

pp. 209

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

KELET-EURÓPAI IRODALMAK A SZÁZADFORDULÓN

*

TANULMÁNYOK

*

DOKUMENTUMOK

*

SZEMLE

1969 | 1

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Szerkesztő Bizottság:

BODNÁR GYÖRGY
BOR KÁLMÁN
T. ERDÉLYI ILONA
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
MIKLÓS PÁL
LUDMILLA SARGINA
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Felelős szerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Szerkesztő

HOPP LAJOS

Technikai szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11–13.

Tel.: 259-266.

Szerkesztőségi órák: hétfőn 10–12 óra
között

Belső munkatársak:

BOJTÁR ENDRE
KOVÁCS JÓZSEF
TÁLASI ISTVÁN
VARGA LÁSZLÓ

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

1969/1. XV. ÉVFOLYAM

Megjelenik évente négy füzetenben

A kiadvány előfizethető a POSTA KÖZPONTI HIR-
LAPIRODÁNÁL, Budapest V., József nádor tér 1
és bármely postahivatalban. Csekk számlaszám egyéni:
61.257, körületi: 61.066. MNB egyszámlaszám: 8.

Előfizethető és példányonként megvásárolható
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, Budapest V., Alkot-
mány u. 21. Telefon: 111-010. Csekkbefizetési számla
06.916.111-46. MNB egyszámlaszám: 46.

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTBAN: Budapest
V., Váci utca 22., Telefon: 185-612.

Előfizetési díj egy évre 32,— Ft.

✱

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Merkly László

A kézirat nyomdába érkezett: 1969. II. 13.

Példányszám: 1300

Terjedelem: 17,15 (A/5) ív

69.67141 Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

Index: 25.380

Kelet-európai irodalmak a századfordulón

Az utóbbi években valamelyest megélénkült a hazai kutatás érdeklődése is a századforduló irodalmának, művészetének, gondolkodásának története iránt. E tényt talán az a felismerés magyarázza, hogy a XIX—XX. század közötti átmenet volt a mi századunk „bölcsője”, hogy ami újat vagy sajátosan jellemzőt a mi századunk költészete, festészete, zenéje, filozófiája, technikája stb. hozott, azt már „preformálta” az első világháborút megelőző néhány évtized. A századforduló művészetének, irodalmának képe nem homogén. Különböző irányzatok, áramlatok, mozgalmak, stílusok, mozgalmak tűnnek fel rajta, és pedig egymással állandó harcban és ellentmondásban, végső fokon pedig a kor egész szellemi életét egyetlen nagy társadalmi ellentét, a dekadenciába forduló polgári osztály és a számban és öntudatban rohamosan erősödő modern ipari proletariátus ellentéte determindálja. E kettős aspektusból kell látnunk mindent, ami akkor történt, világszerte. Kelet-Európa kulturális története szempontjából pedig a századforduló azért különösen jelentős, mert e táj kisebb népei ebben az időszakban kapcsolódnak be egyenrangú félként a világ népeinek szellemi versenyébe, sőt éppen irodalomban és művészetben nem egyszer magukhoz ragadják a kezdeményezést. A századforduló végül Kelet-Európa kis népeinek közös és kényszerű államalakulata, a Habsburg-monarchia agóniájának kora: e tény hatását, szerepét mindeddig nem világítottuk meg az objektív kultúrhistoriai kutatás fényével.

Folyóiratunk e számában nem vállalkozhattunk arra, hogy a korszak bonyolult, összeszövedött, tisztázatlan problémáira megoldást keressünk. Be kellett érniünk néhány kelet-európai kis nép századforduló kori irodalmának fő vonásait bemutató tanulmányokkal, viták és dokumentumok közlésével, a hasonlóságok és különbségek, párhuzamosságok és eltérések szemléltetésével. Fontos kiegészítésül beszámolókat tettünk közzé főként az utóbbi egy-másfél évtized szovjet, német, francia és angol—amerikai kutatásáról. Célunk az, hogy meggyőzzük olvasóinkat és általában az illetékeseket: irodalmunk és művészetünk mai helyzetének jobb megértéséhez szükséges, hogy tudományosságunk az eddiginél intenzívebben foglalkozzék — mégpedig kelet- és egész európai összefüggésben — múltunk e már hovatovább háromnegyed évszázadnyi távolságra levő, de mégis még mindig közel-múltnak érzett és még mindig meglehetősen elhanyagolt szakaszával.

A szerkesztő bizottság

MAGYAR
TUDOMÁNYOS
KÖNYVTÁR

LA LITTÉRATURE EST-EUROPÉENNE À LA RENCONTRE DES XIX^e ET XX^e SIÈCLES

Au cours des dernières années, un intérêt vif se manifeste en Hongrie à l'égard de l'histoire de la littérature, des arts et des idées se développant au tournant du siècle. Cela s'explique peut-être par la reconnaissance du fait que la fin du XIX^e et le début du XX^e siècles sont le «berceau» de notre siècle, c'est la période où les traits dominants de la «modernité» s'étaient manifestés. L'art et la littérature de 1900 est loin de présenter un tableau homogène: on y trouve différents courants, mouvements, tendances, styles, etc. en luttes et contradictions permanentes. En dernière analyse, toute la vie spirituelle de l'époque est déterminée par la grande contradiction sociale: celle de la bourgeoisie décadente et le prolétariat industriel moderne de plus en plus fort en nombre et en conscience.

Du point de vue de l'histoire de la civilisation est-européenne, cette période est particulièrement importante. C'est à partir de cette époque que les petites nations de la région commencent à s'intégrer — comme membres de plein droit — à la culture internationale. Parfois même en art et en littérature, elles prennent l'initiative et se mettent dans l'avant-garde de la culture. C'est la période de l'agonie de la monarchie des Habsbourg, État commun et forcé des nations d'Europe Centrale, fait qui n'est toujours pas suffisamment éclairé par des recherches historiques objectives.

Dans notre présent numéro nous nous contentons de présenter les traits dominants de la littérature de quelques nations d'Europe Centrale et de publier quelques documents, méthode qui permet d'établir les ressemblances, les parallélismes et les différences. Pour compléter notre dossier, nous publions des articles passant en revue les résultats des récentes recherches sur cette période publiées en France, en Allemagne, en Union Soviétique et dans les pays anglo-saxons. Notre but est de convaincre le lecteur: pour comprendre la situation actuelle de notre littérature et de notre art, il faut nous occuper d'une façon plus intense — en tenant compte de tout le contexte européen et est-européen — de cette période si négligée de notre passé.

Le Comité de Rédaction

ВОСТОЧНОЕВРОПЕЙСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ НА РУБЕЖЕ ВЕКА

В последние годы наблюдается возросший интерес к истории литературы, искусства, общественной мысли конца прошлого-начала нынешнего века. Литература и искусство на рубеже веков не являют собой гомогенную картину. Здесь наблюдаются самые различные направления, течения, движения, стили, которые находятся в постоянной борьбе, противоречиях друг с другом. В конечном счете вся духовная жизнь этой эпохи определяется одним большим социальным противоречием эпохи — противоречием между впадающим в декаданс классом буржуазии и усиливающимся промышленным пролетариатом, самосознание которого непрерывно растет. С этой точки зрения мы должны рассматривать все, что происходило тогда в духовной жизни. В истории культуры Восточной Европы период рубежа веков особенно важен потому, что небольшие по численности народы этого региона именно в этот период как полноправные участники включаются в духовное соревнование народов мира и именно в литературе и искусстве не однажды являются значителями нового. Наконец, этот период является периодом агонии Габсбургской монархии, насильственного конгломерата малых народов Восточной Европы. Влияние и роль этого обстоятельства еще по сей день не были рассмотрены в свете объективных исследований в области истории культуры.

Мы не собираемся давать окончательное решение сложных, невыясненных вопросов, связанных со всем кругом проблем, возникших на рубеже веков. В статьях мы даем обзор главных черт развития литератур некоторых народов Австро-Венгерской монархии, публикуем документы, связанные с этим, и материал дискуссии. В качестве важного дополнения мы даем обзор исследований по вопросам французской, немецкой и русской литературы на рубеже веков.

Редколлегия

Vázlat a századforduló irodalmáról

Az irodalom történetének az a szakasza, amelyet a századfordulóról nevezünk, történelmi dátumokkal elég nehezen határolható körül. Eszmeileg és az irodalmi formák fejlődése szempontjából egyaránt jellegzetesen átmeneti kor. Olyan vonásokat mutat, amelyek megkülönböztetik mind a XIX. század irodalmi romantikájának és realizmusának törekvéseitől, mind a XX. század hagyományörző és újító irányzataitól. A századforduló naturalizmusa és szimbolizmusa mélyen bocsátja gyökereit a XIX. századba és annak lényeges művészi elemeiből táplálkozik. Részben magáévá teszi a romantika egyes változataiban jelenlevő szubjektív világlátást és esztéticizmust, részben a realizmus valóságábrázoló programját, annak módszere nélkül. A századforduló más jellegzetes törekvései viszont az elszakadást tűzik ki célul, az elkülönülést attól, ami volt és amit a XIX. század létrehozott, megtagadják az eszmei és esztétikai örökséget, az „új”, a „modern” jelzőjével illetik magukat, ennek jeleként. A legradikálisabb szakítás és elkülönülés pedig magát az örökhagyó polgárságot tagadja meg. Gorkij regénye, *Az anya* 1907-ben, a szorosan vett századforduló utolsó szakaszában keletkezett. Így a századforduló kereken két évtizedét az irodalom (és a művészetek és a gondolkodás) története felől nézve egy történelmi folyamat sűrűsödési szakaszának tekinthetjük, magát a történelmi korszakot pedig, amelybe beleágyazódik, fél évszázadnyinak. A történelmi korszak kezdőpontja a Párizsi Kommün, végpontja az Októberi Forradalom. Ami közöttük van, az a polgári társadalom imperialista formájának kialakulása és vele párhuzamosan a munkásosztály számbeli megnövekedése, ideológiai megerősödése és internacionális hatalomként való fellépése a világpolitikában.

A XIX. század folyamán érdekszférákra már felosztott világ hatalmi egyensúlya a 70-es években bomlott meg. Új nagyhatalomként a Német Birodalom jelentkezett igényekkel a világpiacon és a gyarmatokon, Európán belül pedig létrehozta szövetségi rendszerét, amelynek „leghűségesebb” tagja, a kivénhedt Habsburg-monarchia fennmaradásának utolsó kísérleteképpen pontosan a vizsgált fél évszázadnyi időre alakult át dualisztikus Ausztria—Magyarországgá. A 80-as évek elejére a későbbi „központi hatalmak” „háromszövege” készen állt, s ezt követte a szorosan vett századfordulón — 1891 és 1907 között — az angol—francia—orosz „entente cordiale”. Ebben az időszakban tehát az imperialista polgárság vezette világ két hatalmi csoportosulása már felkészült arra, hogy egymás torkának ugorják. Párhuzamosan pedig folytak e világ legnagyobb megrázkódtatásának s egyben „végjátékának” előkészületei. A munkásosztály szervezkedése nyílt politikai formát öltött, egymás után alakultak meg a munkáspártok, a 70-es években a német,

a cseh, az orosz, a 80-as években a francia, a lengyel, az osztrák, a magyar, a század elejéig a bolgár, a jugoszláv, a román, 1905-ben a szlovák. Ugyanakkor az orosz polgári forradalomban a proletariátus már nemcsak „segédcapatként”, hanem kezdeményezőként lépett fel. A századfordulón a legkülönbözőbb érdekek és erők harcoltak egymással, az alapvető társadalmi és osztályellentéteket a legkülönbözőbb nemzeti és hatalmi törekvések keresztelték, s az általános forrongásnak és robbanás előtti feszültségnek a kor irodalmán és művészetén is rajta van a nyoma. Aligha van még korszak, amely eszméi és stílustörekvései szempontjából áttekinthetlenebb, rendezhetlenebb volna a századfordulónál, s hogy jelenségei oly nehezen csoportosíthatók, oly bonyolultan látszanak összeszövődni és átfedni egymást, azt nem a kor relatív időbeli közelsége okozza, hanem objektív tényálladékanak összeszövődöttsége és bonyolultsága. Hozzánk időben közelebbi évtizedek, a 20-as, a 30-as évek törekvéseit már ma is világosabban át tudjuk tekinteni, mint a századfordulót.

Noha ekkor sem hallgattak a fegyverek, a Balkán népei az 1870-es években még élethalálharcukat vívták a török ellen, azután pedig meg-megújuló küzdelmekben kellett biztosítaniuk állami és nemzeti létüket, túrni nagyhatalmi szférákba való bevonattatásukat, fenyegettetést és okkupációt, noha szüntelenül folytak a gyarmati szabadságharcok, dúltak a hódító háborúk — búr földön és Indiában, Kínában és Dél-Amerikában, Mexikóban és az orosz—japán mérkőzés színhelyein: az európai „köztudat” ezt a korszakot a béke idejeként tartotta számon. A századforduló az az időszakasz, a „Viktóriakor”, a „Ferenc József-i korszak”, amelyre mint a „boldog békeidőkre” sóhajtoztak vissza az első világháború után az 1920-as évek emberei. A „békeidők” boldogságát fejezi ki a korszak összefoglaló francia neve, a *Belle Époque*. Ennek szerepét a modern művészet és irodalom és általában a modern világ kialakításában plasztikusan vázolja föl Louis Aragon egy emlékező esszéje, amely előszóként jelent meg R.—H. Guerrand *L'Art Nouveau en Europe* (1965) című könyvéhez, a korszak stílustörténetének egyik „rendezési” kísérletéhez. Az előszó „beszélő” címe: *Le „Modern Style” d’où je suis*, a „szecesszió”, amelyből származom. Aragon szembesíti a kor e művészi stílusának angol, francia és szláv (moszkvai és prágai) változatait, emlékeit, s olyanféle „rehabilitálását” javasolja, mint amilyenben Kafkának már része volt. A képzőművészet felől kiindulva lelkes — alighanem túlon túl is lelkesedő — konklúzióra jut. „Rá fogunk ébredni egy napon — írja —, hogy a *flamboyant* gótika, a tizenhat — tizennyolcadik századi barokk és az 1900-as művészet (vagy nevezzük, határait időben kitolva, más néven) a szellem felszabadításának egymáshoz hasonló mozgalmi voltak.”

Aragon „jóslatának” értékét ma még nem lehet eldönteni. A mi futólagos jelzéseink, amelyek egyelőre az irodalom és a művészetek területét alig érintették, mindenesetre azt látszanak bizonyítani, hogy a „boldog békeidők” a történelem „objektív” mérlegén sem boldogoknak nem bizonyultak ugyan, sem békéseknak, de a pusztulás és a káoszba zuhanás végveszélyével együtt kétségtelenül a méhükben hordozták a társadalmi és ideológiai — tudományos és művészeti — megújulásnak roppant lehetőségeit. A századforduló művészet-, irodalom- és eszmetörténeti jelentőségének felmérése tehát azért időszerű, mert úgy látjuk, hogy akkor alakultak ki a mi világunk alapjai, az irodalomban és a művészetekben pedig a valóságlátásnak, az eszme- és világábrázolásnak olyan módszerei, amelyeket közvetlen folytonosság kapcsol

össze századunk törekvéseivel, hiányosságaival és eredményeivel. Ami a filozófia, a művészetek, az irodalom történetében akkor végbement, azt, ha nem is a mi korunk sajátjának, de szerves előzményeinek érezzük. Másrészt a jelenből nézve a „nagyapák” kora ez, s az „apák” világánál, amelyet az új generáció közvetlen tapasztalatból ismer, ragyogóbb fénnel vonja be a viszonylagos messzeség. Az összekapcsoltság és a távolság kettős perspektívája magyarázza talán, miért „fedezte föl” a századfordulót és fordult feléje olyan heves érdeklődéssel az utolsó évtized általános és speciális történelmi kutatása.

Együttélő törekvések

Aragon, úgy látszik, azok közé tartozik, akik a századfordulót egy áramlat uralmához kívánják rögzíteni. A történelmi vizsgálat egyelőre nem tudott olyan domináns irányzatban megállapodni, amely a többi összes egyidejűt is magában foglalná, vagy úgy emelkednék ki közülük, hogy elhomályosítaná a többit. Valóban, egyelőre inkább csak általános összefoglaló korjelzőhöz folyamodhatunk, amelyet — mint minden distinkciót valami régebbi és valami újabb között — az indokol, hogy elhatárolódást, elkülönülést, valami újat jelent: *modernség*; ebben találhatjuk az időszakasz egyelőre legmegbízhatóbb megjelölését, éppen mivel eléggé tág, relatív és mindig megújítható. A kor tényleges törekvései — viszonylagos üressége miatt — kényelmesen megférnek benne, s emellett a „modernismo”, „Modern Style”, „Die Moderne” a kor különböző törekvéseinek saját megnevezése volt.

Tényleges művészeti és irodalmi törekvései szempontjából ugyanis a századforduló sem egységes időszakasz, hanem különböző tendenciák, irányzatok, áramlatok, mozgalmak tarka szövedéke, amelyek egymás mellett éltek vagy egymással ellentétesen hatottak benne. A legtöbbnek — mint a *modernségnek* is — maga a kor adott nevet: a naturalizmus, a dekadencia, a szimbolizmus, a neoklasszicizmus, neoromantika, naturizmus stb. mind ilyenek — egészen az „új művészet”, az *Art Nouveau* számos elnevezéséig, amelyek közül mi, a tradíció okán, a *szeccssziót* választottuk. Ezeket a tendenciákon kívül, illetve bennük és közöttük él tovább a realizmus és a romantika mint *módszer*, a valóságlátás és a valóságábrázolás módszere, át- meg átszöve, újra ihletve, illetve elszakadásra késztetve és serkentve az új törekvéseket. Ha a realizmusnak nem volna helye a századfordulón, a kor melyik áramlatához tudnánk különben kapcsolni például Thomas Mann *Buddenbrook-házát* (1901), amely a XIX. századi realista regény hagyományait folytatja tovább, miközben felhasználja a naturalizmus stíluselemeit, értékesíti Wagner zenedráma-szerkesztését, Schopenhauer filozófiáját, Nietzsche dekadencia-elméletét. Hová sorolnók a századforduló áramlatai között, ha a romantikát kitagadnók, Gorkij ifjúkori novelláinak a 90-es évek folyamán megjelent részét, amely, tudjuk, felújítja a romantikus kispróza hagyományait, bőven élve emellett a szimbolizmustól kölcsönzött atmoszférikus ábrázoló eszközökkel?

Az egymást átfogó és átfonó tendenciák közt tájékozódni maguknak a tendenciáknak a szétválasztásával alig lehet: ezért van az, hogy ugyanazt az író és ugyanazt a művészt a kutatás hol az egyik, hol a másik áramlatba vagy mozgalomba sorolja (amelyekben csakugyan vannak hasonló vonások is). Vegyünk a festészetből példát! Paul Cézanne nemcsak az impresszionizmus mesterei közé számít, hanem egyesek benne keresik az expresszionizmus, mások a kubizmus egyik előfutárát. Edvard Munch híres képét, *A Sikolyt* az expresszio-

nizmus krónikásai szuggesztív kifejezőhatása miatt tekintik a magukénak, az *Art Nouveau* historikusai pedig azért, mert a művészetek egységének megvalósítására irányuló kísérletet látnak benne. S ha Munch jellegzetes *Madonná-ját* nézzük az embrióval és a sperma-ornamentikával, a naturalizmus bélyegét éppúgy felfedezhetjük rajta, mint a szimbolizmusét, a szecesszióét vagy a dekadenciáét általában. A naturalizmus mély nyomot hagyott a korszak művészetén és irodalmán, főleg biológiai, patológikus, szexuális vonásaival, egész vitalizmusával; részlet-regisztráló módszere az impresszionizmus pillanatnyiságával rokon, affinitása a dekadenciával a pusztulásnak vagy a pusztulás hangulatának ábrázolásában figyelhető meg, ugyanakkor főként kelet-európai változataiban, de olykor a nyugatiakban is intenzív társadalmi tendencia mutatkozik. Tagadhatatlan, hogy a naturalizmus progresszív polgári képviselőinek műveiben jelentkezett a munkásosztály helyzete és osztályharca először mint magas művészi fokon megformált irodalmi téma: Zola *Germinal*-jában (1885), Hauptmann drámájában, *A takácsok*ban (1892). A tartalmi és stílus-elemek sokféle variációjával találkozunk. Verlaine-nél, Mallarménál a szimbolizmus és a dekadencia szinte egyet jelent, Rimbaud-nál egy harmadik elemmel, valami belső vitális energiával párosul, Verhaerennél erősödő szociális humanizmussal, Bloknál a változás szükségszerűségének elismerésével, Ady-nál keserű magyarságtudattal szövődik egybe, dühös indulattal a közállapotok ellen, stilisztikailag pedig népköltészeti és archaikus elemekkel. Stílusjegyek alapján nehéz eldönteni, hogy egy-egy mű melyik irányzatba is tartozik. A zeneiség követelését a szimbolisták *ars poeticá*jába számítjuk, de az impresszionista líra is zenei, nem is szólva az olyan természetutázó törekvéseiről, amelyek (mint pl. Detlev von Liliencron egyes verseiben) a naturalizmussal rokonítják. Közhely, hogy szimbólumokat nemcsak a szimbolisták használtak, hanem többek között Ibsen is, Zola is, Csehov is, sőt ők inkább, mint azok.

Egyes írók mint *módszert* váltva alkalmazták a különböző áramlatok ábrázoló eljárásait, hol az egyikhez, hol a másikhoz csatlakoztak, egymástól nem távoli időben különböző programokat hirdettek meg. Verlaine a pusztuló késő római birodalomhoz hasonlította önmagát, amely ernyedten szemléli a felvonuló fehér barbárokat (*Langueur*, 1883), Anatole Baju 1886-ban közzétette a dekadencia kiáltványát, benne minden közösséget megtagadva az aktivitással és a politikával, öt évvel később pedig „szocialista” kiáltványt bocsátott ki, szakított a szimbolistákkal és a tömegeket kívánta „a legnemesebb művészi fogalmakhoz felemelni” — egy oldalvágással Nietzsche felé is: „. . . számunkra, írta, nincsenek felsőbb rendű emberek, csak alacsonyrendűek vannak”, akiknek az anyagi jólétet biztosítani a művészetnek is feladata. Jean Moréas ugyancsak 1886-ban a szimbolizmus elzárkózóan esztéticista nézeteit foglalta kiáltványba és ugyancsak öt évvel később, 1891-ben a restauráció nacionalista hagyományaihoz visszatérve zászlajára írta az igazi gallo-román költészet folytatásának programját, amelyet a romantika, valamint „leszármazottai”: a Parnasse, a naturalisták és a szimbolisták — szerinte megszakítottak. Azok a francia kiáltványok, amelyeket Bonner Mitchell 1966-ban gyűjtött kötetbe (*Les manifestes littéraires de la Belle Époque*), a vélemények és törekvések furcsa összevisszaságáról tanúskodnak, s azt bizonyítják, hogy a modern irodalom forrongása, erőltetett tájékozódása és iránykeresése nem a századunk 10-es éveiben kibontakozó avantgarde-dal *kezdődött*, hanem már korábban, a századfordulón, különböző régebbi és modern irányzatok együttélésének e szakaszában.

A századforduló irodalmának és művészetének megértéséhez az irányzatok, módszerek, mozgalmak együttélésének és összefonódásának leírásánál (és ezenkívül) egy lépéssel talán még közelebb visz bennünket, ha a kor művészetének és irodalmának néhány specifikus ellentmondását próbáljuk jellemezni (ámbar lehet, hogy ezek közül egyik vagy másik csak látszólagos). Ellentét figyelhető meg így például: *a)* a művészi modell választásában és ennek terminológiai tükröződésében (historizáló-modern); *b)* az alkotó aktus természetéről vallott felfogásban (objektívizmus-szubjektívizmus); *c)* a hagyományokhoz való kapcsolódásban (nemzeti-kozmopolita) és az irodalom funkciójáról vallott nézetekben (elzárkózás vagy elkötelezettség) stb. Az ellentétpárok felsorolása természetesen korántsem hiánytalan, s behatóbb jellemzésük helyett csak néhány futólagos megjegyzésre tudunk szorítkozni.

a) A historizáló építészeti stílusokhoz (neo-román, neo-gótika, neo-reneszánsz stb.) hasonló az irodalmi neo-klasszicizmus, neo-romantika elnevezése. A hasonlóság azonban elsősorban csak terminológiai. A neo-román, neo-gótika, neo-reneszánsz épületek elmúlt korok stílusát utánozták; hozzájuk főként a XIX. században művelt irodalmi stílus-klasszicizmus hasonlítható (jellegzetesen antik műfajok: óda, elégia, epigramma stb. továbbéletése), valamint a romantikának az a része, amely a nemzeti múlt kultuszával együtt a középkort választotta érületi, művészeti — sőt esetleg társadalmi — eszményül. A romantika más szárnya — s ide tartoznak legnagyobbreszt éppen a kelet-európai romantikák — a nemzeti múlt „nagyságából” a jelen feladatainak megoldásához merített ihletet (a „tett romantikája”). Az antik stílusnorma, a „tökéletesség” és „befejezettség” követelménye talán legfeltűnőbben a Parnasse költészetében élt tovább, amelynek jellegzetes képviselője, J. M. Hérédia csak a századfordulón jelentette meg szonettjei gyűjteményét (*Les trophées*, 1893). — A századforduló neo-klasszicizmusa azonban nem tekinthető sem a korábbi stílus-klasszicizmus folytatásának, sem stílus-felújításnak: programja éppen a klasszikus stílusra jellemző „természethűség” (mimézis) s egyben a naturalizmus és impresszionizmus elutasítása volt, ezek formai lazaságával szemben hangsúlyozott formaszigor, a társadalmi érdekeltséggel szemben arisztokratikus esztétikai és világnézeti reakció. Esztétikájának egyik alaptétele az „utánzással” szemben az „ábrázolás” (Paul Ernst) — azaz a neoklasszicizmus esztétikája e tekintetben éppen a modernséggel érintkezett.

A neo-romantikát ma már inkább több irány összefoglaló és határozatlan nevének kell tartanunk. A XIX. századi romantikából főként a lírai-költői elemet és a képzelet hangsúlyozottságát vette át, elbeszélésben a kalandosságot és a fordulatos meseszöveget. A romantika kétarcúságának megfelelően a neo-romantikához tartozó művek is többféle magatartásról tanúskodnak a valósággal szemben. Gerhart Hauptmann neo-romantikus drámái — saját naturalista drámáihoz képest — a valóságtól való menekülés magatartását mutatják Rostand játékos neo-romantikájában a nacionalizmus (*Chanteclair*) keveredik a hősiesség erkölcsi vonásaival (*Cyrano*) és a fantázia-költéssel (*Don Juan*). Írásaik kora szerint a neo-romantikához tartoznának Robert Louis Stevenson kalandos vagy H. G. Wells fantasztikus regényei, amelyek ennek a romantikának — korunkból visszatekintve rájuk — „nagyjövőjű” változatát képviselték. S amiként Stevenson még mindig Walter Scott adósa volt, úgy szolgálták a

nemzeti tudat kibontakozását Sienkiewicz, Jirásek és más közép- és kelet-európai írók romantikus módszerű történeti regényei.

Tehát a századforduló új-romantikája sem egyszerűen „felújítás” vagy „újjaélesztés”, hanem a kor egy a társadalmi realizmussal, a naturalizmussal és általában az ellenőrizhető valóságghűséggel szembenálló törekvése, amely átmenet nélkül olvad össze a „modernség” többi irányával és árnyalatával. Rubén Darío „modernismo”-ja (1888) éppúgy szimbolizmus volt, mint ahogy neo-romantika is lehetne, Maeterlinck darabjainak irányát is nehéz ilyen értelemben meghatározni. Az „új”, a „modern” volt a szecesszió (Art Nouveau, Jugendstil) kulcsszava is, noha egyik fő ihletőjének sokan éppen a romantikus – vagy még csak „elő-romantikus” William Blake-et tekintik, első megvalósítóinak pedig a prerafaelitákat, akik tudvalevően egy középkori stílusműemlékhez kívántak visszatérni. Amikor Jean Moréas 1886-ban azt javasolta, hogy a kor „művészi teremtő szellemének” megnevezésére használják a „szimbolizmus” szót, a közvetlen elődön, Baudelaire-en kívül elődökként Alfred de Vigny-re, Shakespeare-re, valamint a középkori misztikusokra hivatkozott; Paul Bourde, a kritikus pedig egy évvel korábban ezzel jellemezte a szimbolista törekvéseket: „A kimerült romantika még ezt az utolsó kis virágot hozta, szezonvégi virágot, mely beteges és bizarr. Bizonyos, hogy dekadencia ez, de csupán egy haldokló iskola dekadenciája . . .”.

A kor művészi tudatában, akár historizáló, akár valamely „modern” terminussal jelölték magukat irányai, jelen volt egyfelől a romantikához való kapcsolódás, másfelől a naturalizmustól való elszakadás gondolata. Ugyanakkor a naturalizmus továbbra is integráns alkotó eleme maradt a modern törekvéseknek.

b) A művészi alkotó aktus objektivista és szubjektivista felfogásának antinómiáját (a valóság vagy az alkotó primátusa) a századforduló „modernsége” már az avantgarde irányok *előtt* rendkívül kiélezte. A reneszánsztól kezdve mindaddig, amíg az európai művészetben és irodalomban az antik stílusműemlék uralkodott, a művészi alkotást — legalábbis a műelméletben — elsősorban annak imitációjához, azaz követéséhez kötötték. Mértéket és szabályt az antik művészet adott, a költészetnek Homérosz, aki „maga a természet” (Lessing), ezért követése azonos volt a *természet*, a „külső világ” utánzásával, az alkotás objektív kritériumával. A romantika megszüntette a klasszikus stílusműemlék egyeduralmát és egyúttal nyomatékot adott az alkotás szubjektív tényezőinek, a művész „teremtő” jogának — elméletében is. Nyilvánvaló, hogy az ilyen sarkított szembeállítás történetileg nem teljes. A klasszikus antik stílusműemlék uralma idején is akadt nem természethű, fantasztikus, groteszk ábrázolás (pl. a manierizmusban). Az alkotófolyamat lélektana szempontjából pedig az objektivizmus és szubjektivizmus szembeállítása hamis: a legobjektívabb alkotás is csak a szubjektumon keresztül jöhet létre. De tény, hogy az antinómia mint módszerbeli ellentét fennáll, s a romantikus ábrázoló módszer szubjektív nyomatékával szemben a XIX. századi realizmus képviselte az objektív tényezőt, a századforduló szemében pedig a valóság „egzakt” és pontos „másolására” törekvő naturalizmus. Moréas 1886-ban „a naturalizmus gyermekbeteg módszerével” ellentétben a szimbolista regényt „a szubjektív formáláshoz” kötötte azon „axióma” szerint, „hogy a művészet az *objektumban* csak egyszerű kiindulópontot keressen”, mégpedig rendkívül „keveset mondót”. Michel Décaudin (*La crise des valeurs symbolistes*, 1960) számos más példa között Rémy de Gourmont jellegzetesen szubjektivista és idealista mondatát

idézi 1898-ból: „Ami az embert illeti, az gondolkodó szubjektum, tehát a világ, mindaz, ami énemen kívül van, csak a benne hallgató eszme szerint létezik.” Ez az idealista álláspont merevedik az avantgarde számos képviselőjénél — mint erre más alkalommal már kitérhettünk — a valóság teljes megtagadásává: nincs valóság, a valóság csak maga a tudat. A századforduló „modernsége” — még a romantikához közelebb — inkább a szépség és a tökéletesség adta „elrévültséget” élte át (gondoljunk Wilde-ra és a „dandyzmus” fölkeletjére), az esztéticizmus olyan teljességét, amelyet a „boldog békeidők” lehetővé tettek, a háború és a forradalmak éveit az avantgarde számára már nem. Utaljunk-e George szépség-mágiájára, Rilke tökéletes rímeire, a Nyugat kezdeti esztétikájára, a hasonló olasz, román, cseh jelenségekre vagy az orosz szimbolisták első nemzedékének nézeteire? Hugo von Hofmannsthal a *Chandos*-levélben plasztikusan jellemezte ezt az esztéticista „állapotot”: „Mint állandó mámorban nekem akkor a teljes lét egyetlen nagy egységnek tetszett: — nem tudtam ellentétnek felfogni a szellemi és az anyagi világot, az udvari és az alacsony létet, a művészetet és művészietlenséget, a magányosságot és a társaságot; a természetet éreztem mindezekben . . . a természetben pedig önmagam teljességét éreztem . . .”

c) A századvég esztéticizmusa, amelyről ma már a polgári kutatás is világosan tudja, hogy a nagypolgárság osztályalapja kellett kialakulásához, létrehozta a szép „fölslegességek” művészetét. Ilyen a szecesszió sok iparművészeti tárgya, dekorációja, drapériája, Makart-csokra is. E művészi törekvés mindenféle „hasznossági” elvtől megszabadította magát és ámbár főként építészetében kedvelte a nemzeti ornamentikát, irodalma nemzeti célokat nem követett, még kevésbé társadalmiakat, az autochton hagyományokhoz nem ragaszkodott. Az esztéticizmussal szemben érvényesült az „érdekelttség” tendenciája. Tévedés azt gondolni, hogy Arany és Reviczky „kozopolita” vitája a 70-es évek végén anakronisztikus, az „elmaradottság” jele volt, hogy az újítókat később is támadó konzervatív magyar népiesek nacionalizmusának a nyugati irodalmakban nem akadt megfelelője, legfeljebb Kelet-Európa „megkéssett” irodalmaiban. Az olasz irodalomban a század végén, 1896-ban tört ki a háborúság a nemzeti hagyományok és az irodalmi kozmopolitizmus között, s a német—francia gyűlölködés mindkét országban uszító nacionalista irodalmat is termelt. De nem e másodrendű „szórakoztató” irodalomra gondolunk, hanem például a Nietzsche-tanítvány Julius Langbehn 1890-ben névtelenül megjelent könyvére, a *Rembrandt mint nevelő*, amelynek a fasizmus eszmei előkészítésében nem elhanyagolható szerepe volt. A párhuzamos francia jelenségek többek között olyan részről is kiindultak, ahonnan nem lehetett volna számítani rájuk. Jean Moréas 1891-ben megjelent nacionalista kiáltványára már utaltunk, párhuzamos vele a „naturista” iskoláé, amelyet Saint-Georges de Bouhélier fogalmazott meg 1897-ben. A naturisták tiltakoztak minden ellen, ami nem francia földből, francia „természetből” ered: Wagner, Ibsen, Schopenhauer, Nietzsche, Tolsztoj hatását a francia szellemre súlyosabb bukásnak tekintették a francia—porosz háború elvesztésénél. Mintaképük a „robusztus hősnők” alkotója, Zola, a roppant erejű szobrász, Rodin . . . „A jövő művészete heroikus lesz . . . Glorifikálni fogjuk a hősokeket” — hirdették, s nem vették észre, hogy éppen közelebb álltak a gyűlölt Wagnerhez és Nietzschehez, mint választott mintaképeikhez. Ugyanakkor ez az elkötelezett fiatal nemzedék nem a pogány mítosz embertelen hőseit kívánta dicsőíteni, hanem „a tengerészeket, a föld méhéből született szántóvetőket, a pásztoro-

kat, akik a sasok szomszédságában laknak . . ." A nacionalis és a szociális elkötelezettség egybeolvadt és együtt fordult szembe az elzárkózással, az esztétasággal, a nemzetietlenséggel anélkül, hogy tiszta fogalmi lettek volna a nacionalizmustól mentes nemzeti elhivatottságról és a szépség társadalmi felhasználásának és értékesítésének feltételeiről. A sokszínű századforduló a lehetőségek világa volt inkább, mint a megvalósulásoké, de éppen a lehetőségek foglalkoztatják leginkább a képzeletet. Az érdeklődésnek, amely napjainkban körülveszi, mint mondtuk, részben ez a magyarázata.

Kelet-Európa

Eddig a századforduló néhány általános kérdéséről esett szó és főként nyugat-európai példákkal illusztráltan. Vannak-e ennek az időszakosnak Kelet-Európában sajátos jellemzői, amelyek az általános képet tovább színezik és gazdagítják? A részletek gondos felkutatása bizonyára számos ilyen jegyet tudna kimutatni. Közülük ezúttal kettőt emelünk ki: az egyik történeti, a másik az irodalom funkciójára vonatkozik.

Történetileg a századforduló a kelet-európai irodalmak új fellendülési fázisa volt. Az orosz irodalom már a század közepén Európa és a világ vezető irodalmi közé került, és közvetlenül a századforduló előtt kezdte kifejteni intenzív hatását Tolsztoj, Dosztojevskij, majd Csehov művészetén keresztül külföldön is. A századfordulón pedig Kelet-Európa kisebb irodalmainak túlnyomó része is „szinkronba” jutott — nemzeti sajátosságainak megőrzése mellett — a keleti és a nyugati szomszédsággal. Ez a fázis a szóban forgó népek egy részénél már hosszabb történeti fejlődés második szakaszaként következett be. Az első éppen száz évvel korábban, a XVIII—XIX. század fordulóján ment végbe, az európai felvilágosodás végső szakaszában, a kelet-európai kis irodalmak úgynevezett „nemzeti újjáéledése” idején. A cseh, a szerb-horvát, a szlovén, a magyar, sőt bizonyos mértékben a lengyel irodalom is csak e korban lépett be — általában a reneszánsz kora óta tartó hosszabb intervallum után — ismét az európai irodalmak fejlődési közösségébe. Ettől kezdve nagyjából egyidejűleg vonultak rajtuk végig Európa többi irodalmaival a nyugat vagy kelet felől kiinduló közös áramlatok, amelyeket — éppúgy, mint a földrész keletebbi vagy nyugatabbi országaiban és népei között — itt is átszínezték és átalakítottak a gazdasági fejlettség foka, a nemzeti történelem hagyománya, a népi karakter, az intézményes berendezkedés. Talán csak kevésbé átfogóan nyilvánultak meg az említett áramlatok és irányzatok, talán csak kevesebb nagyhatású alkotó egyéniség lépett fel, mint keletebbre vagy nyugatabbra. De irodalmi élet alakult ki a szó modern értelmében mindegyiknél és intenzív érzékenységgel és mozgékony-sággal reagált a kor történelmi és esztétikai problémáira. A német és orosz nyelvi tömb között elhelyezkedő literatúrák közül ebből a szempontból a századfordulón még a lengyel, a cseh és a mienk volt az élen. A lengyel próza a századfordulón Prus és Reymont személyében történelmileg és szociálisan mélyen érdekelt világirodalmi nagyságokat adott, akik realista műveikben, ha nem is követték mindenben, felhasználták a naturalizmus eredményeit; többek között Stanislaw Przybyszewski Európát átívelő pályája pedig a lengyel „modernséget” emelte a kor irodalmának élvonalába. A cseh Vrchlický fürgén közvetítette a modern törekvések reprezentánsait már a 80-as években, a 90-es évek elejétől valamennyi főbb modern irányzatot jelentős költők, prózaírók és kritikusok képviselték (pl. Březina,

Sava, Neumann, Šalda stb.). A román irodalom a századvégen már Mihai Eminescu rövidre szabott, tiündöklő pályájára tekinthetett vissza, amely utat vágott a modern költészetnek, s a századfordulót a modernista, a kritikai realista, sőt szocialista tendenciájú irányok küzdelme jellemezte: legnagyobb egyénisége a kiváló szatirikus komédiáíró, a realista Ion Luca Caragiale volt. A század utolsó évtizedében kezdte meg korszakos működését Hviezdoslav, a szlovákok nemzeti klasszikusa. Az évszázados török uralom alól alighogy felszabadult Bulgária már Hriszto Botevre hivatkozhatott, s az újjáéledt — ámbár még mindig sok hányattatásnak kitett — ország nemzeti tudatának megerősödéséhez erős támaszt adott Ivan Vazov művészete. A jugoszláv irodalmak múltjuknál és helyzetüknél fogva különböző jelenségeket mutattak a 80-as évek folyamán kibontakozó s mélyen a szülőföldbe gyökerezett szerb naturalisztikus regényektől az Osztrák—Magyar Monarchia atmoszférájában „lebegő” arisztokratikus és a szimbolistákkal rokon horvát Ivo Vojnovićig és az ugyannerre az atmoszférára szenvedélyes tagadással reagáló szlovén forradalmár Ivan Cankarig. — E rövid és vázlatos felsorolásból és a benne foglalt nevekből is kitetszik talán a századforduló kelet-európai irodalmainak egy másik jellemző vonása, az tudniillik, hogy ezek az irodalmak és éppen a legkiemelkedőbb képviselőik nagyobb mértékben voltak nemzetüknek, népük történelmi és társadalmi létének elkötelezve, mint nyugati kortársaik legtöbbször, de általában nagyobb mértékben az orosz modernség első képviselőinél, a korai szimbolistáknál is. Országaik történelmi helyzete kevésbé tette számukra lehetővé a valóságtól elzárkózó esztéta-létet: a legtöbbször valóságos nemzeti létproblémákkal kellett megküzdenie.

Ausztria—Magyarország

Lengyelország területe a századfordulón három ország között oszlott meg: Oroszország, Németország és az Osztrák—Magyar Monarchia között. Bulgária nagy része a 70-es évek végén vált függetlenné, de egészen az 1885. évi felkelésig továbbra is a nagyhatalmi érdekek játékszere volt, s még azután is a cári Oroszország és Ausztria—Magyarország aspirációinak egyik ütközőpontja maradt. A Monarchia délkeleti és déli határán a román, a szerb és az új egységes olasz nemzeti állam természetes vonzóerőt fejtett ki a határok által elválasztott népekre, és így e nemzeti törekvések a soknemzetiségű államot megsemmisüléssel fenyegették. Hozzájárult ehhez a csehek, majd a szlovákok érthető önállósodási tendenciája. A szétesésekor körülbelül ötvenmilliós Ausztria—Magyarország a cári Oroszországtól eltekintve Európa legtöbb nemzetiséget számláló állama volt, s nemzetiségei között nemigen akadt kettő, amelyik együtt akart volna maradni. Hiába volt dualisztikus az államforma, ismétlődő súlyos válságok rázták meg az osztrák—magyar együttélést is, amely államjogilag 1867 és 1918 között paritásos volt, de szintén nem mentes a nemzeti gyűlölködéstől, befelé és a többi együttélő nép viszonylatában pedig nem ismerte sem a nemzeti egyenjogúságot, sem a társadalmi demokráciát. A Monarchia népei csak ritkán találták meg egymás kezét, a nemzeti széthúzás és gyűlölet érzése vakká tette őket a társadalmi egymásrautaltság és összefogás lehetősége iránt, amit Ady — legjobbjaiukban oly kedvező visszhangot verve — hirdetett. Noha a XIX. század eleje, az Osztrák Császárság megalakulása óta szakadatlan hivatalos és irányított propagandatevékenység folyt a

monarchikus ideológia, az egységes hazatudat kialakításáért, ez legfeljebb a vezető osztályok tagjainak egy részére hatott, a népek tömegeihez el sem jutott soha. A Habsburg-monarchia népeinek XIX. századi kulturális története a nemzetiesedés és a nemzeti önállósodás irányában haladt. Még az osztrákok számára is problémát jelentett 1870 előtt a német államok, azután pedig az egységes — de az osztrák—németeket magában nem foglaló — német állam szomszédsága. Innen van az, hogy az irodalomnak a nemzeti önálló létet támogató, mintegy igazoló funkciója az osztrákokra — uralkodó helyzetük ellenére — éppúgy érvényes, mint a Monarchiában élő többi népre, amelyeket a Monarchia léte önálló nemzeti államok kialakításában megakadályozott.

Így ha Kelet-Európa irodalmait vizsgáljuk a századforduló idején, nem fordulhatunk el a dualista Monarchia által feltett sajátos irodalomtörténeti kérdésektől sem. Az első ezek közül alighanem ez irodalmak nemzeti funkciójának hangsúlyozottsága volna, a második a Monarchia „sajátos kultúrája”, amely — mint Mátrai László írja róla (*Haladás és hanyatlás problémái a kultúrhistoriában*, 1964). — „semmiképpen sem azonos a benne együttélésre kényszerített népek nemzeti kultúrájának összegével”, sem Ausztria német nyelvű lakóinak kultúrájával, „hanem valami és valamennyi a kettő között . . .” E kultúra ma is látható építészeti emlékeken kívül elmosódott nyomokban még fellelhető más területeken is, így például a társas érintkezés bizonyos formáiban, öltözködésben, kulináris sajátosságokban, a viccek és anekdoták típusaiban, a humor „közép-európaiságában” stb. — a Monarchia egykori népeinek mai irodalmán már nem. De a századfordulón még rajtuk hagyta a jegyét ezeken is, alighanem nagyobb mértékben, mint ahogy az irodalomtörténetírás eddig tudomást vett róla. Sőt nemcsak a Monarchia szláv, román, magyar nyelvű irodalmán, amelyekre gondolni szoktunk, hanem pl. az olaszon is. A századfordulón a „virtuális” Kelet-Európa határai nem értek véget a Lajtánál, hanem elhúzódtak Lombardiáig, a svájci határig, az Adriáig; a nemzetiségi kérdés ezeken a területeken sem került nyugvópontra, s az irodalomban — az észak-adriai, különösen a trieszti olasz irodalomban — megvan ennek a tükröződése például Scipio Slataper vagy Italo Svevo írásaiban. A századfordulón Keletközép-Európa legtöbb irodalma felmutatja az Osztrák—Magyar Monarchiához való tartozás tényét és ennek következményeit, akár abban az értelemben, hogy harcolt a Monarchia ellen és meg akart szabadulni tőle, akár abban, hogy indításokat, kultúrközvetítést, bécsi, prágai, budapesti, trieszti stb. hatást kapott, vagy éppen a Monarchia megléte és saját hozzátöbblete ingerelte — ellenhatásként — egyre nagyobb nemzeti, humánus, forradalmi teljesítményekre. Az a tétel, hogy a századfordulón kialakult világ-irodalmi jelentőségű osztrák irodalom az állami és társadalmi hanyatlás terméke volt, mindenképpen igaz, ha a Monarchia össz-létét vesszük tekintetbe. Ugyanakkor azonban és ugyanabban a Monarchiában „mindenki újakra készült”, s így a haladás és hanyatlás problémái a Monarchia kultúrtörténetének utolsó évtizedein egyként megfigyelhetők: a hanyatlás, amelynek filozófiai és irodalmi vetületét Mátrai László oly meggyőzően elemezte, a Monarchiát addig fenntartó erőknél, a haladás pedig azokon, amelyek a Monarchián belül annak pusztulását siettették. Természetesen ez utóbbiak nem a Monarchiából eredtek, de jelen voltak benne és lehetséges, hogy Bécs, Prága, Budapest századforduló-kori szellemi fellendülésében részük van nemcsak a saját nemzeti különlétük, hanem monarchiabeli együttlétük tekintetében is. Lehet, hogy éppen a századforduló volt az a rövid időszak, az az egyetlen törté-

nelmi pillanat, amikor megvalósult a Monarchia híveinek régi vágya, amit Franz Sartori, az Osztrák Császárság első irodalomtörténetírója már 1830-ban valóságnak szeretett volna látni: hogy tudniillik Ausztria kultúrája és irodalma 14 nemzet kultúrájából és irodalmából táplálkozzék, mivel ezek együtt alkotják azt az államot, amelynek az osztrák császár adott nevet. A századforduló osztrák irodalma és a Monarchiában élő más népek irodalmának némely jelensége is csakugyan több nép kultúrájának együtthatását tükrözte. S ez a jelenség nemcsak Bécs, Prága, Budapest „szellemi arculatán” figyelhető meg, hanem Ausztria—Magyarország oly nagyszámú nemzetiségi vidékein is, amelyeknek történetét leginkább csak az ott domináns szerephez jutott nép szempontjából nézik és nézzük. Nem volna érdektelen e jelenségek további szélesebb és elmélyültebb vizsgálata.

Franz Sartori, az időben császári főcenzor, címe szerint is „bürokratikus” könyvében (*Historisch-ethnographische Übersicht der wissenschaftlichen Cultur, Geistesthätigkeit und Literatur des Österreichischen Kaiserthums nach seinen mannigfaltigen Sprachen und deren Bildungsstufen*), amelynek sajnos csak az első kötete készült el, a német, szláv, magyar és román nyelvű irodalom mellett felsorolta az olasz, újjörög, örmény, jiddis, újhéber irodalmat és egyes közel-keleti nyelvű irodalmakat is, amelyeknek sajtótermékei, kiadványai a császárság területén készültek Velencétől Lembergig és Nagyszombatól Prágáig. A századforduló idejére az általa oda sorolt irodalmak száma valamivel csökkent, de Komáromi János (*Cs. és kir. szép napok*, 1925) megemlékezik arról, hogy az első világháború alatt a bécsi Frontzeitungot még 13 nyelven adták ki azonos szöveggel, csak a vitézségük miatt megdicsért és megdicsőített katonai egységek nemzetisége változott aszerint, milyen nyelvű volt a kiadvány. Hogy az egykori Monarchia „örökösei” az elmúlt fél évszázad folyamán az „örökhagyó” emléket inkább elfelejteni igyekeztek, vagy — talán éppen csak az osztrák írókon kívül — inkább haraggal, gúnyos megvetéssel gondoltak vissza rá, satirikus éllel szóltak róla, az érthető, sőt jogos. De saját irodalmaink történeti múltja felé helyesebb perspektívában, biztosabb tájékozódással közeledhetnénk, ha ennek az államnak a jelenlétét és a benne együttélő népek állandó kulturális cseréjét nagyobb mértékben vennők tekintetbe, ma már a történelem biztosította távlatból. A kelet-európai irodalmak történetében a Monarchia fennállásának utolsó néhány évtizede, a benne akkor jelentkező irányzatok, áramlatok, mozgalmak vizsgálata a nemzeti irodalmak tükrében, külön fejezet.

A századforduló néhány általános és speciális problémájának felvázolása talán érthetőbbé teszi, miért fontos számunkra ez az időszakasz s miért érdemes vele sajátosan kelet-európai vonatkozásban is foglalkoznunk. Az egyes kelet-európai irodalmak századforduló kori szakaszának története nemegyszer tükröt tart elénk, amelyben világosabban láthatjuk mai képünk egyes vonásait. Hogy pedig helyesen viszonyíthassuk egymáshoz és a századforduló irodalmi világhelyzetéhez ezeket az irodalmakat, mindenkor ismernünk kell és tekintetbe kell vennünk az európai irodalmi fejlődés e szakaszának legfontosabb általános jellemzőit is.

A modern cseh költészet forrásvidékénél

A következő dolgozatban azt a tételt szeretném újjólág szemléltetni és bizonyítani, amely szerint a közép- és kelet-európai irodalmak újabbkori fejlődésének fontos állomásain tipológiailag hasonló tünetek: irányzatok, áramlatok „iskolák” és életművek keletkeznek. Ezek az új művészeti törekvések rendszerint átvételként érkeznek irodalmainkba; itt, az új közegbe kerülve s a nemzeti irodalom hagyományával társulva, illetve velük megmérkőzve, funkciót változtatnak, ámde oly sajátos módon, hogy további útjukat ezekben az egymással vajmi kevésbé érintkező, sőt egymásról alig tudó irodalmakban lényegileg azonos belső struktúrájú s rokon gondolati tartalmú művek jelzik.

Természetes, hogy a nemzeti és a társadalmi fejlődés ütemének különbözőése, valamint még az irodalmi nyelv kifejezési lehetőségeinek a fejlettségi foka is okozhat egyrészt időbeli eltolódásokat, másrészt formai és tartalmi eltéréseket, az alaptendencia azonban mindig egyfelé mutat, s ez: az irodalom közéleti szerepének lényegi hasonlósága a közép- és kelet-európai kis népek történetében.

Az irodalom itt — főként a XIX. század első felében, de voltaképp egész a kilencvenes évekig — a nemzetté válás folyamatának volt fontos tényezője. Vagy tanítani, nevelni, fölemelni, „nemesíteni” akarta a népet („Kollár szonettjeinek szentenciáitól St. K. Neumann kirobbanó szentenciáig a cseh irodalomnak tulságosan tanítói magva volt” — állapította meg Vítězslav Nezval (*Z mého života*, 96.)); vagy, a magyar irodalom módján, a folytonosan fenyegető nemzethalál rémét idézte meg patetikus figyelmeztetésül; mindenképpen az elkötelezettség, a politikai cselekvés, a közvetlen hatás szándékával telítette azokat a művészi áramlatokat, amelyek — a polgári forradalmon már túljutott társadalmak termékeként — a keletkezési állapotukban rendszerint általános emberi, gyakran utópisztikus elveket hirdettek, és tisztán művészi célokat követtek. A mi irodalmainkba érve aztán átalakultak, a nemzeti lét tudatának ébresztőjévé, vagy a nem-lét riasztó érzetének leküzdőjévé lettek.

Ha a magyar és a cseh irodalom vonatkozásában vizsgáljuk e bonyolult áttételű folyamatot, kiindulási tételként kell megállapítanunk, hogy irodalmaink közt kölcsönös érintkezés legfeljebb csak esetlegesen akadt, következőképpen egymásra hatásról még kevésbé beszélhetünk (hacsak — erős túlzással — nem tekintjük annak a XIX. század éveiben hamisított ócseh epikai énekek magyarországi visszhangját vagy Petőfi csehországi fölfedezését a hatvanas—hetvenes években, tehát már némileg elkéssetten . . .). Mégis, a fejlődési fordulók jellege rokonságot mutat. A magyar romantika — főleg a népi-nemzeti törekvések folytán — közelebb van a csehhez (és persze a dél-

szlávhoz meg a lengyelhez is), mint mondjuk az angolhoz, a franciához vagy akár a némethez; a realizmus jelentkezése ugyancsak számos párhuzamot kínál, nemcsak az időrend okán, hanem azért is, mert a művekben ugyanazon szándék, ugyanazon — vagy hasonló — alkotói cél fejeződik ki.

A jelen dolgozat arra kívánja fölhívni a figyelmet, hogy az a nagyszabású megújítási folyamat, amely a cseh irodalomban a múlt század végén, a magyar irodalomban pedig némileg később, főként az Ady-nemzedék föllépésével, tehát századunk első évtizedében ment végbe — megint nagyjában-egészében a már jelzett törvényszerűség szabályait követte.

Ott is, itt is „megérett az idő” (vagyis az irodalomnak talajul szolgáló társadalmi állapot) új eszmények befogadására és új művek kimunkálására. Az iparosodás folytán átrétegződött a közönség, differenciáltabb és nyugtalanabb lett a szellemi élet, lázasan kereső értelmiségi csoportok szerveződtek, hosszabb-rövidebb életű folyóiratok hirdettek merész ígéket, az irodalomban új tanok, új eszmék új formákban törtek új célok felé, a közérdeklődésben módosult az európai orientálódás (ott is, itt is erősebb lett Párizs varázsa, a francia vonzás), a léggört betöltő különös feszültség „az új idők új dalait” szikráztatta. Amit F. X. Šalda visszaemlékezően írt a cseh kilencvenes évekről, pontosan érvényes a magyar szellemi életnek a tizenöt évvel későbbi állapotára is. „Különös kor volt ez . . . A régi már befejezte létét, haldoklott, sőt el is halt, de még nem hullt le az élet fájáról, s így akadályozta, hogy kibontakozhassék az új, ami nehezen tudott csak megszületni.” (*A Juvenilie* kötet előszava, 1925.)

E nehéz születés fájdalmas küzdelmekkel, heves vitákkal, sőt kölcsönös vádaskodásokkal járt, végül azonban ott is, itt is olyan modern irodalom bontakozhatott ki győzelmesen, amely elindítója és legfőbb ösztönzője lett a napjainkig tartó s mindkét irodalomban maradandó értékeket létrehozó fejlődésnek.

