sem tudtak eljutni komoly és
tudományos szemlélethez a német ro-
mantikáról, mivel csak politikai síkon
látták, politikai eseményként értékelték,
— bár, bevallja, mentségükre szolgál,
hogy magában Németországban is az
első világháború előtt inkább a korai ro-
mantika, a második előtt viszont a kései
volt népszerűbb, ugyancsak politikai
okokból. Általában három okát látja az
angolok s a franciák német romantika-
ellenes magatartásának: az első ok a már
említett politikai szemlélet, amely a né-
met romantikát inkább következményei-
ből, mintsem önmagában ítéli meg, a
második az antik, a humanista és racio-
nalista hagyományok mélyebb meggyö-
kezettsége nyugaton, a harmadik pe-
dig a romantika más-más irányú fejlődése
az egyes népek irodalmában — ez pedig
azt jelenti, legalábbis Doderer szerint,
hogy nem szólhatunk »európai«, hanem
csak nemzeti romantikáról, s így törté-
nik, hogy minden irodalomtörténeti ro-
mantikán elsősorban a maga nemzeti ro-
mantikáját érti, amelyhez képest más ro-
mantikákat eltérő, vagy netalán elfajult
jelenségekként értékeli.

Idáig érve, Doderer is érzi, hogy tétele mégse foglal össze minden idetartozó jelenséget s csak megemlíti, de nem taglalja annak a kis francia írói körnek a szerepét, amely, Albert Béguin-nel az élen, valósággal megújította a német romantikusok tanulmányát a franciák közt s amely, ősoket keresve, egészen Gérard de Nervalig jutott vissza. Másfelől Doderer nem vesz tudomást az egyes nemzeti romantikákban előállt »tisztlási folyamatokról«, amelyek pl. Franciaországban, az utópikus elméletek s a munkásmozgalmak hatása alatt, Hugo, George Sand, Michelet s mások forradalmi romantikájához vezettek. Mivel nála főképp a romantika, a német romantika mindenáron való »mentése« a fontos, a nyugatiak magatartásában inkább csak az ellenséges, a meg nem értő vonások hangsúlyozza — holott sokkal gyümölcsözőbb, értelmesebb és emberibb lenne, ha a széjtérlasztó és megkülönböztető vonások helyett a közös, a rokon vonásokat emelné ki.

Gy. A.

JANCSÓ Elemér

A jakobinus Kazinczy.

Utunk, 1955. május 27.

Jancsó Elemér cikke Kazinczy 1789 és 1795 közötti világnézeti fejlődésével, politikai radikalizálódásával foglalkozik. Kimitatja, hogy Kazinczy nem »véletlenül« és nem pusztán személyes kapcsolatok révén került a Martinovics-féle összeesküvés tagjai közé, hanem — több éves átalakulási folyamat során — szükségképpen jut el Martinovicsék célkitűzéseinek vállalásáig.

E kettős bevezetés után, amely egy fejlődésének 1789 és 1793 közötti szakaszára még a reformer ingadozása és útkeresése jellemző. Még illúziókat táplál a »felvilágosodottnak« hitt abszolutizmus irányában, még bízik a polgári átalakulásnak felülről, az uralkodó kezdeményezésére történő megvalósításában. 1793-ra azonban — a politikai eseményeknek: a feudális reakció felülkerekedésének és a felvilágosodás híveit érő fokozódó üldöztetéseknek hatására — már teljesen kiábrándul ezekből az illúziókból, és egyre inkább keresi a közéleti harcot. Bihar és Abaúj vármegyék közgyűlésein harcol a reakció ellen, a sajtószabadság és vallási türelem eszméiért. Filozófiai síkon a deizmustól eljut a mechanikus materializmusig, éppúgy, mint a kor magyar demokrata értelmisé-

gének legjava: (Martinovics, Szacsuvay, Laczkovics, Csokonai, Verseggy.) A lélek halhatatlanságáról szóló tanulmánya már materialista felfogást tükröz.

Kazinczy, követve Hajnóczy és Szentmarjay példáját, öntudatosan csatlakozott Martinovicsék mozgalmához, elfogadta a *Katé* célkitűzéseit, és vállalta mindazt a veszélyt, amit a titkos társaságba való belépés jelentett. Az egykori reformer ekkor már meggyőződéses forradalmár, aki tudja, hogy mire vállalkozott, hisz az összeesküvés sikerében, attól várja mind a nemzeti függetlenség, mind a polgári átalakulás megvalósítását. A perben Kazinczy ellen csak a *Katé* lemásolását tudták bizonyítékul felhozni, de viszont a Mályus és Renda által kiadott periratokból és Sándor Lipót nádor levelezéséből az is ismeretes, hogy a bíróság Kazinczyt és Szentmarjayt vádolta azzal, hogy ők a magyarországi és a feltételezett erdélyi jakobinusok összekötői. A vád szerint a közvetlen kapcsolat a magyarországi és az erdélyi jakobinusok között 1795 nyarán, a nagykarolyi alispáni beiktató alkalmával jött létre. A bíróság előtt mind Kazinczy, mind Szentmarjay álhatalatosan tagadták ezt. A nádor Barca tábornokot bízta meg az erdélyi jakobinusok kinyomozásával (e nyomozás eredményeképpen fogták el Barcsay Abrahámot), de Kazinczyra vonatkozólag pletykákon kívül bizonyító anyagot nem sikerült felhozni. Ismeretes, hogy Kazinczy írásait elfogatása előtt napokig égette, így alkalma volt az őt és barátait kompromitáló leveleket és kéziratokat megsemmisíteni. Az erdélyi jakobinusoknak pedig még további 3—4 hónap állott rendelkezésükre írásaik elpusztítására. A jakobinus-perben nem derült fény sem az erdélyi jakobinusokra, sem Kazinczy szerepére. Kazinczy későbbi írásaiban sem említi sehol a nagykarolyi találkozót. Azonban e találkozó meglétéről két későbbi, a reformkórban keletkezett és eddig kiadatlan emlékirat értesít. Az egyik Berzenczey László naplója, aki mint apjától hallott eseményt mondja el az erdélyi jakobinusok szervezkedését, a másik Gyulai Lajos naplójának néhány oldala, ahol Cserey Farkas elbeszélése nyomán számol be az egykori nagykarolyi találkozóról. Cserey, aki részt vett a nagykarolyi alispáni beiktatón, Gyulainak három évtizeddel később úgy mesélte el a beiktatás történetét, hogy azon Szentmarjay és Kazinczy is részt vettek, és titkos barátaikat, köztük őt is megbeszélésre hívták a jakobinus mozgalom további szervezése érdekében, ő azon-

ban félt részt venni ezen a megbeszélésben. Berzenczey szerint az erdélyi jakobinusok vezetői Barcsay Ábrahám is, id. Wesselényi Miklós és Türi László voltak. Az összeesküvők asztalain egy rózsakereszt volt a titkos társaság ismertető jele, írásaitak idejében elégették, elfogatásukat megakadályozta Bánffy György erdélyi kormányzó, akinek több rokona vett részt a szervezkedésben. Mások, így Aranka György néhány levele és Sándor Lipót iratai említik, hogy a kolozsvári országgyűlésen Diana Vadász Társaság fedőnév alatt titkos társaság alakult, és ennek a radikális tagjai váltak 1793-ban jakobinusokká. Mindezek az adatok megerősítik azt a feltevést, hogy Kazinczy szerepe a jakobinus mozgalomban jelentősebb volt, mint amilyennek látták.

Jancsó Elemér cikke kétségtelenül érdekes és fontos vonásokkal egészíti ki Kazinczy arcképét, úgy tűnik azonban, hogy némileg eltúlozza Kazinczy radikalizmusát. A Jancsótól említett adatok valóban az idáig ismertnél nagyobbakat mutatják azt a szerepet, melyet Kazinczy a Martinovics-féle mozgalomban játszott, de nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a tényt, hogy Martinovics két társasága közül Kazinczy a mérsékeltabb programú Reformátorok Társaságának volt a tagja. Kellő adatok hiányában egyelőre lehetetlen pontosan megállapítani, mennyit tett Kazinczy valójában magáévá Martinovicsék forradalmi ideológiájából. Arra azonban, hogy őt öntudatos jakobinus forradalmárnak tekintsük, (amint ezt Jancsó teszi), semmiféle szilárd ténybeli adatunk nincs.

O. A.

POLI, Annarosa

Le Théâtre inédit de George Sand

[George Sand kiadatlan színművei]

Europe, 1955. 114—115. sz. 189—193. p.

George Sand mindmáig előadatlan színművei között három igen kitűnő írói alkotást találunk. Ezek: *Nanon*, *Mademoiselle de la Quintinie* és *Lupo Liverani*.

A *Nanon* a nagy francia forradalom alatt játszódik Berry tartomány egyik távoli zugában. Az első felvonásban hírül hozzák a Bastille lerombolását, a második a federáció napjaiban történik, a harmadik az ún. »rémuralom« idejében, a negyedik felvonás pedig 1795-ben, a forradalmi hadsereg győzelmei utáni időszakban. A dráma érdekessége az, hogy a világtól elhúzódot, vidéki emberek, — parasztok és nemesek — magatartásán szemlélteti a nagy történelmi változások

társadalomalakító hatását. A szereplők nem vesznek közvetlenül részt a politikai eseményekben, gondolkodásuk, viselkedésük fokozatosan változik meg, anélkül, hogy ők maguk észrevennék ezt a lassú, de gyökeres átalakulást.

Már a *Nanon* első felvonásában alkalmat talál George Sand arra, hogy elítélje a kierőszakolt fogadalmakat és általában a zárdai életet. Későbbi — sokkal sikerültebb — színműve, *Mademoiselle de la Quintinie*, a katolikus nevelést bírálja és a merev, dogmatikus valláserkölcssel szemben a szabad szellemű gondolat mellé áll. A regény, amelyből a dráma készült, 1862-ben jelent meg, s a második császárság éveiben írt regények közül az író ebben ad leg többet egyéniségéből és legszemélyesebb gondolataiból. A drámai feldolgozás még nagyobb erővel juttatja kifejezésre az író antiklerikális meggyőződését és hitvallását a szabadabb, egészségesebb társadalmi erkölcs mellett.

Érdekes és jellemző, hogy ezt a darabot sem George Sand életében, sem azóta nem lehetett bemutatni, bár ismételtlen történetek erre irányuló kísérletek. Először 1872-ben — tehát a császárság bukása után — tűzték műsorra az Odéon színházban, de a kormány nem engedélyezte az előadást. 1885-ben ugyancsak az Odéonban akarták színrehozni, de az igazgató a várható sajtótámadásoktól félve lemondott a tervről. Pedig a darab technikai szempontból is jó, fordulatossá, érdekes. Igaz, hogy az utolsó felvonásban a kifejlés kissé hirtelen és lélektanilag nem nagyon valószínű. George Sand feltehetőleg nem sokat törődött a befejezés minőségével. A közönség figyelmét elsősorban a negatív hősre, Moreali jezsuita atyára akarta irányítani, s az ő alakját valóban mesterien rajzolta meg. Ábrázolásának legnagyobb értéke, hogy nem teszi Morealit ellenszenvenné. Fanatikus, elvakult embert mutat be, akinek ösztönességéhez kétség sem fér. Az író véleményét Émile, a pozitív hős fejezi ki: »A mi századunk már nem a Tartuffe-öktől tart, hanem azoktól a jóhiszemű emberektől, akik a vallás nevében kihatás nélkül tévedéseit és szenvedélyeit. Ezek nagyon sok rosszat tehetnek és tesznek is. Ők jelentik az igazi veszedelmet.«

A harmadik előadatlan George Sand-dráma címe *Lupo Liverani*. Témáját Tirso da Molina XVI. századi spanyol szerzetes »drama sacro«-jából vette az író. Hőse Angelo barát, aki itt George Sand vallási és erkölcsi nézeteinek szószólója. A darab szerkezete és meséje sokkal egyszerűbb, mint a két előbbié, s

a középkori misztérium-drámákra emlékezett. A régies külső forma azonban nem gátolja az írókat abban, hogy szerzetes hősét olyan eszmék hirdetőjévé tegye, amelyek inkább Rousseau-ra vagy a XIX. századi antiklerikálisokra jellemzőek, mint egy XVI. századbeli spanyol barátra.

Az ismertett darabok csak töredékét alkotják Sand drámairói művének. A nohant-i kastélyban, baráti körben, még más darabokat is előadtak, összesen vagy harmincat. Ezeket a közönség még ma sem ismeri. De ez a három színmű is meggyőzhet arról, hogy drámáiban is érvényre juttatta azt az írói álláspontját, amelyet a *Mademoiselle de la Quintinie* regény-feldolgozásának előszavában így fogalmaz meg: »Az irodalom feladatához tartozik a lelkiismereti harc és a legmagasabb rendű eszmék vizsgálata.«

S. Z.

RIPELLINO, Angelo

Teatro, cinema e circo secondo Majakovskij

[Színház, film és cirkusz Majakovszkij felfogása szerint]

La Fiera Letteraria, 1955. 22. sz.

Két vaskos kötetet tesznek ki Majakovszkij színművei, filmforgatókönyvei, szórakoztató versei.* A nagy szovjet költő (a líra mellett) nem feledkezett meg azokról a műfajokról sem, melyek a legnagyobb hallgatóságot biztosíthaták számára. Elég csak futurista szerepléseire gondolnunk, vagy azokra a beszélgetésekre, melyeket szórakozó helyeken a hallgatósággal folytatott, s amelyek gyakran színházi rögtönzésekké alakultak át. Hivatásszerűen is játszott, nem csak Eisenstein két nagy filmjében a *Potyemkin*-cirkálóban és az *Októberben*, hanem mint főszereplő, saját darabjaiban és filmjeiben is.

Színdarabjai közül négyet ismerünk. Ezek a: *Vlagyimir Majakovszkij, a Tréfa-misztérium, A poloska* és a *Gőzfürdő*. Ripellino röviden ismerteti mindegyiket, sőt elemzi is, főleg a népi színjátszó hagyományokkal való kapcsolata szempontjából, de nem különíti el a korai, Majakovszkij futurista korszakából származó első drámát (mely tulajdonképpen drámai monológ) a többitől. A *Vlagyimir*

* V. V. Majakovszkij: *Teatr i kino*. Tom. 1—2. Moszkva, Isszkuszivo, 1954. 2 köt.

Majakovszkij 1913-ban mutatta be a költő Pétervárot, a Luna-parkban s már itt az elnyomottak és szegények szószólójaként szerepelt. Lényegesen mások azonban az Októberi Forradalom után írt játéka: 1918-ban, a forradalom egyéves évfordulójára írt *Tréfa-misztérium* a letűnt világ jellegzetes alakjait figurázta ki és a győztes forradalmat éltette. Ebből az időből való több kisebb vázlata (ekkor készítette a *Rosza-ablakait* is!), mint például a *Vigjáték a gyilkossal, Rádió-Október* stb. Ezek azonban töredékesen maradtak csak rák.

1928—29 körül keletkezett két másik nagyobb drámája, a *Poloska* és a *Fejmosás* mely a bürokratákat és a nyárspolgárokat állítja pellengérré. Az utóbbi a sikerültebb; állandóan játszik is a moszkvai, prágai és varsói színházak. (Most újítják fel egyébként a másik darabot is!) Ripellino megállapítja, hogy ezekben a művekben Gogol, Szaltikov—Scesdrin és mások hagyománya keveredik a népi játékokkal, Petruska színházának szellemével.

Majakovszkij szívesen írt a cirkuszok és a szórakoztató színpadok számára is. Leghíresebb ezek közül a *Moszkva lángokban* című alkotása, mely a főváros forradalmi eseményeit idézi fel 1905-től egészen 1930-ig. E látványos darab verses, mert szándéka az volt, hogy a költészet az arénák látogatóihoz is eljusson. A *Moszkva lángokban* az egyetlen olyan verses szöveg, melyet valaha költő a cirkuszok számára alkotott.

Gazdag munkásságot fejtett ki a film terén is. Három filmet írt (és játszott) el a főszerepüket), egyet Jack London, egyet Edmondo de Amicis, egyet pedig saját ötlete alapján. Ezek szövege — sajnos — elveszett. Több forgatókönyvet írt 1926—27 körül is, egyidőben, így az *Elefánt és a kénes gyufa*, mely egy bürokrata kalandjait meséli el Jaltában, míg a *Gyerekek* a krimi Artyek-tábor életét mutatja be. Ő írta még a *Ska-foljubov szerelme, Egy pisztoly története* és a *Kopitko elvtárs, avagy le a kövérekkel* című filmet is.

Ripellino külön kiemeli, a *Hogy van* című filmet, mint a régi film-vígjátékok legjobb hagyományait követő, merész költői képeket alkalmazó művet, mely szellemes, meglepő és eleven ötleteivel mintegy előkészítője lett a későbbi nagy sikerű, modern művészi vígjátéknak.

Sz. Gy.

ROSENBERG, Marvin

In Defense of Jago

[Jágó védelmében]

Shakespeare Quarterly, 1955. 2. sz. 145—158. p.

Az egyik californiai egyetem tanárának rövid, de jól kiegyensúlyozott, a vonatkozó kritikai irodalom alapos ismeretéről tanúskodó tanulmánya Shakespeare *Othello*jának sokat vitatott intrikus-figurájával foglalkozik. Jágóról az utolsó fél évszázad angolszász kritikai értékelésében, részben már ezt megelőzően is, két végletes és ellentétes álláspont alakult ki. Az egyik felfogás szerint Jágó alapjában véve tisztességes, sőt jó ember, aki csak azután válik veszedelmessé a közönségre, hogy sérelmek érik: elütik az előlépéstől, s felesége megcsalja az előljárójával. Hibája e felfogás szerint csak abban rejlik, hogy e provokációkra hevesebben és tragikusabban reagál, mint ahogyan az egyéniségéből várható volna.

A másik nézet Jágóban a feneketlen gonoszság, az indokolatlan rosszindulat s átáni megtestesülését látja s benne az emberi léleknek a freudi pszichológia értelmében vett árnyékoldalát találja meg jelképpé fokozva. A legújabb motívumtörténeti kritika is a legjobb esetben csupán hagyományos, elcsépelet színpadi figurának, a drámai szerkesztéshez szükséges tipikus intrikusnak egy nem is nagyon valószínű változatoként értelmezi Jágót.

Rosenberg e két túlzó és joggal irreálisnak tartott jellem-értelmezés között középutat keresve védelmébe veszi Jágót. Szerinte hőse sem nem olyan jó, sem nem ilyen rossz egyéniség. A szerző rámutat arra, hogy Jágót, ha nem csupán az általa kimondott szavak, hanem a színpadon megjeleníthető, megjátszható események szemszögéből is, tehát mintegy egész drámai valójában nézzük, kerek, valószínű, hitelesen emberi jellemként foghatjuk fel. Shakespeare-nek az *Othello* a leginkább házaséleti, családi problémákat felvető tragédiája. Az írónak e drámai környezetben nem is volt elkerülhetetlen szüksége sem az öncélú gonoszság ördögien hideg megszállottjának, sem pedig (rokonszenves beállítású főhősei mellett) egy szánalmat vagy megértést érdemlő, megbántott tévelygőnek ábrázolására. Shakespeare Jágója a drámai szükségszerűség talaján álló, de reális lélektani tény, egy pontosan körülírható s nem is túl ritka emberi típusnak páratlan pszichológiai élelátással történő megjelenítése. Jágó monológjait, társas

környezetben tett kijelentéseit és cselekedeteit együtt, egységben szemlélve jelleme plasztikusan bontakozik ki: a hallatlan önuralmú sima egoista taktikázó, hidegen számító külszíne alatt az elnyomott szenvedélyek önmagát, társait el-emésztő lávája fortyog. Ő az a bosszúálló, vágyálmaiban és tetteiben egyaránt minden eszközzel az érvényesülésre törő, teljesen zárt, mintegy ön-törvényű, de elferdült egyéniség, amilyeneket a tőkés társadalmak idegkörtani kézikönyvei gyakori előfordulásuk alapján oly gazdag dokumentációval írnak le.

Jágót e kettőssége, egyéniségének poláris feszültsége teszi dramaturgiailag hatásossá. Nem rokonszenves, de minden háttorzongató lelki perverziója ellenére teljesen emberi, elhithető marad. Rosenberg dolgozatának kétségtelen értéke, hogy a számára adott »frame of reference« keretei között és annak mértékéig emberileg érthetővé, árnyalatossá teszi *Othello* zászlósának az újabb kritikusok által többnyire egyoldalúan értelmezett alakját.

O. L.

SCHANZER, Ernest

The Tragedy of Shakespeare's Brutus

[Shakespeare Brutusának tragédiája]

ELH, 1955. 1. sz. 1—15. p.

A cikkíró szembeszáll azzal a nézetel, mintha Shakespeare Brutusa az élet és a politika dolgaiban járatlan álmódó volna. Caesar fölött elmondott hallotti beszéde sem politikai naivitásról tanúskodik, hanem a legnagyobbfokú ügyességről. Vádja Caesar ellen általánosságban mozog, de egyszerűségében is hatásos érvelésével, a saját kétségtelen önzetlenségére és hazaszeretetére való hivatkozással a maga oldalára vonja a népet. Az a körülmény, hogy Brutus meg van győződve saját szavainak igazságáról, nem csökkenti beszédének szónoki ügyességét.

Shakespeare Brutusban a harmónikus embert állítja elének, akit azonban ellentétes érzelmek kiforgatnak valójából. A Caesar iránti személyes hűség és a politikai meggyőződés vívja benne harcát. Brutus belső küzdelme később némileg módosul. Miután elszánta magát Caesar megölésére, ez a merénylet mellett van, de érzelmei, ösztönei lázonganak az intellektus döntése ellen. Öncsalásban keres menedéket. Elhitheti magával, hogy Caesar máris kész szarnok, a gyilkosság fizikai borzalmától és a büntudattól pe-

dig úgy igyekszik szabadulni, hogy rituális szertartásnak tünteti föl a merényletet. Caesart nem hentesmódra, hanem szépen, szertartásosan kell megölni. Antonius később mégis nemes vad elejtéséhez hasonlítja és hentesmunkának minősíti a köztársaságiak tettét. A II. felvonás 1. színének nagy monológja szintén öncsalásra épül. Brutus ekkor már döntött, s megpróbálja elhatározását igazolni lelkiismerete előtt. Nem doktrinér republikanizmusból helyezkedik szembe Caesarral, hanem, mert a királyi hatalom romboló hatásától fél. Kénytelen elismerni, hogy Caesar még nem gyakorol ilyen hatalmat, de elhíti magával, hogy uralma ilyené fog válni — s a kígyót »héjban« kell elpusztítani. Ha Brutus tisztán az egyeduralom megdöntését tekintené céljának, sorsa nem válnék tragikusá. De Rómának »közbajá«-ra hivatkozik, ezt akarja elhárítani Caesar megölésével. A merényletet tehát az ő szemében csak az a körülmény igazolhatná, ha sikerülne Caesar halála után a köztársaságiaknak jobb közállapotokat teremteniök. Ennek azonban éppen az ellenkezője történik, véres polgárháború tör ki, a tömeg széttépi az ártatlan Cinnát, a triumvirek vérfürdőt rendeznek stb. Brutus nemhogy segített volna hazáján, hanem, a legnemesebb elvektől vezetve, a legjobb szándék mellett is, romlásba döntötte. A *Julius Caesar*ban ezzel létrejön az aristotelési »peripeteia«, a teljes, ironikus fordulat, a szöges ellentét szándék és megvalósulás között.

Brutus tragédiájának jellege magyarázza, miért nem ábrázolta Shakespeare Caesart sem vérengző zsarnoknak, sem csodálatraméltó egyéniségnek. Az első esetben lehetetlenné vált volna a tragédia, a másodikban az a körülmény kapott volna hangsúlyt, hogy Brutus azt gyilkolta meg, akit legjobban szeretett. Shakespeare a személyes kapcsolatok síkjáról a közélet területére vitte át a tragédiát. Brutust a tragédia végefelé nem barátja és jötevője emléke gyöttri, hanem sokkal inkább az a világ, amelynek létrejöttén ő maga munkálkodott. Brutus valójában nem Caesart, nem is Portiát, még kevésbé Cassiust szereti, hanem a köztársaságot. S a köztársaság eszméjét előszörban Cassius szennyezi be a szemében, ő a fő okozója Brutus kiábrándulásának. Innen a veszekedési jelenet (IV. felvonás 3. szín) rendkívüli szenvedélyessége, keserűsége. Ebben a jelenetben és az egész tragédiában Brutus és Cassius két teljesen külön nyelvet beszél. Cassius számára az összecsapás olyan, mint a

szelermesek civakodása, Brutus felháborodásának valódi okát nem érti meg, csak annyit lát, hogy barátja már nem szereti. A dráma központi konfliktusa, a személyes és a közösségi hűség ellentéte, amely korábban Brutuson belül csapott össze, most kettejük egymással való harcában jelentkezik. A jelenet tehát nem epizódikus jellegű, mint Bradley gondolta, hanem a tragédiának sok tekintetben legfontosabb színe. Itt tárul föl legteljesebben Brutus tragikus kiábrándulása, itt éleződik ki legjobban a dráma fő erkölcsi kérdése, a személyes kapcsolatok és a *respublica* ellentéte.

A dráma egységét — a cikkirő szerint — Shakespeare kétféleképp biztosítja. Tipikus Erzsébet-kori bosszútragédiát ír: a két utolsó felvonás a szellem bosszújával szerves alkatrésze a cselekménynek. De fontosabb ennél, hogy Shakespeare Brutust teszi meg tragikus hősné. A darab morális központi problémája benne sűrűsödik, egyedül neki van belső konfliktusa, érdeklődésük kezdettől fogva főleg rá irányul, a dráma többi részének előadása is hozzá, az ő problémájához igazodik. Igazi shakespeare-i hős, tragikus kiábrándulása későbbi Shakespeare-drámákra (*Troilus és Cressida*, *Timon*, *Othello*, *Macbeth*) utal.

Schanzer helyesen mutat rá a *Julius Caesar* néhány szerkezeti sajátosságára, Brutus alakjának központi jelentőségére a cselekményben. A tragédia okait azonban tisztán erkölcsi síkon keresi, s így a konfliktus valódi gyökereit nem képes megközelíteni. A Caesar-kor és a Shakespeare-kor problémáinak, ellentmondásainak feltárása nélkül nem lehet eljutni a tragédia helyes interpretációjához. A *Julius Caesar* történeti szempontú magyarázatát már egyes polgári irodalomtörténészek is megkísérelték. (Újabban pl. Dover Wilson.) Schanzer felhívja a figyelmet Brutus jellemének egy elhanyagolt vonására, politikusi ügyességére, amelyet további mozzanatokkal el lehetne mélyíteni. (Brutus tanácsa az összeesküvés megindulásakor: »Tegyen szívünk, mint álnok úr, ki szívgát Vad tette bujtogat s ha téve van, Feddözni látszik; ez majd azt mutatja, hogy nem kaján; szükséges volt művünk.« Cassius jelleme — mint a legtöbb *Julius Caesar*-értelmezésben — itt is súlyos torzulást szenved. Cassius nemhogy a »személyes kapcsolatok« embere volna: a »közösségi harc értelmét s helyes módszereit sokkal világosabban látja, mint Brutus, s az önfeláldozó hazaszeretet és hősiesség rá éppúgy jellemző, mint ba-

rátjára. A híres összetűzésben, csak úgy, mint az egész tragédiában, a köztársasági Róma és a reneszánsz Anglia két jellegzetes típusa, a sztoikus és az epikureista, a nemesi és a polgári színezetű republikánus áll egymással szemben. A tragikus kifejelet egyik oka éppen az, hogy Cassius lényegében helyes politikai elgondolásai nem tudnak érvényre jutni. Hogy miért nem, erre válaszolni külön tanulmány feladata volna.

K. L.

TARANOVSKIJ: Kiril

Ruszkí dvodelni ritmovi, I—II.

[Az orosz kétütemű versmértékek. I—II. rész]

Poszebna izdanya Szrpszke Akademije Nauka, knjiga CCXVII., Beograd, 1953. 374. p.

A szerzőnek ez a munkája átdolgozott kiadása doktori disszertációjának, amelyet 1941-ben védett meg a belgrádi egyetemen.

Könyvének első részében az orosz kétütemű versmértékek elméleti alapvetésével foglalkozik. Az orosz verselés legújabb kutatói nyomán az orosz trocheusok és jambusok meghatározásából indul ki, amely szerint ezek olyan versmértékek, amelyekben a hangsúlytalan szótagok váltakoznak nem kötelezően hangsúlyos szótagokkal; az utóbbiak a vers erős szótagjai (iktus), az előbbieket a gyengék. Az orosz kétütemű versmértékben csupán az utóbbiak a vers hangsúly-konstansai. A hangsúly áttolódása az erős szótagról a gyengére rendkívül ritkán fordul elő az orosz kétütemű sorokban, mégpedig a trocheusi versben gyakoribb, mint a jambikusban, ami az orosz népköltészet hatásával magyarázható. Ha a hangsúly-áttolódás eseteit, amelyek ritmikailag ritkaságnak számítanak, nem vesszük figyelembe, a gyenge szótagot az orosz kétütemű versmértékben kitalálhatjuk: 1. két vagy három szótagú beszédegységek hangsúlytalan szótagjai; 2. hangsúlyos egytagú szavak, mivel ezeknek hangsúlya nem egyenértékű a verssor erős szótagjára eső hangsúllyal. Hangsúlyos egytagú szavak rendszerint ott fordulnak elő, ahol a verssor intonációja megtörik (cezúra), és pedig a frázis-melódia új tagjának kezdetén, hangsúlyos voltakát pedig, amint erre Tomasevskij rámutatott, a megelőző szünet indokolja. A kétütemű versmértékben a verssor erős szótagját kitalálhatjuk: 1. hangsúlyos egytagú szavak,

2. két- vagy háromszótagú beszédegységek hangsúlyos szótagjai, 3. többszótagú beszédegységek hangsúlytalan szótagjai.

Könyvének második, terjedelmesebb részében statisztikai táblázatok és diagrammok segítségével az orosz kétütemű versmérték inerciájának történeti fejlődését vázolja. Olyan sorrendben foglalkozik a kétütemű versmértékekkel, ahogyan bekerültek az orosz költői gyakorlatba, s végig kíséri fejlődésüket az ún. syllabo-tonikus verselés első kísérleteitől kezdve a XIX. század végének költői gyakorlatáig. Először a négyes trocheust, a négyes, hármas és hatos jambust vizsgálja, azokat a versmértékeket, melyek már a XVIII. században széles körben elterjedtek, azután az ötös jambust, amely a XIX. század elején tűnt fel az orosz költészetben, s végül a többi trocheusi versmértéket, amelyek többé-kevésbé jellemzők a XIX. század második felére. Taranovszkij foglalkozik könyvében az említett versmértékek ritmikailag variánsaival is. Fejtegetései során bemutatja, hogy a különböző trocheusi és jambikus sorok ritmikailag inerciája jellemző az egyes költőkre, bizonyos költői iskolákra vagy az orosz költészet bizonyos korszakaira s végül általában az orosz költészetre.

Az orosz műköltészetben használatos kétütemű mértékek ritmikailag inerciájának keletkezését és fejlődését vizsgálva Taranovszkij figyelembe veszi az idegen (elsősorban a német és a francia) verselés hatását az orosz jambikus verselésre, valamint az orosz népköltészet hatását elsősorban a trocheusi versmértékre, s végül az egyes kétütemű mértékek kölcsönhatását is. A kétütemű mértékek összehasonlító vizsgálata alapján megvilágítja az orosz trocheusi és jambikus sor ritmikailag inerciáját szabályozó progresszív hangsúly-disszimiláció törvényét. Könyvének utolsó fejezetében azt vizsgálja, hogyan érvényesül ez a törvény a kétütemű mértékekben a XVIII. és a XIX. században. Érvényesülésének különböző fokával magyarázza néhány sor (elsősorban a négyes és a hatos jambus) ritmikailag inerciájának legfontosabb változásait. Bemutatja végül, hogyan gyengült sőt szűnt meg e törvény hatóereje, egyrésztől néhány jambikus sorban és néhány költőnél idegen (a francia és a német, ritkábban az angol és az olasz) verselés hatására, másrésztől a páratlan szótagszámú trocheusi versformában az emelkedő lejtésű szókezdet hatására, amely az orosz népköltészet sajátossága.

B. K.

IN MEMORIAM

70 évvel ezelőtt született E. E. Kisch. Április 29-én élte volna meg hetvenedik születésnapját Egon Ervin Kisch, a kiváló újságíró és író, Prága szülötte. Kisch magas művészi színvonalra emelte az újságírói riportot és a szocializmusért folytatott harc hatékony fegyverévé avatta. Már kezdő újságíró korában leleplezte éles tollával a kapitalista rendszer szörnyűségeit. Életművét mély humanizmus hatja át. Mindig a dolgozók oldalán állott, az igazságért küzdött. A társadalmi fejlődés törvényszerűségeinek felismerése a forradalmi munkásosztály soraiba vezette, s a marxizmus-léninizmus-t úgy fogta fel, mint az egyedüli tant, mely minden rossz kiküszöbölésének kulcsa, a világ forradalmi átalakítója.

Átutazta az egész világot. Mély tapasztalatai alapján megrajzolta a kapitalista országok életét. Amerikai riportjai Maxim Gorkij és Vladimir Majakovszkij munkái mellett megrázó képét festik a kizsákmányolás és jogtalanság világának. Éles vonásokkal rajzolta meg Ausztrália, Spanyolország és más országok képét. Egyike volt az első íróknak, akik megmondották az igazságot a Szovjetunióról, ő volt az, aki élesen és világosan meg tudta látni a háború előtti Kína társadalmi problémáit. Emlékezetes marad mint a cseh történetírás értékes adaléka *Marx Károly Karlové Varyban* c. munkája, ma is sokan olvassák Prágáról írt művét. A csehszlovák főváros benne találta meg leglelkesebb énekesét és költőjét.

Kisch életműve, mely most Csehszlovákiában új kiadásban jelenik meg, állandóan élő marad tartalmának harcos lelkeségével és igazságának erejével.

Meghalt Dr. Jozef Bečka, a cseh irodalomtudomány tehetséges dolgozója. A felszabadulás után a prágai Nemzeti és Egyetemi Könyvtár igazgatója volt, legutóbb pedig a Csehszlovák Tudományos Akadémia Szláv Intézetének tudományos dolgozója. A lengyel irodalommal, a lengyel-cseh irodalmi kapcsolatokkal és bibliográfiával foglalkozott.

Hosszas betegeskedés után Genovában meghalt Jose-Maria Quiroga Pla, kiváló spanyol író. A Spanyol Köztársaság első éveiben tűnt ki, mint költő és esszéíró. Legismertebb alkotásai a *Ventiquatro horas despues* és *Morir la dia.* Az 1936–1939. években felelősségteljes állást töltött be a spanyol köztársasági külügyminisztériumban. A fasiszták győzelme után Franciaországba ment, ahol a spanyol intellektuális segélybizottságban vett részt. Későbbi műveiben is kifejezte együttérzését a spanyol nép harcával a fasiszta önkény ellen. 1956-tól rendes írói munkája mellett a spanyol fordítók alosztályát irányította az UNESCO-ban. Az elhalt veje volt Miguel de Unamunonak.

IRODALMI ELET

J. Fučík-kiállítás Bratislavában. Handlova, Nováky és Nyitra után a bratislavai városi múzeumban is megnyitották a Julius Fučík életét és életművét bemutató vándorkiállítást. A kiállítás iránt nagy az érdeklődés.

Giovanni Pascoli születésének századik évfordulóján Diego Valeri tarott megemlékezést a velencei Népegyetem nagytermében. Valeri beszédében bírálta Croce-t és méltatta Pascolit, mint Carducci művének folytatóját és továbbfejlesztőjét.

A milánói Piccolo Teatro társulata nagysikerű körútja során Bécsben két Goldoni darabot adott elő. A színház játekát nagy érdeklődés kíséri.

Szófiában a Kulturális Dolgozók Klubja május 27-én ünnepi esten emlékezett meg Emil Verhaeren belga költőről születésének 100. évfordulója alkalmából. Az ünnepi beszédet Angel Todorov író monddta.

A Moszkvai Drámai Színház bemutatta Galsworthy *The Skin Game* c. drámáját.

Mácha-kiállítás. A cseh nemzeti irodalom strahovói Emlékcarnokában megnyílt Mácha *Május* c. költeménye kiadá-

sainak kiállítása, mely bemutatja az 1836 és 1945. között megjelent 70 kiadás példányait; a miniatűr és idegennyelvű kiadásokat is.

Leningrádban az Allami Színház- és a Zeneművészeti Tudományos Kutatóintézetben tudományos ülést tartottak Friedrich Schiller emlékére. Ünnepi beszédet A. Gozenpuđ mondott. Schiller halálának 150. évfordulójáról más irodalmi intézetek is megemlékeztek. Nagyszámú hallgatóságot vonzott a Kirov Kultúrpalota ünnepi estje. A Puskin-ház tudományos ülést tartott a nagy német költő emlékére. Az Allami Szaltikov-Scsedrin Könyvtárban és a Szovjetunió Művészeti Akadémiájának könyvtárában kiállítást rendeztek Schillerrel kapcsolatos dokumentokból.

A Schiller-évforduló megünneplése Bulgáriában. A nagy német költő halálának 150. évfordulója alkalmából a Nemzeti Színház felújította és nagy sikerrel játssza az *Ármány és szerelmet*. A Kulturális Dolgozók Klubja május 9-én rendezett ünnepi estet, ezen D. Szoevszki tartott előadást, majd Schiller színdarabjából mutattak be részleteket.

Prága Központi Nemzeti Bizottsága 1955. április 15-én, a Smetana teremben tartott ülésén kiosztotta a legjobb tudományos és művészeti dolgozók között „Prága főváros díjait“. Irodalmi díjjal jutalmazták M. Pujmanovát nemzeti művészt és B. Brezovskyt. Marie Pujmanová *Praha* c. verskötetéért, Bohuslav Brezovsky pedig *Lidé v kvetnu* (Emberek májusban) c. regényéért részesült jutalomban.

Cesare Zavattini tervei 1955-ben: a nemrég megjelent köteten kívül, mely Itália tájait mutatja be, s melynek következő száma Vittorio De Sica könyve lesz Nápolyról, hamarosan megjelenik a Bompiani-cég kiadásában a *Diario cinematografico*, mely Zavattini filmről szóló írásainak válogatott gyűjteménye lesz 1945-től. Zavattini ezen kívül — a forga-tókönyvek mellett — két kisebb regé-ry kiadását is tervezi.

A Bel-ami c. francia-osz.rák fiímet, melyet Maupassant regénye nyomán készítették és amelynek elcadását a francia kormány megtiltotta, néhány moszkvai filmszínházban előadták.

A német írók második összejevetelén Wartburgban a vita központi témája *A múlandó és állandó a költészetben* c.

téma volt. Az összejevetelen Németségország mindkét részének írói résztvettek.

Jugoszláviában a Nin c. belgrádi hetilap „kritikai díja“ jelenti a legnagyobb erkölcsi és társadalmi elismerést. A díj első fokozatát (500.000 dinárt) nemrég ítelték oda Dobrica Cosić *Korenki* (Gyökerek) c. művének, az 1954. év legjobb jugoszláv regényének.

A fiatal, harminchárom éves író érdekes alakja a mai jugoszláv irodalomnak. Első novelláiban már kiforrott írónak mutatkozott, 1951-ben megjelent *Daleko od sunca* (A naptól távol) c. regényével pedig, amelyben a szerbiai népfelzabardító háború hősi harcait örökíti meg saját élményei alapján, már a mai írók élvonalába emelkedett.

Díjat nyert regénye első része egy négy kötetre tervezett ciklusnak, amelyben a szerb parasztság életútját mutatja be a múlt században, a szerb falu múltjában keresi a jelen döntő eseményeinek gyökereit.

Tízéves fennállását ünnepli a Bolgár Bibliográfiái Intézet. Bulgáriában már a század elején történtek próbálkozások bibliográfiái intézmények alapítására, a szűkös anyagi eszközök miatt azonban ezek nem jártak eredménnyel. A felszabadulás után 1955. tavaszán hozták létre az Elin Pelinről elnevezett bibliográfiái központot, amely másfél millió leva támogatást kap a bolgár népi államtól.

A ma már több mint 20 bibliográfussal működő intézet 1954-ben tudományos kutató intézeti jelleget kapott. Módszertani kabinetje irányítja és látja el szakmai tanáccsal a különféle intézményekben folyó bibliográfiái munkákat. Kiadja a kurrens bolgár nemzeti bibliográfiát (*Bolgarszki Knigopisz*), s 1952-től kezdve a hazai kurrens folyóiratok repetróriumát is.

A bolgár bibliográfia legnehezebb problémája a múltban megjelent bolgár könyvek és időszaki kiadványok retrospektív bibliográfiájának elkészítése. Ezt a munkát két éve indították meg, s először az 1878—1944. ill. 1846—1944. között megjelent könyvek, illetve újságok anyagát dolgozzák fel. Eddig 10 000 könyv címlírását és 9000 újságcikk címfelvételeit készítették el.

Az Intézet eddigi kiadványai közül legjelentősebb a *Bolgár Népi Demokrácia történetének bibliográfiája*, amelyet a Szovjetunió Tudományos Akadémiájának Könyvtárával közösen állítottak össze. Az elmúlt tíz év folyamán számos kisebb-

nagyobb szakmai bibliográfiát is kiadott az Intézet.

A szakmai dokumentációs munka is az Intézetben bonyolódik le. 1953-ban pl. 750 esetben adtak fontos dokumentációs anyagot a különböző állami és pártszerveknek, kiadóvállalatoknak és magánosoknak.

Film P. O. Hviezdoslavról. A művészi dokumentumfilmek bratislavai stúdiója befejezte a szlovák irodalom klasszikus írójának, Pavel Országh Hviezdoslavnak életéről és életművéről forgatott filmet, melynek rendezője V. Kubenka.

Belgium májusban ünnepelte Emil Verhaeren, a nagy költő születésének századik évfordulóját. Most tudtuk csak meg róla, hogy nagy hatással volt a korabeli festők alkotásaira és baráti viszonyt tartott fenn velük. Monográfiákat írt Rubensről és Rembrandtról, gyakran beszélt festészeti témákról. A francia sajtó hangoztatja, hogy Verhaeren levelezésének feldolgozásával és hozzáférhetővé tételével, valamint a plasztikai művészetekre vonatkozó művei nyilvánosság-ra hozatalával a művészet kutatói és kedvelői részére értékes dokumentációs anyagot nyújtanak.

A kolozsvári Bolyai Tudományegyetem magyar irodalmi tanszékének professzorai és többi oktatói az irodalomelmélet és irodalomtörténet számos területén végeznek komoly kutatómunkát. Szabédi László tanszékvezető professor, akinek versetani tárgyú könyvét a közelmúltban adta ki a bukaresti Állami Kiadó, jelenleg az irodalmi nyelv, az írói stílus kérdéseiről szóló nagyobb munkán dolgozik. Egy, Jancsó Elemér professor vezetésével működő munkaközösség az erdélyi magyar színjátszás történetének részletes feldolgozásával foglalkozik. A kész munkát szakmai ellenőrzés céljából még a megjelenés előtt el kívánják küldeni a Magyar Tudományos Akadémia színház-történeti albizottságának is. Több kutató foglalkozik az erdélyi magyar emlékiratirodalom alkotásainak vizsgálatával.

Az Accademia dei Lincei kiosztotta az évi díjait. Az ünnepélyen jelen volt az Olasz Köztársaság új elnöke, G. Gronchi is. A négy — egy-egy millió líra — nemzeti díj közül a történeti és filológiai osztályok díját P. Laviosa Zambotti, az irodalom és nyelvészet díját pedig Umberto D'Ancona kapta. A Feltrinelli-féle nemzetközi díjat (egyenként 5 millió líra) Leo Spitzer (irodalomtörténeti munkásságáért), Gaetano Salvemini történész és Werner

Jaeger filozófus nyerte el; Gianfranco Contini és Francesco Gabrieli pedig két kisebb jutalmat kapott. Kitüntették Chabot és N. Turchi történészeket is. Végezetül a népművelési minisztérium díjait osztották szét.

A Lenini Komszomol Színház bemutatta Howard Fast *Sacco és Vanzetti hőstette* c. kisregényének színpadi változatát. A dramatizálás munkáját V. Bragin végezte. A színdarab címe: *New England legendája*.