A következőkben e párhuzamos fejlődés első mozzanatát, a cseh költészetben a kilencvenes évek során bekövetkezett nagy fordulatot kísérlem meg bemutatni; tipológiai helyzetrajzom azonban értelemszerűen jelzi, hogy a leírandó jelenségek — a nemzeti és a társadalmi sajátosságok módosulásaival — megismétlődnek majd a másfél évtizeddel későbbi, hasonló jelentőségű magyar irodalmi forradalomban.*

*

Ismeretes, hogy a múlt század második felében Csehország rohamosabban iparosodott, mint a Monarchia többi területei, főleg mint a Magyar Korona

* Annak szemléltetésére, hogy a modern európai irodalom fő áramlatai miként voltak jelen a századforduló évtizedeinek cseh műveltségi köztudatában, viszont a magyar műveltségi köztudat ugyanekkor még miként idegenkedett tőlük, tanulságosnak látszik a csaknem egyidejűleg megjelent nagyjában-egészében azonos módszerű és terjedelmű lexikonok vonatkozó adatainak összevetése. Az 1888-tól folyamatosan közzétett huszonhét kötetes cseh *Otto-Lexikon* (Ottův slovník naučný) kimerítő cikkeiben ismerteti a fő irányokat (pl. a szimbolizmust öthasáos cikk) s ezek kezdeményezőit és képviselőit (pl. Verlaine-t, Rimbaud-t, Mallarmét). Ugyanezeket a címszavakat hiába kerestük az 1893 és 1897 közt kiadott tizenhat kötetes *Pallas Nagy Lexikonban*; legfeljebb a „szimbolikus stílus” c. néhány soros cikkben olvashatjuk, hogy „a szimbolikus irány úgy a festészetben, mint a költészetben mindenütt a túlvilági szellemi befolyást iparkodik megtestesíteni és jelképezni. Malterlingk (így !), Hauptmann, Paladan (így !) képviselői ennek az iránynak”. Igaz, hogy az 1900-ban közölt két pótkötet már helyrehozza e mulasztást, viszonylag részletes cikket közöl a szimbolizmusról, és röviden ismerteti Verlaine és Mallarmé adatait (Rimbaud-éit még nem).

részei; ennek folytán a cseh munkásmozgalom erősebb, szervezettebb, hatékonyabb. A nyolcvanas évek közepétől már különböző irányzatok vetélkednek egymással; ezek közt legfontosabbak a belső harcoktól tépett szociáldemokrácia és a véle szembe forduló s irodalmi szempontból is különösképp jelentős, mert a haladó értelmiség legjobb fiataljait sokáig lelkesítő anarchizmus.

Külön tanulmányban kellene egyszer elemezni a cseh irodalom és az anarchizmus kapcsolatait, amelyek a századforduló évtizedeiben — ismereteim szerint — erősebbek és aktívabbak voltak, mint bármely más európai országban; az anarchizmus ekkortájt, köztudomásúan, másutt is erőteljesen működött, ám sehol nem volt oly intenzív viszonya az irodalomhoz, mint a cseheknél. Neumann-tól Hašekig, hosszabb-rövidebb ideig, számos kiváló költő és író működött együtt anarchista csoportosulásokkal és folyóiratokkal, miközben természetesen az életműük is bőven kapott indítékokat az anarchista ideológiától. Most — e dolgozat célja és jellege folytán — nincs lehetőség az okok feltárására; támpontul elég talán csak annak jelzése, hogy a kilencvenes évek cseh irodalmi mozgalmainak rendkívül élénk haladó csoportosulásait főként az individualizmus és a szubjektívizmus lelkesítette, tehát ugyanazon eszmei irányzatok, amelyek egyfelől az anarchizmus fő pillérei voltak s amelyek — másfelől — a legtöbb modern művészeti törekvés (főként a szimbolizmus) talaját is előkészítették. S ahogyan az anarchizmus erősebb árnyalata fokozatosan átfejlődött a kezdeti, szélsőségesen individualista áramlatból az úgynevezett anarcho-kommunizmusba (más néven: anarcho-szindikalizmusba), azonképp fordult el a költői életművek útja a szimbolizmustól, s keresett új kibontakozást, új lendületet a „vitalista”, „civilista”, kollektivista költészetben . . . E folyamatról az irodalmi jelenségek vizsgálata során részletesebben szólok még; itt csak az anarchizmus különleges irodalmi jelentőségére kívántam röviden utalni.

A munkásosztályhoz hasonlóan — sőt fokozottabban — a polgárság körében is különböző politikai és ideológiai irányzatok küzdenek egymással. Az ócsehek fokozatosan elerőtlenednek, a gazdasági s — részben — a politikai hatalom közelébe került Ifjú-cseh Párt viszont egyre tehetetlenebbül belemerevedik a nemzeti önimádatba, a hurrá-hazafiaskodásba, az elért, illetve csak az ölébe hullt eredmények magasztalásába, állóvíz-taktikába. Ámde, ugyancsak a nyolcvanas évek közepe táján, ellenzéki mozgalmak lépnek föl, s ezek szintén jelentősen siettetik majd az irodalmi fordulatot.

Ilyen ellenzéki mozgalom volt a számszerűen ugyan nem népes, de hatásában (irodalmi hatásában is) rendkívül erős „realistáké”, akik — T. G. Masaryk vezetésével — szívós harcot vívtak a mélyebb nemzeti önismeretért, az ábrándok és hazugságok szétfoszlatásáért, például az egész XIX. századi, cseh irodalom egyik legfőbb ihletőjének, az 1817-ben és 1818-ban „talált”, illetve hamisított ócseh kéziratoknak a leleplezéséért, a hamisítás bebizonyításáért s — ami sokkal nehezebb volt — a filológiai cáfolat politikai elfogadtatásáért. Némileg később (megint pontosan tizenöt évvel a tiszzaeszlári botrány előtt) ugyancsak Masarykéék folytattak felvilágosító és tudatosító munkát a Hilsner-féle vérvád-ügyben. S ha mindehhez még — legalábbis a „realista” párt vezetőjének esetében — hozzávesszük, hogy Masaryk az angolszász — francia orientációt kiegészítette az „orosz kérdés” tanulmányozásával — talán ha vázlatosan is, elég határozott vonalakkal rajzolódik elénk a „realisták” szerepe és jelentősége a múlt század végi cseh nemzeti és irodalmi tudat formálásában.

A „realistáktól” balra, mintegy a polgári pártok és a munkásmozgalom közt ingadozva különféle radikális, szabadelvű, haladó ideológiájú csoportok tevékenykedtek, több-kevesebb hatékonysággal; ezek befolyása az irodalmi fejlődésre szintén nem lebecsülendő. Az osztrák állambiztonsági szervek is fölfigyeltek működésükre, s például az 1893—1894-i kiprovokált Omladina-per, amely magával hozta egyebek közt a tizenkilenc éves Stanislav Kostka Neumann belépését a közéletbe, voltaképpen e haladó ideológiájú csoportosulások széttörését célozta. S miként a későbbi fejlődés megmutatja, nem is egészen hatástalanul; a nyolcvanas évek végének és a kilencvenes évek elejének nagy politikai nekilendülése megtorpant s fokozatosan lehanyatlott: az alkotókedv kifejeződése a politikum síkjáról egyre inkább a szellemi élet, elsősorban az irodalom síkjára tolódott át.

A politikai törekvések is kezdenek irodalmi mezben jelentkezni; a szellem és a cselekvés, a gondolat és a tett megint elválaszthatatlanul eggyéolvadnak. Azok a haladó fiatalok pedig, akik korábban még konkrét nemzeti feladatokra kívántak vállalkozni, most egyre inkább az anarchizmus hirdette abszolútum felé törnek.

*

Ekkor — 1895-ben — jelenik meg a Rozhledy folyóirat hasábjain a *Cseh modernnek kiáltványa* (Manifest české moderny), amely mintegy dióhéjban foglalja össze a korabeli „modern” törekvéseket és áramlatokat. Mint-hogy a jelen dolgozat fő szempontja szerint a közép- és kelet-európai kis népek irodalmi fejlődésének alapvonása az eszmei szinkretizmus, a modernség cseh kinyilatkoztatását különleges fontosságú dokumentumnak tekint-hetjük.

Itt ugyanis együtt van az individualizmust valló új művészet igenlése meg a tudományos igényű, ám művészi ihletettségű kritika követelése, továbbá a frázisokat váltogató hazafiaskodás elítélése, a konkrét célokat kitűző politikai aprómunka helyeslése, a társadalmi változás szükségének hangoztatása, az igazság győzelmének sürgetése . . . , vagyis mindazon csoportok törekvéseinek summája, amelyek mélyebb vagy csak felületi átalakulást sürgettek a korabeli cseh életben. Olyan ez a manifesztum, mint az addig szerteágazó sugarak egy fókuszba gyűjtése; e közös fókuszról azonban csakhamar megint különféle irányokba lövellnek szét az erővonalak, s az aláírók további útja is alaposan elágazik, nem egy esetben épp ellentétes irányba fordul. (Ami egyébiránt arra is bizonyíték, hogy egy-egy életút rendszerint tekervényes, egy-egy életműben különböző szakaszok lehetségesek; következésképp gyakran téves az irodalomtörténeti besorolás egyetlen, esetleg valóban fontos korszak tevékenysége alapján . . . , például — miként nemegyszer történik — a „cseh modern” címkéjének ráakasztása olyan szerzőkre, akik később más irányba fejlődtek.)

Próbáljuk meg most röviden jellemezni a modernség kiáltványában átmenetileg találkozó irodalmi erővonalakat: honnan jöttek, milyen volt szerepük a haladó áramlatok közös küzdelmében, és mivé lettek a szétválás után, milyen nyomot hagytak a további fejlődésben?

Irodalmi szempontból legfontosabb a szimbolizmus volt; a kiáltvány tizenkét aláírója közül hárman — F. X. Šalda, Otokar Březina és Antonín Sova — a szimbolizmus úttörői, meghonosítói és legfőbb képviselői. A cseh irodalom-

ra körülbelül a múlt század közepe óta, vagyis Nerudáék nemzedékének fel-
léptétől (voltaképpen napjainkig) általában jellemző a rendkívül élénk világ-
irodalmi tájékozódás, az új áramlatok megismerésének, befogadásának és
asszimilálásának igénye; ez az igény fejeződött ki abban is, hogy alig pár évvel
a francia szimbolista mozgalom zászlóbontása után és gyors diadalával pár-
huzamosan már a cseh irodalomban is erőteljes hangot kapott a szimbolizmus.

Az akkor huszonnégy éves František Xaver Šalda egy elbeszélése váltja
ki a vihart; a konzervatív kritika idegesen fogadja a szimbolizmus, a „deka-
dencia” irodalmi jelentkezését, fölveti az érthetőség elvét, s megint — mint
annyiszor a közép- és kelet-európai irodalmakban — a nemzetnevelő szerep
veszélyeztetettségét. A fiatal szerző nagy tanulmányban válaszol a vádakra, s
e tanulmány — *Szintetizmus az új művészetben* (Synthetism v novém umění,
1891) — több szempontból is nevezetes. Először azért, mert itt kap teljes
megfogalmazást és kritikai értékelést a francia szimbolizmus addig kidolgozott
esztétikája; másodszer azért, mert Šalda — miként a tanulmány címe alatt is
jelzi — a véletlen folytán szimbolizmus névvel kibontakozott modern áramlat
legfőbb jegyének a szintetizmust nevezi meg; s ezzel világosan utal arra, hogy
szerinte a francia kezdemények közül azok lehetnek igazán ösztönzők, amelyek
— mint (más-más módon) Mallarmé vagy Rimbaud életműve — a teljesség
igényével kívánnak közeledni az emberi lét eddig még föl nem tárt rétegeihez.
Végül azért is fontos e Šalda-tanulmány, mivel elindítója lett egy páratlanul
gazdag s a cseh irodalom öt évtizednyi fejlődését döntően befolyásoló, sőt
irányító kritikusi pályának (amelyen egyébként újra meg újra visszatér a
szimbolizmus értelmezése, például a Rimbaud költészetét elemző-magyarázó
könyvben).

Šalda kritikai módszere — az esztétikai elemzés meg a művészi megérzés
párosítása, a bírált mű értékeinek, eredményeinek és távlatainak tudományos
érvényű megállapítása, majd a bíráló vélemény szenvedélyes, művészi ihletett-
ségű kifejtése — voltaképpen akkor alakult ki, a kilencvenes években, a szimbo-
lizmus, illetve (az ő szavát használva) a szintetizmus védelmében, különösen
pedig azoknak a költőknek az elismertetése során, akik az akkor irt műveikkel
a cseh szimbolizmus legjelentősebb képviselői lettek. Ezek főként Antonín
Sova, akinek a kilencvenes években kiadott versgyűjteményei telítődtek a
szimbolizmusra jellemző látásmóddal, életérzéssel és kifejezési eszközökkel,
valamint Otokar Březina, akit kétség nélkül a legnagyobb és legtisztább,
voltaképpen az egyedüli tiszta cseh szimbolista költőnek tekinthetünk.

*

Antonín Sova költői pályája — a jelen tanulmányban érvényesített
szempont szerint — azért példás, mivel parnasszista versekkel kezdődik, majd
1891-ben hirtelen a szimbolizmus igézetébe sodródik (pontosan akkor, amidőn
a költő barátja és három évvel fiatalabb nemzedéktársa, Šalda, kíméletlen
— ám az egész nemzedék aspirációitól feszülő — kritikai harcot indít a par-
nasszizmus bálványozott tekintélye, Jaroslav Vrchlický ellen); a századforduló
éveiben, a szimbolizmus csehországi kifulladásakor, Sova költészete megújho-
dik, konkrétebb lesz, tájélményekkel és szociális tematikával bővül, jóllehet
a szimbolizmus formái vívmányait nem veti el soha.

A szorosan vett szimbolista korszakában Sova az érzelmi válságok ki-
fejezésére, a „megtört lélek” titkainak fölfedezésére törekszik, főleg a költői
képek végleges kidolgozása révén. A szimbólum hatókörében párhuzamosan

futtatott metaforák eszközül szolgálnak arra, hogy a költő távlatban láttassa a sorsot — a francia szimbolistáktól gyakran eltérően nemcsak az egyéni, hanem a közösségi, a nemzeti sorsot is. Ilyenképpen a költészet itt a megismerésnek, az önkifejezésnek és az önstilizálásnak, valamint a lét értelmezésének válik adekvát művészi módozatává.

Még inkább ilyen gnoszeológiai szerepet kap a költészet Otokar Březina kozmikus távlatokba emelkedő, ám öt kötetnyi vers után torzóként abbahagyott életművében. Mallarmé típusú szimbolista költő volt Březina, de korántsem úgy, hogy ugyanazt és ugyanúgy írta csehül, amit és ahogyan a *Herodiás* költője franciául, hiszen szervesen kötődött a cseh költészeti hagyományokhoz, elsősorban a barokkhoz és a romantikus Karel Hynek Mácha hagyatékához; mégis a Mallarmé-vonal képviselője azzal, hogy ő is többsikű szemlélettel — a kép elemeinek felbontásával, majd új egésszé alakításával — kísérte meg az emberi lényeg fokozatos megközelítését.

A tárgyi világ valóságából indul ki s egyre táguló áttételekkel emelkedik az abszolútumok felé, miközben a költészet kötőanyaga, elemeinek harmonizálója — akárcsak a francia mestereknél — a zene, a szómuzsika. „Költészetem integráns része a zene” — vallotta Březina. E kozmikus távlatú költészet sokféle összetevője — s megint, főleg a végső alkotói szakaszban, számos szociális, sőt politikai motívum is — főként a zene révén illeszkedik be a képek rendszerébe, egy sajátosan egyéni költői mítoszvilágba.

S miként — egyebek mellett — a zene szerepének ez az elsődlegessége is emlékeztet a francia szimbolistákra, ugyanígy látható benső rokonság az egész költői vállalkozásban, az abszolútumra törésben, a lét orfikus értelmezésének megkísérlésében, majd — öt évi önemésztő alkotó munka után — a végleges elhallgatásban; Rimbaud elnémult, mert megsejtette, hogy nem sikerült, sosem sikerülhet „a világ titkának elrablása” — Mallarmé csupán forgácsokat közölhetett a Műből, a Könyvből, mely nem készül el soha — s hasonlóképp Březina is fölismerte (a századforduló évében, a cseh szimbolizmus általános kimerülésekor, modoros „iskolává” merevülésekor), hogy a valóság elemeivel átszótt kozmikus költészet nem juthat el az első kötetének címében jelzett és egész életművében keresett „titokzatos messzeségek” világába: márcsak önmaga epigonja lehetett volna . . .

E szimbolista költő esetében az elhallgatásnak is szimbólum-értéke van. Viszont töredékes életműve, miként Sovának az e korszakbeli alkotása is, beleitatódott a cseh költészet további fejlődésének szövedékébe, s főleg a két világháború közt, az avantgardista költők — különösen Nezval és Halas — meg a ma élők közül a legjelentősebbek: Holan és Hrubin kifejezési eszközeire hatott termékenyítően.

Březina kötetei a cseh szimbolista mozgalom folyóiratának, az 1895-ben indult, jellegzetes sorsú *Moderní revue*-nek a kiadványaként jelentek meg. E folyóirat — miként a címe is mutatja — a korabeli modern törekvéseknek, ám ezek közt is főleg a szimbolizmusnak és mindannak, ami véle eszmeileg összefüggött: individualizmusnak, szubjektívizmusnak, anarchizmusnak, szecesszióknak . . . volt hirdetője, méghozzá szívósan és következetesen; hiszen e programszerűen „modern” folyóiratból harminc évfolyam jelent meg. Szerkesztője, Arnošt Procházka, az általános európai fejlődésre is jellemző módon, naturalistából vált a szimbolizmus csehországi apostolává.

A kilencvenes évek közepén ez a folyóirat volt a haladó szellemű irodalom legfőbb fóruma; a politikai mozgalmak időleges visszahúzódásakor az

életbe induló fiatalok itt leltek olyan légkörre, amely leginkább egyesítette az irodalmi és a társadalmi haladás eszményeit. (Különös és elgondolkoztató adalékként megemlíthető, hogy e „modern” irodalmi folyóirat előfizetőinek nagy része — a kilencvenes évek második felében — észak-csehországi anarchista munkásokból toborzódott.)

*

A fiatalok csatlakozásának példajaként Stanislav Kostka Neumann esete említhető. Miután a provokációs Omladina-perben rárótt büntetést kitöltötte, a fiatal költő, börtönéből szabadulva a Moderní revue köréhez csatlakozik. Öt éven át — a századfordulóig — szimbolista verseket ír, az „iskola” elveinek megfelelően zárt ciklusba rendeződő köteteket publikál; a költői élményanyagot — a világ jelenségeit — egységes mítosz metafora-képletébe szervezi. Ily módon mindig egy középponti szimbólum köré csoportosítja az életértelem metaforikus magyarázatával telített műveit, s ezeknek a prozódiai megoldása is a szimbolista mozgalom vívmányait alkalmazza. Miként Březina vagy Sova, Neumann is kedvvel ír szózenével áthatott szabadverset, de szívesen sűríti képeit a legigényesebb hagyományos versfajokba, például a szonettbe, amelylyel — megint az egységes hatás végett — egész kötetet is megtölt.

Neumann azonban nem olyan alkatú költő, aki a Sova-féle abszolút szimbolizmus vagy a Březina-féle kozmikus szimbolizmus útjait járná; ő maga is, meg költészete is közvetlenebbül kíván részt venni a környező világ alakításában. Ezért Neumann már e pályakezdési időszakában — miként későbbi, egész munkássága során, amikor majd a proletárköltészet kezdeményezője lesz, és a szocialista irodalom meg a kommunista politika elveit hirdeti — összhangot keres költői alkotása és szervezői, illetve közírói-szerkesztői tevékenysége közt. Amikor még a szimbolista csoport tagja, a Moderní revue megbízásából antológiát állít össze az új irodalom jellegzetes termékeinek bemutatása végett, kevés sikerrel, de fölöttébb kifejező címmel: *A szecesszió almanachja* (Almanach secese, 1896). Fontosabb ennél, hogy ugyancsak a szimbolista alkotó munkájával egyidejűleg anarchista folyóiratot is szerkeszt, s az akkor irodalomba lépő fiatal költők és írók egész sorát nyeri meg az anarchizmus eszményeinek s annak, hogy az ő lapjába meg más anarchista kiadványokba dolgozzanak.

Pontos időbeli egyezés mutatkozik St. K. Neumann költői munkássága és közéleti tevékenysége közt; ezek voltaképpen párhuzamos kifejeződési gondolati fejlődésének. A századforduló táján aztán Neumann költészetében is véget ér a szoroson vett szimbolista korszak (jóllehet — természetesen — élete végéig, 1947-ig, számos elemet megőriz és továbbfejleszt a szimbolizmus jellegzetes kellékeiből). A politikai cselekvés síkján az individuális anarchizmus hirdetését a kollektivistá anarchizmus vagy anarcho-kommunizmus tanainak terjesztése váltja fel. A költő elfordul a szimbolizmus mítoszteremtő egységvagyától; fölfedezi és kéjjel ünnepli az Élet sokféle ajándékát: a természetet — napfényt, vizet, erdőt —, a női test szépségét, érzéki szerelmet . . ., s mintegy ellenpontként a társadalmi és nemzeti valóság figyelmeztető jelenlétét: a konkrét ember viszonyát a konkrét világhoz. Neumann ekkor válik körülbelül másfél évtizednyi fejlődési szakaszra — a „vitalizmus” és a „civilizmus” költőjévé. Egyidejűleg az anarcho-kommunizmusnak is mind nagyobb tekintélyű publicistája, aki 1905-ig rendszeresen, majd még három éven át szórványosan ír, szerkeszt, agitál.

Stanislav Kostka Neumann fejlődési útja az individualista szimbolizmustól a kollektivistá „civilizmushoz” (majd tovább) kétség nélkül szemléletesen példázza a modern cseh irodalmi áramlatok sorsát és szerepét: amiként ugyanis Sova és Březina az életművükkel ösztönzik a máig ható költészeti irányok kibontakozását, a dinamikusabb költői alkatú Neumann jelen van az avantgard keletkezésénél és kibontakozásánál, előbb ösztönzőként, majd ellenfélként. Neumann a modern cseh irodalomnak talán nem a legeredetibb alkotója, de kétségkívül egyik legfőbb tanúja; egyben pedig annak is szemléltetője, hogy általában miként alakult a szimbolizmus sorsa a közép- és kelet-európai kis népek irodalmában.

*

Neumann hosszú irodalmi pályájának kezdő szakasza a cseh irodalom megújulásának kilencvenes évekbeli lendületével esett egybe. Mint minden ilyen újat termő korban, a modern áramlatoknak e forrásvidékén is az alkotó egyéniségek és a maradandó (ma már klasszikusnak számító) életművek változatos gazdagsága keletkezett.

A főntebb vázlatosan bemutatottakon kívül külön vizsgálatot érdemelne Josef Svatopluk Machar szerepe és ellentmondásos költői műve, főleg természetesen a kilencvenes években írt gyűjtemények. Machar, aki a *Cseh modernnek kiáltványának* a kezdeményezője és fogalmazója volt, költői gyakorlatában más elveket követett, mint a szimbolisták. A Nerudától és nemzedéktársaitól meghonosított költészeti realizmusnak egyénien modernizált változatát művelte, olyan gondolati tartalommal, amely ekkor politikailag is az úgynevezett realistákkal hozta egy táborba (legalábbis bizonyos időre). Tiszta pátoszú, nagy indulatú, monumentalitást áhító költő volt, akinek az ekkor írt műveiből főleg a nemzeti (osztrákellenes) és a társadalmi (kiváltképp az Egyház-, sőt kereszténységellenes) szatíra-gyűjtemények hatottak mélyen.

Némiképp a Machar-képviselte újrealista költészetnek meg a szimbolizmusnak a sajátos és számunkra kivételesen tanulságos ötvözeteként bontakozott ki a századforduló körüli években Petr Bezruč életműve, a modern szociális költészetnek ez a világirodalmilag is párját ritkító remeke. A Machar-művel rokonítja a magasfeszültségű szociális hevület, a monumentalizáló hajlam és a mindennapi életben fölsimert igazságtalanság (vagy igazság) patetikusan kimondása; viszont kétségkívül a szimbolizmus közvetlen hatásaként jelenik meg Bezruč költészetében a mitizálás, az abszolutizálás, az önstilizálás, valamint a sajátosan szimbolista kifejező eszközök — kép-átvitelek, metaforahalmazások — kedvelése.

Bezručnak épp e szintézis révén sikerült megfogalmaznia olyan költői magatartást, amely egyetlen jelentős gyűjteményét, a *Sziléziai dalokat* (Slezské písně) különleges értékű alkotássá emeli. Egyetlen táj, a csehek lakta sziléziai bányavidék költője Bezruč, s mégsem regionalista, egyetlen élmény képei villódnak verseiben, s mégsem provinciális. A tájat, amelyről ír, a típusokat, amelyeket idéz, az indulatokat, amelyek feszítik, kozmikus távlatba vetíti. A kisebbségi sors költője, mindössze hetvenezer ember életéért, jövőjéért szorong, ez azonban csak ürügy, csak keret; ezen belül mindig az emberről van szó, az ember és a sors küzdelméről, az ember örök lázadásáról a méltánytalanság, a kiszolgáltatottság, a leigázottság ellen. Petr Bezruč költészetének legfőbb jellemzője a helyinek és az egyetemesnek, a sajátosnak és az általánosnak a harmonikus egyeztetése.

Egyedülálló költői mű e kötet, mégis — épp páratlan sikerével — példásan mutatja, hogy a közép- és kelet-európai kis népek irodalmában a külön-nemű tényezők együttes hatása eredményezhet új értéket, új összhangot; ami másutt egymással szemben érvényesül, az itt — a fejlődés bizonyos szakaszai-ban — egymás mellé kerül, és párhuzamosan hat. S rendszerint ezek a nagy korszakai irodalmaink fejlődésének.

*

A modern cseh költészet forrásvidékének e nagyon vázlatos feltárása is minduntalan olyan problémákra és fejlődési jelenségekre figyelmeztetett, amelyek — mintegy másfél évtizeddel később — a magyar irodalomban is előtűnnek, s itt szintén egy nagy irodalmi korszak kibontakozásának a kísérő tünetei vagy egyenesen meghatározói.

A két irodalom életében észlelhető tipológiai párhuzamosság természetesen nem azt jelenti — nem is jelentheti azt —, hogy ugyanaz és ugyanúgy szólt meg magyarul, ami és ahogyan a cseh művekben kifejeződött, hanem azt, hogy a társadalom fejlődésének alakulása folytán létrejött hasonló helyzet többé-kevésbé hasonló kérdéseket tett fel az irodalomnak. E kérdésekre pedig az irodalom szükségképpen azokkal a kifejezési eszközökkel válaszolt, amelyeket örökül kapott, s amelyeket az új költők és új írók — részint más irodalmak eredményeit is felhasználva — alkalmassá csiszoltak az új mondandó művészi közlésére.

FELHASZNÁLT IRODALOM:

- F. X. ŠALDA: Kritické projevy. I., II., III. 1949—50.
STANISLAV K. NEUMANN: Stati a projevy. I. 1964.
MIROSLAV ČERVENKA: Symboly, písně, mýty. 1966.
FRANTIŠEK KAUTMAN: St. K. Neumann. 1966.
JAN MUKAŘOVSKÝ: Kapitoly z české poetiky. II. 1948.
ZDENĚK PEŠAT: J. S. Machar básník. 1959.
F. X. ŠALDA—ANTONÍN SOVA: Dopisy. 1967.

A SZERZŐ EGYÉB TANULMÁNYAI E TÉMÁRÓL:

- Petr Bezruč. Irodalmi Figyelő, 1957.
F. X. Šalda. Irodalmi Figyelő, 1957.
Megemlékezés Božena Němcováról. Világirodalmi Figyelő, 1962.
Beitrag zur Geschichte der tschechisch-ungarischen literarischen Beziehungen im 20. Jahrhundert. Studia Slavica, 1963.
Jiří Wolker a maďarská avantgarda. Plamen (Prága), 1965.
A cseh és a magyar avantgard kölcsönössége. Irodalmi Szemle, 1966.
Quelques remarques sur le surréalisme. Acta Litteraria, 1967.
Irký král a waleští bardí. Impuls (Prága), 1967.
Bezruč a maďarská poezie. Impuls (Prága), 1967.
F. X. Šalda. Irodalmi Szemle, 1968.
Problémy literárnej continuity. A Szlovák Tud. Akadémia tanulmánykötete. (Pozsony), 1968.
Contribution à l'étude des origines de la poésie tchèque moderne. Acta Litteraria, 1968.

A századforduló szlovák irodalma a Monarchiában

Csak akkor tudunk válaszolni a címben feltüntetett tételre, ha — legalább felületesen — az előzményeket is érintjük. A szlovákokra fokozott mértékben áll az, amit már több tanulmányunkban megírtunk: Keletközép-Európában a XIX. század írója elsősorban népe politikai, társadalmi vezetője akar lenni s csak másodsorban művész. A klasszika s a romantika közötti átmenet legnagyobb költője: Kollár nagy lírai-epikus költeményét, a *Slávy dcérát* is elsősorban a szláv kölcsönösség-eszme érdekében írta meg. Hollýnál — akár csak a mi klasszicistáinknál — a hősi eposz, a rokokó pásztoridill s a horatiusi óda sem szolgál mást, mint a nemzet dicső múltjának élesztgetését, s ezzel az olvasó buzdítását a nemzet jövőjét szolgáló harcra. A következő nemzedék, Štúrék nemzedéke, a múlt század negyvenes éveitől kezdve azért fordul — az egykorú magyar írókhoz s más szomszédos népek íróihoz hasonlóan — a nép epikus hagyományaihoz, hogy olvasói számára eszményképet, ideált teremtsen: Jánošík, a gazdagokat a szegények megsegítése céljából kiraboló betyár, Márton, az igazságért harcoló gyetvai legény, Janko Král'nak az „elátkozott szüzet” (a nemzetet) az átok alól felszabadítani akaró „különc Jankó”-ja, Kalinčiak Stanislavja éppúgy politikai mondanivalót is tartalmazó, idealizált hősök, mint János vitéz, Toldi vagy éppen Kárpáthy Zoltán. A szlovák irodalom XIX. századi művészi elemzése teljesen meddő dolog volna, „kedves játékká aljasulna” a szlovák írók politikai orientációjának elemzése nélkül.

Kollár is, Štúrék is a bécsi udvar segítségére vártak a magyar közép-nemesség politikája ellen; a magyarosodás jelszavát a magyarosítás — éspedig az idők folyamán egyre erősebb magyarosító törekvés követte; a modern „nemzeti”-t éppen a múlt század második harmadában építő, a feudális kor patriotizmusából a modern (polgári) szlovák nemzetet kialakítani akaró szlovák író ezt a magyarosító törekvést — mert közelebb volt, mert mindennapi életére közvetlenebbül hatott — nagyobb veszedelemnek érezte, mint a Habsburgoknak Magyarországon a feudalizmust konzerválni akaró, gyarmatosító politikáját. Pedig az utóbbi végeredményképpen a szlovák népet, elsősorban a szlovák kisembert éppen úgy sújtotta, mint a magyart. A magyar vezetők felvették a harcot Bécs politikája ellen, s benne nemcsak a reakció egyik leg-erősebb fellegrárát látták, hanem azt a hatalmat is, amely veszélyezteteti, akadályozza, késlelteti az önálló magyar állam kialakítását. A szlovákok viszont — több más magyarországi nem-magyar nemzetiséggel együtt — nemzeti létüket féltették a magyarok harcától, s Bécstől várták ellene a védelmet.

Igaz, hogy ennek a jelenségnek megvoltak a kulturális, sőt, irodalmi következményei is. Bizonyos, hogy a Bécsben működő szlovén Kopitar hatott

a szlovákok nyelvújító, illetőleg irodalmi nyelvet teremtő törekvéseire, hogy a bécsi biedermeier ihlette meg pl. Kuzmányt a *Béla* megírása közben, hogy Kollárt nem *csak* politikai „érdemei” elismerésül nevezte ki az udvar a bécsi egyetem professzorává. De az, ami Kollárt arra készítette, hogy a forradalom elől Bécsbe meneküljön, Kuzmányt, hogy elfogadja az ún. protestáns pátens püspöki stallumát, hogy Štúr, Hurban és Hodža fegyveresen kelt föl — Bécs oldalán — Kossuthék ellen, elsősorban *politikai* kapcsolat volt, Kollár, Kuzmány, de főleg a Štúr iskola írói elsősorban nem művészi hatásokat vártak s kaptak Bécsből, hanem politikai s — ha kellett — katonai védelmet az ellen a magyar nemzeti mozgalom ellen, amelyben a nemzeti létüket fenyegető legnagyobb veszedelemet látták.

Írói, művészi alkotómódszerükben, tematikájukban, kifejezési formáikban viszont igen sok a hasonlóság az egykorú magyar írók alkotómódszeréhez, tematikájához kifejezési formájához; Vörösmarty: *Zalán futása* ugyanannak a költő-típusnak a klasszicista formájú s a „dicső” múltat romantikus módon visszaállító hősi eposza, mint Holló: *Svatoplukja*, Mátyás király ugyanaz a derűsen igazságos népmondai hős Šládkovič *Detvanjában*, mint a *Szép Ilonkában*, a felezős tizenkettős a szlovák népi-romantikus iskolának épp olyan fontos versformája, mint Petőfi-Aranynak. A kor szlovák írói filozófiai, ideológiai alapjaik egy részét pedig azoktól a protestáns német egyetemektől kapták (Jena, majd Halle), amelyektől a bécsi udvar úgy félt, mint a tűztől.

A forradalmat megelőző vagy az utána közvetlenül következő időkben éles ellentmondás van tehát a szlovák írók politikai magatartása és költői gyakorlata között: amíg gyarmati helyzetükből a kiutat Bécs segítségével akarták elérni, addig írói-költői gyakorlatukban — ha öntudatlanul is — a magyar hagyományokkal maradtak mélységes rokonságban. Nem az akkori hivatalos magyar politika vezető rétegével, hanem azzal a népi-népies hanghordozással, amely hosszú évszázadok közös harcai folyamán alakult ki. Nyomai mind a mai napig fennmaradtak.

A forradalom elbukott és — hogy Pulszky Ferenc szavával éljünk — a szlovákok azt kapták Bécsből „jutalmul”, amit a magyarok „büntetésül”. A szlovák politikai és kulturális törekvések vezető egyénisége, Ludovít Štúr teljes lelki meghasonlottságban vonult vissza Modorba, ebbe a félreeső kis városkába — és az adott helyzetben, Bécs rendőri felügyelete alatt — *a cári udvart ajánlotta a következő nemzedék számára mendékkül*. Társai, a Štúr-iskola idősebb nemzedékének tagjai sem érték el az új szlovák irodalmi nyelv érvényesítését az oktatásügyben, az adminisztrációban, az igazságszolgáltatásban, legfeljebb kisebb-nagyobb állásokkal „jutalmazták” meg őket: szolgabírók, alispánok lettek, s lehetőleg nem ott, ahol a szlovák nemzeti fejlődést elősegíthették volna. Bécsben a szlovákoknak a forradalom után megmaradt egyetlen politikai sajtótermékét, a Slovenské Novinyt Kollár az elavult biblikus nyelven szerkesztette . . .

A hatvanas évek elején, a Habsburg-monarchia e mozgalmas, változások korszakában már nyilvánvalóvá lett, hogy az „öregeknek” a „Gesamtmonarchie”-t támogató politikája a szlovák nemzeti mozgalom szempontjából megbukott, mint ahogy megbukott a Habsburg-birodalom valamennyi nemzeti-ségi politikusanak az a törekvése, hogy saját nemzeti kérdéseit Bécs támogatásával oldja meg. A fiatalabb nemzedék haladó szellemű vezéregyéniségei, egy Palárik, Kubáni a magyar progresszióval keresték a megegyezést: Palárik

népszerű, műkedvelők számára készült drámái még mindig a Štúrék idealizáló, ideált-kereső módszerével házasították össze az „egyetlen járható útra” térő szlovákot és magyart, Kubáninak Jósikára emlékeztető történeti regénye, a *Valgatha* — amelyet hirtelen, tragikus halála miatt nem tudott befejezni — nemcsak úgy került rokonságba a romantikus magyar irodalommal, hogy a Hunyadiak nálunk oly közismert témáját hozta elő, s hogy a tragikus véget ért Hunyadi Lászlót tette meg főhősévé. Kubáni regénye annyiban nem mond ellent a XIX. század szlovák irodalmi hagyományainak sem, hogy a történeti tárgy csak ürügy; allegorikus figyelmeztetés: *inter duos litigantes tertius gaudet*; a „német” (Bécs) mindig azon mesterkedett, hogy a két népet: a szlávot s a magyart elválassza egymástól.

A hatvanas években, sőt még a hetvenes évek legelején is megvolt a remény arra, hogy a nemzet fennmaradásáért vívott politikai törekvés s a közös művészi (népies és történeti) hagyományok egymásra találnak. Szlovák részről az 1861-i szlovák *Memorandum* is a kiutat kereste, pontokba foglalta azokat a kívánságokat, amelyeknek a teljesítése a magyar uralkodó osztály részéről az együttélést lehetővé tette volna. Mervé elutasítása az akkor egyetlen törvényes magyar fórum, az országgyűlés, illetőleg annak alelnöke részéről már annak az árnyékát vetítette előre, ami bekövetkezett: politikailag a teljes szakítását. Ez viszont nem pontosan 67-ben történt, akkor, amikor a magyar politika vezetői nem a saját zsákutcájukból is kiutat kereső nemzetiségekkel, hanem Béccsel „egyeztek ki”. Sokan megírták — többek között éppen a ki-egyezés centenáriuma alkalmából —, hogy az elősegítette ugyan a régi Magyarországnak modern fejlődését, Budapest világvárossá növekedését, de meghosszabbította a Habsburg-monarchia létét, Magyarországon pedig félmegoldást: feudálkapitalizmust teremtett. Ján Bobula „Új iskolája”, rövid ideig megjelent lapjának aránylagos népszerűsége figyelmeztet rá, hogy a szlovák polgárságnak nem is csekély része együtt akart haladni a magyar burzsoáziával a modern, kapitalista ország, a korszerű ipar s a kereskedelem építésében.

A három szlovák gimnázium bezárása, a Matica erőszakos megszüntetése vetett véget minden közeledési kísérletnek; 1874/75-ben: éppen a hetvenes évek közepén. A szlovák polgárságnak s főleg a szlovák polgári értelmiségnek az a része, amely eladdig bízott a két nemzet haladó erőinek összefogásában, ez után már csak két lehetőség között választhatott: vagy beleolvadt az éppen ebben az időben főleg idegen elemekből megszaporodó, megerősödő magyar burzsoáziába (mint pl. maga Bobula is), vagy megtartotta szlovák öntudatát, s azokhoz az „idősebbekhez” csatlakozott, akik 1849 és 1867 között a „Gesamtmonarchie” hívei voltak, 1867 után pedig elfogadták az 1856-ban elhunyt Štúr tanácsát s egyre jobban a cári udvar segítségét keresték.

*

A hetvenes évek közepétől kezdve indul el a magyar irodalomban az az *erjedés*, amely a XX. század első éveire érik be, s teremt a hagyományos „nép-nemzeti” irányzattal szemben átütő erejű, új, modern irodalmat. Arról lehet vitatkozni, hogy a századvég s a századforduló „erjedése” a *Nyugat* művészi forradalmának közvetlen vagy legalábbis méltó előzménye-e. A vitában lehetnek érvek pro és contra: az a „nem”, amelyet a hetvenes—nyolcvanas években fellépett új nemzedék a hatalmon levőknek: Petőfi, de főleg Arany „nép-nemzeti” epigonjainak elavult ízlésére mondott, mindenesetre arról tanúskodik, hogy az említett erjedés a haladást akarta szolgálni. Ez mégsem sikerült

olyan mértékben, mint amennyire szükség lett volna ahhoz, hogy a magyar századvéget teljes mértékben és megfelelő színvonalon a *Nyugat* elődjének lehetne tartani. Az, ami *közös* a hetvenes évek második felétől a XX. század első éveig fellépett „ellenzéki” magyar írókban: városi (budapesti) irodalom kialakításának szándéka az elődök vidékiességéhez képest, ugyanakkor ellenézés vagy éppen tiltakozás a fennálló rend hivatalos kultúrpolitikája ellen. Van, akinél ez az ellenzéki pusztán „fenyegerekeskedés”, amely semmi mást nem akar, mint borsot törni Gyulaiék orra alá, s amely előbb vagy utóbb véget ér és művésziellen szürkességbe torkollik. Mások a nagy európai romantikusokhoz, sőt Byronhoz nyúlnak vissza, hogy valami „újat” mondjanak a Petőfihez s Aranyhoz méltatlan epigonok hamis „hazafiasságához” képest, de vannak, akik — főleg külföldön járva — megismerik a Parnasse-t, az impresszionistákat, a realiztikus szépprózát, annak pszichológiai és társadalompolitikai szempontjait (Turgenyev — főleg német fordításokon keresztül — éppen úgy ismerőssé válik, mint Stendhal, Flaubert vagy éppen Tolsztoj), a naturalizmust, Schopenhauert és Nietzschét s azt is, ami „újromantika” néven ott kavargó a századvégnek Európa-szerte meglehetősen vegyes ízlésformái között. Nálunk ezt a helyzetet az teszi még nehezebben kibogozhatóvá, hogy az ún. „ellenzékiek” közt egyetlen valóban *nagy* művészi egyéniség sincs, az, ami az ízlésükben, költői magatartásukban új, nem tud oly átütő erővel érvényesülni, hogy ha nem is egységes, de legalább az egészséges kibontakozásnak utat törő költői irányzattá válhatott volna. A kornak az egész magyar irodalmi fejlődés szempontjából egyetlen nagy egyénisége: Mikszáth a népies (vagy legalábbis népszerű) anekdotakincsből merített témáival, derűs (keserűen és néha tragikusan derűs) humorával, Jókai romantikájából kiindulva, s attól mégis eltérően teremti meg a magyar realizmus egyik formáját. Iskolát mégsem alapított, s főleg nem volt — sem politikai, sem művészi értelemben — olyan értelemben „ellenzéki”, mint azok, akik viszont nem győzték tehetséggel.

Ha a századvég Monarchiájának szempontjából akarjuk jellemezni a magyar irodalomnak e forrongó-kavargó, művészi szempontból mégis szürke korszakát, akkor azt kell mondanunk: egy-egy új eszméi áramlat, stílusirány a művészeteknek az az eklektikus jellege, amelyet mostanában — főleg közvetlenül a századvégre s a századelőre alkalmazva — sokak által vitatottan — *szecesszió*nak szokás nevezni, nem kis mértékben származik Bécsből. Nem a császárváros „hivatalos” köreiből, hanem annak a ténynek a következtében, hogy a dualista Monarchia fővárosa is megérzi a „fin de siècle” válságát, erjedését, művészvilága mohón figyel, mi alakul ki tőle nyugatra, sőt keletre (az oroszoknál) is. Ugyanakkor hatalmi helyzeténél fogva még az eddigieknél is nagyobb, óriási felszívó ereje van: lengyelek és csehek, magyarok és románok, zsidók és olaszok, horvátok és szerbek tanulnak egyetemén — vagy telepednek le itt végleg s lesznek részeseivé az új „osztrák” kultúrának. Bécs ekkor zajos, cicomás, de ugyanakkor modern tudományt, zenét, irodalmat építő századvégi kulturális életének az éppen csak hogy világvárossá felcseperedett Budapest bizonyos értelemben — provinciája. De olyan provinciája, amelynek éppen a haladó szellemei néznek a császárváros hivatalos köreire egyre élesebb ellenszenvvel, még ha kulturális tekintetben tanulnak is tőle.

Érdemes volna ezt az igen sommásan felvázolt magyar irodalmi (budapesti) helyzetképet a régi (történeti) Magyarország valamennyi nemzetiségének egykori irodalmi életével összehasonlítani. Más szóval: közvetíti-e Buda-

pest a szlovákokhoz, románokhoz, szerbekhez, horvátokhoz, cipszerekhez, ruténokhoz (kárpatukránokhoz) stb. Bécs eklekticizmusát, a felsorolt népek kulturális centrumai provinciái-e Budapestnek mint közvetítőnek olyan értelemben, mint ahogy — részben — Budapest provinciája volt Bécsnek?

Ebben a tanulmányban csak a szlovák irodalom szemszögéből vetjük fel a kérdést.

*

Bevezetésünkben csak röviden említettük, hogy a kiegyezés utáni magyar nemzetiségpolitikában mélységesen csalódott szlovák értelmiség, akár csak az annakidején a „Gesamtmonarchie”-ban hívő atyák fiai a cári udvar politikájához s az orosz kultúra példamutatásához fordultak nehéz helyzetükben segítségért. Politikai lapjukat, az 1870-ig a fővárosban kiadott Pešt' budinske vedomosti-t (Pestbudai Tudósítások) Národnie Noviny (Nemzeti Újság) címen átköltöztették Turócszentmártonba, s ebből a pöttöm kis városból alakították ki a maguk politikai és kulturális centrumát. Politikai álláspontjukkal most már teljes mértékben eleget tettek Štúr végrendeletének: azoknak az atrocitásoknak a következtében, amelyeket a kiegyezéskori pesti kormányzat a nemzetiségek ellen elkövetett, a belpolitika terén teljes passzivitásba vonultak — annál erőteljesebben bíztak a hetvenes évek közepétől kezdve hatalmát egyébként is Dél-, illetőleg Középkélet-Európára kiterjeszteni akaró cári udvarban.

Turócszentmártonnak e korban legprominensebb egyénisége az a Svetozár Hurban Vajanský, aki Bosznia okkupációja idején jegyezte el magát a szlávok politikai egységéért vívott harccal, s e harc folyamán a cári udvarba vetett, fenntartás nélküli bizalommal. Otthagytá eredeti foglalkozását, az ügyvédséget, visszavonult Turócszentmártonba, hogy onnan tagadja mindazt, ami Peštről származik. A kormányzat botor politikáját illetőleg igaza volt — de e jogos ellenszenvé mindarra kiterjedt, ami egyáltalán magyar, azokra a hagyományokra is, amelyeknek közös vagy legalábbis hasonló voltáról épp ebben a korszakban feledkeztek meg mind a magyar, mind a szlovák „hagyományőrzők” képviselői. Vajanský csak a turóci alispánt, a szolgabíró, csendőrt, a dualista diktatúra kiszolgálóit látta „magyar”-oknak; mily jellemző, hogy akkor találkozott először magyar paraszttal, amikor — 1893-ban — egy éves börtönbüntetésének letöltése céljából az Alföldet átszelve Szegedre utazott. Erről írt naplójában az államfogház korlátolt börtönőréről, Búzáról állította, hogy „az államalkotó elem típusa”. Szuggesztív erejű vezércikkjeiben az igazságérzet pátoszával kél ki az erőszakos magyarosítás minden megnyilvánulása ellen, ugyanakkor nincs cári tábornok, főhercegasszony vagy az orosz uralkodó család más „nevezetes” tagja, akinek a születése, halála, egyéb évfordulója alkalmából ne írna a nagyoknak kijáró tisztelettel. Vajanskýnak ez a magatartása az el nem magyarosított, nemzethű (szlovákul: „národovec”) értelmiségre nemcsak a ruszofilizmus szempontjából gyakorolt rendkívül erős hatást. Megerősítette konzervativizmusában, hagyományőrzésében is. De ahogy a magyar irodalomban Petőfi és Arany epigonjai, úgy tért el a szlovákoknál a Štúr-epigonoknak e második, sőt harmadik nemzedéke éppen a lényegtől: a nép szeretetétől, a népies hagyományok művészi alkalmazásától. A „hagyományőrzés” lényege: ellenállni minden modern kísérletnek, az agyonkoptatott műformák ellen küzdőknek; — „istentelenek” nyilvánítani mindazt, ami nem felelt meg a magától Štúrtól örökölt egyházasan puritán felfogásnak.

A vidéki tisztelendő urak magatartása volt ez: Sládkovič *Marinájának* a maga idejében (1844—45) forradalmi versformáját az unalomig elkoptatták, elődeik zamatos, népies kifejezésmódja ebben az időben már csak pusztá dekórummá, cicomává aljasult, a folklórból pusztán a vidéki paplakok és egyéb úriházak hölgyei-készítette ál-népi szötteseket és hímzéseket értékelték — s amikor Vajanský egyetlen paraszttárgyú novellájában, a *Na basnárovom kopciban* (A basnári dombon) felveti egyáltalán az értelmiség s a parasztság viszonyának kérdését, az agyafúrt ügyvédre panaszkodó öreg „mamókát” ítéli el, hogy „nem tudja megérteni” a „nemzet vezetőit”. Janko Král’-ról, a Štúr iskola egyik legfontosabb forradalmi romantikusáról ez a nemzedék teljesen megfélekedezik — első kiadását csak 1893-ban rendezi sajtó alá Jaroslav Vlček —; a jelszó: Sládkovič, de a lényegétől megfosztott, a retrográd konzervatívizmus ízlésére átalakított Sládkovič.

Ebben a környezetben született meg Vajanský prózája. Vajanský az első a szlovák irodalomban, aki — főleg termésének mennyisége szempontjából — komoly szépprózát alkot, és szlovák nyelvű regények, novellák olvasásához szoktatja az egykorú szlovák értelmiséget. Jókai (és — legyünk őszinték — Marlitt) mellett ő válik kedvelt olvasmányá. Regényei, novellái kora nemzeti-ségi problémáit feszegetik: az elmagyarosodott (elnemzetlenedett, szlovákul: „odrodilec”) vagy külföldön világpolgárrá („kozmpopolitává”) nevelt, másutt ismét nemzetiségi szempontból teljesen közömbös szlovák származású földesurat minden esetben gonosz és „jó üzletember” idegenek (magyarok vagy németek) igyekeznek a maguk céljaira kihasználni. Velük szemben áll a falu vagy kisváros derék szlovák értelmisége: tanítója, papja, akinek az esetek többségében sikerül „jó útra” térítenie, a nemzet vezetőjévé tennie „elfajzott” földesurát. Egyetlen kivétel: a *Kollin* Lutišičában olyan kevés az energia (Oblomov), hogy az érte folyó harchban nem tud dönteni. Végül is: öngyilkos lesz. Bizonyos, hogy az, amit Vajanský e regényeiben felvet, a kor nemzetiségi harcainak aktuális problémája. De már az, ahogy megoldja, irreális és több mint konzervatív: — a múlt század utolsó harmadában s századunk első évtizedében a nemességre, a földesurakra akarja nemzete jövőjét építeni. Magyarországon éppen az a réteg szuggerálta ezt a „megoldást”, amelyik ellen Vajanský nemzetiségpolitikai harcát lángoló és jogos gyűlölettel vívta; az mégis a „levegőben volt.” Talán ez az oka, hogy Turócszentmárton nagy egyéniségét s kultúrpolitikusat sokan még ma is a realizmus előfutárának tekintik a szlovák irodalomban.

Csak az a baj, hogy a kétségtelenül realitás-érzéssel felvetett problémának a megoldása minden esetben — szkéma. A földesúr, az idegen nemzetiségű vagy az idegen nemzetet kiszolgáló gonosz ellenség, a nemzetéért magát önzetlenül feláldozó értelmiségi — mutatis mutandis — Vajanskýnak minden jelentősebb művében ugyanaz, s emberábrázolási eszközei is mindig ugyanazok. Stílusa — megengedjük — az első pillanatban szuggesztív, tetszetős, de sokkal inkább örökölte az előző nemzedék szentimentális szalónregényeitől, mint a realizmus nagymestereitől. Németországban, Stendalban végezte a gimnáziumot; Spielhagen sokkal inkább lett mintája, ideálja, mint az a Turgenyev, akire pedig — mint irodalomszervező s kritikus — oly sokat hivatkozik. Neki az orosz kultúrából sem a progresszív írók imponálnak, Turgenyevtől a tájleírásokat, a személyek jellemzésénél néhány „epitheton ornans”-t, egyszerűen: a külsőségeket veszi át. De mint a Tátra csodaszép vidékének (*Pol dňa u rieky* — Fél napig a folyó mellett) leírója s mint kora néhány jellegzetes szlo-

vák típusának genre-kép szerzője (*Malý drotár* — A kis drótos; *Pltník* — Tuta-jos) akkor tud igazán maradandót alkotni, ha saját erőforrásaiból merít. Romantikus, pszeudoromantikus marad ezekben az esetekben is; a nyugaton ekkor már javában virágzó új művészi irányokat az emberi hanyatlás jelenségeinek nevezte: kedvelt festője a cseh Věšín, Piloty tanítványa volt, az impresszionisták neki a társadalmat megrontó „mérget” jelentették. Említ-sük-e Vajanský konzervatívizmusának magyar megfelelőit? Csakhogy míg amazok egyre veszítettek tekintélyükből, s szálltak le a ponyva színvonalára, addig Vajanský s körének költői álltak hosszú ideig a szlovák nemzeti mozgalom s irodalmi élet élén, s egészen a Monarchia széthullásáig (1918-ig) nemzetük értelmiségének nemcsak politikai álláspontjára, hanem irodalmi-művészi ízlésére is döntő hatással voltak. Ebben a felfogásban a meglevő államrendszer, annak nemzetiségi politikája ellen, a nemzeti felszabadulásért vívott küzdelem volt a fő szempont, de elsősorban annak a társadalmi osztálynak a szemszögéből nézve, amelyet Vajanský és olvasói képviseltek. A román Slavici — mindaddig amíg Erdélyben működött —, de történeti regényeivel a horvát Kumičić, a cseh Jirásek s bizonyos mértékben a lengyel Sienkiewicz is ide tartozik. Számukra sem Bécs, sem Budapest nem jelentett, nem jelenthetett vonzó kulturális központot, legfeljebb mindannak a székhelyét, amitől szabadulni kell. Ebből a szempontból a turócszentmártoni írócsoport kritikusa és lapszerkesztője: Jozef Škultéty jelent némi kivételt. Salamon Ferenc tanítványa volt Pesten — s ha nemzetiségi célkitűzései, ízlésének elemei nem is különböztek sokban a Vajanskýétól, ismerte és értékelte a magyar kultúrát.

Érthető, hogy ebben a légkörben Hviezdoslav, a szlovák költészetnek mindmáig legnagyobb jelensége, aki paraszti szülők gyermeke volt (felsőkubini fakunyhójukban már csak az „armális” jelentette a kismemesi származást), nem tudott a mártoniakban vele teljesen egyívású barátokra találni. Miskolcon és Kézsmárkon Petőfi és Arany költészetén (és nem utánzóikon!) edzette a tollát (mégpedig kezdetben magyarul), majd Shakespeare lett a kedvence — s eperjesi jogász korában barátjával, Koloman Banšellel együtt a *Napred* (Előre) című almanachban megpróbálkozott szlovákul is a két magyar mintaképtől ellesett rimes-időmértékes (trochaikus és jambikus) versformával és — *horribile dictu*! — szerelmes verset is mert írni. Meg is kapta az öregektől (Jozef Miloslav Hurbantól, Vajanský apjától) és Andrej Sytnianskytól a szemrehányást: hogy „nem tud” verselni, hogy „erkölestelen” és í. t. S ha — valószínűleg német és cseh példára — Vajanský is átvette a rimes-időmértékes verselést, Hviezdoslav sohasem tudott vele s a többi mártonival igazán össze-melegedni. Ha meg is volt művészetében a romantika öröksége, lényegesen modernebb volt mártoni kortársainál. Mint intellektuell — *menekült* kora „gonosz világ”-a (*mrcha svet*) elől: a századvég jellegzetes „menekülés”-éhez hasonlíthatna ez, ha — egyfajta panteizmussal — nem szülőföldjének, Árva megyének csodaszép természeti világa jelentené a konkrét menedéket s e természeti világban az az árvai paraszt nép, amelyből tulajdonképpen származott, s amelyet már nem idealizált a Štúr-iskola módjában, hanem elnyomottságukat, nyomorukat, egyéni problémáikat mutatta be hol a lírikus érzékenységgel, hol tragikus színekkel, hol pedig — Arany János *A fülemüléjéhez* hasonlóan — bölcs humorral. Hviezdoslav világa összeegyeztethetetlen a Vajanskýéval. Amíg ez utóbbi csak a szláv világról akar tudni, minden egyebet romlotttnak és gonosznak tart, addig Hviezdoslav Petőfire, sőt — 61 éves korában, 1910-ben! — Ady nemzetiségpolitikai álláspontjára (*A magyar jakobinus dala*)

hivatkozik, amikor népe szabadságát követeli. Így lett a szlovák irodalom nagy magányosa; nem azért, mert „szürke korban” élt — ahogy egy fiatal dilettáns hiszi róla —, hanem azért, mert a negyvenes—ötvenes években született kortársai a szlovák irodalomban modernnek számító realista művészetét nem értékelték meg. A turócszentmártoni Národnie Noviny „semleges”, sőt, bizonyos fokig németbarát volt 1870—71-ben, az akkor még fiatal joghallgató Hviezdoslav magyarul is, szlovákul is általában a háború, a vérontás ellen, s a megtámadott francia nép mellett foglalt állást. Amikor Adolf Medzihradský, volt tanítója és pártfogója a szlovák értelmiség hagyományaira hivatkozva azt kérte tőle, hogy teológiát tanuljon az érettségi után, Hviezdoslav ezt válaszolja neki: „Shakespeare és Petőfi szelleme a mintám, s kérem, azok nem voltak papok!” Vajanskýnál a vallás problémája — ha lírájában egyáltalában szóba kerül — sablonos frázisokkal nyer megoldást, Hviezdoslav az élet minden kérdésében, sőt végokain és végcélján is töpreng, kora minden problémájára felfigyel (könyvtárában még Freud is megtalálható!) — s ahogy öregszik, úgy válik a lírája a fennálló rend elleni tiltakozás szempontjából is egyre élesebbé. 1914 szeptemberében, amikor a Monarchiának sok költője (vagy a győzelemben, vagy a Habsburg-birodalom felbomlásában reménykedve) még diadalittasan üdvözi a háborút, Hviezdoslav megírja *Krvavé sonety* (Véres szonettek) című ciklusát, amelyben nemcsak hogy tiltakozik az emberpusztítás (ne értsük félre: nem *csak* saját népe, hanem általában az ember pusztítása!) ellen, s allegorikusan meg is jelöli a vétkeket. Vajon konkrétan Bécsre, a Habsburg császár-királyra gondol? 1918 előtt Miskolcon, Kézmárkon, Eperjesen, Budapesten, Turócszentmártonon, Szencen és Prágán — és egy, a sógorával együtt megtett rövid németországi úton kívül sehol sem járt; jóformán egész életét Árva megyében töltötte. Neki maga Bécs, de Budapest sem jelentett konkrét élményt (Budapestre annak idején csak azért utazott, hogy az ügyvédi vizsgát letehesse). Shakespeare volt az egyik legkedveltebb írója, ő maga a szlovákok Shakespeare-je szeretett volna lenni, s ez sikerült neki a legkevésbé. Nem mintha nem lett volna tehetsége hozzá. De sohasem volt alkalma rá, hogy megismerkedjék az éppen az ő korában oly virágzó bécsi és budapesti színházi kultúrával. Hviezdoslav nem tipikus írója a Monarchiának, ehhez túlságosan magányos jelenség; de az okok, amelyek tragikus magányát okozták, a dualizmus korának tipikus jelenségei voltak.

Petőfi, Arany — Neruda, Hálek nevével jellemezhetnők azt az esztétikai ízlést, amelyből Hviezdoslav sajátos romantiko-realisztikus iránya, a mártóniakkal való éles szembefordulása megfogant. Mire az új, realista nemzedék megjelent a porondon, ő már öreg volt hozzájuk képest.

Ez az új nemzedék úgy lett nemzetpolitikussá és íróvá (szlovák viszonylatban ez a két fogalom még mindig egyet jelent!), hogy Magyarországon már egyáltalán nem adatott meg neki az anyanyelven való közép- és felsőfokú tanulmányok lehetősége, sőt, a gimnáziumból akkor is kizárták, ha társaival az órák szünetében szlovákul beszélt. Ily módon — főleg a polgári értelmiség gyermekei — tömegesen mentek át tanulni Prágába. Első diák-egyesületük, az 1882-ben alapított Detvan — nevével Sládkovič ismert poémájára célozva — még zászlajára tűzte a hazai hagyományok őrzésének jelszavát, de minél több időt töltöttek a cseh fővárosban, annál világosabban látták: elmaradtak a fejlődéstől. A csehek nagy polgári filozófusa és politikusa, Tomáš Guarrigue Masaryk, aki részben bécsi gimnáziumi és egyetemi tanulmányai során lett a pozitivisták filozófia és tudományos módszer híve, épp ekkor indította el

harcát a romantikus illúziók ellen, illetőleg azért, hogy a cseh szabadságmozgalom a nemzet minden tagjának részvételével, józanul és mindig az adott helyzethez alkalmazkodva harcoljon Bécs elnyomó politikája ellen. A csehszlovák nemzeti egység gondolata, abban a formájában, ahogy 1918-ban az új Csehszlovák Köztársaságban megtestesült, fokozatosan, különböző változatokon át fejlődött ugyan ki, de Masaryk kezdetől fogva gondoskodott róla, hogy — mint egyetemi tanár — ne csak a rábizott fiatalokat nevelje az előbb röviden bemutatott józan emberi öntudatra, hanem maga köré gyűjtse azokat a Prágában tanuló *szlovák és horvát* fiatalokat is, akiből a dualisztikus Monarchia legelkeseredettebb *ellenfeleit* sikerült fölnevelnie.

Prágában ekkor — Bécs közvetítésével — talán még színesebben és változatosabban él együtt a századvég számos ízlésiránya, mint Pesten. Masaryk szlovák neveltjei viszont a kilenevenes években és századunk elején meddő művészi játéknak tekintik az eklekticizmus divatos formáit. Elfogadják mesterük alapelvét: a nemzeten adott helyzetében csak a „drobná práce” (az aprómunka) segít — s ezért minden idegszálukkal a hazai helyzetet, a szlovák nép viszonyait figyelik, hivatásukra is úgy készülnek, hogy azon a nyomoron és elmaradottságon segítsenek, amelyben az ekkori Felső-Magyarország (a mai Szlovákia) népe élt. Aki mint kultúrmunkás, mint művész akart segíteni a helyzeten, annak a pontos felmérés s e felmérés alapján készült műveivel a szlovák nép művelése volt a feladata. Amikor tehát a realizmus mint tudatos művészi program, mint egy folyóirat (*Has-Hand*) köré csoportosult ifjú nemzedék programja fellép, konkrét gyakorlati célkitűzésekkel, egyfajta praktikizmussal párosul.

A Prágában nevelkedett szlovák realista elbeszélők két kiemelkedő alakjával (együttal két különböző típusával) fogjuk ezt megvilágítani.

Azt az élményvilágot, amelyet a szlovák realista széppróza első nagy mesterének, Martin Kukučínak a novellái tartalmaznak, az író még prágai tanulmányai előtt, Árva megyei tanító korában gyűjtötte. A szlovák falu népe, főleg a szlovák paraszt, legfeljebb a falusi értelmiség e novellák hőse; de már nem a nemzet építésének ideálja, mint Sládkovičnál, nem folklorisztikus dekoráció vagy éppen ellenfél, mint Vajanskýnál. Kukučín úgy igyekszik ábrázolni, ahogy a saját szemszögéből valóságnak látja, erőnyeivel s hibáival együtt. Sokkal több benne a humor, mint a szlovák irodalomban eddig megszokott komolykodó pátosz. Megbocsátó humor ez akkor is, ha hősei hibáiról van szó. Ez a megbocsátó humor a Mikszáthéra emlékeztet: egy környezetből származott, hasonló légkörben élte gyermekkorát a két író. Mindössze egy köztük a különbség: Kukučín derűjében több az érzelmesség s kevesebb az ironikus csipkelődés. Mindezekén túl pedig: alig van olyan, a szlovák falu életéről készült novellája, amelyet — a fentebb említett praktikizmus jegyében — ne a nép nevelésének célzatával írt volna. A paraszt alkoholizmusa, a kortanemes sültgalamb-várása, a falusi értelmiség szűkkeblű karrierizmusa, a „jobb módú” földműves „felfelé dörgölőzése” a falu papjához — mindez elsősorban nem csupán azért került az író tollára, hogy ábrázolja környezete valóságát, hanem azért is, hogy tanulsággal szolgáljon, nevelje a nagyrészt hozzá hasonló fiatal értelmiségből álló olvasóit s rajtuk keresztül a falu, a kisváros népet. Az a kíméletlen kritikája, amelyet a mártoni csoport íróójának, Elena Maróthy-Šoltésóvának a Vajanský nemesség-kultuszában, konzervativizmusaiban fogant *Proti prádu* (Az ár ellen) című regénye, annak illuzionizmusa ellen írt, a szlovák realizmus elvi kiindulópontját jelenti. De éppen azért, mert

Kukučinnak volt valóság-érzéke, ez a realizmus erősen gyakorlati célú, az új művészi eszközök megkövetelése *együtt* élt benne a nemzetnevelő, ezúttal már a nép széles rétegeit felemelni akaró nemzetpolitikus céljaival. Az más kérdés, hogy Kukučín novellái mindemellett mégsem tudtak teljesen elszakadni a hazai népi-népies hagyományoktól: ahogy Mikszáth nem egy novellája, az ő szépprózai művei is abban az anekdota-kincsben fogantak, amely még ekkor, a századfordulón is az évszázados provinciális, falusi-kisvárosi élet öröksége volt. Ez nemcsak novellái témáin, hanem megformálásuk módján is érezhető.

Vajanskýval, de főleg Hviezdoslavval szemben Kukučín — világyáró. Ami ebben a „világyárásban” valóban Monarchia-élményt jelent neki, az rövid tartózkodása Sopronban, akkor, amikor lemondott a tanítói hivatásról s az ottani evangélikus líceumban tett érettségi vizsgát. A „Szép Heléna” színház-élménye, vidám borozgatásai a „Poncihterek” kiskocsmáiban: legalább „Bécs elővárosában” tudta megérezni azt a levegőt, amely a császárvárosból áradt szét a Monarchia minden népéhez. De erről a légkörről csak soproni diákéletével kapcsolatban ír rokonszenven. Kukučín, a prágai orvostanhallgató — Masaryknak s körének hatása alatt — már azért harcol a fentebb bemutatott módon népe felemelkedéséért, hogy tagadja mindazt, amit az egykorú „bécsi szellemből” Sopronban megismert, s a dúsgazdag horvát Didolić-családdal sem azért ismerkedett meg, majd vette el feleségül Didolić lányát, hogy támogassa a Monarchiát, hanem hogy a horvát polgársággal s parasztsággal együtt *harcoljon ellene*. Közismert, hogy élete főművét, a *Dom v stráni* (Ház a hegyoldalon) című regényt, melyet már a dalmát tengerpart Brač szigetén töltött évei alatt írt, e vidék parasztjainak életéről írta, orvosuk volt, jól ismerte őket. Tüntetően igyekszik érzékeltetni a tengerparti szőlő- és gyümölestermesztő paraszti nép életét azzal, hogy ízes szlovák szövegét teletűzdeli horvát szavakkal. Végeredményképpen e regényében Kukučín ugyanazt az ábrázolási módszert alkalmazta, s ugyanazzal a „népnevelő realizmussal” élt, mint említett — a szlovák falu életéről szóló — novelláiban. A szlovák s a horvát paraszt életének párhuzamos vonásait s problémáit (pl. a „nadrágosok” s „csizmások” viszonyáét) — persze — meghatározza az a közös vagy legalábbis hasonló társadalmi-politikai helyzet, amely a Monarchiában uralkodó rendszer következménye: de e helyzet rögzítése s e helyzetkép alapján kialakult mondanivaló egyetlen célt szolgál. Annak a hangsúlyozását: íme, közös rabtartónk van, ezért közös a sorsunk, s ezért kell közösen harcolnunk. Sokan mondták el Kukučínról — századunk ötvenes éveiben az akkor aktuális gondolkodásmódot az író korába visszavetítve —, hogy sem a szlovák, sem a horvát parasztság társadalmi rétegeződéséről, belső osztályharcáról nem vett tudomást: mindössze az „úri” s a „paraszt” osztály különbségéről tudott. Anakronizmus is volna a társadalmi probléma differenciáltabb szemléletmódját elvárunk tőle; nemzetnevelő alapbeállítottsága nemzetpolitikai (s nem társadalompolitikai) jellegű. Minden skrupulus nélkül követi a dalmát falu népét Dél-Amerikába a kivándorlás röögő útján. A kivándorlás a „konszolidált” kettős Monarchia elnyomott rétegeinek közös jelensége. Kukučín is részt vett benne. De abban a gazdag irodalomban, amely a sok válságjelenség közül erről az egyik legfontosabbról szól, ő a kérdés fonákját írja meg, azt az élethalálharcot, amelyet odakint a kivándorlottaknak pusztá létfenntartásukért folytatniok kellett s azt a lélekpusztító honvágyat, amely a költő lelkivilágában is meghagyta a nyomát. Ez a honvágy az elhagyott szülőföldre, a néphez — s nem a szándékosan elhagyott Monarchiába húzta vissza a költőt. *Mat’ volá* (Az anya hív)

említett regényének a címe. De ez az „anya” semmiképpen sem az az *államkeret*, amely ellen Kukučín minden idegszálával harcolt. Mi volt hát az oka annak, hogy 1918-ban mégsem sietett azonnal haza, miért tért vissza csak 1922-ben, miután — útijegyzetei tanúskodnak róla — beutazta Nyugat-Európát, ott is a kisemberek, pl. a Szajna-parti halászok életét figyelve? Talán előre érezte a mélységes csalódást, amely az új államban, a polgári Csehszlovákiában — rég elhagyott szülőföldjén — érte? Az a szlovák polgári értelmiség, amelynek fiatal korában oly tevékeny tagja volt, s amely — annak idején — egységesen Masaryk tanítására figyelve harcolt az egész szlovák nép felemelkedéséért, gyarmati sorsa ellen, 1922-ben már a számtalan politikai párt és klikk érdekharcában marakodott a koncert, s harcolt a cseh tőkének Szlovákiát gyarmatosítani akaró törekvései ellen . . . Érdekes jelenség: Kukučín, a szlovák realista széppróza megteremtője erre úgy reagált, hogy visszatért a Štúr-nemzedék stílusához és mondanivalójához; két hosszadalmas történeti regényt írt a múlt század negyvenes éveiről. Aztán végleg elhagyta hazáját, visszavonult Zágráb mellé felesége birtokára, s ott halt meg; úgy érezte: vágyai nem úgy váltak valóra, ahogy elképzelte.

A Prágában, Masarykéknál tanult kultúrmunkások ifjabb nemzedékéhez tartozott Jozef Gregor Tajovský, akit Kukučínnal szemben a szó legszorosabb értelmében *kritikai* realistának lehet nevezni. Némi érzékenység, szentimentális líra felfedezhető az ő novelláiban is, művének lényege mégiscsak az, hogy a fennálló társadalmi rend elesettjeit lesi meg munkahelye, a bankpénztár pultja mögül — s ezeknek az elesetteknek csaknem kivétel nélkül az a közös tulajdonsága, hogy fel sem fogják: — nemcsak kenyéradó gazdáiknak, hanem nekik is joguk lehet az emberséges életre. Ilyen Maco Mlieč, a gazdag paraszt szolgalegénye, ilyen Turjanka, az özvegy proletárasszony, aki a vagyonos iparos gyermeke mellett virraszt, miközben a sajátjai egyedül dideregnek nyomorúságos viskójukban, ilyen a kivándorlásra kényszerülő nagy család, stb. Nem volna nehéz az európai — főleg az orosz — realizmus nagy hagyományainak egy-két vonását ezekben a novellákban fölfedezni. De tanulmányunk mondanivalója szempontjából most itt nem ez a lényeges. Tajovský — élesebben, talán nyersebben is, a falusi-kisvárosi társaság anekdotizáló modorától jobban elszakadva — veti föl szülőföldje népének társadalmi kérdéseit, mementóként, a *Hlas* nemzedékére jellemző nemzetmentő praktícizmussal. Micsoda harcot hirdet ellene a mártoniak konzervativizmusa! Igaz, ő nem a folklór vagy a műfolklór dekorációit látja meg a népben. Nincs a szlovákságnak önálló színháza? Falusi tárgyú, a falu közismert bajairól, hibáiról szóló színműveket (de nem elcsépelet témájú, rossz értelemben vett népszínműveket) ír, hogy a falu műkedvelői játsszák el a falusi közönség számára. Ibsen után, Gerhard Hauptmann idején, a bécsi s a budapesti színházi élet virulása közben a szlovák író — íme — ezt a témát veti fel, s ezt a módszert alkalmazza. S ha ehhez hozzá tesszük, hogy az a František Votruba, aki cseh létére lett szlovák kritikussá, hogy korszerűbbé, a néphez közelebb állóvá tegye a szlovák irodalmat, s akinek a dráma egyik kedvelt műfaja volt, csaknem nyolc éves budapesti tartózkodása és szerkesztői tevékenysége idején (1903—1911) mégcsak említést sem tett az akkor valóban virágzó pesti színházi életről, sőt, általában a magyar kultúráról sem — akkor tudjuk megérteni, hogy erre az időszakra a népe sorsáért aggódó szlovák író sem politikailag, sem művészileg nem érez semmi közösséget azzal az államalakulattal, de azzal a légkörrel sem, amelybe ebben az időben már csak belekényszerítve érzi magát.

1909-ben lép fel Ivan Krasko, a szlovák irodalom első és legjelentősebb szimbolista lírikusa — a szlovák irodalomtörténet szakkifejezésével a szlovák „moderna” kezdeményezője. Fellépésének dátumához a magyar olvasó önkéntelenül is Ady fellépését s a *Nyugat* megindulását asszociálja. Pedig magában a szlovák irodalomban Krasko chimérait, a hegyvilág kilátástalan, ködös esőivel szimbolizált lelki vívódásait, dekadens szerelmi bánatát, önkínzó honvágyát s hol a rabszolgával, hol a sárkányölő bányászokkal szimbolizált kérelhetetlen, kegyetlen bosszúvágyát népe-nemzete elnyomóival szemben nem készítette elő semmi. Nem kétséges, hogy Kraskót ifjúsága olvasmányai, Eminescu-élménye, bécsi és csehországi áttétellel a francia költők térítették el a szlovák lírai fejlődés hagyományos vonalától: de költészete egy részének nemcsak a fennálló rend ellen lázadó hanghordozása, hanem az európai szimbolizmus történetében egy-két kivétellel szinte egyedülálló költői módszere, az, hogy képeit igen sokszor a folklórból veszi, mégiscsak a szlovák irodalom sajátos jelenségévé tették. Az első pillanatban szinte érthetetlennek látszik: Kraskót Vajanský előszava vezeti be a szlovák irodalomba. Természetesen a turócszentmártoni konzervatívok vezérének ez a rokonszenve nem a modern költőnek, hanem a költészetében található folklór-elemeknek szól. Krasko viszont már méltán csatlakozik a századelőnek ahhoz a légköréhez, amelyről — röviden — a magyar irodalommal kapcsolatban beszéltünk. De a Monarchia összeomlása előtt magára a szlovák fejlődésre nemigen tudott hatást gyakorolni: már csak az államfordulat után fellépett, az elavult hagyományoknak türelmetlenül hátat fordító ifjú nemzedéknek lett mintaképévé.

1918 után Čapek francia antológiájától kezdve Adyn keresztül egészen a német expresszionistáig az új hanghordozásra, új művészi formákra figyelve a fiatal szlovák költők mereven szakítottak azzal a múlttal, amely egyetlen feladatot tűzött ki maga elé: világnézetétől, művészi irányától függetlenül ki akart szabadulni a Monarchia „börtönfalai” közül. Ha az első világháború előtti szlovák író-nemzedéknek volt Bécs- vagy Budapest-élménye, arra tudatos ellenkezéssel, ellenszenvvel reagált, s ha az évszázadok folyamán kialakult közös hagyományok, művészi kifejezési formák meg is maradtak benne, ha akarva-akaratlan fel is kellett figyelnie a Monarchia egykorú kulturális életének egyes jelenségeire, a szlovák író egyetlen törekvése a tárgyalt időszakban: megbuktatni a Habsburgok birodalmát s a csehekkel együtt új életet kezdeni az új államalakulatban. A régi Monarchia nem egy népére jellemző ez a századfordulón: irodalma nem centripetális, hanem centrifugális erőt jelentett.

Ugyanakkor a szlovák költészetben, képzőművészetben, zenében mind a mai napig megmaradt annak a magyar—szlovák szimbiózisnak a nyoma, amelyre — a népzenevel kapcsolatban — annak idején Bartók mutatott rá. Versritmusaink, dallamaink, művészi kifejezőmódunk sok eleme a tanúja annak, hogy nem uralkodó osztályaink, hanem az elnyomott nép kultúrkincse maradt közös s él művészi ösztönvilágunkban tovább, a „népek börtönének” összeomlása után is.*

* Fejtegetéseink semmiképpen sem lépnek fel a teljesség igényével. Csak a legkiemelkedőbb példákkal akartuk illusztrálni a szlovák irodalom helyzetét a Monarchia utolsó évtizedeiben.

Erdély román irodalma a századfordulón

Bevezetés

1. Nem könnyű az újabb román irodalomnak e korszakát a társadalom- és eszmetörténeti mozzanatok figyelembevételén kívül esztétikai igényességgel, világirodalmi szempontból felvázolni. Az a nagy szintézis, mely a román irodalom történetét napjainkban foglalja össze,¹ még nem ért el a századfordulóig; I. Vitner és N. Crohmălniceanu közel másfélévtizedes áttekintése² sok tekintetben már nemigen tükrözi a mai román irodalomtörténeti közvéleményt. Marad hát a román „Szerb Antalnak”, G. Călinescunak erősen impresszionista színezetű, de sok tekintetben ma is szuggesztív munkája,³ posztumusz kivonatával együtt,⁴ valamint az a kitűnő összefoglalás, melyet a legtehetségesebb és legtárgyilagosabb mai román irodalomtörténészek egyike, D. Micu szentelt a XX. század eleji román irodalmi életnek, különösen pedig az egyes fontosabb folyóiratok köré csoportosult írók munkásságának.⁵

2. Valamennyi munka, melyre eddig utaltunk, nem kifejezetten az erdélyi román irodalommal, hanem a román irodalom egészével foglalkozik.⁶ Ebben nincs semmi meglepő, hiszen legalábbis a kiegyezés kora, tehát jó száz év óta szinte minden lényeges és maradandó hatású erdélyi román irodalmi megmozdulás megjelölt vagy meg nem jelölt fogantatási tere az a virtuális szellemi egység volt, melyet a Moldvából jött, de az erdélyi problémákat tökéletesen ismerő Eminescu a 70-es években „eszményi Dáciának” (Dacia ideală) nevezett.⁷ Ez a koncepció élte — román részről jórészt bevallottan — már 1865-től Iosif Vulcannak⁸ előbb Budapesten, majd Nagyváradon megjelenő Familiáját (A család), 42 éven át az egész románság egyik jelentős folyóiratát, mely nemcsak Eminescu első verseit közölte⁹, hanem egész sor más

¹ Istoria literaturii române. I. Bukarest, 1964; II. Bukarest, 1968.

² I. VITNER—OV. S. CROHMĂLNICEANU: Istoria literaturii române. I. Bukarest, 1954; II. Bukarest, 1955.

³ G. CĂLINESCU: Istoria literaturii române. Bukarest, 1941.

⁴ G. CĂLINESCU: Istoria literaturii române. Compendiu. Bukarest, 1968 (a továbbiakban: Călinescu, 1968).

⁵ D. MICU: Literatura română la începutul secolului al XX-lea. Bukarest, 1964.

⁶ A felsorolt művekhez hozzáveendő egyrészt PÁLFFY ENDRE ismert összefoglalása (A román irodalom története. Budapest, 1961), valamint DOMOKOS SÁMUEL bibliográfiai adatgyűjtése (A román irodalom magyar bibliográfiája. Bukarest, 1966). E művek névmutatói alapján — egy-két kivétellel, pl. Pálffy Endrénél még szó sincs Blagáról — könnyű tájékozódni az itt tárgyalandó írók magyar nyelvű visszhangjáról.

⁷ Vö. G. CĂLINESCU: Opera lui Mihai Eminescu. I. Bukarest, é. n. 200.

⁸ Vulcanról különösen fontos O. GOGA visszaemlékezése: Un precursor al unității: Iosif Vulcan, a Mustul care fierbe kőtetben. Bukarest, é. n. [1927], 269. kk.

⁹ Eminescu és Vulcan kapcsolatáról vö. GÁLDI L.: A román irodalomtörténet tájrajzi problémái. Apollo, 1938.

Kárpátokon túli íróét is, mintegy buzdításul és irodalmi-nyelvi mintaképkül a saját „anyanyelvjárásukba” bizony sokáig beletapadt erdélyi írók számára¹⁰. Az egységes román irodalmi nyelv normája ugyanis már a XVII. század második fele óta a havasalföldi nyelvhasználat volt, az 1688-i bukaresti Biblia nyelve; G. Barițiu, Erdély egyik legjobb XIX. századi publicistája, ugyancsak Havasalföld nyelvét, pontosabban a XVIII. század egyházi nyelvét tartotta kiindulópontnak a jövő számára. „Írj úgy, ahogy beszélsz — hirdette Barițiu a Familiá-ban is — de tanulj meg úgy beszélni, hogy minél több román megértsen”. Ezt az eszményt — mint az „eszményi Dácia” nyelvi vetületét — képviselte természetesen az a „román Panteon” (*Panteonul românesc*) is, melyet 1869-ben adott ki Vulcan Budapesten, többek közt azzal a céllal, hogy a Kárpátokon túli román írókat megismertesse a Monarchia területén élő románokkal.¹¹

Természetes azonban, hogy az egységre törekvés gondolata korántsem feledtethet bizonyos partikuláris jelenségeket, melyek az Ausztria—Magyarország-i román irodalommal kapcsolatban mégis belső regionális folytonosságot jelentenek.¹² Sajátos feltételeket teremt egészen 1918-ig elsősorban a Kárpátokon túli és inneni politikai fejlődés kettőssége; amikor 1860 körül végbemegy Havasalföld és Moldva egyesülése, az Erdélyből a hegyeken túlra menekült s ott rendszerint vezető szerephez jutott negyvennyolcas román forradalmárok, — köztük A. Papiu-Ilarian¹³ — csupán memorandumokkal tudjuk ostromolni Cuza fejedelmet az erdélyi románság érdekében, s 1870 körül az 1863-ban alapított budapesti román egyetemi katedra első professzora, A. Roman sem tud lapjában az akkor közvetlen sikerrel alig kecsgetető föderatív megoldásnál — a Habsburg-birodalom föderalizációjánál — jobbat ajánlani.¹⁴ Sajátosan erdélyi jelenség még a kiegyezést követő román passzivitást a század vége felé felváltó aktivitás-keresés:¹⁵ lényegében véve ez az aktivitásszomj szüli azt az irodalmi fellendülést is, mely annyira jellemző a századforduló irodalmára.

A regionális jelleg másik összetevője egészen 1918-ig nem annyira társadalmi és politikai, mint inkább a kor s a táj művelődési viszonyaiban gyökerizik. Míg a Kárpátokon túl a tartós újgörög s az átmeneti jellegű olasz hatást a francia kultúrának napjainkig érvényesülő s az irodalmi, sőt a városi köznyelvet is erősen átalakító befolyása jellemzi, addig a Kárpátokon innen a szellemi ösztönzéseket s világirodalmi távlatot — márcsak az iskoláztatás

¹⁰ E kérdés további vizsgálatra vár: nincs monografikus tanulmány pl. se Slavici, se Agırbiceanu nyelvének lexikális és frazeológiai sajátosságáról, pedig az efféle strukturális rendszerezések hasznosan egészíthetnék ki Tamás Lajos etimológiai szótárát (*Etymologisch-historisches Wörterbuch der ungarischen Elemente im Rumänischen*. Budapest, 1966).

¹¹ Jellemző, hogy még 1860-ban is T. CIPARIU, a legműveltebb erdélyi filológusok egyike — bár maga is humanista ihletésű költő — román poétikájában alig hivatkozik pl. Ion Heliade-Rădulescu-ra, a XIX. század „román Kazinczyjára”.

¹² Erről a sok közös vonást mutató erdélyi neveltetésről vö. legutóbb M. ZACRU megjegyzéseit: Agırbiceanu. Bukarest, 1964. 38—40. Természetesen utalnak erre az erdélyi román irodalom összefoglalásai is, így I. BREAZU ismert munkái: *Literatura Transilvaniei*. Bukarest, 1944; *Povestitori ardeleni și bănățeni pină la Unire*. Kolozsvár, 1937.

¹³ Vö. I. CLOPOȚEL: *Al. Papiu-Ilarianu în fața problemelor românești contemporane*. Gyulafehérvár, 1939. 81. kk.

¹⁴ A. Roman folyóiratába, a Budapesten megjelenő *Federatiunea*-ba írta Emninescu azokat a cikkeket, melyek szintén a föderatív megoldás mellett törtek lándzsát. Vö. CĂLINESCU: *Opera*. I. 198—9.

s a legkönnyebben hozzáférhető olvasmányok révén is — előbb főleg a német, majd a magyar és a német nyelv közvetíti.¹⁶ A 80-as évek elején akadnak már olyan erdélyi román tankönyvek is, melyek a világirodalmi tájékozódással kapcsolatban kellő figyelmet szentelnek a közvetlen irodalmi környezetnek.¹⁷ S ne feledjük a hangyaszorgalmú G. Bogdan-Duicănak, a kolozsvári román egyetem egykori tanárának azt a megállapítását sem, melyet a Román Akadémiában tett 1923-ban, Goga üdvözlése alkalmával: „Számára is Petőfi volt az igazság első apostola; Mikszáth, a vidéki élet nagy festője, az ő számára is ábrázolt parasztokat; végül a komor Madách volt az, aki az élet sötét rejtelmei iránt érdeklődését felkeltette.”¹⁸

3. Harmadik problémánk, melyet addig is meg kell oldanunk, amíg megismerkedhetünk a már említett új nagy román irodalomtörténeti szintézis¹⁹ korszakolási kísérletének eredményeivel, a századforduló irodalmi mozgalmainak valamelyes korbelt elhatárolása. Ezúttal nagyon vázlatosan és csupán a legfontosabb mozzanatok jelzésére szorítkozva azt a negyedszázadot szeretnők figyelembe venni, mely a 90-es évek elejétől az első világháború végéig terjed. A korszak lezárásához a politikai történelmen kívül biztos fogódzót ad L. Blagának minden előbbi erdélyi román költőtől annyira különböző föllépése 1919-ben, valamint L. Rebreanu első nagy regényének (*Ion*, 1920) megjelenése, kezdőpontul pedig talán javasolható a XIX. század második felében oly jelentős G. Coșbuc első verskötete, mely 1893-ban látott napvilágot. E negyedszázad (1893—1918) közepére esik Goga folyóiratának, a *Luceafărul*-nak budapesti fénykora (1902—6), mely a magyarországi román irodalmi törekvéseknek utolsó háború előtti szintézise volt.

Mindezen kiindulási elvek előrebocsátása után kíséreljük meg a fejlődés főbb vonalait műfajonként felvázolni; természetesen az egyes műfajokkal kapcsolatban megint következetesen tekintettel kell lennünk az általános

¹⁵ Az erdélyi románság politikai fejlődéséről rövid, de jó képet fest TÓTH ZOLTÁN egyetemi jegyzete: *Románia története (1864—1948)*. Budapest, 1964.

¹⁶ Jellemző eset a L. Rebreanué, aki pl. az orosz klasszikusokat magyar és német fordításban ismerte meg. Gyulai letartóztatása idején Gorkij és mások munkáinak fordítását kérte olvasmányul, vö. A. PIRU: *Liviu Rebreanu*. Bukarest, é. n. [1965]. 10. Könyvtárában megtaláljuk magyar fordításban СЕРОВ: *Az én életem c. művét, németül Dosztojevskij és Gorkij számos munkáját, franciául Ehrenburg egyik regényét (La ruelle stb.)*. Rebreanu könyvtárának kiadatlan címjegyzékével 1968 decemberében ismerkedtem meg Bukarestben, az író özvegyének, Fanny Liviu Rebreanunak és leányának, P. F. Rebreanu-Vasilescunak szívességéből. Tájékoztatásukért fogadják ezúton is hálás köszönetemet.

¹⁷ I. LĂZĂRICIU: *Elemente de poetică română* című tankönyvére gondolunk (Nagy-szeben, 1882), mely az eposszal kapcsolatban „Toldy Miklós”-ra hivatkozik (39, Arany említése sajnos elmaradt), a regénynél Jósikára és Jókaira (45), a balladánál Arany Jánosra (46), a leíró költészetnél Petőfire (48), a tankölteménynél Kölcseyre és Vörösmartyra (52), a költői levélnél és az epigrammánál Kazinczyra (54, 56), a mesénél Fáy Andrásra (57) stb. Mindezen magyar példákat kiegészíti európai és román írók említésével, tehát — középiskolai szinten — összehasonlító irodalomtörténeti távlatban mozog. Erdemes lenne kinyomozni munkájának egykorú német és magyar mintáit; Cipariu összehasonlító európai távlatából a magyar utalások teljesen hiányoznak.

¹⁸ L. G. BOGDAN-DUICĂ akadémiai üdvözlőbeszédét: *Discursuri de receptiune*. 1923. 52. sz. 32—3. A könnyen felfedezhető magyar ösztönzéseket persze gondosan ki kellene egészíteni a német—román irodalmi vonatkozásokkal, melyekkel eddig csak szórványosan foglalkoztak s inkább költőkkel kapcsolatban. A monarchia irodalmi légkörével állandó érintkezésben levő Kárpátokon-inneni román irodalmat csakis e sokféle érintkezés alapos lemérése alapján érthetjük meg.

¹⁹ Vö. az I. jegyzettel.

román fejlődésre is. A műfajok fejlődése igen egyenlőtlen, ámde már ez is az erdélyi román irodalmi mozgalmak egyik sajátos vonása.

A líra

4. Ha a Naszód vidéki George Coşbucra (1866—1918), Erdély XIX. századi első nagy lírikusára gondolunk, ilyesféle meghatározással tudjuk jelentőségét megközelíteni: a népiesség klasszikusa. Persze ehhez mindjárt korrekciót ajánl például Călinescu utolsó munkája, mely Coşbucot a „kis romantika” (*Micul romantism*), más szóval a késői romantika körébe utalja.²⁰ Amikor a Román Akadémián Goga emlékbeszédet tartott róla, helyesen utalt arra a sajátos választra, mely a serdiülőkorbán levő papfiú előtt állt: ha otthon marad a szülőfalujában, páratlan könnyedséggel áradó költői alkotásai azonnal a nép ajkára kerülnek s életműve beleolvad a folklór névtelenségébe; ha viszont végigjárja a művelődésnek azokat az útjait, melyek akkor egy tehetős és szorgalmas erdélyi fiatalember előtt megnyílhattak, esetleg messze sodródik — mint annyi más kortársa — attól a népi rétegtől, melyet éppen ő a tősgyökeres románság egyetlen biztos bázisának tekintett.²¹ Coşbuc mégis a második utat választotta s vállalta a „népi költő” szerepéből adódó ellentmondásokat is.²²

Kik voltak ihletői a naszódi gimnázium diákjának, aki a hajdani határőrvidék területén lévén, hamarosan elnöke, fő mozgatója lett a „Virtus Romana Rediviva” jelszót hirdető önképzőkörnek is?²³ Román forrásaink A. Mureşanura, az erdélyi román 48 költőjére, a már említett I. Vulcanra, valamint a román romantika legjellegzetesebb alakjára, V. Alecsandrirra utalnak, s egyzersmind a német Heinére, Lenaura, Chamissóra és Bürgerre.²⁴ Vegyük hozzá ezekhez, N. Drăganu kutatásai alapján, Petőfit is: az ifjú Coşbucnak — aligha véletlenül — legemlékezetesebb Petőfi-fordítása *A farkasok dala*.²⁵ A szabadság kultusza már ekkor szinte időtlen eszménnyé lett Coşbuc költészetében s voltaképpen ez emelte később is líráját — egészen *Az osztrogót királynőig* (1893), a zsarnokság elleni tiltakozás e balladába foglalt emlékéig — jórészt messze a politikai élet mindennapjai fölé.

A kolozsvári egyetem légkörével elégedetlen Coşbucot, Szilasi Gergely tanítványát húsz éves korában hívta a szebeni Tribuna szerkesztőségéhez Ion

²⁰ CĂLINESCU: 1968. 208.

²¹ Coşbuc pályafutását jól jellemezte D. MICU előbb Coşbuc-kiadásának (1961) bevezetésében, majd önálló kis monográfiájában (1966, további könyvészeti utalásokkal).

²² Az egyik legszembetűnőbb ellentmondás formai jellegű: Coşbuc javarészt jövevény, főleg jambikus versformákban írta népies tárgyú verseit is (vö. L. GĂLDI: *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*. Budapest, 1964.); ez által persze sikerült bonyolult ritmusformákat és strofaképleteket egészen közkeletűvé tennie. Agârbiceanu is megemlékezik arról, hogy az ő fiatalkorában az erdélyi román értelmiség elsősorban Coşbuc verseit kedvelte (ZACIU: i. m. 43). Vö. L. REBREANU: *Coşbuc, az Amalgam című kötetben*. Bukarest, 1943. 77. kk.

²³ A „Virtus Romana Rediviva” az egykori Naszód környéki határőrezred jelszava volt.

²⁴ CĂLINESCU: 1941. 518—20. Vö. MICU kiadásának jegyzeteivel is. Coşbuc gyakran sajnós nem utalt forrásaira, bár ezt már 1894-ben tanácsolta neki N. Iorga (*Familia*, 1894. 272—4).

²⁵ Vö. N. DRĂGANU: *G. Coşbuc la liceul din Năsăud și raporturile lui cu grănicerii Kolozsvár, é. n. 31.*

Slavici, akiről később mint az erdélyi román széppróza úttörőjéről kell megemlékeznünk¹⁰. Slavici mellett Coşbuc most már tudatosan lett a népi realizmus úttörője, a paraszti élet Alecsandri-féle idillikus ábrázolásának következetes ellenfele.²⁶ Mint később Goga mondta róla, szinte arra törekedett, hogy — nagy kortársához, Mistralhoz hasonlóan — eposzba foglalja a román parasztság igazi életét.²⁷ A Kárpátokon túli közvélemény felé útját főleg gyorsan híressé vált költeménye, a *Zamfira lakodalma* (1889) egyengette; 1893-ban Bukarestben megjelent első verskötete, a *Balládák és idillek* az egész románság elismert költőjévé avatta, s 1894-ben vele szövődött Slavici és Caragiale a Vatra (A tűzhely) című folyóirat megalapítása érdekében. Itt jelent meg azután, ugyanabban az évben, Coşbuc legforradalmibb költeménye, a *Földet akarunk* (Noi vrem pământ), mely immár teljes kitörést jelentett, tökéletes formai vértetben, mindennemű romantikus parasztabrázálási hagyományból²⁸ s egyben teljességgel kielégítette az első román marxista kritikus, C. Dobrogeanu-Gherea igényeit is.²⁹

Coşbuc lírája azonban csupán addig fejlődött egyenes vonalban, amíg a költő Erdélyben maradt; miután kénytelen volt Bukarestben letelepedni s ott beérni állandó megélhetésként egy szerény minisztériumi állással, politikai okokból mintegy húsz évre elszakadt szülőföldjétől. Kényszerű kompromisszumok elől menekült azokba a fordításokba — a *Szakuntalától az Aeneisen* át nagy posztumusz-művéig, az első teljes román Dante-fordításig —, melyeket a Román Akadémia is bőkezűen jutalmazott. Egyéni lírája viszont hamar elapadt; csupán egy-egy késői költői tájképe — így a moldvai Csalhó csúcsról, mely mögött Naszód vidéki szülőföldje rejtett — vallott Arany János-ian visszafojtott, nosztalgikus líraisággal s egy-egy őszi verse emelkedik a költői nyelv mély zengése révén sok korai szimbolista vers hangfestő hatásai fölé is. Mindenesetre Coşbucot sokat dicsért verstechnikáján kívül alkotói, versszerkesztői leleményessége is erősen megkülönbözteti a román népiesség, a sokfelé ágazó „sămănătorismul” esztétikai igénytelenségétől; voltaképp ő az első erdélyi költő, akinek alkotásai még életében sűrűn láttak napvilágot nemcsak az erdélyi román sajtóban, hanem minden románlakta provinciában. Macedonski és köre, a román szimbolizmus első korszaka sokáig csupán az olvasóknak egészen szűk rétegét érdekelte, s ha Coşbucnak lett volna olyan mélyről jövő, és személyesebb érzelmekre építő lírája is, mint feledhetetlen elődjének, Eminescunak, hatása még maradandóbb lehetett volna.³⁰ Így azonban van egész magatartásában s költői világképében — rendkívül eleven, sokszor a népies beszélt nyelvhasználathoz közeledő, „koturnustalan” stílusa ellenére

²⁶ Az olyan éles társadalomkritikát tartalmazó versek, mint például a *Nebeuna* (Az örült asszony, 1889) című, először névtelenül jelentek meg a Tribuneban. Az elcsábított lány anyjának a költő ilyen éles kifakadásokat tulajdonít: „A gróf s az Isten egyként / Gúnyolják a szegényt”. Vö. Micu bevezetésével, XXXIX.

²⁷ GOGA: *Mustul care fierbe*, 253.

²⁸ Az akadémikus kritika azonban, melynek egyik fő képviselője M. Dragomirescu, a Convorbiri Critice (Kritikai csevegése) főszerkesztője volt, a *Földet akarunk* !-ot sohasem szívelhette s kitarított Coşbuc dicséretében a *Zamfira lakodalmanál*. Vö. Micu: 1964. 310.

²⁹ C. Dobrogeanu-Ghereától származik „a parasztság költője” („poetul tărănimii”) epitheton is. Vö. *Studii critice*. III. Bukarest, 1897. 241—390. Ezt az értékelést tovább finomította G. IVAŞCU: *Viața românească*, 1955. május. 197—202.

³⁰ Jellemző, hogy Rebreanu 1937-ben „elfeledett költőnek” nevezte Coşbucot (Un poet uitat: G. C. Adevărul literar și artistic. 1937. febr. 14. 5). Coşbuc utókoráról: Micu, 1964, 245.

— bizonyos elkésettség; talán ezért is nemigen voltak tanítványai, legfeljebb epigonjai, mint az évtizedeken át igen termékeny Maria Cunțan, aki még Goga folyóiratának, a Luceafărulnak is hű munkatársa maradt.³¹

5. Coșbuc tradicionalizmusán s a századvéghez képest bizony sokszor ásatag irodalmi mintáin először egy brassói tanárfiú, Ștefan O. Iosif (1875—1913) próbált túllépni. Joggal nevezhető a román impresszionizmus úttörőjének, akinek, akinek — mint Petőfi *Apostola* fordítójának — fontos szerep jutott a román szabadvers történetében is.³² Iosif tipikus példája az európai izléshullámok késésének és egymásratalululásának: még jelentkezik ugyan nála is bizonyos népies tradicionalizmus — melyet egy-egy betyárjelenet vagy a hajdani vajdák magasztalása világosan megkülönböztet Coșbuc kizárólagosan falusi idilljeitől ^{33a} —, de erre az alaprétgre, balladás és merőben retorikus³³ elemek helyet, elkésett Heine-reminiszcenciák rakódnak és, mint egészen új hang az erdélyi román költők lírájában, Verlaine feledhetetlen *Őszi dal*ának érzelmi és ritmikái továbbregzése. Verlaine-fordításait ugyan már egy moldvai költővel, a franciás kultúrájú D. Anghellal együtt³⁴ tette közzé Iosif, de saját lírájában is annyi mozzanat utal Verlaine-re, hogy ezeknek tárgyalása, mint D. Micu is megjegyezte, külön tanulmányt érdemelne.

6. A szelíd, mélabús hangulatú Iosif sohasem írt olyan diatribákat, mint Coșbuc, akinek *In oppressores* című szenvedélyes költeményét Erdélyben röpiratként osztogatták a Memorandum-pör idején.³⁵ Coșbuc lappangó hevét harsányabb kitöréssé formálta viszont a századforduló erdélyi költői triászának harmadik tagja, Octavian Goga (1881—1938). A nyugodtabb, sőt gyakorta nehezkesebb erdélyi írók közé hajdani arumén őseinek délies temperamentumával tört be s kedvenc költőinek ugyan később Baudelaire-t és Verlaine-t vallotta, de budapesti folyóiratának hasábjain mégis Petőfi *Egy gondolat*. . .-át és *Az ember tragédiája* egyes részeit fordította, majd később Petőfit nevezte legnagyobb „ellenfelének” — nyilván azért, mert ifjúkorában maga is arra vágyott, hogy új Petőfi legyen az egyre jobban aktivizálódó erdélyi románság, sőt egész népe számára is. Gogánál — akit 1907-ben a Junimea agg vezére, T. Maiorescu is a legteljesebb elismeréssel üdvözölt, az egyoldalúan esztetizáló M. Dragomirescu fenntartásai ellenére³⁶ — novum a lírai dikció sűrítettsége

³¹ A. „Luceafărul” címe — amennyiben Eminescu ismert verséből eredeztetjük — a. m. 'Az Esticsillag'; Goga értelmezésében azonban, embléma- vagy szimbólumként, inkább: 'A Hajnalsillag'. A 'hajnalhasadás' gyakran szerepel e korban a román reményeségek szimbólumaként; Șt. O. IOSIF: *Zorile — Hajnal* (1907) c. darabjáról I. MICU: 1964. 92.

³² Jórészt az ő fordítása nyomán terjedt el a románoknál a heterometrikus, de mindvégig jambikus lejtésű szabadvers, melyet kedvelt — jóval Blaga előtt — a szimbolizmus egyik úttörője, a szintén dél-erdélyi származású Ovid Densusianu is.

^{33a} MICU: 1964. 97., 106.

³⁴ Traduceri din Paul Verlaine. Bukarest, 1903. Iosif és a román szimbolizmus viszonya egyelőre tisztázatlan: Lidia Bote ismert könyvében (*Simbolismul român*. Bukarest, 1966) D. Anghel szimbolizmusát többször említi (pl. 341), de a Iosifét nem! Egyébként teljesen kidolgozatlan a román impresszionizmus elmélete is; Al. Dima szíves szóbeli közlése szerint (1968. április) sokan pusztán meglétében is kételkednek. Iosif olykor merített régebbi magyar forrásokból is: *Poveste* (Mese) című verse Gyulai Pál egykor híres Három árvája nyomán keletkezett (vö. Veégh S., Erdélyi Múzeum, 1935. 366—8).

³⁵ Vö. MICU kiadásával: 856—8.

³⁶ Vö. MICU 1964. 309.

s az egyházas nyelvhasználatban gyökerező ünnepélyessége, a kopott Eminescu utáni lírai közhelyek gondos kerülése³⁷ s az egyoldalú, időtlen parasztimádat helyett — melyet O. Densusianu 1907 körül egyenesen a kulturális haladás kerékkötőjének tartott³⁸ — nemcsak a szenvedő, kizsákmányolt parasztnak, hanem a parasztság szellemi vezetőinek, a papnak, a tanítónak, a tanítónőnek életszerű, bár kissé idealizált bemutatása többnyire közvetlen élmények, például a költő hűgának portréja alapján.³⁹ Új Goga természetábrázolása is: az erdélyi táj s az erdélyi helynevek — különösen a nagy folyók, így az Olt és Körös nevei — nála, szimbolista elkötelezettség nélkül is, valóságos szimbólummá nőnek, s együtt hordozzák azt a mélabút, melynek akkor a román olvasó, a Kárpátokon innen és túl, egyértelműen patriotikus értelmezést adott. Goga is a versszerkesztés nagy művésze; ha kedve tartja, tömörebb, balladaszerűbb tud lenni, mint maga Coşbuc, akit közvetlen elődjének tekint, s amint G. Bogdan-Duică kitűnően bizonyította, *János kocsmáros* című balladája — a szerelmében csalódott kocsmárosról, aki bánatában magára gyűjtja a házat —, nyelvében, stílusában tele van olyan fordulatokkal, melyeknek hitelességét a népdalidézetek egész sorával lehet igazolni.⁴⁰ Csak azt nem tette hozzá Bogdan-Duică, hogy épp e vers, formája révén, kétarcú alkotás: tartalma valóban egyes román népballadákkal rokon, versalakja azonban (6—6—8—6 szótagú, ereszkedő ritmusú sorok) aligha lehet román népi eredetű, hanem egyenesen a magyar népdal, sőt Arany János felé mutat⁴¹.

Goga verseiben feltűnően gyakori — a nagyon szigorú és bonyolult rímképleteket alkalmazó s ezért nyelvileg sok konvencionális megoldásra kényszerülő Coşbuctól eltérően — a román költészetben korábbi hagyományokra alig támaszkodó félrím; mint korábban a moldvai Eminescunál s a havasalföldi Vlahuţánál, úgy Gogánál is az egyszerre németes és magyaros félrím alkalmazásának bizonyára az volt az előnye, hogy a költő, megszabadulva a túlságosan sűrű rímek nyűgétől, nagyobb gondot fordíthatott a költői mondat tartalmas megformálására s a dikció szabadabb szárnyalására.⁴²

Feljődésének későbbi útján Goga is találkozott a szimbolizmus motívumaival — ezért költött át kitűnően néhány Ady-verset — de a szimbolizmus, amint G. Călinescu posztumusz munkájában helyesen jelzi,⁴³ költői világképét alig módosította. Sokkal jellemzőbb jelenség Goga lírájának aránylag korai elszürkülése; mintha őt is utolérte volna Coşbuc és Iosif végzete: mihelyt elszakadtak szűkebb hazájuk talajától, a bukaresti élet kavargásában többé nem találtak igazi énjükre. Goga lényegében éppoly városellenes, mint elődjei; számára „bűnös Babilon”, kiismerhetetlen hínár Párizs éppúgy, mint Budapest és Bukarest. Persze ez is kissé retrográd szemlélet volt akkortájt, amikor

³⁷ Érdekes megfigyelné, hogy Goga főleg lírájának második korszakában merített igen gyakran Eminescuból, vö. I. D. BĂLAN: Octavian Goga. Bukarest, é. n. [1966], 107; AL. BOJIN: Studii de stil și de limbă literară. Bukarest, 1968. 101—125.

³⁸ Vö. *Viața nouă*, 1905. 1; 1912. 1; MICU. 1964. 242, 263.

³⁹ I. D. BĂLAN: i. m. 83.

⁴⁰ L. Goga említett üdvözlését a Román Akadémiában: 49. kk.

⁴¹ GÁLDI: *Esquisse*, 149.

⁴² I. h.; a hagyományos strófászerkezetek fokozatos felbomlása egy századdal korábban megfigyelhető Leopardinál s Goga korában nagy magyar kortársánál, Adynál. Eminescunál, Vlahuţánál a félrím alkalmazása csakis német eredetű lehet. Az elszórt rímek feloldó hatásáról — Adyval kapcsolatban — vö. PÉCZELY LÁSZLÓ, *Kortárs*, 1969. január, 43.

⁴³ CĂLINESCU: 1968. 218.

például O. Densusianura minden nyugati szimbolista közül a modern nagyvárost, a „ville tentaculaire”-eket megéneklő Verhaeren hatott legjobban.⁴⁴

7. Az erdélyi román szimbolizmus úttörői közt főleg Emil Isacot (1889—1954), Ady személyes barátját kell számon tartanunk. Kolozsvári ügyvéd fia, tehát — a brassói Iosiffal együtt — az első urbánusok egyike annyi falusi származású erdélyi költő közt. S az első igazán modern költő is Erdélyben, aki az előregedett szebeni *Gazeta Transilvaniei* (Erdélyi Hírlap) számára már 18 éves korában Poe *Hollóját* fordítja s aki a hanyatló *Familiában*, Vulcannak egykor oly híres folyóiratában egy Wilde-darabot tesz közzé, *Lady Windermere legyezőjét*.⁴⁵ Az egyetlen erdélyi költő, akinek 1906-ban — O. Densusianu törekvéseivel párhuzamosan — pontosan megfogalmazott programja van, mégpedig olyan, mely az erdélyi törekvéseket is közvetlenül az európai irodalom vérkeringésébe akarja bekapcsolni: „A történelem néhány lappal előbbre szaladt . . . Már nem gyertyacsonknál, hanem villanyfénynél olvasunk. A postát vonat hozza és nem delizsánc. Az erdőkből nincsenek betyárok, a romantikus költészetnek végleg leáldozott. Nincs távolság és nincs sötétség sem. Az ember, a büszke ember, egyre tökéletesebb. . .”⁴⁶

Isac szimbolizmusa ugyan az alkotás terén gyakran csupán Maeterlinckre emlékeztető, sejtelmesen mélabús chansonokig jut el, de ezt talán a szimbolizmus kissé tegnapi sémáinak követése magyarázza. Fontos és előremutató viszont Isacnál a már nem csupán kizárólagosan paraszti vonatkozású szociális érdeklődés: végre megjelenik, hiteles költői evokációban, a munkás alakja is. Isac szerint — amint M. Zaciú helyesen emeli ki — „modern léleknek lenni annyi, mint együtt szenvedni a többiekkel, részt kérni az emberi közösségek szenvedéseiből, elítélni a társadalmi egyenlőtlenséget, üdvözölni a Bastille lerombolását s elébemeni az eljövendő forradalomnak”.⁴⁷

Lehetetlen Isacnál az öntudatos szocialista magatartás s a szimbolista látásmód együttes jelentkezése folytán fel nem ismerni valami olyasmit, amit mi — mutatis mutandis — Adyból ismerünk; annak bizonyítására, hogy Isac még bonyolult történelmi helyzetekben is, így Adynak Gogához intézett ismert levele után, a pillanatnyi helyzetnél messzebb tudott látni, elég Adyhoz 1914-ben intézett nyílt levelét idéznünk. Ebben Isac világos különbséget tesz ama béke közt, melyet a „fekete gróf”, a „a geszti Rodriguez” kínál a románoknak, miközben csupán a román főpapokat s néhány gazdag parvenút invitál dúsan terített asztalához, s ama másik béke közt, melyről Ady beszél: „Nagyon kevesen érezzük, mi modern románok és magyarok, ebben a fényes várban, melynek tornyait baglyok lakják s melyet Hunniának neveznek, hogy el kell jönnie a tiszta lelkek forradalmának. El kell jönnie a tisztítótűznek, a szabadság tüzének. . . Légy áldott Ady, mert megzendítetted a modern Magyarország himnuszát; légy áldott, mert ezer meg ezer barbár és zsarnokoskodó sarkantyússal szemben olajágot mertél nyújtani az én nemes román népemnek”⁴⁸.

⁴⁴ MICH: 1964, 265. Vö. O. DENSUSIANU: *Sufletul latin și literatura nouă*. II. Bukarest, 1922. 13, 29. kk. Densusianu irodalmi elveiről vö. még MARIN BUCUR: *Ovid Densusianu*. Bukarest, é. n. [1968], 204. kk.

⁴⁵ L. M. ZACIU bevezetését: EMLIL ISAC: *Scieri alese*. Bukarest, 1960. 6.

⁴⁶ I. m. 7.

⁴⁷ I. m. 8.

⁴⁸ I. m. 236.