Bek „Volokalamszki országút” című világhírű regénye folytatásokban jelenik meg az Unitá hasábjain. Az egyes részleteket illusztrációk is kísérik.

Sean O'Casey — az író és a harcos. Március végén töltötte be 75. életévét Sean O'Casey, az ír színpadi író, prózaíró és publicista. Műveinek Anglia haladó irodalmában jelentékeny szerepük van. Több mint 25 éve dolgozik ma már hatkötetes önéletrajzi epikus regénysorozatán. Minden egyes kötet a főhős, Sean Casside jellemalakulásának újabb állomását mutatja be és ezzel együtt az ország politikai és szociális életének fejlődését is. Az utolsó kötet, amelynek címe *Naplemente és esthajnalcsillag*, hosszasan tárgyalja a szerző találkozásait és barátságát Bernard Shaw-val. Mint publicista Sean O'Casey ma is következetesen küzd a békéért.

A Szovjetunió Tudományos Akadémiája Művészettörténeti Intézetében számos témát dolgoznak fel monográfiákban. Vszevolodszkij-Gerngrosz már befejezte könyvét: *Az orosz színház története a XVIII. század utolsó negyedében*, V. Kuzmina *A XVIII. század demokratikus orosz drámairodalma* címmel ír monográfiát. Több tudós foglalkozik a régi görög és a nyugat-európai színház történetével. Így hamarosan megjelenik V. Golovnij *Arisztophanés színművészete* c. műve, G. Bojadzsilev pedig Molière-ről ír könyvet.

Brno város irodalmi és drámai felszabadulási díját Ivan Križ nyerte el *Divci pole* (Leányok mezeje) c. regényével, mely nemrég jelent meg.

Érdekes kísérlet. Az amerikai *Time* c. folyóirat 1955. május 2-i számának közlése szerint igen elterjedt divat az Egyesült Államokban, hogy egész drámákat, verseket stb. hanglemmezre vesznek fel.

Egy amerikai cég az Új-Testamentum 27 könyvét örökítette meg lemezen, a lejátszás ideje 23 és fél óra. Több mint 60 színdarabot vettek fel négy nyelven. Calderontól Shakespeare-ig, és Csehovtól Bernard Shaw-ig. Ugyancsak kaphatók nagy költők verseit szavaló lemezek, Chaucer, Rimbaud, Garcia Lorca. De legnagyobb sikernek a híres írók önéletrajzait tartalmazó lemezek örvendenek, melyeken maguk az írók beszélnek. A Columbia cég irodalmi sorozatában már 12 ilyen lemez jelent meg. A *Time* szerint az ilyen önéletrajzok hangja és beszédmodora jellemző az íróra és többet lehet belőle megtudni, mint a legterjedelmesebb életrajzból.

Érdekes tanulmányt tett közzé Rustichello da Pisáról Giorgio Del Guerra professzor, melyben hosszas levéltári kutatások után fontos megállapításokat közöl szerepéről Marco Polo útleírásának keletkezésében s kimutatja a sokszor csak másolónak tartott Rustichello irodalmi értékeit.

Prágában Jules Verne emlékkiállítását rendeztek a francia író halálának ötvenedik évfordulója alkalmából. A kiállítás címe: *Jules Verne — Mű — Alom — Valóság*, s tárgya Verne utópisztikus elképzeléseinek összehasonlítása a mai műszaki és tudományos valósággal. A kiállítással kapcsolatban népszerű tudományos előadásokat és filmvetítéseket is tartottak.

Husz Jánosról színes film készült Csehszlovákiában. A huszita mozgalomról készülő filmtrilógiát számos munkatársával Otokar Vavra rendezi. A már bemutatott első rész Husz életének utolsó három évét mutatja be, fellépésétől elégtételéig. A kiváló történelmi film szcenáriumának, melynek írói Milos V. Kratochvil és O. Vavra, legnagyobb erőssége, hogy érzékeltetni tudja a vallás leplebe burkolt osztályellentéteket, a kizsákmányolók és kizsákmányoltak konfliktusát.

A film emellett a néző érzelmeire és szívére is hat. Ez nem csak egész sor kedves epizódra vonatkozik, mint amilyen Johanna és Martin fiatal, tragikus szerelmének története, vagy a három fiatalember, a forradalom első vértanúinak halála, de magára a címszerepre is, melyben Zdeněk Stepanék nemzeti művész, mélységesen emberi és művészileg meggyőző alakítást nyújt. Husz János a legegyszerűbb és legszegényebb emberek bizal-

mas barátja, a színész alakításában hősi alakká, a nép igazságának lekes harcosává magasztosul. A kizsákmányoló egyház ellenséges világát is élesen és határozatosan ábrázolja a film, amikor bemutatja kíméletlen durvaságát és ravaszságát.

A középkori Prága építészetének figyelemreméltó rekonstruálásával szépen kiállított filmet V. Hanus fényképezte, zenéjét az állami díjas J. Srnka szerezte s a film többi szerepeit is a legkiválóbb cseh színészek játsszák.

A film befejező jelenetében Jakoubek ze Stribra a betlemi kápolnában felolvassa Husz Konstanzból írt utolsó levelét. A hívek seregéből előlép Jan Žižka és megesküszik Husz forradalmi hagyatékának folytatására. A film második részének főalakja Žižka lesz, a legendás hírű huszita vezér. Ennek a résznek a forgatása is megkezdődött.

Dante méltó síremlékének kérdése ismét foglalkoztatja az olasz közvéleményt. A jelenlegi síremlék, melyet 1870-ben építettek — már régóta a támadások középpontja: sem stílusában, sem elhelyezésében nem megfelelő. Több sikertelen mozgalom után a ravennaiak elhatározták, hogy lebontják az emléket s a sírt megfelelő csendes környezetben helyezik el, minden hivalkodó épület nélkül. Ebben Verdi elgondolását követik, aki 1890-ben egy gyűjtéskor a következőket mondotta — miközben feleslegesnek nyilvánította a külső pompát —: „Dante emelt már maga-magának egy olyan örök és hatalmas emlékművet, amelyet mi képtelenek vagyunk építeni neki. Ne alacsonyítsuk le őt azzal, hogy a többi — sokszor kisebb — szellemekéhez hasonló épületet készítsünk. Dante nevére nem merek dicsőítő éneket írni, csak lehajtom a fejemet és szóltalanul áldozok neki.“

Dubrovnikban, a jugoszláv tengerparton június 15 és szeptember 15-e között rendezték meg immáron hatodszor a Nyári Játékok-fesztivált. Az idén 12 neves művészegyüttes, 45 drámai, 10 operas és balett és 12 népi együttes szerepelt. A belgrádi, a ljubljani filharmonikusok, a zágrábi rádió kamarazenekara és a hadsereg zenekara 35 hangversenyt adott a nyár folyamán. A drámai együttesek műsorán Shakespeare *Hamlet* és *Szent-ivánéji álom*, Corneille *Cid* c. darabja és Goethe egyik színpadi alkotása szerepelt. A belgrádi Dráma Színház egyebek között előadta Marin Držić dubrovnik re-

naissance író *Dundo Maroie* c. vígjátékát is. A balettek között szerepelt Baranovics *Mézeskalácsszív* és *Kínai mesék*, továbbá Hrisztics *Ohridi legenda*, Csajkovszkij *Hattyúk tava* és Prokofjev *Romeo és Júlia* c. alkotása. Az idén először vett részt külföldi együttes a játékokon, és pedig a milánói Piccolo Teatro Goldoni *Két úr szolgája* c. vígjátékával. A játékok tartama alatt rendezték meg a színházi intézmények nemzetközi kongresszusát, több mint 150 színházi szakember részvételével. Ugyanakkor nyitották meg a régi dubrovnikai könyvek kiállítását és a modern jugoszláv festészet válogatott alkotásainak tárlatát.

Moszkvában Nazim Hikmet-estet rendeztek a Politechnikai Múzeum nagytermében, melyen Sz. Scsipacsov elnökölt. A török író harminc évvel ezelőtt ugyanabban a teremben lépett fel Majakovszkijjal együtt. A moszkvaiak nagy érdeklődéssel hallgatták Nazim Hikmet előadását, elbeszélését Majakovszkijról, a török haladó költőkről, egyéni alkotóterveiről. Jelenleg Nazim Hikmet egy nagy regényen dolgozik, mely a török és szovjet nép közötti kapcsolatokról szól majd.

A Szovjet Írószövetség titkársága megvitásra tűzte ki a *Znamja, Novij Mir*, és *Oktjabr* c. folyóiratok munkájának értékelését. Szurkov rövid bevezetőjét hosszú vita követte, mely alatt a folyóiratok szerkesztői megtárgyalták terveiket.

Jugoszláv költészeti estet rendezett június 24-én a Szovjet Írók Központi Házában a Szovjet Írószövetség moszkvai szervezetének elnöksége. Az esten megjelentek a Szovjetunió jugoszláv követségének képviselői. A megnyitóbeszédet M. Iszakovszkij tartotta, melyen elmondta, hogy már régóta fordítják oroszra a szerb, horvát, szlovén és makedon költők munkáit.

A szerbiai írók egyesületének vajdasági szekciója május 14-én tartotta évi rendes közgyűlését Becsén. A megbeszélések irodalmi esttel fejeződtek be, amelyen résztvett Miroslav Antics, Fehér Ferenc, Gál László, Dusan Kosztics, Majtényi Mihály, Sinkó Ervin és Alekszandar Tisman.

Gilbert Ouy, a párizsi Nemzeti Könyvtár könyvtárosa Charles d'Orleans-nak, a francia középkor kiváló költőjének egy eddig ismeretlen latinnyelvű művét fedezte fel. A hatszáz sor terjedelmű költemény címe: *Canticum Amoris*.

Az új olasz köztársasági elnök, G. Gronchi, fogadást adott a római olasz írók és művészek tiszteletére, melyen sok kommunista és baloldali író is megjelent, mint pl. Sibilla Aleramo, Carlo Levi, Zattini és mások.

A Román Tudományos Akadémia megjelentette *A jelenkori román irodalmi nyelv szótárá-*nak első kötetét, melyet a RNK Akadémiájának bukaresti és kolozsvári nyelvtudományi intézeteiben egy több mint hetven tagú munkaközösség állított össze. Ehhez hasonló arányú vállalkozás még nem volt a román nyelvtudomány történetében.

Az olasz színházi élet nagy problémája — ahogy azt egy nemrég lezajlott színházi konferencia megállapította — a közönség „résztvéltensége”. Ennek oka egyrészt az, hogy a helyárak igen magasak, másrészt a színházak műsorpolitikája rossz; olyan darabokat játszanak, melyek nem a nép problémáiról szólnak.

MAGYAROK ES A NAGYVILÁG

Erdekes — eddig ismeretlen — Mikszáth Kálmán-levelet közöl az *Utunk* 1955. 24. száma. A levél értékes adalékkul szolgál a fellendült Mikszáth-kutatásokhoz, mert világot vet az író életének utolsó hónapjaira.

Az I Ven című kínai világirodalmi folyóirat eddigi két éves fennállása során a magyar irodalom több alkotását jelentette meg kínai nyelven: így Fazekas Mihály *Ludas Matyi*-ját, Móricz Zsigmond *Egyszer jóllakni* című elbeszélését és Urbán Ernő egy novelláját.

Román nyelven jelent meg Jókai *Kiskirályok* című regénye a romániai Világirodalom Klasszikusai című sorozatban.

A nyitrai színházban bemutatták Kisfaludy Károly *Kérők* című vígjátékát.

Jancsó Elemér személyes élményeiről számol be József Attilával kapcsolatban, az *Utunk* 1955. 14. számában. A romániai magyar költő 1930 augusztusában találkozott először József Attilával és attól kezdve többször felkereste őt. Legutolsó találkozásuk 1937. júliusában volt.

„Ember az embertelenségben” címmel Gredinár Aurél beszámol arról az élményről, melyben akkor volt része, amikor Ady Endrével személyesen töltött el egy délutánt 1916. január 22-én. (*Utunk*, 1955. 22. sz.)

Ady Endre 1897. október elsejétől 1898. január utolsó napjáig dolgozott Temesvárott mint napidíjas írnok az ítélőtáblánál. Erről a négyhónapos tartózkodásról írt tanulmányt Kubán Endre az *Útunk*, 1955. 20. számában.

Hajdu Győző válogatásában jelent meg Thury Zoltán novelláinak java a bukaresti Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó gondozásában. Hajdu Győző alapos bevezető tanulmányban mutatja be Thuryt, a novella- és drámaíró, valamint publicistát és rámutat hibás történelmi illúzióira, valamint az azokból következő pesszimizmusára.

Dávid Gyula Reviczky születésének 100. évfordulójára a költő életművének elemzésével emlékezett meg az *Útunk* ez évi 51. számában.

Megemlékezések József Attiláról. A nagy magyar költő születésének 50. évfordulójáról Romániában — többek között — a *Viata Romaneasca* 4. sz., az *Útunk* 14. és 19. sz., valamint a csehszlovákiai *Pravda* 131. sz. lelkes cikkekben emlékeztek meg.

„Kulturális kapcsolataink a Magyar Népköztársasággal“ címmel a csehszlovákiai *Pravda*, 1955. 97. számában érdekes cikket közöl, melyben Egri Viktor a felszabadulás, főleg azonban az 1948-óta elért eredményeket vázolja.

A KÖNYVKIADÁS HIREI

Majakovszkij versei japán nyelven. Nemrégiben jelent meg japán nyelven Majakovszkij válogatott műveinek első gyűjteményes kötete. (Majakovszkij költeményeit egyébként eddig több mint harminc nyelvre fordították le.) A kötet 25 költeményt és a *Csudajó* c. poéma egy részletét tartalmazza. Az átköltés Ogasawara Tojoki munkája.

Válság az angol könyvszakmában. Nagybritannia könyvtermelése az 1954. évben 19 188 darab kiadvánnyal rekordmagasságot ért ugyan el, de a könyvkereskedelemtől a válság jelei észlelhetők. Számos kisebb kiadó kénytelen volt működését beszüntetni, vagy nagyobb kiadóvállalatokba beolvadni. Az olvasóközönség vásárlókedve állandóan csökken; még a szépirodalmi és szakirodalmi újságok hűséges olvasói is egyre gyakrabban fordulnak a kölcsönzéshez. A nyil-

vános kölcsönkönyvtárak 370 milliót meghaladó könyvkölcsönzése és az a 3 millió font, amit az új könyvek beszerzésére és könyvkötésre a könyvtárak fordítottak, szintén ezt bizonyítják. A kiadók anyagi nehézségei növekszenek s mivel az anyagi terhelést nem tudják többé az egyre gyéribb vásárlóközönségre áthárítani, az egyedüli kiutat az új kiadványok csökkentésében látják. A krízis átvészelésére — a *Daily Telegraph* cikkének véleménye szerint — elsősorban csak a régi híres kiadóvállalatoknak van reményük, valamint azoknak a kiadóknak, amelyek szép- és szakirodalmi újdonságokat folyóiratok és tankönyvek jövedelméből tudják fedezni.

A nemrég elhunyt Fraňo Král' nemzeti művész *Eltorlaszolt út* (Cesta Zarubana) c. könyve megjelent bolgár nyelven a „Nemzeti Kultúra“ kiadásában. Másik könyve, a *Jano* ugyancsak megjelenik.

A Szovjetunióban megjelent Rabindranath Tagore, a nagy hindu író összegyűjtött műveinek első kötete. Ez az első fordítás, melyet közvetlenül bengálból fordítottak. Az eddigi fordítások ugyanis angol nyelvről történtek. Június 17-én a moszkvai Tudóskó Házában estet rendeztek e kiemelkedő kulturális esemény alkalmából. Az esten, melyen megjelentek a szovjet irodalom és művészet alkotói, tudósai, V. A. Novikova tartott beszédet Rabindranath Tagore életéről és munkásságáról.

A Miczkiewicz Ev végrehajtóbizottsága jóváhagyta a *Tadeusz úr* eszperantó nyelvű kiadását. A *Tadeusz úr* eszperantó fordítása, mely A. Grabowski műve, egyike a lengyel irodalom eme mesterműve legjobb idegen nyelvű fordításainak. Az első kiadás 1918-ban jelent meg, de már minden példány régen elkel.

Az Iszkussztvo kiadó a közeljövőben kiadja orosz nyelven Balvant Gargi *Pendzsabi asszony* c. színdarabját. Balvant Gargi az egyik legnépszerűbb mai haladó indiai drámaíró. A darabot egy falusi színjátszó csoport kérésére írta. A mai indiai falu életét mutatja be, hőse Keszro, (Indiában ezen a címen is játszóak a darabot), egy egyszerű falusi asszony. A nagy vidéki siker után a darabot a Delhi-i Nemzeti Színház is műsorára tűzte.

N. G. Csernisevskij kéziratgyűjteményének leírása látott a közelmúltban napvilágot a Szovjetunióban. A Központi Állami Archivum anyagának leírása fel-

sorolja a nagy forradalmi demokrata regényeinek, cikkeinek, recenzióinak kézíratait, diákkori fogalmazványait, levelezését és még sok más érdekes kéziratot. Az összeállítás Kirilenko munkája.

A belgár könyvkiadás 1954-ben. Az Elin Pelin nevét viselő Bolgár Bibliográfiai Intézet statisztikája szerint 3.359 könyvet adtak ki 19.757.375 példányban, ami azt jelenti, hogy az ország, minden lakosára majdnem 3 új könyv jut.

Megjelent Jürgen Kuczyński Szépirodalmi és politikai gazdaságtani tanulmányok, (Studien über Schöne Literatur und Politische Ökonomie) című kötete. A tanulmánygyűjtemény tématerülete erősen szétágazó. Shakespeare-től Gorkijig, Baccotól a francia gazdaságpolitikus Bastiatig terjed. A tanulmányok mégis egységesek: mindegyiknek az a célja, hogy bemutassa a szépirodalom és a politikai gazdaságtan között fennálló világos összefüggést. A tanulmányok nem zárt analizisek. Kuczyński maga is „studium”-cikknek nevezi ezeket, s a művészi szépségek tárgyalása általában háttérbe szorul. A gazdaságpolitikus és gazdaságtörténész valamint az irodalomtudomány művelői számára nagy segítséget nyújtanak; meggyőző erővel mutatják meg az új kutatási módszer kiindulópontjait, amely vezérfonalul szolgálhat az új német irodalomtörténet kialakításánál.

Kuczyński tanulmányai rámutatnak arra, milyen nagy eredményt hoz, ha az irodalomtörténetesek következetesen a forradalmi tudományos kommunizmus megalapítóinak kutatási szemléletéből indulnak ki.

Hasek Svejkjének sikere van Svédországban is. A stockholmi Tiden könyvkiadó előkészíti második kiadását 30.000 példányban.

Kínában sok értékes, régi szépirodalmi és tudományos könyv újrakiadásán dolgoznak. Egy sor régi klasszikus művének annotációi és glosszái kerülnek sajtó alá.

A közönség érdeklődése különösen az olyan régi nagy realista regények felé fordul, mint a Juan dinasztia (1279—1368) korában született *Vizpart* vagy másik címen: *Mindnyájan testvérek vagyunk* c., a

parasztság életéről szóló regény, vagy a Csing dinasztia (1644—1911) korában írt két nagyszerű realista alkotás: Cse Jen-csaj *A vörös szoba álma* c. regénye, a gyűlölt feudális rendszer bírálata és Vu Csing-ce *Tudósok* c. könyve az átkos hivatalnoki rendszerről.

A kínai nyelv és a stílus idők során történt változásai miatt nem minden esetben könnyű megérteni a régi írók műveit. Nehezíti a helyzetet a másolók elírásaiból származó variánsok nagy száma is. Éppen ezért a szövegek kiadását komoly válogató, szövegkritikai és magyarázó munka előzi meg. A műveket kritikai bevezetésekkel kísérik. Külön szakemberekből kiadó-csoportok, társaságok alakulnak a nehéz feladat megoldására.

1954 folyamán már kb. 100 klasszikus mű került kiadásra vagy előkészítésre, a példányszámok pedig jóval túlhaladják a 100.000-t. Jellemző adat pl., hogy a múlt évben csupán az orvosi művek száma felülmúlja a felszabadulás előtt egy évben megjelent összes könyvek számát. Különösen nagy példányszámot érnek el a szépirodalmi alkotások. Erre az évre további 700 régi szakkönyv és szépirodalmi mű sajtó alá rendezését vették tervbe.

Olyan művek is közkézre kerülnek majd, amelyek eddig egyetlen, esetleg kézíratos példányban voltak csak meg, valamelyik műgyűjtő magánkönyvtárában vagy külföldi tulajdonban. Pl.: a *Csu elégiái*, melyet utoljára 1200 körül adtak ki, vagy a már említett *A vörös szoba álma* c. regény, amely egy 1760-as másolatban maradt fenn s melyet a pekingi egyetem könyvtára őriz.

Zdenek Nejedly összegyűjtött írásainak további kötete, a *Vasárnapi episztolák* ötödik része (1950), mely az eddig megjelent írások között a negyvenedik kötet, néhány napja jelent meg. Ezek az összegyűjtött írások, melyeknek kiadását Vac-lav Pekárek 1948-ban kezdte meg, már most tiszteletreméltó számot értek el. És mégis ez még csak alig valamivel több, mint Nejedly műveinek felerésze, mert egész életműve 70 kötetet tesz ki. Még ebben az évben megjelennek a *Huszita ének történetének* további kötetei és a *Cseh nemzet történetének* második része.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója
1955.

Műszaki felelős: Szöllősy Károly

A kézirat nyomdába érkezett: 1955. VIII. 5. Példányszám: 600

Terjedelem: 10½ (A/5) ív

Szegedi Nyomda V. 55-3804

Felelős vezető: Vincze György

TARTALOM

SZEMLE

<i>Roboz László</i> : A szatirikus Majakovszkij	217
<i>Jan Mukařovský</i> : A népiség mint az irodalmi fejlődés alapvető tényezője ..	221
<i>Deák Károly</i> : Vita Lengyelországban a kulturális egymás mellett élés problémáiról	230
<i>Marc Soriano</i> : A gyermekirodalom rövid története (Ford. Heszke Béla)	233
<i>Pődör László</i> : A „fekete” regénytől a „sárga” regényig	241

ÍRÓI ARCKÉPEK ÉS MEGEMLÉKEZÉSEK

Mihail Alekszandrovics Szoholov	247
---------------------------------------	-----

MONOGRÁFIÁK

<i>Nyirő Lajos</i> : Henri Lefebvre: Az esztétika néhány kérdéséről	254
<i>Szenczi Miklós</i> : R. S. Crane: Kritikai nyelvek és költői szerkezet	258
<i>Borzák István</i> : Margarete Riemschneider: Homer	265
<i>Vámosi Pál</i> : Brajnyna: Konsztantvin Fegyin	269
<i>Szentmihályi János</i> : William Van O'Connor: The Tang'ed Fire of William Faulkner	273

FOLYÓIRATCIKKEK

Szovjet folyóiratok	276
Népi demokratikus folyóiratok	287
Tőkés országok haladó folyóiratai	301

ADATTÁR	315
---------------	-----

HÍREK	330
-------------	-----

Ára: 10.-Ft

Előfizetés egy évre 32.-Ft

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI DOKUMENTÁCIÓS KÖZPONTJÁNAK
BIBLIOGRÁFIAI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA



1955

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI DOKUMENTÁCIÓS KÖZPONTJÁNAK
BIBLIOGRÁFIAI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA

Felelős szerkesztő:
KARDOS TIBOR

Állandó munkatársak és rovatvezetők: *Bor Kálmán* (a szemle-rovat szovjet és népi demokratikus része, népi demokratikus folyóiratcikkek), *Törökne Erdélyi Ilona* (a szemle-rovat nyugati része, tőkés országos haladó folyóiratai), *Szenczi Miklós* (monográfiák, szövegrevízió), *Debreceni Pál* (szovjet cikkek), *Kardos Tibor* (általános irányítás, adattár, revízió), *Szabó György* (hírek), *Nyirő Lajos* (klasszikus orosz irodalommal foglalkozó cikkek, általános revízió), *Komlós Aladár* és *Gerézdi Rabán* (a szövegezés revíziója).

E szám munkatársai: *Bodi Lászlóné* egy. tanársegéd, *Dallos György* egy. adjunktus, *Győry János* egy. docens, kandidátus, *Hársing Lajos* középiskolai tanár, *Herczeg Gyula* egy. adjunktus, *Heszke Béla* középiskolai tanár, *Kádár Zsuzsa* lektor (Ifjúsági Kiadó), *F. Kemény Márta* lektor (Ifjúsági Kiadó), *Köllő Miklós* dramaturg (Magyar Filmgyártó Vállalat), *Kerényi Grácia* író, *Kovácsné Szőgyi Zsuzsa* tud. s. kutató (IDK), *Ország László* osztályvezető (MTA Nyelvtudományi Intézete), *Pődör László* lektor (Corvina Kiadó), *Rőczey János* középiskolai tanár, *Sziklay László* főiskolai tanszékvezető tanár (Szeged), *Tiboldi László* könyvtáros (TTIP), *Vajda György Mihály* főiskolai tanár.

Szerkesztőség:
Budapest, XI., Ménesi út 11/13. sz.
T.: 268—062.

Technikai szerkesztők:
BOR KÁLMÁN és TÖRÖKNE ERDÉLYI ILONA

Irodalmi Figyelő

évenként négy füzetben, kb. 24 nyomtatott íven jelenik meg. Előfizetési ára egy évre 32 forint. Megrendelhető az *Akadémiai Kiadónál*. Bp., V. Alkotmány u. 21.
Bankszámla: MNB. 46.

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI DOKUMENTÁCIÓS KÖZPONTJÁNAK
BIBLIOGRÁFIAI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA

I. ÉVF.

1955. DECEMBER

4. SZÁM

V. V. VANSZLOV

Objektíve létezik-e a szép?

Voproszi filozofii, 1955. 2. sz. 249—251. p.

Az esztétika történetében materialista és idealista alapon is választ adtak arra a kérdésre, amely a szép lényegére vonatkozik. Még mindig folyik a vita: a szép objektíve létezik-e, vagy teljes egészében a szubjektív esztétikai izléstől függ.

Ebben a kérdésben a marxista—leninista esztétika felfogása gyökeres ellentéte az idealista esztétika felfogásának. A dialektikus-materialista álláspont lényegesen különbözik a szépnek attól a spekulatív-metafizikai értelmezésétől is, amely a Marx előtti filozófia számos materialista tanításában található.

Az objektív idealizmus esztétikája elismeri a szép objektív voltát, ámde az abszolút eszme megnyilvánulásának tartja. Ilyen például a szép lényegének felfogása Platon, Hegel és más objektív idealisták esztétikájában. Az objektív idealista esztétikai nézetek hívei az emberek világot átalakító anyagi gyakorlatától, a társadalmilag feltételezett esztétikai értékelésektől elszakítva vizsgálják a szépet.

A szubjektív idealisták — az objektív idealistáktól eltérőleg — teljesen tagadják a szép objektív voltát; tudatunk olyan szüleményének tartják a szépet, amely független a reális világ tárgyainak és jelenségeinek tulajdonságaitól. Kant azt állította, hogy az izlésen alapuló ítéletek, az esztétikai értékelések lényegükben aprioriak (függetlenek a tapasztalattól) és hogy a szubjektum felépítése, a tudatapparátus berendezése határozza meg őket. Az úgynevezett »beleérzés elmélete« (Volkelt, Lipps stb.) úgy tekintette a szépet, mint annak az eredményét, hogy az ember esztétikai érzése »kivetítődik« a külvilág jelenségeire.

Ezen elmélet szerint a széperzés az ember belső világából ered; az emberek esztétikai érzése viszi bele a valóság jelenségeibe a szépséget, amely objektíve nincsen meg bennük.

A szubjektív idealista esztétika a szépségről vallott felfogásában az abszolút relativizmust hirdeti, tagadja, hogy a szépségnek van objektív kritériuma. Ahány ember, annyiféle felfogása van a szépnek és valamennyi egyenjogú: ez a lényege a szép szubjektív-idealista megragadásának. A mo-

dern burzsoá esztétikában a szubjektivizmus arra irányul, hogy igazolja mindazt, ami a művészetben természetellenes, visszataszító és antiesztétikus.

A Marx előtti spekulatív materializmus esztétikai tanai rendszerint elismerték a szép objektív voltát, ámde ezt a kategóriát az emberek társadalmi-történelmi gyakorlatától elszakítva vizsgálták. Az objektív jelenségek bizonyos tulajdonságait tartották szépnek vagy tetszetősnek, függetlenül attól, hogy az ember miként értékeli őket, valamint függetlenül azoknak a tárgyaknak a jelentőségétől, melyekre ezek a társadalmi tulajdonságok jellemzők.

A szépről alkotott Marx előtti materialista nézetek fejlődésében az orosz forradalmi-demokrata esztétika képviselőinek, különösen N. G. Csernisevszkijnek a nézetei jelentették a legmagasabb fokot. Csernisevszkij materialista álláspontonról élesen megbírálta a szép idealista elméletét, bebizonyította, hogy a művészi szép forrása a valóságos szépség, és utalt annak a kérdésnek a megoldására, amely a művészet szubjektív-aktív, hatékony oldalára vonatkozik. Csernisevszkij az ember antropológiai felfogásából indult ki és ezért nem tudta teljesen feltárni a társadalmi gyakorlat szerepét az esztétikai érzék kialakulásában, nem tudta megmutatni, mi a jelentősége az emberek munkatevékenységének esztétikai ismérveik kialakításában.

A marxista—leninista esztétika, elismerve a szép objektív voltát, számításba veszi a társadalmi gyakorlat szerepét az emberek esztétikai érzékének kialakulásában és fejlődésében.

Az emberekben munkatevékenységük folyamán alakul ki az a képességük, hogy esztétikailag értékeljék a valóság jelenségeit. Marx rámutatott arra, hogy a társadalmi termelési folyamat, mint az emberi társadalom létezésének és fejlődésének szükséges feltétele, kétoldalú: egyfelől az ember ebben a folyamatban megváltoztatja, átalakítja a természetet, azért, hogy törvényeinek felhasználása alapján kielégítse saját szükségleteit; másfelől önmagát is megváltoztatja akkor, amikor kifejleszti saját képességeit és erőit, amikor mint az alkotótevékenység tárgyát alakítja önmagát.

A munkában, mint Marx mondta, végbemegy a természet »hozzáidomítása az emberi szükségletekhez« és az ember »természeti tárggyá válása«. E folyamat eredményeként az embert közvetlenül körülvevő tárgyi világ, az ember életének legközelebbi környezete mintegy »két elemnek az egyesülése, a természetes anyagé és a munkáé« (*A tőke*, I. köt. 52. p. Szikra, 1948), vagyis, mintegy »az emberi szükségletekhez idomított« valóság, társadalmi objektív világ. Az ember pedig, mint a termelőtevékenység szubjektuma, ebben a folyamatban fejleszti kezét, agyát, érzékeléseit, érzékeit stb., és egyre hatalmasabb uralkodójává válik a természetnek. Az ember, mint Marx megjegyezte, nemcsak »a gondolkodás segítségével, hanem az összes érzék útján« veti meg lábát a természet világában (Marx és Engels, *Művei*, III. köt. 627. p. oroszul).

A marxizmus azt tanítja, hogy az emberek nem szubjektív önkényük szerint, hanem objektív törvényszerűségek alapján hozzák létre az anyagi értékeket és a műalkotásokat. »Az állat ama faj szükségleteinek mértéke szerint alkot, amelyhez tartozik, akkor, amikor az ember minden faj mér-

téke szerint tud alkotni és mindenkor megfelelő mértékkel tud közeledni a tárgyhoz; az ember ezért a tetszetősség törvényei szerint alkot« (Marx és Engels: *A művészetről*, 57. p. Iszkussztvo, 1938. oroszul).

Az emberi munkával létrehozott dolgok nemcsak hasznossággal, utilitárius alkalmazásuk lehetőségével rendelkeznek, hanem különböző mértékben esztétikai értékkel is. Nemcsak azért örvendeztetik meg az embert, mert különböző szükségletek kielégítésére szolgálnak, hanem azért is, mert az ember munkája rögzítődik meg, az ember alkotóereje és képességei testesülnek meg bennük. Az ember nemcsak utilitárius tulajdonságaikért értékeli ezeket a dolgokat, hanem azért is, mert esztétikai élvezetet szereznek neki. Amikor a munkában mind a külső, mind pedig saját természetét is megváltoztatja, »az ember a munkát mint testi és szellemi erői játékát élvezi« (*A tőke*, 192. p. Szikra, 1948), »önmagát látja az önmaga alkotta világban« (Marx és Engels: *A művészetről*, 57. p. oroszul).

A szép tehát úgy jön létre, mint a valósághoz tartozó jelenségek, elsősorban minden emberi munkatermék esztétikai értékelésének kategóriája.

Már az anyagi tárgyak legegyszerűbb megmunkálásánál, például amikor célszerű alakot, bizonyos kidolgozást, különböző szint adnak nekik, létrejönnek azok a tulajdonságok, melyeket a szépség elemi megnyilvánulásainak ismerünk (szimmetria, ritmus stb.). Az emberek csak a valósághoz való aktív viszony eredményeként ismerik fel a szépséget munkájuk termékeiben és tesznek szert arra a képességre, hogy a szépséget a természeti jelenségekben is fel tudják fogni.

Az emberi társadalom ama viszonylag korai fejlődési szakaszaiban, amikor az esztétikai érzék már kialakult, de még csak a termelőtevékenységhez kapcsolódott elválaszthatatlanul és azzal közvetlenül egybefonódott, a szépség és a haszon elválaszthatatlan volt egymástól, bár nem voltak azonosak. Csak később, az ember sokoldalú fejlődésének, ezen belül esztétikai érzéke fejlődésének arányában kezd a szépség, mint az emberi munka alkotó lehetőségeinek önálló tárgyasulása fellépni a nem az anyagi szükségletek közvetlen kielégítésére rendelt dolgokban.

Az emberi munkával meg nem dolgozott természet esztétikai értékelésében szintén lényeges mozzanat az ember történelmileg feltételezett viszonya a természethez. Eredetileg a természet nem volt szép az ember számára, hanem inkább ijesztő, tele az emberrel szemben ellenséges erővel. Ez mindaddig tartott, »amíg az ember saját munkájával nem jött létre az emberi hajlam a természet iránt, a természet emberi érzékelése, tehát az ember természetes érzéke is« (Marx és Engels: *Művei*, III. köt. 660. p. oroszul). A természet úgy szép az ember számára, mint élettevékenységének helye és feltétele, mint életének természetes környezete, mint az általa birtokba vett világ.

Az emberiség fejlődésének bizonyos fokán létrejön a művészet, mint az esztétikai szükségleteiket kielégítő és azokat egyúttal kifejlesztő emberek tevékenységének különös fajtája. »A műtárgy... — írta Marx —, műértő és a szépség élvezésére képes közönséget teremt« (*Bevezetés a politikai gazdaságtan bírálatához*, 17. p. Szikra, 1951).

Ilyképpen a szép nem a tudat vagy az abszolút eszme terméke, mint az idealisták tanítják, és nem csupán természetes tulajdonsága a természeti tárgyaknak, mint a spekulatív materialisták hirdetik. A valóság je-

lenségeinek szépsége maguknak az említett jelenségeknek sajátja ugyan, de a szépséget a mindenkor társadalmilag feltételezett emberi tudat fogja fel és értékeli.

Ebben az értelemben a szép bár objektíve, vagyis az ember tudatán kívül létezik, mindazonáltal csak az ember számára létezik: a szépség felfogásának, megértésének és értékelésének képessége olyan tisztán emberi képesség, amely az emberek társadalmi-történelmi gyakorlatában alakul ki és fejlődik. Ezért a szépről vallott felfogásokban nemcsak a valósághoz tartozó jelenségek objektív tulajdonságai tükröződnek mindenkor, hanem az ember társadalmi természete, a társadalmi rendszer által feltételezett szükségletei, törekvései, eszményei is kifejezésre jutnak.

N. G. Csernisevszkij, a nagy orosz forradalmi demokrata azt írta, hogy »a szép: az élet; vagyis szép az a lény, amelyben olyannak látjuk az életet, amilyennek fogalmaink szerint lennie kell; szép az a tárgy, mely kifejezi az életet, vagy emlékeztet bennünket az életre« (*Válogatott filozófiai művei*, I. rész. 6. p. Bp., Akadémiai Kiadó, 1952). Ez a meghatározás a természetre, a társadalmi életre és a művészetre egyaránt alkalmazható.

A különböző tárgyak, társadalmi vagy művészeti jelenségek esztétikai szépségként való értékelésében tehát elszakíthatatlanul összefüggnek egymással, egybeolvadnak az objektív és a szubjektív momentumok. Valamely jelenséget a benne meglévő objektív jegyek alapján nevezünk szépnek. Az élet megnyilvánulásának teljessége, valamely jelenség tökéletessége a maga nemében, alakjának szabályossága és arányossága stb. — a szép mindezen objektív alapjai függetlenek az embertől és a társadalom kialakulása előtt is léteztek a természet jelenségeiben. Ámde ahhoz, hogy mint szépet értékeljük ezt a jelenséget, ennek nemcsak tökéletesnek kell lennie a maga nemében, nemcsak az életmegnyilvánulás teljességének kell jellemeznie, nemcsak szép formával kell bírnia stb. — hanem meg kell felelnie az emberek esztétikai ideáljainak is, azoknak az ideáloknak, amelyek mindenkor konkrétan, történelmileg feltételezettek.

Következésképpen a szép kategóriája a társadalom művészi nézeteiben és az esztétikában egyfelől magukban a valóság jelenségeiben meglévő objektív ismérveket tükrözi, másfelől pedig tartalmazza azokat az étellel szemben támasztott esztétikai követelményeket és az élet értékének azt a meghatározott felfogását, amelyek a különböző történelmi korszakokhoz, nemzetekhez, osztályokhoz, társadalmi csoportokhoz tartozó emberek sajátját alkotják és amelyek az emberek társadalmi gyakorlata alapján fejlődnek ki.

A marxista—leninista esztétika számol az esztétikai értékelések és ítéletek változékonyságával és (történelmi, társadalmi) viszonylagosságával; ezek az értékelések és ítéletek az emberi élet gyakorlatát, az emberek társadalmi eszményeit juttatják kifejezésre. Minthogy a társadalmi eszmények változnak a társadalom fejlődése során és a különböző osztályoknál különbözőek, a különböző korszakokhoz, osztályokhoz és országokhoz tartozó emberek esztétikailag különbözőképpen értékelik a művészet, a társadalmi élet és részben a természet jelenségeit. Ezért mindenkor történelmileg konkrétak az emberek fogalmai arról, hogy mi a szép és, hogy miben rejlik a szép lényege.

Tudjuk, hogy a szép új eszményeit magával hozó új esztétika létrejött mindenkor: elkeseredett harcban megy végbe a szépségről alkotott elavult nézetekkel, és tudjuk, hogy ennek a harcnak a gyökerei a társadalmi-történelmi fejlődésben rejlenek. Elegendő emlékezetünkbe idéznünk például a romantikus esztétika harcát a klasszicizmus dogmái ellen, vagy a szovjet esztétika harcát a burzsoá dekadencia esztétikájával.

Nemcsak a művészeti vagy a társadalmi jelenségek esztétikai értékelésének van az emberek társadalmi-esztétikai eszményeivel kapcsolatos történelmi jellege, hanem a természeti szépség felfogásának is.

Így például a »megnyírt«, »kicsinosított« természetnek a klasszicizmus művészetében kifejezésre jutott eszménye a XVII—XVIII. század francia udvaronc-arisztokráciájának körében alakult ki. A »civilizáció« mesterkéltségével és romlottságával szembeállított természetes, harmonikus, nyugalmas, »emberi« természet rousseau-i eszménye abban a harcban született meg, melyet a francia abszolútizmus ellen vívtak a XVIII. század felvilágosultjai. A vad, buja és féktelen természetnek a romantikus művészet alkotásaiban megtestesült eszménye úgy jött létre, mint a romantikusok individualista lázongásának kifejezése a XIX. század első harmada polgári életének hétköznapiságával és laposságával, valamint az akadémikus művészet szárazságával és szenvtelenségével szemben. A természetnek, mint szabad őserőnek, mint a gazdag és sokrétű élet virágzásának realista eszménye, amely a XIX. századi orosz klasszikusok alkotásaiban ragyogóan jut kifejezésre, elválaszthatatlan a művészetük által megoldott népi-demokratikus társadalmi feladatoktól.

Az ilyen példákat nem szabad leegyszerűsítve felfognunk: nem szabad azt gondolnunk, hogy mindazt, amit a proletariátus szépként fog fel a természetben, a burzsoázia nem szépek tekinti és megfordítva. Nem a tájkép vulgáris-szociológiai értelmezéséről van szó, hanem arról, hogy az emberek által felfogott, a művészetben tipizált és megtestesült természeti szépség életük, érzéseik, törekvéseik egész rendszerével összefügg. És ez jut kifejezésre esztétikai eszményeikben, amelyek a különböző történelmi korszakokban, a különböző osztályoknál, a különböző korok és országok népeinél különbözőek.

Ez a szép kérdésében egyáltalán nem jelenti azt a történelmi relativizmust, melynek igazolására a szubjektív-idealista esztétika tesz kísérletet. Minden osztály kidomborítja a maga külön szépségeszményeit, amelyek a művészetben öltének testet. Ámde ezek az eszmények, egyes osztályok eszményei lévén, olyan össznépi és általános emberi elemeket is tartalmaznak, amelyek annál jelentősebbek, mennél haladóbb az illető osztály, és minél inkább megegyeznek ezen osztály érdekei a társadalmi fejlődés feladataival. Ezért a művészetben a szép nemcsak azon osztály számára jelentős, nemcsak azon osztály számára érthető és nemcsak ahhoz az osztályhoz áll közel, melynek fejlődésével az adott művészet kialakulása kapcsolatos, hanem az adott korszakban élő valamennyi haladó ember, sőt a későbbi nemzedékekhez, más korokhoz, osztályokhoz, országokhoz és nemzeti kultúrákhoz tartozó emberek számára is. Marx például rámutatott arra, hogy a görög művészet nemcsak élvezetet szerez nekünk, hanem bizonyos értelemben még a szabály és az elérhetetlen példakép jelentőségét is megtartja.

Ez annyit jelent, hogy mindaz, ami valóban szép, nemcsak történeti, hanem elmúlhatatlan általános emberi értékkel is rendelkezik. A szép általános emberi jelentősége csak akkor tárul fel teljes mértékben, amikor a társadalomban megszűnik az osztályelnyomás és a szép a nép, a dolgozó tömegek, a világ minden haladó emberének közkincsévé válik.

A mi szépségeszményünk kommunista eszmény. A társadalmi, a művészi és bizonyos mértékben a természeti szépet is az életre vonatkozó történelmileg leghaladóbb és ezért a legemberibb és a nép számára legáltalánosabb fogalmak fényében értékeljük. Ezek a marxizmus—leninizmus tudományos tanításának alapjain nyugszanak s a szocialista építés gyakorlatának feladataiból és sikereiből következnek.

(Ford.: Tiboldi László)

KERÉNYI GRÁCIA

Thomas Mann

»Akarni a nehezet... Sejtette-e valaki, mennyi önuralomba, magalegyőzésébe került egy-egy mondata, szigorú gondolata? Mert végeredményben tudatlan volt és kevésbé iskolázott, komor és rajongó álmodozó. Nehezebb volt Julius egy levelét megírni, mint a legjobb jelenetet megcsinálni, s nem volt-e ezért majdhogy nem magasabbrendű is? Ajka remeggett; mintha tekintete befelé fordult volna, s lassan tenyerébe ejtette arcát. Megsókolta feleségét, elszakította magát az asszony szendergésének drága melegétől, körülnézett, visszatért. A harang figyelmeztette, mennyire előre haladt már az éj, de ugyanakkor mintha jóságosan végét jelezte volna egy nehéz órának. Fellelegzett; ajkai szorosabbra zárultak; s ment, hogy tollat ragadjon... Nem azért, hogy tépelődjék. Nagyon is mély volt ahhoz, hogy szabad legyen tépelődni. Nem tépelődni: dolgozni, határt szabni, kikapcsolni, formálni, elkészülni... És elkészült a fájdalmas mű. Talán nem lett jó, de kész lett. És mikor kész volt, akkor íme, jó is volt. S lelkéből, zenéből és eszméből új művek törtek elő, csengő és csillogó alkotások, melyek szent formájukban csodálatosan sejtették a végtelen hazát, miként a kagylóban benne zúg a tenger, melyből kihalászták.«

Hans Carossa idézi e sorokat egy Thomas Mann-elbeszélésből*: A *Nehez óra* a beteg Schillert idézi fel, a betegen is alkotót. Ez év júniusában, mikor a 80 éves Thomas Mannt ünnepelte az egész világ, mikor a legnagyobb élő német írónak szentelték számukat a német folyóiratok, — nem tudták a szerkesztők, sem az írók, hogy ez a Thomas Mann-szám egyúttal búcsú-szám is, az életművet értékelő tanulmányok egészét zárnak le, s az élő írot köszöntő szavak halottat búcsúztatnak. A *Sinn und Form*, a Német Demokratikus Köztársaság Művészeti Akadémiájának folyóirata, s a Német Szövetségi Köztársaságban megjelenő *Die neue Rundschau* egyaránt nagy írók üdvözlő szavaival és tanulmányokkal ünnepelte Thomas Mannt; s mindkét folyóirat megszólaltatja az ünnepeltet is, a nagy írot, aki — mint nagy példaképe: Schiller — betegen is alkotott, nem tépelődött, hanem dolgozott, formált. Nem véletlen, hogy a fiatal Thomas Mann oly

* Hans Carossa: *Übersiedlung nach München. Die neue Rundschau*, 1955. 294—8. p.

elmélyülten figyelte a halál felé közeledő Schiller alkotó energiáját; és nem véletlen az sem, hogy Čarossa — anélkül, hogy tudná: a halál előtt álló Thomas Mannról emlékezik meg — e sorokat idézi. Mert ez jellemezte Thomas Mannt: tollat ragadott akkor is, mikor végső erőfeszítésébe került, mikor le kellett küzdenie a betegségtől fáradt test, a szenvedéstől gyötört lélek ellenállását. Milyen szenvedéseken kellett Thomas Mann-nak keresztül mennie? — veti fel a kérdést Hans Mayer *Thomas Mann szenvedései és nagysága* c. tanulmányában.* Rámutat arra, hogy a nagy alkotó — ki *Richard Wagner szenvedései és nagysága* címen tartott előadást 1933-ban, *A mesterek szenvedései és nagysága* címen foglalta össze művész-arcképeit — nagyszerű ábrázolója az emberi szenvedésnek. S csak az ábrázolhatja így a szenvedést, aki maga is sokat szenvedett. Milyen szenvedései lehettek az írónak, ki huszonhatéves korában — a *Buddenbrook-ház* megjelenésekor — egyszerre híressé lett? Mayer Thomas Mann műveiben és életében párhuzamosan keresi a szenvedések, válságok korszakait; mert a művek, melyek sajátos nemzeti jellegükkel egyetemes emberi jelentőségűek, alapjában véve az alkotó énjének, élményének, álmának, fájdalomnak kifejezői — állapítja meg Mayer az író szavai nyomán. Az első válságperiódusra a *Buddenbrook-ház* vezet rá: Hanno Buddenbrook sorsa. Az írói álmokat hordozó, a való életben álmjáró ifjúnak meg kellett küzdenie környezetével, a gazdag lübecki patricius-világ meg nem értésével, el kellett szenvednie lebecsülésüket; a hagyományos polgári világgal való összeütkezés, a hivatás-válság volt Thomas Mann első válsága. A második válság — az alkotóé, az első világháború végén, a müncheni novemberi forradalom és ellenforradalom korában. Miről írjon az író, mikor a valóság lerombolja »politikamentes« világát? Ekkor vetődött fel először a *Varázshegy* ötlete, mint szatirikus novelláé. Csak évek múlva készült el a mű, — s szatirikus novella helyett hatalmas regénnyé izmosodott, olyan regénnyé, melyben Thomas Mann leszámol polgári múltjával.

A harmadik válság — a nemzeti érzés válsága, a hitleri fasizmus, a száműzetés nehéz éveiben, mikor azt kellett látnia, hogy hazáját mocskokba rántja, szakadékba kergeti a fasiszta barbárság, mikor hazájában megtapodták a német nép halhatatlan fiainak humanista örökségét. A klasszikus német humanizmus képviselője akart lenni, — de emigrációba, tagadásba, harcok ellenállásba kényszerült; s nem állt meg a nácizmus tagadásánál. *Európa vigyázz!* c. írásában, mely még a második világháború idején jelent meg, nyíltan kimondotta: »Európa, a világ megérett a tulajdon-rendszer és a javak elosztása, a nyersanyagok szocializálása átfogó reformjának eszméire, melyet természetesen a közös megegyezés és a konfliktusok általános, bölcs tisztázása szellemében és kereteiben, röviden: a béke, a munka és az általános jólét szellemében kellene megvalósítani.« Hasonló szellemben nyilatkozott 1946-ban írott, *Az antibolsevizmus — korunk alapvető ostobasága* c., gyakran idézett tanulmányban.

Németnek lenni — nem szűk nacionalista elfogultsággal, hanem az egyetemes emberiség híveként, az emberiség becsületének harcosaként, — ezt a követelményt állította fel Thomas Mann a weimari Schiller-ünnepségen mondott beszédében. Nem véletlen — állapítja meg Mayer —, hogy

* *Leiden und Grösse Thomas Manns, Sinn und Form*, 1955. 369—387. p.

előadásában és *Versuch über Schiller* c. könyvében* egyaránt oly nagy helyet szentelt Thomas Mann a küzdő és szenvedő Schillernek, — mert Schiller nagysága is, akár Thomas Manné, a humanista művész küzdelmeiből, szenvedéseiből fakadt. Az igazi németiség képviselőinek küzdelmeiből és szenvedéseiből, kikre gyakran dobáltak sarat a sovíniszták. Ezért fordult Thomas Mann Schiller felé, ezért vált Schiller legjobb interpretálójává. Ezt tanúsítja Wallenstein-tanulmánya is.**

Tanulmányát Schiller nyelvének és verselésének elemzésével kezdi. A nyelv és verselés mesterműve a *Wallenstein*, s ugyanakkor mesterműve a schilleri realizmusnak. Ehhez a nagyszabású drámai alkotáshoz nem érzelmi elragadtatás viszi a költőt, — a valóság-anyag hűvös realista szemléletéből indul ki, józanul közelít anyagához, mely megformálásra vár. S ez a reális anyag megkívánja, hogy lejjebb ereszkedjék a szárnyaló vers, megszólaljon a nép nyelve is, egyenes szóval mondja ki fájdalmas igazságát. A valóság adja a realista művész koncepciójának alapját, — s ez a valóság két különös nehézséget állított a Wallenstein költője elé. Az egyiket — Wallenstein tömegbázisának, a hadseregnek bemutatását — megoldotta az előjáttékkal; a másikkal, a wallensteini jellem kettősségének megoldását az egész dráma adja meg. A két probléma összefügg: az előjáttékból megtudjuk, hogyan látja Wallensteint a hadsereg, hogy bízik benne s ugyanakkor fél is tőle; mert pokoli erővel cimborázik, s azok mindig biztosítják győzelmét. Wallenstein hírét ismerjük meg először, s csak azután lép fel ő maga, ki egészen olyannak akar látszani, amilyennek hadi népe hiszi: titokzatosnak, kifürkészhetetlennek. A valódi Wallenstein ez, — mondja Thomas Mann, — maga a történeti alak, kit Schiller bemutat, nem a költő képzeletének szülötte. Wallenstein, kinek Kepler horoszkópot állított, s sorsának döntő momentumát a Saturnus és a Jupiter találkozásában látta, az élet házában. Saturnusi és jupiteri elemekből szötte Schiller drámájában Wallenstein jellemét: saturnusi vonás komorsága, szkepticismusa, érzelmi életének fogyatékoságai, könyörtelensége, kiszámíthatatlan hangulatai, hatalomvágya és vakmerősége, — de a jupiteri vonások fölemelik, megnemesítik benne mindazt, ami önmagában visszariasztó és rettenetes, úgyhogy végül nemcsak félelmet, hanem tiszteletet, hitet, odaadást is ébreszt — mert végső célja, törekvése a jóra irányul, arra ami ésszerű, az emberek java: a *békére*. Békére, bár az ő hatalma és uralma alatt. Nem a háború kedvéért háborúskodik ő, s ahol egy diplomáciai lépéssel elkerülheti az összecsapást, inkább ezt az utat választja, — bár árulónak nevezik, mikor kíméli a szászokat, bizalmat akar kelteni az ellenségben. Látja, hogy ez a béke egyedüli útja, s vádolja Ausztriát, hogy nem akar békét. Az egész német nép javát tartja szem előtt, s ezért tör a hatalomra is: a cseh korona jogot ad a császár-jelöltségre.

A cél szentesíti nála az eszközt, a nemes cél a nemtelen eszközöket. Ez kettősségének alapja, ebben rejlik a megoldás: árulóvá válik uralkodójával szemben, hogy hű maradjon az emberiség ügyéhez, — csalárdul kijátssza Buttler, hogy megnyerje terveinek, s céljának áldozza fel Max

* *Versuch über Schiller. Zum 150. Todestag des Dichters seinem Andenken in Liebe gewidmet.* S. Fischer Verlag, Berlin u. Frankfurt am Main.

** *Schillers Wallenstein. Die neue Rundschau, 1955. 278—294. p.*

Piccolominit is, kit igazán szeret. Tragikuma, hogy egy hozzá hasonlóan bölcs politikusnak esik áldozatul: vakon bízuk Octavio Piccolominiban, ki csak azért marad mellette, hogy döntő bizonyítékot szerezzen árulásáról. Az emberit keresi Schiller Octavio ábrázolásánál is: ő is egy célt követ, a törhetetlen császárhűség útján halad, erkölcsileg mégis alatta marad Wallensteinnek: bár nem hazudik nyíltan — mint mondja —, csupán kendőzi gondolatait, mégis visszaél barátja bizalmával, úgy tör a vesztére.

A *Wallenstein* nagy próbatételt jelentett Schiller számára; mint ő maga vallotta, idegen volt számára a téma, — a valóságos világ, s különösen a politika világa. Hogyan volt képes, honnan voltak művészi eszközei a téma megragadására? A költő zsenije szolgáltatott eszközöket, olyannyira, hogy egy-egy jelenetben — három ilyen jelenetet emel ki Thomas Mann — a drámaköltészet csúcsára emelkedik. Ezek a pillérek tartják a hatalmas drámai alkotást, melyben a realista Schiller a sovinizmus, beháborúk és vallásháborúk, kicsinyes érdekcsoportosulások fölé emeli hősét, — ki éppen azáltal válik pozitív hőssé, hogy az egész német nép érdekeiért, az általános emberi érdekért: a békéért harcol. Ebben a harcban bukik el, — ezért választja őt Schiller drámája hőséül.

Schiller volt a példaképe, — idézzük hát befejezésül, Thomas Mann halálára, a szavakat, melyekkel weimari beszédét befejezte, melyekkel a *Sinn und Form* hasábjain megjelent tanulmány-részlet* is zárul, — melyek ugyanúgy vonatkoznak őreá is:

»Sírbatétele és feltámadása ünnepén az ő szelíden-erőteljes akaratából hatoljon belénk valami: abból, hogy akarta a szépet, az igazat és a jót, a tiszta erkölcsöt, a belső szabadságot, a művészetet, a szeretetet, a békét és az ember megmentő önbecsülését.«**

THOMAS MANN

A Doktor Faustus keletkezése. — Egy regény regénye

(Részletek)

1943. május 23-án, vasárnap reggel kezdtem el írni a *Doktor Faustust*, alig két hónappal azután, hogy azt a bizonyos régi jegyzetfüzetemet elővettem — ugyanazon a napon, amelyen a történetet elbeszélő Serenus Zeitblom is munkához lát... Akkori feljegyzéseimből nem derül ki, mikor fogamzott meg bennem az az elhatározás, hogy tárgyam és magam közé beiktatom közvetítőként a »barát« személyét, és nem én mondom el Adrian Leverkühn életét, hanem elmondatom, egyszóval nem regényt, hanem szabályos életrajzot írok, annak a rendje és módja szerint... Mit nyertem az elbeszélő közbeiktatásával? Mindenekelőtt azt, hogy ily módon a cselekmény egyszerre két időben folyhat, s azokat a megrázó élményeket, amelyek a történet elbeszélőjére írásközben rázúdulnak, a felidézett emlékek önálló szólamként kísérik, hatásukban felfokozzák, tehát az író kezének

* *Aus Versuch über Schiller. Sinn und Form*, 1955. 325—344. p.

** Lányi Viktor ford. *Irodalmi Újság*, 1955. május 21.

remegését egyszerre s külön-külön is magyarázhatom a földet reszketető távoli bombabecsapódásokkal, meg az emlékezés nyomán támadt rémülettel...

* * *

Milyen szükségem is volt szerepjátszásra e feladattal szemben, arra csak most döböntem rá első ízben azóta, hogy hozzáfogtam. Mert inkább csak véletlennek tulajdoníthatom, s igazán szándékom ellen történt, hogy egyik-másik korábbi alkotásom — legalábbis terjedelmében — monumentálissá vált; a *Buddenbrook-ház*, a *Varázshegy*, a *József-trilógia*, sőt a *Lotte Weimarban* is, egészen szerény írói szándékból keletkeztek, közülük csak a *Buddenbrook-ház* indult eredetileg is regénynek, a *Lotte Weimarban* legföljebb kisregénynek, — így is olvasható még a kézirat címlapján: *Kisregény*. Most, öregkori regényemmel történt a dolog elsőízben másként. Ez egyszer jól tudtam, mire vállalkoztam, mit is akarok: nem csekélyebb dolgot szándékoztam megírni, mint az én korom regényét, egy rendkívül problematikus, bűnös művészeleten keresztül. Az újdonság ingerelt, de valahogyan mégsem volt ínyemre az egész. Éreztem, hogy nem helyes egy művet eleve nagyszabására tervezni, sem a mű, sem a megírására vállalkozó író közérzete szempontjából. Sok játék, sok színészkedés kell ide, életrajzirói mimika, öngúny, amelytől a pátoz lelohad...

Alig kezdtem el az írást, már másnap megint egyéb napi feladattal kellett foglalkoznom: egy németnyelvű havonta megismétlődő rádióműsor elkészítése várt rám, most a könyvégetésről kellett megemlékeznem. Így aztán május végén még csak két oldal volt készen a regény kéziratából. Azonban júniusban — ekkor lettem 68 esztendőös — bár a hónap közepén San Franciscóba kellett utaznom előadást tartani, s mindez a velejáró irodalmi előkészületekkel együtt sokkal több időt vett igénybe, mint szerettem volna, mégis négy fejezet készült el a *Doktor Faustus*ból, és 28-án, naplóm tanúsága szerint, már meg is történt az első részletek felolvasása: »Frankék voltak nálunk vacsorán. Utána dolgozó szobámban felolvastam a *Doktor Faustus* első három fejezetét. Mélyen meg voltam indulva, és az egészségből kiáradó izgalom hallgatóimra is átragadt«...

* * *

A négy előadásról szóló fejezet munkája jól belenyúlt szeptemberbe; ekkortájt esett el Sorrento, Capri, Ischia, üritették ki a németek Szardiniát, és vonultak vissza Oroszországban a Dnyeper vonalára, ekkor folytak javában a moszkvai értekezlet előkészületei...

* * *

Eszembe jut egy estém, melyet Leonhard Frankkal töltöttem együtt; az idő tájt a *Mathilde* című, a női élet- és kedélyvilágról szóló regényén dolgozott, s felolvasott belőle. Meglepetésemre vacsora közben bevallotta, hogy mennyire megfogta az, amit a *Doktor Faustus*ból hallott. Meg van róla győződve, hogy ezt a könyvemet fogja mind közül a legjobban szeretni. Lénye legmélyéig hatol. Rájöttem, hogy mi ment benne végbe. Politikai meggyőződésére nézve szocialista és Oroszország tisztelője volt, de ugyanakkor Németország szeretetének és a német egység érinthetetlenségének

valami új érzése töltötte el, egy hazafias érzés, amely egészen különös módon hatott akkor, amikor a hitleri csapatok még mindenféle makacs szívóssággal harcoltak, de amely már kifejlődőben volt a német emigráció köreiből, és nem sokkal később Frank *Német Novellájában* nyerte el költői kifejezését. A *Faustus* iránti szenvedélyes érdeklődése jól esett nekem, de egyúttal elgondolkoztatott, s arra a veszélyre figyelmeztetett, hogy renyvemmel én is hozzájárulok egy új német mítosz megteremtéséhez, és áltatom a németeket azzal, hogy »démoniak«. Író társam dicséretéből tehát azt az intelmet vontam le tanulságként, hogy a szellem legyen óvatos, és hogy könyvem kétségtelenül német-színezetű krízis-tematikáját a lehetőséghez képest fel kell oldanom egy általános európai-kortematikában. De mégsem tudtam lemondani arról, hogy a »német«-szót meghagyjam az alcímbe. Ez a cím ebben az időben, amelyről most beszámolok, még nem volt tökéletes, még sehogysem látszott kielégítőnek: *Adrian Leverkühn különös élete, egy barátja elbeszélésében*. Egy évvel később a semmitmondó különös szó helyét a *német zeneszerző* foglalta el.

* * *

December elején elutaztunk a középnyugati államokba, először Cincinnati-ba, hogy eleget tegyünk az ottani egyetemen vállalt felolvasói kötelezettségemnek, azután pedig, nem csekély háborús kényelmetlenségek közepette, St. Louisba és Kansas Citybe. — Egyáltalán: vasúton, hotelszobákban, csak annyit olvastam, ami szorosabban vagy lazábban, de hozzátartozott témámhoz. Semmi más nem érdekelt, nem tudott lekötni, kivéve, ha ugyan kivételnek nevezhetem a napi eseményekről szóló újságjelentéseket, melyek Zeitblomnak is, nekem is egyformán fontosak voltak: pl. Hull, Eden, Molotov moszkvai tanácskozása és azok a Keitelmarsallnál folyó megbeszélések, melyek az előbbivel kapcsolatban szükségessé váló politikai és katonai intézkedésekre vonatkoztak. Egy XVI. századbeli tréfagyűjteményt is vittem magammal, mert elbeszélésem féllábbal mindig ebben a korban állott; helyenként szükségem volt a korabeli nyelvezetre, s ezért szabad óráimban útközben azzal foglalkoztam, hogy régi német szavakat, fordulatokat bányásztam elő. Közben elolvastam Marlowe Faust-drámáját és egy Riemenschneidernek a parasztháborúban való részvételével foglalkozó könyvet. Aki komoly elbeszélő művet kíván alkotni, helyesen cselekszi, ha állandó érintkezést tart a nagy epikával, mintegy megfürdeti benne erőit. Így tettem én is. Jeremias Gotthelfet olvastam, a *Fekete Pókot* (Schwarze Spinne), amelyet a világirodalom egyik legcsodálatosabb alkotásának tartok, aztán a gyakran homéroszi hangig emelkedő *Uli der Knechtet* [magyarul: András, a szolgalegény, 1854. — Ford.], és szintelenebb folytatását, az *Uli der Pächtert* (Uli, a bérlő).

* * *

A diákok beszélgetéseiről szóló XIV. fejezet írása közben, melyhez egyébként felhasználtam egy régi papírjaim között magammal hozott német ifjúsági folyóiratot — a Wandervogel-mozgalom vagy valami ilyesféle termékét — megakasztott egy nevezetes irodalmi esemény, s napokig foglalkoztatott, a legszemélyesebb vonatkozásban. Megkaptam Svájcban Hermann Hesse *Glasperlenspiel* c. könyvének két kötetét. A messzi Mon-

tagnolában élő barátom sok-sok évi munka után befejezett egy szép, komoly öregkori művet, melyből eddig csak a *Neue Rundschau*-ban előre leközölt hatalmas bevezetést ismertem. Azóta gyakran mondogattam, hogy ez a próza oly közel áll hozzám, »mintha csak tulajdon testemből volna«. * Most, hogy az egész előttem volt, szinte megrémültem, mennyire rokon mindazzal, ami engem is lázasan foglalkoztat. A képzelt életrajz eszméje teljesen azonos volt, — még a meg-megcsillanó paródia, a forma természetes velejárója is. Ugyanúgy a zenével való kapcsolata is. A kultúráról és a korról mondott bírálata szintén, bár ez nála inkább ábrándos kultúr-utópiában és kultúrfilozófiában nyilatkozott meg, mint fájdalomszülte kritikában és a ráncszakadt tragédia pontos rajzában. Hasonlóság bőven akadt, megdöbbenően sok; naplóbejegyzésem »Mindig kellemetlen ráeszmélnünk, hogy nem vagyunk egyedül a világon« — leplezetlenül vall érzéseimről.

Nemrég jelent meg a *József, a kenyéradó* új német kiadása, és Bermann szerzett róla számomra egy egész halomnyi svájci kritikát, kedvezőt és kedvezőtlenet. Egy már végérvényesen lezárt műről szóló megnyilatkozások ilyen tömény élvezete csak megzavar, felizgat, és semmi haszonnal sem jár. Hálát érez ugyan az ember egy-egy okos, értelmes szó hallatára, amely az értékeiben és fogatkozásaiban egyaránt jól ismert alkotásról itt-ott elhangzik, de ugyanakkor szégyenli is magát, milyen mohón kap az ártalmas élvezeten, és csak annál erősebben jelentkezik a vágy, hogy új dolgokban éljen. Shakespeare-ben kutattam a kísértés motívumát, elolvastam a *Szeget szeggelt*, meg Flaubert *Szent Antal megkísértése* című regényét. Elbámultam ennek a nagyszerű műnek polihisztori nihilizmusán; az egész végeredményben nem más, mint minden emberi ostobaság fantasztikus gyűjteménye. »A vallásos világnézet esztelenségének hézagatlan szemléje, — és a végén Krisztus arca? Kérdéses.« Ivan Karamazov ördöglátomása is szerepelt akkori olvasmányaim között...

* * *

Útközben a *L'Histoire des Treize*-t olvastam, vegyes érzelmekkel, mint mindig, ha Balzac-kal esik találkozásom: egyszer magával ragad nagysága, máskor meg bosszant reakciós társadalomkritikája, szemforgató katolicizmusa, idegesítenek hiú szertelenségei.

* * *

Majdnem egyidejűleg kaptam meg azt a jelentős cikket, amelyet Lukács György írt hetvenedik születésnapomra az *Internazionale Letteratura*-ba. Ez a kommunista tudós, aki szívében viseli az ún. polgári örökséget, s aki lebilincselően és megértően tud írni Raabéről, Kellerről vagy Fontanéről, már az imperializmus korabeli német irodalomnak szentelt tanulmányorozatában is okosan és megtisztelő módon nyilatkozott rólam, s bizonyosságot tett arról a kritikusnak nélkülözhetetlen képességéről is, hogy különbséget tud tenni vélekedés és lét (illetőleg a létből fakadó cselekvés) között, és hogy csak az utóbbit, s nem az előbbit fogadja el tényként.

* Uhland *Der gute Kamerad* c. verséből.

Negyvenéves koromban vallott nézeteim nem akadályozzák meg abban, hogy a leghatározottabban testvérem mellé helyezzen és kijelentse: »Heinrich Mann *Untertan*ját és Thomas Mann *Tod in Wenedig*jét már e törekvés nagy előfutárainak tekinthetjük, akik a modern német civilizáción belül annak szükségszerű kiegészítőjeként a barbár alvilág veszélyét előre jelezték.« Ezzel egyúttal már eleve utalt a velencei novella és a *Faustus* közötti kapcsolatokra. És ez éppen azért helyes, mert a figyelem ráirányítása minden irodalomban és irodalomtudományban elsődrendűen fontos... Ez a születésnap esszé pedig — *A polgár nyomában* — életemnek és munkásságomnak egy olyan nagystílusú szociológiai-lélektani bemutatása volt, amilyennel még soha sem találkoztam, s komoly hálaérzést váltott ki belőlem, nem utolsó sorban azért is, mert a tanulmányíró életművet nemcsak történelmileg vizsgálta, hanem a német jövővel való vonatkozásában is.

Németországból is kaptam hírt, amely megörvendeztetett s mély benyomást keltett bennem: *Lotte Weimarban* c. regényemről a helyszínen, sőt, mi több, magának a Goethe-háznak fogadótermeiben, orosz védnökség mellett, előadásorozatot tartottak; ha helyesek az értesüléseim, nagy közönségsikerrel. Az esemény mélyen meghatott. Volt azonban egy komikus ellenpárja is, erről valamivel később értesültem. Már folyt a háború, amikor regényem néhány Svájc-ból becsempészett példánya forgalomba került Németországban; a hetedik fejezet nagy monológjából, melyben autentikus és hiteles Goethe-idézetek észrevétlenül váltakoznak a velük nyelvben és szellemben teljesen egyező, tőlem származó utánköltésekkel, a hitleri rendszer ellenségei kiemelték egyes, a német jellemre nagyon találó, vést jósló mondásokat, s sokszorosítva, a megtévesztő »*Goethe Beszélései Reimerrel*« cím alatt röpiratként terjesztették. A sajtóságos hamisítvány egy levonata vagy fordítása Sir Hartley Shawcrossnak, a nürnbergi per brit vádlójának a kezébe került, ő pedig jóhiszeműen, megtévesztve a szöveg célzásainak aktualitásától, terjedelmes részleteket idézett belőle vádbeszédében. Tévedését nem nézték el neki. A londoni *Times* irodalmi mellékletében egy cikk jelent meg, amely bebizonyította, hogy Shawcross nem Goethét, hanem az én regényemet idézte, s ez a londoni hivatalos körökben — enyhén szólva — zavart keltett. A Foreign Office megbízásából Lord Inverchapel, washingtoni nagykövet levélben fordult hozzám, felvilágosításért. Válaszomban igazoltam a *Times* állítását, valóban ismeretlen szerzők jószándékú misztifikációjáról van szó. De egyben kezeskedtem is arról, hogy ha Goethe a valóságban nem is mondta az ügyész által szájába adott szavakat, de mondhatta volna, és így mélyebb értelemben, Sir Hartley mégis helyesen idézett...

Január 29-én írtam le a *Doktor Faustus* befejező sorait, úgy, ahogy már régóta készen voltak bennem: Zeitblom csendes fohászat barátjáért és hazájáért — s aztán gondolatban végigmentem még egyszer a három év és nyolc hónapon, mialatt a mű okozta állandó feszültségben éltem, visszatekintettem arra a májusi reggelre, melyen még a háború alatt, az első betűt leírtam. »Készen vagyok«, így szóltam feleségemhez, mikor megszkott tengerparti sétámról autóval hazafelé vitt. Ő pedig, aki már annyi mű készülését várta és járta végig velem, mindig bizalommal, — ó, milyen

szívbőljövő szavakkal gratulált hozzá! »Okkal?« teszi fel a kérdést naplóm, és azt is hozzáfűzi: »Elismerem a teljesítmény erkölcsi értékét.«

Igazán nem is éreztem, hogy készen vagyok, csak azért, mert oda-biggyesztettem: »Vége.« Még töprengök, javítgatom a kéziratot. Kihúztam egyes apróságokat az utószóból, amiket felolvasás alkalmával nagyon nyomasztónak találtunk, szöszmötöltem a hegedűszonátán, a kamarazenén, vissza-visszatérve rá, beiktattam a Dante-mottót, sőt, egy ideig, azon a véleményen voltam, hogy talán célszerűbb lenne, ha a nehéz fejezettömeget hat könyvre osztanám fel, így egyszerre világosabbá, áttekinthetővé válnék az egész. El is készültem vele, aztán mégis lemondtam róla, elvettem. Még egy hét telt el így, február elején, s akkor aztán a könyvet »vélegleg« letettem, azzal az elhatározással, hogy többé nem nyúlok hozzá...

Egy júniusi délelőttön, mintha csak álmodtam volna, ott ültem a zürichi Schauspielhaus színpadán, ahonnan nyolc évvel azelőtt a *Lotte Weimarban* egy részletével búcsúztam el; boldogan, vidáman, hogy viszontláthatom meghitt városomat, Fietelberg Riccaut-jelenetét olvastam fel a viszontlátás örömeiben velem osztozó közönségnek. A napsugaras nyár néhány hetét Flimmsben és Graubündenben töltöttük, ott olvastam a winterthuri nyomdából egyre áradó *Faustus*-korrektúrákat. Keletkezésének regénye véget ért. Földi életéé most kezdődött el.

(Ford.: Pődör László)

MARC SORIANO

A gyermekirodalom rövid története. II.

Horizons, 1955. 49. sz. 53—57. p.

Jules Vernétől Vidéo kapitányig

E. Th. A. Hoffmann *Diótörőjében* van egy kedves, mélyértelmű epizód: a kis Fritz és Marie nagybácsija minden karácsonykor csodálatos önműködő játékokat hoz ajándékba. Ezek az ajándékok annyira tökéletesek és nyilvánvalóan drágák is, hogy mihelyt a házba kerülnek, a szülők legott a szekrény leghozzáférhetősebb polcára teszik.

Ugyanez a probléma megvan a gyermekirodalom terén is. A gyermekkönyvnek ugyanis nemcsak világosnak és jól illusztrálnak, hanem olcsónak is kell lennie, mert az ilyen könyvek gyorsabban rongálódnak. A könyvek magas árával még egy figyelemre méltó nehézség adódik: a drága gyermekkönyvek megvásárlási lehetősége egy szűk és anyagilag jól ellátott társadalmi rétegre korlátozódik.

A gyermekirodalom »előtörténetében« legfeljebb két olyan kísérletről tudunk, amellyel meg szerették volna oldani ezt a problémát. Angliában az árusok (akiknek festői és vidám alakját Shakespeare is felidézi a *Téli rege* IV. felvonásában) »chapbook«-okat vagyis naív illusztrációkkal díszített kis könyveket árusítanak. Ezek a »chapbook«-ok mintegy »összefoglalják« a közszájon forgó történeteket és regényeket. A XIX. század elején, Franciaországban, Pellerin és Vadet új lendületet adott a képeskönyvek kiadásának. Új technikai eljárásokat honosított meg e két kiadó.

(a sztereotípiát és a litográfiát) és könyveiket egyenesen a gyermekek érdeklődése felé irányították. Ezek a híres *Epinali képek*. Georges Sadoul egy magvas tanulmányban ezeket a képeskönyveket a »képeslap«, illetőleg a rajzfilm őseinek tekinti.

A probléma azonban most új alapokon jelentkezik. A demokratikus mozgalom szívós erőfeszítéseinek eredményeképpen bevezették az ingyenes és kötelező elemi oktatást, s így tulajdonképpen minden francia tud olvasni, illetőleg ezentúl visszavonhatatlanul a jövőben is tudni fog. Ezzel egy időben a technika is megy a maga fejlődési útján. A rotációs gép és a cinkográfia lehetővé tette az aránylag olcsó és gazdagon illusztrált sajtó megteremtését.

Láttuk, hogy a gyermekkönyv bizonyos mértékben klasszikus talajon és elkerülhetetlen zűrzavarból bontakozott ki. Ezúttal egy forrásra mutatok rá. A gyermekek szinte rávetették magukat a »folytatásos regényekre«. Vajon amiatt-e, — miként ezt humorosan megállapították — hogy ezeket a műveket nem a gyermekek számára írták? Ennek igazi oka — szerintem — egyszerűbb. Nincs ezekben semmi unalom. Csupa mozgás, csupa tett minden.

A »Bazár«

Az említett népszerű regények bizonyos része egyébként tagadhatatlanul olyan kvalitásokkal rendelkezik, ami hosszú életet biztosít számukra. Még ma is szívesen olvassák ezeket a műveket. Gondoljunk csak a »tisztá« kalandregények közül Fenimore Cooper *Az utolsó mohikán* vagy A *préri* c. írására, Mayne Reid és Marryat kapitány tengeri elbeszéléseire, (amelyek nagy örömet szereztek Karl Marx lányainak... és apjuknak), a történelmi regények közül pedig említsük meg Walter Scott *Ivanhoe*-ját, *Quentin Dumvard*-ját és Dumas père regényeinek nagyobb részét. Ez a bonyolult irányzat, melyet túlzott általánosítással romantícizmusnak neveznek, számunkra egy más érdekességet is jelent: a nagy írók jelentkezését a gyermekirodalomban. Vajon felfedezték-e a nagy írók, hogy egy fontos elbeszélő műfajról van itt szó? Vagy talán felismerték azt, hogy végezetül úgyis »átdolgozzák« műveiket gyermekek számára, s elejét akarták-e venni ennek? Egy bizonyos: csaknem valamennyi romantikus író megpróbálkozott — több-kevesebb sikerrel — a gyermekirodalommal. Alfred de Musset kedves novellákat írt, például *L'histoire d'un merle blanc* (Egy fehér holló története); George Sand megírta falusi regényeit: *La petite Fadette* (A kis Fadette), *François de Champi* (első magyar kiadása *Mezőn talált Ferkó* címmel jelent meg), *La mare au diable* (Az ördögmocsár), *Les Maîtres sonneurs* (A harangozó mesterek), *Contes de Nohant* (Nohant-i mesék); Théophile Gautier a lovagregény mintáját adta *Le capitaine Fracasse* című művében, s ne feledjük a megrázó *Roman de la momie* (A mumia regénye) című művét se. Victor Hugo nem várta meg a nagyapáságot, hogy az írásművészetet — és a rajzot — a gyermekek számára is gyakorolja. A romantícizmus diadalrajutása nyomán elszaporodó irodalmi iskolák nagyszámú értékes művel gyarapították a gyermekirodalmat: Maupassant *Pierre et Jean* (Péter és János) c. és néhány más elbeszélése Pierre Loti, Anatole France több regénye, Daudet *Les Lettres de mon moulin*

(Levelek a malomból) és *Tartarin* (Tarasconi Tartarin) regényei, stb. mind ide tartoznak.

A nagy technikusok regényei, a folytatásos regények és a gyermekirodalom egybeolvadásából fontos következmény származott: egy »bazár«-féle keletkezett (a bazár szó, amely Andersentől ered, egyáltalán nem lebecsülendő). Ezzel a szóval jelöljük mindazokat az eljárásokat — sőt még a trükköket is, amelyek csalhatatlanul szórakoztatnak. A fontosabb témák a következők: a mostohasorsú gyermek, árvagyermek, a gyermekcsere bonyodalmai fűszerezve a szülők megtalálásával és »in fine« egy hatalmas örökséggel, a rejtett kincs, az elhagyott sziget, a beteljesedett jóslat, a bűnhődés stb., stb. Majd felismerik a Margot-kat megkönnyeztető érzelgős történetek vonzóerejét, de az igazi írók, mint Dickens (különösképpen a *Copperfield Dávidban*, a *Twist Olivérben* és *A nagy reményekben*) hozzáértéssel tudták felhasználni az abban rejlő gazdag emberi tartalmat. Hector Malot (*A kitaszított* c. művével például) ebből az írói körből megmaradt a becsületes és jómagaviseletű fiatalság írójának. A romanticizmus utókorától kezdve azonban, és sajnos: főleg napjainkban, igen sok »széria-gyártmány«-t készítő író merít ebből a »témakészletből«.

Egy másik »fehér holló«

Ezt a fehér hollót túlon túl elfelejtik: Jules Vernét, a tüneményt. Verne becsületes és művelt írásművész volt, de vele együtt meg kell említenünk Hetzelt is, az irodalomtörténet egyik legszámottevőbb kiadóját. Egy Hetzről szóló jól dokumentált és érdekes kiadatlan szövegekkel teletűzdelt vas-kos könyv kapóra jött, hogy felrissítsuk emlékezetünket e kiadóról.

Hetzelnek három olyan erénye volt, ami mai napság tíz kiadó közül kilencből hiányzik. Hetzel értelmes volt. Nem olyan csillogó értelmességre gondolunk, amely azzal dicsekszik, hogy mindent megért, hanem a szív értelmességére, mely legendássá tette Hetzel »kiadói szimatát«. (Hetzel sohasem csalatkozott, kivéve egyszer, de akkor is a maga kárára: szinte csődbe került, amikor kiadta Stendhal összes műveit, harminc évvel, mielőtt a stendhalisták felfedezték volna bálványukat.) Hetzel nagylelkű volt. Ez a második erénye. Végül: valóban művelt volt, s éppen emiatt kérték ki a tanácsát még a legnagyobb írók is.

Mindezekén túl, Hetzel finomtollú és tehetséges gyermekíró is volt, ami bizonyára nem írható a rovására. Vernével folytatott levelezése — amelynek csak egy része ismeretes — »bevezetésnek« tekinthető a gyermekirodalom gyakorlati tanulmányozásába. Az 1870-es összeomlás után különösképpen sikerült francianyelvű kiadványt jelentetett meg Marko Vovcsok *Maruszja* című műve alapján. Ez a könyv Maruszjának, a kis ukrán lánynak számtalan fordulatban gazdag történetét mondja el. Maruszja tettekkel vett részt a hazáját elárasztó idegenek ellen folytatott küzdelemben, Zójára és *Az ifjú gárda* hőseire emlékeztet. Maruszja megható története, értelmessége, higgadtsága nagy közkedveltségnek örvendett és örvend ma is.

Három hajón egy ember

Jules Verne halálának 50-ik évfordulója éppen erre az évre esik. Olvasóim bizonyára számos cikket olvastak már életéről és műveiről. Éppen

ezért csupán néhány olyan részletre utalok, amelyek — gondolom ismeretlenek.

Némo kapitány tengeralattjárón megtett világjárását és három fogoly utasának, Arronax professzornak, hűséges Conseiljének és Ned Landnak, a szigonyosnak történetét Verne Rouen és Páris között, a Szajján, Saint-Michel I. nevű hajója fedélzetén írta meg.

Vernének egymás után három szebbnél-szebb hajója volt, s mindegyiket Saint-Michelnek nevezte.

Verne legtöbb könyvét, Amiensben nagy lakóháza tornyának legfelső puszta szobájában, egy csomó szótár és lexikon között írta. Alkotómódszere a következő volt: ceruzával írt s miután a fogalmazványt befejezte, átírta tintával. Tiszteletből felolvastatta *Le courrier du Tzar* (A cár futára) c. regényének kéziratát a párizsi orosz nagykövetnek, aki miután néhány hibát kijavított, elismerését fejezte ki az írónak, s megajándékozta egy Oroszországról és az orosz nép-szokásokról szóló képeskönyvvel, s azt kérte, hogy változtassa meg Verne a regény címét a mai napság is olyan közismert *Sztrogoff Mihályra*.

Verne nem volt teljesen »csak négy fal között utazó ember«. Bejárta Skóciát, Angliát, az Egyesült Államokat, Észak-Afrikát, Olaszországot. 1885-ben fogadta őt XIII. Leó pápa, s nagy elismeréssel nyilatkozott műveinek nevelőhatásáról. Mindez azonban nem akadályozta meg Vernét, hogy néhány évvel később megírja *Le Village Aérien* (Fal a levegőben) c. regényét, amelyet Darwinnak a majomról, mint a fajok fejlődését összekötő láncszeméről szóló elmélete sugalmazott (s amit indexre tettek). Verne képzelt kalandokkal benépesített életét egy valóságos tragédia hirtelen félbeszakította. 1886-ban egy bomlottidegzetű fiatalember a regényíróra lőtt. Verne nem halt meg, de megbénult. S akkor, általános meghökkenésre, a városi tanácsi választások »vörös« listáján jelöltette magát.

Verne esete csaknem egyedülálló a gyermekirodalomban: ezúttal nem a gyermekek »veszik kölcsön« olvasmányaikat a felnőttektől, hanem fordítva. Amikor a *Le Temps* leközli Philéas Phogg kalandjait, a lap példányszáma jelentős arányban emelkedik. Több hajóstársaság ragyogó ajánlatot tett Vernének, ha rettenhetetlen világjáró regényhősét valamelyik tengeri vonaluk hajóján hozza vissza hazájába. Verne visszautasította az ajánlatot.

Többen kérdezhetnék, hogy egy ilyen rövidreszabott szemlecikkben miért szentelek ennyi helyet Vernének? Kétségtelen, hogy Verne sokkal kisebb író mindazoknál, akikről rövidebben szoltam. Ez valóban így van. Tekintettel kell lennünk azonban arra, amit Verne »eszméjének« nevezett. Ezt az eszmét nem látta meg az a tizenöt kiadó, aki 1862-ben visszadobta *Öt hét léghajón* című regényének kéziratát s amit Hetzel első pillantásra észrevett. Hetzel így mutatta be Vernét a fiatalok számára kiadott nagy ujságjában, a *Le magazine d'éducation et de récréation*-ban: »Ez a fiatal tudós meg akarja írni „a tudomány regényét”.« Ez azt jelenti, hogy Verne megkísérelte a régi típusú »csodás elemnek«, a tündériességnek a helyettesítését a gondolkodó s főleg a tanult emberiség csodás elemével. Az ötlet kétségtelenül nem új, de a tudomány és a technika XIX. századbeli halatlan fejlődése töltötte meg igazán tartalommal. Ezen felül: Verne okosan és módszeresen aknáztta ki ezt az ötletet.

Verne, aki Nadarnak, Berthelot-nak, Aragónak és egy sereg más tudósnak volt a barátja, »megjósolta« az utóbbi 50 év találmányainak jó részét, beleértve a hernyótalpas autót, a helikoptert, a radart s talán még az atomrombolást is (*A francia zászló* c. regényében). Leszűkítenénk érdekeit, ha csupán egy jövődőlési képességgel megáldott, tehetséges tudomány-népszerűsítőt látnánk benne. Verne mindezeknél több: humanista volt. Felvetette a tudomány békés célokra való felhasználásának problémáját (különösen *A bégum 500 milliója* c. regényében). Defoe törekvéseinek igazi vonalát folytatva Verne életműve, anélkül, hogy megszűnne szórakoztató mivolta, serkenti a gyermek »alkotókedvét« és azt tanítja, hogy az ember — ha akarja — a természet ura és birtokosa lehet, beleértve a maga természetét is.

Verne népszerűsége elképzelhetetlenül nagy volt és az ma is. Hiába temeti el az úgynevezett irodalmi kritika a Verne-évfordulókat és hiába nyilvánítja idejétmúltnak és elfelejtettnek. Az UNESCO 1953-as statisztikai adatai szerint Verne a negyedik (54) helyen áll a legtöbb nyelvre lefordított szerzők rangsorában rögtön Sztálin (76), Lenin (73) és Simenon (60) után.

(Ford.: *Heszke Béla*)

(Folytatjuk)

A Schiller-jubileum irodalma a Német Demokratikus Köztársaságban

A Friedrich Schiller halálának 150. évfordulójára várható NDK-beli megnyilatkozásokat azért előzte meg különös érdeklődés, mert a német nép e mindmáig legnépszerűbb költőjének, legnagyobb drámaírójának életműve ellentmondásokkal terhes. Hagyatéka fölött másfél évszázad óta nem szűnt meg a vita. Militarista junkerek és polgári ellenforradalmárok éppúgy találtak idézni valót műveiben, — ha mondatait történeti összefüggéseiből kiszakították és konkrét jelentésükből kiforgatták — mint a szabadságharcosok és forradalmárok. — A német »bensőség« képviselői éppúgy hivatkozhattak Schillerre, aki azt is mondta, hogy a »szabadság csak az álmok birodalmában van« s ezért legjobb a »szív csöndes szentélyébe« visszahúzódni, mint a német egység előharcosai a Rütli-jelenetre vagy a német patrióták *Az Orleans-i Szűz* lobogó hazaszerzetetére. Liberális irodalomtörténészek vadásztak nyárspolgári vonásokra Schiller élettörténetében, egy évszázadig törekedtek iskolák és szöszékek a »politikamentes« morál szószólójává lapolítani Németország (Heine mellett) legpolitikusabb költőjét, aki minden sorával, minden leírt szavával korának történelmi problémáival, nemzetének nyomasztó sorskérdéseivel viaskodott, helyesen vagy helytelenül, sikeresen vagy sikertelenül. Pátoszát, amely hiteles volt s az ma is, mert szenvedésből fakadt s pozitív erkölcsi tartalommal bír (ő határozta meg így az igazi pátosz kellékeit) — pátoszát a vilmosok Németországa megfosztotta humánus tartalmától, a Harmadik Birodalom hazugsággal tölte tele. S mégis, még a hitleri Németországban is nem egyszer meg kellett szakítani az előadást a színházban, amikor Posa márki »gondolatszabadságot!« szava elhangzott a színpadról, mert a hatóság veszedelmesnek tartotta az ujjongást, amivel a közönség Schiller sokszor megmosolygott követelését fogadta. De nem mindig járt jobban Schiller azok között sem, akik teljes joggal tartottak igényt örökségére. Franz Mehring, Schiller első nagyérdemű marxista életrajzírója elmondotta ugyan 1905-ben: a költő hagyatéka a proletariátust illeti; de miközben teljes erejéből arra törekedett, hogy megtisztítsa Schiller emlékét a foltoktól, amelyekkel a nacionalista, sovíniszta, kispolgári történetírás és művelődéspolitiká beszenyezte, ő maga törölte le Schiller arculatáról nemes patriotizmusának jellemző vonásait is. Schiller hiteles képének felismerésére 1945-nek kellett eljőnnie, el kellett következnie a német demokratikus erők szabad kibontakozásának, hiszen annyi bizonyos, hogy Schiller egész humánus életművével a demokrácia előkészítői között foglal helyet.