8. Isackal szinte egyidőben jelentkezett a Szeben vidékéről származót, de hamarosan Aradra került Aron Cotruș (1891—1963). Fiatalkorában írt rimes szabadversei — sajátos módon — először szolgáltak az erdélyi román lírában tipikusan alföldi fogantatású élmények megragadására. Călinescu, kissé túlzott eklektizmussal, Walt Whitman, Verhaeren, Blok, Bjelij és Jeszenyin rokonának tekinti Cotrușt,⁴⁹ de talán közelebb járunk az igazsághoz, ha a coșbuci természetábrázolásnak többnyire derűs nyugalomával Cotruș világának eksztatikus látásmódját állítjuk szembe; szerinte a lép szélén pihenő bivalycsordában rejtélyes energiák feszülnek, s a „végtelen pusztán” is — Cotruș román szövegében a *puszta* szót használja! — azok a „nyargaló ménesek” vágatnak, melyeket a magyar olvasó Petőfiből ismer. Cotrușnál azonban mindez a jövő lázas vízióival olvad egybe, s a parasztság az ő számára immár nem szenvedő és megalázott tömeg, hanem milliányi töretlen akarát, melyet se börtön, se ágyú nem tud megfélemlíteni. Névtelen hőse, Bocskoros Péter (Pătru Opincă) már dagadni érzi szívében a lázadás szellemét s „mokány módra köp az egész főnnálló rendre”.⁵⁰

9. Az ifjú Cotruș lírájának kavargó próféciai után az első világháború végén jelentkezett csodálatosan tiszta és nyugodt hangon, Isac és Cotruș túláradóan hosszú soraival saját szűkszavúságát, sőt saját belső csendjét állítva szembe, a XX. század egyik legnagyobb román költője, Lucian Blaga (1895—1961).⁵¹ Sokan — még Călinescu is — elsősorban az ortodoxia világából eredeztetik misztikus szimbólumokkal teli költészetét, s nem veszik észre, hogy a soronként már-már ismét zárt formába tömörített szabadversnek ez a nagy művésze voltaképpen laikus próféta, aki versalkotásában elsősorban a XX. század német lírájából tanult, s korai Goga-hatások után az expresszionizmus forrásvidékéről indult el, hogy aztán — Bartók módjára — hátat fordítson a modern életnek és „csillagos homlokú szarvasként” tisztább, ősbibb kultúrformák után vágyakozzék. Korszakunk szempontjából Blaga csupán határkö, de bizonyos, hogy mind első kötetének versei, mind pedig aforizmáinak gyűjteménye (*Kövek a saját templomomhoz*) — mintegy Erdély harcos költészetének elvontabb ellenpólusaként — még a háborús évek vajúadásában kristályosodtak ki.

A novella és a regény

10. Erdély román szépprózája aligha lendült volna föl szinte előzmény nélkül már a 70-es években, ha a Kárpátokon túl, a Junimea-körben nem tűn-

⁴⁹ CĂLINESCU: 1968. 332—3.

⁵⁰ Természetesen figyelembe kell vennünk azt a megjegyzést is, melyet Szabolcsi Miklós tett József Attilának három Cotruș-fordításával kapcsolatban: „Cotruș Aront... a 30-as évek közepéig a szocialista érdeklődésű, lázadó, baloldali irányú költők közt tartják számon; az 1930-as évek legvégén szélsőjobboldali irányba fordult, majd disszidensként működött hazája ellen. József Attila azonban 1934-36-ig a még baloldali költő műveit fordította” (JÓZSEF ATTILA Összes művei. IV. 1967. 246).

⁵¹ I. m. 351. Blaga megítéléséhez Öv. S. CROHMĂLNICEANU (1963), valamint D. MICU (1967) monográfiáin kívül igen jó kiindulópontot nyújt G. IVAȘCU 1967. évi kiadása (Poezii), melynek jegyzeteiben a legfontosabb kritikai véleményeket is megtaláljuk. Vegyük e véleményekhez az O. DENSUSIANUÉ, mely Blaga „misztikus impresszionizmusára” utal (vö. M. BUCUR: i. m. 215). Fontos magának Blagának az impresszionizmusról írt tanulmánya, melyet a költő leánya, Dorli Blaga adott ki újra: Zări și etape. Bukarest, 1968. 118. kk.

tek volna föl oly kiváló novellisták, mint Iacob Negruzzi; ők voltak azok, akik az erdélyi írókat is fáradhatatlanul buzdították. Az Arad környéki, világosi születésű Ion Slavici (1848—1925) már Bécsben kapcsolatba került barátja, Eminescu révén a Junimea-val, s irodalmi elismertetése is voltaképpen azzal kezdődött, hogy 1874-ben személyesen olvashatta föl Jászvásárban *Popa Tanda* című elbeszélését a Junimea-kör tagjainak. Ettől kezdve irodalmi rangja — emberi ingadozásai ellenére — szinte töretlen: Călinescu is rövid posztumusz irodalomtörténetében *A nagy elbeszélők* közt tartja számon s a három tájegységnek megfelelően a moldvai Creangă s a havasalföldi Caragiale mellé helyezi.⁵²

A Tribuna szerkesztése révén fontos irodalompolitikai szerepet is vállaló Slavici a próza terén legjobban Coșbucnak romantikából realizmusba hajló, de a teljes valóság ábrázolásától még olykor riadozó költészetére emlékeztet. Romantikus lendületű optimizmusát ma már kissé idealizálónak érezzük; mindazonáltal nem vonhatjuk kétségbe tanúságtételét afelől, hogy egy-egy derék pap példaadása, munkaszeretete a falu elfásult népét tényleg fel tudta rázni, s hogy az akkori oktatási viszonyok minden nehézsége közt is utat törhetett magának egy-egy tehetséges ifjú idejében támadt ambíciója. Szinte etnográfiai dokumentumok azok a jó megfigyelőkészségről tanúskodó elbeszélések, melyek például a falusi lánykérés körülményességét elevenítik meg. Legtöbb novellája azonban konfliktustalanul derült, s ritkák az olyanok, mint *A jó szerencse malma* (Moara cu noroc), mely tárgyát az Arad környéki sertésstenyésztők életéből veszi s melynek legjobban ábrázolt alakja egy ravasz kocsmáros, aki talán csak azért játszik össze a hatósággal, hogy közben a betyárok dolgát is segíthesse. Slavici legjobb regényére, a *Mara* címűre (1913) az egykorú kritika nem figyelt föl, pedig ez a regény, melynek cselekvénye Lippa környékén pereg le, végre igazi konfliktust tükröz: egy sváb—román vegyes házasság bonyodalma. Mara lányát, Persidát sváb legény — Națl, azaz Náci — csábítja el; a tervezett házasságot azonban, nemzetiségi és vallási okokból, a szülők egyaránt ellenzik. Látszólagos kibékülés után már-már a fiatalok diadalmaskodnak, de újra kitör a vita, amikor a születendő gyermek vallásáról esik szó. Amikor aztán Mara lánya kocsmárosné lesz, benne is megnyilatkozik anyja minden hibája; fukar, parancsolgató, s már-már felfuvalkodott, férje viszont éppoly lusta és ingatag kedélyű — hol durva, hol váratlanul ellágyuló —, mint a legény apja, Huber. Mindenesetre az az út, melyet maga Slavici megtett a hetvenes évek moralizáló, „épületes” prózája s e regény problémalátása közt, lényegében véve jellemző az erdélyi román novella egész útjára is.⁵³

II. A Luceafărul körének fölfedezettje volt egy Slavicinál sokszor lendületesebben író, líraibb stílusú pap, az Alsófehér megyei, Budapesten tanult Ion Agîrbiceanu (1882—1963). Duiliu Zamfirescu román Andersennek

⁵² CĂLINESCU, 1968. 180. Slaviceiről vö. KÖPECZI BÉLA: A román novellairódalom klasszikusai. It. 1956. 123—5.

⁵³ Slavici-ot hamar megismerte a magyar közönség is: egyik elbeszélését 1883-ban, V. Goldiș, az ismert erdélyi román politikus fordította le a Fővárosi Lapok számára (DOMOKOS S.: i. m. 706).

⁵⁴ Agîrbiceanu értékelésének hullámvásárlásáról jól tájékoztat M. ZACIU: Agîrbiceanu. 1964. 5—28. Első novelláskötete Budapesten jelent meg, 1906-ban. A Luceafărul s Agîrbiceanu viszonyáról vö. MICU: 1964. 158. kk.

nevezte⁵⁵ s nem ok nélkül, hiszen valamennyi erdélyi prózaíró közül talán őbenne volt meg legjobban a naiv mesemondás tehetsége — olykor szinte creangái színvonalon. Agırbiceanu legtöbb mővét — elvégre egy eléggé hagyománytisztelő, de kétségtelenül tiszta szándékú görög-katolikus papról van szó — valamilyen erkölcsi elv illusztrálásának szándéka hatja át; szinte úgy ír elbeszélést is, ahogy egyszer a jó pap heti foglalatosságait írta le: hétfőn figyeli környezetét, élő anyagot gyűjt és olvas hozzá, kedden—szerdán elmélkedik azon, amit látott, majd a hét végén felkészül a következő vasárnapi prédikációra.⁵⁶ Agırbiceanu azonban igazi író s maga az, amit bemutat, akkor is szuggesztív erejő irodalom marad, ha nem sokat törődünk a moralizáló kicsengéssel.⁵⁷ Parasztrajai már nem ünneplőben s nem lakodalomkor állnak elénk, hanem hétköznapi megpróbáltatásai közt, kapzsi grófokkal s még kapzsibb bérlőkkel viaskodva. Messze van már a Slavici emlegette szorgalmas ifjú fölemelkedésének példája is; Agırbiceanu kisbírója, aki nem tudván magyarul, sehogy sem ért szót a románul tanulni sem akaró hivatalnokokkal, Marosvásárhelyre, magyar iskolába adja a fiát s gazdatisztet csinál belőle, hátha úgy jobban boldogul; a fiú azonban nemcsak az állam nyelvét tanulja meg, hanem oly gyorsan hasonul a vidéki aranyifjúsághoz, hogy korhely életmódjával, végtelen kártyacsatáival hamarosan apját is mindenéből kifogatja.⁵⁸

S mily messzire van már Agırbiceanutól Goga patetikus, de túlzottan eszményített képe az erdélyi falusi papról! Talán Agırbiceanu az első, aki ki mondja: a legtöbb román véleménye szerint a nép számára a vallás még fontos kérdés, de a műveltebbek rég túlhaladtak a kegyes érzésnek efféle „ostoba, középkorias formáin”.⁵⁹ „Talán aktuálisabb Marx, mint Krisztus? Talán magasabb a szabadkőművesek Hiszekegyje, mint az evangéliumi?” — kiált föl Agırbiceanu vitapartnere.⁶⁰ Agırbiceanu még nem tud másféle erkölcsi nevelést elképzelni, mint azt, melyet a vallás biztosít, s ezért aggódik amiatt, hogy a műveltebb románok a papban csupán a nép apostolatát látják s többé nem Isten szolgáját. Mindenesetre érzi a pap szerepének ellenmondásosságát a modern világban, s meg is próbálja mindezt művészi eszközökkel, dialogizálva — mintegy ellesett beszélgetésként — ábrázolni.

Agırbiceanu előrelépett a regény terén is: már 1912-ben közölte a Luceafărul tárcaképpen *Egy élet története* című elbeszélését (melyet később, 1926-ban *A test törvénye* címen adott ki). A szerző bevallottan *Anna Kareninára* és *Madame Bovaryra* gondolt, amikor sok önéletrajzi mozzanattal vázolta egy papnövendékből ügyvéddé lett román értelmiségi szemszögéből a románság elpolgárosodásával járó veszélyeket és ellentmondásokat (e témát novellái-

⁵⁵ Vö. az olyan meseszerű történetekkel, mint *A népek ereje* (De la sate. Nagyszeben, 1914. 3. kk.).

⁵⁶ De la sate. 36.

⁵⁷ Agırbiceanu korántsem szépít a valóságon: babonások, részegesek, kártyások, kikapós menyecskék népesítik be elbeszéléseit és regényeit. M. Dragomirescu egyenesen a naturalizmussal rokonította írói felfogását (ZACIU: Agırbiceanu, 17), ami persze erős túlzás.

⁵⁸ *Az idegen iskola* (De la sate 144—54). A társadalmi emelkedés s az asszimilálódás erkölcsi veszélyeit már I. VULCAN, a Familia szerkesztője is több ízben tárgyalta. Itt jegyezzük meg, hogy Vulcan novelláskötetének címét (De la sate — A falu életéből, 1893) „örökölte” Agırbiceanu is.

⁵⁹ L. Ceca ce nu interesează (Ami nem érdekes) című karcolatot (Ceasuri des eară — Esti órák, 152).

⁶⁰ I. m. 155.

ból is jól ismerjük). Érettebb alkotás az *Arkangyalok* (1913—4); a cím egy aranybányára utal az Erdélyi Érchegységben, ahol Agırbiceanu sokáig lelkeskedett; e bánya fölött trónol a részvényeseknek, az arany megszállottjainak maroknyi csoportja, köztük egy felfuvalkodott jegyző, aki újgazdag-gógjében a falu lelkesének fiától is megtagadja lánya kezét, s ugyancsak e primitív főszerelt, sok szerencsétlenséget okozó bánya körül rajzik a szegényparasztok egész hada, mely a falu kapitalista kizsákmányolásából tartós haszonra alig számíthat. A bánya hirtelen kimerül, s a bankspekulációkba tévedt jegyző fölött összecsapnak a hullámok. A tragikus — de inkább Jókaira, mint Zolára emlékeztető — helyzetképből a végül is összeházasodó fiatalok szerelme oázisként emelkedik ki; e vonatkozásban közel járunk Móricz *Harmatos rózsájához*.

Slavici sohasem fordított különösebb gondot a természetfestésre; Agırbiceanu viszont, aki maga is erdészcsaládból származott, az erdős, alkonyi táj valóságos szerelmese, s nem egy lapja van, mely szinte költemény prózában, akár csak Turgenyev vagy Csehov egy-egy tájleírása.⁶¹ Itt említjük meg, hogy még olvadóbb líraisággal, de sokkal keresettebben — elsősorban Wilde stílusában — a „poème en prose”-t mint önálló műfajt is művelte a már említett Emil Isac (vö. 8.).

12. Liviu Rebreanuval (1885—1944), a harmadik kiváló erdélyi származású elbeszélővel kapcsolatban⁶² sajátos mozzanat, hogy voltaképpen kétnyelvű íróként kezdte pályáját: mivel Naszód vidéki szűkebb hazájából — erről a Coşbuc-tól oly sokszor megénekelt tájról — már serdülőkorában eltávozott, soproni és budapesti tanulmányai során kitűnően megtanult magyarul, s előbb Budapesten, majd 1905—8 közt Gyulán, a monarchia hadseregének hadnagyaként írogatta első próbálkozásait, novelláit s alább tárgyalandó drámai kísérleteit (17). Tiszti rangjáról 1908-ban közelebről nem tisztázott körülménye miatt lemondott, s Bukarestben elég nehéz körülmények közt kezdte román írói pályafutását. Fordítóként is kísérletezett, de *Háború és béke* fordítását az egyik bukaresti kiadó visszautasította (néhány év múlva azonban kitűnően fordítja majd le Mikszáth *Gavallérok* című kisregényét⁶³). Ezúttal csupán a jelzett időpontig, 1918-ig kívánjuk Rebreanu jelentőségét röviden felvázolni.

Rebreanu magyar novelláival legutóbb röviden A. Piru foglalkozott;⁶⁴

⁶¹ Írói pályáját egyébként lírikusként kezdte: ZACIU Arany és Coşbuc hatását említi ezzel kapcsolatban (i. m. 48—9).

⁶² L. Rebreanu egyik legújabb méltatása A. PIRU könyve (1965); a költő özvegye, Fanny Liviu Rebreanu 1963-ban tette közzé emlékeit.

⁶³ Rebreanu e fordítása (Cavalerii, é. n. [1912]) külön méltatást igényelne. Mindjárt a könyv elején oly kitűnő például — románul is! — a sárosi dzsentrivilág jellemzése, hogy efféle beleélést és szerencsés adaptálást csakis a magyar s a román viszonyokkal egyaránt ismerős fordítótól várhatunk. Másik töredékes fordításával — Szent Péter esernyője — N. LIU foglalkozott (Luceafăru, 1959. 15. sz.).

⁶⁴ A. PIRU: Liviu Rebreanu, 7. Piru némelyik magyar elbeszélés címét félreértette: *Az ezredes legénye* nem a. m. 'nőtlen ezredes', hanem pontosan az, amit Rebreanu később a román változat címűl választott: *Ordonanța domnului colonel*, vagyis 'Az ezredes úr tisztiszolgája'. Közelebbi bizonyításra vár Pirunak az a megállapítása is, hogy Rebreanu tervezett magyar novellagyűjteményének címe *Szamárlétra* lett volna; e címet csupán egyetlen egyszer láttam Rebreanu-kéziratban: *Az őrnagy úr* című novella fölött („Írta Olly Olivér”) tényleg ez áll: Szamárlétra. Lehet azonban, hogy A. P. Todornak a Román Akadémia nyug. könyvtárosának segítségével is csak egy részt láthattam Rebreanunak a könyvtár kéziratárában levő műveiből. *Az őrnagy úr* román változatát DOMOKOS SÁMUEL fordította magyarra (Szabad Hazánk 1957. 9. sz. 21—2); feltétlenül kívánatos lenne, hogy Rebreanu műveinek most készül kiadásában tétessék közzé minden magyar kézírata is, természetesen román fordítás kíséretében.

adatait, melyek jól világítanak rá a magyar és román nyelvű szövegek közti szoros tematikus összefüggésekre, kiegészíthetjük saját megfigyeléseinkkel, melyek a Román Akadémia könyvtárának még nem rendezett „Rebreanu-Archivumán” alapulnak. Rebreanu témaválasztásának s előadásmódjának kezdettől fogva — ellentétben a korábbi elbeszélő irodalom terjedőségével — jellemző vonása a drámaiság és a tömörség. Ezzel kapcsolatban a legtöbb kutató Csehovra utal — Rebreanu később valóban egész kis gyűjteményt fordított le Csehov elbeszéléseiből, német vagy esetleg magyar közvetítéssel⁶⁵ —, de éppen így sejthetjük Rebreanu első kísérleteiben az egykorú osztrák és magyar tárcairodalom szerkesztési elveit is. Szinte valamennyi kis elbeszélés a katonaeletről, illetve a tisztek és a korabeli társasélet határterületéről meríti tárgyát, s közös vonásuk a tragikus kimenetel is. Az Anna Karenina-témát „miniatürizálva” megtaláljuk abban a vázlatos szövegben, melynek hősnője Andorffy Marcsi, ez az élnívagyó, de a polgári illem keretei közt vergődő fiatal lány, akit udvarlója, Rohonczy hadnagy megcsókolni sem mer egészen a váratlan búcsúzás pillanatáig. A lány kényszerűségéből Ajkayhoz megy feleségül, de azért „gyakran jut eszébe a fiatal, leányarcú hadnagy”. Férje gyöngédsége sem tudja azonban feledtetni a hajdani elmaradt idillt, s amikor férje — a kor jellegzetes álszentségével — azt bizonygatja, hogy házassága előtt egyetlen lányt sem csókolott meg, Marcsi gúnyosan veti oda: „Maguk férfiak olyan ostobák és gyávák!” A nők emancipálásáért, konvencionmentes szerelmi életükért tehát már ekkor szót emelt Rebreanu; idevágó szociológiai érdekldésére mutat, hogy később szükségességnek tartotta M. Prévost *Les demi-vierges* című regényének lefordítását is. Konvenció és szerelem összeütközése a magva *A közvitéznek* is; egy szinte mamlasznak tűnő kiskatona megtetszik a tábornoknak, aki házába veszi s mindaddig nagyon meg van vele elégedve, amíg felesége a konyhában rajta nem kapja, amint épp a fiatal szakácsnővel csókolózik. A legény „karrierjének” vége, azonnal visszakerül alakulatához, de ott oly kegyetlenül gúnyolják, hogy hamarosan agyonlövi magát. *Az őrmester úr* jellegzetes kisvárosi életkép: a „címszereplő” megirigyl a „Fehér Holló” szép kaszírónőjének udvarló tiszteket és maga is a kacér Elza kegyeit keresi. Hogy kívánságait kielégítse, hamarosan sikkasztásra vetemedik, az ezred pénztárába nyúl s végül szintén öngyilkosságba menekül. Valamennyinél fontosabb azonban talán az a Piru által is elemzett szöveg,⁶⁶ mely arról a közkatonáról szól, akinek kedvesét elhódítja egy hadnagy, mire a katona megfojtja vetélytársát. Ezt a témát különösen hatásosnak vélhette Rebreanu, mivel románul ismételtten feldolgozta. Nem kevésbé bővelkednek naturalisztikus és tragikus fordulatokban Rebreanu román nyelvű novellái, melyeknek első gyűjteménye 1912-ben Szászvárosban jelent meg, Bornemissza Sebestyén kiadásában. Ezúttal — néhány az előbbi korszakból öröklött témától eltekintve — a parasztság élete kerül előtérbe, Agirbiceanut is felülmúló kegyetlen őszinteséggel. Feledhetetlen képet nyújt *Az ostobák*⁶⁷ című elbeszélés: a naszdói állomáson az erőszakoskodó vasúti alkalmazottak végül is lekésztetik a vonatot a szerencsétlen, vasúthoz még alig szokott egyszerű emberekkel. A *Hervadás* ismét támadás,

⁶⁵ Vö. T. NICOLESCU: Opera lui A. P. Cehov în România. Studii și cercetări de istorie literară și folclor. 1959. 502, 506—7. Rebreanu Csehov elbeszéléseit 1915—16-ban fordította, a *Három nővért* 1936-ban tette közzé.

⁶⁶ I. m. 15.

⁶⁷ Eredeti címe: Proștii; szerintem helytelen *Parasztok* címmel fordítani (vö. DOMOKOS S.: i. m. 660).

akár Agirbiceanu némelyik elbeszélése (II.), azon tanult románok ellen, akik kiemelkedve a falu világából, mindjárt eltanulják az „úri” bűnöket is. Egy szegényparaszt leányát elcsábítja, majd lelketlenül elhagyja a falubeli papnak orvosnövendék fia, akinek a lány pusztá szünidei szórakozást jelentett. A *Leszámolás* gazdag és szegény parasztok ellentétét kapcsolja össze egy viharosan kibontakozó szerelmi drámával: Toma, a gazdag és csinos parasztfiú megfojtja vetélytársát, Tănasét, mert felesége, Rafila még mindig Tănasét szereti, akihez, a fiatalember szegénysége miatt, szülei nem akarták engedni. Még két szélsőséges témát kell megemlítenünk: A *feleség* hősnője oly elnyomottságban él basáskodó férje oldalán, hogy szinte áldja a pillanatot, amikor a halál végre megszabadítja élettársától. A temetésen hangosan kiáltozni kezd s feltárja igazi érzelmeit, de senki sem hallgat rá, mert azt hiszik, a fájdalom elvette az eszét. Még messzebb megy a ritka, de szívemarkolóan tragikus esetek vonalán egy szinte szimbóliummá emelt téma: a vak koldusnak egy jóllelkű orvos, pusztá emberbaráti kötelességből, visszaadja a szeme világát, de a koldus, nem találva magának munkát, csakhamar az orvosra támad s azzal vádolja, hogy elrabolta tőle egyetlen biztos kenyérkeresetét.

Rebreanu elbeszélései — melyekbe Csehov-nyomokon túl már Gorkij és Maupassant ihletése is belejátszik — sem a maguk korában, sem később nem találtak osztatlan elismerésre; jellemző Coşbuc nyilatkozata, melyre maga Rebreanu így emlékezett vissza: „. . . átadtam neki első kötetemet.⁶⁸ A *rongyosokat* [Golani, 1916], ő elolvasta és . . . nem tetszett neki. Nyíltan, kertesél nélkül megmondta, hogy nem tud ezzel a nyers, szókimondó irodalommal megbékülni, mely maga az élet sűrűje s úgy kínozza az embert, mint a rideg való: — Hát nem elég szörnyű-e az élet? Ugyanezt lássuk a könyvekben is? — Kissé elnézőbb volt az erdélyi légkörben mozgó elbeszélésekkel, bár ezekkel kapcsolatban is ragaszkodott ahhoz az általános véleményéhez, hogy csak az élet sötét oldalait festettem s elhanyagoltam a festői, kellemes részleteket. . .”⁶⁹ Ennél világosabban nem ütközhetett össze két esztétikai felfogás; nyilvánvaló, hogy az a Coşbuc, aki például Slavici-ot sohasem kritizálta, saját látásmódját szerette volna megtalálni a 10-es évek elbeszélőinél is.⁷⁰

Rebreanut azonban a 10-es években is ugyanazok az elvek vezették, melyeket később, 1926-ban írt művészi hitvallásában így fogalmazott meg: „Az őszinteség főerénye az igazi íróknak. Őszinteség önmaga iránt, s ami ebből fakad, őszinteség a művészet iránt. . .”⁷¹

Őszinteség-keresés fűtötte Rebreanut akkor is, amikor, a 20-as évek vége felé, a világháború sok megpróbáltatása után — ekkor vesztette el testvérét, akiről majd *Az akasztottak erdejének* hőstét fogja megmintázni — megalkotta első nagy szintézisét, az *Iont*, mely az erdélyi román falunak éppúgy eposzi hömpölygésű körképe, mint ahogy a lengyel falunak prózában írt modern eposza Reymont nagy regénye. *Ion* a földért küzdő szegényparaszt regénye,

⁶⁸ Ez volt Rebreanunak első Bukarestben megjelent kötete.

⁶⁹ Idézi MİCŰ, 1964. 51 (az Amalgam című önéletrajzi kötet nyomán: 104—5).

⁷⁰ Rebreanut, sajátos módon, Iorga éppúgy elutasította (MİCŰ: i. m. 69), mint O. Densuşianu (M. BUCUR: i. m. 215), aki „elkésített realizmust” vél fölfedezni abban a korszakban, melyet T. Nicolescu — némi túlzással — Rebreanu pályája „tolsztoji” szakaszának mond. Érdekes módon a kezdő Rebreanu meleg támogatásban részesült nemcsak Goga részéről, aki 1908-tól közölte írásait a „Luceafărul-ban”, hanem M. Dragomirescutól is, a Convorbiri critice félelmesen kemény ítéletű szerkesztőjétől (MİcŰ, i. m. 309).

⁷¹ Vö. A román irodalom kis tükre. Bukarest, 1964. 447.

vagyis benne az író ugyanahhoz az égető problémához kanyarodik vissza, melyet *Földet akarunk!* című programversében Coşbuc már egy negyedszázaddal előbb megfogalmazott. Negyedszázadnak kellett azonban eltelnie, amíg a földkérdés az egész román irodalom egyik legmaradandóbb művét alltaugs, s utána ismét egy negyedszázadnak, amíg megért az idő a valóságos földreformra is.

A dráma

13. Amióta a Kárpátokon túlról jött színtársulatok, Fanny Tardini és Mihail Pascali a 60-as években bebizonyították a színház jelentőségét a népi öntudat, a nemzeti hovatartozás megformálásában, az erdélyi román színiirodalom igényként újra meg újra jelentkezett. A Familia első szerkesztője, a fáradhatatlan Iosif Vulcan évtizedekig küzdött az erdélyi román színjátszás megszervezéséért, s amint látni fogjuk, legalább is egy-két darabjával próbált utat mutatni a drámai irodalom terén is.⁷² Nem rajta múlt, hogy e negyedszázad alatt jóformán csupa elszigetelt kísérletről adhatunk számot.

14. I. Slavici, Erdély első neves elbeszélője (1. fentebb: **10.**) megpróbálkozott ugyan színdarabírással is, de elbeszéléseinek színvonalára e műfajban sohasem emelkedett. Vigjátékai közül legszemélyesebb *A bíró lánya* (1871), mely jóval az itt tárgyalt korszak elé esik, de elevenségével hatott még Goga későbbi, szintén Arad környéki életképére is (vö. **16.**). A darab cselekvénye jelképes: a bíró eladó lányának választania kell a pedáns, cikornyás, latinos nyelven beszélő teológus s a talpraesett, egészséges észjárású tanító közt; mondanunk sem kell, hogy szülei unszolása ellenére a tanítót választja, ami lényegében véve már ekkor nyílt állásfoglalás az irodalmi nyelv mesterséges ellatinosítása ellen, a természetes nyelvhasználat irodalmi jogainak érdekében s egyszersmind jogos tiltakozás a polgári „jó pártikkal” kapcsolatos szülői terror ellen is. Közlebb áll korszakunkhoz Slavici ötfelvonásos történelmi tragédiája Gaspar Grazianiról (1888): e darab elsősorban tárgyválasztása révén figyelemre méltó, hiszen az erdélyi reneszánszra s Bethlen Gábor moldvai szövetségesére utal, akit a törökök meggyilkoltattak.⁷³

I. Vulcan *Az ifjú István vajda* (Ştefan Vodă cel Tinăr) című tragédiáját a 90-es évek elején a bukaresti Nemzeti Színházban is bemutatták. A Ciorănescu — a magyaros és németes műveltségű Vulcannál eléggé feltűnő módon — e darabban Corneille- és Racine-nyomokat vél felfedezni:⁷⁴ maga a fejedelem, gonosz tanácsosainak hatása alá kerülve, éppoly „monstre naissant”, mint Britannicus; egyik udvaronca viszont, akit szerelmese, Despina apjának meg-

⁷² Vö. MARIA FANACHE: Iosif Vulcan și problema teatrului românesc în Transilvania. *Limbă și literatură* XIV (1967), 33—50. V. Antonescu erdélyi turnéjáról (1913) érdekesen számolt be L. PAUKEROW: Cînd joci teatru românesc în țara ungurească. Budapest, 1914.

⁷³ Hasonló történelmi gyilkossággal foglalkozó drámával már a XVIII. században találkozunk Balázsfalván; A Grigore Ghica halálát tárgyaló *Occisio*-ról (kb. 1778) I. GÁLDI L.: A legrégebbi román iskoladráma. Debreceni Szemle, 1933. május. Ugyanez a tárgya A. Depărățeanu darabjának (1864). Mihály vajda tragikus halálát verses drámában kétszer is feldolgozta A. Drăghicescu (Szamosújvár, 1855, majd 1908), vö. A. CIORĂNESCU: Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui. Bukarest, 1943. 263. Lényegében véve e sorhoz közel áll romantikus-szентimentális darabként az erdélyi származású G. Tăutu verses drámája is, A Kárpátok özvegye (1879), mely alighanem Erkel Hunyadi Lászlója nyomán íródott (tekintettel a Hunyadiak feltételezett román származására); erről CIORĂNESCU: i. m. 56—8.

⁷⁴ CIORĂNESCU: i. m. 106. kk.

ölésével vádolnak, nyilvánvalóan Ciddel mutat rokonságot. Vulcan román alexandrinusain, ezeken a 14 szótagú hosszú sorokon persze Alecsandri verses drámáinak hatása érződik (Alecsandri *Despot-vajdájának* néhány részlete is először a Familiában jelent meg 1879-ben), de Vulcan dikciója sokkal természetesebb és szinte Victor Hugo modorában törekszik a mindennapi beszélt nyelv versbe foglalására.

15. E stílus persze az aktualizációnak is egyik eszköze; még erősebb az aktualizáció, ha magából a választott témából is korszerű célzásokat hüvelykezhet ki a néző vagy az olvasó. Ilyen 1891-ben Ghiță Poppnak, az Albina (A méh) című folyóirat egyik szerkesztőjének schilleri ihletésű, verses *Horia*-drámája, mely hőseiből valóságos erdélyi Tell Vilmost próbál teremteni. Nyelve erőteljes, jól kezeli a rímtelen blank verse-t,⁷⁵ de sok alakot, valóságos paraszttömeget mozgat, és a cselekvény bonyolítása nincs arányban a szerző kifejezésbeli rutinjával. Ennek ellenére már pusztán tárgyválasztása révén is nagy közönség-sikert aratott.⁷⁶ Jellegzetesen ilyen darab továbbá az *Optum* (1897), melyben Aron Densusianu, a jeles filológus — a szimbolizmus vezérének, Ovid Densusianunak édesapja — állított emléket a Bánság birtokáért vetélkedő népeknek a magyar honfoglalás korában (a dátum magában is sokat mond: a millennium másnapján vagyunk!). Densusianu szerint Anonymus *Achtum*-a (Ajtony), azaz románosabban *Optum*⁷⁷ a Bánság utolsó román fejedelme; udvarában lovagi tornán vetélkedik Romil és Cinad (nyilván Csanád!); az utóbbi, nehogy szerelmese, Irina a fejedelem lánya, másé legyen, törbe csalja az egyébként győztes Romilt és megöli. Irina ennek ellenére kiment a börtönbe vetett Cinadot, aki a közeli magyarokhoz fordul segítségért; velük együtt vonul Optum ellen, akivel hamarosan sikerül végeznie. Irina most már teljes elhatározottsággal fordul a pártütő, Densusianu szerint népétől elpártolt Cinad ellen; megöli s azután öngyilkos lesz. Mindebben van persze történeti mag is: a keleti hitű, Gladtól származó Ajtony valóban Csanád támadása következtében esett el, Csanád akciója viszont nem volt más, mint a Szent István korabeli centralizációs folyamat egyik láncszeme.

Cinad jellemében Ciorănescu — aki az Ajtony—Csanád kettősséget fel sem ismerte⁷⁸ — Shakespeare Coriolanusának távoli tükörképét sejtí s dicséri a tragédia tömör, lapidáris stílusát is, mely szerinte „illik a román előidők elemi erejű érzelmi világához”. Sajnos Densusianu nyelvezetéből épp a tömörség hiányzik.

16. A XX. század elején megtörik a történelmi darabok s még inkább a verses drámák sorozata;⁷⁹ a nehezen bontakozó erdélyi drámairodalomra

⁷⁵ A shakespeare-i drámai jambus csak 10 évvel korábban honosult meg a román színpadon, a brassói T. Alexi *Vitéz Mihály halála* című darabja révén (vö. a 73. jegyzettel).

⁷⁶ CIORĂNESCU: i. m. 139—40.

⁷⁷ DENSUSIANU minden bizonnyal Xenopolból merítette értesüléseit (Istoria românilor, Ed. II-a, I. Bukarest, 1914. 178—80); az A(c)htum (Anon.) ~ Ohtum (Gellért-legendá) / Optum név alakulása a latin *octo* < román *opt* mintájára történt. Romil és Irina jellegzetesen áltörténeti személyek.

⁷⁸ I. m. 131—4.

⁷⁹ Iosif, D. Anghellal közösen, már Jászvásárban adja ki maeterlincki ihletésű történeti legendáját (*Legenda junigeilor*, 1897), melynek magvát talán Agirbiceanu *Szláv legenda* című költeménye szolgáltatta (Zaciu: i. m. 50, „Familia” 1903. 51. sz.; vö. még CIORĂNESCU: i. m. 171—2.). A háború alatt, 1915-ben jelent meg Z. Birsan sokáig nagy sikerrel játszott verses mesejátéka, a *Vörös rózsák* (Ciorănescu: i. m. 209—12).

inkább realista törekvések nyomják rá bélyegüket. Agirbiceanu nem jellegzetes színpadi szerző: mégis egyik monológja (*Ciobotarul*, 1914), mely egy részeges susztert igen életszerűen, minden karikírozás nélkül mutat be, erősen emlékeztet Csehov hasonló jellegű monodrámáira (*A dohányzás ártalmasságáról* stb.). Ugyanebben az évben — mint korábban Vulcan egyik darabja — bukaresti színpadra is eljut *A jegyző úr*, Goga műve, mely — egyszerre emlékeztetve magyar hagyományokra és Caragiale örökségére — voltaképpen Goga Arad megyei képviselőjelölti kudarcának (1910) emlékeiből fakadt. Lunca, e szimbolikus falu korrupst jegyzője, kötelességszerűen támogatja a Pestről jött miniszteriális jelöltet, Brezut, aki az asszimilációra hajlamos, latinul káromkodó — „canis mater!” — román intelligenciának kissé rikító színekkel festett képviselője. Sokkal jobb, emberibb az ellentábor bemutatása; a jegyző méltatlanul szenvedő felesége, ennek vizsgálója s Borza, a parasztok vezére mind-mind az életből ellesett, keresetlenül beszélő figurák. A dráma kifejtésében megint sok a hatásos túlzás; alig valószínű, hogy a kakastollas csendőrök gyűrűjében Borza megölhesse a jegyzőt, a falu meghasonlásának okozóját. Mindenesetre történeti tény, hogy az erdélyi román dráma voltaképpen ezzel a darabbal törte át, a világháború küszöbén, a bukaresti színházi világ közönyét.⁸⁰

17. *A jegyző úrban* Ferenc József hieratikusan ünnepélyességgel néz le a falról a tragikomikus választási küzdelemre s az összevásárolt voksokra; néhány évvel korábban azonban, a gyulai garnizonban Rebreanu már kezdő drámaíróként is kettős életet élt: hivatalosan évekig magyar hadnagyi uniformist viselt, de magányos óráiban — mégpedig alighanem az éjszaka csöndjében — többek között azt a magyar nyelvű darabját vetette papírra,⁸¹ melyben egy olasz anarchista, Grazzini⁸² szervezkedik s a király elleni merényletet másnapra tervezi, amikor Ferenc József a kis vidéki városba látogat. Szimptomatikusan e kép éppen 1905 és 1907 táján, bár a szerző egy régimódi raisonneur, Laár okoskodásaival mintha tompítani igyekeznék az anarchista forradalmi terveinek jelentőségét. Mindenesetre a Grazzini-kaland ebben az egyelőre cím nélkülinek vélhető darabtöredékben mélyen bele van ágyazva a leírt városka „úri” társadalmába; a hősnő, özvegy Mandayné, ez a Csiky Gergely intrikus, haszonleső nőalakjaira emlékeztető cinikus negyvenéves hölgy, előbb magának udvaroltat Grazzinnival, majd Elvira lányát — becenevén Virust — akarja a „kalandorhoz” adni; a lány azonban inkább dzsentrif lovagjához, a rokonszenvesnek, de határozatlanul ábrázolt Barchayt húz. A rendőrség már közel jár az összeesküvés leleplezéséhez; házkutatást tart Grazzininél, aki ennek ellenére tovább szervezkedik. Az első — és egyetlen eddig ismert — felvonás azzal ér véget, hogy Elvira próbálja visszatartani szerelmét, Barchayt, ne menjen el este a Grazzini tervezte utolsó megbeszélésre. Barchaytnak választania kell politikai hitvallása és szerelme közt; egyelőre mintha nem engedne semmiféle női könyörgésnek.

⁸⁰ Vö. BÁLAN: Octavian Goga. Bukarest, 1966. 117—25.

⁸¹ Egyelőre kiadatlan: Piru sem ismeri. 1968 decemberében találtam meg a Román Akadémia könyvtárának egyelőre még rendezetlen Rebreanu-archívumában.

⁸² Neve azonos Leone Grazzini XVI. századi olasz költőjével, aki az Accademia della Crusca-t alapította; Rebreanu valószínűleg az Erzsébet királynő életét kioltó olasz Lucchenire gondolt, amikor itt is olasz anarchistát szerepeltet.

Rebreanu e korai, magyar nyelvű darabja sajnos töredék maradt; így is dokumentum, melynek esetleges történeti háttére további felderítést igényel.⁸³ Azt semmi esetre sem feledhetjük, hogy az 1907-i havasalföldi parasztfölkelést tárgyáló *Lázadás* (1932) írójával van dolgunk; milyen kár, hogy amikor 1919-ben Rebreanu megírta első színpadképes művét, a *Francia négyest*, már beérte ha nem is egy szokványos háromszög-drámával, hanem egy „szerelmi négy-szög”-gel, melynek tagjai időnként partnert cserélnek s „à la Molnár Ferenc”,⁸⁴ azzal szórakoznak, hogy a legegységesebb tettenéréseket is hibátlan rutinnal tudják ártatlan együttlétté varázsolni. Azt is mondhatnók, hogy ismétlődik a Racine-ból ismert képlet, a szerelmesek kergetőzése (*Andromaque!*), de bulvárszínházi változatban. Rebreanu fiatalsága mélyebb és tisztább hangjára csak sokkal később lel majd a színpadon, mégpedig akkor, amikor majd az erdélyi és a Kárpátokon túlról jött románoknak nem is annyira társadalmi okokból, mint inkább emberi gyöngeségekből fakadó konfliktusait eseteli.⁸⁵

Valamennyi műfaj közül legbefejezetlenebb talán épp az annyira mozaik-szerű erdélyi dráma fejlődése; új csúcsait, 1921-től Blaga drámái jelentik majd, magukba olvasztva mind a történelmi, mind a társadalmi darabok bizonyos hagyományait. E sorozat első tagja a dák világba vezet majd vissza, melyet az itt vizsgált negyedszázad alatt szinte minden drámaíró óvatosan került: erre utal már a darab címe is: *Zamolxes* s a korra, mely szülte, alcíme: „Pogány misztérium”.

*

1929-ben Rebreanu az erdélyi magyar elbeszélők román nyelvű antológiájához írt előszavában így nyilatkozott: „Ezeknek az alkotóknak a művészete sohasem egyszerű játék a szavakkal, a hangokkal vagy a különböző írói szándékokkal. Az erdélyi író, talán sokkal inkább, mint az, aki máshonnan jött, örökre ehhez a földhöz kötöttek érzi magát s a művészetet apostoli munkának tekinti. Épp ezért ez az irodalom erőteljesebben tükrözi a nép lelkét, minden vágyával, örömeivel és reményével együtt.”⁸⁵

Rebreanu nyilatkozatában kétségtelenül van valami, ami a háború utáni évek sokféle oldalról vizsgálható Erdély-mítoszához kapcsolódik; ma már e mítoszt is differenciáltabban, történetiebben szemléljük s ezért tudjuk jobban a fejlődés belső dialektikája szerint érzékelni, hogyan vált késő romantikusból élő, modern irodalommá Erdély román irodalma is azokban az években, melyeket — a XVIII. és a XIX. század fordulójának francia elnevezését az itt tárgyalt korszakra is alkalmazva — joggal „années tournantes”-nak nevezhetünk.

⁸³ Amint ismeretes, 1850-ben egy Libényi nevű szabó kísérelt meg merényletet a császár ellen.

⁸⁴ Rebreanu lefordította Molnár Testőrjét s dicséret kritikát írt a Liliomról; könyvtárában Molnár számos műve volt meg.

⁸⁵ Vö. Apostoli (Az apostolok, 1935).

⁸⁵ Povestitori unguri ardeleni. Bukarest, 1929. 4.

Az osztrák századforduló

Egy Berlinben élő magyar származású osztrák író, Albert Ehrenstein 1915-ben irodalmi-művészeti akadémia alapításához kéri Thomas Mann válaszelevelében a következőket olvashatjuk: „Jó dolog volna, de nem csinállok titkot belőle, hogy véleményem szerint ez az ötlet Bécsben inkább meghallgatásra találna, mint a Birodalom érdes levegőjében. Ha azt akarjuk, hogy legyen belőle valami, úgy mindenestre Bécs a megfelelőbb talaj hozzá. Bécsnek finomabb és omlékonyabb a kultúrája, toleránsabb a civilizációja. Az ötlet tulajdonképpen bécsi, csak kívülről érkező biztatásra lenne szükség. . .”¹ A Lübeckből származó Thomas Mann bizonyára nem vádolható Bécs iránti elfogultsággal. Ezek a sorai az első világháború idején egy már két évtizede tartó, egész Európa figyelmét felkeltő irodalmi, művészeti korszak lényegét ragadják meg. Őt követve bizonyára nem tűnik igazságtalannak a századforduló osztrák irodalmának, egész szellemi arculatának vizsgálatakor a kortársi német irodalommal való szembesítés. Jogosult az ilyen szembesítés, hiszen azonos nyelven megszólaló és hosszú időn át egymással versenyző irodalmakról, művészetekről van szó. Ez bizonyíthatja a legjobban, hogy az azonos nyelv ellenére lényegében két különálló irodalommal, kultúrával, művészi-szellemi atmoszféréval van dolgunk. A helyenként szembeszökő éles különbség ugyanakkor rádöbbeníti az európai komplexitásban szemlélődő vizsgálat, hogy nem egy esetben úgy tetszik, mintha Bécs közelebb volna Párizshoz, a századforduló francia irodalmához, amelynek termékenyítő hatása a Monarchia fővárosában és keleti szomszédainál elevebben jelentkezett, mint Berlinben vagy a német irodalom egyéb centrumaiban.

Az Ausztria és Poroszország közötti politikai versenyfutás 1864 és 1870 között végleg eldőlt Poroszország javára. Nem adta fel viszont a harcot az osztrák irodalom, amely lényegében a XVIII. század közepe óta birkózik a sokkal előnyösebb feltételek között küzdő német versenytárrsal. Míg Berlinben Bismarcknak Franciaország, illetve előtte Ausztria feletti győzelmét ünneplik és e győzelem javait élvező polgárság határozta meg az elkövetkező évek általános szellemi és irodalmi arculatát, addig Ausztriában az Itáliában és Poroszországgal szemben is vereséget szenvedett, Magyarországgal pedig kiegyezésre kényszerült és a nemzetiségi kérdés megoldhatatlansága miatt teljességgel gúzsba kötött osztrák polgárság képviselői formálják az irodalmat és a művészetet. Németországban Schopenhauert Nietzsche váltja fel és igézetébe kerülnek generációk szellemi nagyságai, köztük még Thomas és Heinrich

¹ TH. MANN levele A. Ehrensteinhez (1915. XI. 11.).

Mann is. Ausztriában, ahol a filozófia mindig is mostohagyerek volt, Ernst Mach, majd később a katolikus megújítást szorgalmazó Richard Kralik és köre átmeneti hatása mellett inkább a pszichológia, különösen Sigmund Freud tanai bírnak mindent átformáló és meghatározó erővel.

Hasonlóképpen nagy a különbség Németország javára a munkásosztály szervezeti életében rejlő erőben és a marxizmus kezdeti alkalmazása területén. Míg Németország egy időben a világ egyik legerősebben szociáldemokrata pártjával rendelkezett, mely Bismarckot is térdre kényszerítette, addig az ausztrómarxizmus egyéb okok mellett a nemzetiségi kérdésnek a Monarchián belüli megoldhatatlansága miatt már eleve nem számíthatott komoly hatalmi tényezőnek.

Az eltérő fejlődés gyökerei persze ennél sokkal mélyebbre nyúlnak vissza a történelemben. Nem véletlen, hogy míg a fiatal Heinrich Mann *Istennők* című regénytrilógiája a nietzschei hatás alatt a reneszánsz emberét igyekszik újra feltámasztani, addig az osztrák Hugo von Hofmannsthal az ellenreformáció teremtette barokk egyetemességét választja művészeteszményének. Évszázados történelmi-társadalmi, irodalmi és művészeti fejlődés tükröződik a monarchikus ember magatartásában, határozza meg tetteit vagy sokkal inkább a tettektől való állandó félelmét és formálja művészetfelfogását. Claudio Magris olasz germanistának az a megfigyelése,² hogy a Monarchia nyugalmát minden esetben a peremvidékről jövő avantgarde hajlamú írók, költők, művészek zavarták meg, nemcsak a századfordulóra érvényes, hanem már sokkal előtte is. A bécsi-osztrák író és költő szűkebb patriotizmusából kiindulva — a Habsburgok állandó hatása alatt — védeni, konzerválni igyekezett azt, amin egyebütt rég túlhaladtak. Így kapcsolódik egybe Ausztriában a Habsburgok fénykorát dicsőítő barokk, amely a történelem során egyre növekvő legendássággal és szépítő misztikával párosul, a szentszövetségi évek korlátozott biedermeier művészeti és életideáljával, az 1848-as forradalom, majd a kiegyezés után leszűrt tanulságokból eredeztetett „*nur nicht anrühren*” mentalitásból kibomló életszemlélettel.

Míg a szomszédos népek irodalma, művészete a rohamos általános fejlődés lendületében egymást váltó szélsőséges izmusokban kergetőzik, addig Bécsben a változás közepette is az állandóság tartja magát. Berlinben és Münchenben már a naturalizmus bontotta zászlaját, amikor Bécsben Ferdinand von Saar, Ludwig Anzengruber, illetve az alpesi és steieri provinciák irodalmi képviselői uralkodnak a terepen. A *Nachmärz* az útkeresés korszaka volt. Ezekben az évtizedekben dőlt el végérvényesen nemcsak a porosz—osztrák konkurrencia, hanem az is, hogy a lokális, tájjelegű irodalom kiszorításával a bécsi, városi irodalom vált uralkodóvá. Franz Stelzhammer és Peter Rosegger Béccsel szemben még az egyenrangú vidék irodalmát képviselték, de követőiket már a rossz ízű *Heimatkunst* előfutáráiként tartják számon. A vidék irodalmi hangján szólalt meg az egyébként egyáltalán nem provinciális Ludwig Anzengruber, aki magával hozott antiklerikalizmusával, egészséges életösztönével még a naturalizmus kezdete előtt egyfajta osztrák naturalista íróvá lett. Nyers hangvételével éppen úgy kiérdemelte a naturalista jelzőt, mint szociális bírálata, opponáló kedve miatt; holott sokkal inkább a népelettel való erős kapcsolata, mint valamifajta naturalista program határozta meg írói

² Vö. CLAUDI O MAGRIS: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg, 1960.

munkásságát. Témaköre a parasztság életszférájába vezette. Vele ellentétben a városi élet alapos megfigyelőjének bizonyult J. J. David, aki az osztrák irodalomban elsőnek vonultatta fel a polgárcsaládot a dekadenciába hajló és a pusztulás jegyeit magán hordó generációig és regényének címével (*Der Übergang* — Az átmenet) is a mindenütt színlelt stabilitás mítoszát rombolta.

A pusztulás tragikus voltát vonultatja fel életével és költészetével egyaránt az 1859-es olaszországi hadjárat egykori osztrák hadnagya, Ferdinand von Saar, aki ezt követően tiszti pályafutásától megundorodva az irodalomban keresett menedéket. Költeményeiben és nagyszámú elbeszélésében mindig ugyanarra a végkövetkeztetésre jut; a Monarchia szükségszerű pusztulásához, amit ő maga már nem várt be, hanem önkezével vetett véget életének. Saar egyébként az elsők között vonultat fel elbeszéléseiben nincstelen szegény figurákat és a tulajdonképpeni osztrák dekadencia, a reménytelen pusztulás atmoszféráját először az ő költészete szólaltatja meg.

Amit az osztrák irodalomtörténetekben naturalizmusként számon tartanak, annak egy része jelentéktelen provinciális szerzők nyers, konkrét hangvételi írása, illetve Ada Christen, Berta von Suttner és követőik szociális vagy pacifista témakörökben mozgó művei, harmadsorban pedig a kilencvenes években fellépő és S. Freud nyomdokain főleg erotikus indítású lelki problémákat elemző alkotások. Vonatkozik ez a lírai és prózai műfajra, de tulajdonképpen a drámában is alig lehet következetes naturalizmus programjával fellépő írók találni. A drámaírók többsége még a közvetlen cselekvéstől is a legszívesebben tartózkodik, és inkább lelki konfliktusokat elemezget. Egyedül Karl Schönherr drámái képeznek mozgalmas cselekményükkel kivételt, problémafelvetésükkel azonban ezek is nehezen illenének bele a naturalizmus általános fogalmába. Sajat orvosi praxisa és Freud hatása témában és a mondanivaló végkicsengésében itt is meghatározólag hat.

A kilencvenes évek közepétől a „moderne”, az „ifjú Ausztria”, az „ifjú Bécs” felsorakoznak és maguk mellé állítják a bécsi kávéházi irodalmat és fokozatosan az egész sajtót. A tradíciók kötődése és gyakran terhe azonban olyan óriási, hogy a nyugat-európai avantgarde egyes irányai úgyszólván alig képviselhetik magukat az osztrák irodalomban, míg más irányok, így mindenekelőtt az impresszionizmus, páratlan és sajátos tökélyre fejlődnek. Valamifajta éles elhatárolás az egyes irányzatok között azonban még sikertelenebb kísérlet volna, mint bármelyik más európai irodalomban. A statikusság, az egyszer kiteljesedett irodalmi korszakok, stílusirányok jegyei viszont olyan makacsul tartják magukat, hogy mindenfajta új izmuson áttörve bizonyítják létüket. Ez az állandóság egyúttal azt is jelenti, hogy az elmúlt irodalmi korszakok formai jellemzői, amelyek más irodalmakban időközökben letűntek, Ausztriában konzerválódtak. Így mindenekelőtt jelen van a barokk, egész kelléktárával.

Az osztrák irodalom a századforduló tájékán, sőt sok vonatkozásban még ma is, egy utóhatásaiban állandóan kísértő, ható és fel-feltűnő barokk kultúra egyetemes jegyeiben él. Akár biedermeierről legyen szó, vagy a naturalizmussal kezdődő és egymást követő izmusokról, valamennyiükben bizonyos felhalmozódott barokk-hagyaték jelentkezik. A sajátos barokkizált bécsi légkör ezeket a különböző stílusirányokat mindenkor módosította, gyakran átalakította, és kiegészítve a saját kohójában felgyülemlett egyéb tradíciókkal, időtálló osztrák sajátosságokká formálta. Barokk hatás alatt megy át a naturalizmus mindenfajta kiteljesedés nélkül az impresszionizmusba, veszi

elő a barokk vallásos misztikának gazdag jelzőrendszerét és alkalmazza modern szimbólumként. Éppen a barokk tradíciók állandó jelenléte és erős népi kötődésük kelti azt a benyomást az egymást váltó izmusok felléptekor, mintha számos modern formai jegy az osztrák irodalomban már régtől jelen volna, és szükségtelen lenne újonnan felfedezni. Ugyanezt a benyomást sugallja a népköltészet állandóan jelenlevő motívumkészlete is. Éppen ezért a kutatás az egyes szerzők képviselte stílusirányzatokban minden esetben a barokk és a népköltészeti hagyományok felé vezet. Trakl „expresszionizmusa”, éppen úgy, mint Lenau „biedermeier” volta, Hofmannsthal „újromanticizmusa”, „szimbolikája” vagy mások „impresszionizmusa” a barokk jegyeit hordja magán. Az osztrák „szecesszió”, a *Jugendstil* tulajdonképpen nem hat másnak, mint a barokk tradíciókon létrejött biedermeier újbóli felelevenítésének és igazodásának a „modern” Kakania polgárságának érdekeihez és szükségleteihez. Szellemesen jegyzi meg ezzel kapcsolatban Ivar Ivask,³ az osztrák irodalomnak egyik ma élő kiváló ismerője, hogy ehhez a korizléshez tulajdonképpen a kétfejű sas helyett jobban illenék a kétfejű rántott csirke, az osztrák századforduló táján fogalommá lett „Wiener Backhendl” mint a jellegzetes bécsi polgári szemlélet szimbóluma. De ugyanúgy él tovább páratlan vitalitással az osztrák népszínmű gazdag tradíciója, mely Hofmannsthal mellett sokaknál végigkísért. Avantgarde törekvések és közvetlen népköltészeti kapcsolódás minden további nélkül megvalósul, sajátos szint és ízt kölcsönözve ennek a barokkizált osztrák irodalomnak.

Az osztrák főváros a századforduló tájékán legfőbb reprezentánsaival az elaggott, enerváltan fáradt, halál előtti állapotot tükrözte. A császár, aki végleg lemondott arról, hogy a nemzetiségi és pártharcokban összekuszált viszonyokból kiutat keressen a Monarchia jövője szempontjából, egyre inkább maga is szimbólummá vált. Egy lezárult korszak jelképét testesítette meg, amelyet misztikusan-legendásan felnagyított alakja tartott még egybe. A császár személyét tisztelet övezte, de egyben fokozódó elidegenedés és vele együtt gyanakvás is fogadta. Puritánsága csodálatot váltott ki, de senkit nem ösztönzött követésre. Annál erősebb volt viszont az élet örömeinek a hajhászása a pusztulás árnyékában, a feledést nyújtó mámor keresése a szerelemben, ételben és italban, az operettek és a keringők világában.

Az impressziókat kereső „Ifjú Bécs” írói és költői ennél kedvezőbb táptalajt nem is találhattak volna. A lassú halál évtizedeken keresztül az osztrák irodalmat egyébként is leszoktatta már az egykor oly jellemző aktuálpolitikai érdeklődésről. A cenzúrára már egyre kevésbé volt szükség; az írók és költők, mindenfajta veszélyt rejtegető aktivitástól félve, önmaguk legszigorúbb cenzorai lettek. Az írói művekben nem a cselekvés dominált, hanem a saját vagy mások belső életének aprólékos megfigyelése. A benyomások aforisztikus rögzítése pedig kiszorította az ábrázolást. Ahogyan az agg császár és környezete az automatizált udvari etikett kínosan precíz betartásával keltette önmaga és mások számára a változatlanság illúzióját, ugyanúgy igyekeztek az írók is a belső bizonytalanságot, a fokozatosan szegényülő tartalmat a nyelv és stílus, a külső formák kínosan művészi ápoltságával pótolni. A legkiemelkedőbbek, mint pl. Rilke és Hofmannsthal, annyira azonosultak a századfordulói Monarchia szellemi kulturális légkörével, hogy költői igyekezetükben, bár a dekadencia fáradtságérzésétől egy pillanatra sem tudtak sza-

³ IVAR IVASK: Das große Erbe. Stiasny-Bücherei Bd. 100., 63.

badulni, a tavaszt akarták megszólaltatni, olyan körülmények között, amikor már a virág is csak a temetési szertartásra volt képes emlékeztetni a szemlélőt.

A halál, az elmúlás gondolata egyébként is hosszú ideje kísért már az osztrák irodalomban. A társadalmi zaklatottság és magánélete rendezetlenségében agyonkínzott Nikolaus Lenau már a Vormärzben a „szelíd meghalás iránti szeretetről” beszél. Stifter a „szelíd törvények” művészetének a képviselője a biedermeieri önkorlátozás közepette erőlteti magára a „mérséklet törvényét”, míg végül már nem talál menekülési lehetőséget és önkezével vet véget életének. Az uralkodás önmagunkon, majd a saját elhatározásból választott halál, a tisztességben meghalni-tudás, amelyet később Ferenc József szavai alapján a Monarchiára vonatoztatták, írói életpályáiban már korábban megtapasztalták. A már említett Ferdinand von Saar sorsa, aki a Monarchia k. u. k. hadseregének tisztjeként a tarthatatlanság élményét gyűjtötte magába, is ezt példázza. Georg Trakl hasonlóképpen az általa szeretett világban — mint-hogy a katolikus vallás már csak a külső tartás, de nem a belső harmónia megadására volt képes, fiatalos lázadását az impresszionizmus és szimbolizmus osztrák lefojtottságába kényszerítve, csak fokozatosan és vonakodva kapcsolódik az expresszionizmus első világháború előtti hullámához. Az önfegyelmezés vagy tette képtelen enerváltság közötti árnyalatokat végigpróbálva az orosz hadszíntéren, miután a körülötte dúló embertelenséget már elviselni nem tudja, fegyverzetten és szelíden a halált választja.

Ezek az életpályák már önmagukban is kifejezik, hogy mennyire éltek is a századforduló osztrák írói és költői a dekadenciát, mennyire nemcsak a divatot követték, hanem Hofmannsthallal szólva a tradíciók súlya alatt fáradtan vonszolták magukat, míg az ő esetükben a rezignált beletörődés sem bizonyult már elegendőnek.

A „Bécsi iskola” elnevezéssel számon tartott írói-kritikusi csoportosulás, amelynek tagjai gyakran igen távol álltak egymástól, bár helyenként a naturalizmussal illetik őket, nem voltak naturalisták. Ezek az írók a kilencvenes évektől egészen az expresszionizmusig, sőt részben még a Monarchia bukásán túl is az irodalomtörténészeknél a legkülönbözőbb megjelöléseket kapták, gyakran egymásnak ellentmondókat is. Filozófiai síkon bizonyos hatás érte őket Ernst Mach empiriokriticizmusától, a munkásmozgalommal és annak elméletével általában azonban nem kerültek közelebbi kapcsolatba. Viszont Sigmund Freud pszichoanalízisének írói alkalmazása a legtöbbjüknél nyomon követhető, sőt egyeseknél, mint pl. Artur Schnitzlernél vagy a fiatal Stefan Zweig esetében az egész munkásságukra kiható érvénnyel bírt. Hasonlóképpen jelen volt legtöbbjüknél a barokknak minden izmus-kísérletet áttörő és azt módosító hatása, némelyiküknél nemcsak stílusban, hanem világnézeti kötöttségekkel, a tradíció nyomasztó súlyával együtt. Végül pedig valamennyien a már vázolt agonizáló Monarchia atmoszférájában éltek és annak légköre határozta meg műveiket is.

Ezeknek a különböző tényezőknek együttes hatására indul meg az a tevékenység, amelyet hol a modern jelzővel illetnek, hol meg impresszionizmusnak, néha szimbolizmusnak neveznek. Ugyanakkor joggal fedeznek fel benne újromantikus vonásokat. Ha csak a legjelentősebb neveket nézzük is: A. Schnitzler, a századforduló táján a legtöbbet játszott színpadi szerző eljárását Ernst Mach filozófiai főművének a címével — „Die Analyse der Empfindungen” — lehetne a leginkább jellemezni. Pszichológiai szondázást végez tulajdonképpen írói módszerekkel. Prózájában is a lélekelemzés, gyak-

ran a főhős monologikus önelemzése áll a központban. Figuráinak többsége csak a részkérdésekkel képes foglalkozni, enervált, az élet fő kérdéseitől elidegenedett ember, rajtuk az író nagy rutinnal, gyakran a végletességig kiélezett játékot folytat, ami ebben a vonatkozásban kétségtelenül egyfajta naturalizmus határait súrolja, a korabeli olvasó, illetve színházlátogató számára pedig az enyhe ínycsiklandozástól az idegek teljes felborzadásáig ugyancsak széles skálán játszott. A körtánc című, 1900-ban megjelent és bemutatásra került drámája, amelyben a nemek végletes játékán keresztül mindenki mindenkit megcsal, a korabeli sajtó szerint olyan hatással volt a nézőkre, hogy az első bemutatók alkalmából többen elájultak. Műveinek hatása végső soron narkotikum, amely a századforduló emberének feledtetést nyújt. A „bécsi iskola” — némileg a Freud által teremtett bécsi pszichológiai iskola — analógiájára is utalva, ezért különös előszeretettel Schnitzler nevével kötődik össze.

Az osztrák impresszionizmus egy másik alakja, Richard Schaukal helyenként Hofmannsthalra emlékeztető verseihez a szükséges mesterségbeli tudást Verlaine, Baudelaire és Mallarmé fordításai révén szerezte meg, ezenkívül Flaubert és Mérimée prózájának átültetésével is kifejezően jelzi azt az utat, amely őt az impresszionizmushoz vagy talán a szimbolizmus irányába vezette.

Az osztrák századforduló két legnagyobb íróját, Hofmannsthalt és Rilke-t is ide sorolják az irodalomtörténészek; kétséget kizáróan mindkettő munkássága az osztrák finom hangvételű impresszionizmus klasszikus példáinak gazdag tárházát szolgáltatja. Azzal a megszorítással persze, hogy az ő impresszionizmusuk is nehezen választható el a szimbolizmustól vagy akár az újromantikus vonásoktól, s végső meghatározójuk a kései Monarchia enervált-ságát, határozatlanságát sugárzó tettek helyett a benyomások súlya alatt élő általános atmoszféra. A cseh népdal légyságát magával hozó Rilke számára már korai verseiben és elbeszéléseiben is szinte elviselhetetlen tehernek hat a monarchikus múlt hagyatéka és a jelen kilátástalansága. Félve kerül mindenfajta társadalmi konkrétságot, amivel pedig a nemzetiségi kérdésben feltétlenül találkoznia kellett, s helyette a népdal-ihlette, esti természetbe menekül, annak képeit engedi magán eluralkodni olyan mértékben, hogy az ember maga ebben a rilkei alkonyati természetben nem több érzékeny hangszer húrjainál. A végső felbomlás előtti állapot utolsó rezdüléseit adja vissza minden árnyaltságával a fiatal Rilke, s a dolgoknak ezt a végletesen finom átérzését nyújtja későbbi költészete még akkor is, amikor már közvetlen kapcsolata a szülőföldhöz és a Monarchiához is megszűnt. Rilke egész költészete a sorsnak való megadás sokoldalú, ellágyuló érzésgazdagságnak finom hangú kifejezése.

Hofmannsthal — a mai napig még erősen mellőzött kortárs — nem elégszik meg a kor válsághangulatának és érzésének maradéktalan visszaadásával, hanem arisztokratikus fennköltéssel leplezni igyekszik a válságot és minden fáradtságérzet ellenére a barokk-élményből merítve saját korának megújítandó egyetemes kulturális szintézisére törekszik. Korai alkotásainak mély halál-és dekadenciahangulatát leküzdve, megteremti saját világát, amelyből kora valóságát kirekesztve, a Habsburg múlt és jelen dicsőítésére, az egyetemes népi kultúra megteremtésére törekszik; persze abban a meggyőződésben, hogy mint a salzburgi ünnepi játékok egyik megalapítója csakugyan egyetemes népi kultúrát teremtett.

Az expresszionizmus bevonult az osztrák irodalomtörténeti fogalmak közé, aminek egyik oka a német terminus technicus szolgálai követése, a másik pedig az a tény, hogy néhány író, így Albert Ehrenstein esetében is a berlini vagy egyéb németországi közvetlen tartózkodásból eredő befolyás vezette be expresszionista korszakukat. Az első világháború megindulásakor jelentkező lázadás hangja a fiatal Georg Traklnál, de másoknál is az impresszionizmus és expresszionizmus érdekes keveréke. Nem programszerű kifejtésekre törekszik expresszív lírai megnyilatkozásokkal, hanem a benyomások hatása alatt él impresszionista író társaihoz hasonlóan, akiktől csupán az különbözteti meg, hogy a háború kitörését megelőző túl ingerült atmoszféra induló költőjeként a rilkei megadás vagy a hofmannsthalai álarisztokratikus magatartás helyett ő kiáltani kényszerült. El kiáltás a költő impresszióit tudatja a világgal, a katolikus vallás hatására magára erőltetett külső tartásából adódó tiltakozás ez mindenfajta háborús pusztítás ellen, és nem az a fajta expresszionizmus, amellyel a német irodalomban, illetve a német irodalom hatására a második expresszionista hullám idején a húszas években Bécsben is találkozhatunk. Trakl költészetének egyik sajátos vonása, hogy bár nagyvárosi, modern költészet, feleleveníti a természet iránti rajongás osztrák tradícióját. A sajátosan szép és monumentálisan ijesztő osztrák hegyi természet vonzó ereje kétségtelenül hozzájárult ehhez: fő mozgatóerő azonban végső soron nem maga a természet, hanem az ember, a költő menekülése a társadalom vagy saját maga elől.

Mivel a kiváltó ok nem a természetben van, hanem az emberben, a társadalomban, ez a természetszemlélet szükségszerűen egyoldalú. Lenaunál már kezdődik az elmúlást szuggéráló természeti vízió, amely Saaron keresztül, majd az impresszionista, szimbolista lírában a legfinomabb árnyalatokon megy át és Georg Trakl költészetében menthetetlen pusztulás benyomását sugallja.

Az osztrák irodalom hagyománya, szoros kapcsolata más művészetekkel éppen az expresszionizmus idején válik újból nagyon is szembeszökővé. Az osztrák népi színmű évszázadokon keresztül összekötötte az írókat a színésszel. Raimund és Nestroy — a legismertebb színműírók — színészi pályafutásuk során lettek írókká. Lenau verseinek egy része a zenei intuíciónak olyan mélységét fejezi ki, hogy — ha egyébként nem tudnánk — belőlük is meggyőződhetnénk nagyfokú zenei műveltségéről, a zenei és költői ihletettség együttes jelenlétéről költeményeiben. Stifter festőként indult és első elbeszéléseit még *Karcolatok*nak nevezi. Ez a tradíció, amely számos előzmények után először a Vormärz idején jelentkezik meggyőző kontinuitással, az osztrák századforduló táján újból fellép. Az operettben megszületik a wagneri *Gesamtkunstwerk* osztrák megfelelője, amely műfajilag a hagyományos zenekultúra és a bécsi népszínmű műfaját kapcsolja össze. A műfaji illeszkedéssel a tradíciókba együtt jár az operett által betöltött narkotikum-nyugtató szerep, amely szintén nem ismeretlen az osztrák kultúrában, s amely ugyanakkor feltételezi a népszerűséget, a közkedveltséget. Strauss operettjei mindezeknek a követelményeknek megfeleltek és így kifejezői lettek a kései Monarchia *dekadens fénykorának*, amelyben gondtalan öröm és fájdalomittas ellágyulás együttesen fejezi ki a Habsburg kultúra általános atmoszféráját.

Ilyenfajta egyetemességre való törekvés, az egyes izmusoknak egyidejű fellépése, sőt gyakran egy személy által történő művelése különböző művészeti ágakban, jellemzője az osztrák századfordulót követő irodalomnak.

Kokoschka, Gütersloh, Carry Hauser festőként és íróként indultak; ők indították el előbb a festészetben az osztrák lágy tónusú expresszionizmust és terjesztették később az irodalomban is.

Jellemző a századforduló osztrák irodalmára, hogy kialakulása során a bécsi vagy vidéki — legtöbbször alpesi — provincializmus mellett korán felismerhető egy másik vonulat, amely az osztrák tradíciók őrzésén kívül más szellemi ösztönző erőket is szívesen magába fogad. Ilyen ösztönző erők érték az osztrák irodalmat a történelem során Európa minden tájáról, s ilyen formáló erőként kísérhető nyomon már évszázadok óta a Monarchia nem német nyelvű népeinek állandó kulturális hatása is. A Vormärz éveiben már határozottan két vonulat figyelhető meg az osztrák irodalomban: az egyiket a szűkebb „német—osztrák” bécsi atmoszféra határozza meg, legkiemelkedőbb képviselője Grillparzer, míg a Monarchián belüli egyfajta internacionalizmus szemléletét többek között pregnánsan Lenau költészete testesíti meg. Az előbbire a Monarchia féltése, a változatlansághoz való ragaszkodás és a kisebb-nagyobb oppozíciós szemlélet mellett alapjában véve a Habsburgokhoz való hűség a jellemző. A Monarchia nem németlakta országaiból, Cseh- vagy Magyarországból az osztrák irodalomba lépők vagy olasz, francia, illetve német hatás alatt álló írók és költők esetében a Habsburg állapotok bírálata következetesebb, perspektívájuk lényegesen szélesebb és az állami lét, a Monarchia továbbélése nem kötődik szorosan a Habsburg-dinasztiához való ragaszkodáshoz.

Csak művészi szempontból nézve is jelentős előnyökkel rendelkeztek a Monarchián belüli európai horizontú írók. Gyakran magukkal hozták szűkebb szülőföldjük politikai atmoszférája mellett az illető ország népköltészeti és irodalmi hatásait, s Bécsben elsősorban a város művészi formáló erejét élvezték, nem törődve vagy szembehelyezkedve annak fojtogató, korlátozó, enerváló hatásával. Filozófiai vonatkozásban is rendkívül jól lemérhető ez a különbség: míg pl. Grillparzer a legjobb esetben Schiller nyomdokain a kanti filozófiáig jut el, addig Lenau, minden hatás iránt fogékonyabban, Hegellel hadakozva, végül is annak nézeteit tette magáévá. Az 1848-as forradalom költészete, a gazdag fordítási anyag franciából, olaszból, magyarból, lengyelből stb. is kifejezi az osztrák irodalomnak ezt a kapunyitását minden irányba. Viszont ellentétes lesz a helyzet a bukott forradalom után, két-három évtized kellett ahhoz, hogy újból, mintegy lassú becsempészés útján, a provinciális tájirodalmat fokozatosan háttérbe szorítva, felelevenedjék a bécsi irodalom nemzetközi jellege. A monarchikus kereteket igen hamar átlépve a magyar, délszláv és cseh irodalmak mellett Maria Ebner Eschenbachhal kezdődően az orosz irodalom jut egyre fokozódó szerephez az osztrák irodalmi élet formálásában. Az orosz irodalommal kibontakozó szoros kapcsolatnak később Rilke lesz egyik kimagasló példája. Mellette a francia irodalom állandó jelenléte, nem annyira Zola, mint inkább Barrès hatása formálja nagymértékben az osztrák „moderne” írásait.

Azok a folyóiratok, amelyek a kilencvenes évek közepétől fokozatosan megnyitották hasábjait a bécsi „moderne” törekvései számára, a kései Monarchia irodalmi közéletének nélkülözhetetlen tartozékai, s a kávéházakkal együtt jellemző módon tükrözték az irodalomba lépő fiatal generáció harcát az epigonizmus, a megmerevedett formák ellen, a korabeli szellemi légkör uralomra juttatásáért. A külföldi példák sokasága hatott és volt hivatva a gyakran hiányzó egyéni tehetséget leplezni; ezért is olyan nagy a hasonlóság e

folyóiratok és újságok hasábjain legtöbbször a feuilleton műfajában megszólaló ifjú „titánok” írásában. A rutinnak, helyenként a formai virtuozitásnak, gyakran nagyobb szerepe volt a tényleges alkotói tevékenységénél. A szerkesztőségek köré tömörülő csoportosulások egzisztenciaharca pedig csábított arra, hogy az osztrák tradícióban egyébként sem ismeretlen, könnyű szórakoztatást nyújtó műfajok irányába terelje a szerzőket. A rögtönzött aforizmák tömege keletkezik és lát napvilágot, gyakran az egyes lapok körüli klikkek béka-egérgarcát megszólaltatva; a feuilleton pedig a líra, a dráma és próza műfaját egyaránt felhígítja s lealacsonyítja. Az alkotás helye nem az írói dolgozószoba, hanem a bécsi kávéházak; ők biztosították az állandó közvetlen aktualitást. Itt lehetett rendszeres tájékoztatást szerezni a klikkharcok mindenkori állásáról és a kávéházak eseményei mintegy magukba sűrítve a nagyvilágban történeteket, a pillanatnyi benyomásokra váró írókat ellátták témákkal.

Az írókat valamennyire már a külföldi példák megmozgatták általánosan jellemző, halálhangulatú monarchikus elernyedtségükben, majd a kilencvenes évek második felében az erőteljes művészi válsághangulat jelentkezésekor a vidék felé fordulás, ott megújhodást váró törekvések, illetve az ezekre érkező reagálások további lendületet vittek az egymást váltó irányokba. Különösen Hermann Bahr, aki Berlinből visszaérkezve rendkívül fogékonyan veszi magába a különböző irányokból érkező impulzusokat, már a kilencvenes évek elején társkiadóként lépett fel a *Moderne Dichtung* c. orgánumban, amely Brünnből Bécsbe téve át székhelyét *Moderne Rundschau*-ként él tovább és hatása nem tagadható el a mi Nyugatunktól sem. Ha nem is a *Rundschau* radikalizmásával, de mégis körvonalazott programokkal lépnek fel további orgánumok is. H. Bahr, a modernek zászlóvivője, aki az egész sajtót szembefordítja a konzervatív epigonizmussal és győzelemre segíti őket, 1894-től a *Die Zeit*-ben folytatja reformatori tevékenységét. Az első világháborút megelőző két évtizedben ez a linzi származású író, kritikus és nyughatatlan zsrnalista az erjesztője az osztrák irodalmi életnek. Végigjárta a naturalizmustól az expresszionizmusig az egyes stílusirányokat, kiváló ösztönnel pártolt mindig a kellő időben az új mellé és lett annak előharcosa. Már 1891-ben a naturalizmus legyőzője, majd a festészet felé nyit kaput és Gustav Klimt nagy védelmezője. Főként az impresszionizmus prófétája, de nem mulasztja el — mindenestre ezúttal némileg elkésve —, hogy az expresszionizmus hívének vallja magát. Buzgón kereste a bécsi irodalom osztrák sajátosságait, de megpróbálta a vidék irodalomteremtő, erjesztő hatását is felsorakoztatni. Érdeme elsődlegesen abban van, hogy a múlt század utolsó előtti évtizedének általános irodalmi elernyedéséből kilendítette az irodalmi életet és elindítójává lett annak az irodalmi-kritikusi folymatnak, amely irodalmi síkon lehetővé tette nemcsak a némettel, hanem az európai irodalmakkal szembeni osztrák emancipálódást is. Természetesen ő is igen hamar az egyes irányzatok kereszt-tüzébe került, de ösztönző hatása ott érződik barátain, akiket ő vezetett be az irodalomba, mint pl. a Loris álnéven író Hofmannsthal, Schnitzler, Altenberg stb. íróknál, a *Jugendstil* legtöbb tollforgatójánál és ellenfeleinél is, akik gyors alkalmazkodása és esetenként zsrnalisztikai sekélyessége miatt támadták, mint pl. a *Törless* fiatal szerzője, R. Musil vagy a kíméletlen erkölcsi szigorúsággal már a századforduló előtt fellépő K. Kraus.

A zsrnalisztika eszközeivel a zsrnalisztika ellen harcoló Kraus először 1896-ban jelentkezett *Die demolierte Literatur* című pamfletjével, amelyben a fentebb vázolt kávéházi irodalom ellen hirdetett harcot. 1899-ben megindítja

saját orgánumát, a Fackelt, amelyet 1911-től kizárólag maga ír és egészen 1936-ig jelentet meg. Karl Kraus egy teljes korszak kíméletlen ostorozója lett Ausztriában. Tevékenységéhez az indítékot a múlt század kilencvenes éveinek irodalmi közállapotai adták. *Die demolierte Literatur* című művében a Griensteidl Kávéház törzslakóit mutatja be kíméletlen szatírával, az erkölcsbíró könyörtelenségével. Az irodalom után és mellett a századfordulói Monarchiának egész társadalma, valamennyi visszásságával tollhegyére került. A Fackel egy időben uralta az egész szellemi életet. Háttérbe szorította magát a színházat, a politikát és az irodalmat. Kraus folyóirata egzisztenciákat tudott egyik napról a másikra tönkretenni. A Fackel tekintélyt szerzett magának, félelmet keltett és kíméletlenül ostorozta a hibákat. Ezért olvasta mindenki. Új generáció lépett a századforduló után az irodalomba, melynek szellemi tápláléka a Fackel volt, szelleme végigkísérte őket egész írói, költői pályájukon.⁴

Kraus harca a társadalmi visszásságok ellen idealista alapról indul, és tüneti kezelésre volt csak képes. Jelentősége mégis óriási. Élő lelkiismerete lett egy olyan korszaknak, amely vagy hofmannsthalai módon a régi arisztokratikus világ mércéjét próbálta magára erőltetni, amikor az már nem létezett, vagy pedig az operettek és keringők világában keresett feledést a mindennapok valósága elől. Az irodalmi élettel inkább az induló évfolyamok foglalkoznak igen intenzíven. A későbbiekben a polémia és szatíra a közélet és annak intézményei ellen is támad. Állandó motívumként vonul végig a kultúra védelme a mindent áruba bocsátó szatócs szellemmel szemben. A kávéházi irodalom elleni harca is itt leli egyik elvi alapját. Számára a szellemi termék, az irodalom nem alkuba bocsátandó áru, s ezért mélyen elítéli a szerkesztőségeknél kilincselő, azok kegyeit hajhászó, irodalmat csináló költőket és írókat. Az esztétikum, a nyelv és stílus Kraus szemében etikai, emberi magatartás mércéjével kerül megítélésre. A nyelv pongyola kezelése a feuilleton mindent elárasztó műfajában az ő szemében bűnnek számít. Egy-egy írásjel elmulasztása, egy felesleges vagy oda nem illő jelző morális kérdéssé válik, amely tükrözi a szerző általános emberi értékét. A nyelv védelme számára az egész társadalom rendezettségének védelmét jelenti, a nyelv elleni vétség pedig saját belső tartásunk és ezzel egyben külső pozíciónknak, emberi magatartásunknak a feladását jelenti.

Harca — s ez ismét az osztrák viszonyokra jellemző — azonban végső soron nem pozitív előremutató program megvalósítására irányul, hanem negatív elutasítása annak a pusztító erőnek, amelyet Kraus számára korának társadalmi intézményei főbb tendenciái jelentettek. Elszigetelten is lovagias harcot próbál vívni az ember egyéni szabadságáért a társadalmi, egyházi csoportokból eredő, az egyént szabadságában akadályozó kihatások ellen. Tevékenysége arra irányul, hogy tükröt tartson kora társadalma elé, szónoki pátozsa pedig bámulatra méltó állhatatossággal kiáltja oda mindenkinek: lám ilyenek vagytok. Ennek a törekvésének egyik legpregnansabb kifejezője a *Die letzten Tage der Menschheit* című, a háború végén megjelent monumentális drámai alkotása.

Ugyanez a Kraus egyben korának legnagyobb osztrák humoristája, aki fanyar tónusában a nestroy-i realitással szemléli az életet, nem táplál vele szemben illúziókat és így végső soron a társadalom nagy leleplezőjeként képes megmaradni optimistának.

⁴ Vö. NAGL—ZEIDLER—CARTLE: *Deutsch-österreichische Literaturgeschichte*. — IV. 1909.

K. Kraus Fackelja nagy egységben fogja át a modern irodalom egész korszakát. Az osztrák irodalom a századforduló magábazárt életéből nem utolsósorban folyóiratában adott ösztönzések alapján talált az expresszionizmus (Trakl, Werfel, Kokoschka az ő felfedezettjei) és a 20—30-as évek próbálkozásain keresztül vissza az élethez és ezzel együtt sajátos osztrák mivoltához. A leírt szó előtti mélységes tiszteletével hozzájárult ahhoz, hogy a századforduló osztrák irodalmának becsülete helyreálljon és elkülönüljön a szórakoztató ipartól. Ezen az úton válhatott századunk első felének osztrák irodalma Európa egyik jelentékeny, saját arculattal, mindhárom műfajban kimagasló alkotókkal rendelkező irodalmává, amely már nemcsak a némettel, hanem az európai irodalommal szemben is kívívta elismerését.

Az egykor provinciálisan ható osztrák tájirodalom, amellyel még ma is oly gyakran azonosítják az osztrák irodalmat, gyakorlatilag a századfordulóig teljesen háttérbe szorult, meghatározó szereppel nem rendelkezett. Mesterséges feltámasztására azóta is történtek kísérletek, főleg a fasizmus éveiben, azonban minden siker nélkül. A századforduló óta így lényegében az osztrák irodalom azonosul a bécsi irodalommal: Bécs azóta meghatározólag hat az osztrák irodalmi életre, sőt egyre jobban tömöríti kizárólagos jelleggel magába az írókat és művészeket, akárcsak nálunk Budapest. Ez a tömörítő erő annyira erős, hogy más osztrák városok rövid konkurrálás után a századfordulóval kezdődően teljes mértékben a bécsi atmoszféra hatása alá kerültek.

Az osztrák fővárosnak ezt a vonzóerejét mutatja, hogy rövidebb-hosszabb ideig hatása alá kerültek a nem német területek szellemi központjai, Budapest, Prága és más városok is. Az operett műfajának tulajdonképpeni központja egy ellipszis két pontja: Bécs és Budapest. Az egyes irodalmi műfajok, a tárca, az aforizma, a viccirodalom és a viccek szerepe, funkciója politikai szelepnnyitóként a századfordulói Bécs óta ismert. A századforduló magyar hírlapirodalma, az egyes folyóiratalapítások, amelyeknél a legtöbb esetben kimutatható a közvetlen bécsi keresztapa, az osztrák fővárosnak e kisugárzó erejét bizonyítják. Ha pedig Karl Kraus mellé Karintyht, Hofmannsthal mellé Kosztolányit, Rilke mellé esetleg Babitsot sorakoztatjuk — természetesen nem közvetlen hatást tételezünk fel, hanem csupán azt, hogy a dualista Monarchia két központja egymást nemcsak politikai hatalomban, középületek emelésében, a színházi életben és sok másban igyekezett túllícitálni, hanem az egymáshoz közel álló szellemi atmoszférában, a művészi életben is hasonló tartalmú, formájú műveket hozott létre. A közös múlt, a hasonló vagy azonos atmoszféra meghatározó ereje még a későbbiekben is hat, és nem szükséges közvetlen hatást keresni minden esetben, ha hasonlóságba ütközünk írói alkotásokban. Ha történészeinket követve megkérdőjelezzük az 1867—1918 közötti időben a „félgyarmati Magyarország” kifejezést, akkor a realitáshoz közeledünk csakúgy, mint amikor feltételezzük, hogy a Monarchia két uralkodó nemzete a szomszédos szláv népek elnyomásában mutatott fel közöséget, hanem szellemi arculatában is sok közös vagy legalábbis hasonló vonással kellett rendelkeznie, s ennek határát néhány évtized nem tüntethette még el nyomtalanul.

A bomló Monarchia szellemi légköre határozta meg nemcsak Bécs és Budapest atmoszféráját, hanem bizonyos fokig a többi nem német ajkú városát is. Prága esetében ez olyan mértékű, hogy nemcsak 1918-ig, hanem még azt követően is az ottani német nyelvű irodalom kimagasló nagyságai, élükön Franz Kafkával nem tudják magukat kivonni a Monarchia utolsó évtizedeinek

korhangulata, rezignált polgári magatartása alól. A Prágában született Rilké-től Werfelen, Max Brodon, Kafkán, Hermann Brochon át a még ma élő Urzidilig valamennyiüknél olyan formáló erők hatottak, amelyek Bécsből indultak ki és a fentebb vázolt Monarchián belüli internacionális jegyekkel láttak el az irodalmat. Munkásságuk ilyen értelemben az osztrák irodalom elválaszthatatlan részének tekintendő.

Az osztrák irodalomnak ez az internacionális jellege a századfordulótól kezdve, éppen egész Európára kiterjedő kincseinek a felvonultatásával, azok sajátos egyesítésével, a hazai népi tradíciókkal alkalmasnak bizonyult a szélsőséges konzerválástól a végleges avantgarde rezdüléseinek felvételére. Amikor pedig a haldokló Monarchia már gátolta ennek az irodalomnak a további kibontakozását, amely éppen a Monarchia agóniája idején mutatta legnagyobb vitalitását, hazájául Európát választotta, a haza szeretetébe bele tudta fogadni minden más irodalomnál jobban, hisz mindegyiknél inkább mentes volt a patriotizmusnak nacionalizmusba hajló tendenciáitól — Európát. Ahogyan a Monarchia veszélyeztetettsége századunk első két évtizedében a hatalom polgári és nemesi képviselőinél a világpusztulással azonosult, úgy azok a polgári írók, akik e pusztuló hangulatnak minden impresszióját meszerien magukba szívták, éppen ezekben az években, gyakran mély krízis árán is európai méretekben tanultak meg gondolkodni és jutottak el a polgári humanitás védelmezéséig.

A szecesszió művészetének kialakulása és jellemzői az Osztrák—Magyar Monarchiában

Stílusok változását történelmi sorsfordulók évszámaihoz kötni általában meddő vállalkozás. A művészet hol előrefut és nagy alakjaival jósol és irányt mutat, hol pedig a történelem eseményei előzik meg a művészet új orientációját és az már csak a stabilizálódott élet talaján virágozik ki.

A szecesszió, mely az Osztrák—Magyar Monarchia legjellegzetesebb stílusiránya volt, semmiképpen nem a kiegyezés „konszolidációjának” gyümölcse. És lehet-e egyáltalán a Monarchia stílusáról beszélni? Ha volt ilyen, azt jelentette-e vajon, hogy Ausztria, politikai primátusához hasonlóan megszabta Magyarország és a huzamosabban vagy csak időszakosan hozzácsatolt területek művészi profilját is? Vagy pedig csak osztrák, magyar stb. századfordulóról beszélhetünk? A kérdések csak úgy özönlének, ha erről a politikailag látszólag stabilizálódott, a művészet vonatkozásában pedig erősen divergens néhány évtizedről beszélünk. Minden stílus folyamat. Körültekintéssel lehet csak kitapogatni a keletkezési helyét, indítóokait, azokat a szálatkat, melyekkel behálózta Európát. Nyilvánvaló, hogy minden ország vagy kultúrkör másképpen reagál a beszivárgó új hatásokra és megnyilvánulási formája sajátos. Nem beszélhetünk a Monarchia szecessziós művészetéről, ha előbb nem nézzük meg összetevőit annál is inkább, miután a szecesszió a gyakran hangoztatott nézet ellenére nem osztrák specialitás. Indulását máshol és régebben kell keresnünk. Csak azután adhatjuk meg a választ arra is, hogy az osztrák művészet jellegzetességei azonosak-e a magyarral, csak épp a neveket kell behelyettesítenünk, vagy pedig a magyar művészet más törvényszerűségeknek engedelmeskedett? Annál is inkább vizsgálat tárgyává kell tennünk e kérdést, mert mint ahogy a szakirodalomban lépten-nyomon felbukkan az a mondat, hogy a „szecesszió, mely a századfordulón Ausztriában keletkezett”, éppúgy és a nyugati szakirodalomban szinte kizárólagos és megfellebbezhetetlennek tűnő megállapítás, hogy a magyar szecesszió az osztrák leányvállalata. Ennek bizonyítására most csak két forrásra utalunk. Hans H. Hofstätter¹ kitűnő, a szecessziós festészetet tárgyaló monográfiája az egyik legfontosabb kézikönyv. Könyvének 270 oldalából fél oldalt szán Magyarországra — azonban e sorok is téves információkon alapulnak. A magyar századforduló Bécs közelségétől determinált, Hofstätter szerint. További megállapításaival is vitatkozni fogunk a későbbiekben. A másik forrás, amit említünk, Maurice Rheimsé.² E ragyogó kiállítású album a századfordulóról alig több, mint két

¹ HANS H. HOFSTÄTTER: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Köln, 1963.

² MAURICE RHEIMS: L'Art 1900 ou le Style Jules Verne. Paris, 1965.

éve jelent meg. Itt nem elkényeztetett szemünk örömmel látja, hogy legalább a magyar építészek szép számmal méltatásra kerültek. Nemzeti önérzetünk azonban méltán ágaskodik: döbbenet tapasztaljuk, hogy míg Skóciának is külön fejezet jut, addig mi Ausztria címszó alatt tárgyaltatunk — 1965-ben!

E példákat inkább csak ízelítőként említettük. Már a bevezetőben érzékeltetni szeretttük volna, hogy az Osztrák—Magyar Monarchia művészetét nem tudjuk homogén stílus-megnyilvánulásnak felfogni. Közös szálakat keresni lehet, de előbb tágabb területre kell irányítani figyelmünket. E tágabb terület maga a XIX. század stíláriis sokrétűsége. Ha megkísérleljük nyomon követni a szecesszió útját országról országra, utolsó láncszemként az osztrák szecesszió specifikumai is tisztán állnak majd előttünk, és akkor mód nyílik arra, hogy magának a Monarchiának stílusazonosságairól, valamint az elkülönülés jellegzetességeiről és annak okairól szót ejtzhessünk.

Kiindulásként el kell fogadnunk azt a tételt, hogy a szecesszió stíláriis megnyilvánulásaí mögött mindig a szó valódi értelmét, a „kivonulást” keres-sük. Legyen az akár a XIX. század közepe, vagy a XX. század eleje, legyen az Anglia vagy Ausztria, a szecesszió mindig egyet jelent a beidegzett művészi gyakorlat felett érzett csömörrel, a művészetnek tisztább, magasabbrendű régiókba emelésének igényével, a megúnt és nemesebb tartalmak megjelenítésére már alkalmatlan stílusok tagadásával. Így válik érthetővé az a tény is, hogy a szecessziónak kultúrkörökként más és más a megjelenési formája. Természetes, hogy más volt Angliában a helyzet a XIX. század elején, más Franciaországban az 1870—80-as években a már az impresszionizmus által teljesen fellazított talajon, és más Ausztriában a századfordulón, ahol Makart királysága épp hogy végetért, de hatásának nehéz hullámai még átcsaptak a XX. századra is. Mindenhol mást „tagadnak”, az intenzitás foka is különbözik, a forma pedig, amelybe a „kivonulás” mondanivalóját öltöztetik, sajátos és a hatásoknak leginkább kitett törvényszerűségeknek engedelmeskedik.

A művészettörténeti irodalomban megszokott határon jó néhány év-tizeddel előrébb kell tekintenünk időben, ha az indulást akarjuk kitapogatni. A mozgalom Angliában indul, William Blake, majd Samuel Palmer nevéhez köthető. Az 1848-ban alakult preraffaelita csoport ezt a megkezdett utat folytatja. E csoport működésében fogalmazódnak meg először tisztán a szecessziós művészet törekvései. Tartalmával e stílus „kivonul” korából és megpróbál asszimilálódni ahhoz az új festői világképhez, mely megkísérli kirúgni talpa alól a leszűkült, témaszegény világot. „A természet tárgyai mindig és most is gyöngítik, halottá halványítják, elmo ssák a képzeletet bennem” — írja Blake. Szimbólumokra építik birodalmukat. A szimbólumokat általában az irodalomból merítik, és a preraffaelitákhoz hasonlóan a romlatlan középkorhoz, Don Kihote-i igyekezettel a Raffaello előtti művészethez törekszenek vissza, onnan várva a megtisztulást, az elanyagiasodott, az érzelmekeket kikapzító racionális világból.

Kövessük nyomon a szecessziónak ezt az ágát, melynek a gondolat-közlés, az elsőrendű tartalomigény szabta meg alakulását a továbbiakban is. A preraffaelitáknál e pietista, steril és saját körébe zárt művészet már az ő működésük alatt is komoly nehézségekkel küzd. E teljesen más, előzményeitől elütő világ ábrázolásának formanyelve még nem alakult ki és látható rajta a stíluskeresés gyötrelme, a forma-tartalom belső egyenetlensége. Keresgélés kezdődik, mely a fotografikus-realizmustól az anyag érzékeltetésének egyre spiritualizáltabb formái felé halad. Látható az erőlködés a kifejezhetetlen

kifejezésére. E kitörési próbálkozások szokatlan, sokszor keresett, oda nem illő, mondhatnánk így: stiláris ficamokban nyilatkoznak meg. De ne feledjük el, ekkor még a tartalom-közlés igénye, a minél teljesebb kifejezési vágy volt az, mely e szokatlan stiláris jelenséget okozta és nem fordítva — legalábbis egyelőre még nem.

A XIX. század második felének nagyhatású preraffaelita kiállításai Párizsban, valamint Edward Burne-Jonesnak nagy megbecsültsége vitték át az angol hatást francia területre.

A formaelemek puhák, lágyak, álomszerűek, a színek kapcsolata bizarr, hogy valamiképpen kifejezhetőek legyenek az elvont tartalmak. A szimbolikus tartalmak kifejezésére egyre inkább felhasználnak minden antinaturalista elemet. A festészet a költészetben, a zenében és a filozófiában véli megtalálni gyökereit. Whistlernél ilyen képcímeket találunk: „Nocturne kék és aranyban”, „Fehér szimfónia”. Azt vallják, hogy a legnagyobb „bánatuk” a természet. Beardsley Chopin-balladát ábrázol, Odilon Redon „szimfonikus festőnek” nevezi magát, Gauguin a „kép muzsikájáról” beszél. Íme színesztéziák a festészetben. Világidegen figurák tekintenek ki a kép realitásából a semmibe. A betegség modorrá válik, új színek új szerepben élnek, a tónusok szerepe csökken, önértelmű vonal vagy szinkultúra lép fel, mely sokszor már csak laza társeleme az ábrázolásnak. Ezek a megállapítások egyre inkább érvényesek, ahogy tovább haladunk az időben.

Az irodalmi szimbolizmus áramlata Franciaországban különösen erős volt. Az angol művészettől tanultak, termékeny talajra hullottak. Gustav Moreau, Odilon Redon, Maurice Denis munkásságában találjuk leginkább az Angliában elindult szimbolikus tartalmú szecesszió folytatását.

E festői újdonságok Franciaországból sugároztak tovább több irányba is. Részben Németországba, ahol szentimentális és a naturalizmustól erősen fékezett színezetet kaptak, mint Franz von Stucknál és Max Klingernél. Tovább sugároztak Ausztria és Magyarország felé is. Ausztriába a gyakori német bemutatkozások, másrészt pedig a közvetlenebbül preraffaelita hatás alatt két francia festő, Carrière és Aman Jean vitték be, kik kültagjai voltak a bécsi „Szecesszió”-nak.

Magyarország az angol hatást nem Bécs közvetítésével kapta, hanem sokkal közvetlenebb módon. Walter Crane már 1900-ban járt Magyarországon³ és nagy tekintélyt szerzett. Hatása különösképpen a gödöllői művésztelep munkásságára volt jelentős, mondhatnánk meghatározó; gödöllőiek a preraffaelita tanok lényegét, stílusát, szimbolikus tartalmát teljes egészében magukévá tették.⁴ Kőrösfői Kriesch Aladár és Nagy Sándor vállalkozása hatvan évvel a preraffaelitizmus után már csak teljesen elszigetelt próbálkozás lehetett. A gödöllői iskolán kívül még Gulácsy Lajos sok problémát felvető festészetében találhatunk preraffaelita jellegzetességeket. Itt még meg kell említenünk

³ WALTER CRANE 1900 októberében a Lipótvárosi Casinóban tartott előadást a „Vonalak Nyelve” címen. „Vonal és Forma” c. munkája már 1910-ben megjelenik magyar fordításban. A gödöllői művésztelep 1901-ben alakul.

⁴ HOFSTÄTTER: i. m.-ben (232.) Kőrösfői Kriesch-t teljesen helytelenül a német nazarénus csoport szellemében működő akadémikusnak tartja, kit ornamentum-kezelése Klimthez köt. A gödöllőiek minden formai és írásos megnyilvánulása, ill. hitvallása a preraffaelitizmus kizárólagos hatását bizonyítja. Kőrösfői egy évben született Klimttel, működésük egyazon évekre esik — a gödöllői iskolát az osztrák művészethez semmi nem köti.

következő fontosabb csomópontokat fedezhetjük fel: Skóciában a Glasgow-i Rippl-Rónai József munkásságának egyik jellemző irányát (őröla a későbbiekben még lesz szó). Pasztellportré stílusa az angol Burne-Jones Franciaországban megismerhetett egyes képeivel kétségtelen rokonságot mutat.⁵

Mielőtt az eddig vázolt szimbolikus tartalmú irányvonalból általánosításokat vagy törvényszerűségeket vonnánk le, éppen ilyen vázlatosan, de át kell tekintenünk a szecesszió másik ágát is, hogy majd a századfordulóhoz és újra a Monarchia területére érve kibontakozhassék a hatásoktól bonyolultan átszőtt helyzetkép, mely e művészi megnyilvánulásokat magyarázza.

E második irányvonal is angol eredetű, de a preraffaelita indítású Beardsley-nél már más művészi irányelveket találunk. Végigpillantva Európán a iskolát, a század második fele belga művészetének csaknem egészét,⁶ a francia Toulouse-Lautrec-et és a Pont-Aven-i iskolát Emile Bernarddal és Gauguinnal az élen.⁷

A vonal, illetve a kontúr új szerepe szembeűnő az itt felsorolt nevek és iskolák művein. A szecesszió második nemzedéke ez, képviselői szinte kivétel nélkül mind már az 1860—70-es években születtek. A természet egyszerűsítése a síkszerűségig, a természeti elemek teljes redukciója egyre egységesebb törekvés lesz. A kép felépítése már csak síkokból és vonalakból áll. Beardsley az első, akinél a vonal funkciója ilyen elsőrendű szerepet kap. A természeti elemek szőnyeg-ornamentikát idéznek. A japán fametszetek hirtelen betörő hatása is elősegíti a törekvést a minél méltóságtelesebb megjelenítésre.

A fin de siècle hangulat megteremti a maga új típusait, a témák stilizálva jelentkeznek, újfajta szimbólumok születnek, irracionálisak és egyre keresettebbek, addig-addig, míg a tartalomnak lassan már az ürügye is elvész.

Anglia után talán Belgium reagált a leggyorsabban az egyre erősödő új európai szellemi áramlatra. Jan Toorop a régi kultúrákból, a spiritizmusból, az asztrológiából veszi művészi motívumait, amit hol keresztény, hol pogány szimbólumrendszerbe ötvöz. A természettől távolodva a vonalnak egyre nagyobb szerepet juttat, míg végül — és ő az első — már 1890-ben non figuratív képet fest. Van de Velde, kit a szecesszió atyjának szoktak tekinteni, a művészet és élet kapcsolatát az angol Morris szellemében igyekszik szorosabbra fűzni, a szép és kissé bizarr külsőt az élet minden területén — a bútortól a könyvcímlapig — próbálta meghonosítani.

Éppen azért, hogy a szecesszió eltért a hű természetábrázolástól és az ornamentikának lényegbevágó szerepet juttatott, teremtődött meg egy új iparművészet lehetősége. Első szervezett művelői e stílusban skótok voltak.⁸

⁵ Azt a feltevésünket, hogy Rippl-Rónai párizsi tartózkodása alatt megismerkedhetett a preraffaelita művészek munkásságával, igazolja „Kalitkás nő” c. képe is, mely beállításában szinte teljes azonosságot mutat Walter Howell Deverell 1852—53-ban festett „Pet” c. képével.

⁶ A belga Fernand Khnopff az előző szimbolikus irányvonal képviselője, a preraffaelitizmus követője.

⁷ Nincs módunk ez igen szűkre szabott tanulmány keretében a német művészetről beszélni, bár a fentebb boncolgatott stílusjegyek mindegyike megtalálható ott is, de a kezdeményezés nem jellemző a német Jugendstílr. Ha hatott az osztrák, ill. magyar szecessziós művészetre, az csak másodlagos volt. Az igen erős akadémia és naturalizmus ellenállt a könnyed mozgásnak.

⁸ A glasgow-i iskola 1880-ban alakult, vezető tagjai Mackintosh, McNair és feleségeik, a Macdonald nővérek.

A „grand art” megosztja helyét, és a legnagyobb nevű képzőművészek örömmel vállalkoznak iparművészeti tervekre vagy azok kivitelezésére. A századforduló táján kialakult modern reprodukciós technika elősegítette az alkalmazott grafika terjedését is. „Gesamtkunst” — mondja a német nehezen lefordítható szóval. Felfedezik a népművészetet, Skandináviában például ez adta a legnagyobb lökést — a magyar népművészet hatásáról később esik szó. A művészet bekerült a lakásba és átalakította a polgári ízlést új formáival és dekoratív ornamentikájával. Ellensúlyt teremtett a hamis és legtöbbször át nem élt patetikus hangú akademizmus áradatában. Az 1880-as években váltak ismertté a műkénéi kultúra emlékei is. Vázáinak magas fantáziájú ornamentikája is nagy hatással volt, éppen úgy, mint a már fentebb említett japán fametszet divatja — különösen Franciaországra.

A francia szecessziót, azt a részét, mely nem angol hatást mutat, az impresszionizmusból való kibontakozás, „kivonulás” szülte. Cézanne, Seurat, Van Gogh, Gauguin mind erre törekedtek művészi alkatuk diktálta módokon. Emil Bernard és Gauguin az impresszionizmust — mely elvetvén az alkotói princípiumok egész sorát, kizárólag a szem igazságaira támaszkodott — a tárgy vagy figura tömör lényegének megjelenítésére törekvő stílusra váltotta át. Szintetizmusnak, majd cloissonizmusnak nevezték ezt az újfajta eljárás-módot. Valóban e képek a rekesz-zománc elve szerint készültek: a kikeverés nélküli tiszta színeket egymástól sötét kontúr választja el valamint a harmadik dimenzió megteremtése érdekében ugyanez az abroncs határolja el egymástól az előteret és háttérrel. Ezzel az eljárásmóddal természetesen egy olyan elem — a kontúr — iktatódott a festészet formavilágába, mely nehezen szerveült magával az ábrázolással. Ez a kontúrozási ötlet vált a továbbiakban a francia „art nouveau” kifejezési módjává. A kontúr eleinte még csak járuléka, díszítménye volt magának az ábrázolásnak. Francia példa nyomán festette például Rippl-Rónai színredukciós képeit.⁹ A formákat itt is, mint ahogy az 1910 körüli mozaikstílusú képeinél is, kontúr övezi — de a példákat Európán keresztül követhetjük akár a 20-as, 30-as évek magyar művészetéig.¹⁰

A kontúr azonban rövidesen a szecesszió törvényszerűségei szerint önálló életet kezd élni: eleinte még csak az ábrázolás lényegét fokozó elem, mint ahogy Toulouse-Lautrec is a kifejezés érdekében használja, majd egyre inkább szervesen díszítmény.

Nem volt véletlen, hogy anyagunkat eddigi áttekintésünk folyamán főleg a festészetből és annak fejlődési törvényszerűségeit figyelve merítettük. A festészet a szecesszió legmozgékonyabb művészeti ága. A századfordulót a múlt század elejétől induló stíláriis forradalom aspektusából szemlélve kaphatjuk meg a történetileg és esztétikailag egyaránt izgalmas és hiteles képet. A festészetnek szétszaladó irányvonalai éppúgy érintik a századforduló valamennyi művészeti problémáját, mint a ma művészetének gyökereit. A szecessziós művészet teljes képét nem bonthatjuk ki, ha csak a századvég jelenségeit figyeljük, miután a szecesszió nemcsak a századvég stílusa. Mint a szellemi, társadalmi behatásokra legkönnyebben reagáló műfaj, a festészet tükrében manifesztálódnak leghamarabb az új jelenségek. Az iparművészet, ahogy lát-

⁹ Rippl-Rónainak elsősorban az 1897-ben festett „Szüleim 40 évi házasság után”, a „Kuglizók”, a „Két gyászruhás nő” képeire gondolunk. Ezekre az ún. „fekete korszak”-beli képekre általában jellemző a kontúrozás is.

¹⁰ A kérdéstről lásd bővebben: BERNÁTH MÁRIA: A magyar szecessziós festészet helye az európai áramlatokban. Filológiai Közöny, 1967. 1—2. sz.

tuk, a szecessziónak dekoratív irányára tudott csak természetyszerűleg reagálni. Az építészettel még nehezebb a helyzet. Miután nagy anyagi ráfordítást igényel, az uralkodó osztály ízlése menthetetlenül rányomja bélyegét és igen lassan mozdul az új stiláris áramlatokra. Ennek persze még egy oka van, mely nem kevésbé döntő, nevezetesen az, hogy az építészetnek funkciója van, és a szecesszió kínálta újítások alig férnek össze ezzel az alapvető feladattal. Talán a spanyol Gaudi az egyetlen ízig-vérig szecessziós építész, ki valóban nemcsak a régi homlokzatra applikált újszerű homlokzataiban volt szecessziós, hanem a szó jó és pejoratív értelmében egyaránt elképesztő bátorsággal mozgatta meg és dobálta szét az építészet hagyományos elemeit a szecesszió és fanatikus lelke törvényei szerint.¹¹ De ilyen eklatáns példát az építészetben rajta kívül ne is keressünk.

*

Újra fölvéve az elejtett fonalat: a szecesszió útvonalai sematikusan, de kirajzolódtak. A századvéghez értünk, és az az érdekes helyzet alakult ki, hogy a szecesszió különböző forrásokból indult folyamai egyszerre ömlenek be Ausztria területére. A múlt század legutolsó éveiben vagyunk. Felmerül a kérdés, hogy miért csak ilyen későn érkezik ide? A válasz egyszerű, ha végigpillantunk Ausztria művészettörténetén, mely a szecessziót közvetlenül megelőzte. A kép, amit kapunk, sivár és szegényes. A barokk művészetben az osztrák szellem még talajra találhatott, bár alapjában véve barokkja is német, de ötvöződik bizonyos osztrák könnyedséggel, talán így is mondhatjuk: kissé világiasabb. A biedermeier pedig a múlt század második fele osztrák társadalmának lényegéből fakadt és ezért olyan elsöprő és mindent betöltő a szerepe melyet nehéz volt leigázni. E stílusirány, mely Ausztriában Waldmüller nevével volt fémjelezhető, kielégítette a polgárságot, mert a vásznakon viszontláthatta önmagát, méghozzá abban a szerepben, ahogy élni szeretett volna. A mindennapok ábrázolását idill vonja be. A német művészetben még a genre is szigorúbb, az akadémiák és a német szellem feszessége kevesebb teret hagyott az ellágyulásra. Ausztriában még a romantika sem tudott kifejlődni vagy erőre kapni, mert nem volt a tobzódó szenvedélyek és a tragikus indulatok hazája. Az európai művészetnek sajátos variációja alakult itt ki, mely mindig felületesebb volt előképénél és kedélyesebb. A legnagyobb hatású osztrák festőre is ez jellemző. Hans Makart pedig Münchenben tanult Pilotynál, tehát iskolája maga volt a legszigorúbb német akademizmus. Festészetének eszmekörére a historizmus, a hatalmas és hazug pompa rányomja bélyegét. Felfogása mégis lágyabb, olvadékonyabb, mint Pilotyé, és alaptermészete egyre olcsóbb hatások keresésére csábította, képeit a díszek és a fölösleges rekvizitumok vásárává tette, megfosztotta őket minden komolyságuktól. Volt persze ebben a túlzott tetszeni vágyásban valamiféle előérzet is, hogy a történelmi kompozíciók alól már kiszaladt a talaj. Franciaországban az impresszionizmus csatát nyert, Bécsben pedig 1879-ben Ferenc József az ezüstlakodalmát ünnepelte és a Ringen a Makart rendezte díszmenet haladt anakronisztikusan, mint valami pompás kísértet. A Makart-csokor az ezüst színű művirágokból, szimbóluma a füledt és művészietlen kornak.

¹¹ Legeklatásabb példaként megemlítjük Gaudi két művét, a barcelonai Sagrata Familia templomot (1883—1926) és ugyancsak Barcelonában a Casa Milá-t (1905—10)

Bécs a művészet minden területén a művészeti reakció bástyája volt. A század végén különben ezt már maguk az osztrákok is látták. A szorongató művészeti kérdések egyre élesebben vetődtek fel. A múlttal való szembefordulás szinte egy csapásra következett be. Hermann Bahr 1898-ban így írt: „. . .Nein bei uns wird nicht für und gegen die Tradition gestritten, wir haben ja gar keine. . . Geschäft, oder Kunst, das ist die Frage unserer Secession.”¹²

Az osztrák késés magyarázataként még azt is meg kell említenünk, hogy az osztrák művészet a németnyelvűség és egyéb tradicionális okok miatt leginkább a német művészethez kapcsolódott. A fiatal osztrák művészek Münchenbe vagy más nagyobb német városba utaztak tanulni. Bár a német századveggel kapcsolatban gyakran és süllyal emlegetik a szecessziót, úgy gondoljuk, nem teljesen jogosan. A német szecesszió ugyancsak import volt és szecessziós megnyilvánulások, ahogy már említettük is, a német művészet bizonyos sajátosságai, valamint akadémiáinak szerepe miatt kevés művésznél mutathatók ki. És ha voltak is ilyenek, nem iskolához vagy egyéb csoportosuláshoz kötődtek. Érdekes jelensége ugyanis a szecesszió, és ezt majdnem minden országban megtaláljuk, hogy képviselői szoros kis közösségekbe tömörülnek, legyenek azok iskolák vagy művésztelepek. Ezt a jellegzetességet a „Preraffaelita Testvériség” óta felfedezhetjük, csak példaként említjük a francia Pont-Aven-i, a skótoknál a glasgow-i iskolát, az osztrák „Secession”-t,¹³ a gödöllői iskolát, a lengyeleknél a „Sztuka”-csoportot. Olyanok ezek, mint mondjuk a szabadkőműves páholyok, szoros együttműködésben szövik művészet- és világmegváltó terveiket. Berlinben ugyan 1892-ben Munch kiváló norvég festő kiállításának botránya a modernebb szellemű festőket a régi egyesületből kiválni készítette, de ennek a megmozdulásnak magához a szecesszióhoz kevés köze volt. Hogy csak egy jellemző példát említsünk, a német szecesszió lapja, a Pan (1895-ben indult) rémülten utasítja vissza egy Toulouse-Lautrec-litográfia közlését — megijedve szellemétől.

Az osztrák és a magyar szecesszió késését is ezekkel a tényekkel tudjuk magyarázni. Bár a magyar művészet a századforduló után más törvényszerűségeknek engedelmessé fejlődött tovább, és ahogy majd látni fogjuk, a szecesszióban nem az osztrák utat választotta — ebben bizonyos Monarchia-ellenességet is észre kell vennünk —, mégis ennek közbenjöttével vált annyira sokrétűvé, izgalmassá. A hatások szövevénye, ezek bogozása nemcsak művészettörténeti érdekesség. Egy kiteljesedett és a delelőponton levő stílust szemlélhetünk, határán annak, hogy már idejétmúlt legyen, de még teljes pompájában. Ez elsősorban az osztrák művészetre vonatkozik. Magyarországon a szecesszió ti. soha nem volt annyira „intézményes”; bizonyos művészek oeuvre-jén belül követhető és egyes művészeknél ki lehet mutatni a hatásokat és jellegzetességeket, de a hatások és jellegzetességek nem vonatkoztathatók a magyar szecesszióra.