Mindazonáltal 1945 óta egészen a jubileumi évig az NDK-ban nem jelent meg olyan számottevő Schiller-irodalom, amely felmérte volna műveinek és működésének egész körét, bátran megvilágította volna költészetének és gondolatvilágának azokat az elemeit is, amelyek azt bizonyítják, hogy a XVIII. századi »német nyomorúság« nyomasztó hatása alól nem tudta kivonni magát leghevesebb, legszárnyalóbb szavú ostorozója sem. Theodor Bohner 1946-ban megjelent rövid Schiller-életrajza (Aufbau-Verlag, Berlin, 111. lap) lényegében nem megy túl a régebbi Schiller-irodalom eredményein, az 1953-ban megjelent *Schiller-Lesebuch* (Thüringer Volksverlag, Weimar) bevezetésének írója, Paul Friedländer pedig alig érinti — persze a maga keretei között alig is érintheti — Schiller értékelésének két gyújtópontját: Schiller magatartását a francia forradalommal kapcsolatban és filozófiai-esztétikai idealizmusát, illetve költői alkotómódszerének antirealista vonásait; szemelvényei között nem közli a *Don Carlos* egyetlen sorát sem, s furcsa módon hiányzik a kötetből Schiller népszerűségére és sajátos szépségére nézve reprezentatív költeménye, az *Enek a harangról*.

Azóta persze megváltozott a helyzet. A jubileumi évre megjelent Alexander Abusch szerkesztésében és bevezetésével Schiller összegyűjtött műveinek nyolckötetes kiadása (Friedrich Schiller: *Gesammelte Werke*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1955), amely Schiller összes költeményeit, összes drámáit és fontosabb prózai írásait tartalmazza, sőt közli a változatok lényegesebbjeit is; napvilágot látott a régóta hirdetett háromkötetes válogatás is, amely bőséges anyagot közöl Schiller levelezéséből és a reá vonatkozó kortörténeti dokumentumokból, s műveit — drámáit, költeményeit és prózai írásait vegyesen — időrendben, többnyire az első kiadás szövege szerint közli, noha ebben, sajnos, nem következetes (Schiller: *Werke in drei Bänden*, VEB Bibliographisches Institut, Leipzig, 1955). Bevezető tanulmányt Heinrich Becker írt hozzá. — Ezek az új kiadások arról tanúskodnak, hogy az NDK irodalomtudománya már tisztázta a Schiller megítélésével kapcsolatos kérdéseket, s a Béke-Világtnács határozatával összhangban politikai és kultúrpolitikai érdeklődésének megfelelően fontos helyére, kultúrpedagógiai tevékenységének központjába állította Schiller életművét az ünnepi évben, amelynek végéhez közeledünk. S ezzel eleget tett a német közígyéneknek is, amit mi sem bizonyít jobban, mint az, hogy 1945 óta az NDK színpadain mindmáig változatlanul Schiller a legnépszerűbb és legtöbbet játszott régi német szerző. Ez év áprilisában, az ünnepi évnek mintegy megnyitásképpen Otto Grotewohl miniszterelnök szöveget intézett az ifjúsághoz Schiller emlékének ünnepelésére, s címél Schiller politikailag nagyon időszerű szavait választotta: »Egy nép vagyunk.« S ezzel mindjárt jelezte is Schiller örökségének fontosságát az ifjúság nevelésében.

A jubileum irodalma természetesen már hónapokkal megelőzte az évforduló napját, május 9-ét és Schiller általános jelentőségének méltatásán kívül kiterjeszkedett életének és munkásságának részleteire, a németen kívül főleg az orosz szellemi életében játszott szerepére s a Szovjetunió-beli fogadtatására is. Átfogó jellegről és terjedelméről fogva egyaránt kiemelkedik belőle Alexander Abusch önróló kötetben megjelent Schiller-tanulmánya és Thomas Mann Weimarban és Stuttgartban elmondott ünnepi megemlékezése, amely azóta kibővített formában összegyűjtött műveinek tizedik kötetében is olvasható. Abusch tanulmányát biztos problémáfelvetése, egyszerű, világos stílusa, politikai-ideológiai tisztánlátása és nagy anyagismerete emeli ki a többiek közül, Thomas Mann megemlékezését pedig a kongeniális művész intuíciójából fakadó költői részletek, finom megfigyelések s a költő életéből vett mozzanatok képszerű meglevenítése teszik emlékezetessé. Minden tudós fejtegetésnél mélyebben és igazabban szemlélteti pl. Goethe és Schiller színpedesztetikai felfogásának különbségét az a finoman és ironikusan megírt fiktív jelenet, amikor Schiller rá akarja beszélni barátját, hogy az *Egmont* végén lépesse föl a háttérben Alba herceget is, hadd gyönyörködjék áldozata halálos kínjaiban, s fogadkozik, hogy ez *nagy hatással lesz majd a közönségre*. (Az általa színrevitt *Egmont* végén egyébként — mint erre Ernst Bloch is utal — valóban föllépett vérvörös palástban a *hóhér* s rémdrámái effektussal borsózta meg Goethe művének harmonikus záróképét — mert a közönség szereti a szenzációit!)

Az NDK irodalmi közvéleményének felfogását Schillerről elsősorban Abusch tanulmánya tükrözi és irányítja, ezért helyes, ha a problémák megtárgyalásánál az ő megállapításait állítjuk központba. A Schiller-év legjelentősebb tudományos eredménye Alexander Abusch *Schiller-tanulmánya*, amelyet alcíme, *Egy német géntusz nagysága és tragikum*a, már tartalma és felfogása szerint is jellemez. Abusch könyvének tartalma Schiller alkotó nagyságának bemutatása, amely korának nyomorúságos viszonyai között nem bontakozhatott ki a maga eredeti irányában és forradalmi jellegében.

Schiller, — mint Ernst Bloch mondja — ez a »született jakobinus«, republikánus, forradalmi-felforgató nézetekkel indult meg pályáján, s erről az úttjáról csak a »német nyomorúság« kényszerítette letérni. Az NDK-beli jubileumi Schiller-irodalom általában a »német nyomorúság« alapján áll, anélkül, hogy különbséget tenne e nyomorúság enyhébb és könyörtelenebb formái között, amelyeknek viszonylagos megletére a magyar jubileumi Schiller-irodalomban Turóczy-Trostler József utalt (Schiller *Válogatott Műveinek* 1955. évi magyar kiadásához írt bevezető tanulmányában, Új Magyar Könyvkiadó, Budapest) s a württembergi állapotokat egészen Mehring felfogása szerint ábrázolja. Az ifjú Schillert érő hatások közül a német felvilágosodás íróin kívül elsősorban Rousseau-ét emeli ki, akinek *politikai* eszméi főleg egy tanára közvetítésével jutottak Schillerhez. A *népfőlség elve* az NDK jubileumi Schil-

ler-irodalma szerint az ifjú költő gondolkozásának vezércsillaga lett, sőt mint Abusch kifejti, nemcsak az ifjúkori drámákban és költeményekben jelentkezik, hanem még a *Teillben*, sőt a *Demetriusban* is visszatér (Schiller-tanulmány, 36. l.). Grotewohl beszédében alcímnek használja ezt a rousseau-i fogalmat. — A népfőlség jakobinus elvének jegyében írodik Schiller első drámája, a *Haramiák*. Abusch a dráma »forradalmi romantikájá«-ról beszél, s hősét, Karl Moort, romantikus forradalmárnak nevezi (nyilván más értelemben, mint ahogy ezt a szót a francia forradalom utáni német romantikára használjuk). Paul Reimann egy értekezleten arról szól, hogyan ütköznek össze a két Moor-testvér alakjában Schiller korának társadalmi ellentétei. A legfeltűnőbb Amália alakjának értékelése, az NDK jubileumi Schiller-irodalmában erről ugyanis Schiller saját kijelentése nyomán elnéző mosollyal szoktunk ítélni. Alexander Abusch viszont Amáliát nevezi a »színmű legemberibb figurájának«, kiemeli jellemszépességét és kiváló erkölcsi tulajdonságait (39—40. l.); Maxim Vallentin, a berlini Gorkij Színház igazgatója pedig egy nyilatkozatában (*Tägliche Rundschau*, 1955. márc. 25.) azt mondja Amália alakjáról, hogy benne Schiller a német nép »jövőbe törő jellemvonásaiba vetett reményét« testesítette meg, s hogy Amália alakja »ön maga és környezete fölé nő hatalmas érzelmeivel és legyőzhetetlen szenvedélyével«. — A *Fiesco* változatai közül Abusch természetesen az 1785-ös lipcsei-drezdai változatot részesíti előnyben politikai tisztánlátása szempontjából, s rámutat a *Fiesco* reális jellegére a viszonylag romantikus jellegű *Haramiákkal* szemben. Schiller első korszakának művészi csúcspontját Abusch természetesen az *Ármány és szerelem*ben látja, s személyei között Miller muzsikust tekinti a polgári osztályharc legjellegzetesebb érzelmi kifejezőjének, különösen abban a jelenetben, amelyben kiutasítja a házból a minisztert. Az itt elhangzó heves szavak közé vegyülül »Kegyes engedelmével« (Halten zu Gnaden) a kispolgárba belerögződött alázatosságot mutatják, de Abusch szerint az adott szituációban a feudalizmus gúnyolásának hatnak (63. p.). Millerné jellemében a kapitalista megvásárolhatóság vonásait pillantja meg Abusch (64. p.), s azt mondja, hogy a kispolgárnak, ha egyenjogúságért, tisztaságért, megvesztegethetlenségért harcolt, már a kapitalizmus elembertelenítő hatása ellen is harcolnia kellett — de mégsem utal Miller muzsikusz megkötyösödésére a Ferdinándtól kapott erszény hatása alatt. Az *Ármány és szerelem* elemzése Abusch könyvének egyik eléggé kérdéses helye. Schiller mannheimi korszakában az első drámái sikere után jutott ifjúkori fejlődésének csúcsára. Ekkor ismerte föl a nemzeti jellegű színpadban a nemzetnévelés iskoláját, s azt kívánta, hogy az irók fordítsák erejüket népi tárgyak ábrázolására.

Az első korszak után bekövetkező lassú fordulatot igazságtalan dolog lenne a költő személyes gyöngeségének vagy egyszerűen Körnerék környezetének számlájára írni. Paul Reimann mutat rá legvilágosabban Schiller fordulatának okára: fiatalkori lázadásának nincs meg a reális társadalmi alapja Németországban, ezért Schiller lassanként befelé fordul, és a »belső« szabadságról kezd írni. Ez egyébként ismert tény. Fejlődése nagyjából egységes 1785-ig, azután dialektikusan feszülő ellentétek között folyik tovább. Ennek első tünete a *Don Carlos* ingadozása a reformizmus és a forradalmi megoldás között. S ebben az ingadozásban — ahogy Abusch nagyon szépen kifejti — a XVIII. század végi német polgári humanizmus két ellentétes tendenciája tükröződik. Az egyik tendenciát a gazdaságilag fejlettebb kereskedelmi centrumok polgárságának felső rétege képviselte, mely bízott II. József reformpolitikájában, és abban reménykedett, hogy a német polgárság kérdéseit »felülről« fogják megoldani. Ideológiailag ez a tendencia a humanitásra, emelkedett szellemiségre-nevelésben nyilatkozott meg, s ezt a demokratikus forradalom pótlékának tekintette. Harchban állt vele a másik, a népfőlség elvére támaszkodó irány, mely a német polgári felvilágosodás keretén belül tényleges politikai küzdelmet kívánt. Ez ellentétes tendenciák harca még nem érett meg, nem bontakozott ki teljesen, mikor 1785-ben Schiller megírta ódáját *Az örömhöz*, mikor — két évvel később — befejezte a *Don Carlost* s négy évvel később *Az egyesült Németalföld elszakadásának történetét*, s közben megírta a *Görögország isteneit*, *A művészeket*, és megtartotta nevezetes székfoglaló beszédét a jénai egyetemen *A világtörténelem tanulmányozásának céljáról és értelméről*. Ezért képviseli ezekben a műveiben hol az egyik, hol a másik tendenciát, hol pedig ingadozik a kettő között. Magának a *Don Carlosnak* eszmei alakulására Abusch — mint már ezt e lap hasábjain Bodi László kritikailag ismertette — felsorakoztatja II. József reformpolitikáján kívül a már Mehring által is feltárt illuminátus hatásokat, Shaftesbury eszmei hatásait, de ezeken kívül Körnerék

baráti környezetének, a »barátság államának« indítását, s kiemeli annak jelentőségét, hogy Schiller — két évvel a francia forradalom kitörése előtt — »egy új államnak merész álomképét« vetítette föl. A dráma eszmei ingadozásából és magának a szövegének kialakulásából, amelynek Schiller az első fogalmazványát, sőt nyomtatásban megjelent első részleteit is egyre szelidítette, Abusch is arra az általánosan elfogadott következtetésre jut, hogy a *Don Carlos* jelenti Schiller költészetében az elfordulás kezdetét ifjúkora eszményeitől. A *Don Carlosszal* Schiller a reális és forradalmasító *Ármány és szerelem* után — Turóczi-Trostler József találó szavaival élve — »utópisztikus-politikai tragédiát« írt, noha különösen az *Öröm-ódával* a németalföldi felkelés történetével együtt nézve világos, hogy ebben sem lett egészen hűtlen saját múltjához. (A *Don Carlos* szöveg-szelidítésére az Abusch könyvében felhozott példákkal kapcsolatban azonban meg kell említenünk, hogy közülük számos hely, amelyről Abusch azt állítja, hogy csak a Thalia-változatban szerepel, megvan még az 1787-es, teljes szövegkiadásban is, s csak a legkésőbbi változatból hiányzik. Ez annál is fontosabb, mivel megjelenése után több mint egy évtizedig az 1787-es szöveg volt forgalomban.)

Természetes, hogy Abusch részletesen foglalkozik a francia forradalom hatásával Schiller politikai-művészi alakulására, hiszen fejlődésében a döntő fordulatot a *Don Carlos* után a forradalom okozza. Lukács György megállapításait követi, midőn kifejti, hogy Schiller forradalmat készített elő ifjúkori drámáival, de a jakobinusok eszközeit, amelyekkel forradalmi céljaikat el akarták érni, »nem értette meg«. (164. l.) Schiller eleinte örömmel üdvözölte a franciaországi változásokat, de a jakobinus időkben teljesen a Németországban dühöngő ellenforradalmi szellem nyomása alá került, s mintegy innen menekült a »fellengző« nyomorúságba, Kant filozófiájának tanulmányozásába, Kant szubjektív idealizmusába: a valóságtól pedig elszakadt. Az újabb mozzanatot a költő fejlődésében Abusch szerint Thermidor bekövetkezése hozza, amikor a német ellenforradalmi terror tetőpontra hág, s a forradalmi eszközöktől elfordult költőt undorral tölti el az egész társadalom iránt, s úgy találja, hogy az eszményi társadalom csak a művészetben, csak eszmeileg, csak a »szép látszat« birodalmában létesülhet (180. l.). Ennek eredménye *Az ember esztétikai neveléséről írt levelek* sorozata, amelyekben Schiller nem szűnik meg a kor politikai kérdéseivel küszködni s — mint a szöveg ezernyi rejtett célzása bizonyítja — utat-módot keresni arra, hogyan lehetne a népet kiművelni és mozgásra bírni. *Az Esztétikai nevelésről szóló levelek* elején megírja: az ember feladata, hogy »minden műalkotások legtökéletesebbjével, a valódi politikai szabadság felépítésével« foglalkozzék. E műalkotásnak, a valódi politikai szabadság megvalósításának útját Schiller — mint köztudomású — a művészettel való nevelés által kívánja elérni, kimondva a német klaszszicizmus egyik fontos kultúrpedagógiai alapelvét. S ez nem egyéb, mint ami magának Schillernek utolsó alkotó évtizedét is jellemzi: a művészet eszközei által előkészíteni a nemzet létrejöttét (184. l.). Így a *Levelek*, Abusch gondolatmenete szerint, már első lépései annak a folyamatnak, amely Thermidor után bekövetkezett, amikor Goethe és Schiller együttműködésének alapja a francia forradalom eredményeinek elfogadása lett, és Schiller a francia forradalom nemzeti és demokratikus eszméinek zászlóvivőjévé vált Németországban: a *Wallensteinban*, *Az Orleans-i Szűzben* és a *Tell Vilmosban* alkalmazva őket a német viszonyokra (187—188. l.).

De ahhoz, hogy ez bekövetkezzék, Schillernek el kellett jutnia Kant szubjektív idealista esztétikájától a realista műalkotás lehetőségéhez. És ez nem az elmélet és a praxis kettészakítása árán vált lehetségessé. Abusch arra törekszik, hogy végleg leszámoljon azzal a legújabb német irodalomtudományban elterjedt elmélettel (Heinrich Becker is ezt képviseli), amely szerint a kantianus Schiller saját teóriája ellenére teremtett realista műveket. Abusch Schiller művészetelméletében 1794-től kezdve fokozatos fordulatot mutat ki a realista esztétika felé és jórészt Lukács Györgyre támaszkodva nyomon követi Schiller útját a szubjektív idealizmustól az objektív idealizmushoz, amely már lehet elméleti alapja a realista műalkotásnak, s amely Schillernek Goethével való művészi együttműködését is lehetővé teszi. Együttműködésük idején, Abusch szerint, mindketten egyformán az objektív idealizmus alapján állnak. Így válik lehetővé, hogy — mint Turajev szovjet szerző mondja — Schiller késői drámáiban tudatos klasszikus realista ábrázolás alakuljon ki, amelyben az alakok konkrét szociális meghatározottságukban jelennek meg. Maga Schiller pedig első nagyszabású kísérlete, *A naiv és szentimentális költészetéről* szóló értekezése után egyre inkább távolodik Kanttól és a szubjektív idealizmustól, s utolsó éveinek

leveleiben már csak rossz emlékként emlegeti azokat az időket, mikor még a spekulatív filozófia rabja volt. Schiller megtanulta Goethe művészi alapelvét, a »különös-ből«, a konkrét egyesből való felemelkedést az általánoshoz, s ezt először a *Wallenstein* táboraiban valósította meg zseniálisan. Kettejük együttműködése folyamán többnyire Schiller volt művészi felismeréseik megfogalmazója. Így fogalmazta meg a *művészi tárgy abszolút meghatározottságának törvényét*, mintegy a saját klasszikus irányuknak elhatárolásául egyfelől a romantikától, másfelől a korlátolt (Kotzebue-féle stb.) naturalizmustól. A két költő elméleti együttműködésének ereje abban volt, hogy közvetlenül a művészi gyakorlatból indulhatott ki, s így a maguk praxisában ellenőrizhették a valóság visszatükröződését a művészetben. A két költő így sok kérdésben jutott közös felismerésre, mint például a fent említettben, amely szerint »minden műalkotás tárgyának konkrét meghatározottságához van kötve, abból kell kiindulnia, azt kell formába öntenie«, ami végső fokon a tartalom és a forma egységének felismerését jelenti. Közös nevezőre jutottak többek között a költői mese szerepének, az epikai és drámai költészet viszonyának, a hagyományos műfajok tovább fejlesztésének és a romantikus iskola elutasításának kérdésében stb. Együttműködésükből alakult ki a »klasszikus realizmus esztétikájának elmélete«, amelynek Abusch a könyve egyik legnagyobb műgonddal kidolgozott fejezetét szentelte (217—224. l.), s amely a Német Szocialista Egységpárt Schiller jubileumára hozott határozata szerint *ma is iránymutató a német irodalom számára* (idézi Leschnitzer). Hiszen Schiller már 1791-ben is »az anyag szerencsés megválasztását és kidolgozásában a legnagyobb egyszerűséget« ajánlotta Bürger költeményeiről írt kritikájában.

Schiller tehát élete utolsó éveiben egy klasszikus realista esztétika elmélet alapján alkotott, s így Abusch szerint szó sincsen arról, hogy Goethehez képest más felfogást vallott volna a művészetéről. Realista művészetelméletének első nagyarányú gyakorlati megvalósulása a *Wallenstein-trilógia*, amely a német irodalomban a nemzeti történelemből vett tárgyi darabok korszakát nyitja meg. Hazafias-humanista jelentőségével egybefonódnak *Az Orleans-i Szűz* és a *Tell Vilmos*, a *Demetrius*-töredék és a *Német nagyság* c. költemény fennmaradt töredéke és vázlata, amelyről Thomas Mann is olyan lelkesülten beszélt, s amely a Napoleontól levert Németországban a nemesség kulturális-politikai világhivatását hirdeti. »Német nagyság titka nem a Karddal szerzett győzelem...«, hanem a kulturális hivatás; és ugyanitt megmutatkozik Schiller rokonszenve a francia nép iránt, mely fel tudta szabadítani magát: »S gúnyul királyok nevére / Tesz szabad polgár fejére / Koronát a francia«. — Schiller visszatért a német valóságba. Utolsó éveinek nagy műveiben a nép új, felemelkedő erőt dicsőítette, pálcát tört a hanyatló feudális társadalom fölött, s így — mondja Abusch — megváltozott módon ismét magáénak vallotta ifjúsága eszméit a népfölségről. Drámai hőskölteményeit francia és svájci színhelyen játszatta, mégis mind az *Orleans-i Szűz* drámája mind a *Tell Vilmos* időszere, politikai színház módjára hatott az egykorú németekre. Bennük Schiller egészséges, erővel teljes népi alakokat vitt színre, dicsőítette harcukat az idegen betolakodók és elnyomók ellen, ostromozta a német fejedelmek nemzetellenes, ingadozó magatartását (*Az Orleans-i Szűz* főurai, Rudenz a *Tell*ben), és hirdette, hogy a nemesség előjogai történelmileg szükségszerűséggel el fognak tűnni. A *Tell* nagy népjelenetei, köztük első sorban a Rütli-jelenet azt bizonyítják, hogy Schiller meg volt győződve a nép történelem-formáló erejéről, Jeanne d'Arc történetében és a *Demetrius*ban is arról van szó, hogy egy népet csak akkor lehet huzamos ideig elnyomni, ha nem egységes. Utolsó korszakában ismét felhívta a figyelmet a kapitalizmus emberellenes erőire: — elég csak az *Új évszázad küszöbén* c. versére gondolnunk. Nagy alkotásai árnyékba borítják mindazt, ami gyöngéség megmaradt benne ebben a korszakában is: hogy a színpadszerűség kedvéért történelem-ellenesen rajzolta meg Stuart Mária és főleg Erzsébet alakját, hogy *Az Orleans-i Szűz*ben a kelletténél több romantikus elemet használ föl, hogy a *messinai menyasszony*ban olyan kevésbé szerencsés módon kísérletezik a sorstragédia modernizálásával és a kórus felhasználásával. Mindez csak a művész ellentétek között vergődő törekvését mutatja a mindig nagyobb, mindig nemesebb felé. Schiller működése utolsó korszakában a német társadalom új, nem minden ellentmondástól mentes, de feltörően levő erőire támaszkodott, amelyek a jénai csata után nyíltan felszínre is jutottak, s megkezdték a német föld felszabadításával együtt a német feudalizmus felszámolását.

Abusch tanulmánya, amely gazdag anyagával, újszerű meglátásaival és világos nyelvvel alkalmas arra, hogy mindenki Schiller-könyve legyen, aránylag mostohán

bánik Schiller lírájával, — s ez egyik gyöngé pontja. Hiszen ha Schiller nem is elsősorban lírikus, nem is kifejezetten lírai költő, annál inkább népszerű lírikusnak is, s ezért semmiképpen sem lett volna szabad elhanyagolni munkásságának ezt az ágát sem. Annál kevésbé, mert Schiller nemcsak lírájában, hanem drámáiban is nagy lírikusnak mutatkozik. Joachim Müller értekezését Schiller lírájáról ezért mintegy az Abusch-tanulmány kiegészítőjének lehetne számítani, ha mindvégig olyan világos és tisztánlátó lenne, mint Abusch könyve. . . Mindenesetre érdekes, hogy sem Abusch, sem Joachim Müller nem mutatnak rá Schiller ifjúkori lírájának művészi gyöngéire. Retorikus, emfaticus művészetnek tartják, melyet kortartalom és társadalombírálat tesz érdekessé. Schiller ideológiai álláspontja világosan tükröződik ifjúkori és késői lírájában egyaránt. Különösen a 80-as évek közepén fordul nyitott szemmel a világ és a hit kérdései felé, a lessingi világnézeti vívódás nyomait mutatja, s kereszténység-ellenes álláspontra helyezkedik (*Resignation, Die Götter Griechenlands*). E tulajdonságait megőrzi később is, ha szelídebben és mérsékeltebben juttatja is kifejezésre. — Schiller lírájának legsajátabb köre azonban a gondolati líra, amelyet Goethe találóan jellemezett »a szemlélet és elvonás különös keverékének«. A gondolati lírát Schillerből, elsősorban a Goethe iránt érzett szenvedélyes és gyötrődő lelki vonzódása csiholta ki, amely az ő életében, Thomas Mann mély és irónikus jellemzése szerint helyettesítette azt, hogy ilyen kapcsolata asszonnyal nem volt soha. Thomas Mann (Wilhelm von Humboldttal együtt) éppen ezért *A szerencse* c. himnuszt tartja Schiller gondolati lírája legszebb, legjellemzőbb darabjának, Ernst Stein *A régi idők dalnokai* vonzó elemzésén mutatja meg, mennyire a saját kora, a maga népe felé fordítja Schiller a figyelmét gondolati lírájában is, Joachim Müller *Az eszmény és az élet* c. költeményt tekinti Schiller lírai tetőpontjának. *Az eszmény és az élet* valóban Schiller leghumánusabb megnyilatkozásai közé tartozik, s benne kifejezésre jut a szabadulni-törekvés a kispolgári élet egyoldalúságából, a totális élet vágya, s az egészet harmonikusan zárja az önmegvalósítás himnusza a tétben. Jól kifejezi, hogy Schiller hatalmas küzdő maradt lírájában is, s ha a forradalomtól való polgáritózatára úrrá is lett rajta olykor, mindig távortartotta magát a »Wesenlos-Gemein«-tól, az aljas korba való szolgai belesimulástól. Lírájában győzött a szép alak a kor alaktalanságán, s *Az eszmény és az élet* befejező látomásában a küzdő-szenvedő, de mindenben győzedelmeskedő embert a tisztult emberség szimboluma fogadja, mint Herkulest az Olympos harmóniája. Thomas Mann ezért látja a *Faust* második részének Chiron-jelenetében, ahol a kentaur az örökké küzdő ember, Herkules alakját dicsőíti, a legszebb emlékművet, amelyet Goethe állított akkor már negyedszázada halott barátjának.

Az NDK-beli Schiller-jubileum irodalmának rövid ismertetése is megmutatta, milyen sok problémát vetett föl, s milyen sok tanulságot hozott az ünnepi év, nemcsak irodalomtörténeti és esztétikai szempontból, hanem a német nép s az egész emberiség időszerű politikai kérdéseire nézve is. És ez megfelel Schiller szándékának, hiszen ő — mint Johannes R. Becher mondta a weimari Schiller-ünnepségen — mindig tettekészen várta, hogy a művészi korszakra, a nagy klasszikus irodalom korszakára elkövetkezzék a klasszikus politika korszaka.

Vajda György Mihály

Irodalom:

Abusch, Alexander: *Schiller, Größe und Tragik eines deutschen Genius*. Aufbau-Verlag, Berlin, 1955. 335 p. *Der Dichter des „Don Carlos“*. Aufbau, März 1955. 211—224. p. — *Schillers „Wallenstein“*. Neue Deutsche Literatur März, 1955. 78—96. p. — *Inhalt und Pathos in Schillers Dramen*. Tagl. Rundschau, 30. März 1955. — *Einleitung*. (Bevezetés Schiller műveinek kiadásához.) Friedrich Schiller: *Gesammelte Werke I—VIII*. Aufbau-Verlag, Berlin, 1955. I. kötet 5—29. p. — Becker, Heinrich: *Zur Einführung*. Schillers Werke in drei Bänden, VEB Bibliographisches Institut, Leipzig, I. kötet, V—XXXI. p. — Bloch, Ernst: *Schiller und Weimar als seine Abbiegung und seine Höhe*. Sinn und Form, 1955. Zweites Heft. 157—175. p. — Düwel, Wolf: *Das Schillerbild der russischen revolutionären Demokraten*. Aufbau, Mai 1955. 405—409. p. — Grotewohl, Otto: *Wir sind ein Volk*. Neues Deutschland, 5. April 1955. — Hilscher, Eberhard: *Thomas Mann und Schiller*. Aufbau, März, 1955. 225—229. p. — Leschnitzer, Franz: *Befreiter Freiheitsdichter*. Die Weltbühne, 11. Mai 1955. 588—593. p. — Mann, Thomas: *Versuch über Schiller*. Thomas Mann: *Gesammelte Werke*. Aufbau-Verlag, Berlin, 1955. X. kötet, 717—798. p. — Molo, Walter von: *Friedrich Schiller*. Aufbau, Mai 1955. 400—402. p. — Müller, Joachim: *Schillers lyrische Kunst*. Sinn und Form, 1955. Zweites Heft. 176—211. p. — Reimann, Paul: *Schillers Jugend- und Kampfjahre*. Neue Deutsche Literatur, Mai 1955. 82—93. p. — Stein, Ernst: *Die Sänger der Vorwelt*. Aufbau, Mai 1955. 393—399. p. — Turajew, Sergej: *Friedrich Schiller*. Zu seinem 150. Todestag. Sowjet-Literatur, Mai 1955. 195—200. p.

V. V. IVASOVA:

Isztorija zarubezsnih lityeratur XIX veka

(A XIX. sz. külföldi irodalmának története)

I. kötet 1789—1830.

Moszkva, 1955. 590 p.

A Moszkvai Egyetem kiadásában megjelent tankönyv első kötete az 1789—1870 közötti korszak nyugat-európai irodalomtörténetének első, 1789—1830-ig terjedő részét öleli fel. A korszak általános történeti fejlődésének, illetve az egyes nyugat-európai országok sajátos problémáinak áttekintése után tárgyalja a kor francia, olasz, német és angol irodalmát, az egyes nemzeti irodalmak fejlődésének feltételeit és körülményeit.

A kötet elé írt bevezetésben Ivasova hangsúlyozza, hogy az 1789—1830 közötti nyugat-európai irodalom jellegét az új polgári rend kialakulása és a nemesi reakció ellen küzdő demokratikus erők harca határozza meg. A XVIII. és a XIX. sz. fordulóján kialakuló romantika — »a reakciós és a haladó, forradalmi romantika« — különböző társadalmi osztályok és rétegek törekvéseit fejezte ki. Míg a reakciós romantika elfordult a valóságtól és egy nemlétező eszmei világba menekült, a haladó, forradalmi romantika képviselői tiltakoznak a fennálló viszonyok ellen és szembeállítják velük a valóság elemeire épülő haladó jellegű elképzeléseiket. A haladó, forradalmi romantika fejlődése szoros kapcsolatban áll az európai felszabadító harcokkal és a forradalmi-demokratikus mozgalmak fejlődésével. A polgári irodalomtörténet-írás által hangoztatott »egységes romantikus esztétika« nem létezik; a reakciós romantika stíluselemei alapján különböznek a haladó romantikusok színes és mégis mindenki számára érthető nyelvétől.

A német irodalom története (1789—1830)

Németországban a sajátos történeti fejlődés — a polgárság gyengesége, a demokratikus felszabadító mozgalom hiánya — következtében a reakciós romantika az 1790-es évektől az 1820-as évekig döntő jelentőségre tesz szert, legnagyobb virágzását pedig a forradalmi Franciaország és a Napóleon elleni hadjáratok idején érte el.

A haladó romantika Németországban az adott körülmények következtében lassan fejlődött. A romantika két főirányának értékelésénél Ivasova Leninnek a minden nemzeti kultúrában egymással küzdő két kultúra elméletéből indul ki, és a XIX. sz. elejének német irodalmát vizsgálva e két egymással szembenálló irányzat harcát döntő jelentőségűnek tartja az irodalom jellegének meghatározásánál. Rámutat arra, hogy a modern l'art pour l'art és a decadens irodalom gyökerei a reakciós német romantikáig nyúlnak vissza, míg a haladó romantika legjobb alkotásai már a polgári realizmus csiráit hordják magukban.

A német irodalom ismertetését bevezető történeti áttekintésben Ivasova megállapítja, hogy az adott történelmi helyzet folytán éppen Németország lett a felvilágosodással, valamint a francia forradalommal szembenálló arisztokratikus reakció központja. A német polgárság meghátrálását a franciaországi forradalmi események

elől a junkerek felhasználják a monarchia védelmében, a polgári forradalom ellen. — A napóleoni háborúk jellege Németországban még ellentmondásosabb, mint másutt Európában. Napóleon alapjában megrendítette a feudalizmus alapjait Németországban, ugyanakkor azonban hódítóként lépett fel, és a német nép igazságos nemzeti felszabadító háborút folytatott Napóleon, a hódító ellen. A széles néptömegek támogatásával kivívott győzelem végső fokon újra a junkerek hatalmának megszilárdításához vezetett.

A francia forradalom és annak ideológiája elleni harc Németországban már a jakobinus diktatúra előtt megkezdődött. A francia forradalom elleni arisztokratikus reakció közvetlen kifejezése Fichte, Schelling és Hegel idealista filozófiája volt. Mindegyik filozófiai rendszer a francia materializmus ellen foglalt állást; kifejezték a német polgárság megalkuvó magatartását és a junkerség gyűlöletét a francia forradalom vívmányaival szemben. Míg a materializmus elleni harcot megindító Kant filozófiájában elismeri az objektív külvilág létezését és bizonyos fokok megismerhetőknek tartja azt, addig Fichte a materializmus minden elemét kizárja és a szubjektív idealizmus talaján áll, Schelling pedig megkísérelte, hogy diszkreditálja a materialista ismeretelméletet és fejlődéselméletet, és a pozitív tudás tagadásával a valláshoz, mint egyedüli igazsághoz jut el. A francia forradalom elleni reakció ideológiájának legnagyobb képviselője Hegel volt, akinek filozófiája a XVIII.—XIX. sz. fordulóján a német valóság ideológiai igazolását szolgálta. A »racionális magot« tartalmazó dialektikus módszere következtelen volt.

A kor német reakciós romantikája a német idealista filozófiára épült és ugyancsak a francia forradalom és felvilágosodás ellen foglalt állást. A Kant, Fichte, Schelling elméletén felépülő esztétika a valóságtól való elfordulást, a középkor idealizálását, a misztikát, a vallást propagálta. Az 1790—1800-as években különösen erős a reakció befolyása, ez azonban nem jelenti azt, hogy ebben az időben sikerült elnyomni a haladó irodalom, a feudalizmus elleni tiltakozás hangját. A XVIII. sz. utolsó negyedére esik Georg Forster, a kiváló jakobinus tudós és publicista tevékenysége, és a reakciós irodalomtudomány által agyonhallgatott J. G. Seume munkássága. Friedrich Hölderlin, Jean Paul Richter nevei jelzik még a századvég haladó német irodalmát. — Ugyancsak szemben állt a reakciós romantikával a századforduló két legnagyobb német írója, Goethe és Schiller is. Goethe ekkor írja meg végleges formájában a *Faust* első részét, amelyben leleplezi az élettől elszakadt skolasztikát és a felvilágosodás humanizmus-eszményét eleveníti fel. A *Wilhelm Meister* új (1795—96-os) átdolgozásában és később a *Faust* második részében újra felveti az emberi lét és a haladás kérdését és felismeri a polgári társadalom ellentmondásosságát, amiből azonban még nem lát kiutat. — Alig fejezte be Goethe alkotói munkásságát, a német irodalomban megjelent Heine, az a költő, aki később — minden belső ellentmondása ellenére is — a társadalmi fejlődés magasabb fokán választ tudott adni ezekre a kérdésekre.

*

Az 1789—1830 közötti német irodalmat Ivasova a következő csoportosításban tárgyalja: a jénai romantika (Schlegel, Tieck, Novalis); a XVIII. sz. 90-es éveinek haladó irodalma (Hölderlin, Jean Paul Richter); a német reakciós romantika második szakasza, a heidelbergi romantika (a Grimm testvérek, H. Kleist); a német irodalom a Bécsi Kongresszus után (1815—1830, E. T. A. Hoffmann, A. Chamisso). Külön fejezetet szentel Heine-nek, azonban csak 1830-ig követi a költő fejlődését. Heine alkotói korszakának második részét Ivasova monográfiájának II. kötete ismereti majd.

A francia forradalom és a felvilágosodás elleni arisztokratikus reakció a német irodalomban a 90-es évek végén a »jénai romantikusok« körének tevékenységével kezdődik. A körhöz tartozó valamennyi író többé-kevésbé magáénak vallotta Friedrich Schlegel reakciós esztétikai programját, amely Fichte nyomán a valóságtól elszakadt, »a valóság fölött álló«, »szabad« művészetet hirdette. Az elmélet ellentmondásai leginkább a romantikus iróniáról szóló tanításban nyilvánulnak meg. Schlegel szerint az irónia segítségével az író áthidalhatja azt az ellentmondást, amely írói szándéka és e szándéknak a műben való maradéktalan megvalósítása között fennáll. E tanítás egyrészt a romantikusok elégedetlenségét fejezte ki a fennálló viszonyokkal, másrészt azonban a társadalmi helyzet megváltoztatásáról való lemond-

dást jelentette. W. A. Schlegel, a kör vezetője, még pontosabban megfogalmazta a romantikus program téziseit és műveiben rávilágított a reakciós romantika és a vallás kapcsolataira.

A jénai kör egyik legtipikusabb képviselője, Ludwig Tieck, rövid ideig tartó politikai radikalizmusa után egyre reakciósabbá váló nézeteit a *Geschichte des Herrn William Lovell* c. romantikus elbeszélésében fejezi ki. Műve leplezetlenül felvilágosodás-ellenes, a polgári társadalom leleplezésével nem a jövőbe mutat, hanem a múlt felé fordul. *Franz Sternbalds Wanderungen* c. műve a katolicizmus egyenes dicsőítése; a többi jénai romantikus íróhoz hasonlóan idealizálja a múltat, a közép-kor német céhrendszerében keresi a harmonikus társadalom eszményét. A regény meghamisítja a XVI. sz.-i Németország életét. A cselekmény teljesen háttérbe szorul az allegorikus leírások és lírai ömlengések mögött. — Tieck stilizált meséi — *Der Runenberg*, *Der blonde Eckbert* — a német reakciós romantikára jellemző népmese-hamisítások. A *Der gestiefelte Kater* c. drámája a romantikus ironia alkalmazásának példája. Tieck ironiája és szkepszise (a közönség, a szereplők, a szerző bevonása a játékba) teljesen terméketlen, az író a fantasztikum világába menekül a valóságos ellentmondások megoldása elől. A Wackenroderrel együtt írt *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* c. kötete, amely a schlegeli romantikus egység alapelvének illusztrációja, mert eltörli az egyes műfajok, sőt művészetek ágak közti határokat, a korai német romantika fontos emléke. A 90-es évek német polgári értelmiségének gondolatait, a filiszterségtől való undorodását tükrözi; ugyanakkor azonban a romantikusok eltéphetetlen kapcsolatát bizonyítja ezzel a filiszteri világgal, amelyet nemcsak igazolnak, hanem a »tisztá« művészetbe való meneküléssel az ellene folytatott harcról való lemondást hirdetik.

A jénai kör tagjai többségétől eltérően Novalis (Friedrich von Hardenberg) világosan látta, hogy az irracionális látomások és a »baldog múlt« világa menekülést jelent az új társadalmi viszonyok, a korabeli valóság elől. A *Hymnen an die Nacht* c. misztikus ódákat, a *Heinrich von Ofterdingen* olyan író írta, aki tisztában van alkotásai végső céljával. Az elvont szimbólumoknak műveiben konkrét reakciós társadalmi vonatkozásuk van. A *Heinrich von Ofterdingen* c. regényben a valóság jelenségei elvesztik eredeti jellegüket és idealista szimbólumok rejtjeles formáit öltik magukra, amelyek csak meghatározott filozófiai »kulcs« segítségével válnak érthetővé. A középkori tárgyú mű teljesen történetetlen, tagadja a fejlődés gondolatát. Novalis politikai programja leleplezetlenebbül a halála után közzétett *Die Christenheit oder Europa* c. értekezésben kerül kifejezésre. Ebben a feudális monarchia és a katolikus egyház »ideális« uralmához való visszatérésre buzdít. A mű a Szentszövetség és az ősszeurópai reakció uralmának idején a reakció kézikönyve lett.

A 90-es évek haladó irodalmának kiváló képviselője, Friedrich Hölderlin, nem tartozott a »jénai kör« íróihoz. Goethehez és Schillerhez hasonlóan ő is az antik Görögországban találja meg eszményét. Elszakad az őt körülvevő nyomorúságtól és az emberiség átalakulásáról szőtt ködös álmát állítja vele szembe; olyan embereket alkot műveiben, akik ennek az eszmének a megvalósításáért folytatott küzdelemben pusztulnak el (*Hyperion*, *Empedokles*). *Hyperion* a romantikus lázadó tipikus alakja. Szenvedélyesen tiltakozik az elnyomás és igazságtalanság ellen, azonban ő maga sem látja világosan, miért is harcol. A mű (*Hyperion oder der Eremit in Griechenland*) utolsó lapjai, amelyek a XVIII. sz.-i Németországot írják le, kétségtelenül leleplező szándékúak. A romantikus meseszöveg itt a korabeli Németország elleni pamfletté válik. Az *Empedokles* c. tragédia megoldása lényegében párhuzamos *Hyperion* c. regényével; bár az *Empedokles* szájába adott szavak talán még homályosabbak *Hyperion* álmainál, mindkét lázadó hős az emberiség szabadságáért folytatott harcot választja; az ehhez vezető utat azonban maga Hölderlin sem ismeri, ezért mindkét hősnének el kell buknia. — Hölderlin tökéletesen csiszolt lírai verseinek fő témája a magányosság, annak az írónak mélyesleges szomorúsága, aki nem találta meg helyét a XVIII. századvégi Németországban.

A kor másik kiváló haladó írója, Jean Paul Richter más úton járt, mint a romantikus Hölderlin. Munkásságában kezdettől fogva radikális nézeteket vallott és a jakobinus terror sem rendítette meg ebben; a reakciós romantikusokat és a valóságtól elszakadt művészetet élesen elítélte. Élete végéig szemben állt a feudális rendszerrel, a német viszonyok és a polgárság gyengesége belső kompromisszumra vezetett nála. Nem látott kiutat a németországi nyomorúságból — alkotói módszerének és műveinek ellentmondásossága ezt a megalkuvást fejezi ki. A 90-es években írt

novelláiban és regényeiben az igazi Németországot igyekszik megmutatni, a német kispolgárság korlátoltságát és gyávaságát (*Siebenkäs* c. regénye). A szatíra éle azonban elsősorban a törpefejedelemségek nemessége és polgári patricius családjai ellen irányul. Későbbi műveiben a szatirikus tendenciával összefonódik már a kispolgári idillikus ábrázolás, a belső harmónia keresése, amely mintegy kárpótlásul szolgál a külső világ sivárságáért. Ugyanezt a célt szolgálja Jean Paul művészetében a humor is. Kora visszasságainak szatirikus ábrázolására groteszk stílust alkalmaz, szokatlan mondatstruktúrákat, fantasztikus hasonlatokat stb. — Mint ahogy Belinszkij 1844-ben megállapította, Richter ideálja a társadalomtól elszakított személyiség lelki fejlődésének szépsége. Mindamellet feltétlenül haladó író volt, művei bizonyítékai annak, hogy bármilyen erős is volt a feudális reakció Németországban, a demokratikus tömegek tiltakozását mégsem sikerült elnyomnia.