Ezek után magának az osztrák szecesszióknak a vizsgálatára térnénk rá. Nem az osztrák szecesszió történetét kívánjuk itt felidézni, hiszen a művészekről és művekről a már egyre szaporodó számú kézikönyvek szinte teljes képet

¹² HERMANN BAHR: Secession. Ver Sacrum 1898. 1. füzet 9—10. Lásd még ugyanerről a témáról BERTA ZUCKERKANDL: Wiener Geschmacklosigkeiten. Ver Sacrum 1898. 2. füzet 4—6.

¹³ Teljes nevén „Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession”. 1897. április 3-án alakult.

adnak.¹⁴ A példák, melyekkel élni fogunk, korántsem lesznek teljesek, inkább illusztrálni szeretnénk velük az általánosítható jellegzetességeket.

A felmerülő problémák két kérdés körül csoportosíthatók. Az egyik, hogy a beáramló hatásokon kívül milyen tényezők játszhattak közre az osztrák szecessziós művészet kifejlődésében, másodsor pedig azt a kérdést kívánjuk megvizsgálni, hogy tartalmi és formai vonatkozásban milyen az osztrák szecessziós művészet sajátos arculata, mit találunk speciálisan osztrák vagy esetleg tágabban fogalmazva „monarchikus” művészi jelenségnek.

Azáltal, hogy Ausztriába a szecesszió a fent említett okok miatt késéssel érkezett és itt csak a múlt század utolsó éveiben valamint a XX. század legelején bomlott ki, már egy olyan politikai, társadalmi helyzet formálhatta vonásait, amilyen szituációval máshol Európában valóban nem találkozunk. A teljes stagnálás évei voltak ezek, terhelve a nem túl sokáig késlekedő vég előérzetével. Igazi nemzeti fejlődésről nem lehet szó, a monstrum, félfeudális, többnemzetiségű államapparátus még a kapitalizmus természetes fejlődésének is útjába állt. A bürokrata és katonai hatalom ránehezedett a társadalmi fejlődésre, mintegy leblokkolta azt. A prosperitás legföljebb az üzletemberek igényét elégítette ki. Kitorési mód alig kínálkozott. A „tulajdonság nélküli emberek” szürkeségéből ritkán tört ki egy Törless, aki, mint Musilnál, valamennyire is szembeszállt a terrortal. E szembeszállás a szellem függetlenségének védelmében történt. Kafka hősei már csak „szűkülnek” és elidegenedett világban járnak személytelen, a szorongás, a félelem és a hontalanság élményeivel kikövezett útjukat. Az emberi erőfeszítés hiábavalónak tűnik. A Monarchia lényegéből fakadó életérzés ez.

A művész hősei vagy eszményei számára kiutat legföljebb az abszurditásba lel. Az abszurditás azonban többféle szférára bomlik és alkalmassá válik arra, hogy a művészetnek anyagot szolgáltatson. Bizonyos művészeknél (és itt már újra a szecesszió birodalmában vagyunk) erős arisztokratizálódást, a történelmen-kívül-helyezkedés kísérletét látjuk. E jelenség természetesen nem csak a művészet sajátja. Idézünk néhány sort Mátrai László akadémiai székfoglalójából: „... a gondolkodóknak (a Monarchiában) sajátos viszonyuk van a valósághoz, aminek pozitív oldala az erős absztraháló-matematizáló-teoretizáló hajlam, negatív oldala erős elszakadás a valóságtól, egy bizonyos logikai l'art pour l'art, mely számára a valóság elsősorban mint bizonyos elemek illusztratív példája jöhet számításba.”¹⁵

Az absztraháló, az irreálissal játszó hajlam tág teret engedett a művészi fantáziának. E művészek titokzatos, kimondhatatlan élményt keresnek, mely számukra a világ lényegét van hivatva kifejezni. Freudnak a tudatalatti ösztönök feltárására tett kísérletei, a sajátságos lelki mechanizmusok megismerésének tana is ezekben az években kezd terjedni.

Misztikus, transzcendens tartalmak próbálnak szimbolikus erejűvé emelkedni. A művészi szimbólum azonban még nem azonos egy elvont gondolat konkrét képével, hanem szabad asszociációval kapcsolja egymáshoz a

¹⁴ A már idézett Hofstätter és Rheims forrásmunkái mellett a szecesszió kérdéseiről legátfogóbban tájékoztatnak: 1. Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert. Herausgegeben von H. SELING. Eingeleitet von K. BAUCH. Heidelberg—München, 1959. 2. NIKOLAUS PEVNER: Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius. New York 1949. 3. ROBERT SCHMUTZLER: Art Nouveau-Jugendstil. Stuttgart, 1962.

¹⁵ MÁTRAI LÁSZLÓ: Haladás és hanyatlás problémái a kultúrhistoriában. MTA Közleményei XIV. 1965. 11.

természet és a lélek képeit. Az osztrák szecesszió tartalmi részében a szabad asszociációra való készség hiányzik. Gustav Klimtnek, az osztrák szecesszió legnagyobb és legjellegzetesebb mesterének képein a szimbolizmus már inkább reminiscencia-szerűen él tovább, inkább az igyekezetet látjuk, de közlendői egyre inkább elvesztik általános-emberi motívumaikat. A szimbolizmus azáltal is válik olyan népszerűvé, mert a mű élvezői aktívan, saját érzelmeikkel maguk is részt vesznek a mű cselekményében, mintegy továbbépítik azt. Ahogy a szimbólum allegóriává csontosodik, úgy válik a forma is formulává. Igyekezetükben, hogy a festészet nyelvén is elmondhassák pontosan megfogalmazott tételeiket a Filozófiáról, az Orvoslásról vagy akár a Sorsról, a formai elemek egyre görcsösebbé válnak. Mondain arc vicserog a Jog ál-komoly fogalmazása körül. Kokoschka tanárának, Klimtnek ajánlotta 1908-ban himnikus, maga által illusztrált költeményciklusát (*Die träumenden Knaben*). A szecesszió irodalmi-művészeti kapcsolatának legekleatásabb példája e könyvecske, mely a Férfi—Nő problémával foglalkozik.¹⁶ A forma és tartalom, a szöveg és a kép már mind egy gyökerű.

A formai újítások, a dekoratív elemek szerepe egyre inkább önállósul és öncélúvá válik. Klimt női figuráinak környezetét szőnyegszerű ornamens borítja spirálokból, három- és négyszögekből, körökből.

Klimt követői már nem fárasztják magukat a pszichologizálással, bár a művészek nyilatkozataikban állandóan emlegetik a tekergő vonalak és ornamens kifejező erejét. De ekkor már csak a lelkükben él a szecesszió mind- eddig jelenlevő sajátossága, hogy — mint ahogy a preraffaelitizmustól Klimtig láthattuk — mondanivalója volt.

Extravaganciák és kifejezett újítási törekvések is helyt kaptak. Josef Hoffmann, a kiváló osztrák szecessziós építész például így ír: „Das reine Quadrat und der Gebrauch von Schwarz—Weiss dominierenden Farben interessierte mich deshalb so besonders, weil diese klaren Elemente nie in früheren Stilen erschienen waren.”¹⁷

Ahogy ez Josef Hoffmann soraiból is világosan látszik, a bécsi szecesszió- nak az a jellegzetessége, hogy előszeretettel alkalmazza a mértani formákat, az építészet számára nagyon megfelelt. Az építészeknek, ha „szecessziósak” akarnak lenni, nem kell megelégedniük csak a homlokzat dekorálásával, az alaprajz és a szerkezet, a tér-tömeg elrendezés is képes alkalmazkodni e forma- követelményekhez. Már Otto Wagner is használja a geometrikus ornamenseket, Josef Olbricht nevéhez pedig a „Wiener Secession” kiállító-épületének tervezése fűződik, mely magán viseli az osztrák szecessziós építészet minden fontosabb jegyét. Nyilván nem véletlen, hogy Adolf Loos, a modern építészet egyik elő- harcosa a tiszta formákra építő, a funkciót mindig szem előtt tartó osztrák szecesszióból nőtt ki.

Az osztrák iparművészet európai utakon halad. Fentebb már ejtettünk néhány szót arról, hogy mi volt az oka az iparművészet hirtelen előretörésének, és hogy a szecesszió alapsajátosságai mennyire kedveztek az újfajta formakincs kialakításának. A vonalak, a díszítmények öncélúvá válása azonban olyan útra csábította az iparművészetet, hogy lassan már eredeti funkcióját sem tudta teljesíteni. Poharak születtek, melyek sem ivásra, sem víz befogadására

¹⁶ Strindberg nyomán a „Femme fatale”, valamint a Férfi—Nő problémája a szecesszió „szimbolikájában” igen gyakori. Különösen Északon, Németországban és Ausztriában.

¹⁷ Idézet átvéve SCHMUTZLER: i. m. 245.

nem voltak alkalmasak és székek, melyek ha netán meg is bírták az embert, igen kényelmetlen ülés esett rajtuk — és a példákat sorolhatnánk az iparművészet minden ágából.

Az osztrák iparművészetre, a belső berendezésre erősen hatott a skót Mackintoshnak és feleségének bécsi működése. Egy zenetermet rendeznek be ott, és a szecesszió nívós lapja, a *Ver Sacrum* is foglalkozik velük. Morrisék korában a szépségkultusz és kézművesség tiszteletének ritka szerencsés összefonódása szavatolta az iparművészeti tárgyak művészi hitelét. A századforduló után azonban a nagyipar és a tömeggyártás megpecsételte e tárgyak sorsát és az ízléstelenség áradatának még soha nem tapasztalt dömpingje kezdődött, melyből a művészi értéket csak a legnagyobb körültekintéssel lehet kibányászni.

Az osztrák művészet, bárhogy is ítéljük meg kisiklásait, a barokk óta a szecesszióval került be az európai művészet vérkeringésébe. Internacionális stílust vett át, melyet sikerült sajátos jegyekkel gazdagítani.

A magyar művészetről eddigi áttekintésünkben már több szót ejtettünk, a magyarországi szecesszió alighanem legfontosabb reprezentánsairól: a gödöllői iskoláról és Rippl-Rónairól mint az angol és francia hatások továbbéltetőiről.

Magyarországon a szecesszió, bár érzékenyen reagált a hatásokra, mégsem határozza meg Ausztriához hasonló mértékben a századfordulót és e század első éveit. Úgy látjuk, paradox módon ennek elsőrendű oka éppen Bécs közelsége volt. Szabatosabban kifejezve, maga a Monarchia.

Magyarországon a századforduló előtti éveket, művészeti megmozdulásait a Millennium határozta meg. A történelmet történelmi stílusok ünnepezték. Utolsó nagy kavalkádja volt ez Magyarországon a historizmusnak. Elég rosszkor jött, művészeink ekkor már utaznak nyugaton és — bár kétségtelen, hogy az akkortájt erősen megtaposott nemzeti öntudatot is élesztgette — a frissebb művészi szemléletmód kezdeti lendületét csak fékezte, letörte. A megkésett társadalmi fejlődés következtében pedig a magyar művészetben a szokásosnál is tovább éltek bizonyos múlt századi sajátosságok, élvezve az uralkodó osztály támogatását, de a modern művészet minden visszahúzó erő ellenére már bontogatja szárnyait. A stílusok sehol máshol Európában nem éltek ennyire egymás mellett.

Ha az összefonódott szálakból megpróbáljuk kibontani a szecessziót, a kép ugyancsak heterogén. Az angol és francia hatásokról már beszéltünk. A szimbolizmus, mely mint ahogy szerte Európában láttuk, szívesen fogódzkodott össze szecessziós formával, hozzánk már egy komoly társadalmi forrongás idején érkezett. Haladó, szociális mondanivalójával a társadalom felébresztésének fegyvere lett. A szecesszió egészen más értelmezést nyert, mint amelyet Ausztriában mutatott. „Hagyjátok hát a szecessziót ti, kik a korlátok bábjai vagytok! Forradalom és emberek kellenek hozzá, nem divatbábok” — írja Ady.¹⁸

Bécsben a magyar szecesszió művészei közül alig tanul valaki. Hofstätter Rippl-Rónainak francia orientációját Bécs közvetítésével véli magyarázni, azon egyszerű oknál fogva, hogy Carrière és Aman Jean a bécsi „Szecesszió” kültagjai voltak. Lechner Ödön német és francia útja után az Iparművészeti Múzeummal (1891—96) lerakja a magyar szecessziós építészet alapjait és

¹⁸ ADY ENDRE: Szecesszió. Összes Prózaí Művei 1955. I. 119.

nagy példája hatalmas iskolát teremtett. Lajta Béla is szuverénebb művész, mint hogy egyszerűen Adolf Loos követőjének tarthatnánk.

A magyar művészet németországi iskoláinak hatására a festészetben a naturalizmus a legszámottevőbb irányzat, Dudits Andor, Márk Lajos, a fiatal Vaszary János szecessziós jellegzetességei a német példa nyomán alakulnak. Miután a naturalizmus nehezen adja fel éltető elemét, az anyagábrázolást, a németes jellegű szecessziót inkább csak bonyolult csoportkép-beállítások vonalvezetésében fedezhetjük fel.

A bécsi hatást leginkább Kozma Lajos és a köréje csoportosult művészek, főleg belsőberendezők és alkalmazott-grafikusok működésében látjuk. Kozma, kinek sokoldalú és igen nívós tevékenysége az építészettől egészen a színpadi díszletekig terjedt, 1913-ban a „Wiener Werkstätte” e valóban kvalitásos, de a tömegtermeléssel szemben már mégsem számottevő hatóerejű iparművészeti vállalkozás mintájára megalapítja a „Budapesti Műhelyt”. A Magyar Iparművészet, mely 1897-ben indult (a Ver Sacrumnál egy évvel korábban) bizonyítja, hogy iparművészetünk ornamentikájában, illusztrációkban sokat tanult Bécstől.¹⁹ Azonban Kozmánál is, mint ahogy egy sor építész és az iparművészek működésében is megfigyelhetjük, a népi motívumok gyűjtése és azok felhasználása egyre jellegzetesebbé válik. Ebben a tényben ugyancsak nemzeti önállóságra való törekvést kell látnunk. A magyaros motívumok azonban helyenként szigorú, de mindenképpen kötött és zárt formavilágánál fogva mint díszítőelemek nem tudtak szerveződni a tárgyak szecessziós hajlataival és ezért inkább applikációnak hatnak.

A magyar művészetben a szecesszióknak nem volt túl hosszú a maradása, az idő már a modern művészeteknek kedvezett.²⁰ Kozma Lajos 1928-ban e szavakat írta: „A szecesszió túlzott egyénieskedése után valami kötöttség után vágytunk a széteső önkényeskedés után: kompozícióra. . .”²¹

Két városról kell még néhány szót ejtenünk, Prágáról és Krakkóról. Az első a Habsburg-dinasztia „családi birtoka”, a másik tartománya volt.

A Monarchia országrészei közül Csehország állt az uralkodóház személyéhez és családjához a legközelebb. Ferenc Ferdinánd Csehországból nősült, ott tartott udvart. Prága építészetére ezek a körülmények rendkívül kedvezően hatottak, és ennél fogva az osztrák építészettel Prága építészete sokkal jobban összefonódott, mint a Monarchia többi országrészeié. A fenti körülmények a művészeti életet gazdagabbá tették, noha ezen a területen a csehek nemzeti önállósága jobban érvényre jutott. A kivitelező művészek kevés kivételtől eltekintve cseh származásúak, az osztrák arisztokrácia állandó ott tartózkodása ellenére. Az erős cseh nemzeti mozgalmak igyekeztek féken tartani egyébként az uralkodóház és az arisztokrácia más irányú befolyását.

A cseh szecesszió művészete nagy általánosságban ismétli vagy újrafogalmazza azokat a mozzanatokat, melyeket már szerte Európában megfigyelhettünk. Belga, angol, német hatások ugyancsak érvényesültek. De ezen stílusmozdulatokon belül nagyon kiváló jelenségeket találunk, akikről nem lehet a sajátos önállóság jelzőjét megtagadni. Így elsősorban Jan Preisler

¹⁹ Kozma Lajos fametszeteivel jelent meg Ady „Margita élni akar” c. könyve 1921-ben.

²⁰ A magyar szecesszió késői, de igen rangos példájának tartjuk Nagy Sándor 1940–42-ben festett freskóit a pesterzsébeti plébániatemplomban.

²¹ Magyar Grafika 1928. 5–6. sz. 178.

életművét Švabinský sok évtizedet átfogó munkásságát és ezen belül a Szt. Vitus-dóm üvegablakait emeljük ki. Korában széles körű munkásságot fejtett ki Alfons Mucha is, aki a szecesszió osztrák ágát plántálta át cseh és morva területre, végül a szobrászok közül Stanislav Sucharda műveit.

Lengyelország sorsa az Osztrák—Magyar Monarchiában a legelnyomottabb volt. Nemcsak amiatt, mert Bécs fényétől és hatóerejétől távol esett, hanem mert Galíciát a legelmaradottabb lakosság lakta, amelynek az osztrák kultúrához kevés köze volt, és nem is akarta, hogy több legyen. A lengyel állam szétdaraboltsága folytán a nemzeti erők kívülről sem segíthették ezt az elmaradott országrészt, mert nekik éppen elég gondjuk-bajuk volt egyéb idegen elnyomóktól.

E szomorú történeti tények miatt a kultúra főleg Krakkóra mint kultúrcentrumra összpontosult. Itt alakult meg a „Sztuka” nevű művészegyesület is, amelybe azonban heterogén művészeti irányok társultak, ahogy ezt egyébként a müncheni „Szecesszióban” is láttuk. Valami vékony kapcsolata Krakkónak Béccsel azért fennállt, az egyesület 1908-ig háromszor állított ki ott. Stílusunk legjelentősebb képviselője Krakkóban Stanislaw Wyspianski, akit erősen befolyásolt az osztrák szecesszió. Monumentális kompozíciókat festett, és üvegablakokat is tervezett. Meg kell említenünk még Józef Mehoffert, aki a naturalizmusnak olyan értelmű átlendítője volt a szecesszionizmusba, mint amilyent a német talajon láthattunk.²²

Vázlatos áttekintésünket befejeztük, de a konklúzió levonásához talán ennyi is elég. Elsőrendű törekvésünk e tanulmány kapcsán az volt, hogy megpróbáljuk mind térben, mind időben a szecesszió fogalmát kiterjeszteni. Úgy gondoljuk maga a szó sok félreértésnek okozója, ti. e terminus technicus összefonódott az osztrák századforduló stílusának megnevezésével, teljesen helytelenül, miután így nem vagyunk képesek megnevezni e stílus többi irányvonalát. Azért mert a francia gótika „flamboyant”, még nem vitatjuk el tőle a gótikus jelzőt. Valahogy így kellene kitágítani a szecesszió fogalmát is, hogy francia, angol stb. variánsai is beleférjenek. Ha ezt elfogadnánk, kevésbé is idegenkednénk tőle. Magunk részéről ezt az utat próbáltuk járni e tanulmány keretein belül is.

Ennek tükrében talán még egyértelműbben tudunk válaszolni a bevezetésben feltett kérdésre. Nem, a Monarchiának nem volt sajátos stílusa. Volt osztrák, volt magyar századforduló. Ha valaki majd megírja a magyar szecesszió történetét, nyilván sok olyan adatot hoz majd napvilágra, mely azt bizonyítja, hogy a kapcsolat az itt vázoltaknál kiterjedtebb volt. A lényegyet tekintve azonban más eredményre akkor sem juthatunk. A magyar művészetnek tágabb volt a horizontja.

A törökök is megépítették mecsetjeiket annak idején szerte az országban. A magyar kultúra — szellemében — a századfordulón is független tudott maradni.

²² A századforduló cseh és lengyel művészetére vonatkozóan — miután a nyugati publikációk nemigen foglalkoznak e kérdéssel, a következő forrásmunkákat ajánlhatjuk: 1. Česká Secese Umění 1900. brnói szecessziós kiállítás katalógusa 1966—67. 2. MIECZYŚLAW WALLIS: Secesja. Varsó, 1967. (Angol nyelvű rezümével.)

A magyar századvég modern prózai törekvéseiről

E cím alatt — folyóiratunk esetében szokatlan módon — tulajdonképpen egy kandidátusi disszertáció, *Diószegi András a századvég magyar prózájáról* írott, 1968 októberében védésre került munkájának vitáját tesszük közzé, rövidített formában, kihagyásokkal. Az egyébként is színvonalas vitaanyag tárgyánál fogva szervesen illeszkedik számunkba: beiktatásával egyrészt teljesebbé válik a közép-európai századfordulóról adott körkép, s mód nyílik összehasonlításra, konfrontálásra; másrészt pedig *Czine Mihály* és *Németh G. Béla* opponensi véleménye, valamint *Diószegi András* válasza elvi szinten is foglalkozik néhány olyan, nemzetközi viszonylatban is kardinális problémával (elsősorban a szecesszió kérdésével), amelyet számunk több tanulmánya tárgyal vagy érint.

A megvitatott disszertáció legtöbb portréfejezete és elvi összefoglaló fejezete az irodalomtörténeti kézikönyv (A magyar irodalom története) Sötér István szerkesztette IV. kötetének (1849—1905, Akadémiai Kiadó, 1965) részeként jelent meg. A lapszámhivatkozások e kötetre vonatkoznak.

CZINE MIHÁLY

Diószegi Andrásnak a század végi magyar prózával foglalkozó tanulmányai úttörő jelentőségűek. Bozótos, csak körülbelül ismert terület pontos feltárására vállalkozott. A magyar irodalom „közgazdasági kora” — vélte a századvégről a Nyugat-nemzedék —, s átadták a csendes feledésnek. Gozsdu, Papp Dániel nevét a Nyugatban jóformán le sem írták, Thury Zoltánról s Tömörkényről is csak ritkán és többnyire hűvösen szóltak. Vákuumként szerepelt ez a kor az emlékezetben; csak az öreg Vajdát, Reviczkyt, Komjáthyt és Kiss József villanásait tartották igazán jelentősnek, a prózaírók közül Mikszáthot és Bródy kezdeményeit. Az utolsó két évtizedben tisztább lett a képünk, Komlós Aladár, Rónay György, Király István, Rejtő István és Kispéter András vonatkozó tanulmányai nyomán, a líráról való képünk már árnyaltnak is mondható, de a század végi magyar prózáról mindaddig csak részleteket ismertünk, az egész fölött nem volt áttekintésünk.

Diószegi András tanulmányaiban minden jelentős századvégi prózaíróra és prózai törekvésre fény derül. Feltárta a különböző törekvéseket s beillesztette a századvéget a magyar irodalom folyamatába. Egyszerre végzett feltáró munkát és teremtett rendező koncepciót, felülvizsgált régi tételeket és az anyag alapján, új, elvi jelentőségű igazságokat fogalmazott. Gozsdu, Peteleiről, Iványiról, Justhról, Bródyról, Papp Dánielről, Tömörkényről festett arcképei nem pusztán a szakirodalom alapján való összefoglalások, mint a kézikönyv fejezetek egy részénél ez természetesen lenni szokott, hanem önálló kutatásokon alapuló, tanulmány terjedelmre, ívnyi helyre szorított monográfiák. Minden arckép a felkészült s értő irodalomtörténészt dicséri. Életsors és mű, írói szemlélet és anyag, a hagyományokhoz kapcsolódás és a kortársi irodalomba való beágyazottság, a szellemi környezet, a műfaji probléma, az erkölcsi, intellektuális arc, az alkotáslélektani kérdések — minden helyet kap tömör arcképeiben. Megvallatja a szakirodalmat,

a történelmet, még a kiadatlan, kéziratban lappangó leveleket is — például Gozdsu leveleit Weiss Lajosnéhoz —, s főként a műveket. Különösen szép, ahogy Juhsthnál az életformát érzékelteti, az alkatot és a művészi lehetőséget, Thury Zoltánnál a cselekvésvágyat s a megtöretést, Iványi kapcsán a vidéki (nagyváradi) intellektuelek szellemiségét, Gozsdunál a természettudományos környezetet. Hosszasan sorolhatnám még szép eredményeit. A századvég balsorsú prózaíróinak, valamennyinek, először ő szolgált teljes igazságot. Eddig inkább csak Bródyt tartottuk számon a modernség úttörőjeként, a század elejétől kezdve az ő neve vonzotta magához mindazt az újat, amiért a századvég írói annyian elvéreztek. Diószegi meghagyta Bródyt érdemelt helyén, sok irányú kezdeményezéseiről, az általa keltett szellemi izgalomról, művészi hozományáról a legnagyobb elismeréssel szól, de mellé rajzolja érdemük szerint a feledett kortársakat is, s beilleszti őket a magyar irodalom folytonosságába. Rámutat, hogy Bródy mellett a magyar prózastílus forradalmában másoknak is szerepe van, „voltak, akik tudatosabban, s éppen ezért Bródyra is hatást gyakorlón fogták fel egy új stílus problémáit”. Justhot, Ambrust, Papp Dánielt és Gozsdut említi ebben a vonatkozásban. Tömörkényt is kiemeli az eddigi közhelyekből, s népiességében a polgári, etnográfikus népiesség forradalmi népiességbe való átváltódását látja. Művészetében — írja — 1849 után először került helyére a „népiesség alapvetően szociális, forradalmi értelme és tartalma”. Tömörkényt összekötő kapocsnak látja Arany és a Nyugat, másfelől Petőfi és Ady, illetve Móricz forradalmas népiessége között.

A felderített tényekből, a felismert tendenciákból bátran von le irodalomtörténeti érvényű következtetéseket is. Azzal a tétellel szemben, amely a magyar irodalomban minden időben a lírát véli reprezentatív műfajnak, megállapítja, hogy a század végi magyar irodalom reprezentatív műfaja a novella. „A 80-as, 90-es években — fejtegeti — a felnövekvő polgári irodalom legszínvonalasabban, leginkább előremutatón a novella műfajában képes megnyilatkozni. A polgári realista regény megteremtésének feltételei már nincsenek meg a századvégen, a klasszikus kapitalizmus viszonylag egyértelmű, áttekinthető valósága éppen ebben az időben fejlődik át ugrásszerűen az imperialista korszak bonyolult ellenmondásokat tartalmazó valóságába. Ezeket az ellenmondásokat átfogóan majd a líra, Ady költészete fogja tükrözni irodalmunkban; e líra megszületéséhez viszont még nem érettek a viszonyok . . . A polgári realista regény és a modern forradalmi költészet közötti időszak a legteljesebben a valóság új elemeit, mozgásterenciáját dinamikusan megadó műfajban; a novella műfajában fejeződik ki.”

Diószegi eme felfedezésében mértéktartó marad. Az átmenetiségnek a megállapításával jelzi a műfajnak s képviselőinek problematikus helyét is; nem feleli, hogy a századvégi novellából minden érték mellett is hiányzik „az igazi nagyarányúság”, a valóság tükrözésének az az extenzitása, amely a klasszikus polgári regény vitathatatlan érdeme. De mégis, fejtegeti: „a hetvenes, nyolcvanas években kezdődő irodalmi mozgalom mind világnézeti, mind politikai, mind pedig esztétikai tartalmát tekintve: elsősorban anti-feudális jellegű irodalom”, s ebben az értelemben korszerű folytatása a negyvenes évekbeli kezdeményezéseknek s egyben előzménye a Nyugat irodalmának; Ady és Móricz népi-plebejus realizmusának és szimbolizmusának, sőt a Nyugat forradalma után kibontakozó szocialista törekvéseknek. A századvég stílusa — írja Diószegi — sokrétűségében és ellentmondásosságában sem véletlen efermer alakulat, s nem is külföldi eszmeáramlatok függvénye; „egészében véve bonyolult és hű tükröképe a kor ellentmondásos társadalmi folyamatainak, annak a szituációnak, amikor egy történelmileg viszonylag rövid időszakon belül három társadalmi formáció alakulatai torlódnak össze; a magát túlélő feudalizmus, a felemásan fejlődő kapitalizmus és a népi forradalmak előjátékai, ideológiájukban és érzésvilágukban egy új társadalmi rend ígéretével. Minthogy azonban a századvégen mindezek a mozgások, formációk még bizonyos egyensúlyi állapot-

ban, a forradalmi mozgalmak csupán csírájukban vannak meg: az új stílus, az új esztétikum, s az a hármás tagadás, amely benne megnyilvánult, szétszórtan, elvegyülten jelentkezik.” (1037.)

Ez a megállapítás is egyértelműen igaznak tetszik, legfeljebb a „hármás tagadás” — a kapitalizmus tagadásának három változata van Diószegi szerint ebben a korban, a dezilluzionizmus, az egyéni menekvés, s a társadalom radikális megváltoztatására való igény — tűnik benne bizonytalanoknak. S ez a bizonytalanság a koncepció további pontjain kérdőjelle erősödik.

Diószegi szerint a szétszórt tendenciák forradalmi ellenzékiességbe való sűrítése a forradalmi erő előtörése folytán válik majd lehetővé, a Nyugat-korban. A Nyugatban Diószegi eszmeiség és karakter tekintetében a századvég különféle művészi áramlásainak az egyenes folytatását látja, magasabb nívón. (1037.) A századvég s a századelő ellenzéki tendenciáiból teremt — felfogása szerint — szintézist Ady és Móricz, a „kor heterogén, sokrétű, ellentmondásos stílusából egységes, domináló korstílust” ötvözve. Adyban Diószegi szerint a kor három ellenzéki tendenciája, három fő stílusiránya dialektikus egyensúlyba olvad — a felvilágosult polgári kriticismus az egyén szecessziós lázadása és a népi forradalmiság — eszmei és művészi értelemben. (1039.) Móricz regényeiben a kritikai realizmus, a szecesszió és a népi forradalmiság hármás energiái olvadnak össze.

Merész felfogása ez a magyar irodalom fejlődésének. Eddig a századvég irodalma inkább betemetett irodalomként élt a köztudatban, amelynek Bródyt kivéve nem volt folytatása; a Nyugat írói maguk is úgy tudták, hogy egy néma kor után lett hangos az irodalom ligete. S még azok is, akik Komlós Aladár nyomán felfigyeltek a századvég Nyugat felé mutató kezdeményezéseire, a kezdetet 1880 körül látták és a 90-es években törést észleltek. Diószegi most olykor 1867-től, illetve a 70-es évektől számítja az új irodalmi korszakot. Szerinte a 67-tel kezdődő korszak progresszív irodalmi és esztétikai áramlásai előzményei és bevezetői a Nyugat korszakának, s így a Nyugat irodalmi forradalma nem kezdete, hanem betetőzése egy négy évtizedes irodalmi és művészeti áramlásnak.

Ebben a felfogásban a magyar irodalom 1867-től, illetve 1880-tól — mert többször 1880 táján jelzi Diószegi is az új első mozdulásait — 1918-ig terjedő fél évszázada egységes. Szinte teljesen eltűnik a választóvonal a Nyugat és a megelőző irodalom között, a Nyugat eszerint csak magasabb szinten teljesíti ki a már korábban meglevő tendenciákat. Pedig aligha elég a folytonosság megállapítása; a Nyugattal s főként Adyval és Móriczcal valami alapvetően új is kezdődött, például a kisszerűséggel szemben a monumentalitás.

Diószegi nevet is ad a világháborút megelőző kor rokonnak vélt tendenciáinak, az egész tenyészetnek, amelyben minden új művészi törekvést elhelyezhetőnek vélt s amelybe, szerinte, beletartozik Gozdu és Petelei, Justh és Tömörkény, sőt Ady és Móricz is, s ha szabad Diószegi Andrásnak a szegedi irodalomtörténeti vándorgyűlésen elhangzott előadására hivatkozni: Bartók és Csontváry is. Meghatározó koráramlatnak, korstílusnak a szecessziót vallja.

Persze, Diószegi szándékát értem, s törekvését méltánylom is. Arra a régi vitára akart választ adni, hogy van-e a magyar századfordulónak egységes, önálló stílusa, mégpedig az egységes korstílus hitében, illetve ígézetében. Nevet adni valaminek, egy fogalom keresztapjának lenni: igazán nagy vállalkozás. Diószegi András a kor rokonnak érzett tendenciáit, egységbe foglalhatóknak vélt áramlásait a szecesszió nevével jelölte. Hogy a szecesszió elsősorban iparművészeti, építészeti és képzőművészeti fogalom, s hogy a magyar s nemcsak a magyar irodalomtörténetben kellemetlen mellékíz tapadt hozzá hosszú időn keresztül, az Diószegit nem zavarja. Nem is zavarhatja; a szónak új tartal-

mat is lehet adni; a barokknak is pejoratív íze volt a régebbi korok szótárában. A fontosabb kérdés az, hogy van-e a naturalizmus kora óta egységes korstílus; s hogy a stiláris jegyek rokonsága, az egységes korstílus elképzelése alapján lehetséges-e az újabb irodalomtörténeti szakaszok rendezése. Szerintem minden irodalomtörténetben lényegesebb és célravezetőbb szempont az alapvető szemléleti rokonság, mint a stiláris rokonság, s egységes korstílus a magyar századfordulón nem volt. Egységes korstílus létéről, egységes koráramlatról Diószegi sem tudott meggyőzni.

A szecesszió fogalmát sem tudta egyértelműen tisztázni. Sok mindent ért szecesszió-n, egymástól távoleső dolgokat is. Papp Dániel szerinte a szecesszió lázongásának ad formát, támadó szembeszegülés az adott valósággal. (801.) Gozdunál szkepszisből, nihilizmusból következik, realista lázongás helyett élettelen pszichologizmusba fordulást jelent; Ambrus *Midás királya* olyan szecessziós irányba mutat, amelyben „az egyén sohasem bízza tisztán magát érzelmeire, ösztöneire, hangulataira, megmarad az intellektuális síkon, a racionális keretek között”. (864.) Peteleinek a „túlfinomodó pszichologizmusában”, Gozdunak a színpompájában, Justhnak, Ambrusnak a zeneiségében véli felfedezni az eszközök dekoratív, szecessziós túlhajtásait, s bizonyos értelemben Mikszáth anekdotáinak is dekoratív funkciót tulajdonít. (1032.) A szecesszió egyszer a naturalizmussal szemben kialakult áramlatként szerepel (826) — ide számítja Diószegi A Hét novellistáinak nagy részét —, máskor mintha a naturalizmus is csak részjelensége, esztétikailag, történetileg elkülöníthető szakasza lenne a szecesszió-nak, az impresszionizmussal, neoimpresszionizmussal, egzotizmussal, primitivizmussal együtt. Értelmezi a szecessziót, tartalmi vonatkozásban, indirekt antifeudalizmusnak és antikapitalizmusnak (1038.), az egyéniség forradalmának, a közélet mezszygójén elvesző hősök tájékozódásának a „tisztá érzelmek és szenvedélyek irányában”.

Vagyis: nagyon rugalmasan értelmezi Diószegi a szecessziót, szinte a századvég minden egyéniségéhez és művészi jelenségéhez hozzá igazítja tartalmi és formai vonatkozásokban is. Maga is érezve a fogalomba vont jegyek egymástól való különbözőségét, technikai és tematikai vonatkozásban, a szecesszió-nak egyhelyt a világnézeti, szemléleti lényegét emeli ki mint egyetlen alapvető meghatározót: „... a fennálló rendtől való elfordulást, menekülést és az ezúton való tagadás attitűdjét.” Ebben az értelemben mondja a századvég legkülönbözőbb tartalmi és formai mozzanatokban érintkező, gyakran egybeolvadó művészeti irányzatait közösnek. „Ebben az értelemben — írja — a századvég egész indirekt lázadó, az individuális tagadás romantikus attitűdjét választó művészete — szecesszionista.” (1033.)

A szecesszió — írja ugyanitt — „a társadalmi és politikai mozgalmaktól elszigetelt, magányosan lázadó, s éppen ezért csupán önmagára s a nagy művészeti hagyományokra utalt polgári művész sajátos módszere. A szecesszió, amely éppen azért, mive bázisa — nemcsak gyakorlatilag, hanem elvileg is — maga a művész, a zsenialitásában, tehetségében, élményeiben és szándékaiban eredeti, páratlan művészi individuum, a szemléletnek és mondanivalónak, a tartalomnak és a formának annyi változatát tartj lehetségesnek, sőt szükségszerűnek, ahány művész ezt az utat választja.” (1033.)

Nem idézek újabb részleteket Diószegi szecesszióra vonatkozó elképzeléseiből. Ez a parttalanó oldott fogalom ilyen elmosott határokkal nem alkalmas szerintem a eligazodáshoz; ebben a tartalmi és formai jegyek teljes kötetlenséggel kavarodnak véletlenszerű kapcsolatokra léphetnek, ahány művész, annyiféle módszerű, stílusú és útú lehet, s mégis belül marad a szecesszió-n, hisz egyetlen meghatározó mozzanat a lényeges: a társadalmi és politikai mozgalmaktól való elszigeteltség s a magányos lázadás. Ebben az értelmezésben lázadásnak minősül s a társadalmi forradalom felé mutatónak igazában a dekadencia is, nem számít, hogy a menekvés milyen irányú. Ebben a fel-fogásban valóban minden valamire való művész lehet szecessziós a századvégén. Diószegi

elgondolásában a századvég minden egyes művészi értelmiségije a kapitalizmus ellen közvetlenül vagy indirekte lázadó.

Diószegi András, rendkívüli merészséggel, megváltoztatta a szecesszió előjeleit. A szecesszió régi felfogásából a formai elemeket jórészt megtartja, de a szecesszió tartalmi és világnézeti előjelét megváltoztatja. Halász Gábor a szecesszió művészetében, díszítő kedvében, „szóval való mesterkedésében” a népi primitív elemhez való vonzódásában a polgári elégedett jólétet látta; Diószegi a kapitalizmus elleni indirekt lázadást. A szecesszió művészileg a korábbi felfogásban inkább a tartalomtól a forma felé tolódást, az öncélúvá váló ornamentika felé haladást jelentette, Diószeginél a tartalom hangsúlyosága és a formai monumentalitás felé mutat. (Ady, Bartók, Csontváry.) Az egységes korstílus keresése közben Diószegi elnézett jelentős különbségek fölött. Csak a menekvésre figyelt, de azt már mellékesnek vette, hogy a menekvésnek mi volt a kiváltója és milyen az iránya. Justh is a paraszthoz, a természethez fordult, Tömörkény, Gárdonyi is — s ez már az ő számára elég a rokonításhoz; holott Justh elsősorban az arisztokrácia fáradt vérének a felfrissítésére gondolt, Tömörkény pedig már az agrárszocialista eszmékkel rokonszenvezett.

Diószegi szecesszió fogalmát, legalábbis ebben az állapotában, körülhatárolatlanságában, vita nélkül elfogadni nehéz. Egy áramlathoz tartozónak csak több meghatározó, közös jegy alapján lehet valamit vagy valakit értelmezni, a színező elemek alapján nem. Ha Adyban, a korai Bartókban és Csontváryban vannak is szecessziós vonások, színezőként, a színező elemek alapján nem lehet művészetüket a szecesszió körébe utalni.

Ahol Diószegi András összefoglalóan fejti ki a szecesszióra vonatkozó elképzeléseit, olykor megfelelkezni látszik az egyes portrékban elmondottakról is. Bródy-tanulmányában Bródy naturalizmusa megfelelő hangsúlyt kap, a szintézis igényű fejezetben már inkább csak Bródy szecessziós vonásairól van szó. Diószegi olykor olyan mozzanatok is a szecesszióknak ajándékoz, amelyek korábbi eredetűek. A szecesszió szerelemfelfogásáról azt írja: „kihívó polémia . . . mind a feudalizmus merev, élettelen, mind pedig a burzsoá szemlélet szürke monogám szemléletével szemben.” Igaz ez, de ez már jórészt a naturalizmus hozománya volt. S az egyénnel az érzékiségében, szerelemben megvalósuló tiltakozásáról szóló bekezdései is igazak, de az erotika másik arcáról is szólnia kellene, mert ilyen egyoldalú felfogásban a Szanyin jellegű műveket is a kapitalizmus elleni lázadásnak lehetne minősíteni. Az erotika valóban lehetett a polgári társadalomból való menekvés kifejeződése, de lehetett a polgári jóllakottság kéjelgése is.

Még egy mozzanatra szeretnék utalni, ahol a prekoncepció szerint rakta Diószegi András a hangsúlyokat. Mikor Thury Zoltán Münchenben járt — írja —, München „hangos a művészi forrongástól, az akadémiákkal szembe forduló, új kiállításokon bemutatkozó szecessziósok föllépésétől”. (805.) Diószegi bizonyára jó forrásból veszi ismereteit, lehetséges, hogy Münchenben már 1893-ban volt a szecesszióknak tábora — mivel neveket nem írt, nem tudom, kikre gondolt. Egy azonban bizonyos, a korabeli Münchenben nem a szecesszió, hanem a naturalizmus volt a meghatározóbb. A korabeli München a naturalizmus egyik központja volt, s azok a magyar fiúk, akik Hollósy Simon körül gyülekeztek, s akikkel Thury Zoltán is kapcsolatba került, a naturalizmus ígésében éltek. A Hollósy köréhez tartozó Réti István s Lyka Károly vallomása erről elég meggyőző, s erről beszél Thury Zoltán művészetének az alakulása is.

A naturalizmus kérdéseiről, a pozitívizmusról az egyes írói pályák s az újfajta népieség kialakulásával kapcsolatosan meggyőzően beszél Diószegi, az összefoglalásban azonban, szinte érthetetlenül, a szecessziót teszi a legfőbb rendező elvvé. A szintézisbe inkább a naturalizmust kellett volna nagyobb hangsúllyal beépíteni. Bródynál, Thury-nál, Justh-nál, de még Gozsdunál s talán Ambrusnál is a naturalizmus, illetve a naturalisztikusan színezett realizmus volt az alaptendencia, s ezt borította el helyenként az „antinaturalista

reakció”, az irracionális romantika, s ez a két hullám fonódik majd össze az új század elején. Diószegi mintha az „egységes korstílus” ígésében összemosta volna kissé a század végi és a huszadik század eleji irodalom kérdéseit. A szecesszió megjelenését időben is előbbre hozta; még a képzőművészetben is csak a kilencvenes évek derekától beszéltek nálunk szecesszióról.

Ezek azonban lényegtelen észrevételek. A szecesszióval kapcsolatos kérdőjelek is inkább elismerést jelentenek: Diószegi kérdésvetésével a korstílus s általában a századforduló alapvető kérdéseinek a vizsgálatához adott ösztönzést. S nem lehetetlen hogy koncepcióját következő írásaiban elfogadhatóan bizonyítja majd. Hipotézisnek ebben a változatában is termékeny; ellenzőit is meggyőzte arról, hogy a szecesszióval az irodalomtörténeti kutatásnak komolyan szembe kell néznie.

NÉMETH G. BÉLA :

Nehéz és fontos témát választott tárgyául a disszertáció. Fontosat, mert irodalmunknak egy jelentékeny esztétikai magaslatot elérő korszakát, műsoportját, kezdeményező periódusát dolgozta föl. Nehezet, mert úgyszólván nullpontról kellett elindulnia. Számba vehető filológiai kutatásra alapozva alig fogta valaki is össze ezt az írócsoportot, ezt a korszakot, ezt a fejlődésszakaszt, ezt a problematikát. Jól jellemzi a helyzetet, hogy azok a valóban jelentékeny írók, akik a Kézikönyvben e disszertáció segítségével kapták meg az őket megillető helyet és súlyt, Szerb Antal kiváló irodalomtörténetében, jóllehet szerzője e korszak iránt különleges érzékenységgel rendelkezett, még a nevük sem fordult elő. Gondolok itt mindenekelőtt Peteleire, de Thuryra, Papp Dánielre vagy Gozsdura is. Hajlam és képesség, ismeretanyag és bátorság igen szerencsésen egyesült a szerzőben a szintézis-alkotásra. Lefegyverző az a tájékozottság és biztonság, mellyel a századvég Európájának irodalmi és művészeti, művelődési és társadalmi mozgalmi, viszonyai között mozog. Bevezető, alapozó tanulmánya, bár nem minden részében egyformán meggyőző, mindig tanulságos, gondolatra serkentő. Társadalomtörténeti s politikai-történeti alapvetésének logikája tiszta, fogalomhasználata pontos, érvelése központi s lényeges tényeken nyugszik. Biztos kézzel rajzolja azt az ívet, amelyet az Andrássy-féle liberalizmus Tiszán át a brutális Bánffyig logikusan és szükségszerűen futott be. S hasonló biztonsággal azt a rendkívül kérdéses szerepet is, melyet a 48-as ellenzék betöltött. Különösen jó, mondhatnánk bravúros az, ahogy a dezillúzióknak újabb illúzióba való átváltását, a búsmagaryság születését rajzolja. [...]

[...] Összegező fejezeteinek, szintézis-kísérletének egyik központi fogalma, mint említettük, a szecesszió. Nem lehet elég elismeréssel szólni Diószegi bátor vállalkozásáról. Olyanra vállalkozott, amire, bármennyire sürgető feladat is ez, nemcsak a hazai, de a külföldi szakemberek is alig mertek vállalkozni: nevet adni a művészet és irodalom e roppantul gazdag, bonyolult és ellentmondásos közeli korszakának, kijelölni összetartó magvát, egyetemes művészi történeti specifikumát. A kivétel, az adott keretek természetének megfelelően, persze, most csak vázlatos lehetett. Az átfogó kidolgozás, az átütő erejű bizonyítás éveket és köteteket igényel majd. De aki e kötetek létrehozására vállalkozik, annak számolnia kell Diószegi felfogásával és sokban reá alapoznia is. E koncepció nem tüzetes, de még futólagos megvitatásának sem lehet tere egy disszertációs vita. Annál kevésbé, mert ez a koncepció nyilvános, külön e célra összejött megbeszélés tárgya is volt. Az ott fölmerült ellenvetéseket regisztrálni itt fölösleges volna. Mind-össze egy-két pontot tanácsos érinteni.

Egyet kell értenünk Diószegivel abban, hogy a szecesszió alkalmas jelenség arra, hogy összefoglaló történeti stílkategóriának tekintsük. De határait, úgy tűnik, Diószegi mind időben, mind társadalmi, mind művészi tekintetben, messze az igazolhatón túl

terjesztette ki. Az az érv a kiterjesztés ellen ugyan, hogy az egészen nagyok nem foghatók bele e kategóriába, nem elég erős. Bach, Goethe befogható-e teljesen a barokk, a klasszicizmus kategóriájába? S ez nem is a szecesszió, hanem általában a korstílus problémája. Az viszont igaz, hogy a szecesszióba a jóval kisebbek sem foghatók be, kivált nem foghatók be — s ez a fontos — legjobb, az esztétikai teljességet elérő műveikben. Talán azért, mert a nagy stílusokban s a nagy művekben mindig van filozófiai értelemben vett, a létre vonatkoztatott értelemben vett új állító, eldöntő s igenlő mozzanat. A szecesszióban viszont, úgy tűnik, ilyen nincs, hanem csak mindent relatívvá tevő variáció. A szecesszió, úgy tetszik, a manierizmusok körébe, nagyságrendjébe tartozik.

Diószegi a századvég áramlatait alárendeli a szecesszióknak, annak részeként tekinti őket. Ki kell tehát tolnunk a szecesszió határát az impresszionizmus kezdetéig, a francia hatvanas–hetvenes évekig, sőt Turnerig, aki sokak véleménye szerint a legnagyobb impresszionista volt? Illetőleg egy másik aláfoglalt áramlat fonalán, a szimbolizmusén haladva Wagnerig, sőt Gluckig, Friedrich Schlegelig, a kék virág-, az éj-, a halál-misztikás Novalisig? Vagy ha nem, hol, miért, hogyan kezd az impresszionista, szimbolista alkotásmód szecessziós lenni? Ezek azonban általános, nehezen megragadható s részben mellékes kérdések, ellentételek.

Konkrétabban ragadható meg a túlterjesztés problémája, ha rámutatunk, hogy a Kézikönyv, illetőleg amennyiben e részt Diószegi koncipiálta, akkor Diószegi, nem érzékelt, nem vett számba egy fontos történeti-társadalmi váltást, egy társadalmi-filozófiai-esztétikai élmény- és magatartásváltást, amely egyben egy generációs váltás is volt. A kiegyezéstől a századelőig tartó időszakot két szakasznak fogja föl, holott hármassal. Az első a fúzió utáni évekig tart. A kiegyezéssel létrejött új struktúra kialakulásának, beindulásának szakasza ez. Az egyes rétegnek keresik helyüket, lehetőségeiket. Különösen a középnemesség, kivált ennek értelmiségi része keresi s találja meg nehezen helyét, szerepét, lehetőségét. Fölösleges rétegnek, nemzedéknek érzi magát ez a nemesi-értelmiségi réteg. Egyik része elégedetlen, mert nem kapta meg azt a hatalmi-gazdasági részesedést a kiegyezéstől, amit várt, amit rezisztenciás érdemei alapján elvárt. A másik, a kisebb, de értékesebb fele elégedetlen és kiábrándult: mert nem tudja megvalósítani azokat a terveket, amelyeket a kiegyezéstől remélt: Arany Lászlóék szakasza ez. Az irodalomban a nemzeti-társadalmi küldetés tudata, a javaslattevés, a közvetlen beleszó-lás joga és kötelessége s lehetőségének hite jellemzi az írói magatartást náluk. Részint az előző, romantikus-liberális-radikális szakasznak öröksége ez, részint a társadalmias beállítottságú, Comte-, Mill-féle kezdeti pozitívizmus sugalma. Kivált pedig, persze, a helyzet következménye. A 75-ös paktum után a válság föloldódott, ill. elodázódott. Az egyes rétegek megtalálták helyüket, a dzsentrí boldogan vette birtokába a hatalmat, a struktúra egyensúlyba jutott. Nagyarányú prosperitás állott be, a romantikus nemzeti s az utilitárius-pozitívista liberalizmus egymásba látszott olvadni, egymást látszott igazolni. Az országra, a birodalomra ráterült az illúzionizmus boldog pszeudoromantikája. A birodalom két fő kedvencének, Jókainak s J. Straussnak „közös” műve, a Cigánybáró „romantikája” jellemzi ezt a lelkeséget. „Fölösleges” réteg most már nem volt, csak „fölösleges” egyes emberek. Magányosak, akik valamely okból kívül maradtak vagy kívül rekedtek a jól prosperáló struktúrán. Reviczky, Komjáthy, Vajda, a váltni kényszerülő Mikszáth, a sokféle okból kívülről álló Petelei. Az írói magatartás esetükben nem oly közvetlenül nemzeti-társadalmi célzatú, mint Arany Lászlóéknál, és sokkal kevésbé tárgyias, sokkal szubjektívebb is. S egyszerre „szélesebb” és szűkebb Aranyéknál. Az egyetemes létre kíván vonatkozni vagy csak az egyedi meghatározottságú egyéni sorsra. A helyzet indítékai mellett a pozitívizmus társadalmi értelemben szkeptikus, atomizáló Taine–Renan-féle második szakasza együtt erősítette a kívülről rekedtek e magatartását Schopenhauer ekkori hatásával. A nyolcvanas évek végén, a kilencvenesek elején azonban

már világosan láthatóvá váltak azok a megoldatlan ellentétek is, melyeket a prosperitás csak eltakart, s azok is, amelyeket a gyors fejlődés szükségszerűen, törvényszerűen érlelt meg. A struktúra egyensúlya megbomlott, feszültség, válság állt be. A feszültség a prosperitás alatt fölfeljődött s a hatalomban osztozni vágyó polgárság és a hatalmat birtokló földbirtokosi réteg közötti ellentétben koncentrálódott s vált megragadhatóvá. Ez a szakasz nálunk a közvetlen társadalombírálat jegyében áll. De nem Arany Lászlóék nemzeti küldetésstudatának, javaslattevő gesztusának jegyében. Hanem a bíráló polgári realizmus attitűdjének jegyében, a bírálatra szoruló jelenségek, összefüggések tárgyszerű rögzítése jegyében. Az első szakasz vezető műfaja a fejlődési regény, a másodiké a líra, illetőleg a személyes hangnemmél áthatott lírai vagy ironikus elbeszélés, ezé a harmadiké, mint Diószegi is utal rá, a realista típusú novella. S mellette az irodalmi publicisztika. Lírikusa ennek a szakasznak úgyszólván nincs. A második szakasz képviselői szinte kivétel nélkül a 60–61-es nagy váltás előtt, a harmadiké nagyobb részt utána születtek. Diószegi maga is utal a tanítvány és mester, Thury és Petelei együttműködésére, szembekerülésére az írói magatartás kérdésében. S a két szakasz, a két nemzedék társadalmi tudata, magatartása, írói attitűdje s élményvilága közötti különbséget valóban kitűnően mutatja e két erdélyi különbsége. Ennek az utolsó szakasznak íróit tehát igen nehéz egy nevezőre hozni az előzőével. De ha lehet is, aligha a szecesszió jegyében. Az utolsó szakasz vezérműfajába: a novellába rendkívül erőteljesen belesugároznak a századvég európai irányzatai, azok is, melyek még a pozitívizmus, azok is, melyek már a vitalizmus s azok is, melyek a szocialisztikus eszmék jegyében fogantak. Mégis: impresszionisztikus, de nem impresszionista, szimbolisztikus, de nem szimbolista, naturalisztikus, de nem naturalista, szocialisztikus, de nem szocialista Thury, Bródy, Tömörkény, Gárdonyi, az induló, még polgáriasan ellenzéki Herczeg, Kóbor, Ambrus vagy Papp Dániel novellaírói iránya és stílusa, hanem realista. A birtokosi hatalommal szemben állók, a polgári oldalra állók spektruma, tudjuk, a mögöttük álló erők heterogeniségének és ellentmondásos voltának megfelelően rendkívül széles és ellentmondásos, a népies Tömörkénytől az intellektuális Ambrusig. A szecesszió, szerintünk, ennek a spektrumnak csak egy része, amely azonban erősítve külföldi testvéráramlataitól, rendkívül erősen kisugárzott a színpék többi részére is. Nálunk elsősorban a jómódú, nyugatias műveltségű, szabad foglalkozású polgárság magatartása fejeződött ki ebben, mely társadalmi, politikai, szemléleti egyenrangúsítását kívánta. A színpék egyes részei mögött szocialisztikus vagy radikális eszmék hajtottak, e mögött viszont a másod- vagy harmadvirágzású erősen individualista, relativizmusra hajló polgári liberalizmusa.

Fő fegyvere gondolati tekintetben ennek az iránynak, kivált nálunk, a relativálás volt. Ignotus százféle változatban írta le, hogy egyetlen gondolati rendszer, egyetlen eszmei ítélet sem igazolható objektívan, tehát minden gondolati rendszer, minden eszmei ítélet egyaránt jogosult, a konzervatív éppúgy, mint a liberális vagy a radikális, a vallásos éppúgy, mint az atheista, ha képviselője kellő szellemi-művészi erővel tudja megnyilvánítani. Hasonlóképpen jogosult minden régi és új stílus alkalmazása és átformálása, ha tehetsége van hozzá az írónak, a művésznek. S ez a réteg, a szellemi s anyagi föltételek birtokának érzetében, úgy vélte, hivatott erre az alkalmazásra és átformálásra. Ez az öntudat nagy felhajtó erőt jelentett. Forrását azonban nem szabad csupán, hazai, Lajtán inneni tényezőkből származtatni. Budapest nemcsak Magyarország fővárosa volt, hanem egyben a birodalom második városa is. A pesti polgárság szellemi öntudata, virulenciája mögött mindig ott kell látni a bécsiét is. Ez az irány nemcsak nyugtalan, tétova keresésnek, hanem bizonyos polgári önelégültségnek is hordozója, szülőtte volt. Szellemi, eszmei hátterre, mindenesetre, alkalmasabb volt gazdag iparművészet és sokszínű publicisztika kialakítására, semmint nagy irodalmi művek létrehozására. Ezért meglepett, hogy Diószegi sem A Héttel, sem a publicisztika kérdésével nem foglalkozott behatóbban. Aki veszi

a fáradságot s végig üli A Hét első évtizedének mindegyik évfolyamát, látni fogja, hogy nincs abban masszívan sem igazán új és jó novella, sem igazán új és jó líra. Ellenben van csodálatosan új és hatékony irodalmi publicisztika, amely maga a tömény, a testté vált szecesszió s amelynek Ignótus a fő-fő inventora és pápája, akinek viszont minden sora telítve a följúlt, s mint ő vélte, az igazi, a megtisztított liberalizmus eszméivel. A Hét ezzel a publicisztikával, ezzel a szecesszióval csinálta meg a maga áttörését, fordulatát. Ha e publicisztikában megnyilatkozó esztétikai elvek, sőt, élelvek külföldi párját keressük, kétségkívül Oscar Wilde-nál találhatjuk meg legtöményebben. Azt állítani pedig, hogy Wilde iránya leginkább alkalmas a századvég Európájának összefogására, még a polgári művészet esetében sem lehet. Egy szegmentuma annak csupán. — Lehet, persze, igen könnyen meglehet, hogy mindebben nem nekem, hanem Diószeginek van igaza. A kutatás, az eszmélkedés e tekintetben a kezdet kezdetén áll, s Diószegi az érdem, hogy nálunk is újra mozgásba jött ez a problémakör.

DIÓSZEGI ANDRÁS

Mindkét opponensem, elismerve annak fontosságát, hogy a korszak modern prózáját beiktassuk, amelyből eddig oly sajnálatosan kimaradt: a magyar irodalom történetébe, fölveti az objektivitás kérdését. Azt kérdezi, hogy vajon nem túl sok-e az a „sympathia”, amellyel a századvég többnyire ellentmondásos világnézetű, a Nyugat nagyjainak monumentalitását el nem érő alakjaihoz közeledem. Bevallom, tisztelt hallgatóság, hogy volt — helyesebben: a kutatás során fölébredt — bennem ilyen „sympathia”. Olyan érzés fogott el — hogy egy szerénytelen hasonlattal éljek —, amelyet a hettita titkos írás megfejtői érezhettek, akik miközben az írásjeleket boncolták, egy másik fölfedezést is tettek, kimutatták egy eladdig ismeretlen birodalom létezését.

Úgy éreztem, hogy egy elsüllyedt irodalomra bukkantam, amelyről a közvetlen utódok még tudtak, Mikszáth a Magyar Regénytárban megpróbált ébresztgetni, Ambrus tehetetlenül sajnált, mint harminc év hírlap-temetőjébe fektetett értékeinek garmadáját s Ady tragikusan félbemaradt titánokként a maga elődei között tartott számon. Nem volt jogom, hogy e szemtanúk ihletett tiszteletadását a konzervatív irodalomszemléletből áradó közönnnyel és a gyakorta sznob utókor fanyalgásával váltsam fel. Az irodalomtörténész objektivitása nem elvont objektivitás, hanem a történésszé, aki midőn feltárja a múlt értékeit, mindig egy adott történelmi tendencia képviselőjének is tekinti magát. Ezért tehát inkább tartok azokkal, akik Mikszáthban nem a könnyed csevegőt, hanem a megújulásra képes gondolkodót, Bródyban nem a töredékben maradt bohémet, hanem prózai nyelvünk első megújítóját, Lovikban nem az elegáns úri dilettánst, hanem egy nagyon érzékeny pszichológus íróat látnak, s akik Tömörkénynek a lényegét nem provincializmusában keresik, hanem abban, hogy a paraszti nyelvet és világszemléletet először vitte közel a korszerű irodalmiság követelményeihez.

Tömörkény esetében például kifogás alá esik olyan kifejezés használata, miszerint ő „a népi illuzionizmus” hatása alá került s kezdetben ezért lelkesedett a háborúért. Bírálói nyilván helyesebbnek tartanak, ha azt mondanám, hogy militarista és nacionalista-soviniszta hangulatok hatása alá került. Ezt a túlzó megállapítást azonban nem támasztanak alá a tények. Igaz, hogy a világháború első két esztendejében keletkezett írásai tükröznek háborús lelkesedést, a népek azt a tévedését, hogy a haza megvédése céljából kell fegyvert ragadni. Tömörkény írásai elsősorban ezt a naivitást tükrözik, s miként e korszakának első feltérképezője, Czibor János is írja, ez az oka annak, hogy „egyáltalán a világháború kérdésében és szemléletében itt még sok az illúzió”.¹ S hogy Tömörkény nem a kor világháborút kiobbantó hatalmasainak az ideológiájával azonosul,

¹ TÖMÖRKÉNY ISTVÁN: Öreg regruták. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1959. 477.

hanem a nép lelkiállapotának hű tükre, azt a gyorsan bekövetkező dezillúziót pontosan regisztráló írásain túl bizonyítja az a — szegeci Somogyi Könyvtárban letétbe helyezett, de a kézikönyv szűk keretei között dokumentációként föl nem használható — levelezése is, amelyet a fronton levő ismerős Szeged környéki paraszt bakákkal folytat.

Jelezni szeretném tehát, hogy az a törekvésem, hogy e korszak íróit kiszabadítsam bizonyos előítéletek kalodáiból, nem elfogultságom következménye. A kritikai távolságtartás teljes mértékének kialakítása nem azonos a kritikátlansággal, az elítélés és az elutasítás között számos átmeneti megítélési lehetőség is van, s ezeknek kikutatása a történésznek nem hibája, hanem kötelessége.

Bírálóim egyértelműen fontosnak ítélik ezen elhanyagolt korszak feltárását. Ehhez azt is hozzá kell még tennem, hogy e korszak kutatását nem önmagáért tartom fontosnak csupán. Valóban — s opponenseim ezt is helyesen ismerik fel — kandidátusi értekezésem egyik fő mondanivalója az a gondolat, hogy a Nyugat irodalma — és nemcsak az irodalom, hanem az építészet, képzőművészet, iparművészet, zene századeleji forradalma — nem váratlanul, a semmiből ugrik elő, hogy gyökerei a 80-as évek elejéig nyúlnak vissza. E felismerés birtokában fogtam hozzá kutatni azokat az áramlatokat, amelyek a Nyugatban látható szintézishez vezetnek.

Mégis, mind a ketten úgy látják, hogy a korszak, a századvég problematikáját egyetlen stflusirányzatra: a szecesszióra redukálom, s ennek határait elmosom, „partalanná bővített fogalomként” használom. Következtetéseiket azonban az értekezésnek csupán utolsó, összefoglaló fejezetére építik, amelyben valóban előtérbe állítom a szecessziót, mint a leginkább előre, a modernség irányába mutató tendenciát. S építik ezenkívül egy — a disszertáció megjelenése után elhangzott — előadásomra, amely azt a kérdést teszi fel, hogy van-e a századfordulónak önálló, sajátos stílusa?² Ismétlem: a századfordulónak, s nem a századvégnek, amely időszak a vitatott értekezés tulajdonképpeni tárgya.

Jogosult-e bírálóim részéről ez az eljárás? Jogosult-e egy bár időben közelálló, de már egy mégis más periódusnak tekinthető korszakról vallott felfogásomat az értekezésben tárgyalt korszakra reávetíteni? Jogosult-e ily módon a zárófejezetet az egészükben jól megoldottaknak ítélt portré-fejezetekkel szembeállítani?

Jogosult volna akkor, hogyha disszertációm nem tartalmazná nagyon is világos kifejtését annak, hogy mi a felfogásom a századvégen keletkező, s annak irodalmi folyamatait átható stflusirányzatokkal s azok egymáshoz való viszonyával kapcsolatban. Ezt a koncepciót azonban tartalmazza, mégpedig a meglehetősen terjedelmes bevezető részben.

Ehhez is fűznek észrevételeket bírálóim. Például egészében elismerően nyilatkoznak a kor politikai ideológiáit tartalmazó Liberalizmus, nacionalizmus, demokrácia című fejezetről. Továbbá részletesen foglalkoznak a korszak magyar filozófiai helyzetét tárgyaló résszel. Igaz, hogy ennek eredetiségét hiányolják. Jőmagam pedig épp az eredetiséget tartom legfontosabb eredményének, azt, hogy önálló kutatáson alapszik, hiszen a korszak filozófiájáról nem állt rendelkezésemre eredeti magyar filozófiatörténeti értékelés, melyből meríthettem volna. Amit igényelnék magammal szemben e vonatkozásban — s itt például a Nietzsche-ről és a vitalizmusról elmondottakkal mélyen egyetértek — a nagyobb elmélyültség, árnyaltság. Ezekhez a részekhez kapcsolódik a korszak irodalmi irányzatait jellemző fejezet, annak a koncepciónak a kifejtése, amelyre a századvég prózájának elemző képét építem. Ennek észrevételezését opponenseim sajnálatos módon figyelmen kívül hagyják, holott az értekezés téziseiben is — „Realizmus, naturalizmus, szecesszió” — sommázatatosan is megfogalmazom álláspontom lényegét. „A 80-as évektől —

² DIÓSZEGI ANDRÁS: Megmozdult világban. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1967. 7—27.

from — előtérbe kerül az orosz regény hatása, amely a magyar *kritikai realizmus* megerősödését szolgálja. Az orosz realizmus mellett a századvég második, igazán hatásos külföldi irodalmi áramlata: a *francia naturalizmus* . . . A század végi polgári intelligencia menekülő magatartásából fakad a harmadik irodalmi áramlat: a *szeccsessió*, melyet jelen esetben nem csupán egy festészeti irányzatként, hanem egy magatartás és világnézet gyanánt is értelmezhetünk.”³

Mint ebből kitetszik, nincs szó arról, hogy én a századvég egyetlen stílusának a szeccsessiót tekinteném, sőt inkább arra törekszem, hogy *e stílusok sokjéleségére, a törekvések többirányultságára utaljak*. Nem értenék egyet olyan koncepcióval, amely a századvéget kizárólag a kritikai realizmus korának, olyannal sem, amely csupán a naturalizmus virágzásának tekintené, s legkevésbé azzal, amelyik a szeccsessió ekkori szerepét túlértékelné.

Éppen ezért a századvégen kibontakozó magyar kritikai realizmus természetének mélyebb megismerését éppoly fontosnak találtam, mint a szeccsessió jelenségek fölfedezését. Ezért irányítottam figyelmemet e kritikai realizmus oly sajátos megnyilvánulásaira: a tragikum, ironia és humor funkciójának elemzésére. S ezzel egyidejűleg ezért próbáltam feltárni azt a kölcsönhatást is, amely például a realizmus és a szeccsessió között tapasztalható. S minthogy én a szeccsessiót nemcsak stílus-problémaként kezeltem, hanem a stílus mögött ható világnézetet is kerestem, ezzel egyszerszemint arra is rá kívántam irányítani a figyelmet, hogy a századvégen jelentkező magyar kritikai realizmusnak a világnézeti háttere mennyire nem csupán az egykori pozitív polgári ideálokhoz való kapcsolódás, hanem az ezeknek ellentmondó relativista, idealista, s helyenként már szocialisztikus eszmék áramlása is. Természetesen már az eddigi kutatásokban is voltak törekvések arra, hogy a századvég magyar kritikai realizmusát a századközép klasszikus realizmusától elkülönítsék, benne — például Mikszáthban — valami nemzeti sajátosságot, a törvényszerű európai fejlődéstől eltérő jelenséget látva.

A kritikai realizmus századvégi átváltozásáról már az egykori kritikai irodalomban is eleget olvashatunk, Brandes, Mehring és Plehanov, az angol W. D. Howells vagy az amerikai H. Garland számos felismerése mutatja, hogy a kortárs kritikai tudatában van ennek a metamorfózisnak. Az orosz forradalmi demokraták örökségét folytató román Dobrogeanu-Gherea 1895-ös eredetű *Irodalmi problémák* című cikkében találóan elemzi például azt az átváltozást, amely Maupassant-ban megy végbe, akinek realiztikus karakterétől eltávolodónak találja miszticizmussal telt *La Horla* című regényét. S fölfedezi ezt a metamorfózist Tolsztojban, aki bár alkotói gyakorlatában és egyes kritikai megnyilatkozásaiban tagadja a századvég „új áramlatainak” pozitív szerepét, világnézetében és filozófiájában mégis hatása alá került azoknak a nézeteknek, amelyek a pozitívizmusból való kiábrándulás következtében jöttek létre, s amelyek ezen új esztétikai törekvések kiinduló pontjával szolgáltak.⁴

Habár sajátos nemzeti viszonyok között, a mi irodalmunkban is ez az általánosan érvényes folyamat megy végbe. Mikszáth, a századvég kritikai realizmusának reprezentánsa, a realizmus nevében szintén fellép a szeccsessió s egyéb általa aberrációnak vélt jelenségek ellen. S ugyanakkor fokozatosan ő is átéli azt a válságot, amelyet a pozitívizmus filozófiájából és a liberalizmus valóságából való kiábrándulás jelentett. Benne is egyre mélyebbé válik a dezillúzió: ennek kifejezési formája az az ironia — amely utolsó korszakában tragikussá mélyül — s ebből a dezillúzióból és ironiából származó stílárís

³ DIÓSZEGI ANDRÁS: A századvég modern prózai törekvései. (Kandidátusi értekezés tézisei.) 4.

⁴ C. DOBROGEANU-GHEREA: Kritikai tanulmányok. Irodalmi kiadó, Bukarest. 346—353.

vibrálás frissíti fel azt a (megengedem: az anekdotából is táplálkozó) elbeszélő módot, amelyet manapság is oly elevennek, modernnek találunk. S Mikszáthot a maga jelentőségében — realizmusában — csakis úgy érthetjük meg, ha nemcsak Jókai utódjaként, hanem kora nagy ironikusai — Csehov, France, Shaw — kortársaként is kezeljük. S így érthetjük meg nemcsak stílusát, hanem pl. olyan anekdotikus gyökérzetű kisregényeinek, mint az *Egy éj az Aranybogárban* vagy a *Fekete kakas* majdan Krúdyban kiteljesedő borzongását-nosztalgiját az elillanó idővel s szinte okkultista meghökkénését az élet érthetetlen tüneményeivel szemben. Ezek az önmagukban „aberrált” s szüntelen önironiával kifejezett motívumok természetesen alá vannak rendelve józan valóságglátásának, de egyszersem kifejezik azt is, hogy ezekkel az eszközökkel közelíti meg a valóság megragadhatatlanná vált, kezei közül kisikló kétértelműségét.

A századvég általam elemzett szinképében benne van a naturalizmus is. Opponenseim egyértelműen helyeslően szólnak arról, ahogyan a Bródy-féle naturalizmust elismerem és jellemzem. Hibáztatják azonban, hogy „olykor olyan mozzanatok is a szecesszióknak ajándékozok, amelyek korábbi eredetűek”. Gondolom hogy nem helyteleníthetik, ha Bródy „Különös romantikus stíljét” — Babits Mihályra hivatkozva — elkülönítem „irodalmi ösztönzőjének, Zolának száraz lírájától”^{4a} s benne a szecesszió túlerjedő individualizmusának a vibrálását is meglátom. S így teszek, mondják, a szecesszió erotizmusával is, amely pedig „a naturalizmus hozománya volt”. De hiba-e, ha Bródyban nem egyszerűen a naturalizmus ismétlését látom, hanem többet is, a naturalizmuson túlmutató erjesztőt is? Hiszen maga Czine Mihály is — helyesen — a naturalizmus kétféle változatáról beszél. Egy olyanról, amelyik az erotika kérdéseit természettudományos alapon veti fel, de egyszersem társadalmi kérdésekkel összefüggően tárgyalja. S egy olyanról, amelyet „dekadens naturalizmusnak” nevez, mivel a természettudományos kiindulópontot irracionálizálja, a nő és a szerelem felszabadítását nem társadalmi kérdésnek, hanem pusztán az ember biológiai szabadsága kérdésének tekinti. Nem vitás, hogy Bródy — s az utána következő magyar naturalizmus egy része — nemcsak szociális vonalon halad, hanem ezen a dekadens vonalon is. Ahogyan íróm: „A naturalista irány valódi értékei: *A tanítónő*, *A medikus*; s a drámaíró Bródy hanyatlása összefüggés az egész magyar polgári színjátszás dekadenciájával: *Timár Liza*, *Lion Lea*, *A szerető*.”

Egyetértek azonban opponenseimmel abban, hogy az erotizmus differenciáltabb jellemzésével a zárófejezetben adós maradtam. Azt a hibát követem el, hogy a naturalizmus lényegében progresszív szerelem-felfogását vetítem reá a szecesszióra, amelyben az erotizmus kétértelművé vált. S ezt a — talán a megírás vázlatosságával is összefüggő — hiányt már csak azért sem védem, mivel a disszertációt megelőzően írt *Turgenyev magyar követői* című tanulmányomban e problémát magam is differenciáltabban vetem fel. Ott nemcsak a Bródy, Ady és Móricz meghirdette szerelem-felfogás pozitívumairól szólok, hanem világirodalmi szinten is jelentkező ellentmondásairól is. Vorovszkij, a kitűnő orosz kritikus *Bazarov és Szanyin* című írására hivatkozva elemzem az „arcübasevizmust”, a szanyini magatartás idealizáló, „az érzéki nihilizmust az emberi magatartás legfőbb normájává emelő irányzatot”.⁵ (Rajta leszek, hogy a századfordulóról szóló készülő munkámban ezt az eredetileg szerencsésebben kifejtett álláspontomat érvényesítsem.)

Visszatérve Bródyhoz és a naturalizmushoz, itt is, miként a realizmus és Mikszáth esetében a realizmus színező szerepéről nem azért beszéltem, mert általa közös nevezőre

^{4a} A magyar irodalom története. — Szerk: SÓTÉR ISTVÁN. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965. IV. 774.

⁵ Magyar—orosz irodalmi kapcsolatok. Akadémiai Kiadó, 1961. II. 120.

kívántam hozni különböző esztétikai minőségeket, hanem csupán azért, hogy rámutassak arra, hogy a századvég a realizmust és a naturalizmust nem szemlélhetjük többé klasszikus, vegytiszta állapotokban, hogy a szecesszió — az európai haladó kritika által felismert „új áramlat” — hatása és kölcsönhatása nem hagyható figyelmen kívül.

Mégis, miért hibáztatják opponenseim, hogy a zárófejezetben elsősorban erre az „új áramlatra” terelem a figyelmet? S miért vetítik vissza *A szecesszióról* (A századforduló stílusa alcímmel) megjelent tanulmányom álláspontját disszertációmról? Eddig csak bizonyos stílusirányzatokról beszéltem, de rá kell térnem azokra a periodizációs problémákra is, amelyeket Németh G. Béla oly árnyaltan vetett fel. Én is az általa felvázolt három szakaszra osztom a századvéget, sőt még rajta is igyekszem túlmenni a finom periodizációs distinkciókban, amikor már a kandidátusi értékezésen belül is megkülönböztetem a századvéget és a századfordulót. A századvég harmadik, 1889-cel kezdődő szakaszát én nem terjesztem ki a világháborúig, vagy akárcsak a Nyugat indulásáig sem. A századvéget megítélésem szerint 1897-tel kell lezárunk, amikor is a Tisza Kálmán bukásához hasonló politikai válság kezdődik (a 67-es kiegyezési szerződés megújításának parlamenti vitája a dualizmus egész rendszerének nyílt válságba jutását tükrözi). De 1897 nemcsak politikai dátum. Turgenev követőiről szóló tanulmányomban (és disszertáciomban is) említem, hogy Krúdy Turgeneveről írt cikke — egy egész generáció hangulatát kifejezve — az új romantika megjelenését deklarálja. Az 1898-as második bécsi szecessziós tárlat, A Hét hasábjain a szecessziót propagáló Ignatus publicisztikája a Bródy-féle és a Nyugatot megelőző folyóiratok indulása, az új művészeti áramlatok megerősödését jelző nagybányai, szolnoki és gödöllői művésztelepek 1900 körüli megszerveződése, Rippl-Rónai nagysikerű 1899-es tárlata, Bartók első lépései jelzik, hogy ismét egy új szakaszban — a századfordulón — járunk. S ekkor szélesedik ki úgy a szecesszió, hogy ha nem is közös nevező, de valamennyi művészeti ágazat szempontjából tekintve a korszak vezető stílusirányzata lesz, amelynek nemzetközi eredetű hatásai az irodalomban is ugrásszerűen megerősödnek.

Azt, hogy a szecesszió a századvég és a századforduló európai művészetének egyik alapvető művészi problémaköre, nem csupán én állítom, hanem az utolsó évtizedben különösen gazdagon megjelenő szakirodalom is erre hívja fel a figyelmet.⁶

Egyike a kutatás úttörőinek, Nikolaus Pevsner, *Wegbereiter der moderner Formgebung* című művében az új művészet kezdeteit az 1850-es években kezdődő Arts and Craft mozgalomban és William Morris törekvéseiben látja. Robert Schmutzler egész

⁶ Az utóbbi évezred szakirodalmának néhány fontosabb kiadványa:

HENRY F. LENNING: *The Art Nouveau*. Hague, 1951.

STEPHAN TSCHUDI MADSEN: *Sources of Art Nouveau*. New York, 1955.

FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN: *Stilwende — Aufbruch der Jugend um 1900*. 2. Aufl. 1956. (első kiad.: 1941).

NIKOLAUS PEVSNER: *Wegbereiter moderner Formgebung — von Morris bis Gropius*. Hamburg, 1957. (Első kiad.: 1936.) — *Architektur und angewandte Kunst*. München, 1962.

HELMUT SELING: *Jugendstil, der Weg ins 20. Jahrhundert*. Heidelberg—München, 1959.

PETER SELZ—MILDRED CONSTANTINE (ed.): *Art Nouveau — Art and Design at the Turn of the Century, The Museum of Modern Art*. New York, 1960.

JEAN CASSOU: *Panorama des Arts plastiques contemporains*. Paris, 1960.

ROBERT SCHMUTZLER: *Art Nouveau—Jugendstil*. Teufen (AR). 1962.

ITALO CREMONA: *Il tempo dell'Art Nouveau, Modern' style — Sezession — Jugendstil — Arts and Craft — Floreale — Liberty*. Firenze, 1964.

HERIBERT HUTTER: *Jugendstil*. München, 1965.

ROGER GUERRAND: *L'Art Nouveau en Europe*. Paris, 1965.

V. I. KOSZTYIN: K. Sz. Petrov-Vodkin. Moszkva, 1966.

MIECZYSLAW WALLIS: *Secesja*. 1967.

panorámáját rajzolja meg az európai szecesszióknak: Angliában Londont és Glasgownt, a kontinensen Brüsszelt, Antwerpent és Hágát, Párizst és Nancyt, Barcelonát, Skandináviát, Svájcot, Berlint és Münchent jelöli meg az új művészet centrumaiként. És természetesen Bécsot, ahonnan hozzánk a szecesszió eszméi első kézből jöttek. És Münchent is tehát, amely a 60-as 70-es években még az akadémiizmus, a 90-es évek fordulójáig a naturalizmus, s ettől kezdve már fokozatosan a szecesszió központjává vált.

Opponensem vitatja, hogy a Münchenben tartózkodó Thury Zoltán bármiféle szecesszióra felfigyelhetett volna. S e helyt, álláspontom védelmében ismét disszertációm-nak a Kézikönyvből kényszerűen elhagyott részleteire kell utaljak. Thury Münchenben elsősorban Hollósytól tanult, de nemcsak arra figyelt, amit tőle elleshetett. Mutatja ezt 1893-ban a Fővárosi Lapokban a *Magyar festők a müncheni tárlaton* című tárcája. „Szecesszionista, új kezeléssel dolgozik — írja Iványi Grünwald Béláról — . . . képe egy lámpával megvilágított padlásszoba, az asztal körül tizenkét életnagyságú alakkal. Nihilisták, akik éppen sorsot húznak. Az ablakon bevilágít a hold, az egyetlen tanú.” „A kép — jellemzi Ferenczy Károly Tavaszát — erdő, az előtérben zuhlott fiatalember hentereg a fa alatt, komor benyomást gyakorolva a nézőre, a háttér napos, virágos és derült. Egy csomó leány és férfi játszik az erdőben, s a kép valódi célja a hangulat kontrasztjának megvilágítása.”⁷ Thury egész novellisztikájában is felfedezhetjük a müncheni élmények nyomát, a festői látásra törekvést. S ez a festői látás nem csupán impreszionisztikus irányzatú, tárcái is tanúskodnak arról, hogy foglalkoztatja a korrespondenciákból eredő művészi lehetőségek kipróbálása. Egyszer pedig megkísérli az egyébként jelentéktelen orientalista festő, Eisenhut Ferenc két képének a témáját novellába áttenni, azon az alapon, hogy az igazi festő megkísérli képzeletünkben élővé változtatni az alakokat „. . . Így ad — írja — egy vászon gyönyörűséget. Így kell gondolkozni az olvasásban is.”

S végül rá kell mutatnunk arra is, hogy a hazánkban kialakuló szecessziós törekvések nem csak nyugati irányból kaphattak ösztönzést. Disszertációm-ban a Gozsduról szóló fejezetben utalok a hagyatékában található levelezésre. Nos, ez a levelezés arról tanúskodik, hogy a Temesvárott élő író nemcsak a bécsi s párizsi művészeti élet eseményeit kísérte figyelemmel, értesülései voltak a Moszkvában és Péterváron történő dolgokról is. A lengyel Myeczisław Wallis szecesszióról szóló könyve részletesen tárgyalja — először a szakirodalomban — a kelet-európai szecessziót is. Elsősorban a lengyelt, de kitér a litván és az orosz törekvésekre, a Mir Iszkusstvo-t elemzi, amely az orosz szecessziós törekvések fóruma volt. Elsősorban természetesen képzőművészeti szempontból, hiszen Wallis az irodalomban nem követi a szecessziót. Tárgyi anyagával azonban érdekes szembevetni azt a problematikát, amelyet a századelő orosz költészetét vizsgáló orosz tudós, V. Orlov feltár, aki Blokot, Szkrjabint, Petrov-Vodkint vezeti le az orosz művészetet megújító tendenciák közös gyökérééről.⁸

A szecesszió, miközben internacionális művészeti stílus, egyszermind mindenütt szorosan összefügg a nemzeti hagyományokkal, a specifikus népi sajátosságokkal. Heribert Hutter az új stílusirányzat nemzeti formákban való jelentkezésével magyarázza azt, hogy ugyanannak a jelenségnek oly sokféle az elnevezése. Úgyhogy ezek az elnevezések nemcsak differenciálnak, hanem zavaróan szinte el is különítenek lényegük szerint összetartozó jelenségeket. „Jugendstil — írja — vagy ahogyan még nevezik: Modern Style, Art Nouveau, Sezession, Styl Floréale, Style Liberty. Az elnevezések sokfélesége nemzeti differenciáltságot jelent, amely nemcsak elhomályosítja annak a mozgalomnak

⁷ THURY ZOLTÁN: Magyar festők a müncheni tárlaton. Fővárosi Lapok, 1893.

⁸ Владимир Орлов: На рубеже двух эпох вопросы литературы. 1966. 10. 111—143.

szoros összefüggését és egységét, amelyre a XIX. és XX. század fordulóján keletkezett művészet alapszik.”⁹

Fölmerül a kérdés, hogy miért éppen a szecesszió kifejezést választottam az új művészet stílusának elnevezésére, mikor az részben már „foglalt”, egy szűken körülhatárolható képzőművészeti irányzat elnevezése, s jórészt pejoratív értelmű is. Ezt részben azzal tudnám magyarázni, hogy nálunk ez a kifejezés vált leginkább megszokottá. De inkább azt hangsúlyoznám, hogy véleményem szerint ez az az elnevezés, amely a legdinamikusabban utal az új művészetben jelentkező művészi magatartásra és világnézeti attitűdre. Oponensem publicisztikai fogásnak tekinti, amikor egy Ady-idézet védelmé alá vonom a szecesszió fogalmát, mondván, hogy Ady csak a maga szecessziójáról beszélt, amikor kijelentette, hogy az „a haladás harca a vaskalap ellen”. De hisz éppen erről van szó: Ady egész költészete bizonyítja, hogy a magyar szecesszióknak lehetetlen leszűkített értelmezést adni. Az ő harca épp azt fejezi ki, hogy egyrészt a szecesszió pozíciójáról lehetséges tagadni a konzervativizmust, másrészt a haladás szolgálatába állított szecesszió nevében lehetséges elutasítani annak politika mentes, öncélú felfogását, s még inkább azt a törekvést, amely az új művészet eredményeit igyekezett a reakció, a konzervativizmus szolgálatába fogni.

Disszertációm bevezető fejezetében, ahol a nacionalizmus, a klerikalizmus 90-es évekbeli újjáéledéséről szólok, implicite utalok arra is, hogy ez a szellem a századelőn még inkább felerősödik. Prohászka Ottokár neokatolikus mozgalomának a térhódításáról beszélek. Nos, ennek a neokatolicizmusnak az új művészeti törekvésekkel szemben igen érzékeny — az Élet — köréhez tartozó esztétikusa, Fieber Henrik harcos írásokban fejtegeti, hogy a „szecesszió”, ez a véleménye szerint művészeti értelemben haladó, „mindent elárasztó, úton-útfélen felbukkanó, utcákon, vasúton, lakásokban, múzeumokban, tárlatokon minduntalan utunkba kerülő építészeti, festészeti, szobrászati, dekoratív, művészi irányzat” miképpen volna a vallásos eszmék és gyakorlat (pl. a templom-építés) szolgálatába állítható.¹⁰ Ilyen tények ismeretében érthetjük meg Adyt, aki állásfoglalásában tulajdonképpen a haladó új művészet eredményeinek egy reakciós világnézet által való kisajátítása ellen tiltakozik. Azon az elvi alapon, hogy szerinte minden, ami művészeti értelemben új — s mégha zavaros, ellentmondó, ki nem tisztult is — „a szocializmus által okozott kalamajka révén” ébredt fel irodalmunkban és művészetünkben.

Föl kell tehát vessük, milyen társadalmi változások és világnézeti tartalmak vannak a szecesszió mögött? A fogalom elméleti meghatározásakor hiba volna mellőzni bizonyos pozitív tényezőket. Például azt, hogy Európában a kapitalizmus fejlődése a század második felére igen magas fokra jutott, nagy városok keletkeztek, a tudomány és a technika új felfedezések és módszerek alkalmazásához jutott el, s a szecesszió művészet szemléletében egyebek között az is tükröződik, hogy az építészeti formáktól a nyelvi újításig az új életkörülményekkel való lépéstartásra törekedett. A fejlődésnek ez a hatalmas üteme azonban egy fokozódó társadalmi válság, a *kapitalizmus életformájának* válsága közepette ment végbe. A szociális problémák gyarapodása, s megoldásuknak a forradalmak és osztályharcos mozgalmak leveretése miatti kilátástalansága, a társadalmi állapotok főlészén mozduatlannak látszó perspektívája hatalmas világnézeti és filozófiai kiábrándulást szült, s különösképpen a művészetekben teret adott az individualizmus kifejlődésének. Így valamennyi művészeti ág képviselőjében az az ellentmondásos érzelm keletkezett, hogy mind kevésbé lehet a régi módon alkotni, s felébred benne a vágy, hogy új kifejezőmódokat keressen. Olyan művészet ez, amely

⁹ HERIBERT HUTTER: i. m.

¹⁰ FIEBER HENRIK: *Modern művészet*. Budapest, 1914.

menekül a megkövesedett polgári életformától, s külön individuális pozíciójának kiépítése céljából igénybe veszi mindazokat a filozófiákat, amelyek Nietzschétől Bergsonig ezt a pozíciót igazolják. Ez a menekülés azonban nem föltétlenül jelenti a polgári társadalmi rend tagadását, a menekülésnek pl. az erotizmus és az esztétizmus irányában határozott reakciós tartalmak vannak, a századközépi polgári életformától ugyan eltérő, ám egy reakciósan arisztokratikus, dandy-életforma igazolójává lesznek. De a menekülés, az elfordulás a régi korszerűtlen életformától számos esetben kiindulópontja lett annak az útnak, amely magának a társadalmi rendnek a tagadásához vezetett. Innen a magyarázata annak, hogy a szecesszió számos kiemelkedő művésze híve a szocialisztikus jellegű ideáknak. Ruskin, Morris esztétikája szocialisztikus elemeket is tartalmaz, noha idealisztikus köntösben. S Ady hatalmas — s kétségtelenül Nietzschéből is táplálkozó — individualizmusa is túlmutat az erotizmusban való kielégülésen, sőt ez az erotizmus is része annak a forradalmi szembenállásnak, amely Adyt korának konzervatív és hazug puritanizmusától elválasztja.

A szecessziót nemcsak nemzetköziség jellemzi, hanem egyetemességre, a művészet legkülönbözőbb ágazataiban való összehangolásra való törekvés is. Nyilvánvaló ez az igény a képzőművészetek területén. „Szecesszió-féle fog kezdődni a nyíló lakáskiállításokon”, melyet „az ensemble fegyelme jellemez” méltatja A Hét 1903-ban a Nemzeti Szalón Wiegand Ede és Körösfői Kriesch Aladár szervezte modern lakáskiállítását. S hogy ez az egykori célkitűzés milyen eredményeket hozott, mutatja *A szecesszió Magyarországon* című 1959-es összefoglaló tárlat. Ennek katalógusa „a szecesszió Gesamtkunstwerk törekvését értékeli . . . az építészetnek, képzőművészetnek, az iparművészetnek azt az egységes stílus alapján létrejött összetartozását, amely a XIX. században megszünt, s amelynek harmonikus megoldása épp korunk művészetének a feladata”.¹¹

Opponenseim azonban azt vitatják, hogy ez a szecesszióban keletkezett Gesamtkunstwerk-tendencia irodalmunkra is átvihető volna, prekoncepciónak ítélik a benne keletkezett művészeti elvek, módszerek átvitelét az irodalom kutatására. Nem kívánom itt megismételni a szecesszióról szóló korábbi tanulmányom megállapításait, amelyek a „szecessziós dekorativitáson” túl „a szecesszió leglényegesebb formaelvének a stilizációt”, illetőleg „a modern művészet legfontosabb elvének, a konstrukció gondolatának” fölfedezését ítélik. Csupán azt hangsúlyoznám, hogy ezeknek a karakterisztikumoknak a kutatása alkalmas módszertani vezérfonalnak kínálkozik nemcsak a képzőművészet, hanem egyéb művészeti ágak területén is.

Érdekes például megfigyelni, hogy a szecessziós korszak zenésze már a zenéért önmagáért alkot, s ez is magyarázza a zenei öncélúságon keresztül megnyilatkozó dekoratív szándékot, mind a komponálásban, mind a hangszerelésben. Mahler még a zenekar wagneri létszámát is megnöveli, dekoratív hatású az egyes hangszerek szokatlan, ritkán használt lehetőségeinek kiaknázása. Ezen új stílusjegy kialakulását hallhatjuk Strauss „flitter-technikájában”, Puccini zenéjének az orientális zenélésre támaszkodó „gamelan”-szerű csillogásában, egzotikus külsőre való törekvésében, Max Reger és Debussy szándékában, hogy a szecessziós festészet festőiségét zenében fejezze ki, továbbá Szkrjabin törekvésében, hogy színasszociációkat fedezzen fel, megállapítsa a hangok és a fény közötti összefüggések törvényeit. Ez a dekoratív kiindulópont vezet a zenei tartalom stilizálására, ez pedig kiindulópontja a különböző kombinációs irányzatoknak, zenei konstrukcióknak, amelyekkel a modern zene problematikájának a küszöbére értünk.

A századfordulón történt *irodalmi változásoknak* szintén központi kérdése a szecesszió, erre kívántam felhívni még 1966-ban a figyelmet az említett szegedi szecessziós

¹¹ A szecesszió Magyarországon (Katalógus a székesfehérvári kiállításról). Budapest, 1959.

vítán, illetőleg említett tanulmányomban. Ezúttal csak egy-két lényegesebb kérdés fölvetésére hivatkoznék, melyekben úgy hiszem, jogosan mutattam rá (a nemzetközi szakirodalmat is figyelembe véve talán kissé szokatlanul) arra, hogy miként jelentkezik az új stílus az irodalmi kifejezésben is.

A vita során már utaltam arra, hogy a dekoratív elemeknek, egy sajátos nemzeti jellegzetességekkel is bíró dekoratív stílusnak és stilizációnak milyen szerepe van a prózai nyelv megtermékenyítésében. S ahogyan Pók Lajos kimutatja, hogyan fut át Babits költészetén, a *Levelek Irisz koszorújából* érzelmeiben és színeiben — a Stefan George-ivel, rilkeivel rokon — szecessziós hullám,¹² ugyanezt nem volna nehéz kimutatni a Nyugat többi költőjében és legalább a szecesszió izzó színeit, teljes szín- és hangorgiáját lírai nyelvvé olvasztó Adyban.

De ma már én nem ezt a kérdést állítanám az Ady-problematika középpontjába. Földessy Gyula és Révai József, miközben Ady szimbolizmusát értelmezik, elismerik, hogy Ady ezekkel egyenértékűen írt nem-szimbolikus, tökéletes közvetlenségű lírai vallomásokot is. Arra azonban nem adnak magyarázatot, hogy a szimbolikus és a nem-szimbolikus elem hogyan viszonylik egymáshoz. A kérdést csakis úgy tudjuk megoldani, ha feltételezzük, hogy mindkét kifejezőmód egyenértékű eleme valami magasabb rendű esztétikai egységnek. S ezt az egységet nevezem én a szecesszió legfejlettebb fokán létrejött konstrukciónak, amely esztétikai értelemben teljesen egybehangzik a bécsi szecesszió-nak azzal az — Otto Wagner és Alfred Loos — képviselte fokozatával, amelyről Lengyel Géza értékelően állapítja meg, hogy „belátták . . . házat és bútort nem dekorálni, hanem konstruálni kell”. Az Ady-vers verstani szempontból egy tökéletes konstrukció, mint ahogy egy Ady-kötet is tudatos megkomponáltságában szintén konstrukció, egy élet lírai modellje. Általában mindaddig keveset beszéltünk Adyval kapcsolatban az artisztikum problémájáról, s ennek következménye volt az, hogy máig sem ismerik kielégítően az Ady teremtette versszakformát, képrendszer, motívumkincs belső összefüggését. Szerencsére ma már megindult egy törekvés, amely a vers strukturális elemzését megkísérli függő esztétikai problémák megoldására felhasználni. Meggyőződésem, hogy az Ady-vers ilyen irányú kutatása előbb utóbb arra is magyarázatot szolgáltatna, hogyan lehetséges olyan egymástól idegennek tetsző versstruktúrákat, mint a Pilinszkyé vagy Juhászé a közös gyökérre, Adyra visszavezetni.

S befejezésül még egy módszertani probléma, amelynek alkalmazása, illetőleg ennek eredményei opponenseimet is megnyugtathatnák afelől, hogy tételelemnek, miszerint a magyar századfordulónak is a szecesszió a stílusa, hipotétikus voltában is megvolt a jogosultsága. A szecesszióknak mint Gesamtkunst-irányzatnak a felfogása hozza előtérbe azt az eljárásmodot, amely egy-egy jelentős centrum ösztümvészetének összefüggéseit kutatja. E módszer egyik kezdeményezője például Turóczy-Trostler József, aki tudomásom szerint a „bécsi iskola” fogalmát nálunk először használja. Úgy látja, hogy e város művészetében a századfordulón együtt él az északi lírizmus, az orosz irracionálizmus, francia újromantika és szimbolika: Wagner zenéje, Nietzsche hallucinációi, a Freud-i mély- és az új magatartás-lélektan (Dilthey, Bergson). Mindezek együttesen alapozzák meg a párhuzamos vonalakon futó új költészetet (Bahr, Schnitzler, Altenberg, Hoffmanstahl), új képzőművészetet (Klimt, Loos, Otto Wagner), új zenét (a Burgszínházat, az opera utolsó virágzását, Mahlert, Kaimot, Busonit).¹³ Úgy véli,

¹² PÓK LAJOS: Babits Mihály (Arcok és vallomások). Szépirodalmi Könyvkiadó, 1968.

¹³ TURÓCZI-TROSTLER JÓZSEF: Irodalmi tanulmányok. Budapest 1962. I. (A bécsi iskola.)

hogy mindaz, ami itt kifejlődik, az egykori egész európai impresszionizmussal hangzik egybe. A modern osztrák művészettörténet-írás ugyanennek a jelenség-csoportnak a meghatározásában vállalja a szecesszió kifejezést. Példa rá Otto Breicha és Gerhard Fritsch *Finale und Auftakt* című könyve, mely 1964-ben jelent meg.¹⁴ S talán nem szerénytelen-ség, ha megemlítem, ez a könyv is ugyanúgy „vég és kezdetnek” tekinti a századfordulót s benne a szecessziót, miként én magam először 1962-ben megjelent (még a Gondolat irodalomtörténetében közzétett) zárófejezetemben. E módszer alkalmazása nálunk is gyümölcsöző volna. Budapest 1897 és 1914 közötti művészetében szintén feltárulnának, mint egy nagy és összefüggő Gesamtkunst-modellben, az új stílus korrespondenciái.

S annak a bebizonyítása, hogy akkor igenis ez volt a korstílus, nem mondana ellent annak a tapasztalatnak, hogy amellet még tovább él a naturalizmus, megkezdődik az a mozgás, amely a XX. század izmusaihoz vezet, s csirázni kezd az az új realizmus, amelynek legjobb teljesítményei elválaszthatatlanok a századforduló átmeneti korszakában végbement művészeti forrongás, a szecesszió eredményeitől.

¹⁴ OTTO BREICHA—GERHARD FRITSCH: *Finale und Auftakt*. Wien 1898—1914. — Salzburg, 1964.

HERMANN BAHR: A NATURALIZMUS LEGYŐZÉSE

A naturalizmus uralma véget ért, szerepét eljátszotta, varázsa megtört. Csak az a sok értetlen beszél még róla, akik mindig a fejlődés mögött kullognak és minden kérdésről csak akkor szereznek tudomást, amikor az már régen elintézését nyert. A képzettségben élenjárók azonban, akik tudnak, akik új értékek meghódítására törekednek, elfordulnak ettől a témától. Új iskolák jelennek meg, amelyek a régi jelszavakról mit sem akarnak már tudni. Távol akarnak kerülni a naturalizmustól s azon keresztül tovább, előre.

Fölmerül ellenben két kérdés, s ezekre feltétlenül választ kell keresnünk.

Először: mi lesz az az új, aminek le kell győznie a naturalizmust?

Másodszor: mi lesz a naturalizmus sorsa a jövőben? Milyennek fog az új mellett látszani, mit jelent majd az eljövendő nemzedék számára s mi lesz a végső jelentősége, amikor a fejlődés eléri tetőpontját?

Az újnak a nyomai már kimutathatók és sok feltételezésre, találgatásra adnak alkalmat. Egy időre a pszichológia váltotta fel a naturalizmust. A külvilág képei helyett a magányos lélek talányaival foglalkozni — ez lett a jelszó. Az emberi lélek legmélyén szunnyadó végső titkokat kezdték boncolgatni. A nyughatatlan, lázas fejlődés azonban rövid idő múlva már nem elégedett meg ezeknek a különböző lelkiállapotoknak a konstataálásával; azokat — törekvésüknek megfelelően — lírai formába kellett önteni. A konzekvens naturalizmus a pszichológiához vezetett, mivel egyedül annak tudjuk valóságát megragadni, a pszichológiától pedig — ösztönzésének engedve — szücskszerűen a naturalizmus megdöntéséhez jutottunk: az idegen utánzása helyett önmagunkból a sajátost kifejezni, megkeresni a rejtettet a látszatnak való hódolás helyett, s éppen azt kifejezni, amiben tudásunk és érzésünk a valóságtól különbözik. Az örökké menekülni látszó igazság utáni hosszú vándorlás végén újból elterjedt a Petőfi-költemény régi hangulata: „Anyám, az álmok nem hazudnak”; s a művészet, amely egy ideig a valóság piacának szerepét töltötte be, újból az „álmom templomá”-vá változott, ahogyan már Maeterlinck nevezte. Megfordult az esztétika. A művész természetének nem kellett többé a valóság szerszáma szerepét játszania, hogy annak tükörképét létrehozza, hanem megfordítva: a valóság lett ismét a művész nyersanyaga, hogy saját természetéről világos és hathatós szimbólumokban hírt adjon.

Első pillantásra ez minden kertelés nélkül reakciónak látszik: visszatérés a gonoszul megvádolt klasszicizmushoz és a romantikához. A naturalizmus ellenségeinek igazuk van. Egész hangoskodása egy epizód volt csak, egy tévedés csupán, s ha a közönség rögtön hallgatott volna az őszinte figyelmeztetőkre, akik fáradhatatlanul gyanúsították és szidalmazták a naturalizmust, sok szégyenkezést és utólagos rossz szájízt takaríthatott volna meg magának. Meg lehetett volna maradni a régi művészetnél s nem kellene azt most mint újdonság-újat meghódítani.

Természetes lehetne védelmezni a naturalizmust, felmentést, valami történelmi igazságszolgáltatásfélét találni számára, még akkor is, ha a naturalizmus nem lett volna egyéb a helyes úttól való eltévelyedésnél. Mondhatnók akkor: rendben van, valóban tévedés volt, de egy azon nélkülözhetetlen, gyógyító jellegű tévedések közül, amelyek nélkül a művészet nem jut tovább előre.

Természetesen célja mindig az volt és mindig az is lesz, hogy egy művészi természet kifejezzen, és azt olyan kényszerítő erővel tudja önmagából kihozva érvényre juttatni és minden más alkotás fölé helyezni, hogy azokat leigázza és követésre kényszerítse: de éppen hogy a többi alkotással összefüggésben ki tudja működését fejteni, szüksége van a valóságos anyagra. Régen ez magától értetődő volt, a filozófiai eltorzítás azután elveszítette ezt az irányt. Az ember kezdetben, amikor megkísérelte benső világát kifejezni, nem tudta ezt másképpen, mint éppen azokon a dolgokon keresztül, amelyek bensejét alakították: azon kívül semmit sem hordott magában. Változatlanul hordta magában a valóságot, a valóság ősalakját, ahogyan azt befogadta; és amikor elhatározta, hogy megnyilatkozik, azt csak a valóságon keresztül tehette, minden kívánság, minden remény, minden hit mitológia volt. Mikor azonban az emberiség megismerkedett a filozófiai iskolázással, a gondolkodás tudományával, akkor a felhalmozódott lelki élmények ügyes, könnyen kezelhető szimbólumokká rövidültek: az ember megtanulta, hogy a konkrétat absztrakttá alakítsa s mint eszmét, ideát megőrizze. És íme a klasszikus kort követő idealizmus néha elfelejtette, hogy ha valamely dolog (természet) kifelé hatni akar, az említett eljárást megfordítva meg kell ismételnie, az absztrakttól vissza a konkrét-hoz, mivel az absztrakt a konkrétnek a rövidítése, helytartója lévén csak arra képes hatni, aki a konkrét ismeretének már régen birtokában van. Ebből a szempontból a naturalizmus hasznos és elkerülhetetlen figyelmeztetés volt, s ezen az alapon védelmünkbe vehetjük akkor is, ha az új művészet valójában visszatérés lesz a régihez.

Azonban valamivel behatóbb vizsgálat után kiderül, hogy mégiscsak van különbség a régi és az új művészet között. Természetesen: a régi, valamint az új művészet is az embert akarja kifejezni, ábrázolni; ebben teljesen egyetértve állnak egyformán szemben a naturalizmussal. Ám amikor a klasszicizmus azt mondja: ember, értelmet és észet ért rajta; ha a romantika mondja: ember, akkor szenvedélyre és érzékre gondol; ha a modern művészet kiejti azt, hogy ember, akkor az idegekre kell gondolnunk. S íme, máris oda a nagy egység!

Azt hiszem tehát, hogy a naturalizmust egy ideges romantika fogja legyőzni, még szívesebben azt mondanám, az idegek misztikuma. Akkor a naturalizmus nem csupán a filozófiai torzítás kijavítását célozná, hanem egyenesen a modern gondolat kiszabadítója, világra segítője lehetne.

A naturalizmust úgy is tekinthetjük, mint az idealizmusnak az elveszített eszközköze való ráeszmélését.

Az idealizmusnak elfogyott az idealista kifejezésanyaga. Most megtörtént a szükséges összegyűlés és gyarapodás, csupán fel kell eleveníteni és továbbvinni a régi hagyományt.

A naturalizmust az idegek magasiskolájának is lehet tekinteni, amelyben a művészek új érző csápjai képződnek, kifejlődik a legfinomabb és leghalkabb nüánszokra való érzékenység, egy példa nélkül álló tudatosság a tudattalanban.

A naturalizmust vagy olyan szünetnek kell tekintenünk, amely alatt a régi művészet felfrissül, vagy olyannak, amely alatt előkészületek történnek az újra — mindenképpen nem egyéb közjátéknál.

A világ megújult, körös-körül minden megváltozott. A nyughatatlan kíváncsiság először kifelé, a külső dolgok felé fordult. Első fázis: az idegennek, a külsőnek, az újnak az ábrázolása.

De éppen ezért, ezzel, ezáltal megújult maga az ember is. Rajta a sor, hogy elmondja: milyen is ő — második fázis. Tovább menve: kimondani, amit akar: a kényszerítőt, a féktelent, a zabolátlant — a vad vágyakat, a lázakat, a nagy kérdéseket.

Igen — a pszichológia is megint csak nyitány, előjáték: ébredés a naturalizmus hosszan tartó elidegenedéséből, a kutató, érdeklődő öröm újra megtalálása, figyelés a benső, saját ösztönzésre. Ez pedig még mélyebbre nyúl és az ének, a sajátosnak, a csodálatosan újnak a hírüladására serkent. Az új pedig az idegekben van — ez a harmadik fázisa annak, amit modernnek nevezünk.

Az új idealizmus a régigtől kétszeresen is különbözik: eszköze a valóság, célja az idegek parancsának a teljesítése.

A régi idealizmus igazi rokokó jellegű volt: természeteket fejezett ki. A természet akkoriban az ész, az érzelem és a cikornya jelentette: lásd Wilhelm Meister. A romantikus idealizmus az észet kidobja, az érzelmet a megbokrosodott értelem kengyelszárára akasztja és galoppohamot indít a cikornyásság ellen: gótikus álarcot ölt mindenütt. De sem a régi, sem a romantikus idealizmus nem gondol arra, hogy önmagát önmagából kiindulva a valódi, az igazi nyelvére lefordítsa és kifejezze: eléggé elevennek érzik magukat enélkül is, meztelen bensőségükben.

Az új idealizmus az új embert fejezi ki. Idegekből áll, minden más halott, fonnyadt és száraz rajta. Már csak az idegekben él, csak az idegeken keresztül reagál a dolgokra. Események az idegekben játszódhatnak le, hatni az idegek útján hat. A szót azonban, mivel az értelmi és gondolati, csupán virágnyelvként tudja használni: beszéde mindig hasonlatokból és jelképekből áll. Ezek gyakran változtathatók, fölcserélhetőek, mert maga a beszéd is csak körülbelül jelzi a lényegét és minden kényszer nélkül való: végül is mindig elrejtőzés marad. Az új idealizmus tartalma az idegek, idegek, idegek — és a kosztüm: a dekadencia, amely a rokokót és a gótikus álöltözetet felváltja. A forma pedig a valóság, az utca mindennapos, külső valósága, a naturalizmus valósága.

Hol van hát az új idealizmus?

Híradásai azonban itt vannak s ezek hosszú, megbízható, teljesen érthető híradások. Itt van Puvis de Chavanne, Degas, Bizet és itt van Maurice Maeterlinck. A reménynek tehát nincs oka csüggedésre.

Ha majd az idegek világa teljesen felszabadul, és az ember, különösen pedig a művész az észre, az értelemre való minden tekintet nélkül odaadhatja magát az idegeinek, akkor visszatér majd a művészet elveszett öröme. Az embert, a művészt rabul ejtette a külső világ, szolgásgába vetette a valóság, s ez volt az oka a mérhetetlen fájdalomnak. Most azonban, amikor elkövetkezik az idegek egyeduralma és világuknak erős kézzel való megformálása, a fájdalom helyet ad az ujjongó felszabadulásnak, a magabiztos, merészen szárnyaló, ifjú büszkeségnek. Siralom volt a művész sorsa a naturalizmus idején, mert reagálnia kellett: most azonban elragadja a táblákat a valóságtól, hogy ráírja saját törvényeit.

Ami most következik, az könnyű lesz, kacagó, gyors és könnyűléptű. Tovattűnik az ész logikai terhelése és nehézkes búbánata: elsüllyed a valóság hátborzongató káröröme. Rózsaszínű ábránd, remény-zöld vágatás mormolása, a tavaszi napfény tánca az első reggeli szellőben — földtől elszabadult szárnyalás és lebegés az azúrkek gyönyörökben —, mindez megvalósul a köteléküktől megszabadult idegek álmodásában.

(*Die deutsche Literatur. VII. 20. Jahrhundert. 1880—1933 Hrsq. Walter Killy. 74—78.*)

(Fordította: Szabó Ákosné)

A. VOLINSZKIJ: DEKADENCIA ÉS SZIMBOLIZMUS

(1900)

Bármily ellenséges is valaki a legújabb irodalom művelőivel szemben, lehetetlen nem látnia, hogy a történelmi körülmények hozták ezeket színre. A művészet, amely minden elevenre válaszol, nem nézhetne közömbösen az idealizmus és a materializmus harcát. A dekadencia a művészet reakciója a materializmus ellen. Azok az emberek, akik nyíltan dekadenseknek nevezik magukat, új formulákat kezdtek keresni, sosem volt szókapcsolatokat saját, még homályos érzelmeik közvetítésére. Boldogan vetették magukat a távolban felcsillanó fény felé. . . . A dekadencia azonban, amely a művészet tiltakozása a materializmus és a pozitívizmus formulái ellen, magában véve csak törést jelent a társadalom új világnézetében, de még nem adott, legalábbis orosz talajon, egyetlen embert sem, különösen nem kiemelkedő irodalmi tehetséget. Ezt a törést olyan kornak kell követnie, amikor a tiltakozó erők összefognak a régi filozófiai és esztétikai fogalmak komoly átdolgozására, mert pontos és tiszta világfelfogás nélkül nem lehet egy lépést sem tenni előre, mert az eszmék és a fogalmak zavarossága ellenében nem tudnak felszínre törni az ember alkotó erői, az az *egyetlen* igazság, amely az istenségtől elválaszthatatlan szépség után vágyódó emberi bánatban rejlik . . .

(Литературные Манифесты. Москва, 1929. 16—23.)

K. BALMONT: ELEMI SZAVAK A SZIMBOLIKUS KÖLTÉSZETRŐL

(1900)

A realisták mindig egyszerű megfigyelők, a szimbolisták mindig gondolkodók.

A realistákat körülveszi, mint a hullámverés, a konkrét élet, amely mögött nem látnak semmit, a szimbolisták, akik megtagadják a reális valóságot, csak álmukat látják benne, ablakból nézik az életet. Mert minden szimbolista, a legkisebb is, idősebb minden realistánál, a legnagyobbánál is. Az egyik még az anyag rabságában él, a másik az eszmeiség szférájába tűnt . . .

Hogyan lehetne pontosabban meghatározni a szimbolikus költészetet? Olyan költészet az, amelyben szervesen, nem erőszakosan, kétféle tartalom egyesül: a rejtett elvontság és a látható szépség éppoly könnyen és természetesen olvadnak benne össze, mint nyári reggelen a folyó vizei a napfényvel. Azonban tekintet nélkül egyik vagy másik szimbolikus mű rejtett értelmére, közvetlen konkrét tartalma mindig önmagában befejezett teljes egész, s a szimbolikus költészetben árnyalatokban gazdag önálló léte van.

Itt rejlik az a mozzanat, amely a szimbolikus költészetet élesen elválasztja az allegorikustól, amellyel néha összetévesztik. „Mi az a szimbolizmus? A szimbolizmus a művészi ábrázolásban egyesíti a jelenségek világát az istenség világával . . .”