A német romantika második szakaszának az ún. »heidelbergi kör«-höz tartozó írói már elvetették Schlegel művészetelméletét, Schelling és Fichte filozófiáját, és nyíltan a katolicizmus propagálói voltak. A közpork dicsőítése tudatos politikai jelentőséget nyer náluk; a német elmaradottságot dicsőítik és ellenségesek mindennel szemben, ami az új polgári rendet jelenti. Műveik »álnépies« elemeket tartalmaznak, demagógikusan a néptömegekhez és a népművészethez való fordulást hirdetik. Az általuk közreadott folklór anyag többnyire kísérlet arra, hogy ezeket az alkotásokat a reakciós romantika eszméihez adaptálják. Míg Arnim és Brentano *Des Knaben Wunderhorn* c. gyűjteménye valóban hamisítatlan népdalokat tartalmaz, Joseph von Görres népkönyv feldolgozásai (*Volksbücher*) például már mesterségesen stilizált alkotások. Arnim, aki a népköltészet újjászületése útján akarta elérni a patriarkális tradíciók és a feudális rend restaurációját, regényeiben a katolicizmus és nacionalizmus szószólója volt. Brentano ahhoz a német polgári értelmiséghez tartozik, amely teljesen alávetette magát a junkerség szellemi befolyásának. Lírai költeményeiben és novelláiban egyaránt a katolikus világszemléletet hirdeti. Másként kell értékelnünk a »heidelbergi kör«-höz tartozó Grimm testvérek tevékenységét, akiket elsősorban a népköltészet propagálásának jelszava vonzott ide. Bár nézeteik sok ellentmondást tartalmaznak, legjobb közös munkájukban, a *Kinder- und Haus-Märchen* c. mesegyűjteményben a többi romantikusoktól eltérően nem hamisítják meg a meséket. A mesék megőrzik eredeti jellegüket, kifejezik a néptömegek vágyait, tiltakozását az elnyomás ellen. A mesék hőse többnyire az egyszerű, becsületes ember, a szolga, aki túljár gazdája eszén és kicsúfolja őt.

Heinrich von Kleist nem tartozott szorosan egyik iskolához sem. Patriotizmusa különösen a jénai vereség utáni időben csap át szélsőségesen reakciós nacionalizmusba. Ez nagymértékben gyengítette írói erejét. 1801—1806 között írt drámái (*Die Familie Schroffenstein*, *Das Käthchen von Heilbronn*, *Penthesilea*) a nagyon tehetséges drámaíró perspektívátlanságát, fatalizmusát mutatják. A drámák központi témája a magány, a valóságtól való elszakíttottság. Kleist nem tudott valóban drámai konfliktusokat teremteni, felfogása megakadályozta abban, hogy eljusson a valóság reális tükrözéséhez. A jellemábrázolást beteges szenvedélyek, patológikus érzések leírása helyettesíti; nem véletlen, hogy Kleist »sors-drámái« voltak a német dekadens drámairodalom mintaképei. A régi népi krónikán alapuló *Michael Kohlhaas* c. elbeszélése és a *Der zerbrochene Krug* c. komédia az író reakciós célja ellenére is megőrizte eredeti népi jellegét. Míg az eredeti krónikában a *Michael Kohlhaas* társadalomkritikai elemeket tartalmaz, Kleistnél Kohlhaas már nem a feudalizmus ellen harcol, hanem az elvont »igazság« megsértői ellen. Így a befejezés teljesen értelmetlenné teszi Kohlhaas harcát, és a szerző az egész feudális rend igazolójává válik. A *Der zerbrochene Krug* a többi drámától eltérően vidám, népi humorral átszőtt komédia. Bár Kleist itt reálisan ábrázolja a német viszonyokat, azok az ellentmondások, amelyek a konfliktus alapját alkotják, nincsenek feltárva. — Kleist 1808—1810 között írt sovíniszta, teutomán drámáinak Ivasova szerint nincs művészi értékük.

A Bécsi Kongresszus utáni években a reakciós német romantika leghatásosabb írója E. Th. A. Hoffmann volt. Műveiben — szándéka ellenére is — tükrözte kora ellentmondásait, amelyek kétségbe ejtették. Elbeszéléseiben a valóságos élet alakjai egy lázalom szereplőivé válnak, akiket Hoffmann éles iróniával ábrázol. A sívár valóság elől az író az illúziók és irracionális álmok világába menekül. Kiútatlanságát tükröző művészi módszere is; műveiben két szinten játszódnak le az események, az iróniával áthatott valóságos ábrázolás síkján és a fantasztikum talaján. Hoffmann a korabeli világot tragikummal teli bohózatnak tekinti. Álmodozó művészelakjai, akikkel

szembeállítja a személytelen automata-embereket, a filisztereket, az igazságra és szépségre törekednek, de kudarcot vallanak, amikor ki akarnak törni a valóság keretei közül. A diadalmas automaták világában neveltségessé válnak — kiutat csak az illúziók adnak. (Pl. *Lebensansichten des Katers Murr* és *Die Serapionsbrüder*). — *Der Kufner Martin und seine Gesellen* c. elbeszélése azt példázza, hogy az igazi szépség és boldogság elérhetetlen a földön; Hoffmann nem talált kiutat a jelenben, de a múltban sem. A szatirikus tendencia Hoffmann-nál elsősorban a *Klein Zaches, genannt Zinnober* c. elbeszélésében nyilvánul meg. A műben leleplezi a polgári társadalom bűneit: a munka jutalmát, a dicséretet és sikert az arra érdemtelenek kapják. A valóságban itt sem talál megoldást, az ellentmondásokat csak varázslat és álmodozás útján lehet legyőzni. — Hoffmann misztikája, megfutamodása a valóság kérdései elől tettek műveit reakcióssá, és ezért válhatott a polgári dekadencia egyik úttörőjévé.

Adalbert von Chamisso a haladó német romantikus irodalom képviselője a Bécsi Kongresszus utáni időben. Korai nagy műve, a *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, jelentős realista elemeket tartalmaz. A népköltészetből vett meselakok és motívumok, a fantasztikus háttér is, reális társadalmi viszonyokon alapulnak. Peter Schlemihl, aki eladja árnyékát az ördögnek, annak az embernek a szimbóluma, aki megsérti a pénz hatalmán alapuló kispolgári világ normáit és árnyék nélkül — pénz nélkül — nincs helye az emberek között. Ezzel a világgal Chamisso szembe állítja a munka és a szabadság demokratikus ideálját, a jobb jövőbe vetett hitét. Az elbeszélés a realizmus elemeit tartalmazó haladó romantika példája. A 20-as, 30-as években írt költeményeiben a munka, az egyszerű ember témája kerül előtérbe, és ezzel alapján különbözik kora romantikus lírájától. Chamisso költészetében élénk visszhangot keltettek a 20-as években Európaszerte fellángoló nemzeti-felszabadító mozgalmak; az elnyomott népek harcának szentelt versei közül különös figyelmet érdemel elbeszélő költeménye, *Der Verbannte*, amelynek első részében a dekabrista Rilejev *Vojnarovszkij* c. költeményéből vett részlet átdolgozását adja, a második részt a Szibériába száműzött dekabrista Besztuzsev (Marlinszkij) sorsának szenteli. Chamisso kedvenc műfaja a ballada és a dal volt, amelyek a népköltéssel való kapcsolatára mutatnak. Egészséges humora mindig konkrét célokra irányul és nincs köze a reakciós költők romantikus ironiájához. Chamissót realizmusában korlátozza a polgári morálizálás, amely sok művét végigkíséri. Egész munkássága a feudalizmus elleni harc jegyében áll, ami Németország akkori viszonyai között Chamissót jelentős haladó íróvá és költővé tette.

Heinrich Heine egyike azoknak a nyugat-európai költőknek, akik igen közel állnak a szovjet néphez. A metternichi reakció éveiben a német irodalomban elsőként emelte fel tiltakozó szavát a despotizmus és a feudális rend ellen, és a német társadalmi életben lejátszódó események hatására hangja hamarosan megerősödött. Nemcsak a feudális elmaradottságot leplezte le és ostromozta műveiben, hanem a filiszteri megalkuvást és a liberálisok gyávaságát is. A 40-es években Heine jóbarátságban volt Marxszal és közel jutott Marx eszméihez, azonban belső ellentmondásait nem tudta legyőzni és nem lett kommunistává. A nyugat-európai polgári kritika nem értette meg Heine ellentmondásait, hamisan értékelté alkotásait és lebecsülte jelentőségét. Az orosz forradalmi demokraták felismerték Heine műveinek politikai jelentőségét, de nem hallgatták el ellentmondásait sem. Piszarev, aki sokat foglalkozott Heinével, felismerte »politikai dilettantizmusát«, de nem jutott el a költő ellentmondásainak felismeréséig. Dobroljubov és Csernisevszkij igen nagy jelentőséget tulajdonított Heine forradalmiságának és a reakciós romantika elleni harcának. Heine örökségének valóban tudományos színvonalú értékelését azonban csak a szovjet irodalomtudomány adta, amely Marx és Engels útmutatásaira és megállapításaira támaszkodott.

Világnézetének és alkotásainak belső ellentmondásai ellenére Heine a német forradalmi demokratizmus kiváló harcosa, aki mindenfajta elnyomás és megkülönböztetés ellen küzdött. Nagy érdemeket szerzett a kora haladó eszméit hordozó realista művészetért folytatott harcban. Heine alkotói módszere a 20-as évektől kezdve fokozatosan alakult ki, világnézeti fejlődésével párhuzamosan. Ironiája már a *Junge Leiden*, a *Lyrisches Intermezzo* c. ciklusaiban egyre élesebbé válik; éle egyre inkább a német junkerség, polgárság és a filiszterek szentimentális álmai ellen irányulnak. A versek első, lírai részét követő csattanó lerombolja a romantikus illúziókat, a 20-as években azonban Heine még semmit sem állít szembe a leleplezett német nyomorúsággal. — Míg a *Buch der Lieder* utolsó ciklusait átható szomorúság még mély ellentmondásokról tanúskodik, a *Reisebilder* jelentős lépés előre. Néhány romantikus kité-

réstől eltekintve realiztikusan rajzolja meg a szétaprózódott Németország helyzetét. Látja a kialakulóban lévő proletariátus és az alsóbb néprétegek nyomorát, de pozitív eszméi még nem értek meg, kiutat nem lát. A társadalmi témák előtérbe kerülése a *Die Harzreise*-ben, majd még inkább a *Das Buch LeGrand*-ban történik. Az utóbbit átható Napóleon-kultusz — bár Heine erősen idealizálja Napóleont és nem ismeri fel Németországgal kapcsolatos történelmi szerepének ellentmondásosságát — korában igen haladó volt. A *Die Reisebilder* c. gyűjteménynek, különösen utolsó részeinek alapvető célja a feudális reakció elleni harc.

A polgári társadalmi ellentmondásait Heine csak 1830-ban, angliai tartózkodása idején kezdi megérteni. 1830-ban, amikor a júliusi forradalom hatására Párizsba emigrál, új korszak kezdődik alkotói munkásságában, amelyet a monográfia II. kötete tárgyal.

*

Ivasova munkája igen nagy jelentőségű és tiszteletreméltó vállalkozás a nyugat-európai irodalmi értékelése szempontjából. Feladata nem könnyű: az európai irodalmi egyik legproblematisabb korszakát, a polgári irodalomtörténetírás által meg nem oldott kérdéseket kell megismertetnie egyetemi hallgatókkal, akik feltehetőleg nem olvashatják el a tárgyat művek nagy részét. A didaktikai szempontot figyelembe véve tehát a könyv szükségszerűen deskriptív jellegű, sok tartalmi ismertetés, feltehetően szükséges extrajzi adatok, a történelmi előzmények vázolója kísérik az egyes szerzők munkásságának ismertetését. Talán éppen ez — a didaktikai szempontok túlságos középpontba állítása — vezet a munka német irodalomtörténeti részében néhány olyan aránytalanságra és beállításra, amelyek miatt a monográfia nem mindig ad helyes képet. A szerző ilyen irányú igénye ellenére sem oszlat el néhány a romantikával, mint meghatározott irodalomtörténeti korszakkal és a romantikával, mint esztétikai fogalommal kapcsolatos helytelen nézetet.

A XVIII. és a XIX. sz. fordulója német történelmi fejlődésének ismertetése nem kapcsolódik elég szervesen a kor irodalmához és leegyszerűsíti a német helyzetet. Ivasova nem hangsúlyozza eléggé, milyen ellentmondásos helyzet alakult ki Németországban a francia forradalom és a napóleoni háborúk hatására. A történeti bevezetéstén ugyan rámutat erre, az irodalomtörténeti ismertetésnél azonban nem tudja dialektikusan tükrözni ennek problematikáját. Ebből következik azután a német klasszikus filozófia szerepének alapvetően téves értékelése, amelyet a szerző egyérete-műien reakciónak tekint. Itt ellentmondásba kerül — elsősorban Marxnak, Engelsnek és Leninnek azzal az értékelésével, amely a német klasszikus filozófiában a marxizmus egyik gyökerét és forrását látja és a német klasszikus filozófiát bizonyos fokig ideológiai síkban lezáró forradalomnak tekinti. Ebből a szemléletből, amely nem veszi eléggé figyelembe a kor haladó történeti és ideológiai vonásait, következik a romantika népi elemeinek nem teljesen helytálló értékelése. Bár a Grimm testvérek mesegyűjteményét és Armin és Brentano népdalgyűjteményét pozitívan értékeli, egészében véve Ivasova azt a látszatot kelti, mintha a népi elemek felhasználása — néhány kivételtől eltekintve — a reakciós romantika demagóg fogása lenne csupán. Ebből származik az, hogy szinte említést sem tesz a német romantikus irodalom egyik legértékesebb műfajáról, a népdal alapján kialakuló, dalolható lírai formáról és ennek legjelentősebb képviselőjéről, Eichendorffról.

A monográfia másik — nemcsak szerkezeti — hibája, hogy nem veszi eléggé tekintetbe a német irodalom kontinuitását. Bár megemlékezik Goethe és Schiller késői korszakáról, az ismertetésből nem derül ki, hogy a romantika mellett ebben az időben tovább él a klasszikus irodalom is. — A romantika fogalmának meghatározása nem kielégítő; Ivasova nem választja világosan szét a romantikát mint irodalomtörténeti korszakot a romantikától mint esztétikai fogalomtól. A művek tartalmi ismertetése mellett kevés helyet szentel az esztétikai elemzéseknek; ez különösen a német romantikus líra értékelésében vezet torzításokra.

Végül nem lehet egyetérteni egyes régi irodalomtörténeti fogalmak kritikátlan átvételével (pl. a »romantika« kérdése és az ezzel kapcsolatban felvetett problémák, a romantikán belüli korszakolás), amely fogalmakat a marxista esztétika, elsősorban pedig Lukács György munkássága és az ő nyomán a demokratikus német irodalomtudomány már részben tisztázott.

Hasonló problémák szükségszerűen felmerülnek egy ilyen nagyigényű és nehéz vállalkozásnál, amely kétségtelenül komoly segítséget nyújt majd az irodalomtörténet és különösen a világirodalmi oktatás terén.

Bodi Lászlóné

SZOVJET FOLYÓIRATOK

CZESZKO, Bohdan.

Nasi lityerturnije gyizkusszii

[Irodalmi vitáink]

Inosztrannaja Lityeratura, 1955. 1. sz.
198—203. p.

A lengyel irodalmi életben nemrég lezajlott vitákról számol be Czeszko Bohdan fiatal lengyel író. A vitában felmerült kérdések nemcsak a lengyel kultúra, nemcsak a lengyel irodalom adott fejlődési szakaszára jellemzőek. A népi demokratikus országok irodalma, s köztük a magyar irodalom is sokszor volt kénytelen szembenézni ezekkel a kérdésekkel. A felszabadulás utáni irodalom értékelése körüli nézeteltérések, a sematizmus, a kulturális munkában jelentkező formalizmus elleni harc, egyes írók hallgatólag ellenzéki sége, a kispolgári, túlcicitáló bírálat térhódítása, az irodalmi nemzeti egység megteremtésének feladata — csupa olyan kérdés, mely körül éveken át folyt a szenvedélyes vita nálunk, Magyarországon is.

Hogyan jelentkeztek ezek a problémák a lengyel kulturális és irodalmi életben? A Kulturális és Művészeti Tanács ülése egy évvel ezelőtt megállapította — írja Czeszko —, hogy az irodalom az elmúlt évtizedben sok olyan művel lépett az olvasók elé, amelyhez semmiképpen sem társítható a sematikus jelző. Olyan írók alkotásai ezek a művek, akik nem egyik-másik irodalmi kritikus kezdetleges receptjét próbálták megvalósítani könyveikben, hanem a megújuló élet ellenállhatatlan dinamikáját, az emberi sorsok különbözőségét, a győzelmek és vereségek, öröm és szenvedés útját járó, harcban edződő emberek életét akarták művészi formába önteni. Ezek az írók — Neverly, az *Egy boldog élet* című regény szerzője, Sofia Nalkowska, Andrzejevski és Borowski nem vállaltak eszmei közösséget azokkal a kritikusokkal, akik a marxista irodalomtudományt merev dogmák gyűjteményévé

akarták változtatni. »A receptgyártók hangja elmerült a múltban, de megmaradt jónéhány értékes könyv, melyben az írók alkotó munkájukkal őszintén igyekeztek segíteni az új lengyel élet kialakítását« — írja Bohdan Czeszko.

A lengyel kulturális és művészeti tanács ülése, a művészeti szövetségek kongresszusai, a lapok hasábjain folytatott viták nagy figyelmet szentelnek a kulturális élet területén elburjánzott hibák bírálatának. Megbírálták a túlságosan előtérbe nyomuló adminisztratív módszereket, az alkotói kezdeményezés kibontakozását gátló jelenségeket. Bohdan Czeszko megemlíti, hogy egy időben a kulturális minisztérium néhány dolgozója a képzőművészeti kiállításokat megelőzően összeállított egy tematikai jegyzéket, melyben felsorolta, milyen tárgyú műveket szeretnének a kiállításon látni. Kiállításba helyezték a kívánt tárgyú képek megvételét is. Az ilyen művészetpolitika eredménye volt, hogy egyes művészek, abbahagyva az önálló művészi, eszmei keresés nehéz munkáját, teljesen átálltak a megrendelések kielégítésére. Nem lehet kétséges egy pillanatra sem, hogy az ilyen művészetpolitika gúzsbaköti az alkotói kezdeményezést.

A kulturális vezetőszervek, az irodalmi és művészeti szövetségek őszinte, a bírálat és önbírálat jegyében lezajló vitáiban egyre gyakrabban szólnak meg olyan írók és értelmiségiek is, akik a népi hatalom megerősítésének éveiben, a szocialista realizmus győzelméért folytatott harc idején elkülönültek, hallgatásba merültek, magányossá váltak. Különösen nagy jelentőségű volt ezeknek az embereknek a megszólaltatásában az az anket, amelyet *Irók az elmúlt évtizedről* címen indított a lengyel írók szövetségének folyóirata, a *Nova kultura*.

»Őszinteség, közvetlenség és egyeneség jellemző ezeknek az íróknak a megnyilatkozásaira. A *Nova kultura* hasábjain, a vallomások nyomán feltárul a világnézeti átalakulás bonyolult folyamata,

tanúi lehetünk régi módon berendezett írói műhelyek gondos átépítésének, láthatjuk azt is, mennyire göröngyös és mechanikusan nem meghatározható utakon jár az emberi gondolkodás» — írja Bohdan Czeszko.

A kulturális életben elkövetett hibák sok esetben hozzájárultak ahhoz, hogy a régi polgári irodalom becsületes képviselői is »elefántcsonttoronyba« húzódjanak vissza, hogy csak fordítással, vagy keserű memoárok terveivel foglalkozzanak. Mégis volt ezekben az írókban elég erő ahhoz, hogy vallomásaikban szigorúan elítéljék múltbeli passzív magatartásukat is, meg tudták érteni, hogy nincs semmi hősies a sértett félrevonulásban, semmi felemelő abban, ha tétlenül szemléljük az új irodalom alapjainak lerakásán fáradozó társaik munkáját.

Az egyre szélesedő elvi vita tiszta patakjába sok eszmei szennyet is vegyítettek azok, akik a vita őszinteségéből arra következtetnek, hogy elérkezett az ő idejük, hogy megszilárdíthatják a nem szájuk íze szerinti társadalmi és politikai fejlődés következtében megingott pozícióikat az irodalom és a művészet területén. Hangos demagóg kórusban csatlakoznak a visszás jelenségek bírálatához, igyekeznek minél túlzóbbá tenni az egészséges és szükséges bírálati szellemet. Az ún. »termelési irodalomról« a marxista kritika megállapította, hogy nem elégtí ki az egyre növekvő igényeket, hogy ez az irodalom a termelési folyamat mögött nem veszi észre a termelő ember lelki gazdagságát, sokoldalúságát. A bírálat azonban ezzel egy időben arról is beszélt, hogy a termelési irodalom érdeme az a felderítőmunka, amit egy merőben új terepen, olyan területen végzett el, ahová az igazi irodalom igényével kell támadásba indulni.

A kispolgári, jobboldali irodalmárok csak ennyit jegyeznek meg mindebből: »Lám, most már önök is látják, hogy a termelési irodalom csapnivalóan rossz.«

»Amikor mi az alkotói kezdeményezés szabadságáról, a bátor formakeresésről, az író műve iránti fokozottabb felelősségéről beszélünk, — ők örömmel hordják össze nekünk a formalizmus egész szemétdombját, az alkotói szabadságot pedig absztrahálni szeretnék, el akarnák szakítani az ideológiától — állapítja meg Czeszko.

Amikor arról esik szó, hogy figyelemmel kell követni a kapitalista országok irodalmát, hogy ismerni kell Nyugat haladó irodalmát, tanulni kell belőle, hogy

ismerni kell még az ellenséget is, mert így lehet harcolni ellene — ők, ezek az irodalmi zsonglőrök, mindjárt abban reménykednek, hogy majd lengyelül olvashatják a pornográf regényeket gyártó Henri Millert, hogy a könyvpiac meg fog telni a bomlás, a kételkedés, a borzalom embertelen irodalmával. Erről persze szó sem lehet...

Ha mi félnénk a vita életet hozó patakjába beszivárgott szennylé-cseppektől, ha gátat emelnénk ellene és egyúttal az egész patak folyását is megállítanánk, helytelenül tennénk, kishitűségről, bizonytalanságról, gyengeségről tennénk tanúságot. A dolog azonban nem így áll. Mi nem vagyunk gyengék, nem vagyunk bizonytalanok. Elért eredményeink, egész társadalmunk, az irodalom és művészet művelőinek eszmei fejlődése teremti meg az igények fokozásának alapját. A művészet feladata formálni a szocializmust építő ember öntudatát, gazdagítani élettapasztalatát, teljesebb hangzásra bírni az emberi szív húrjait.«

Ezzel a gondolatokkal zárja cikkét Bohdan Czeszko.

K. M.

NAZARENKO, V.

Originalnoszty i szisny

[Eredetiség és élet]

Novij mir, 1955. 9. sz. 246—266. p.

V. Nazarenko tanulmányában két újonnan megjelent verses-kötetet bírál: az egyik fiatal költők antológiája *Per-vaja vsztrecsa* [Első találkozás] címmel, a másik M. Dugyin *Sztyihotvorenijja, poemi* [Versek, elbeszélő költemények] című új verseskötete. A tanulmány túllép a könyv-bírálat határain és a két verses-kötettel kapcsolatban olyan megállapításokat tesz a költői eredetiségről, amelyek nemcsak a költészet, hanem az irodalom valamennyi műfaja számára értékesek.

Ha Dugyin és a fiatal költők verseiben lapozgatunk — állapítja meg Nazarenko — elsősorban az öltik szemünkbe, hogy legtöbb költeményük megreked a jellegtelenség, egyénietlenség különös büvkörében. Ez elsősorban a témák azonos megválasztásában és egyforma kidolgozásában mutatkozik meg. Sok költemény foglalkozik például a szerelemmel, de ha összehasonlítjuk őket, azt látjuk, hogy valamennyiben azonos a hangneme: divattá lett a szerelemről könnyed, tréfás hangon énekelni, a szerelmeseket

gunyoros színekkel festeni. Hogy ilyenfajta versek vannak, az önmagában természetes, írja a kritikus, de egyes fiatal költők nem eleven élményeiket fejezik ki ezekben a versekben, hanem valamilyen elképzelést alakítanak ki arról, milyennek kell lennie a »szerelmes versnek«. Ugyanígy nem az élet eleven ábrázolásáról, hanem elvont sémák illusztrálásáról tanúskodik számos olyan vers is, melyben a fiatal lány az iskola elvégzése után távoli vidékre kerül. S nemcsak a témák megragadásában mutatkozik ijesztő azonosság, hanem a költői képekben is: a költői hangulathoz hozzátartozik, hogy valamilyen szél — »az ifjúság és győzelem szele« — »a hajnal szele« stb. — feltétlenül megjelenik a költeményben, és feltétlenül említés történik a hősnő »piros szalaggal átkötött«, »derékig érő« stb. hajfonatáról. De néhány ilyen sablonos képpel ki is merül a költő leíró eszközeinek tára.

Lényegében nem különböznek az ilyen egyéni versektől azoknak a költőknek művei sem, akik mindenáron eredetiek akarnak lenni és ennek elérése érdekében meghökkenítő képekre törekednek. Ebben az esetben új séma alakul ki: az extravagáns eredetieskedés sémája.

E költemények elemzése kapcsán Nazarenko felteszi a kérdést: mi is a költői eredetiség, miben rejlik a költő egyénisége, sajátos stílusa, utánozhatatlan írásmódora?

Az irodalmi kritika — írja — forgalomba hozott egy ilyen kifejezést: »művészi eszközök«. Ez a kifejezés sokaknál ahhoz a naiv elképzeléshez vezetett, hogy van külön művészi cél, téma, eszmei állásfoglalás és külön fellelhető valamilyen készlete a »művészi eszközöknek«. A valóságban azonban a költészet nem rendelkezik a kifejezési eszközöknek efféle »ruhatárával«, melyből természetesen lehet lekasztani a tartalomhoz illő — vagy nem illő — öltözképet. A költők is és a kritikusok is akkor követnek el hibát, amikor a költői egyéniséget ezeknek a formai eszközöknek egyéni megvalogatásában keresik. Nazarenko vitába száll V. Lugovszkijjal, L. Ozerovval, V. Ognjovval és más kritikusokkal, akik leegyszerűsítve fogalmazzák meg a jelenlegi legjobb szovjet költők egyéni írásmódorát. A leegyszerűsítő kritikának is része van abban, hogy egyes költők leragadnak valamilyen stílusban és nem tudnak tovább fejlődni.

A cikkíró többek között Dugyin költői fejlődését vizsgálja ebből a szempont-

ból. A háború alatt és a háború utáni első években Dugyin versei új szint hoztak a szovjet költészetbe. 1945-ben írt *Hozzajka* (Gazdasszony) c. verse például tartalmában és formájában egyaránt eredeti. De a későbbi években a költő sem új tartalmat, sem új formát nem tudott adni költészetének, csak a már megtalált és elsajátított módszerekhez ragaszkodott, s számára ezek üres, betanult költői fogásokká váltak. Dugyin és a hozzá hasonló költők stílusa elvesztette rugalmasságát, megszűnt fejlődni. Így jött létre az a jelenség, melyet Nazarenko »önutánzásnak« nevez. Van egy ismert aforizma — írja —, amely szerint »a stílus — az ember«. Ez azt jelenti, hogy a stílus kifejezésre juttatja az ember valamennyi érzését és gondolatát. Dugyinra és a többi önmagát utánzó költőre ezt az aforizmat visszajára fordítva lehet alkalmazni, az ő esetükben »az ember — a stílus«.

A költői egyéniség — összegezi véleményét Nazarenko — nem bizonyos fogások ügyes alkalmazásának egy irányú, eleve adott képességében rejlik. A költő egyéniségét az határozza meg, hogy az életnek milyen új oldalait sikerült meglátnia, gondolkodásában, érzéseiben feldolgoznia és megfelelő formában kifejeznie. Ezért az igazi költő fejlődése nem merevedhet meg; az egyéniséget jelentő költői tartalomnak és formának együtt kell változnia élettapasztalataival. Akik a költő egyéniségét nem új, eredeti, művésziileg megformált mondanivalójában keresik, azok újfajta formalizmusba süllyednek. A szocialista realizmus nemcsak sok irányú formai kísérletezésnek, különböző stílus-irányoknak ad helyet, hanem gazdag tartalmi változatoknak is. A szovjet költészet sokoldalúsága elsősorban tartalmi sokoldalúságában rejlik.

D. P.

TYIMOFEJEV, L.

Tiszjacska i odna sznoszka

[Ezeregy lábjegyzet]

Kommunyiszt, 1955. 11. sz. 137—144. p.

1953-ban terjedelmes — kb. húsz íves — gyűjtemény jelent meg New Yorkban, *A szovjet irodalom tükrében* címmel. (Through the Glass of Soviet Literature. Views of Russian Society. Edited with an Introduction by Ernest J. Simmons. New York, 1953. 301. p.) Kiadója a Co-

lumbiai Egyetem Orosz Intézete. Szerkesztője Simmons, az intézet szláv tan-
székének orosz irodalomtanára. Az iro-
dalom különböző területeit öleli fel ez a
könyv, de mint maguk a szerzők is
mondják, legfőbb céljuk az volt, hogy az
irodalom prizmáján keresztül mutassák
be a szovjet életet. Első pillantásra a
könyv igen nagy körültekintésről, gon-
dos munkáról tanúskodik: egyes idézete-
ket akadémikus pontossággal, különböző
változatokban is hoznak a szerzők és a
tudományosság legfőbb bizonyítékául
több, mint ezer jegyzetet, lábjegyzetet,
hivatkozást, idézetet használnak fel. Mi-
tette szükségessé ezt a »körültekintő«
és szinte túlzottan »alaposnak«
mondható nagy munkát? — teszi fel a kérdést cik-
kében Tyimofejev.

A szovjet irodalom az utóbbi időben a
világ haladó irodalmának élére került,
tekintélye közismert az egész világon.
Szovjet írók művei hatalmas példány-
számban jelennek meg mind a népi de-
mokratikus, mind a kapitalista országok-
ban. Ez nyugtalanítja a Szovjetunió, a
szovjet kultúra és művészet ellenségeit.
Régen több lehetőség volt a szovjet iro-
dalom rágalmozására, mert akkor még
nem ismerték a külföldi országokban. Ma
azonban más a helyzet. A szovjet iro-
dalmat ismerik, vitáznak róla; az ideoló-
giai harc eddig bevált fogásai most már
elavultak és nem hatnak az olvasóra.
Új, finomabb, óvatosabb módszereket
kellett kitalálni. Ez az új módszer —
mint Tyimofejev megállapítja — a lát-
szólagos tudományosság, túlzott pontos-
ság és »objektívizmus«. De az akadá-
mikus pontosság és objektívizmus mö-
gött nyilvánvaló tendencia húzódik: a kö-
tet szerzői le akarják rombolni a szovjet
irodalom tekintélyét.

Állításaik alátámasztására a néptől
idegen és már régen elfelejtett műveket
idéznek. Például egy régi futurista lapra
hivatkozva állítják azt, hogy a szovjet iro-
dalom nem fejlődhet szabadon, mert az
íróknak mindent »rendelésre«, propa-
ganda-célokra kell írniok.

Számos érvet merítenek a szovjet iro-
dalom kezdeti időszakából, a helytelen
irányt követő Proletkult működéséből.
Mint ismeretes, a Proletkult a proleta-
riátus új kultúráját akarta megterem-
teni, de úgy, hogy szakított a régi világ
kulturális örökségével. Emellett célkitű-
zései közé tartozott az politikamentesség,
az elszakadás a párttól. Simmons ezt
az elavult, eszmeileg és művészileg egy-

aránt lehetetlenné vált szervezetet emeli
ki, hogy a proletárkultúra szabad fejlő-
désének elnyomott lehetőségét hirdesse
benné.

Részletesen és behatóan foglalkoznak
a kötet szerzői a RAPP tevékenységével
is. Mint ismeretes, a RAPP köre rendkí-
vül türelmetlen volt azokkal az írókkal
szemben, akik meg akarták őrizni alkotói
függetlenségüket. Az is köztudo-
mású, hogy a legnagyobb szovjet írók
helyeselték e szervezet felszámolását,
mert az egészségtelen szektarianizmus le-
vegőjét terjesztette a szovjet irodalom-
ban. A RAPP felszámolása és a Szovjet
Írók Szövetségének megalakulása körül
igen heves harcok folytak. Simmons
úgy értékeli ezeket a harcokat, mint »az
utolsó kísérletet a sajtó útján való sza-
bad véleménynyilvánítás megőrzésére a
párt hivatalos irodalompolitikai határo-
zataival szemben«.

A kötet szerzői filológiai pontossággal
idéznek jelentéktelen tényeket, hosszú
oldalakon keresztül foglalkoznak olyan
szervezetekkel, mint a RAPP vagy a Pro-
letkult írói csoportjai, melyek egyetlen
jelentős írót sem adtak a szovjet iro-
dalomnak, de mély hallgatással kerülnek
meg az irodalom kimagasló eredményeit,
legnagyobb egyéniségeit. Gorkijt, Maja-
kovszkijt, Solohovot, Alekszej Tolsztojt
nem méltatják figyelemre. Az adatok
varázskamrájában elvész a különbség a
művészi és a művészietlen, a véletlen és
a törvényszerű között. Rebecka Domar
például a szovjet szatíra-irodalomról írott
cikkében úgy emlegeti Zoscenkót, mint
»a szovjet szatíra-irodalom legkiválóbb
alakját«. Arról nem beszél, hogyan ítélte
el a közvélemény ezt a humoristát, aki
torz és rosszindulatú képet rajzolt a
szovjet társadalomról. Égig magasztalja
Zoscenkót, ugyanakkor Gorkijról, Maja-
kovszkijról, Bednijről, Mihalkovról, Ilf-
ről és Petrovról mint szatíra-írókról, tel-
jesen megfélemez.

A szovjet irodalom fejlődésével kap-
csolatban »új elméletet«
állítanak fel. E szerint a szovjet hatalom első éveiben
szabadon és jól írtak az írók, a szovjet
hatalom fejlődésével párhuzamosan vi-
szont egyre jobban elvesztették szabad-
ságukat, ennek következtében műveik
silányabbak, rosszabbak lettek. E tétel
cáfolatául Tyimofejev csupán néhány
példát hoz fel: Majakovszkij 1918-ban a
Buff-misztériumot írta, viszont 1927-ben
írta a *Csudajót*, Alekszej Tolsztojt nem
csekély fejlődést mutat a szovjet kor-

szak kezdetén írott *Péter napja* c. művétől a 30-as években befejezett *Első Péterig*; Fagyjev *Ifjú Gárdája* semmivel sem marad mögötte a 20-as években írott *Tizenkilencen* című művének.

R. Domar azzal vádolja a szovjet irodalmat, hogy az írók kénytelenek műveiket egy-egy új kiadás előtt átírni, mindig a kommunista párt új irányelveinek értelmében. Vajon Lev Tolsztojt is a kommunista párt kényszerítette 1873-ban, hogy a *Háború és békét* a második kiadás előtt igen alaposan átdolgozza? — teszi fel a kérdést Tyimofjev.

Nem a lényeg megragadására, hanem a jelentéktelen tények rosszindulatú összeválogatására törekszenek a szerzők a mai szovjet irodalom tárgyalása során is. Nem beszélnek azokról a tehetséges írókról, akik reális képet festenek a szovjet társadalomról és pozitív hőseik jellemvonásait a szovjet emberek valódi tulajdonságainak felnagyításával alkotják meg. A szerzők csak azokra az írókra fordítanak figyelmet, akiket a szovjet sajtóban jogos bírálókat ért az élet hamis eszményítése, lakkozása miatt. A jó írók műveinek elhallgatásával azt a hamis következtetést vonják le, hogy a szovjet irodalom az »idealizált szovjet élet tükre«.

A *szovjet irodalom tükrében* kötet — zárja cikkét L. Tyimofjev — a szocialista realizmus alapelveit igyekszik diszkreditálni. De az a tény, hogy megjelenet, egy másik örömdetesényt hirdet: azt, hogy a szovjet írók és a külföld szocialista realista írói komoly hatást gyakorolnak a tömegekre; s ez a hatás meggyengült pozíciók fokozott védelmére készíti a reakciós ideológusokat.

F. K. M.

TROICKIJ, Ju. N.

Esztetyicseskije vzgljádi Monteszkje

[Montesquieu esztétikai nézetei]

Voproszi filozofii, 1955. 3. sz.
129—132. p.

Montesquieu halálának 200. évfordulója alkalmából írott cikkében Troickij vitába száll azokkal a szovjet irodalomtörténészekkel, akik nem tanulmányozzák kellő figyelemmel a nagy francia író esztétikai megállapításait és megkülönböztetést nélkül a klasszicizmus esztétikájához sorolják valamennyi nézetét.

Montesquieu már a *Perzsa levelekben* foglalkozott művészetelmélettel és saját-

osan esztétikai kérdéseknek szentelte egyik művét: az *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art* c. tanulmányt, amely először *Le goût* címen jelent meg Diderot és D'Alembert *Enciklopédiájában*. Kétségtelen — írja Troickij —, hogy Montesquieu hibás szubjektivitással közeledik a művészet problémáihoz. Nem tárgyalja a művészet társadalmi hivatásának kérdését, a szép kritériumának történelmi törvényszerűségeit és változóságát, stb., hanem az egyes személy és annak ízlése szempontjából vizsgálja a művészetet. Az is bizonyos azonban, hogy a realizmus híve volt s csupán azt a művészetet tartotta igaznak, teljesértékűnek, amely nem mond ellent a valóságnak, vagyis az ő kifejezésével élve, »nem vétkezik az egészséges értelem ellen«.

Tételeinek bizonyítására a festészetből és a drámai irodalomból hoz fel példákat. Felháborodással bírálja az olasz renaissance pisai és genovai képeinek homályos allegóriáit, eltérésüket a való életől. Seneca tragédiáját, a *Thyestest* elemelve, megállapítja, hogy a régi Argosz vénei olyan eseményeket vitatnak meg, amelyek csupán a szerző római kortársai előtt lehettek ismeretesekek. Montesquieu nagy lépést tett előre a klasszicista esztétikához képest, amikor nemzeti és történelmi környezetet követelt a dráma hősei számára. Ezzel tulajdonképpen Goethe *Götz von Berlichingenjének* és Hugo *Cromwell*-előszavának tört utat.

Montesquieu elismerte a művészetben a szabályok szükségességét. Ez kétségtelenül a klasszicista esztétika befolyására vall, mégis helytelen lenne csupán ennek alapján klasszicistának nevezni egész esztétikáját. Hiszen még Diderot is hirdette a klasszicizmus »hármasságát«, pedig az ő esztétikája távol állott a klasszicizmustól. Montesquieu azt tartja, hogy a szabályok, akár csak a törvények, majdnem mindig igazak lehetnek elméletben, de hazugakká válhatnak a gyakorlatban. A művésznak tehát azonnal el kell vetnie a szabályokat, mihelyt azok akadályozzák a reális valóság ábrázolásában. Michelangelóra hivatkozik, aki kitűnően ismerte a művészet szabályait, de sohasem alkalmazta őket vasalatosan. Montesquieu tehát nem esztétikai normáknak tekintette a szabályokat, hanem sok művésznemzedék általánosított alkotói tapasztalatának, amelynek ismerete szükséges ahhoz, hogy a művész reális műveket hozzon létre.

Montesquieu és Diderot sok hasonló megállapítást tett a szépségről, mégis alapvető különbség van nézeteikben. Montesquieu a művészi ízlést a lélek tulajdonságának tartja, s szerinte a lélek »egyesülni« képes a testtel. A materialista Diderot ezzel szemben tagadja mindenféle lélek létezését. Diderot a szépség objektivitását vallja, Montesquieu viszont a szubjektivitása mellett tör lándzsát, s csupán akkor közeledik az objektivitás álláspontjához, amikor a művészetnek az emberre gyakorolt hatását vizsgálja.

Montesquieu részletesen elemzi a szép tárgynak az emberre tett hatását. Véleménye szerint az ember művészi ízlése egyrészt a szép tárgy hatásaként az ember érzékszerveiben létrejött érzetkből, másrészt az emberrel veleszületett, lelkében létező, az érzésektől teljesen független eszmékből tevődik össze. Ez a tétel vitathatatlanul idealista, de a gondolkodás további menete már materialistának mondható. Eszerint ugyanis az emberi test szerveinek megváltozása feltétlenül megváltoztatja az ember és a művészet kapcsolatát. »Ha olyan berendezésű fülünk lenne, mint némely állatnak, meg kellene változtatni zenei hangszereinket...« — írja.

A művészet szerepéről, a reális valóság és a művészet közötti kapcsolatról azt tartja, hogy a művészetnek segítségünkre kell lennie, fel kell tárnia a természet előttünk elrejtett szépségeit. Ez a gondolat közel hozza Montesquieu-t az egész demokratikus esztétikához Diderot-tól és Lessingtől Csernisevszkijig. A természetben sok a véletlen, a külsőséges — mondja. A művész feladata, hogy feltárja a természetet, mélyebben mutassa meg lényegét. A művésznak csak a szép természetet szabad ábrázolnia. Ez a tétel nem a klasszicizmus befolyására vall, hanem tipikus felvilágosodási gondolat. Montesquieu ebben ismét közeláll Lessinghez, aki *Laokoon*-jában azt vallja, hogy a képzőművészetekben kerülni kell azt, ami csúnya.

Arra a kérdésre, hogy a szép tárgyak nélkülözhetetlen sajátosága-e a rend és az arányosság, a klasszicista esztétika feltétlenül igennel válaszolt, Montesquieu pedig a következő kompromisszumos megoldást találta: »Mindennél, ahol a szimmetria hasznos... ott kellemes is, de ahol a szimmetria nem hasznos, ott ízléstelen, mert megfoszt a változatos-ságtól.«

Látta a művészet nevelő szerepét, de nem tudott felemelkedni a művészet aktív társadalmi hivatásának megértéséig, amely annyira jellemző Diderot és Lessing esztétikájára. Csupán egy helyen beszél Montesquieu a művészetéről, mint a társadalmi valóság visszatükröződéséről, ott, ahol kifejti, hogy a régi idők bukolikus (pásztor-)költésze az ért szerz élvezetet a mai olvasónak, mert ettől a költészettől távoláll a mai társadalom becsúvága, önzése és egyéb szenvedélye. De esztétikájában világosan látszanak osztály-korlátai. Szerinte a nép nem képes felfogni az igazi művészetet.

Dráma-esztétikai nézetei távolról sem olyan értékesek, mint Diderot vagy Lessing gondolatai. Szerinte a néző a komédia során azért nevet, mert fölényben érzi magát a szereplőkkel szemben, s azért érez együtt a hőssel, mert az természetes hajlamait követi s kudarcot szenved. »Mindezek az élvezetek — írja — a ránk jellemző rosszindulatból vagy ellenségeségből fakadnak, amelyet egyes emberek iránti rokonszenvünk sugall más emberekkel szemben.« Igen érdekes azonban gondolatai a komédia felépítési elveiről. »A komédia-írás igazi művésze abbán áll, hogy ügyesen használjuk fel ezt a rokonszenvet és ezt az ellenszenvet, úgy, hogy ne keltsenek bennünk a darab folyamán ellentétes érzelmeket, utálkozást vagy megbánást az iránt, amit szeretünk vagy gyűlöltünk. Az ellenszenves figura csak abban az esetben válhat vonzóvá, ha a változás előfeltételei megvannak a jellemében, vagy ha olyan kiemelkedő tettekre kerül sor, amelyek meglepnek bennünket és hozzájárulnak a darab megoldásához.« Montesquieu tehát a klasszicistákkal ellentétben követeli, hogy a drámai hősök jellemét fejlődésében és egész bonyolultságában ábrázolják. Az emberben a rossz tulajdonságok keverednek a jókkal, de a jók váratlanul felülkerekedhetnek és megváltoztathatják egész jellemét. Montesquieu-nek ezt a nagyszerű, ma is jelentős, realista gondolatát Diderot és Lessing fejlesztette tovább.

Montesquieu esztétikája tehát — foglalja össze az eddig elmondottakat Troickij — nem klasszicista esztétika, ha vannak is benne ilyen elemek. A klasszicizmus elveinek ellentmond a materialis ér-zéki természet iránti érdeklődése, valamint az a kívánsága, hogy a művészek ábrázolják a természetet s vessék el azokat a szabályokat, melyek akadályozzák

ezt [az ábrázolást. Esztétikai nézeteiben sok az ellentmondás, a halott keveredik benne az élővel, az idealista elemek a materialistákkal. De igen gyakran a materialista elemek kerekednek felül. Az

Essai sur le goût kétségtelen hatást gyakorolt Diderot és Lessing materialista és demokratikus esztétikájára. Montesquieu esztétikai nézeteinek jelentős része máig sem vesztett értékéből.

K. Zs.

NÉPI DEMOKRATIKUS FOLYÓIRATOK

MARQUEZ RODILES, Ignacio

File din historia culturii popurului mexican

[Lapok a mexikói nép kultúrájának történetéből]

Contemporanul, 1955. 28. sz.

A cikket a *Contemporanul* részére írta a szerző, hogy a mexikói nép kultúrájának történetét rövid áttekintés keretében ismertesse.

A mexikói kultúra nemcsak Amerikának, de az egész világnak is egyik legrégibb kultúrája. Több, mint négyezer éve annak, hogy Amerikában már magasfokú civilizáció fejlődött ki, Mexikó déli részén a mayák fejlesztettek ki magasfokú kultúrát, északon pedig több kisebb törzs, mint pl. a toltetek, olmekék, zapotekék stb. Csodálatos szépségű palotákat, templomokat, városokat építettek, a földművelést csillagvizsgálókkal irányították, sok mesterséget emeltek igen magas fokra. Voltak orvosaik, építészeik, művészeik. Körülbelül a kínaiakkal egy időben ők is feltalálták a textilrostból készített papírt, és ismerték a könyvnyomtatást. Amikor a régi rómaiak kódexeket másoltak, a mexikói őslakóknak már saját könyveik voltak. Ezeket hieroglifákkal, ábrákkal és többszínű díszítő elemekkel látták el.

Amikor Amerika felfedezése után a spanyol hódítók megjelentek, a bennszült civilizáció nagy része már eltűnt, más része a teljes széthullás állapotában volt. A hódítók a leigázott országokra a legdurvább eszközökkel igyekeztek ráerőszakolni saját kultúrájukat. A régi nagy kultúrának nyomait azonban mégsem tudták nyomtalanul eltüntetni. Meghonosították a spanyol nyelvet, európai mintára különféle intézményeket alapítottak, a bennszültötteket könyörtelenül kizsákmányolták.

1532-ben, tehát 11 évvel Mexikó meghódítása után megalapították Amerika legnagyobb és legjelentősebb egyetemét Mexikó városában. Ez Juan de Zumarraga püspök munkásságának volt az ered-

ménye. Ő alapította az első nyomdát is az új világban, ennek első könyve 1539-ben jelent meg. Ettől kezdve rendszeresen nyomtattak bennszült nyelveken könyveket, földrajzi, filozófiai, tudományos műveket, nyelvtanokat és minden bizonnyal katekizmusokat és vallásos könyveket is.

A XVI. század nemcsak Mexikó meghódításának kora, hanem ugyanannyira az ekkor már megnyilvánuló nemzeti öntudaté is. Ebben az időben a gyarmati sorba süllyesztett mexikóiak megtették első felkelési kísérletüket a gazdasági adózás és a spanyol uralom ellen, bár ezeket a megmozdulásokat megsemmisítették.

A mexikói nép alkotótehetsége megnyilvánult az irodalomban is, és az »aranykor« egyik legjelentősebb alakját adta, Juan Ruiz de Alarcont, a drámaíró és költőt, aki méltó társa a kor nagy spanyol íróinak.

A gyarmatosítás a XVII. században érte el tetőpontját. A világ leggazdagabb arany- és platinabányái révén az uralkodó osztály tagjai fényes épületeket emeltek, kereskedelmi kapcsolatot tartottak az egész világgal; az ipar és kereskedelem nagy fejlődésnek indult. Mégis, a feudális nagyurak és a katolikus egyház gazdagságával szemben a nép a legnagyobb nyomorral küzdött. De ez a kor a kulturális felvirágzásnak a korszaka is. Ekkor élt Juana Inez de la Cruz, akinek költészete igen értékes a spanyol nyelv és a bennszült lélek szempontjából. Haladó szellemű egyéniség volt, küzdött az aszszonyok és gyermekek rabszolgaságban tartása ellen.

Európa XVIII. századbeli gazdasági és szociális átalakulása hatással volt az amerikai gyarmatosítókra is. Mexikóban is megjelentek az új társadalmi osztályok eszméi és problémái. Az ipari forradalom nagy teret hódított s ennek következtében elterjedt a polgári liberalizmus világnézete. A mexikói értelmiség körében megtaláljuk az enciklopédisták gondolatait, a vallásos fanatizmus és a türelmet-

lenség elleni harcot. Tudományos kutatások indultak, tanulmányozni kezdték a spanyol hódítás előtti korok emlékeit. Viták indultak meg az új filozófiai irányzatokról és az új politikai eszmékről. A gyarmati iga, az állandó függés a spanyol elnyomóktól, a néptömegek ember-telen kizsákmányolása és a gazdagok állandó fosztogatása a nemzeti öntudat kifejlődését eredményezte, s ez igen gyorsan kifejezésre is jutott. Ettől kezdve a haladó erők Mexikó kulturális örökségében, múltjának nagyságában, emlékműveinek szépségében kerestek ösztönzést a nemzeti kultúra kifejezésére olyan formában, hogy az merőben különbözzék az Európából importált kulturális formáktól. Így a XVIII. század végén nagy kulturális átalakulás kezdődött, s ez szoros kapcsolatban volt a nemzeti önállóságért folytatott harccal.

A cikk a továbbiakban ismerteti a mexikói nép harcát saját elnyomói és az idegen hódítók és megszállók ellen egészen a jelenkorig. Külön kiemeli Juarez korát, amikor szétválasztották az államot és az egyházat, bevezették a világi iskolákat, a sajtószabadságot. Juarezzel sok haladó szellemű értelmiségi is együtt dolgozott. Ez a kor irodalmi szempontból is jelentős, mert nagy írók, költők és eszszéisták működnek. A század második felében erősen fellendült a politikai könyvek kiadása, amely a liberális pártot szolgálta a reakció leküzdésében.

A cikk második része a társadalmi harcoknak és a népművészetnek, elsősorban a képzőművészeteknek a kapcsolatával foglalkozik. Különösen a Mexikóban igen elterjedt falfestészetet tárgyalja gazdag adatokkal. A szerző mindvégig nagy figyelmet fordít annak bemutatására, hogy a társadalom haladó erőinek harcai milyen sokat merítettek az eredeti mexikói kulturális hagyományokból.

H. L.

PAVLOV, Todor

Ötösno periodizacija na isztorija izobsto i csaszno na isztorija na literaturata
[A történelem periodizálásáról általában és az irodalomtörténet periodizálásáról különösen]

Literaturen front, 1955. 38. sz.

Az utóbbi időben egyre gyakrabban merül fel a marxista tudományban a történelem és az irodalomtörténet korszakolásának, periodizálásának problémája. Ez

teljesen szabályszerű: a helytelenül periodizált történelem nem tudományos történelem. Ez a megállapítás már úgyszólván vitathatatlan axioma marxista szakemberek körében.

A bolgár marxisták kiváló képviselője, T. Pavlov terjedelmes tanulmánya bevezető részében röviden leszögezi azokat a hibákat, amelyeket el szoktak követni a történelem periodizálásában.

Sokan — tévesen — azt hiszik, hogy a periodizáció már önmagában megoldja a konkrét történelmi kérdéseket. Ezért aztán újabb hibát követnek el: lebecsülik vagy figyelmen kívül hagyják a vizsgált történelmi jelenség sajátos természetét. Elfelejtik, hogy a felépítményhez tartozó társadalmi jelenség esetében nagyon bonyolult, dinamikus, dialektikusan ellentmondásos jelenségekről van szó, amelyeknek tudományos vizsgálata nem merülhet ki a gazdasági alaplóból való közvetlen levezetésben. A korszakolás nem lehet tudományos, ha csupán a legáltalánosabb (rabszolgatartó, feudális, burzsoá, szocialista) korszakokat különböztetjük meg. Ez a tagolás csak kiindulópont lehet.

Pavlov tanulmányának második és harmadik részében Georgi Canev tanulmányát bírálja, amely az első, komoly kísérlet a bolgár irodalomtörténet tudományos, marxista periodizálására (megjelent a *Szeptemvri*, 1955. 9. számában).

Canev korszakolási javaslatát, amelyet még csak ezután fog megvitatni a Bolgár Irodalomtörténeti Kutató Intézet tudományos tanácsa — Pavlov véleménye szerint — alaptételeiben helyes. A bolgár irodalomtörténet idealista korszakolásának alapos bírálata után helyesen fogalmazza meg az alaptételeket. Hangsúlyozza, hogy ez a korszakolása az irodalomtörténet és ne a gazdasági vagy politikai történelem korszakolása legyen. vagyis, hogy mindig szem előtt kell tartani az irodalom sajátos jellegét, s korszakait nem szabad mechanikusan a gazdasági vagy politikai történelem korszakaihoz igazítani.

Ez a helyes gondolat — állapítja meg Pavlov — nem mond ellent annak a ténynek, hogy az irodalomtörténet és a gazdaság- és politikai stb. történelem korszakhatárai legáltalánosabb vonásaikban bizonyos fókig egybeesnek, s a mechanikusság ebben az értelemben elkerülhetetlen. Így járt Canev is, amikor a bolgár irodalom történetét (1878-tól napjainkig) a következő korszakokra osztotta: I. 1878 (Bulgária felszabadul a török uralom alól). — 1944. IX. 9. (Felszabadulás

a német megszállás alól). Alkorszakok: 1. 1878 — a szocialista mozgalom megjelenéséig (1890-es évek); 2. 1890 — a II. világháború végéig, ill. a Nagy Októberi Szocialista Forradalomig (1917); 3. 1917 — a Szeptemberi Felkelésig (1923); 4. 1923 — 1944. IX. 9. II. A felszabadulástól (1944. IX. 9.) napjainkig. Alkorszakok: 1. A felszabadulástól az államosításokig (1947 vége); 2. A szocialista építés kora. Canev nem határolta el világosan az irodalmi fejlődés alaptörvényét (a realizmus kibontakozása és fejlődése az anti-realista irányzatokkal való harcban) az irodalom történetének korszakolásától. Időnként megfeledezett arról, hogy a realizmus fejlődésében is vannak korszakok, amelyet az osztályharc állása és menete, továbbá a mindenkori egész felépítmény alakulása határoz meg. A periodizáció sokkal bonyolultabb feladat, mint azt általában gondolják — állapítja meg Pavlov. Két dolgot kell állandóan szem előtt tartani: az egyik az irodalmi fejlődés két fő vonala (realizmus és antirealizmus), a másik a korszakok vagy, ami lényegében ugyanaz, a két fő vonal egyikének, ill. az adott nemzeti irodalom történetének szakaszai. A realizmus és az antirealizmus harca összhangban van az irodalmi fejlődés általános törvényszerűségével s ugyanakkor az adott konkrét nemzeti irodalom különleges fejlődéstörvényével. Az egyes korszakok és alkorszakok elsősorban a két fő vonal valamelyikének fejlődésére vonatkoznak, s egyúttal az egész irodalom fejlődésére is. Canev tanulmányában foglalkozott az irodalomtörténet tárgyalásának módjával is, de — Pavlov véleménye szerint — nem adott egyértelmű választ a felvetett kérdésekre.

Nagy érdeklődéssel várjuk a bolgár periodizációs vita további fejleményeit, annál is inkább, mert a hazai szaktudományban folyó hasonló vita még nem zárult le.

B. K.

TOMČÍK, Miloš

Desat' rokov slobodného života a rozvoj literárnej vedy

[Tíz év szabad élet s az irodalomtudomány fejlődése]

Slovenská Literatúra, 1955. 2. sz.

121—127. p.

A tanulmány bevezetésében Miloš Tomčík az elmúlt 10 év politikai eseményeit regisztrálja s főleg a felszabadulás tényé-

nek a népi kultúra fejlődésére gyakorolt hatását méltatja. Idézi a kassai kormányprogramot és Zdeněk Nejedlýnek Prágában 1945-ben mondott beszédét, amely a felszabadult cseh és szlovák kultúrmunkások elé a fasiszmus maradványainak a felszámolását tűzte ki célul.

Ehhez viszont új alapelvekre, a művészeti és tudományos munka új erkölcsi felfogására volt szükség. De mindjárt az elején világossá vált, hogy az újjászülés nem megy botlások, tévedések nélkül. A fasiszta ideológia elleni küzdelem fő kérdéseiben a haladó értelmiség többsége tisztán látott, a művészetek és a tudomány pozitív programjának kidolgozása azonban nehézségekbe ütközött.

Peter Jilemnický és Fraňo Král' ugyan már felszabadulás előtti ténykedésükkel is rámutattak a helyes útra. De a fiatalok tapogatóztak, akkor még nem fogták fel a haladó világnézet és a realista módszer egységének a szükségességét.

A régi elleni harcnak és az újért való küzdelemnek ebben a periódusában (1945—1948) mind az irodalmi élet, mind az irodalomtudomány sokszor téves útra tért. Sok irodalomtörténész a pozitívizmusból indult ki, de még többen voltak a strukturáliszmus hívei. A marxista műveltség hiányossága következtében általánossá vált az a meggyőződés, hogy a strukturáliszmus rendelkezik a legprecízebb kutatási módszerekkel. Látszólagos tudományos voltát ezért is meg tudták védeni, mert a strukturáliszmus azt kívánta, hogy a művészi alkotás elemzése konkrét anyagra támaszkodjék, kizárta kutatásából a szubjektív mozzanatokat, kerülte az értékelő megállapításokat s meglegedett az elemzett anyag leírásával.

Ebben a korban (1945—48) uralkodott a szlovák irodalomtudomány művelői között az a téves nézet, hogy az író egyénileg lehet a marxizmus—leninizmus híve, egyetérthet a Csehszlovák Kommunista Párt politikájával, tudományos munkájában viszont alkalmazhatja a strukturáliszmus módszerét. Ezt a kettőséget a DAV-csoport tagjai — akik a felszabadulás után a legfontosabb szlovákiai kultúrpolitikai posztokat foglalták el — csak elősegítették. Szabotálták a marxista—leninista irodalomtudomány klasszikusainak a kiadását, nem engedték szóhoz jutni a marxista kritikusokat, a folyóiratok hasábjain kevés szó esett a szovjet irodalomtudomány módszereiről. A kulturális liberalizmus végül is oly messzire vezetett, hogy még Jilemnický és Fraňo

Král' ellen is fel-felszólt egy-egy reakciós hang.

E jelenségek ellen Klement Gottwald köztársasági elnök emelte fel a szavát a Szlovákiai Kommunista Párt 1945. augusztus 11—12-i zsolnai konferenciáján, jelentős változásra azonban csak az 1948 februári győzelem után került sor. Ekkor már megvolt az irodalom és az irodalomtudomány számára is az egységes továbbfejlődésnek a lehetősége. A kormány, a párt, Klement Gottwalddal az élen mindent megtett, hogy a népért küzdő irodalom és irodalomtudomány fejlődhessen Szlovákiában is. Gottwald elnök 1948 áprilisában éles kritikával illette azt az irodalomtudományt, amely csak a költői kifejezés eszközeivel foglalkozott s mereven elválasztotta az irodalmat az élet valóságától.

A haladó szlovák irodalomtörténészek azonban még ekkor sem voltak eléggé szervezettek ahhoz, hogy minden botlás nélkül a helyes útra térjenek. 1948 februárja előtt a marxizmus és a strukturalizmus együttélésének a lehetőségéről volt szó, a februári győzelem után egyesek egy ideig még a strukturalizmusnak a marxizmusba való beépítéséről filozofáltak.

A Csehszlovák Kommunista Párt IX. kongresszusa (1949. III. 4.) adta meg aztán az irodalomtudomány számára is a helyes fejlődés irányelveit: a marxista elveknek a strukturalizmus módszerével együtt való alkalmazása csak a marxizmus vulgarizálására, illetőleg revizionizmusra vezethet; követelte a szlovák irodalomtörténet marxista szemléletű átértékelését. Ehhez a szovjet irodalomtudósok s Lenin Tolsztoj-tanulmányainak az ismeretére, lefordítására volt szükség. A cseh és szlovák haladó hagyományok helyes értékelésének szükségességére Klement Gottwald hívta fel a figyelmet Jirásek, illetőleg Hviezdoslav születésének 100. évfordulóján.

A marxista módszer elterjesztésével párhuzamosan harcolni kellett a vulgárizálás ellen is. Különösen a DAV-csoport leleplezése után, a burzsoá nacionalizmus és kozmopolitizmus ellen vívott harcban tűnt ki, hogy az irodalomtudomány még nem áll feladatát magaslatán. Igen nagy segítséget kapott azonban Sztálin nyelv-tudományi cikkeiben és *A szocializmus közgazdasági problémái a Szovjetunióban* c. tanulmányában.

E szempontból a legutóbbi kiváló alkalom a Szovjet Írók II. kongresszusa volt, amely megállapította, hogy az irodalom

további sikeres fejlődése csak akkor lehetséges, ha a szocialista realizmus módszerét az írók nem dogmatikus módon fogják fel, ha megőrzik a bolsevik eszmeiség tisztaságát s az irodalom pártosságát. E megállapításokból a szlovák irodalomtörténetírás is sokat tanult s pozitív irányban igyekszik továbbfejlődni.

Sz. L.

WYKA, Kazimierz

Na rozpozecie roku Mickiewiczowskiego

[A Mickiewicz-év kezdetére]

Pamiętnik Literacki, 1955. 2. sz.
361—385. p.

1798. december 24-én, a század alkonyán született, Litvánia földjén, egy félreeső, csendes nemesi udvarházban; 1855. november 26-án halt meg Konstantinápolyban. Híre, művészi és politikai tevékenységének jelentősége akkor már ismeretes volt a Balkán népei közt. Nemcsak lengyelek: szerbek, dalmaták, montenegróiak, albánok, görögök, olaszok és bolgárok vonultak a temetési menetben, Mickiewicz koporsója mögött, — a kortárs és szemtanú, Teodor Tomasz Jez. lengyel író följegyzése szerint. Születésének és halálának dátumára és helyére összpontosítja figyelmét legelőször a tanulmány írója: mert Mickiewicz olyan költő volt, kinek élete, alkotása és működése szorosan összeforrott korával, a forradalmak és szabadságharcok viharos fél-évszázadával. A belorusz falvak közt megbúvó lengyel nemesi udvarházba, — melynek képét oly szeretettel rajzolja a *Pan Tadeusz*-ban, melynek viseletét élete végéig hordja, a francia világvárosban is, — 1812-ben tört be először a történelem: Napóleon hadserege. Ez az esemény egész életre szóló nyomot hagyott a költő lelkén: makacs napóleonizmusa, a Napóleon-ivadékokba vetett bizalma él még akkor is, mikor a valóság le kellene, hogy rombolja illúzióit. A fiatal Mickiewicz útja a szülői házból a vilnai egyetemre vezet, mely széleskörű, sokoldalú tudást s a szabadságeszmék lángoló szeretetét oltotta beléje. Itt bontakozott ki fiatalkori költészete, melynek első termése, a *Balladák és románcok* megjelenése 1822-ben a lengyel költészet romantikus fordulatát jelzi. Az oroszországi utazás, melyet büntetésnek szánt a cári hatóság, újabb fejlődést, gazdagodást jelentett a költő életében és munkásságában: megismerte a dekabristákat, s a legnagyobb

oroszköltő: Puszkint. Romantikus útra indult ezután, melyet a közben kitört varsói felkelés s a felkelés bukása (1830—31) számkivetéssé változtatott. Párizsban megismerte a kapitalista Franciaországot, a burzsoá Európát: állásfoglalásáról hadd beszéljen tovább a költő és az ideológus, e szavak írója:

»A szabadság nem adatik meg, erővel kell elragadni azt... Prófétai ösztönnel vannak megáldva a népek, s ösztönük nem csalja meg őket soha.«

Tanulmánya második fejezetében Wyka Mickiewicz költészetét értékeli. Mickiewicz munkássága megtestesítette korának, a nemzeti felszabadító harcok korának valamennyi alapvető, haladó eszméjét, művészi formában s minden lengyel számára hozzáférhető nyelven. S megtestesítette a modern ember alapvető élményeit is: a hitet az ifjúság erejében, a szerelmi elragadtatást és az eltaszított szív keserűségét, a szülőföld szeretetét és az érett kor tűnődését a tovatűnő élet fölött, a gyermeki mese-vágyat és a szellemi tapasztalatok keserűségét, — s olyan formában, mely a legközelebb vitte a lengyel romantikát a realizmushoz s a költői nyelv érthetőségéhez. Ezért jelent tartós értéket, ezért vált a lengyel nép örök kincsévé Mickiewicz munkássága.

Ezután Wyka sorra veszi Mickiewicz költészetének fő vonásait. Először népiességét vizsgálja; a költő hű társa és szövetségese a lengyel népnek. Ugyanakkor törhetetlen harcosa a nemzeti felszabadító harcnak, költeményei egy évszázadon át ébrentartották a szabadságharc szellemét. Mickiewicz, a költő, eszmei és művészi kifejezője a korabeli lengyel nemzetben végbemenő változásoknak is. Legszebb tanúság erre nagy elbeszélő költeménye, mely a letűnő nemesi világot búcsúztatja: a *Pan Tadeusz*. Ez a költemény Mickiewicz legnagyobb realista alkotása. Realizmusának alapja a valóság szemlélete, eszköze a nyelv, melynek kifejező erejét kibontakoztatta, mint senki más előtte a lengyel irodalomban. Mickiewicz költői nyelve egyszerű és természetes, s éppen ebben az egyszerűségben és természetességben rejlik az az erő, mely egy század múltán is könnyet csal az olvasó szemébe. Mickiewicz adta meg a lengyel lírának valódi jogait: szavait és kifejezéseit a nép köznapi beszédéből vette, végső formába öntve, s a reális életből merítette anyagát.

Hazafiságot tanított, hitet a népben és a haladásban, s a költői igazság, a leírás és élmény realista szavait; ébrentartotta

a lengyeliséget, a jövő és a haladás jogaira tanította nemzetét valamennyi művével — állapítja meg Wyka.

Ezután Mickiewicz ideológiai-politikai tevékenységére tér rá. A költő ideológiáját kora, a nemzeti felszabadító háborúk kora határozza meg. Állásfoglalását nem szabad vulgárisan interpretálni. Demokrata volt, bár gúnyos távlatból nézte a Demokrata Társaság tevékenységét; s saját költői s emberi bölcsessége irányította akkor, mikor nem sokra becsülte a szónoklatok erejét a fegyverekkel szemben. Ő maga elnémult, mint költő, mikor politikai tevékenység terére lépett, a *Pan Tadeusz* után a költői publicisztika vált alkotói műfajává. Az emigráció első évtizedében demokratizmusa megérett, összeforrott lángoló patriotizmusával, a nép harcosának hivatásérzetével. Költői tapasztalatai segítettek abban, hogy kapcsolatot tudott teremteni a népi tömegekkel, a nép vágyaival, csak félig tudatos főrekvéseivel. A Népek Tavasza Mickiewiczet forradalmi demokratává érlelte. Forradalmi demokratizmusa meg volt győződve a nép forradalmi erejéről, arról, hogy a nép önálló társadalmi tényező, nincs szüksége a nemesség szövetségére. A nép Mickiewicznél a munkásokat és parasztokat jelentette. Tudatában volt annak, hogy a nép nem reformok útján, hanem csakis forradalmi eszközökkel veheti kezébe a hatalmat. A szocializmus eszméjéig is eljutott; természetesen nem a tudományos szocializmusig, elképzelése inkább bizonyos erkölcsi fogalmak körében mozgott, mégis, valahányszor aktuális, konkrét kérdésről volt szó, éles, átható valóság-látásról tett tanúságot. Cikkei a *Tribune des peuples*-ben mindig helyesen foglalnak állást, élesen elítélik az opportunizmust, reformizmust (pl. a munkás-lakótelepekről írt cikkében).

Wyka idézi Bolesław Bierut beszédét a Mickiewicz-szobor újbóli felállítása alkalmából, majd tanulmánya befejező részében a Mickiewicz-év konkrét eredményeire tér át. Rámutat arra, hogy a népi Lengyelország most másodszer ünnepel Mickiewicz-évfordulót: 1948-ban a költő születésének százötvenedik, most halálának századik évfordulóját. Visszatekintve ez elmúlt tíz esztendőre, megállapítja, hogy e század első négy és fél évtizedében együttesen nem tettek annyit a költő műveinek terjesztése érdekében, mint ebben a tíz évben. Ebben az évben zárul le Mickiewicz műveinek nemzeti kiadása, melynek alapján kiegészítve és át-

dolgozva jelenik meg a jubileumi kiadás. Még egyetlenegy életrajzi regény sem ért el annyi kiadást, olyan magas példányszámot, mint Mieczysław Jastrun Mickiewicz-könyve az elmúlt öt év alatt. Ebben az évben indul meg a Mickiewicz-szótár kiadása; s ha a *Pan Tadeusz* kéziratának fotokópiás kiadására, a *Grażyna* első fogalmazványa kéziratának kiadására gondolunk, büszkén tekinthetünk vissza erre a tíz esztendőre — állapítja meg Wyka. Ezután vázolja a Mickiewicz-év további feladatait; el kell terjeszteni a legszélesebb népi tömegekben Mickiewicz igazi ismeretét és szeretetét, — a tudomány területén a társadalomtudományok valamennyi ágában: a történelemben, irodalomtörténetben, nyelvtudományban, művészettörténetben, filológiában a nemzeti felszabadító harcok kora és Mickiewicz személye köré kell a kutatásokat összpontosítani. A Mickiewicz-év egyike azoknak az évfordulóknak, melyek megünneplését a Béke-Világtanács javasolta a világ valamennyi népének — fejezi be tanulmányát Wyka —, mert Mickiewicz művészete átlépi *egy* nép és nyelv határait; hajtsuk hát meg fejünket Adam Mickiewicz előtt, halálának századik évfordulója alkalmából.

K. G.

Streitgespäch über den Roman

[Vita a regényről]

Neue Deutsche Literatur, 1955. 7. sz. 128—136. p.

A londoni *Observer* a közelmúltban közölte Harold Nicolson cikkét, amelyben a neves angol irodalmár azt fejtegette, hogy a regény elavult szépirodalmi műfaj. A német regény egyik kiváló képviselője, Arnold Zweig, a *Neue Deutsche Literatur* részére írásba foglalta véleményét, amely az említett cikk szerzőjének álláspontjával ellentétben a regény jövője mellett foglal állást.

Nicolson hasonlaltal, párhuzammal kezdi érvelését. A regény helyzete hasonló a portréfestészethez. Egyikük sem modern. Kiszorították olyan műfajok, melyek szármoltak a modern emberrel.

A regény kiöregedhet, meghalhat, mert született is. Nem állandó, örök irodalmi műfaj, mint a költészet, dráma, a történelmi elbeszélés vagy életrajz. Regény csak 1740 óta létezik. (A *Pamela* Angliában, a *Clèves hercegnő* Franciaországban.)

Létrejöttének előfeltétele egy teljesen nyugodt, kiegyensúlyozott társadalom, melynek tagjai már ösztönösen betartják az uralkodó és már megkövesedett szociális és etikai konvenciókat, világukat, civilizációjukat pedig sem külső, sem belső veszély nem fenyegeti. Ez a nyugodt és megfelelőképpen unalmas társadalom arra kényszeríti tehetséges tagjait, az írókat, hogy érdekes, izgalmas képzeletbeli társadalomba meneküljenek. Ugyanilyen kényszer indítja útnak a közönséget is, hogy kövesse az írókat az új, eredeti világba, amelyet ő maga nem tud kitalálni. Az életforma, a szokások merevsége nem jelent korlátokat. Az író ezek ellen fellázadhat, mert ezzel is csak érdekeset, újat mond kíváncsi közönségének. Történetük tehát kapós, kielégíti önmagukat és olvasóikat is.

»Világos, hogy napjainkban nincsenek ilyen állapotok — írja Nicolson. A mindennapi élet eseményeinek rendkívülisége a képzeletbelit annyival felülmúlja, hogy nemcsak csodálkozóképességünket vesztettük el, de mégcsak nem is vágyódunk utána. Ha meg napjaink visszasságait akarjuk megismerni, rendelkezésünkre állanak az újságok és ilyképp semmi szükségünk a regény közvetett módszereire. Napjaink regényírója olyan akadályokat és korlátokat érez maga körül, mint egy hangya a Góbi sivatagban: körülötte a szabadság világrészei húzódnak, csupán a tájékozódási képessége hiányzik.« Napjainkban tehát — Nicolson véleménye szerint — a művészet célja csupán »intimitások vagy szép belső gondolatok közlése«. Többre nem telik erőnkben ebben a zürzavarban. Ezután a fiatal regényírókhoz fordul, és előbbi állításából azt következteti, hogy útjuk zsákutca. Mesét, történetet, érthető történetet nem közölhetnek (ami a regény feladata lenne), és nem is akarnak közölni, mert félnek attól a vádtól, hogy írásaik »laposak«. S ez ma súlyos vád. Határozott világnézetű történeteket sem írhatnak, mert visszautasítják annak még a gondolatát is, hogy művészetüket bármilyen doktrína irányítsa. »Pszichológiai tükrözés« sem lehet regényük, mert ezt a feladatot már átvette a művészettől a tudomány.

Mire törekednek tehát a fiatal angol regényírók?

Azt mondják, hogy »ők nem másnak akarnak történeteket elmesélni vagy jellemeket ábrázolni, hanem inkább érdekes és szép mintákat óhajtanak szőni a maguk elhagyatottságából és szorongá-

«sából». De vajon hogyan fogadják ezt az olvasók, az ugyanilyen lelki beállítottságú olvasók? Az átlagolvasó nem érti meg történetüket. S nem találnak sem szórakozást, sem élvezetet olyan leírásokban és asszociációkban, »amelyek bár a regényíró számára nagyon jelentősek, de nekünk csupán, mondjuk, egy enyhén emelkedő, macskakövekkel kirakott útnak vagy egy virágtartóban álló oleandernek pusztán véletlen említésével egyértelműek«. Erre a lelkiállapotra a líra, a zene vagy a képzőművészet a megfelelő műfaj.

»Azt állítom tehát — foglalja össze Nicolson — hogy a regény-művészet csupán átmeneti és nem örök művészi kifejező forma; nyugalmi állapotot és egyöntetű konvenciókat követel, és főfeladata abban áll, hogy olyan történeteket mondjon el, amelyet az olvasó nyomon követhet és megérthet. Vajon nagyon ostoba állítás ez?«

A. Zweig már a dátum megjelölésével nem ért egyet. Az 1740-es évek mögött megnevezi a regénynek nevezhető művek egész sorát. *Don Quijote*, *Rabelais Gargantuája*, *Simplicius Simplicissimus*, sőt akár az *Iliás* és az *Odysseia*, még talán a népmesék is fedik a regény meghatározását.

Zweig a regény fogalmát még szűkebben határozza meg, mint Nicolson. A regény mese, történet, amelynek érdekességét az adja meg, hogy az író új rétegeket, osztályokat vagy új jelenségeket mutat be olvasóközönségének. Cervantes betört a lovagregény világába, »annak az udvari olvasóközönségnek eposz-romantikájába, amely nevetséges lovagot eddig még sohasem látott, s amelynek most tapasztalnia kellett, milyen megrázóak azok a küzdelmek, amelyeket egy magányos, szellemtől sarkallt ember magára vállal, hogy a világot, amelyet a feudális rendszer démona teljesen összezavart, újból a rendes kerékvágásba zökkentse vissza«.

Dickens a külvárosokról ad hírt regényeiben a »belvárosi« olvasók számára. Zweig úgy fejezi ezt ki, hogy a regényíró »szűzföldeket« fedez fel a társadalom számára. A társadalom szeme és lelkiismerete előtt a regények új »élet- és lélekerületeket« tárnak fel. De ezzel a regény hatása nem ért véget, hiszen ha a kép együttérzést vált ki, akkor nemcsak a társadalom is megmozdul.

Zweig ezután az angol íróknak szegezi a kérdést: Ha ez volt a regényíró feladata és öröklétének jutalma, vajon nem

ez ma is? Wells és Kipling már nem tudták ezt a feladatot a regény műfajában végrehajtani, pedig a kapitalizmus növekvő ellentmondásai a »szűzföldek« óriási területét szolgáltatták a regényíró számára.

»Így eshetett meg — írja Zweig —, hogy mi, az első világháború meglepettjei az egykorú regénnyel szűzföldeket hódítottunk meg. Sem Barbusse, sem Mottram, sem én nem is almodtunk arról, hogy az *Iliás* költőjének nyomdokába fogunk lépni.« »Alekszej Tolsztojtól Solohovig hatalmas regényekben ábrázolták a föld-rengést, amely utat nyitott a népeknek, hogy az újonnan megszerzett emberi jogokat ne csak megvédjék, hanem a félvilágban győzelemre is vigyék. Micsoda regénytémák! Micsoda feladatok számunkra és az utánunk jövő fiatalok számára! Nem, Harold Nicolson, a regény nem halott, sőt éppen most kezd valódi feladatára ráeszmélni!«

Az angol írók számára téma, ami Kenyában, Dél-Afrikában, Malajföldön, vagy Egyiptomban történik. Azt az angol embert kell ábrázolniok, aki őszintén hiszi, hogy kultúrát és haladást visz a távolkeletre, és akinek most rá kell döbennie arra, hogy nem csupán a bennszülöttek, hanem önmaga előtt is a kizsákmányolás eszközeként lepleződik le.

Zweig egyetért Nicolsonnal: a »pszichológiai tükör« már nem lehet célja a regénynek, az Ént felfedezték már, rejtelmeit, amennyire lehet, kiderítették. De a személyes élmények, a belső, egyéni problémák nem érdektelenek a regényírás szempontjából. Igaz, önmagukban nem elegendők, nem alkalmasak arra, hogy regényt írjanak róluk, de minden esetben ők az ösztönzői egy-egy hatalmas epikus alkotásnak. »Vagy talán azt hiszi valaki, hogy Thomas Mann meg tudta volna írni a *József-trilógiát*, ha felesége és gyermekei iránt érzett szeretete nem töltötte volna el vággyal, hogy tőviről hegyire elmesélje azokat a zsidó-biblikus leszármazáshoz, múlthoz, kultúrához és az emberiség megváltásához fűződő eszméket és történeteket, amelyeket a náciizmus kigúnyolt?« S itt, a vitának ezen a pontján hozzátehetjük a mi véleményünket is, amely Nicolson és Zweig különböző nézete láttán jutott eszünkbe.

A fiatal angol regényírók induljanak ki bátran személyes élményükből, induljanak ki szorongásaikból és egyedüllétükből. Rájönnek majd arra, hogy ők is meg olvasóik is, kik úgy érzik magukat, mint magukra hagyott csigák a Góbi-

sivatag végtelen homokján, nincsenek egyedül, hogy majdnem minden angol ember sorstársuk, s akkor már lesz mondanivalójuk, történet formájában is, egymás számára. Megszűnik magánosságuk. S ha az utat is megtalálják a »sivatagban«, megszűnik szorongásuk, mert már tudnak tájékozódni. Ebben az esetben, és csakis ebben az esetben, szilárd és egységes világnézet birtokában tudnak majd olyan epikus műveket alkotni, amelyeket Arnold Zweig kíván tőlük.

Befejezésül Zweig rámutat, hogy a film nem helyettesítheti a regényt, mert hatása pillanatnyi. Nem fogadja el tehát azt a párhuzamot sem, amelyet Nicolson első érveként használ: hogy a portréfestészet nem modern műfaj, mint a regény sem az. Nem! A portréfestészetet nem pótolja a fényképezés, mint ahogy a regényt sem pótolja a film. Ma is legálább annyi látogatója akad Velasquez X. Ince pápájának a Palazzo Doriában, mint egy fényképkiállításnak.

R. J.

TÖKÉS ORSZÁGOK HALADÓ FOLYÓIRATAI

BERTONI JOVINE, Dina

La pedagogia di Makarenko

[Makarenko pedagógiája]

Belfagor, 1955. 4. sz. 405—447. p.

Makarenko nevelési elmélete Olaszországban nem ismeretlen. Művei közül *Az új ember kovácsa*, az *Igor és társai*, a *Szülők könyve* jelentek meg a közelmúltban.

A kapitalista Olaszországban Makarenko természetesen különféle fogadtatásban részesült. A katolikusok tagadva a kommunista pedagógia eszmei-politikai tartalmát, vagy nem törődve azzal, helyeslik Makarenko rendszerében azt a fegyelmi szigort (pl. a büntetéseket), amely az ő sajátos nevelési módszereiket igazolja. A katolikus Mario Casotti *Makarenko és pedagógiája* c. tanulmányában* pl. tagadja, hogy Makarenko a szovjet pedagógiai gondolat tipikus képviselője. Szerinte Makarenko tanítása otthon »pusztába kiáltó szó« volt. A hivatalos szovjet pedagógia »ellenségesen fogadta« a »felfogásában rejlő polgári csökevények« miatt. Casotti értékelésében odáig jut, hogy Makarenko rendszerének alapvető igazságait minden keleti és nyugati nevelési rendszerben alkalmazhatónak tartja. A legértékesebb ebben a rendszerben — szerinte — az ún. »pedagógiai metodológia«, mert az mindenféle közösségi nevelésben felhasználható, legyen az szovjet, náci, fasiszta, liberális vagy bárminő közösség. »Változtassátok meg tetszés szerint a nevelési célokat, az eszközök mindig ugyanazok maradnak« — mondja. A családi nevelésről szólva pl. megjegyzi: „Nagyon gyakran elég, ha Makarenko könyvében a »szovjet társa-

dalom« kifejezést »ésszerű társadalom« vagy »keresztény társadalom«, »a szovjet család« kifejezést pedig »értelmes család« vagy »keresztény család« kitétel-lel helyettesítjük. »Még azt is megbojcsátja a nagy szovjet pedagógusnak, hogy írásaiból hiányzik a »természettőlöttire« való utalás». Fejtegetését azzal zárja: »A. Sz. Makarenkóval szemben nem rejthetjük el rokonszenvünket.«

A liberális demokrata pedagógusok Makarenko nevelési rendszerében főként az egyéni szabadság és a közösségi érdekek összeegyeztetésének lehetőségét tagadják. Makarenko tanítása szerint a szocialista nevelés nem tekint el a társadalom politikai valóságától. A liberális demokraták azt hirdetik, hogy minden politikai befolyás megrontja a nevelést. Az iskolának a fennálló társadalmi rend eszméinél magasabb célokat kell maga elé tűznie.

A szerző cikkében igyekszik tisztázni a félreértéseket. Rávilágít mindkét állásfoglalás igazi okaira, megjelöli Makarenko helyét a szovjet pedagógia fejlődésében, és felvázolja nevelési rendszerét.

A katolikusok szemében Makarenko azért rokonszenves, mert tévhitük szerint a Bolsevik Párt üldözöttje volt. Nem vesszük tekintetbe nevelési rendszerének szerves egységét, kiszakítanak belőle néhány elszigetelt módszertani elvet, hogy ezekkel erősítsék saját pedagógiájuk rozoga állásait. A liberális demokraták, mikor a társadalom és az egyén ellentéteiről beszélnek, nem akarják meglátni a szovjet társadalom valódi jellegét. A szerző szerint az iskola erkölcsi feladatát társadalmi helyzete szerint más és más módon teljesíti. A zsarnokság korszakában legyen az iskola bíráló fórum, a megújulás élesztője, a haladás és az épi-

* *Pedagogia e vita*, 1953. évf.

tés korszakaiban pedig a megvalósuló, tevékeny eszmeiség segítője. Azokban az országokban, amelyekben egy nagy eszme az egész népet a haladás szolgálatába állítja, nincs ellentét társadalmi élet és iskolai élet között, az állam érdekei és az egyén érdekei között. Ott az egyén megtalálja a lehetőséget szabadságának megőrzésére, éppen azért, az állam belemerül a közösségi élet hatalmas áradatába. Ez volt az iskola feladata a fiatal szovjet állam szocializmust építő társadalmában is.

Makarenko pályája két fő szakaszra oszlik: az első a tapasztalatszerzés, a nevelői gyakorlat kora (a Gorkij- és a Dzserszinszkij-kommuna megszervezése és vezetése), a második pedig az elméleti rendszerezés és a nevelési elmélet népszerűsítésének ideje (Makarenko irodalmi és előadói működése). Mindkét szakaszban jellemző Makarenkóra, hogy igyekszik elkerülni a könnyű empirizmus s ugyanakkor az elvont elméletieskedés veszélyét. Egyéniségének kialakulása egyenes vonalú, élete mindvégig következetes: soha semmi ellentét gyakorlat és eszmeiség között, semmi engedmény az elvont elméleteknek, semmi meghátrálás az eléje tornyosuló akadályok előtt.

A forradalom győzelme után az új szovjet pedagógia a nyugati anarchikus nevelési elméletek útvesztőibe tévedt. A cári elnyomás iskolájával szemben a szovjet reformátorok a gyermek szabad tevékenységére építettek. Mozgalmuk Tolstoj nevelési elméletéből táplálkoztak, de magáénak vallotta Dewey, Decroly és Montessori tanításait is. Az új iskola megszüntette ugyan a régi »alattvalók iskolájának« maradványait: a megalázás, a passzív engedelmség, a szürke személytelenség nyomait, ugyanakkor azonban polgárjogába iktatta az emberi személyiség spontán és szabad fejlődéséről szóló tanítást. Az új nevelés mintaképe Rousseau Emilje lett.

Makarenko volt az első, aki rámutatott az új iskola anarchikus, reakciós és kapitalista jellegére. Gorkij nyomán elindulva, bátran fogalmazta meg szocialista pedagógiájának alap gondolatát: »A múltban ... individualista embereket neveltek ... Mi ellenségei vagyunk a polgári individualizmusnak. Azon fáradozunk, hogy létrehozzuk a közösségi embert.«

Makarenko küzdölme tehát az anarchikus burzsoá pedagógia két legveszélyesebb megnyilvánulása ellen irányult: a pedológia és az aktivizmus ellen. Elítéli a tesztek módszerét, nem hisz abban,

hogy a gyermekek lélektanilag katalogizálhatók, hogy öröklött hajlamaik végzettszerűen meghatározzák további sorukat. Makarenko hisz az emberi erőben és jóságban, nem ismer gonosz gyermekeket, s hirdeti, hogy minden ember háttérrel fejlődésre képes.

Ennek a egyszerű pedagógiai optimizmusnak semmi köze a rousseau-i metafizikus derűlátáshoz. Makarenko egyforma mértékben bízik a gyermek természetes hajlamaiban, a környezet hatásában és a nevelés erejében. Nem bízza a gyermeket spontán fejlődésére. A nevelés szerepe nem más, mint tapasztalatok, gondolatok és hitek örökségének átadása az ifjú nemzedéknek azzal a céllal, hogy mind nagyobb emberi képességek birtokosává tegyék. Ez az átadás tanító és tanuló, de még hatásosabban nevelő és kollektíva, vagy kollektíva és kollektíva között megy végbe.

A szocialista emberformálás legnagyobb nevelő ereje Makarenko szerint a nép forradalmi harcában való részvétel, építő munkájába való bekapcsolódás. Ez a *munka* azonban nem lehet spontán vállalat. A gyermek spontaneitása gyakran szeszélyes, gyenge és bizonytalan. Nem eléggé szilárd ahhoz, hogy olyan erős egyéniségeket alakítsanak ki, akik képesek lesznek közreműködni egy jobb világ megteremtésében.

A múltban a rabszolgák külső kényszer hatására dolgoztak elnyomóik érdekében. A szovjet társadalom szabad emberekből áll, akiknek belső meggyőződésből kell munkálkodniuk. A *fejyelem* éppen az az eszköz, amely alkalmas arra, hogy a gyermek természetesen spontán tevékenységét értelmesen spontán tevékenységgé alakítsa át.

A munka erőfeszítést kíván. Minden gyermekben, rejtve vagy nyíltan, benne van bizonyos ellenállás az erőfeszítésekkel szemben. Ennek az ellenállásnak a leküzdésére a leghatásosabb eszköz *táblatok* kitűzése a gyermek elé. A »holnap öröme« az emberi élet igazi hajtóereje. Makarenko azonban óva int attól, hogy ezt az örömet azonosítsuk a kellemessel. Ez nem volna más, mint megengedhetetlen epikureizmusra nevelni gyermekeinket. A holnap öröme a közösségért végzett eredményes munka fölött érzett kielégülés, amely megszilárdítja a közösséget és új távlatokat nyit előtte.

Az osztálytársadalomban mély szakadék választja el a gyakorlati tevékenységet az elméleti tudástól. Ezáltal a tudomány elvonttá, a gyakorlati munka pe-

dig mechanikussá válik. A műveltség a kiváltságosak tulajdona, a fizikai munka pedig a proletariátus nyúge lett. Makarenko egyesíti a *munka* és *kultúra* követelményeit. A fizikai munkától megkivánja, hogy elméletileg megalapozott legyen, s ugyanakkor a kultúrától és irodalomtól is megköveteli, hogy vetkőzze le tisztán elméleti, elvont jellegét, az életet szolgálja, a szocialista erkölcsiség kialakításának eszköze legyen. A közösségi ember: ez a cél. Ennek megvalósítását kell, hogy szolgálja minden: munka és kultúra, műhely és iskola.

A makarenkói kollektíva kialakulását és működését a szerző — valószínűleg az erre vonatkozó tanulmányok és cikkek ismeretének hiányában — csak elnagyoltan tárgyalja, csupán az *Igor és társai* c. pedagógiai regény ismertetésére szorítkozik. A Dzserszinszkij-kommunában a külső küzdelmet a belső harcok váltják fel, a közeli távlatokat a távoliak. Itt a növendékek már megtanulták, hogy a büntetést úgy tekintsék, mint az emberi méltóság visszaszerzésének egyik módját. Éppen ezért a büntetések fokozatosan súlyosbodnak a kommuna tagjainak érettsége szerint. A legsúlyosabb büntetéssel éppen a legjobb tagokat sújtják, azokat, akiknek vállán nagyobb felelősség nyugszik.

Makarenko pedagógiája elszakad a metafizikától, a marxizmus klasszikusai által megfogalmazott materializmus elveire épül. Elméletének alaptétele: az ember a történelmi fejlődés eredménye, de ebben a fejlődésben ő maga is tevékeny résztvevő. A szovjet nevelést tehát a szovjet társadalom valóságához köti, s ugyanakkor távolabbi célokra irányuló követelményeket állít eléje. A nyugati népek haladó pedagógiája, a demokratizálódás bármilyen fokán álljanak is iskoláik, éppen a hisztorizmus elvének következetes alkalmazásában tanulhat tőle sokat.

Makarenko legfőbb öröksége azonban abban az etikai szándékban rejlik, hogy megszüntesse az emberi személyiség kettősségét, létrehozza a munka és kultúra egységét.

D. Gy.

CORNU, Marcel

Les 4.000 lettres de Mérimée

[Mérimée 4.000 levele]

Les Lettres Françaises, 1955. 578. sz.

Mérimée ama írók közé tartozik, akit a *Colomba* vagy a *Carmen* maradványát biztosító értékein túl, mindegyre

»felfedeznek« mint színpadi szerzőt, regényírót, műtörténészt vagy ahogy legutóbb történt: mint levélíró, aki méltán sorakoztatható a világirodalom nagy levelezői: Cicero, Mme de Sévigné, Voltaire mellé.

Mérimée teljes írói arcképe geológikus lassúsággal alakult ki 1870-ben bekövetkezett halála után. Újabb és újabb vonások, jellegzetes és jellemző adatok rakódtak le — mint a geológiai rétegek — ennek a roppant érdekes, derékbátort életű embernek szellemi arculatára.

Az irodalomtörténet méltó helyet biztosított számára a *Carmen* és a *Colomba*, valamint más elbeszélései, novellái alapján, s úgy látszott, hogy Mérimée mint író végleg megkapta a maga irodalomtörténeti »beskatulyázását«, melyen ez a kis cédula olvasható: a novellairás mestere. Mérimée, a magánélet, illetőleg a közélet Mérimée-je viszont nem kapott éppen ennyire hízelgő »jellemezést«, mert jó ideig — bátran mondhatjuk, hogy napjainkig — úgy beszéltek róla, mint »III. Napoleon udvaroncá«-ról.

Mérimée »újralfedezése« 1932-ben kezdődött, amikor Jacques Copeau és Valentine Tessier egy új Mérimée-bemutatóval hozta lázba Párizs irodalmi és művészeti köreit: ez a *La Carosse de Saint-Sacrament* (Az Oltáriszentség hintaja) bemutatója volt. Az »új« Mérimée-darab nem állt meg a magánszínház riválóján elért sikerek fényében. hanem bevonult a Comédie Française színpadára is, ahol jelenleg is műsoron tartják.

A második világháború után újfent »felfedezték« Mérimée-t.

Aragon a *Jacquerie*-t adta 1946-ban a francia olvasók kezébe s ez a kiadás volt a második nagy »felfedezése« Mérimée-nek, a beauvais-i parasztlázadás krónikásának.

A Bibliothèque Nationale-ban 1953-ban rendezett Mérimée-kiállítás pedig írónk húszéves művészettörténeti munkásságának változatos és meglepő eredményeiről számolt be s új vonással gazdagította Mérimée szellemi profilját: megismertette a románkori freskók, a reneszánszkori szőnyegek felfedezőjével, restaurátójával, tehát a műértékek, a műemlékek megmentőjével.

Valamennyi »újralfedezés« közül azonban a legjelentősebb: a levélíró, a levelező Mérimée felelevenítése.

Most jelent meg levelezésének nyolcadik kötete (Mérimée: *Correspondance générale*. Deuxième série, tome deuxième. Années 1856—1858. Volume établi par

Maurice Parturier. Édition Edouard Privat — Toulouse). A levelezés előbbi hét kötete Párizsban, a »Le Divan« kiadónál jelent meg, ugyancsak Maurice Parturier gondozásában.

Marcel Cornu, a *Levelezés* nyolcadik kötetének recenzora, nem fog »in medias res« a kötet ismertetésébe, hanem néhány igen érdekes adatot közöl Mérimée eddig »másodrendűnek« titulált irodalmi tevékenységéről.

Mérimée a kulturális kapcsolatok elmélyítése céljából fogott hozzá Puskin és Gogol lefordításához és ennek a törekvésnek a nevében kötött barátságot Turgenyevvel, akinek szintén lefordította néhány írását, megtoldva egypár az orosz irodalomról szóló tanulmánnyal.

A *Levelezés* nyolcadik kötetének anyaga Mérimée életének legkeservesebb, legnehezebb korszakából való (1856—58). Akkor szakított vele — kegyetlen ügyességgel — Valentine Delessert, az író nagy szerelme. A szakítás kiütötte a tollat az elbeszéléseket író Mérimée kezéből, aki mardosó szomorúsággal írta egyik barátnőjének: »Homéros, aki nem nevezhető buta embernek, azt mondotta, hogy a csapások összezsugorítják az embereket. Hát ezért nem írok többé.«

Fények és árnyékok, kevés öröm és sok bánat, betegség teszi szomorúan regényessé a látszólag nyugodtan folyó életszakaszt.

Mérimée szerencséjére — vagy szerencsétlenségére —, éppen annak a nőnek a leánya lett Eugénia császárnő, akit az író kedves és régi barátnői közé sorolhattott. Az író, aki a császárnőt gyermekkorában keresztleányaként kezelte, egy-csapásra »udvari ember« lett, vagy ahogy önmagáról keserű gúnnyal írta: »Öfelsége bohóca«, aki a fontainebleau-i kastély semmittevőinek, haszonlesőinek és udvaroncainak társaságában együgyű »szellemességeket« tartalmazó közmondásokat és rímeket fabrikált.

Mérimée a csapások, a lelki megaláztatások, a »kisiklottság« nyomasztó tudata ellenére sem tántorodott meg anynyira, hogy végképp lemondjon az alkotómunka, a hasznos tevékenység öröméről. Archeológiával foglalkozik, újraservezi a Bibliothèque Nationale-t, hivatalos utakra megy Angliába, Velencébe és elszánt, titkos küzdelmet folytat az életét fenyegető filiszterség rémével. S aki annyi megtérhetetlen, megfékezhetetlen és rettenetetlen alakot teremtetett írásaiban és aki a nép körében kereste a

kivételes jellemeket, nem is válik filiszterré. Ha annak látszatát kelti is, akkor is szellemesen és saját testi-lelki nyomorán kedélyesen, szarkasztikusan mosolyogva, stílusművészetének teljes fegyverzetében írja leveleit.

Mérimée leveleinek anyaga megdönti azt a vádat, melyet szívesen hangoztatnak abban az időben, hogy ő »szörnyen reakciós« volt.

Döntő és beszédes bizonyítékokat szolgáltatnak e vád ellen Mérimée most kiadott levelei, amelyek közül nem egy élesen tiltakozik a francia grammatikai politika embertelensége ellen.

H. B.

MORTON, A. L.

Genius on the Border

[Kettősséget tükröző lángész]

The Marxist Quarterly, 1955. 3. sz.
157—172. p.

Ebben az évben van Charlotte Brontë halálának centennáriuma, ugyanakkor ünnepeljük a maga korában kevésbé elismert, de azóta a megbecsült költők közé emelkedett hűgát, Emily Brontë-t is. Művészetük az angol ipari forradalom érdekes és izgalmas korának szülötte, amit sajátosan színezett családi és társadalmi helyzetük.

Apjuk, Patrick Brontë, yorkshire-i tiszteletes, valamikor Pat Brunty volt, County Down-beli mezítlában íri parasztyerek. Ezt a család szerette elhagyni. Az 1798-as felkelésben az ango-ok oldalán vett részt. Valószínűleg emiatt hagyta el később hazáját és jött Angliába, ahol mint hű és megbízható tory egész életére megtelepedett.

Lányai ebben a tory szellemben nevelkedtek a parókián, de hamarosan túléptek rajta. 1816 és 1820 között születtek és az ipari forradalom második, sok szempontból legjelentősebb szakaszában nőttek fel. Ez már nem a kezdeti találmányok időszaka volt, hanem az új gyári rendszer megszilárdulásának ideje, a kapitalizmus fejlődése a konjunktúrák és válságok ciklusaival, a szakszervezeti mozgalom és a chartista mozgalom kibontakozásának kora. Két korszak határán, de földrajzilag és társadalmilag is határterületen éltek, s ezt a kettősséget találjuk környezetükben, életkörülményeikben mindenütt.

Szülővárosuk, Waworth gyorsan fejlődő ipari terület volt, a West-Riding-i textilipari vidék legszélő határán. A vá-

rostól délre és délkeletre fekszik két nagy város, Bradford és Halifax, de nyugatra csak a még ma is kietlen mocsár, vadon. A Brontë parókia a városnak ezzel a vidékkel határos szélén épült. A ház kapujától néhány lépés az egyik vagy a másik irányban, két egészen ellentétes világba vezetett. Két világ hívta hát a Brontë gyerekeket; a mocsaras, balladás Észak, és a kapitalista Dél, az építés, a proletárharcok kavargása. Mindkettő heroikus volt a maga módján, és mindkettő vonzotta a képzeletet.

Neveltetésük, társadalmi helyzetük ugyanezt a kettősséget mutatta. Apjuk, mint megbecsült egyházi férfiú, gentleman, nemesember volt, de nagy családjá gondjával, szűk megélhetési lehetőségeivel és kevés összeköttetésével életformájában a nemességnek csak nagyon a szélén állott. A lányok is dolgozni kényszerültek, nevelőnőnek mentek, alantas helyzetet vállalva az újgazdag gyárosnál, vagy 'bocskoros' nemesnél, akit pedig megvetettek.

Életük sokféle kettőssége már gyermekkorukban sajátosan alakította belső életüket. Mindketten különös fantázia-világot teremtettek. Charlotte a byroni romantikával telt Angriát, Emily a balladai-heroikus Gondal világát. Ez a gyermeki képzeletvilág színezi később érett művészetüket is.

Az irodalomban Charlotte jelentkezett először. Első regénye, *A professzor* (The Professor) új hang volt az angol irodalomban. Egy regény, amely »lentől« íródott, olyan ember szemével vizsgálva a világot, akinek a pusztá megélhetéséért kellett harcolnia. Előszavában így ír:

»Feltettem magamban, hogy hősöm úgy fog utat törni magának az életben, ahogyan a valóságban élő embe-reknél láttam, hogyan törnek utat maguknak, — hogy sohasem fog egy szil-linget sem kapni, amiért ne dolgozott volna meg, hogy egy pillanatnyi, váratlan fordulat nem fogja gazdagságra és magas pozícióba emelni.«

Charlotte valamennyi művében szembeállítja az egyén ügyét a világgal. *A professzorban* még hidegen és objektíven, a *Jane Eyre*-ben és a *Villette*-ben már szenvedélyesen. Minden hősnőjének meg kell küzdenie a léthez való jogáért. Ezért neheztelt Charlotte-ra a kritika, — mert elvetette azt a passzív szerepet, amelyre kora a nőt kárhóztatta. Angliában első ízben mutatta meg egy író, hogy az asszony életének önmagában is van célja, nemcsak a férfiak — az apa, a

testvérek, a férj és a fiak — életének ki-egészítői.

Vallási és politikai kérdésekben is igen világosan gondolkodott. A korabeli kritika — nem alaptalanul — a chartista szellemet érzi a *Jane Eyre*-ben; egyik kritikusa így ír:

»Egészében véve a *Jane Eyre* önélet-írása elsősorban keresztényellenes alkotás. Tele van zúgolódással a gazdagok jómódja és a szegények nyomorúsága ellen. Allandóan és büszkén hangsúlyozza az ember jogait, ... ugyanaz a hang és gondolkodásmód jellemzi, amely megdöntötte minden emberi és isteni törvényt tekintélyét külföldön és a lázadást és a chartizmust szította itthon...«

Charlotte nem volt radikális, még kevésbé forradalmár. De a tömegek nyomora fellázította és tiltakozásra készítette.

Társadalmi eszméi talán a *Shirley* c. regényében jelentkeznek legvilágosabban. Ebben a Brontë családot és a környező világot rajzolja meg a tőle telhető legnagyobb objektivitással. A yorkshire-i élet teljes ábrázolásának szándékával kezdte, — amely »oly kevésbé romantikus, mint egy hétfő reggel«. Munkáját Emily halála szakította meg (1848 dec.) és ezután a halott testvér mind nagyobb részt foglal el a készülő könyvben. Hasonló módon kezd azonosulni Caroline Helstone másik húgának, Anne-nek az alakjával, Helstone tiszteletesben pedig apjukat ismerhetjük fel. Végül a könyvet megtöltik a barátok és szomszédok alig álcázott portréi. Az eredmény fércmű, összehordott, túlbonyolult mesével. Mégis ez Charlotte egyik legérdekesebb alkotása, mert ebben sikerült leginkább összekapcsolnia az általa ismert két világot, és az osztályviszonyokról határozott és pontos képet rajzolnia.

A *Shirley* történeti regény, a luddita lázadás* története, amely Charlotte születése előtt zajlott le. De nyilvánvaló, hogy atmoszféráját nagyrészt az a helyzet és azok az események adják, amelyeket Charlotte legfogékonyabb éveiben maga átélt. A Reformtörvény és a Szegénytörvény körüli harcok, a lázadások és tömeggyűlések azokon a helyeken zajlottak, ahol Charlotte élt és tanítókodott. 1848 elején, az utolsó nagy chartista fellobbanás idején kezdett dolgozni ezen a regényén. Ezért oly élményszerű, ez teszi oly meggyőző erejűvé.

* Angol gépromboló munkások mozgalma.

A fiatalabbik költőtestvér, Emily néze-
teinek megismerése nehezebb feladat.
Míg Charlotte véleményeit csaknem
minden kérdésben leveleinek százai ör-
zik, Emily véleményeire csak következ-
tetni lehet, verseiből és az *Üvöltő szelek*
c. regényéből.

Emily egyedül áll a nagy alkotó írók
között, mert élete végéig nem számolta
fel gyermekkorá képzeltvilágát, sőt
érett művészetét is erre építette fel. A
képzelt azonban nála nem a realizmus-
tól való menekülést, hanem ellenkezőleg,
a hozzá vezető utat jelenti. Fantáziavi-
lága, Gondal, egy nagy sziget, valahol
az Óceán északi részén. Kietlen hegy-
vidéke, zord tájai és éghajlata Észak
Yorkshire-re emlékeztetnek. Számos,
egymással harcban álló fejedelemség
osztozott rajta. Később a gondalok le-
győzték és gyarmatosították Gaaldine-t, a
messze délre fekvő, gazdag trópusi or-
szágot. Gaaldine kizsákmányolása végnél-
küli háborúk és ellentétek szülője lett, és
károsan hatott vissza magára Gondalra
is. Csábító volna a gondolat, hogy Emily
itt meglátott valamit a kapitalizmus
romboló hatásából. Annyi bizonyos, hogy
amint művésze érelődött, ezek a
konfliktusok egyre inkább társadalmi
jelleget öltöttek: úgy látszik, Emilyt le-
kötötte a lojalitás és a szabadság közötti
belső összeütközés, amelyben családi
torzmulusa és az elnyomás tényének nö-
vekvő felismerése közötti konfliktus tü-
kröződött.

Az *Üvöltő szelek* és Emily életműve
általában leginkább Blake életművével
kapcsolatban érthető meg, amellyel a
legszorosabb párhuzamban haladt. Ami
kettejük művészetében sokak előtt misz-
tíciizmusnak tűnik, az valójában gondol-
kodásuk dialektikus módja. Számukra
a világ az ellentétek konfliktusában és
ennek megoldásában fejeződik ki, — és
ez az *Üvöltő szelek* témája is.

Az *Üvöltő szeleket* nem lehet úgy ol-
vasni, mint morális mesét, mint kon-
vencionális regényt, hőssel és gonoszte-
vővel, amelyben a jó elnyeri jutalmát, a
rossz büntetését. Hősei vétkeznek, és
Emily, bár érvényesnek fogadja el a vi-
lág ítéletét, azt hirdeti, hogy van egy
másik mérték, amely szerint hőseinek ma-
gatartása elkerülhetetlen, sőt jogos.

Emily nem helyettesíti társadalmi kap-
csolatokkal a személyieket, de olyan ma-

gaslatra emel minden emberi kapcsolatot,
amelyen azok társadalmi és egyetemes je-
lentőséget nyernek.

Az *Üvöltő szelekben* Emily szakított
korának fő irodalmi áramlatával. Nő-
véreinek, Charlotte-nak még legjobb mű-
veit is gyengítette az, hogy nem tudott
túllépni a romantikus hagyományon,
amely pedig a XIX. sz. közepe óta korcs,
irreális, túldisztított volt. Ez a forma rom-
lását okozta, Charlotte rosszul építi fel
regényeit, csak az érzések mélysége és
őszintesége tartja őket össze.

Emilyt — akárcsak Blake-et — sok
nehézségtől kímélte meg, hogy kívülál-
lott a kor divatáramlatain, a klikkeken,
nem is ismerte őket. Zsenije zavartalan-
ul járhatta a saját útját. Az *Üvöltő
szelek* szokatlan, de hibátlan formájú re-
gény, teljesen mentes a beteg romanti-
kától, amelyben pedig Emily nevelkedett
és amely verseinek negy részét még szí-
nezte. Az *Üvöltő szelekben* már teljes
egészként tudta a valóságot megragadni
és tapasztalatait kritikái fegyverként
használta fel.

Ha már mindent elmondottunk Emily
és Charlotte életművének különbségei-
ről, hangsúlyoznunk kell alapvető rokonsá-
gukat. Emellett semmi jobban nem ta-
nuskodik, mint az, hogy Emily halála
után Charlotte kiadott egy válogatást
Emily költeményeiből, és *The Visionary*
(A látnok) címmel bevett három szakaszt
Emily egy hosszabb költeményéből is.
Hogy a kiszakított szakaszokat önmaguk-
ban is kerek egészé tegye, két további
szakasszal megtoldotta egyik saját versé-
ből. A kritikusok nemcsak, hogy nem fe-
dezték fel, hanem több ízben idézték is,
mint Emilyre sajátosan jellemző sorokat.

Ma, egy évszázaddal Charlotte halála
után, talán kezdünk igazabb képet kapni
mindkettőjükéről, és kapcsolatukról is.
Azonos fának az ágai voltak, azonos kö-
rülmények között születtek. Ugyanazt a
fáradhatatlan harcot vívták végig, olyan
harcot, amelyben — talán akaratlanul —
a boldogtalanok és elnyomottak ezreinek
váltak képviselőivé. Fegyverzetük és
erejük különböző volt, de küzdésük és
bátorságuk azonos. Számtalan ember
szereti és tiszteli őket, akik nem is min-
dig mint irodalmi nagyságokra gondol-
nak rájuk, hanem mint velük egy úton
haladó rokon szellemekre.

K. Sz. Zs.

BONORA, Ettore

Struttura e stile del maccheronico folenghiano

[Folengo makaronikus nyelvének szerkezete és stílusa]

Giornale storico della letteratura italiana, 1955. 1. sz. 1—56. p., 2. sz. 234—256. p.

A nagyjelentőségű tanulmány új oldalról világítja meg Teofilo Folengo (1496—1544) életművének, a makaronikus latin nyelven írt eposzoknak, mint a *Baldus*-nak, a *Zanitonellának* és a *Moscheidének* stiláris jelentőségét; a részletvizsgálatokból, melyeknek többek közt az is nagy fontosságot kölcsönöz, hogy a szerző a Folengo életében megjelent kiadások nyelvi változatait is tekintetbe veszi, alapvető eszmei-ideológiai tanulság vonható le.

Makaronikus latin nyelvnek tekintjük azt az írott, latin alapú keveréknyelvet, melybe a szerző vagy szerkesztő kisebb-nagyobb mértékben olasz szavakat iktat, de az olasz szavak latinizált alakban jelennek meg. Az alaktalan, ill. nyelvtani rendszer latin, tehát a latinizált olasz szavak a latin deklináció és konjugáció szabályainak engedelmessé válnak. Így Folengo szemelvényei is első látásra latin szöveg benyomását keltik. Közelebbről megvizsgálva derül ki az, hogy hol kevesebb, hol bővebb adagolásban a latin mez alatt olasz szavak rejtőznek. Ebben a példában csak egy-kettő:

Suspirat Cingar [a Baldus eposz egyik hőse], nescit qua parte rapinas, furta, sacrilegium, ludos narrare *comenzet*.

Dum *pensare* studet, scelerum confusio surgit, quae tot sunt equidem numero, quot sidera coeli.

Az alábbiakban viszont alig találunk eredeti latin szót. Az idézendő két sor ugyancsak Cingarról szól, a kéteserkölcsű hősről, aki macskához hasonlít. Olyan fűgén ugrik, mászik, körmöz mindenfelé, hogy lopjon, mint a macska:

ut gattus saltat, sgrafegnat [graffia], rampegat [si arrampica], atque altasos

spoliat, giesias [chiese] si trovat apertas.

A makaronikus nyelv kutatójának részleteiben kell megvizsgálnia a latinizálás technikai módozatait. A komikus hatás emeléseért pl. Folengo a *-men* főnévképzőt, mely tudvalevően a képzett szó *gravitas*-át emeli ki, igen gyakran használja, főleg olasz eredetű főnevekhez függesztve: a könnyen érthető *bestiamen*, *lignamen*, *regnamen* mellett *brasamen* (brace: parázs), *levamen* (solliervo: megkönnyebbedés), *mollamen* (mollica: kenyérbél) jelentése csak a szövegből következtethető ki.

Az említett komikus hatást Folengo egyébként más, a legkülönbélebb, absztraktum-képzőkkel is igyekszik elérni. Sok szó alapja olasz, a képző tudós latin. Így jönnek létre: *pigatio* (piegar lenzuola), *giratio* (girare), *ragiatio* (raglio dell'asino), *nodatio* (maniera di nuotare).

Azonban Bonora főérdeme nem a latin mez vizsgálata, bár e tekintetben is de-rekas munkát végzett, összefoglalva és felrészítve a korábbi kutatásokat. Ő az, aki elsőknek mutat rá teljes határozottsággal és elemző részletességgel az olasz szavak jellegére, igen nagy jelentőséget tulajdonítva annak a ténynek, hogy a latinizálás nagyon gyakran nem olasz köznyelvi, hanem tájszavakat érint. A fentebb idézett: »ut gattus...« kezdetű szövegben tájszólasos jellegű a *sgrafegnat*, *rampegat* és mindenek előtt a *giesia*, mely a *cl* mássalhangzókapcsolat jellegzetes északolasz feloldását mutatja, a *g-t*. Folengónál egészen tudatos a tájszavaknak a latinizáláson keresztül való meg-nemesítése, s ezzel ő a Cinquecento fontos nyelvi vitájához kapcsolódik. Bembo és követői az olasz köznyelv egységének megmentése érdekében a Trecento archaikus nyelvi formáit, szókincsét szentesítették és évszázadokra rögzítették az olasz irodalmi nyelv választékos, emelkedett formáit. Ugyanezt tették Castiglione és az udvari nyelv szószólói, de más módon: az előkelő nyelvet nem a régi

toszkán nyelvhasználatban, hanem az olaszországi udvari élet körülményei közt kiifinomott ejtésben és szókincsben ke-resték.

Ezzel a két választékos irányzattal szeben, melyhez költői vonatkozásban a »petrarchismo esangue« a vértelen petrarchismus csatlakozik, forradalminak mondható Folengo magatartása, különösen a petrarchismushoz való viszonyában. Folengo vaskos népi humora és hőseinek az udvari és szalonéletől annyira elütő világa új életet és vérkeringést hozott a hagyományos témák és világszemlélet keretei közé. Az irodalmi szókincs bővítése nyelvjárási szavakkal, a nyelvjárás létének, fontosságának hangsúlyozása a Cinquecento elején kialakult politikai és társadalmi helyzetet tükrözi. Elszállt ekkor már a reménye is annak, hogy a nyugati államok mintájára megszülethet az egységes Olaszország. A létre nem jött államnak mégis igyekeztek valamilyen egységes nyelvet biztosítani és ezt Bembo és követői a Trecento hagyományoktól és tisztelettől megszentelt irodalmi nyelvben látták. (Törekvésüket siker koronázta, mert az egységes olasz állam megalakulásának időpontjában, a XIX. század első felében, a nemzet a helyileg beszélt nyelvjárások ellenére rendelkezett, ha archaikus színezetű, de mégis egységes irodalmi nyelvvel.)

Folengo a tényleges helyzet következményeit vonta le. Nincs egységes állam, nem kell egységes nyelv sem: éppúgy hangoztatja minden nyelv és nyelvjárás azonos tekintélyét, azonos jogosságát, mint Pomponazzi, a kor híres materialista filozófusa. (Egyes kutatók szerint Folengo Pomponazzi tanítványa volt Bolognában.) A nyelvjárási szavaknak polgárjogot kell kapniok az irodalmi nyelvben, viszont a nyelvjárás is lehet irodalmi nyelv.

A toszkán nyelvjáráson alapuló irodalmi köznyelv felfrissítése, átíratása nyelvjárás szavakkal, képekkel, kifejezésekkel azonban képtelenség lett volna: élő nyelvvel ilyen kísérletet nem lehet végezni. Ezért fordul Folengo a latinhoz: a holt nyelv »türelmesebb« és »engedékenyebb«: egyúttal a komikus hatás sokkal jobban biztosítható, hiszen a távoltság a latin és a nyelvjárás közt nagyobb, mint az irodalmi nyelv és a nyelvjárás között. Egyúttal pedig a humanisták néptől, valóságtól elszakadt törekvései is gúnyos fricskákat kaptak.

A Trecento toszkán irodalmi nyelvnek uralma a tényleges helyzet adottsá-

gait reális érzékkel mérlegelő Folengo előtt a Cinquecento közepe felé egyre inkább valószínűtlenek és mesterkéltnek tűnik fel. Makaronikus műveit nyelvileg és tartalmilag többször átdolgozta: a későbbi átdolgozásokban növelte a nyelvjárási szavak arányát, a »colorito dialettale«-t. Ezzel párhuzamosan emelkedik a művekben foglalt realista elemek aránya is: sokkal több a Folengóra egyébként jellemző olyan hasonlat, amikor dolgokat dolgokkal jellemez. (Új pl. az a híres, a mindennapi élet realitását tükröző kép, mely az ördögök megzavarodását, összevisszaságát nagy fazék fővő babhoz hasonlítja: »magna fasolorum confusio, magna fabarum est ibi, dum saltant, tomant, sotosoraque danzant«.)

Sajnálatos módon Bonora nem aknázza ki tanulmányában, hogy az átdolgozások tükrében az új itáliai politikai helyzet is megmutatkozik. A főmű, az említett Baldus korábbi kiadásai, az 1517-es és 1521-es sok olyasmint tartalmaznak, amely az 1539—40-es és a szerző halála után megjelent 1552-es, véglegesnek tekintett kiadásából kimaradt. Így többek közt nem találjuk meg a pápai búcsúk elleni, szinte protestáns-izű invectivákat, elmarad Luther Márton említése is, s kiesett a különféle mesterségek sokszor részletekbe menő ismertetése. Mindennek megvan a maga társadalmi, politikai oka: a refeudalizáció légköre, a tridenti zsinat megszorításai felé haladó Olaszország. Ebből is nyilvánvalónak tűnik, hogy szükség van Folengo életművét marxista szempontból értékelő dolgozatra.

A szerző sajnálatos módon nem tért ki a makaronikus latin és a tolvajnyelv, a lingua furbesca esetleges kapcsolataira sem, holott fontos előzmények léteztek már Folengo korában. Nézetünk szerint azonban a makaronikus latin sokkal inkább hozható kapcsolatba a Cinquecento novellaíróinak és vígjátékszerzőinek az a gyakorlati fogásával, hogy személyek és a környezet jellemzésére tájnyelvi szavakat használtak. Mind ennek a kísérletnek, mind a makaronikus latinnak a lényege a nyelvjárás megerősödése az irodalmi nyelv rovására. A nyelvjárás irodalmi használatának előtörése pedig egyenes arányban következik be a helyi területiális egységek, az olasz államocskák megerősödésével, XVI. századi, véglegesnek látszó megszilárdulásával — mindenekelőtt azoknál az íróknál, akik az irodalom balszárnyához tartoznak, népilebeius származásúak voltak. Ebből következik azonban az is, hogy a makaro-

nikus latin utólete vajmi csekély. Nemcsak azért van ez így, mert — mint Bonora mondja — »invenzione così personale«: ennyire személyes jellegű, személyhez kötött ötletesség nehezen kap méltó, megfelelő utódokat, hanem főként azért, mert a makaronikus latin fő élte-tője, a nyelvjárás megnevesítésének szükségessége alábbhagyott, sőt megszűnt azokban az elkövetkező századokban, amikor egyre jobban előtérbe került népi-plebeus és haladó polgári rétegekben az egységes olasz állam létrehozásának kikerülhetetlen ügye. A makaronikus, a nyelvjárás alapuló latin nyelv többé már nem szól szélesebb művelt rétegekhez, nem fejezi ki a társadalmi, politikai helyzet nyelvi reflexét, hanem csak néhány tudós játékvá lesz (»solo il diletto degli eruditi«).

H. Gy.

CUNNINGHAM, Dolora

The Jonsonian Masque as a Literary Form

[A jonsoni masque mint irodalmi műfaj]
ELH, 1955. 2. sz. 108—124. p.

Az irodalomtörténeti köztudatban Ben Jonsonnak, Shakespeare fiatalabb kortársának masque-jai ma úgy szerepelnek, mint irodalmi értékűnek alig nevezhető fantasztikus drámai látványosságok, te-lítve a kor szellemi tudományából vett különféle anyaggal és bőven megtűzdelve a királyhoz intézett változatos formájú hízelgő, udvarló passzusokkal. Azonban alaposabban megvizsgálva Jonson masque-jait s Jonsonnak rájuk vonatkozó elméleti írásait kapcsolatba hozva a kor dramaturgiájával és költészetével, világossá válik, hogy e művek fontos szerepet töltenek be az író erkölcsi célzatú munkásságában, aki velük egy új műfajt szándékozott kialakítani. Jonsonnál a masque olyan drámai mű, melyben egy központi eszmének logikus kifejtése alkotja a cselekményt. A drámai esemény két, egymással ellentétes állapot (rendszerint egyfelől az erény és rend, másfelől a romlottság és zűrzavar) képviselőinek összeütközése olyan módon, hogy a masque szerkezeti eszközei harmonikus egységbe foglalják őket. E szerkesztő eszközök a hol drámai, hol elbeszélő dikció, a zene, a látványosság és a jelképes szereplők tánca. Minden jelenség önálló, magáért való, mégis csupán alkatrésze, illuztrációja a központi eszmének, az egész

masque-ot összefoglaló gondolati szerkezetnek, melynek lényeges eleme a hirtelen fordulat, a maskarák személyének felismerése, a színhely átváltozása, a királyban megtestesülő erények felmutatása. A masque célja a nézőkben csodálat és tisztelet felébresztése a királyi nagyszerűség eszméjével és megtestesítőjével szemben.

Jonson masque-elmélete és gyakorlata három ideológiai alapelvre épül, az illendőség (decorum), a hierarchikus egység és az erkölcsi hasznot a művelézzettel egybekapcsolás renaissance gondolataira. Dramaturgiai szerkesztő eszközei az ellentét, a folyamatosság és a változatoság. A masque hősei, a rend, a ráció és az erény képviselői diadalt aratnak az anti-masque-nak ezek ellentétét megtestesítő szereplőin. Jonson fontosnak tartja, hogy a művészetek legnemesebbikének, a költészetnek kifejező és ez elemeket egységbe foglaló szerepe ne szoruljon háttérbe a masque lényeges, de külsősége-sebb, látványos elemei mögött. A költői mese fejezzen ki erkölcsi igazságot, alapuljon a klasszikus ókorra vonatkozó történeti és mitológiai ismereteken s mivel a hierarchia, a rend-eszmény csúcspontját, a királyt és annak hivatásbeli erényeit dicsőíti, legyen előadása káprázatos, királyi bőkezűséghez illő. Vezesse el nézőit azon erények tiszteletéhez, melyeket Jonson az oligarchikus rend legfelső képviselőjében, a barokk uralkodó-eszményben látott megtestesítve, a bölcsességhez, tudáshoz és a kegyes istenfélelemhez.

A tanulmány szerzője szembeszáll azokkal a kritikusokkal, akik a masqueban a királydicsőítést külsőséges, konvencionális elemnek tekintik vagy a legjobb esetben is csupán neoplatonikus szimbolikának. Rámutat Jonson felfogásának a középkori és renaissance uralkodóeszménnyel való kapcsolataira és aláhúzza, hogy történelmietlen az a kritikai szemlélet, mely Jonson masque-jait azok hangsúlyozott morális célzata és tudóskodó témái miatt ítéli el. Jonsont és kortársait csak saját koruk történelmi, ideológiai adottságainak perspektívájában lehet helyesen megérteni. Jonson kora számára a királyság dicsőítése etikai szükségyszerűség. Miként a tragédia e korban az uralkodó bukásának, úgy a masque az uralkodó erényeinek drámailag ábrázoló műfaja.

O. L.

FRAPPIER, Jean

Le Graal et la chevalerie

[A Graal és a lovagság]

Romania, 1954. 165—210. p.

Jean Frappier tanulmánya igen nagy jelentőségű a francia irodalomtörténet-írás és általában a középkorkutatás történetében, mert első ízben vizsgálja a Graal-regényeket társadalomtörténeti szempontból, azaz mint az arisztokrácián belüli osztályrétegződés irodalmi tükrözését.

Tudjuk, hogy a Graal-regények nemcsak lovagregények, hanem egyben vallásos szellemből fogant művek, ami egyáltalán nem meglepő egyetlen középkori műalkotásnál sem, a Graal-történetekben azonban a két elem, a kaland és az áhitat, a romanészek és a liturgia egybefonódása különös módon jelentkezik. J. Frappier a Graal-misztikától inspirált, a XII. század végéről és a XIII. század első harmadából eredő főbb verses és prózaregényeket veszi ilyen szempontból vizsgálat alá.

A Graal-történetek pogány-mágikus eredetűek, de a XII. század végén, amidőn első ízben jelennek meg szövegileg lerögzített irodalomban, mégpedig francia nyelven, mágikus elemeik nagyrészt már a keresztény hagyomány értelmében nyertek újszerű, allegorikus értelmezést. A titokzatos edény például, melyet Perceval — a regény német utánezatainak Parzival, illetve Parsifal nevű hőse — a Halász-Király kastélyában pillant meg, egy ostyát tartalmaz, az eucharisztiaéhoz hasonló rendeltetéssel. A sebet gyógyító lándzsát a kései változatok ama Longinus római katonának lándzsájával azonosítják, aki egy régi monda szerint Krisztus mellé keresztüldöfte. Maga a Graal, a csodás edény, az Utolsó Vacsorán használt tállal azonosul, továbbá azal a kehellyel, amelybe Arimathiai József Krisztus kiömlő vérért felfogta. Ami a leginkább meglepő azonban a regényekben, nem egyéb, mint az a tény, hogy a szerzők nem annyira ereklyének tekintik a Graalt, mint inkább szimbólumnak. A Graal felkutatása, amely a regények egyik központi témája, továbbá a Graal szemléletben való részesezés, magával a vallásos eksztázisra való törekvéssel és annak átélésével azonosult. A Graal eme felkutatása a lovagság legjobbjainak volt a kiváltsága.

És itten kell rámutatnunk a lovagság szó kettős értelmére, amelyet a közbeszédben, sőt néha tudományos munkák-

ban is gyakran figyelmen kívül hagyunk. Ilyesmi számtalan félreértésre adhat okot s Frappier érdeme az is, hogy a Graal-regények alapján külön meghatározza a lovagságnak az arisztokrácián belül betöltött érdekes szerepét. Lovagság alatt ugyanis egyrészt általában a középkori feudális uralkodó osztályt értjük s ilyen értelemben beszélünk lovagokról. A lovagság azonban ugyanakkor az arisztokrácia legkevésbé módos tagjainak összességét jelenti, amely a XII. század folyamán elkülönül a grófok és bárók rétegétől s a Graal-történetekben saját társadalmi létének idealizált, sőt gyakran teljesen fiktív képét teremt meg. Míg a XII. század első felében, a chanson de geste-ekben, a nemesség típusát és eszményképét a báró alkotja, addig a század második felének Arthus-regényeiben már a lovag kapja ezt a szerepet. A regények eleinte »kóborló lovagok«-ról beszélnek, majd rövidesen megjelenik a *kóbor lovag* kifejezés, amely már jellegzetes életformájú, egy bizonyos lovagi kategóriát jelöl, míg végül a Graal-regények ki nem jelölik sajátos eszményített feladatát, melyet már fentebb említettünk.

Az eszményített lovaghoz tehát a társadalmi valóság adta a mintát: a nemesi családok legifjabb sarja, akinek nem jutott birtok az örökléskor s akire a hirhedt és rendkívül merev francia elsőszülöttségi öröklés jóvoltából a későbbi századok folyamán is még oly jelentős szerep fog várni (gascognei kadétek stb.), képezi itt a kiindulási pontot. A nemesi család legifjabb tagját így a teljes elnyomorodás fenyegette. Ha jól tudta kezelni a lovat és a lándzsát, kénytelen volt viadalokba bocsátkozni a legyőzött ellenféltől járó váltságdíj reményében, vagy pedig katonai szolgálatra szegődött el a tehetős nemeshez, vagy tengerentúli vállalkozásokban, így a kereszties hadjáratokban kereste kenyérét, vagy pedig jobb híján a fosztogató-útonálló kóbor lovag szerepére kényszerült. Elsősorban ennek a kóbor lovalagnak mását kell tehát megpillantanunk az Arthus- és a Graal-regényekben, melyekben a lovag a gazdag arisztokrácia erkölcsi és esztétikai mintaképének tekintti magát, a klérussal szemben pedig egy eretnekséggel kacérkodó saját vallást teremt, a Graal-misztikát. A maga számára tartja fenn a hittitkokban való közvetlen részeseést, ami nem egyéb, mint eszményített kiiktatása a klérusnak. Nem véletlen, hogy a Graal-történeteknek az albigenes eretnekséggel

való kapcsolata is már több ízben felmerült a kutatásban.

Az új regényhős kialakításához az első lépést a középkor nagy epikusa, Chrétien de Troyes teszi meg *Perceval*ban (1190 körül), pályája utolsó remekében. Előző művei jelentős részében is a lovagot eszményíti, de az áhitat és a misztika csak *Perceval*ban lép a mondanivaló tengelyébe. Maga a Graal-téma váratlan megjelenése is fordulópont nemcsak az ő költészetében, hanem az egész francia irodalomban. Itt jelenik meg először a kaszt-elzárkózásnak az a sajátos módja, amely elejétől fogva ráüti bélyegét az egész Graal-ciklusra.

Az egész cselekmény egy rejtett, de könnyen kibogozható eszméből indul ki, a nemesi származás ideájából. Perceval igen előkelő családból ered, de származását nem ismeri, mert özvegy anyja, aki előzőleg már két fiát elvesztette, az erdő mélyén teljes tudatlanságban neveli megmaradt fiát, nehogy a lovagi életmód őt is elragadja tőle. Egy tavaszi reggelen azonban lovagokkal találkozik az ifjú s a vér, a származás győz a nevelésen, amely már-már ügyefogyottá tette őt. Lóra kap és elindul, hogy Arthus király udvarában maga is lovaggá váljék.

A Graal-kaland ugyancsak a nemesi származás motívumával fonódott egybe. Percevalról kiderül ugyanis, hogy rokonságban van a történet egyéb főszereplőivel, olyannyira, hogy a Graal-misztérium végül is már holmi »családi titok«-hoz kezd hasonlítani. És kiviláglik a sorok közül, hogy a Graal és annak meghódítása egy kiváltságos család kiváltságát jelenti. Sőt az is kiderül, hogy Perceval számára kivételes sorsot tartogatnak a természetfölötti hatalmak. A regény egyes fordultainak kapcsán megnyilvánuló bizonyos csodajelek arra engednek következtetni, hogy Perceval nem más, mint egy várva várt szabadító, s az eljövételéhez kapcsolódó reményteljes várakozást a költő visszavetítette a múltba s a főhős eleve elrendeltségének motívumát alkotta belőle.

A Perceval-rokonságban jelentős szerepet kap Perceval nagybátyja, a rejtélyes remete. Ő is nemesi születésű tehát s Chrétien de Troyes regényében ő az egyetlen képviselője a klérusnak, helyesebben az egyetlen, aki lekipásztori működést fejt ki. Említ Chrétien természetesen egyéb egyházi embereket is, de csak rövid felsorolásokban, azaz egyiknek sem juttat semmiféle jelentőséget. Arthus királynak nincsen házi káplánja, ami meg-

lepő egy középkori regényben s a titokzatos Halász-Király várában egyetlen pappal sem találkozunk. Percevalnak ez a szentéletű nagybátyja válik aztán a Graalt kereső lovagok útjába oly gyakran akadó nagyszámú remeték mintaképévé a XIII. századi próza-regényekben. Ők szállásolják el a kóbor lovagokat. Többen közülök egykori lovagok, akik a tevékeny életformát az elmélkedő élettel cserélték fel s a Graalra vonatkozó hittitkokat és jóvendőléseket ötőlük lehet megtudni. Feltűnő a misztérium ilyen módon való továbbításának titkos jellege, a hivatalos egyház keretein kívül, az egyházi hierarchia megkerülésével. Chrétien de Troyes remete-epizódjából már ezt a benyomást nyerjük: a hős vallásos nevelése eladdig fogyatékos volt, s most remete nagybátyja titokban kioktatja, s ez a beavatás már itten bizonyos ezoterizmus jegyében áll. Meglepő még a Graalmenet rendkívül arisztokratikus-világi jellege, amelynek különösségét az is bizonyítja, hogy azok a későbbi szerzők, akik leginkább igyekeztek a Graal-mesét krisztianizálni, legkivált ennek a részletnek kívántak hangsúlyozottan egyházi színezetet adni. A Graal nemes leányok viszik, a lándzsát és a gyertyatartókat pedig apródok, azaz nemes ifjak, és az egész titokzatos liturgiához egy feudális várkastély szolgáltatja a színhelyet.

Chrétien de Troyes követőit mind a lovagság, mind a vallás fokozódó dicsőítése jellemzi s a két elemnek már-már alig kibogozható bonyolultsága. A XIII. század eleji művek közül nem a franciák a legérdekesebbek, hanem a német Wolfram von Eschenbach *Parzivalja* (1201—1205 körül). Wolfram egyik leghűségesebb tanítványa Chrétien-nek, de ugyanakkor eredetiségével is kitűnik, nemcsak a német, hanem az egész világ-irodalomban. Chrétien de Troyes-tól az is megkülönbözteti, hogy nem elkülönült szemlélője a lovagvilágnak, hanem maga is aktív tagja, tevékeny részese ennek a különös életformának. A lovagság emberi, vallásos és világi, földi és misztikus elhivatottságának ő a leggátlástalanabb dicsőítője. Nem annyira a vallás szolgálatába állított lovagság képét kapjuk tőle, mint inkább egy valóságos lovagság-vallást s kétségtelen, hogy Wolfram álma olyan theotikus nemesi kaszt, amely az egyház közvetítése nélkül nyerne el misztikus küldetését. Ezért dolgozza ki, tüzetesebben, mint francia mintája, Parzival és a Graal-királyok genealógiáját, sőt a vallás lovagi értelmezésének

legszélsőségesebb változatát adja, amidőn kifejti, hogy vazallusi szerződés köti Istent és a kiválasztott lovagot. Ezt a szerződést hűbérúrnak és hűbéresnek egyaránt tiszteletben kell tartania s amidőn Parzival szemrehányást tesz, amiért Isten igazságtalanul bánt el vele s így vétett a hűség érénye ellen, Wolfram semmiképpen nem feddi meg hősét, sőt Isten tudatában van, hogy súlyos tévedést hoz helyre, amidőn később Parzivalt ismét kegyeibe fogadja. Bizonyos egyházellenesség nyilvánul meg abban a módban is, ahogyan Wolfram a templosos-rendet szerepelteti. A rend világias életmódja — (nőtlenségük csak a Graal-várban végzett szolgálatuk tartamára kötelező) — bizonyos mérvű bírálatát adja Szent Bernát művének (*De laude Novae Militiae ad Milites Templi*), amely éppen a szerzetesi aszkézis megtestesítőit dicsőítette az annak idején újonnan megalakult lovagrendben.

A Wolframmal egykorú Robert de Boron verses Graal-regényében, illetve két elveszett művében, melyeknek prózai átdolgozásai fennmaradtak, a nemesi genealógia még jobban kiszélesedik és már történeti távlatot nyer. Robert de Boron egészen Krisztus passziójáig vezet vissza a Graal előtörténetét, olyannyira, hogy már-már egy profán evangélium bontakozik ki belőle. Ő azonosítja a Graal-szimbólumokat a passzió ereklyéivel, s a Graal-edény kettős eredetét — tál az Utolsó Vacsorán, valamint kehely a keresztrefeszítéskor — a két szín alatti áldozással magyarázza. Robert de Boron regényeit szokták a Graal-monda »egyházi« változatának tartani, Frappier azonban megjegyzi, hogy ugyanolyan mértékben »lovagiak«, mint akár Chrétien de Troyes, akár Wolfram von Eschenbach művei.

Robert de Boron legfontosabb újítása azonban Arimathiai József alakjának egybekapcsolása a Graal-mondával. Tudjuk, hogy Arimathiai József mind a négy hivatalos evangélium-szövegben egyaránt szerepel. Ő az, aki Jézus halála után kijárta Pilátusnál, hogy eltemethesse a halottat. A négy evangélium közül három említi társadalmi rangját is: emitt *quidam homo dives*, amott *decurio*, a harmadik szövegben viszont *nobilis decurio*. Ez a megjelölés némi indítást adott a Graal-regény szerzőjének, nemkülönben az a kitétel is, hogy titokban volt Krisztus tanítványa. A lényegyet azonban nem innen vette Robert de Boron, hanem az apokrif *Evangelium Nicodemiből*, amely

rendkívüli népszerűségnek örvendett a középkorban. Az a tény azonban, hogy József alakja csak itt kerül bele a Graal-történetbe s hogy egyedül Robert de Boron szövegében fogja fel Krisztus vérért József a titokzatos edényben, világosan mutatja, hogy a Graal-monda nem vallásos és nem egyházi eredetű, s a Graal-edény és a többi szimbólum előtörténete csak később kapcsolódott a mondához. Vajon miért juttatott ily rendkívüli szerepet Robert de Boron ennek a különös és rejtélyes személynek? József imént említett társadalmi rangja már sejteni engedti indító okait, ám ha közelebbről megnézzük Robert szövegét, azonnal megviláglik előttünk a kérdés. Az ő regényében ugyanis egyenesen »soudoier«, azaz »zsoldos« lett belőle. Ennek a szónak semmiféle pejoratív jelentése sincsen a középkorban. Birtoktalan lovagot jelent, aki királynak vagy más földesúrnak a zsoldjába szegődik. Ezzel a vazallus-típussal gyakran találkozunk a középkori francia irodalomban. Maga Tristan is ilyen zsoldos-lovag nagybátyja, Marc király oldalán, vagy más király szolgálatában, valahányszor Marc udvarát elhagyni kényszerül. Meglepő az is, hogy a zsoldos-lovag, amidőn a keresztlevétel engedélyt kéri Pilátustól, nem mondja ki egyenesen szándékát, hanem a tárgyaltan »adni egy adományt« kifejezéssel él. Nos, e kifejezés mögött egy kelta népi szokás rejtőzik. A francia irodalomban először Chrétien de Troyes-nál jelenik meg s a kelta tárgyú kalandregények egyik jellegzetes motívumává válik. Valamely kérés teljesítéséből áll ez, még mielőtt az adományozó a kérés tárgyát ismerné. Arthus király bőkezűségét és lovagjai iránti előlegezett bizalmát szokták ilyen kérésekkel próbára tenni s íme, egy jellegzetesen népi eredetű motívum felhasználása egyházi eredetű tárgynak a lovagi tematikába való illesztésére. Robert de Boron maga is lovag s minden igyekezete odairányul, hogy bemutatassa a lovagságot, mint jelenlévőt a Passio drámájánál, azaz: fiktív szövetséget köt Isten és a lovagság között. Ilyen mű megírására, amely nem egyéb mint a »lovagság új-testamentuma«, egyházi személy soha nem vállalkozott volna.

A XIII. századi regények genealógiája visszanyúlik egészen az őszvetsőség s egyes művekben már-már birtokba veszi az egész hivatalos egyháztörténetet. Ugyanakkor azonban, a XIII. századi igen erős egyházi ellenhatás közepette, a regények egyes csoportja a misztika lég-

körébe téved. Ennek az ágnak legművészebb darabja a prózában írt *Queste del Saint Graal* (A szent Graal keresése), amely Étienne Gilson megállapítása szerint a cisztercita misztika valamennyi motívumát egyesíti, sőt Gilson a szerzőben is ciszterci szerzetest sejt. J. Frappier nem száll perbe a kiváló filozófiatörténésszel, csupán egy félmondatban tesz kerülő úton célzást rá: a ciszterciták sohasem írtak regényt. Mégis ez a mű a Graal-monda leginkább klerikális változata. A lovagság kaszt-erkölcsével is szembehelyezkedik egy-két kitételében, amidőn hangoztatja, hogy az üdvözülés csak egyéni úton érhető el és nem a család kollektív érdemeitől függ.

A regények világnézeti értelmezését illetően igaza van Frappier-nak, amidőn hangoztatja, hogy a lovagi ideológia nem az egyház hivatalos álláspontja ellenére, hanem csupán mintegy az orthodoxia hátramesgyéjén jött létre. Afféle »kegyes család« a lovagságnak ez az önidealizálása, melyet az egyház sohasem helyeselt, de nem is tiltakozott ellene, mert végeredményben mégis csak a vallásos áhitat volt a regények egyik főihletője. Hiszen a lovagság, anyagi helyzete ellenére is a feudális uralkodó osztályhoz tartozik s a XII—XIII. században lényegbevágó antagonizmus elképzelhetetlen az uralkodó osztályon belül. Így tehát nehéz eldönteni azt is, vajon az egyházi ideológiának a lovagi világképbe való olvasztásáról van-e itten szó, vagy megfordítva. Mégis feltűnő, s ezt a körülményt Frappier erőteljesen hangsúlyozza, hogy a világi papság egyáltalán nem szerepel a regényekben, csak szerzetesek, még pedig túlnyomó mértékben remeték s még e remeték is a hűbéri-rokoni kapcsolatok jóvoltából: valamennyien a kiválasztott főhősök családtagjai.

Tagadhatatlan azonban — s Frappier szép elemzéseket tartalmazó tanulmányának ez talán a legfőbb érdeme —, hogy elsősorban a szegény, tehát létében fenyegetett lovagság álmai és illúziói tükröződnek a regények alap gondolatában, amely szerint a zsoldos-lovagság legkivált méltó arra, hogy a maga erejéből jusson el az örök életet adó Graal misztikus szemléletéig. Talán az sem véletlen, hogy éppen a Graalt, amely az eredeti kelta mondában minden bizonytalán örök táplálék, tehát az önfenntartás talizmánja volt, választották a szerzők műveik központi jelképeül.

Frappier tanulmánya hallgat arról a fontos körülményről, melyet a szovjet

kutatás találóan hangsúlyoz: az 1160—1170 körüli első lovagregények életöröme után a Graal-regényekben fokozatos eltolódást találunk az aszkézis irányában. A századfordulón az életöröm már a polgári irodalomba költözik át, s a gyors városfejlődés láttán az arisztokrata irodalom az elzárkózás felé tendál. Innen a zárt kastélyokban a maga életét élő, titokzatos és titkolt erkölcsi és esztétikai normáknak engedelmessé fényűző, majd aszkétikus élet rajza. Viszont a szegény lovagság érdeméül kell fölemlítenünk azt, amivel később a humanizmus eszme-világához oly tevékenyen hozzájárult: a lelki nemesség gondolatát, amely emitt-amott már a Graal-regényekben is megcsillan. A Graal-hősök nemzedékrendje már nem teljesen azonos a gőgös hűbéri genealógiákkal, hanem versenytársként állítja oda a maga származását, mintha ki akarná szorítani az egyház által jóváhagyottat. A Graal-regények körében az egész lovagság egyetlen osztályt alkot az uralkodó osztállyal, ideológiája azonban, utóhatásában, már a világi polgárság útjait egyengette.

Gy. J.

GOLD, André

Emil Verharn i Ruszija

[Emile Verhaeren és Oroszország]

Literaturen front, 1955. 27. sz.

A neves belga író nagy költő honfitársai életművének tanulmányozása során érdekes adatokra bukkant Verhaeren oroszországi utazásával és orosz költőkhöz fűződő baráti kapcsolataira vonatkozólag.

Hélène de Spart c. színműve először orosz nyelven jelent meg 1909-ben a Skorpión kiadásában, Valerij Brjusov, a neves orosz költő fordításában, akinek a szerző művét ajánlotta. Brjusovot kortársai tréfából »kis moszkvai Verhaeren-nak« nevezték. A darab franciául 1912-ben jelent meg a *Nouvelle Revue Française*-ben.

1914-ben a *Russzkije Vedomosztji* c. lapban Verhaeren így számolt be oroszországi élményeiről: »Soha, egyetlen város sem bájolt el annyira, mint Moszkva. Ennek az oka egészen mindennapi. Gyermekekoromban volt egy szolgálonk, aki előzőleg egy orosz családnál szolgált. Gazdái kísérve egyik útjuk során alkalma volt meglátogatni a Kremlt. A látotokról szóló elbeszélése mélyen belevésdött emlékezetembe, megragadta kép-

zeletemet. A Kreml szó egzotikus csen-
gésével elbűvölte hallásomat, s amikor
egyedül voltam, gyakran ismételttem
magamban...»

1913/14 telén látogatott el Oroszország-
ba Brjusov meghívására, akivel már
évek óta levelezett. Utazása során valóra-
vált, beteljesült régi álma. Ezt írta a
Kremlről: »Bezárkózva csipkés falainak
erődgyűrűjébe, ahonnan kupolák soka-
sága magasodik ki, aranyos madarak nya-
kához és csőréhez hasonlóan, amelyek a
fény felé törnek, a Kreml számomra a
legszebb tündérvilág, amellyel a valóság-
ban találkoztam.«

Oroszországban ünnepélyesen, nagy
lelkességgel fogadták a belga költőt. A
Pravda ezt írta róla: »Egyike azoknak a
költőknek, akiknek a neve egy egész kor-
szakot jelöl. Verhaeren ugyanúgy saját
költői világot teremtett magának, mint
annak idején Dante, Shakespeare és
Goethe.«

Maga Verhaeren így nyilatkozott:
»Moszkvában olyan költőkkel, művészek-
kel, tudósokkal, asszonyokkal találkoztam,
akik a legszivélyesebben fogadtak.
Milyen lelki melegséget, milyen forró
együttérzést tapasztaltam az orosz föld
dere és hava közepette!«

Az orosz folyóiratok már 1904—1905-
ben közölték verseit Brjusov fordításá-
ban (*A tribun*, *A bankár* stb.), amelyeket
az orosz demokraták élénk helyesléssel
fogadtak. Leonyid Paszternak 1905-ben il-
lusztrációt készített *A kovács* c. költemé-
nyéhez, fia Borisz Paszternak pedig idő-
vel neves fordítója lett költeményeinek.
1913-ban a *Szibirszkije Novosztiji* c. la-
pot elkobozta a cári rendőrség, amiért kö-
zölte *A kovács* c. költeményét, amelyet a
cári cenzorok forradalmi szimbólumnak
fogtak fel.

B. K.

KISZELKOV, V. Szl.

Najsztarata szlavjanszka azbuka

[A legrégebbi szláv ábécé]

Ezik i literatura, 1955. 3. sz. 215—220. p.

A két szláv ábécé, a glagolita és a cirill
egymáshoz való viszonyának kérdésében a
közelmúltban már másodízben hangzik el
új vélemény. E. Georgiev, bolgár tudós az
Ezik i literatura 1953. évi 6. számában
(tanulmányának ismertetését l. *Bibliográ-
fiai Tájékoztató* 1954. évi 2—3. sz.) a gla-
golita ábécé hagyományosan és általában

elfogadott elsőbbséget megcáfolva a cirill
alfabétum primátusa mellett száll síkra.
Honfitársa, Szl. V. Kiszelkov, most meg-
jelent tanulmányában a glagolita elsőbb-
ségét bizonygatja, s érdekes új megvilá-
gításba helyezi a szláv írás kialakulásá-
nak egész problématikáját.

Abból a tényből kiindulva, hogy írással-
olvasással összefüggő fogalmakra minden
szláv nyelvnek azonos szavai vannak, ar-
ra következtet, hogy a szlávoknak már a
Kárpátoktól északra lokalizált őshazájá-
ban volt ábécéjük. Ezt a közös ábécét
aztán a szétvándorlás után az egyes szláv
népek tovább alakították. Kiszelkov szer-
int Csernorizec Hrabar, Szimeon cár kor-
társának a pogány szlávok vonásokkal és
rovásokkal történő írás-olvasására vonat-
kozó szavai a glagolita betűkre vonatko-
znak. A bolgár szerzetes nyilván azért
ír megvetéssel a régebbi szláv betűkről,
mert azok a pogány korból származnak,
másképp, mert maga a cirill ábécé párt-
ján állott, amelyet a szláv apostolok ak-
kor még élő tanítványai terjesztettek el
Bulgáriában. A novgorodi ásatások során
előkerült leletek is azt bizonyítják, hogy
fakérget (legtöbbször nyírfát) használtak
az oroszok is XI—XIV. századig rovott
jeleik rögzítésére. Kiszelkov feltételezi,
hogy a szlávok az őshazában, a velük
gyakran érintkező germán szomszédaiak
runáinak mintájára alakították ki saját
»rovásírásukat«. Természetesen nem kí-
sérli meg felvetni »a szerzőség« kérdését,
egyet azonban biztosan és határozottan
leszögez: nem Cirilltől, a szláv apostoltól
származik az ősi szláv ábécé. A glagolita
írás két ismert változata közül az ún.
horvát glagolitát tartja a régebbinek,
mert éppen szögletes vonásai utalnak a
vésésre vagy rovásra; a bolgár glagolita
gömbölyű vonalai feltételezik a pergam-
ent és a toll ismeretét.

A glagolita írás elsőbbsége mellett szól
az a körülmény is, hogy — a lengyelek
kivételével — minden szláv népnél nyo-
ma van használatának. Támogatja ezt
a feltevést több hagyomány is: ezért hit-
ték a régi horvátok, hogy Szent Jero-
mos (meghalt 420-ban) fordította le nyel-
vükre a szentírást; ezért tudta elolvasni
Cirill Herzonban az »orosz betűkkel« írott
psáltériumot. Ezért ragaszkodott hozzá a
bolgár nép, s kellett a cár támogatását,
Cirill tekintélyét felhasználni a későbbi,
az egyház által megszentelt cirill írás
terjesztéséhez.

B. K.

A TUDOMÁNYOS ES IRODALMI ELET HIREI

W. Agathon, az orosz nyelv és irodalom professzora Pennsylvania állam egyetemén, meglátogatta a Szovjetunió Akadémiájának Gorkij Világirodalmi Intézetét.

Agathan professzor ismertette az amerikai egyetemeken folyó orosz nyelvi és irodalmi oktatást és válaszolt a hozzá intézett kérdésekre, majd megköszönte azt, hogy lehetővé tették számára az orosz írók levéltári anyagának s különösképpen N. Leszkov műveinek a tanulmányozását. Bejelentette, hogy N. Leszkov műveit angol nyelvre szándékozik fordítani. Kifejezte ama reményét, hogy a jövőben erősödnek és elmélyülnek az amerikai és szovjet nép kulturális kapcsolatai.

Argentín—szovjet kulturális kapcsolatok intézete létesült Buenos Airesben. Az új épületet most adták át a nyilvánosság-nak.

Új filmek a Szovjetunióban. A következő két évben több mint 200 filmet készítenek a Szovjetunióban. Számos szovjet regényt megfilmesítenek, így többek között a tervezet szerint: *Solohov Csendes Don*, *Fegyin Első örömök* és *Diadalmas esztendő*, *Granyin Kutatók*, *Csukovszkij Balti ég*, *Gorbatov Donyeci bányászok*, *Nyikolajeva Történet a gépállomás igazgatójáról és a főagronómusról* c. műveket és több más irodalmi alkotást visznek filmre.

A moszkvai költők szakosztályának kezdeményezésére szeptember 11-én rendezték a főváros 18 könyvesboltjában a »költők napját«. Ezen a napon a költők árusították könyveiket, beszámoltak az olvasóknak munkájukról, terveikről, a szovjet költészet fejlődéséről. Több mint 100 költő vett részt ebben az akcióban. Az írószövetség elnökségi ülésén L. Osanyin beszámolt a »költők napjának« sikeréről. Az elnökség elhatározta, hogy a jövőben évenként kétszer, ősszel és tavasszal rendezik meg a költők és olvasók közvetlen találkozását.

Megjelent a Jugoszláv Enciklopédia I. kötete („A-boszq“) a Jugoszláv Lexikográfiai Intézet kiadásában 30 000 példányban, 708 oldalon. Több mint 2000 szócikkét 500 tudományos munkatárs írta. Sok képmellékletével technikai tekintetben is a jugoszláv nyomdaipar magas színvonaláról tanúskodik. Főszerkesztője Miroslav Krleža, a neves horvát író, aki egyben a Lexikográfiai Intézet igazgatója is. A szerkesztőbizottságban a hat szövetségi köztársaság egy-egy képviselője foglal helyet. — A Lexikográfiai Intézet, az egyik legnagyobb jugoszláv kultúrintézmény, a nagy enciklopédián kívül számos más lexikont, monográfiát, bibliográfiát készít elő és ad ki. Készül egy 6 kötetes általános enciklopédia, egy képzőművészeti enciklopédia 4 kötetben, a zenei enciklopédia 2 kötetben, a tengerészeti enciklopédia 2 kötetben, s végül egy 25 kötetes bibliográfia. Az intézetnek több mint 3 000 munkatársa van. Ezért az 1955. év — írja az egyik jugoszláv lap — méltán viseli majd a »Jugoszláv Enciklopédia éve« nevet a jugoszláv népek kultúrtörténetében.

Új Turgenyev-kiállítás az oreli Múzeumban. Az oreli Turgenyev-Múzeumban új kiállítás nyílt meg a nagy orosz elbeszélő műveinek idegen nyelvű fordításából. A kiállítás anyaga felöleli Turgenyev műveinek valamennyi külföldi kiadását. A kiállítás tárloiban sok angol, francia, német, japán, magyar, román, bolgár és más nyelvű Turgenyev-kiadás látható. Csupán Bulgáriában pl. 382 kiadásban jelentek meg művei.

Orel, Turgenyev szülővárosa, e kiállítással kapcsolatban irodalmi összefüggések színhelye is. Most emlékeznek meg ugyan a *Rugyis* megjelenésének századik évfordulójáról.

Solohov javaslatának olaszországi visszhangja. Mint ismeretes, M. Solohov szovjet író az *Inosztannaja Lityeratura* 1. számában az írók nemzetközi kerekasztal-konferenciájának létrehozását javasolta. »Különbőféle véleményünk lehet szá-

mos dologról, — írta Solohov — de egyesít bennünket az a vágy, hogy az emberiség hasznára legyünk.« A világhírű szovjet író felhívása mindenütt visszhangra talált. Nemrégiben a Rómában tartózkodó W. Faulkner nyilatkozott róla kedvezően a sajtónak, a *Realità Sovietica* ez évi 10—11. száma pedig az olasz irodalmi élet számos kiválóságának helyeslő és lelkes nyilatkozatait közli. Emilio Cecchi író és irodalomtörténész szerint az idő megérett egy ilyen találkozóra; Eugenio Garin Solohov nyomán kijelenti, hogy a yalóban emberi kultúra területén különféle elméletek, felfogások és nézőpontok lehetnek, de ezek szabad vitákat szülnek, amelyek kölcsönös gazdagodást eredményeznek. »A kultúra területén dolgozók számára semmi sem lehet fájdalmasabb, mint a gyors vélemény- és tapasztalatcsere lehetőségének megátolása.« »A művelt emberek célja mindig az, hogy lerombolják azokat a torlaszokat, melyek elválasztják a népeket, feladatuk a megbeszélés, a találkozás, a megértés előmozdítása — ezért mindenki csak lelkesedéssel fogadhat egy olyan együttműködési javaslatot, mint Solohové.« Giuseppe Ungaretti, a mai olasz líra egyik legtehetségesebb művelője örömmel fogadja a hírt, hogy az *Inostrannaja Literatura* hasábjain szívesen adnak helyet külföldi íróknak; Luigi Russo neves irodalomtörténész és kritikus szerint ilyen javaslatokkal a feszültség enyhülése napról-napra érezhetőbb lesz. Leone Piccioni irodalomtörténész szerint a tervezett összejövetel valóban csak hasznára lehet az emberiségnek. Carlo Levi író a »kerekasztalt« csak első állomásnak szeretné tekinteni, remélve, hogy az elindítója lesz a különfeles országok közötti irodalmi cserének, együttműködésnek. Szerinte remélhetőleg más országokban is létrejön az új szovjet folyóiratokhoz hasonló kiadvány, esetleg később a »kerekasztal« is kiadhat egy nemzetközi világirodalmi folyóiratot, melyet egyidejűleg több fővárosban jelentetnek meg. Giuseppe Dessi már egy olyan bizottság megalakítását kívánja, mely sürgősen tárgyalni kezdene ennek a nemzetközi összejövetelnek a megvalósítási lehetőségeiről. Italo Calvino író szerint erre a megbeszélésre régóta szükség van. Végezetül Franco Fortini beszámol a Béke Világtanács nemrég Helsinkiben megtartott üléséről, melyen számos nemzet író-küldötte hasonló javaslatokat terjesztett elő. Szerinte az írók eltávolodásának megszüntetéséhez már az értekezlet előtt a folyó-

iratok és napilapok hasábjain keresni kell azokat a pontokat, melyeken minden világnézetű, békeszerető író találkozhat.

Gép fordít egyik nyelvről a másikra.

A Zürichben megjelenő nemzetközi könyvkiadó, az *Edition* ismerteti az újonnan elkészült fordítógépet, amely tetszés szerinti szövegeket fordít automatikusan egyik nyelvről a másikra.

A gép tulajdonképpen a nagyteljesítményű elektromos számológépek továbbfejlesztett változata. Jelenleg a gép szókincse csupán 250 szó, amelynek segítségével oroszról angolra világos mondatokat lehet fordítani. A gépen dolgozó amerikai kutatók bíznak abban, hogy néhány éven belül az ilyen berendezések széleskörű alkalmazása nagymértékben elő fogja segíteni a nemzetközi kapcsolatok erősödését, mert könnyű, gyors és biztos fordításokat tesz lehetővé, különösen műszaki szövegeknél.

Jelenleg hat szalag raktározza a gép 250 szavas »készletét«. A készítőik véleménye szerint 100 ilyen szalagra lesz szükség, hogy tetszés szerinti szövegek fordításához szükséges 20 000 szót raktározhassanak. Ekkor a gép már valószínűleg képes lesz kettős értelmű szavak közül automatikusan a megfelelőt kiválasztani.

A gép mondatonként kb. 60 000 munkafolyamatot végez. Rendes munkamenetnél a gép kezelője a lefordítandó mondatot írógép-billentyűzeten leírja. Az írószerszemet lyukakat vág a szalagba. A gép ezután kilöki a megközelítően szó szerinti fordítást.

A Masses and Mainstream című haladó amerikai folyóirat szeptemberi száma azal emlékezett meg Thomas Mann haláláról, hogy közölte Lukács György előszavát a nagy humanista író válogatott elbeszéléseinek magyar kiadásához, azzal a levéllel együtt, amelyet Thomas Mann a magyar olvasóközönséghez intézett, ugyanebből az alkalomból.

Az ausztráliai egyetemeken bevezetik az ausztráliai irodalom rendszeres oktatását. Elsőnek a Canberra University College indít tanfolyamot, a következő években pedig az összes ausztráliai egyetem — az angol irodalomtörténet keretén belül — tartanak a hazai irodalomról előadásokat, melynek eredményeképpen további fellendülés várható az irodalomtudomány és kritika területén. Elhatározták egy irodalmi folyóirat megindítását is.

Olaszországban megkezdődtek a Giovanni Pascoli születésének századik évfordulójára rendezett ünnepségek. Az irodalomtörténészek sorozatos üléseket tartanak, melyen a nagy lírikus életével és verseivel kapcsolatos legújabb értékeléseket ismertetik. Az előadók között szerepelnek Galletti, Baldini, Francesco Flora, Getto, Valgimigli, Lugli, Contini és mások.

Háromszáz éve halt meg Cyrano de Bergerac, akiről hosszabb cikkben emlékezett meg a *Les Lettres Françaises* 584. száma. A tanulmány írója, René Garguilo különösképpen tartja, hogy a hivatalos ünneplés ez alkalommal elmaradt. Szerinte ez a mulasztás nem magyarázható másval, mint a legendák kódéba burkolt író igazi értékeinek tudatos elhallgatásával.

Harminc éves fennállását ünnepli a perugiai egyetem, melyet az Olaszországban tanuló külföldiek számára létesítettek. Az ünnepségen Martino miniszter jókívánságai után az egyetem rektora számolt be a múlt év eredményeiről. Az évforduló alkalmából neves irodalomtörténészek tartottak előadásokat. A múlt évben egyébként az egyetemnek 1014 hallgatója volt.

A „Tyeatr” című folyóirat ez évi 8. és 9. számában megjelent Elsa Triolet francia író két cikke *Párizsi színházak* címmel. Az író megismerteti a szovjet olvasót a működő párizsi színházak repertoárjával, művészi irányzataival és ezeknek az irányzatoknak múltbeli hagyományával.

Szeptember 20-án adták át a Belorussz Szovjet Köztársaság képviselőinek a varsói Mickiewicz-Múzeum ajándékát a novogrudoki Mickiewicz-Múzeum részére. (Novogrudokban töltötte a költő gyermekéveit.) Az ajándék a lengyel költő életére vonatkozó tárgyakból, kéziratfotokópiákból, műveinek különböző kiadásából, valamint arcképeinek gyűjteményéből áll.

Mihajlovszkoje faluban, ahol Puskin száműzetésben élt, új kiállítást rendeztek. A kiállításon több, mint 150 kézirati változata szerepelt Puskin műveinek, többek között az *Anyeginnek*, *Borisz Godunovnak*, a *Cigányoknak*, stb. Ezenkívül kiállítottak számos levelet, melyet a költő Mihajlovszkojéból írt. A kiállítás helyiségeiben a költő bútorai és egyéb használati tárgyai vannak elhelyezve.

Az elmúlt száz év tizenkét legjobb regénye. Egy francia zsűri kiválasztotta az 1850—1950 közötti időszak véleményük szerint legjelentékenyebb tizenkét regé-

nyét. Többek között François Mauriac és André Maurois is a zsűri tagja volt. Az első helyet, mint a legjobb külföldi regény, Dickens *Nagy várakozások* című műve kapta. A második helyen áll L. Tolsztoj *Háború és béke*-je. Ezután következik Dosztojevszij *Karamazov testvérek*, Knut Hamsun *Éhség* és Franz Kafka *Verwandlungen* c. műve. Stefan Zweig a 13. helyre került és így éppen kiesett. Thomas Mann *Varázshegye* csak két szavazatot kapott. — A tizenkét kiválasztott mű a közeljövőben különkiadásban fog megjelenni.

„Mologyozs” címmel új ifjúsági irodalmi folyóirat indult a Szovjetunióban. Több író, költő műve jelent meg az első számban: Scsipacsov, Gribacsov, Marsak versei, Vanda Vasziljevskaja, Szojnyik elbeszélései, Gorbatov levelei. Dorohov *Élősködők* címmel cikket írt »amelyben olyan fiatalok magatartását bírálja, akiket csak a saját jólétük foglalkoztat, a munkától iszonyodnak«. A folyóiratot kulturális, sport- és egyéb hírekkel is színesítik.

Nexő ismeretlen drámája. A Német Szépművészeti Akadémia kezdeményezésére Drezdában bizottság alakult, mely sajtó alá rendezi Andersen Nexő eddig még kiadatlan alkotásait. A dán író drezdai lakásán megtalálták nem sokkal halála előtt írt drámájának kéziratát. A város fennállásának 750. évfordulója alkalmából rendezett ünnepségen kiállítják a kéziratot is.

Szergej Jeszenyin ismeretlen, még a forradalom előtt írt gyermekverseinek kéziratát fedezték fel a Szovjetunióban.

Thomas Mann utolsó munkája halála előtt *A világ legszebb elbeszélése* c. regényének előszava volt. Művét Noorwijk an Zeében (Hollandia) írta, ahol üdülési szabadságát töltötte.

Ez év augusztusában Londonban a brit akadémia rendezésében nemzetközi színháztörténeti konferenciát tartottak. A konferencián elhangzott előadások a következő témakörökre terjedtek ki: mivel gazdagították az egyes nemzeti kultúrák a színház fejlődését; milyen források alapján lehet tanulmányozni az egyes országok drámatörténetét; hogyan hatottak a drámatörténeti és drámaelméleti kutatások a jelenlegi színházra. A konferencián részt vett a Szovjetunió, Lengyelország és Csehszlovákia képviselője is. A Szovjetuniót Sz. J. Marsak és A. D. Popov képviselte. A konferencián sok különböző

értékű és irányú előadás hangzott el, abban azonban valamennyi résztvevő megegyezett, hogy csak a realista és szellemileg gazdag színháznak van jövője.

A Goszlitizdat-kiadó 1956-ban igen érdekes vállalkozásba kezd: *Esztétikai és kritikai gondolat a világirodalomban* címmel új sorozatot bocsát ki. A sorozatban Aristotelés, Boileau, Belinszkij, Lesing, Plehanov művei szerepelnek.

A római Palazzo Veneziában zajlott le a germanisták I. nemzetközi kongresszusa. A résztvevő 300 tudós 25 országot képviselt.

Wallace Stevens, a neves amerikai Pulitzer-díjas költő 75 éves korában elhunyt.

Burját—mongol irodalmi folyóirat. Ulan Udében, a Burját-Mongol Autonóm Köztársaság fővárosában megjelent a *Fény a Bajkál felett* első száma. A történelem folyamán ezen a vidéken ez az első olyan folyóirat, mely az irodalom és művészet kérdéseivel foglalkozik. A folyóirat, melyet az Írószövetség és a burját-mongol Kultuszminisztérium adnak ki, kéthavonként jelenik meg, burját-mongol és orosz nyelven.

Liszt Ferenc egy kiadatlan levele. Liszt Ferencet meleg barátság kötötte Gérard

de Nerval francia költőhöz, akit 1850-ben vendégül látott Weimarban. A francia költő *Loreley* c. művében, amelyben németországi útját írja meg, megemlékezik arról, hogy Liszt vezette be a wagneri zene szépségeibe. Az eddig ismeretlen levélben Liszt megköszöni barátjának kedvességét: Gérard de Nerval megígérte neki, hogy eljuttatja hozzá a *Loreleyt* s egy másik művét, az *Illuminés-t* is.

Az egyiptomi kormány a régi Egyiptom művészettörténetének és civilizációjának kutatására dokumentációs központot hoz létre, amelynek elsősorban az lesz a feladata, hogy az egész világ egyiptológusainak segítségével összegyűjtse és rendezze a régi egyiptomi civilizáció minden emlékeit.

Az »Humanité« közlése szerint a szovjet egyetemeken 1948 óta 150 egyetemi diplomadolgozat készült a francia kultúráról.

A szlovák nép Mikszáth műveiben. A *Kulturný Život* (Bratislava) 1955. július 16-i számában Dr. Turczel Lajos beszámol Mikszáth szlovák kapcsolatairól, életrajzának és műveinek azokról a mozzanatairól, amelyek a magyar kritikai realizmus nagy íróját elsősorban a szlovák parasztsághoz fűzték.

A KÖNYVKIADÁS HIREI

A mongolok titkos krónikája Pavel Poucha fordításában jelent meg cseh nyelven. A könyv címe az eredeti szöveg szószerinti fordítása. Nincs azonban a krónikában semmi titkos. A cím csupán azt jelenti, hogy a könyvet nem a nagy nyilvánosság, hanem a »magasabb körök« számára írták. Ez megmutatkozik abban is, hogy a krónika nemcsak Dzsingisz kán győzelmeit írja meg, hanem kudarcait, sőt vereségeit is, amit nyilván nem lett volna tanácsos a pornéppel közölni. A mű nem krónika a szó szoros értelmében, hanem irodalmi alkotás, melyben az elbeszélő próza költeményekkel váltakozik.

A könyv az átlagolvasó számára nehezen érthető — bár a fordító terjedelmes bevezetéssel és magyarázó jegyzetekkel látta el. Annál értékesebb a szakemberek: etnográfusok és történészek számára. A XIII. századbeli hely- és személynevek hatalmas tömegének helyes megértéséhez, márcsak a történelmi távlat miatt

is, különös szakismeretek szükségesek. A krónika a dinasztia magán-használatára készült, Dzsingisz »büntetés terhe mellett« megtiltotta, hogy rajta bárki is változtasson. Ez a rendelkezés kétségeket ébreszthet a mű tárgyilagossága szempontjából, mégis azt tapasztaljuk, hogy a kán, az akkori uralkodók szokásától eltérően, nemcsak győzelmeit és dicsó tetteit jegyeztette fel, hanem botlásait, sőt vereségeit is. A mongolok közül kevesen értettek az írás-olvasáshoz, a krónika fennmaradt példánya kínai írásjelekkel íródott. Az uralkodó főtisztjeihez intézett parancsai versbe vannak foglalva, nyilván azért, hogy könnyebben megjegyezhesék azokat.

Verses részei sok helyen költői szépségekben bővelkednek. Nem kétséges, hogy a krónika írója az ősi népköltészet kincseiből merített, melyet a mesemondók és énekesek szájhagyománya tartott életben.

A krónika az 1240. évvel fejeződik be. Tartalmazza Dzsingisz kán utódának,

Ögödejnek uralkodását is. Batu európai hadjáratával, mely különösen Magyarországot érintette, azonban már nem foglalkozik.

Shakespeare műveinek újabb román fordításáról számol be a *Gazeta Literară* 1955. évi 32. száma. Shakespeare első román fordításai százötz évvel ezelőtt láttak napvilágot. A fordítások azonban nem minden mű esetében voltak méltók Shakespeare-hez. A RNK-ban megindult kulturális forradalom jelentős eredményeként hosszú előkészítő munka után megjelent az első két román nyelvű Shakespeare-kötet (ESPLA-kiadás). A Román Írószövetség külön Shakespeare-Bizottságot alakított, mely több mint három évig foglalkozott a fordítás problémáival s munkálatainak eredményeit a következő kritériumokban foglalta össze a fordítást illetően: 1. csak az eredeti szöveg alapján készülhet a fordítás; 2. a verses részek versben, a prózában írott részek — természetesen — prózában fordítandók; 3. tiszteletben kell tartani a shakespeare-i métrumot; 4. rím csak ott alkalmazható, ahol az eredeti szövegben is szerepel; 5. tiszteletben tartandók az eredeti szöveg verssor-számai; 6. kiegyensúlyozott, az eredeti nyelv valóságának megfelelő, se nem arhaizáló, se nem modernizáló román nyelv használata.

Az első két kötet hat Shakespeare-művet tartalmaz a legkiválóbb román műfordítók tolmácsolásában. A kötetek bevezető tanulmányát Mihnea Gheorghiu írta. A két kötet anyagát nem időrend szerint állította össze a szerkesztőbizottság. Ezt az eljárást Mihnea Gheorghiu azzal indokolta, hogy »még nem döntötték el teljes bizonyossággal Shakespeare műveinek pontos kronológiáját«.

A wiesbadeni Insel Verlag ízléses kiállításban adta ki Federico Garcia Lorca spanyol költő verses drámáit, Enrique Beck gondos fordításában.

Párizsban megjelent egy *Latin-Amerikai Enciklopédia*, mely hatalmas információs anyagot tartalmaz Dél- és Közép-Amerika országairól, főleg kulturális életükről, eredményeikről.

A Francesco Flora irányítása alatt álló *Classici Mondadori* sorozatban, Alberto Chiari és Fausto Ghisalberti gondozásában megjelent Manzoni *Jegyesek* c. művének teljes kritikai kiadása. Az első kötetben a *Jegyesek* és a *Szégyenozslop története* olvasható az 1840-es szö-

vegkiadásban. A másodikban a *Jegyesek* az 1825—27-es szövegkiadásban. A harmadik a mű első vázlatát adja *Fermo e Lucia* címmel, továbbá történelmi függelékét a *Szégyenozslophoz*. Ez a szöveg az 1821—23-as vázlatok alapján készült és egy részletes tárgymutató követi. Az első vázlat címe *Fermo e Lucia* eloszlata azt a tévhitet, hogy első megfogalmazása a *Gli Sposi Promessi* címet viselte. A variánsok első esztétikai összehasonlítását az egyik sajtó alá rendező, Fausto Ghisalberti adta a *Nuova Antologia* 1955. júniusi számában. Ezáltal világhírű derül Manzoni főművének fejlődéstörténetére.

Jugoszláviában, az újvidéki Testvériség-Egység kiadó a következő magyar szépirodalmi műveket jelentette meg 1954-ben: Ady Endre: *Petőfi nem alkuszik* (3.600 pld.) Gárdonyi: *Egri csillagok* (4.000 pld.), Kaffka M.: *Szinek és évek* (2.500 pld.), Kosztolányi D.: *Pacsirta* (2.000 pld.), Molnár F.: *A Pál-utcai fiúk* (2 kiadás 8.000 és 3.000 pld.), Móra F.: *Hol volt, hol nem volt* (3.500 pld.). Szerb fordításban Molnár F.: *A Pál-utcai fiúk* (6.000 pld.); szlovénül pedig Möricz Zs.: *Rózsa Sándor a lovát ugratja* (4.000 pld.) c. regénye jelent meg.

A Lityeraturnaja Gazeta közli, hogy a szovjet olvasók rövidesen megismerkedhetnek több jugoszláv író munkájával. Kiadják Fr. Preseren szlovén költő verseit, elbeszélő költeményeit, Tyihonov előszavával, melyben Tyihonov elmondja, hogy Preseren ugyanolyan jelentőségű a szlovén irodalomban, mint Puskin az oroszban. P. Nyegos *Gorski venac* (A hegyek koszorúja) c. hőskölteménye is megjelenik Zenkevics fordításában. Domanovics és B. Nusics szerb klasszikusok szatírai sajtó alatt vannak.

A belgrádi Omladina kiadóvállalatnál az ún. *Alfa Könyvtár* 4. számaként megjelent a háború utáni (1945—1955) szerb költészet antológiája. A kötet szerkesztője Predrag Palavestra.

A ratibori várban állandó kiállítást rendeztek, melyen összegyűjtötték a legnépszerűbb cseh könyv — Božena Němcová *Babúrkájának* (Nagyanyó) kép, életrajz és egyéb dokumentációs anyagát, mely a regény keletkezését, jelentőségét és hatását illusztrálja.

A Les Editions de Minuit kiadónál megjelent Diderot levelezésének I. köteté. A kötet az 1718—1757-ig terjedő időszak levelezését tartalmazza.

A Goszltiyizdat kiadásában négyszázötvenezer példányban jelent meg H. G. Wells elbeszéléskötete orosz nyelven.

Az Iszkussztvo kiadó kétkötetes orosznyelvű kiadást bocsátott közre, *A népi demokratikus országok klasszikus drámairodalma* címmel. Az első kötet a lengyel és csehszlovák drámairodalommal foglalkozik, a bolgár, magyar és román dramáról szóló rész a második kötetben foglal helyet. A magyar klasszikus drámák közül Katona József *Bánk bánját*, Csiky Gergely *Ingyenélőkjét* és Móricz Zsigmond *Úri muriját* tartalmazza a kötet. Ezekről a művekről és a magyar drámairodalomról általában Ny. Gerskovics írt bevezető tanulmányt.

Prágában a múlt évben jelent meg az Olasz reneszánsz líra című antológia, amely az olasz irodalmi alkotások csehszlovákiai fordításai közül — a készülő Goldini-válogatás mellett — a legnagyobb jelentőségű kötet. A komoly színvonal mellett biztosítani lehetett azt is, hogy a kiadvány a legszélesebb tömegekhez is eljusson: ízléses külsőben, olcsó áron került forgalomba és néhány nap alatt

elfogyott. A második kiadást most készítik elő.

A kötet a korábbi olasz fordításokkal szemben nagy lépést jelent a líraiság, az eredeti filozófiai és politikai tartalom teljes feltárása és érzékeltetése felé. Jaroslav Pokorný bevezetése, mely Engels és a reneszánszsal bővebben foglalkozó marxisták, (Kozminszkij, Mokulszkij) véleményét összefoglalva tükrözi, megfelel annak a népszerűsítési célnak, amellyel íródott.

A moszkvai Külföldi Irodalmi Kiadó 1956. évi kiadási tervében a következő művek szerepelnek: D. Dimov, bolgár író *Dohány* c. regénye, J. R. Becher válogatott költeményei, A. Zweig és V. Režić kisregénye, V. Pratoloni *A szegény szerelmesek krónikája*, A. Moravia novellái, Mohamed Diba, fiatal algíri író önéletrajzi trilógiájának két része, Sean O'Casey válogatott művei, Aldridge új regénye, valamint magyar, cseh, koreai, lengyel, jugoszláv és román irodalmi antológiák, Venturi neves olasz művészettörténész könyve, A. Gramsci válogatott levelei.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki felelős : Szöllősy Károly
A kézirat nyomdába érkezett: 1955. XI. 9. Példányszám : 600
Terjedelem : 5 1/2 (A/5) iv

Szegedi Nyomda V. 55-5415

Felelős vezető : Vincze György

Magyar Tudományos Akadémia
Könyvtára 28. / 1956. sz.

TARTALOM

SZEMLE

V. V. Vanszlov: Objektíve létezik-e a szép? (Ford.: Tiboldi László)	337
Kerényi Grácia: Thomas Mann	342
Thomas Mann: A Doktor Faustus keletkezése (Ford.: Pődör L.)	345
Marc Soriano: A gyermekirodalom rövid története, II. (Ford.: Heszke B.)	350

ÍRÓI ARCKÉPEK ÉS MEGEMLÉKEZÉSEK

A Schiller-jubileum irodalma a Német Demokratikus Köztársaságban	355
(Vajda György Mihály)	

MONOGRÁFIÁK

Bódi Lászlóné: V. V. Ivasova, A XIX. sz. külföldi irodalmának története (A német irodalom története. 1789—1830)	361
---	-----

FOLYÓIRATCIKKEK

Szovjet folyóiratok	367
Népi demokratikus folyóiratok	373
Tőkés országok haladó folyóiratai	380

ADATTÁR	386
---------------	-----

HÍREK	394
-------------	-----

Ára: 10— Ft

Előfizetés egy évre 32—Ft