A kultúra és a tudomány, ahelyett, hogy a materializmus végső határaihoz vezette volna az embert, a vallás csillapíthatatlan szomját keltette benne . . . Ez a vallásszomj, amellyel nem versenyez többé a tudomány, amely a kritikai filozófiából fakadt, ez teremtette azt az új művészi irányt, amelyet szimbolizmusnak neveznek . . .

(Előadás a *Quartier Latin*ben, 1900. Литературные манифесты, Москва, 1929. 25—26.)

(1904)

A művészet zseniális megismerés. A zseniális megismerés tágítja a művészet formáit. A szimbolizmusban, mint olyan módszerben, amely egyesíti az örökkévalót annak tér- és időbeli megnyilatkozásaival, a platóni eszmék megismerésével találkozunk. A művészetnek eszméket kell kifejtenie. Lényegében minden művészet szimbolikus. Minden szimbolikus megismerés eszmei. A művészetnek mint a megismerés különös fajtájának a feladata változatlan minden időben. A kifejezés módjai változnak. A filozófiai megismerés fejlődése, mely a *reductio ad absurdum* útján megy végbe, függő helyzetbe hozza a művészetet a kinyilatkoztatásos megismeréssel, a szimbolikus megismeréssel szemben. A megismerési elmélet változásával változik a művészethez való viszony is. A művészet már nem öncélú forma többé, nem is hívható az utilitarizmus segítségére. Úttá válik, mely a leglényegesebb megismeréshez vezet, a vallásos megismeréshez. A vallás *következetesen kibontott szimbólumok rendszere*. Ez a vallás eredeti, külsődleges meghatározása. A tudatban végbement fordulatnak a művészeti szimbólumok kifejezési módszerének változása felel meg. Fontos, hogy egy pillantást vessünk e változás jellegére.

A klasszikus művészet jellegzetes vonása a forma harmóniája. Ez a harmónia a tartózkodás bélyegét nyomja gyakran Goethe és Nietzsche nézeteinek kifejezőmódjára. Ahol az egyik mintegy véletlenül fellebbenti a függőny egy csücskét, mélységet tárva fel, ott a másik igyekszik a mélységet a felületre vetni, erőteljesen kiemelve annak fenomenális feltárását. A zseniális klasszikus műveknek két oldaluk van: egy homlokzati, amely hozzáférhető formájukat tartalmazza, s egy belső, amelyről csak célzások vannak, amelyeket a kiválasztottak értenek meg. A tömeg, amely meg van elégedve a jelenségek, rajzolat, pszichológia számára érthető fenomenalizmusával, nem sejtja a belső vonásokat, amelyek a leírt események háttéréül szolgálnak; ezek a vonások kevesek számára hozzáférhetőek. Ilyen a klasszikus művészet legjobb darabjainak arisztokratizmusa, amely a köznapiság álarca mögé menekszik, nehogy a tömeg betörjön rejtett mélyeibe. Az ilyen darabok (művek) források és mélységek és lapályok egyszerre. Itt kielégül a tömeg is, a választottak is. Ez a kettősség menthetetlenül következik magának a kriticismusnak a kettősségéből; s a lángelmék kívánságából is, akik nem akarják, hogy szimbólumaik a racionalizmus, az utilitarizmus dogmatikus félreértelmezésének tárgyául szolgáljanak. Van ebben megvetés is az evilági kicsinyek iránt és arisztokratikus irónia a vakok fölött, akik bár nem látnak, de dicsérnek, és van benne kacérság a szellem kiválasztottai előtt. A Faustot mindenki egyhangúan zseniális műalkotásnak nevezi; ugyanakkor a Faust teozófiai mélységei gyakorta rejtve maradnak a mindenféle mélységek modern kedvelői, az új művészet hódolói előtt. Mégis, ezek a hódolók megértik a mélységek betörését a Zaratusztrába, amely szétéri a képek külső körvonalait és a gondolat világozóságát. Ebből a szempontból az új művészet, amely közvetít a kevesek mély felfogása és a tömegek lapos felfogása között, inkább demokratikus. Az új művészet feladata nem a formák harmóniája, hanem a lélek mélyeinek szemléletes magyarázata, amely gondolkodásra készlet ott, ahol a klasszikus művészet hátat fordított az „evilági kicsinyeknek”. A kifejezőmódnak ez a változása a megismerési elmélet változásával függ össze, amely szerint már *nem tűnik lehetetlennek az örökkévaló megismerése az időlegetben*. Ha ez így van, a művészetnek arra kell tanítani, hogy az Örökkévalót lássuk, a klasszikus művészet tökéletes, megkövesült álarca szétéptetett, szétromboltatott.

(Литературные Манифесты, Москва, 1929. 31—33.)

„CSEH MODERNEK“

(1895)

A fiatal nemzedék egy részét a régi irányzatok tipikus képviselői ellen folytatott harca egy arcvonalba tömörítette, és arra készíti, hogy a cseh irodalom történetében páratlanul éles és szenvedélyes harcban megvédje elveit, a gondolat szabadságát, a megalkuvás nélküli kritika jogát, s felvegye a „Cseh Moderneknak” elnevezést, melyet gúnynévként ragasztottak rá.

Kifogásolták, hogy e nemzedék megnyilvánulásából hiányzik az általános társasági bon ton, hogy nem csatlakozott szerényen az előző bevált áramlathoz, hogy nem ismeri el szentnek ikonjait, hogy szkeptikusan megveti a tekintélyeket, hogy nem adózik tisztelettel a régi fétiseknek; pellengérré került forradalmi szelleme. E kifogások jogosak voltak: büszke rájuk. Érti, hogy közte és az idősebb nemzedék közt áthidalhatatlan a szakadék. Megveti a kitaposott utat, és a saját ösvényén halad. Az elveket, amelyeket tagjai néhány év óta különféle formában hirdettek, továbbra is érvényeseknek tekinti. Ezek kapcsolták össze őket eddig is.

A kritikában azt kívánjuk, amiért harcoltunk, amit kiharcoltunk: egyéni meggyőződést, a gondolat szabadságát, meg nem alkuvást. A kritikai tevékenység művészitudoományos alkotómunka, önálló irodalmi műfaj, egyenlő értékű az összes többivel. Az egyéniség érvényesülését akarjuk. Akarjuk mind a kritikában, mind a művészetben. Művészeket akarunk, nem idegen szölamok elsajáttatóit, nem eklektikusokat és nem műkedvelőket. Nem értékeljük átvett gondolatok, és formák tarka-barka foltozását, a rímbe szedett politikai programokat, a népdalok utánzását, a verses népies haszontalanságokat, a megkopott hazafiaskodást, a sivár realista tárgyilagosságot.

Egyéniség mindenkéül, amely élettől forrongó és életet alkotó. Ma, amikor az esztétika csak a középiskolai tankönyvekben talált menedéket, amikor a hasznos irodalom körüli harcok már csak a múlt nevetséges maradványai, amikor minden, ami régi összeomlik, és új világ kezdődik, ezt követeljük a művésztől: „Találd meg önmagad, és az csak te legyél!” Semmi módon nem hangsúlyozzuk cseh mivoltunkat: légy önmagad és cseh leszel. Maneš, Smetana, Neruda, ezek a par excellence igazi cseh művészek fél életükön át magukat csehül kifejező idegeneknek számítottak. Nem ismerünk nemzeti-ségi térképet. Olyan művészetet akarunk, amely nem fényűzés tárgya, és amely nem hódol be az irodalmi divat változó szeszélyeinek. A mi modernségünk nem az, ami éppen divatos: tegnapelőtt realizmus, tegnap naturalizmus, ma szimbolizmus és dekadencia, holnap satanizmus vagy okkultizmus; mindezek mulandó jelszavak, melyek közös nevezőre hozzák és uniformizálják az irodalmi művek egész sorát, amelyeket aztán vég nélkül majmolnak az irodalmi gigerlik. Művész, add bele alkotásodba a véredet, az agyadat, önmagadat — te, a te agyad, a véred élni, lélegzeni fog benne, és a mű általuk fog élni. A művészetben igazságot akarunk, nem azt, amely a külső dolgok fotográfiája, hanem azt az őszinte belső igazságot, melynek meghatározója csak az igazság hordozója — az egyén.

Az irodalmi moderneknak az új és jobb után való tiszta törekvésükben kapcsolatot találtak a politikai modernekekkel. Mindkét irányzat azonos hajlandóságból született.

Szomorú körülmények között fejlődött ki a mostani nemzedék. Az élet sodrása iránti vonzalmától elragadva vakon felesküdütt egy olyan párt zászlójára, amely úgy látszott, hogy a nemzet történelmében kezdődő új korszak megnyitója lesz. Ez a bizalom keserű gyümölcsöt termett. Igazi lelki táplálék helyett csak frázisokat és újból frázisokat kapott — a parlamentben, népgyűléseken és a sajtó kommentárjaiban egyre szónokoltak népünk kulturális színvonalának magasságáról, felvilágosodásról, a kor követelmé-

nyeiről, a felvilágosodott nemzetekkel folytatandó versenyről; a politikai nevelésben úgy bántak fiatalságával, mint valami vak gyalogokkal a boulangista sakktablán, a társasági életben sör mellett folyt a hurrá-hazafiaskodás. Telítve frázisokkal, felháborodva a politikai kalandorkodás hallgatólagos támogatása miatt, megundorodva a szlávoskodástól és hurrá-hazafiaskodástól, feleszméltünk. Szomorú élmény. Trombitaharsogás mellett rontottak a világba — ma úgy látjuk őket, mint a sajtó tehetetlen parlamenti képviselő-testületét, amelyet előfizetési és különböző más érdekeltségi diktálják állásfoglalásukat az irodalom, a politika és a társadalom kérdéseiben. S látjuk a népet, melynek a felvilágosodás fénye helyett csak görögtűz jutott. A népet, amely pusztá szavazó tömeggé vált, melynek hogy jó hangulatát megtartsák, az „egészséges politikai érzék”, a „magas intelligencia” szólamaival hízelegnek. A mi apáink átvették az idősebb párt, az „ócehek” örökségét. Azt készséggel elismerjük, hogy ezek a felvilágosító munkában sokat tettek. Az ő eredményeiket az „ifjú csehek” vagy letagadták, vagy kisajátították. Ezért az „ifjú csehek” tevékenysége jogosan lesz kultúrtörténetünkbe sovány éveként bejegyezve.

Feleszméltünk, és saját lábunkra álltunk. Éveken át dolgoztunk, és most tömör csatarendben lépünk fel.

A politika? Nem fogadhatjuk el, hogy egyrészt valamiféle tudomány lenne tele machiavellizmussal, szatócskodással, rászedéssel, álcázással, másrészt színpad, ahol tapsot népszerűséget, virágot, fehér ruhás leánykák csókját, a nemzet rajongását lehet kapni.

A politika nehéz, megerőltető munka és csak munka. És csendes munka. A politika nem az, hogy képviselőnek választatjuk magunkat. A politikában nem csak akkor kezdünk dolgozni, amikor mandátumot kapunk. Politikai munkát nem csak a parlamentben végzünk.

Ahogy az irodalomban, a politikában is az egyéniség érvényesülését követeljük. Politikai tevékenységet csak teljes értékű és kiforrott egyének végezzenek. Egyéniségük mércéje legyen egyenes arányban önmegtartóztatási képességükkel: semmit saját magukért, mindent az ügyért.

A politikában elsősorban *emberek* akarunk lenni a szó teljes értelmében. Ebből következik minden egyéb. Ebből következik, hogy a nemzetiségi kérdésre — melyet a kormányok állandóan szítanak, amelyre szüntelenül hivatkoznak minden háborúban, minden véráldozat során, mint ahogyan a középkorban a vallásos érzületre hivatkoztak hasonló esetekben — hogy erre a kérdésre egészen másképp, pozitívan tekintünk. Nem féltjük nyelvünket. Nemzeti tudatunk már megerősödött annyira, hogy nyelvünket a világ semmilyen hatalma nem veszélyeztetheti többé. Megóvása nem célunk, hanem eszközünk a magasabb célok eléréséhez. Ezért elítéljük a német részről nemzeti jelszavakkal elkövetett brutalitásokat, ahogyan elítélnénk őket akkor is, ha a mieink részéről jönnének. Elítéljük azokat a politikai pártokat is, melyek csak a kormány érdekeit tartva szem előtt, szítják a nemzetiségi kérdést, és ezzel a nemzet legjobb erőit sorvasztják. Mi német honfitársainkkal nem a zöld asztal mellett, nem diplomáciai úton a parlamentekben keressük az egyetértést, hanem a humanitás és a megélhetés terén. Felkészülünk arra, hogy a régi pártok éppen ezzel a kérdéssel fanatizálják majd a tömeget ellenünk — ezt a támadást is átvészeljük. A gondolatot, melynek alapja a becsület, nem lehet eltíporolni, kierőszakolni, megszavazni.

A *szociális kérdésben* „mindenekelőtt emberek akarunk lenni”. — Tekintsük a munkásságot a nemzet részének? Még akkor is, ha az nemzetköziséget hangoztatja? Igen. A nemzetiség nem szabadalma sem az „ifjú”, sem az „óceheknek”. A pártok eltűnnek, a nemzet megmarad. A jelenlegi „ifjú cseh” parlamenti képviselő csupán a cseh burzsoáziának és a parasztság egy részének szószólója lett. Ezt nyíltan is hangoztatja.

Az általános szavazati jog bevezetésére tett javaslat olyan sakkhúzás volt, melynek a kormányt kellett volna zavarba hozni. Most azonban már csak olyan, mint az eltaszított gyermek, akit tulajdon apja sem mer sajátjának vallani.

A burzsoázia egész Európában egyforma. A francia forradalom tette egyenjogúvá, de hamarosan elfelejtette az elnyomottak keserű sorsát, és egyetértésben a mágnásokkal, a gazdag paraszttal, akik szintén hasonló iskolát jártak végig, részvétlenül nézi a fehér rabszolgák kinyújtott kérges kezét. Általános szavazati jogot követelünk — nem azért, mintha azt hinnék, hogy ezzel megváltozik e rabszolgák szomorú sorsa, hanem azért, hogy friss erejükkel mielőbb bizonyítsák a jelenlegi parlamentarizmus képességét, aminek reményét az „ifjúcseh” parlamenti képviselő alatt már régen feladtuk. E csoport (miközben gögösen népi pártnak nevezi magát) elfelejti küldetését, alkalmazkodik a légkörhöz, a körülményekhez, kritika helyett alkudozik, munka helyett szónokol.

Mi a politikai tevékenységet arra kívánjuk felhasználni, hogy a jólét és társadalmi elégedettség minden körben és rétegben elterjedjen — minden dolgozó és minden, e világ hatalmasainak elnyomásától szenvedő ember védelmét követeljük. Következete- sen harcolunk a nők kulturális és szociális életbe való bevonásáért is.

Mindenütt, a politikában is következetesen a katonai vagy egyházi mintára szervezett pártok ellen foglalunk állást. A pártok ebben a régi értelemben épp olyan elnyomó és lealacsonyító eszközt jelentenek számunkra, mint a kormányok. A teljes értékű egyéniséget többre tartjuk, mint az absztrakt tömeget. A pártok a társadalmi haladás eszközei legyenek, ne pedig akadályai: a népet nevelni annyi, mint felemelni az egyént teljes és életerős öntudata magaslataira, és széttörni a tunya s bányász ragaszkodást, a sok kényelmes gyávaságot, felelőtlenséget, gondolatlan szegénységet és elvtelenséget, minden olyan nézetet, amely szerint nem a gondolat, a lélek, az eszme gazdagsága becsülendő, hanem csak a tunya test és a szavazó kéz!

1895. október

<i>F. V. Krejčí</i>	<i>O. Březina</i>	<i>V. Choc</i>
<i>F. X. Šalda</i>	<i>J. S. Machar</i>	<i>Dr. K. Koerner</i>
<i>Dr. J. Třebický</i>	<i>J. V. Mrštík</i>	<i>J. Pelel</i>
	<i>A. Sova</i>	<i>F. Soukup</i>
	<i>J. K. Šlejhar</i>	

STANISLAW PRZYBYSZEWSKI: CONFITEOR

(1899)

A művészet a mi felfogásunkban nem „szépség”, nem *ein Teil der Erkenntnis*, ahogy Schopenhauer nevezi, s nem ismerjük el annak a számtalan kis formulának az egyikét sem, melyeket az esztéták állítottak fel kezdve Platóntól egészen Tolsztoj öreges sületlenségeiig —

a művészet annak az újáteremtése, ami örök, független minden változástól és esetlegességtől, független időtől és tértől tehát:

a lényeg, azaz a lélek újáteremtése. A léleké függetlenül attól, hogy az a világ-mindenségben vagy az egyes egyénben nyilatkozik meg.

Ez képezi esztétikánk alapelvét.

A tegnapi művészet az úgynevezett moralitás szolgálatában áll. Még a leghatalmasabb művészek sem voltak képesek — kevés kivételtől eltekintve — az olyan változó-

kony fogalmaktól, mint a morális vagy a társadalmi fogalmak függetlenített lélek-megnyilvánulásait nyomon követni; műveik számára mindig szükségük volt a morális nemzeti köpönyegre. A művészet a mi felfogásunkban nem ismeri a lélek megnyilvánulásainak esetleges jóra vagy rosszra történő felosztályozgatását, nem ismer semmiféle, se morális, se társadalmi elveket: a mi felfogásunkban a művész számára a lélek minden megnyilatkozása *egyenértékű*, a művész eltekint e megnyilatkozások véletlen értékétől, nem számol esetleges, az emberekre vagy a társadalomra tett káros vagy jótékony hatással, csupán aszerint az erő szerint ítéli meg őket, mellyel megnyilvánulnak.

Művészetünk szubsztrátuma tehát csak e művészet energiája szempontjából létezik számunkra függetlenül attól, hogy ez az energia jó vagy rossz, szép vagy rút, tisztaság vagy harmónia, fertő, bűn vagy erény.

A művész a lélek életét annak minden megnyilvánulásában teremti újjá; nem érdeklik se társadalmi, se etikai törvények, nem ismeri az esetleges korlátokat, neveket és formulákat, egyikét sem azoknak a medreknek, talpazatoknak és kerékvágásoknak, melyekbe a társadalom a lélek hatalmas áradatát terelte és fékezte. A művész csupán — ismétlem — azt az erőt ismeri, amellyel a lélek kirobban.

A művészet a lélek felfedezése, annak minden állapotában, a művészet nyomon követi a lelket minden útján, utánafut az örökkévalóságba és a világmindenségbe, le száll vele a lét mély rétegeibe, s szívárványos csúcsokra tör.

*

A művészetnek nincsen semmiféle célja, önmaga célja, abszolútum, mert az abszolútum a lélek lenyomata.

S mivel abszolútum, nem fogható kantárra, nem állítható semmiféle eszme szolgáltatába, mert ő az úrnő, az ősforrás, melyből az egész élet fakad.

A művészet az élet fölött áll, a világmindenség lényegébe hatol, a hétköznapi embernek megfejtja a rejtjeles runákat, nem ismer se határokat, se törvényeket, csak a lélek létének egyetlen örök folyamát és hatalmát ismeri, az ember lelkét a világmindenség lelkével köti össze, s az egyén lelkét a világlélek megnyilatkozásának tartja.

A tendenciózus művészet, a tanító művészet, a szórakoztató művészet, a hazafias művészet, a valamilyen morális vagy társadalmi céllal rendelkező művészet megszűnik művészet lenni, s *biblia pauperum*-má válik azoknak az embereknek a számára, akik képtelenek gondolkodni, vagy nincs meg a kellő műveltségük, hogy elolvassák a megfelelő tankönyveket — s az ilyen emberek vándortanítóokra, nem pedig művészekre van szükségük.

A társadalmat tanítani vagy erkölceit javítani, a hazafiság érzését felébreszteni vagy a társadalmi ösztönöket a művészet segítségével, ez egyet jelent azzal, hogy a művészetet az abszolútum magaslatairól az élet nyomorúságos esetlegességébe vetjük, s a művész, aki ezt teszi, méltatlan a művész névre.

A demokratikus művészet, a néphez szóló művészet még alantasabb. A néphez szóló művészet azoknak az eszközöknek undorító és lapos banalizálása, melyekkel a művész él, az annak a plebejus hozzáférhetővé tétele, ami a dolog természeténél fogva nehezen megközelíthető.

A népnek kenyér kell, nem művészet. A művészetet letaszítani piederasztáljáról, mindenféle piacokon és utcákon meghurcolni szentségtörés.

*

Az így felfogott művészet a legmagasabbrendű vallássá válik és papja a művész. Személye csupán az a belső erő, mellyel a lélek állapotait újraalkotja.

A művész volt az első próféta, aki fellebbentette a jövődök fátylait, s megfejtette a penészes múlt ruháit, a mágus volt, aki átlátta a legmélyebb titkokat, felfogta a kozmoszok titkos kötelékeit, megsejtette és feltárta kölcsönhatásaikat, s e tudásából olyan hatalmat alkotott magának, mely megállította az égen a csillagokat futásukban, a nagy bölcs volt, aki tudta a legrejtettebb okokat és újakat alkotott soha nem sejtett szintéziseket: ez a művész *ipse philosophus daemon, Deus et omnia*. A művész nem szolgál és nem vezető, nem tartozik sem a nemzethez, sem a világhoz, nem szolgál semmiféle eszmét, semmiféle társadalmat.

A művész az élet fölött áll, a világ fölött, az Urak Ura, akit nem köt semmiféle törvény, nem korlátoz semmiféle emberi erő. (...)

*

A művész, aki a „lelki szegényeket” akarja tanítani, vezetőjük akar lenni, jobb ha megmarad agitátornak, vagy hatalmas falansztereket alapít, melyekről Fourier álmodozott, mert a lelki szegények országa — az kenyér, nem pedig művészet. (...)

*

A nemzet az örökkévalóság részecskéje és a nemzetben gyökeredzik a művész, belőle, a hazai földből meríti legéltetőbb erejét. A nemzetben gyökeredzik a művész, de nem politikájában, nem külső változásaiban, hanem csupán abban, amiben a nemzet örök: minden más nemzettől való különbözőségében, a változatlan és örök dologban: a fajban.

Ezért ostoba félreértés a mi felfogásunk szerint művészetet nemzetenkívüliséggel vádolni, mert hisz a művészetben jelenik meg legélesebben a nemzet „lényegi” belső szelleme, ő az a misztikus Szellem-Király, a nemzet dicsősége és mennybemenetele.

Félreértés a művészt „kődös misztikával” vádolni. A művészet a mi felfogásunkban metafizikus, új szintéziseket teremt, a kozmosz magjára tapint rá, behatol minden titokba és mélységbe — és még vannak emberek, akik számára ez misztika (valamiféle spiritizmus formájában — he, he ...).

És még egyszer elismétlem minden bennünket érhető szemrehányásra: nem ismerünk semmiféle törvényt, se morálisat, se társadalmi, nem vagyunk semmire tekintettel, a lélek minden megnyilatkozása számunkra tiszta, szent, mélység és titok, mert erős. (...)

(„*Zycie*” 1899. 1. sz. 1—4. 1. A Młoda Polska (Ifjú Lengyelország) manifesztuma)

A JÖVENDŐ SZERKESZTŐSÉGI BEKÖSZÖNTŐJE

(1903)

Ezek a lapok az igazságra törekszenek és a meg nem szokott, azért sokszor kellemtelen igazságoknak vannak szentelve. A világ és ez a mi országunk is, benne van a forradalomban, amely még félénk, és amelyben az emberek még zsibbadtan engedelmessékednek a régi rendnek, sietve élvezik ki annak még kínáló puhaságait, egyéb fáradt örömeit és kábultan engedik magukat megfélemlíteni attól, ami elmúlt, aminek ereje, joga nincs, csak szemérmetlen erőszakossága van. A jövődöntéért íródnak e lapok, és amikor minden téren mindenféle események nyomát és az emberi tudás fejlődését frissen kísérik, legfőképpen egy célt szolgálnak, azt, hogy így, a mai módon élve: ez a mi szép országunk csak némely részt halad előre, másrészt megy a veszedelem felé.

Nem fogunk tehát a korszaknak hízelgő, szórakoztató és kedves szépirodalmat csinálni. Kemény, sokszor nyers, nemegyszer nyugtalanító szavak következnek itt. Azonban kisebb gondunk is nagyobb annál, hogy kicsinyes pártpolitikára adjuk magunkat: ez a kormányzatunk, ami van, kicsiny dolog, következés és nem ok, akiknek pedig a kezében van, célok és tehetség dolgában talán nem értéktelenebbek, mint azok, akik örökségükre várnak. Azonban nekik és mindenkinek, aki elől és fölül van: kezük alá és szívük mögé nézünk. Mit cselekszik és mit érez: a politikus, tudós, újságíró, költő, színész és mások, akik a nagy tömeget képviselik, joggal vagy jogtalanul.

Ebben az újságban tehát arra az igazságra törekszünk, amely nekünk sokszor lehet kényelmetlen, sokaknak kellemetlen és nem kedvez társadalmi osztályoknak, politikai csoportoknak, kicsinyes érdekeknek, amelyek maguknak manapság nagy és szép neveket osztogatnak.

A nagy emberi és az ezzel összefüggő nemzeti igazságokat keressük és ezért már most jelezzük, hogy nem vagyunk elragadtatva közállapotainktól, elégedetlenek vagyunk politikai, irodalmi, művészeti és legfőképpen társadalmi viszonyainkkal. És látunk eseményeket, tudunk szövődésekről és áramlatokról, amelyek halálos veszedelmek. Ezekkel az áramlatokkal keressük majd a heves összeütközéseket és lejegyezzük azt, amit látunk és tudunk: e lapokon legalább megállapíthatjuk, kik és mik vagyunk, hol állunk, merre megyünk? Az események és tények hű tükröztetése közben — előre tudjuk — minduntalan kényes kérdésekbe ütközünk most, és ezért jó előre ideszegezzük az útmutató jelünket: tiszteljük mindenkinek a hitét vagy hitetlenségét, de nem megyünk bele ez új korszak ósdi hazugságába és nem hisszük el, hogy a szívek egyszerre különös kegyességgel és jámborsággal töltek el. Azt azonban látjuk, hogy a főfelekezetek kezdenek egymással szemben fölállani. De igazában van-e több verekedő felekezet, mint kettő: a hatalmasoké és az elnyomottaké, a gazdagoké és szegényeké? ! És amikor ezek között a nagy kereszties háború készül, az egyházi és kisebb-nagyobb hatalmi villongások csak részletkérdések. Az isten, aki megnevezhetetlen, láthatatlan, érthetetlen, de kétségkívül egy: mosolyog az emberek hirtelen és hevesen feltámadt megkülönböztetési viszketegén.

A szíves olvasó meglátja majd, hogy akkor, amikor komolyak, tanulságosak, igazságosak és őszinték akarunk lenni: nem leszünk unalmasak.

A Z O L V A S Ó H O Z

E lapokban helyet talál minden megokolt, a kellő irodalmi formában jelentkező vélemény, ha az jelentőségteljes és érdekes.

A szerkesztő és a lap belső munkatársai, mindazok, akik együtt a szerkesztőség fogalmát alkotják: elsősorban a maguk véleményéért, meggyőződéséért, ítéletéért és tudásáért törnek lándzsát, és mint a „Jövendő” irányát, a kellő következetességgel igyekeznek keresztülvinni.

Az olvasó azonban nemegyszer fog találkozni ellentétes irányok szószólóival, akiket sem megcsillagozni, sem meghatározni nem fogunk, ha csak egyik velünk a célban: az emberi és nemzeti igazságok keresésében.

Nem szabad türelmetlenkednünk a felfogások különbözősége miatt és nemcsak hasznos, de élvezetes is lesz az olvasóra nézve, ha minden nagy szempontot lát, ami ma idehaza — vagy szerte a világban — mutatkozik, kínálkozik, vagy jelentkezik.

Azt akarjuk, hogy e lapok a maguk teljességében ne legyenek egyoldalúak és azért külön-külön tért nyitunk azoknak az igazságoknak is, melyek egyoldalúak, hogy ilyen módon a magyar közvéleménynek lehessen egy olyan fóruma, ahol megszólalhat mindenki, akinek szava, hangja, ereje van. Az olvasó, tudjuk, nem kedvez az egy helyen

megnyilatkozó különféle meggyőződéseknek, de a meggyőzések különfélesége ezeken a lapokon, nem a miénk, hanem a mai magyar, jól vagy rosszul, de pillanatról pillanatra fejlődő életé.

Amilyen türelmesek vagyunk becsületos politika és társadalmi hitvallások hirdetőse tekintetében: olyan szigorúak leszünk abban, ami a szépirodalmat és a szépművészeteket illeti. Ilyenmű közléseinknek a megítélését egy határozott irány szerint szabjuk meg és ez az irány: a friss közvetlenségé. Keressük az összefüggést a való élettel. Mindenben emberi okmányoknak kell lennie.

A felnőtt emberiség nem pusztán a szórakoztatás céljából hallgatja a mesét, nézi a műtárgyat, hanem az okulást is kívánja, másként érdeklődni igazán nem is tud. És bár nem kicsinyeljük a fantáziának kedves, mulattató, céltalan játékait sem: mégis, ez nem a mi mesterségünk.

Azokat az erős igazságokat, melyekből a „Jövendő” falai emelődnek és amelyből lassan kialakul a mi épületünk, látni fogja az olvasó. *És meglátja azt is, hogy ami a „Jövendő” falait és konstrukcióját megalkotja majd, az egy és egységes lesz.* Addig is jóakarató türelmüket kérjük.

„CROATIA”

Délszláv -- magyar közeledés

(1906)

A feledésbe merült Croatia című folyóirat szerény, ritka, egyetlen évfolyamát csak Budapest, Zágráb és Újvidék legnagyobb könyvtárai őrzik.

1906 áprilisában Budapestben indult, összesen hét száma látott napvilágot (a kettős számok miatt csupán öt füzetben, nem egész háromszáz oldalon), s a decemberi számmal még ugyanabban az esztendőben meg is szűnt.

Mint „horvát—szerb szociálpolitikai, gazdasági és szépirodalmi haviszemle”, a Croatia pontosan, egyértelműen körvonalazott és következetes program jegyében indult, noha megjelenését és megindítását a pillanatnyi, Budapest—Bécs—Zágráb polusú összehatott politikai konfrontáció sürgető szüksége döntötte el s hozta magával.

Khuen-Héderváry Károly gróf kerek húsz esztendei (1883—1903) abszolútista horvát bánysága után, oly helyzetben, amikor a magyar követelések miatt igen feszült helyzet állt elő a bécsi udvarral, a horvát ellenzék képviselői 1905. október 3-án a *Rijekai Határozatban* szögezték le készségüket, hogy a magyarokkal együtt szállnak síkra nemzeti jogaik és szabadságuk kivívásáért, a két nép tartós egyetértésének reményében, a Horvát—Magyar Kiegyezésben (1868) foglaltak valóraváltásával. Ez a merőben új horvát politikai állásfoglalás azonnal maga után vont a Monarchia szerb politikusainak állásfoglalását is, akik már 1905. október 17-én a *Zadári Határozatban* helyezték kilátásba támogatásukat, azonos program jegyében.

A kialakult horvát—szerb—magyar érdekközösség sikeresnek, eredményesnek ígérkezett. Úgy tetszett: nemcsak pillanatnyi egymásra találásról van szó, de kialakulóban a kölcsönös megértés egy nagyobb távlatú platformja. Ez azonban nem igazolódtott be: a horvát—magyar békülékenység, ráadásul a horvát—szerb egységesülés felettébb zavarba hozta a bécsi udvart, s különösen a Monarchia vezető katonai és diplomáciai köreiből keltett kedvezőtlen benyomást, annál is inkább, mert a délszláv kérdés váratlanul nemzetközi kérdéssé vált. 1907 májusában azután a közös országgyűlésben a horvát nyelv egyenrangú állami használatának a kérdése a Horvát—Szerb Koalíció többhónapos obstrukcióját idézte elő, amit a felségárulási perek követnek. Így a rijekai és zadari

határozatok teremtette kedvező helyzet kiaknázatlanul felborult, s a horvát—magyar összeütközések korábbi állapota tért vissza.

A rijekai és zadari dokumentumok orientációját ma a magyar—dél-szláv közeledés utolsó reális lehetőségének ítéelhetjük az Osztrák—Magyar Monarchia keretein belül.

Ebben a politikai szituációban, röviddel a Horvát—Szerb Koalíció hatalomra jutása előtt, 1906 áprilisában jelent meg Budapesten a Croatia első száma. (Eredetileg 1906. újév napjára tervezték a folyóirat megjelenését.) Felelős szerkesztője és kiadó-tulajdonosa a horvát JuraJ Gašparac (megh. 1956) volt, aki akkoriban Budapesten jogot hallgatott, egyben pedig horvát lapok tudósítója is volt. De a Croatia első számának a bevezetője nyíltan vallotta, hogy a folyóirat „azoknak a horvát—szlapon—dalmát képviselőknél és politikusoknak ez idő szerinti első és magyar nyelven megjelenő egyedüli lapja, kik bár különböző pártokhoz tartoznak, egy szívvel-lélekkel a magyar nemzetnek jelenlegi küzdelmében baráti jobbot nyújtottak”. Az első szám bevezetője annak a felhívásnak a szövegét is közölte, amelyet a folyóirat megindítóí az érdekelt horvát—szerb körökhöz intéztek:

„Folyóiratunk célja, hogy politikusaink és publicistáink cikkeinek közlése, továbbá költőink és íróink kiválóbb termékeinek fordításban való közzététele, valamint nemzetünk kulturális és egyéb viszonyainak ismertetése révén a magyar közönség előtt nemzetünk igazi és hamisítatlan lelkét feltárjuk.

Ezen az úton haladva legkönnyebben véljük elérhetőnek azt a célt, hogy t. i. elozlassuk azokat az előítéleteket és félreértéseket, amelyek mindkét, az életérdekek kapcsán egymásra utalt nemzet lelkére lidércnyomásként nehezedenek.

S bár a legújabb idő óta e tekintetben némi javulás észlelhető, mégis közös kötelességünk, hogy ezt a fordulatot szilárdabb alapokra fektessük. Ezt pedig csakis a mindkét nemzet kölcsönös megismerése és egymáshoz való közeledése útján érhetjük el, minél természetesebb folyományja a helyes és lojális megértés.

Ezt a célt szem előtt tartva, a horvát—szlapon—dalmátországi valamennyi horvát és szerb, a magyar—horvát kérdés tisztázását és konszolidálását óhajító politikusok, publicisták és írókhoz azzal a kérelemmel fordulunk, hogy a fent vázolt s mindkét nemzet jobb jövőjén fáradozó törekvésünkben minket közreműködésükkel mennél hathatósabb támogatásban részesítseni szíveskedjenek.”

S valóban, a Croatia néhány száma az akkori vezető horvát és szerb politikusok és tudósok — Frano Supilo, Svetozar Pribičević, Josip Smolaka, Ivo Tartaglia, Gjuró Šurmin, Franko Potočnjak, Ivan Lorković, Ferdo Šišić s mások — időszerű politikai és történelmi-földrajzi cikkeinek és tanulmányainak egész sorát közölte.

A magyar olvasókhoz a folyóirat szerkesztősége az alábbi felhívással fordult:

„Croatia” című lapunknak első száma hagyja el íme a sajtót.

Mikor ezt az eseményt a magyar és a horvát—szerb közönségnek tudomására hozzuk, némi megjegyzéseket kell fűznünk e tény konstatálásához.

Közelmúlt napoknak sötét, abszolutisztikus idejében pattant ki a gondolat, hogy oly lapot indítunk, mely a magyar és horvát—szerb testvérm nemzetek közt fennálló jó viszonyt, szeretetet van hivatva istápolni. Célunk tisztán lebegett előttünk; az ennek elérésére megkívánt eszközök is megvoltak és az igazság kimondásától sem rettentünk vissza. Mert bár cikkeinket átlengi az abszolút idők lidércnyomásában fogamzott honfiúi bánat, aggodás, merész vonásokkal jelöltük meg azt az utat, melyet a „Croatia” követni fog. Most, hogy íme derengeni kezd a politikai láthatár Magyarország egén, hisszük, hogy ez a derengés előreküldött sugara annak az éltető napnak, mely ha fölbukkan, áldást és békés munkálkodást biztosít. A „Croatia” gyöngye palántáját ez a nap fogja izmos fává növelni.

A „Croatia” célja, mint fentebb említettük, a horvát–szerb és magyar testvérnemzetek közötti barátságos jó viszony, testvéri szeretet ápolása. Önállóknak és függetlennek kell lennie a lapnak, mely ilyenre vállalkozik. A magyar és horvát–szerb viszonyokat mindig politikai pártatlansággal vesszük boncolókéünk alá, — s a horvát–szerb viszonyok ismertetésével hozzá akarunk járulni, hogy majdan, ha a parlament munkája biztosítatik, — s a magyar–horvát–szerb megegyezés kérdése szónyegre kerül, — a horvát–szerb viszonyok ne legyenek a magyar publikum előtt terra incognita.

Célunk elérését biztosítja, hogy munkatársaink gárdáját kiváló gondossággal válogattuk össze. Horvát és szerb részről a legkiválóbb politikusok és írók ígérték meg támogatásukat — oly nevek, melyek már magukban is programot jelentenek. De reméljük, hogy a magyar politikus férfiak részéről sem fog hiányozni az a rokonszenv, jóindulat és erkölcsi támogatás, melyre teljes bizalommal számítunk.

A „Croatia” megjelenik minden hónapban egyszer. A szerkesztőség kiváló gondot fordít arra, hogy tartalma változatos legyen — nem sok, de súlyban, tartalomban gazdag. Háromhavonként egy-egy műmellékletet is adunk, horvát–szerb festők, szobrászok alkotásait is ismertetni akarván. Karácsonyra pedig díszes almanach-hal lepi meg olvasóit a „Croatia”, mely a legjelesebb írók, művészek közreműködésével készül.

.....

Célunk nemes voltától, politikai szükségétől áthatva, — anyagi áldozatokat nem tekintve, indítottuk meg lapunkat. Támogatást kérünk mindazok részéről, kik velünk egyetértenek, mert sikeres tevékenységet csak ott lehet kifejteni, ahol a szavak nem a puszta hangzanak el — ahol a szótart megérteni és mérlegelni tudják.

Budapest, 1906. évi április hónapban.

A „Croatia” szerkesztősége.

Noha minden elképzelés nem valósulhatott meg — így a Croatia almanachja sem látott napvilágot —, a folyóiratnak úttörő szerepe volt a modern horvát és szerb írók bemutatásában, s talán azóta sem tarthattunk annyira lépést déli szomszédaink élő irodalmával, mint a Croatia rövid fennállása idején. Milan Rakić, Mihovil Nikolić, Silvije Strahimir Kranjčević, Jovan Dučić, Dragutin Domjanić, Svetislav Stefanović, Mileta Jakšić, Milan Begović, Vladimir Vidrić verseit, Andrija Milčinić, Sima Matavulj, Ksaver Šandor Djalski, Janko Leskovar, Milan Budisavljević, Borisav Stanković elbeszéléseit, Ivo Vojnović *Dubrovniki trilogia* című drámájának részletét egy lelkes fordítógárda „első kézből” mutatta be a magyar olvasóknak. A költőként induló Battlay Geyza (1881–1923) mellett a szerb Petrović Veljko (1884–1967) műfordításai vonják magukra a figyelmet. Petrović az irodalmi rész főmunkatársa, majd a Croatia társszerkesztője volt, s a folyóirat szépirodalmi profiljának kialakításában a legfontosabb szerep neki jutott. Akkoriban fejezte be jogi tanulmányait, de már jól ismert fiatal szerb költő is, aki a hozzá fűzött reményeket fényesen beváltotta: tetemes művével a modern szerb elbeszélő próza egyik legkiválóbb képviselője lett, s a modern szerb költészet élvonalába tört. Fordításai mellett Petrović több író-portrét is közölt, Josip Kozarac horvát prózaíró és Stevan Sremac szerb elbeszélő haláláról pedig nekrolóiban emlékezett meg.

A modern horvát költőket több folytatásban Milan Marjanović (1879–1955), a századfordulót követő évtized egyik legmarkánsabb horvát kritikusa mutatta be.

Napjainkban talán szerénynek tetszik a Croatia vállalkozása és rövidéletű működése. A Croatia azonban nem egy pillanatnyi fellángolás eredménye, hanem megfontolt és átgondolt szomszédnépi program jegyében született. S mindenképp: *tett* volt!

Vujicsics D. Sztoján

SAJÁT ÜGYÜNKBEN*

(1907)

A rotációsgépek még soha így nem forogtak. Mindenfelől folyóiratok és hírlapok ostromolnak. Olyan időket élünk, amikor a román lélek fiatalsága erejét az eljövendő nagy ... nagy tettekre acélozza! Egyre magasabbra emelkedik kultúránk piramisa, sokasodnak a román agy tekervényei, lelkünk egyre jobban kifinomodik, irtogatjuk káros szenvedélyeinket ... okosabbak leszünk, szaktudásra teszünk szert s minden erőnkkel a tökéletesedést kergetjük ... valamennyien, a legutolsó napi krónika szerzőjéig népünk javát és boldogulását akarjuk!

Valóban nem is lehet nagyobb öröm, mint ha azt látja az ember, hogy mindenki dolgozik s mindenki erejét kulturális haladásunk érdekében mozgósítja.

Ritkán tapasztaltuk, hogy az írók, bárhonnan származzanak is, annyira tudatában vannak népünk egységének, mint napjainkban. Mily öröm azt tapasztalnunk, hogy a romániai írókat nálunk egyre szélesebb körben értékelik s ugyanakkor őszinte méltánylásra találunk az itteni tehetségek is a romániai közönség részéről. S ez a megbecsülés többé nem elnézésből fakad, mint korábban: az itteni írók alkotásait már nem csupán jóakarattal értékelik azok, akik eddig oly könnyen övezték homlokunkat babérokoszorúval, hiszen „nehéz körülmények közt élünk”. Ma az író földrajzi származása már nem sokat számít, amikor alkotásainak értékéről van szó. Ma már az itteni tehetségektől is azt követelik, hogy lobogjon bennük az az örök szikra, mely az igazi művészeket embertársaiktól megkülönbözteti; azt kívánják tőlünk, hogy bátran birtokoljuk az irodalmi nyelv minden szépségét, hiszen ez a nyelv már kezd nálunk is gyökeret verni.

Művelődésünknek e harmóniáját csupán azoknak a folyóiratoknak krónikásai zavarják meg, akik egész irodalmi életünknek legszürkébb és legellenszenvesebb figurái. Legtöbb folyóiratunk kritikai rovatát mintha eredetiség és lelkiismeret nélküli, felhúzható bábuk szerkesztenék, akikből gyakran hiányzik még az ilyenféle gépezetek egyetlen lényeges tulajdonsága, a következetesség is. Az ilyesmit túlzott becsvágytól fűtött, rosszindulatú emberek írják, akik jobbra-balra sújtanak, készek bármilyen csetepatéban részt venni s botrányt, meghasonlást okozni az irodalmi berkekben. E gonosz, kiszikkadt agyak működése következtében az irodalmi ellenségeskedés napjainkban éppen úgy virágzik, mint maga az irodalmi termés.

És nem akad egyetlen bátor ember sem, aki odakiáltaná az olvasóközönségnek: feszítsétek meg ezeket a latrokat!

* E névtelenül megjelent közlemény — minden bizonnyal Octavian Goga írása — a Luceafărul-ban jelent meg (1907, 138.); a cikk második fele azon kritikusok és irodalmi vezérek ellen irányul, akik merev esztétikai dogmáikba burkolózva sokallták az erdélyi írók egyre izmosodó realizmusát és társadalmi elkötelezettségét.

STAUD GÉZA:

A századforduló drámája, színpada

Az a fejlődés, amely utolsó produktív szakaszát a polgári forradalmakat kísérő romantikában érte el, a XIX. század második felében megtorpant s részben akadémikus formalizmusban rekedt meg, részben történeti stílusok ismétlésében keresett öngazolást. A historizmusnak azonban éppoly kevésbé volt hitele az építészetben, mint tematikus változatának a festészetben vagy az akadémiai pályázatokra készült történeti drámákban. A politikai hatalom birtokába jutott és a társadalom uralkodó osztályává lett polgárságnak nem volt már új mondanivalója, s így új stíláriis megnyilatkozásai sem igen lehettek.

Ennek a csődbe jutott művészetnek, amelyben a pátoszt az álpátosz, a drámaiságot a teatralitás, az érzést a hazug érzelmesség, a kifejezési formát az öncélú formajáték váltotta föl, a halálos csapást a naturalizmus adta meg. Ez a pozitívizmusból táplálkozó, irodalmi ihletésű és szociális tartalmú művészi irányzat azonban nemcsak megsemmisíteni igyekezett minden teatralitást, pátoszt, érzelmességet, hanem egyáltalán minden stílus jellegű megnyilatkozással szembeszegült, s a művészetet a természettudományosan megfogalmazható valóság síkjára redukálta. Voltaképp mindenféle stílusnak a tagadását jelentette, ha stíluson a valóságnak valamiféle művészi értelmezését, a műalkotásnak a természethez való viszonyulását, az élet- és társadalmi jelenségeknek bizonyos művészi megfogalmazását értjük. A naturalizmusnak az a törekvése, hogy az életvalóságot a lehető leghívebben, dokumentumszerűen adja vissza, a színpadon Antoine egyes rendezéseiben vált különösképpen nyilvánvalóvá, amikor a színpadi mézszárszékbe valódi húst akasztottak fel, s a színpadon valódi tüzet gyújtottak. Vagyis a valóságot nem művészi interpretációval, hanem magával a valóságos jelenséggel akarták kifejezni.

A naturalizmus az irodalomban és a képzőművészetekben mindig csak áttételesen jelentkezik, a színházban azonban a művészet megjelenítő természeténél fogva a törekvés eredeti meztelenségében bukkan fel. A színészi akciót, a drámaírótól megírt, de a színész által kimondott szöveget, egy szoba berendezését, a jelmezeket és kellékeket közvetlenül érzékeli a közönség, s ezért a valóság szuggesztivitása és hitelessége itt a legnagyobb.

A naturalista művészet a színház területén mutatja fel legnagyobb alkotóit: a drámaírók közül Hauptmann, Csehov, Tolsztojt, Strindberget, a fiatal Gorkijt, az olasz Vergát és Braccót, a rendezők közül Antoine-t, Brahmot, Sztanyiszlavszkijt, a színészek közül Sarah Bernhardt-t, Salvinit, Zaccanit, Dusét. Talán ezek az okok magyarázzák, hogy az összes művészetek közül a színházi naturalizmus terjedt el a legselesebb körben, és — tisztultabb formában — túlélte nemcsak a századfordulót, hanem hosszú évtizedekre megtelepedett az európai és amerikai színpadokon, sőt hatása a mai napig is érezhető.

A naturalizmus azonban nemcsak egyes nagy drámaírók művein keresztül fejtette ki hatását, általános elterjedésében nagy szerepet játszott a szórakoztató dráma-irodalom is, elsősorban a francia társalgási színmű. Ez Scribe dramaturgiájára épült és

Dumas fils, Sardou, Labiche, Meilhac, Halévy, Pailleron, Lavedan, Bataille meg még mások műveiben teljesedett ki és a század végén teljesen hatalmába kerítette az európai színpadot.

Ez a drámatípus, amely felszínes szociális tendenciáit vagy pusztán szóragoztató tematikáját szalonbeszélgetésekben oldotta föl, hitelességét csak természetes és közvetlen előadásmód segítségével tudta biztosítani, s így természetszerűen melegágya lett a naturalista színjátszásnak. Párizsban nemcsak Antoine színházaiban — a Théâtre Libre-ben és a Théâtre Antoine-ban — játszottak naturalista stílusban, hanem a boulevard-színházakban is, mert a szalondrámák könnyed hangú, természetes és közvetlen előadást igényeltek. Magyarországon sem a nagy naturalista drámaírók művein keresztül vonult be a naturalizmus a színpadra, hanem az 1896-ban megnyílt Vígszínház első éveiben a nagypolgárság szóragoztatására játszott üres, léha és pikáns francia színművek előadásain. Ezek lettek később kifinomultabb formában az ún. vígszínházi stílus kialakítói.

A naturalizmus színpadi elterjedését nagymértékben gyorsította az a körülmény, hogy a színészi játékon túl a színjáték egyéb elemeinek (díszlet, jelmez, kellék) naturalisztikus alkalmazása semmi nehézségbe sem ütközött. A meiningenizmus történeti hitelességét itt a mindennapi élet tárgyainak hitelessége váltotta föl oly módon, hogy a ruházatban semmiféle stilizáltságot nem tűrtek meg és minden berendezési tárgyat — bútort, képet, tükröt, vázát, virágot, gyümölcsöt — a maga eredetiségében raktak a színpadra.

Míg a századforduló a naturalizmus győzelmesen birtokba vette az összes európai színpadokat, belső ellentmondásai, főleg művészietlen alaptendenciája számos kritikát és tiltakozást váltottak ki, amelyek új művészi törekvések kiindulópontjai lettek. Ezek az ellenáramlatok persze nemcsak az irodalomban jelentkeztek, hanem a művészi élet egyéb területein — az építészetben, festészetben, iparművészetben — is. Közös jellegzetességük, hogy a naturalizmussal szemben ismét a művésziességet, az artisztikumot hangsúlyozták, s ugyanakkor a pozitívizmust és a historizmust is elutasították.

Tudatos próbálkozások voltak, amelyek a naturalizmus stílustalanságával szemben új stílus szükségességét hangoztatták, s ugyanakkor meg is kísérelték új stílusok létrehozását.

Ezeket a századforduló éveiben jelentkező stílustörekvéseket a képzőművészetben többnyire a *szecesszió* valamely nevével szokták megjelölni. Legfőbb jellemzői a dekoratív hatásra való törekvés, a díszítő elemek túlsúlya, a stilizált vonalvezetés s bizonyos mesterkéltn kompozíció. Akárcsak a képzőművészetben, az irodalomban is igen heterogén jelenségek minősíthetők szecessziósoknak, így azok, amelyeket neoromantika és szimbolizmus alatt is szoktak emlegetni.

A szecesszió a drámában mindenekelőtt bizonyos sajátos tematikában jelentkezett. A meseszerűség, az álomszerűség, a sejtelmesség és titokzatosság jellemzi a szecessziós drámákat, ami azt a látszatot kelti, mintha az író menekülni akarna a naturalizmus képeletet bénító, rideg, pozitívista szemléletétől. Ugyanakkor azonban, amikor a drámaíró ebbe az irracionális világba menekül, mégis érezhető, hogy nem hisz benne, az egész csak mesterségesen kiagyalt csinálmány. Érdekes, hogy ez a szecessziós irracionizmus éppen a legjelentősebb naturalista drámaírók munkásságán belül jelentkezik először. Strindberg, a *Júlia kisasszony* és a *Haláltánc* szerzője misztikus mesejátékokat ír (*Advent*, *Húsvét*, *Álomjáték* stb.), amelyeket nagyon nehéz többi művével összeegyeztetni. Hauptmann, a naturalista dráma legjelentősebb képviselője a *Takácsokat* követő esztendőben, *A bundával* egyidőben írja meg a *Hannele mennybemenetelét* (1893), a *Florian Geyerrel* egy évben az *Elgát* és *Az elsüllyedt harangot* (1896) és két évvel a *Berndt Rosa* után az *És Pippa táncol c.* mesejátékot. A *Henschel fuvaros* későbbi szerzője óriási égi pompát ír le a *Hannelében*. Ugyanez az egy írón belüli ellentmondás ismétlődik meg később Molnár Ferencnél *Az ördög* (1907), a *Liliom* (1909) és *A farkas* (1912) c. darabjaiban.

A naturalizmussal szembe forduló hasonló szecessziós jelenség, az ún. újromantika legjelentősebb képviselője Edmond Rostand. *A regényesek* (1894) és *A napkeleti királykisasszony* (1895) bevezetők voltak két nagysikerű művéhez, a *Cyrano de Bergerach*hoz (1897) és *A sasfió*khöz (1900), amelyeknek retorikus lírája az akadémikus drámaíráshoz állt a legközelebb és kitűnő alkalmat nyújtott a naturalizmus által elnyomott deklamáló előadásmód újabb felélesztésére. A nagy színpadismerettel megírt kitűnő szerepek mögött a közönség nem vette észre a tudatos és kiszámított hatás keresést. Sikerét az biztosította, hogy a naturalizmus feje fölött kezét fogott Victor Hugóval s a naturalista drámák lapos nyelvével szemben zengzetes retorikájával a költészet illúzióját tudta keltetni.

A színpadi szecesszió másik sikeres írója a szimbolista dráma egyetlen jelentős képviselője, Maurice Maeterlinck volt. Drámáiból az élet misztikus felfogása, a félelem és szorongás titokzatos hangulata, a ködös víziók párja árad. Minden fölött ott trónol egy rejtelmes hatalom, az Ismeretlen, amely megfejthetetlen módon irányítja az ember sorsát. Szimbólumai azonban nem azonosak Ibsen világos logikai konstrukcióival amelyek az egyéni sors egyetemes értelmének hangsúlyozását szolgálják (a torony a *Solness*ben, a menhely a *Kísértetek*ben, a lelőtt madár a *Vadkacs*ban stb.), Maeterlinck szimbolizmusa pusztán a sejtelmesség, a titokzatosság, az ésszel fel nem érhető végzettség érzékeltetésére és fokozására való s a pszichikai egzotizmus egyik formája. „Manierista” stilizáltságra törekvő tudatossága megnyilatkozik már első darabjához, a *Maleine hercegnő*höz (1889) fűzött megjegyzésében: „Shakespeare-i darabot törekszem írni, de marionett-színpad számára.”

A *Pelléas és Mélisande* (1892) meséjének és alakjainak keresett stilizáltságát a színészi interpretáció nem tudta hitelesíteni, viszont éppen ez a mesterkélt artisztikum tette lehetővé, hogy Debussy operájának librettójává váljék. Ugyancsak a helyzetek, a jellemek és a nyelv keresettsége avatják a *Monna Vannát* is (1902) a szecesszió egyik tipikus alkotásává, amelyben hősi pátoz és izgalomkeltő erotika párosul.

Maeterlinck legmaradandóbb alkotása *A kék madár*, amelyet 1908-ban Sztanyiszlavszkij Művész Színháza indított el a világsiker útján. A poetikum mese általában elfedi a szecessziós motívumok ürességét, egyes jelenetekben azonban (az Éj birodalma, a Jövő országa) még így is előtűnnek mesterkélt vonásai. Színpadi sikerét a látványos elemek, a változatos képsorozat, egyes költői mozzanatok és a mindig hálás állatszerepek biztosítják.

A szecesszió legjelentősebb osztrák képviselője az ugyancsak szimbolista Hugo von Hofmannsthal volt. Eszteticizmusa rokon Maeterlinckével és D'Annunziójával, de szimbolizmusa több misztikus érzelmességet és kevesebb patetikus retorikát takar. *A Tizián halála* (1892) és *A balga és a halál* (1893) c. darabjainak nyelvi finomságai alapozták meg hírnevét. Klasszikus tárgyú drámáit — *Elektra* (1903), *Oedipus és a Sphinx* (1905), *Ariadne Naxos szigetén* (1910) — a zenei szecesszió legnagyobb mestere, Richard Strauss használta fel librettónak operáihoz, akárcsak a közvetlenül operai szöveggönyvnek készült *Rózsalovagot*.

Hofmannsthal élete végéig következetesen megmaradt a szecesszió vonalán. Két darabjának, az angol Everyman-témát feldolgozó *Akárkinek* (1912) és a Calderon nyomán készült *Nagy Világszínház*nak Reinhardt rendezése biztosított világsikert, aki maga is nagyon vonzódott a szecesszió minden változatához és rendezéseiben számos szecessziós motívumot alkalmazott.

A századforduló színházi műsorán jelentős szerep jutott Oscar Wilde-nek, akinél a szecesszió különcködő öltözködésben, feltűnést kereső viselkedésben és paradoxonokra épített drámáiban nyilatkozott meg. *A páduai hercegnő* (1891), *Lady Windermere legyezője* (1892), *A jelentéktelen asszony* (1893), *Az eszményi férj* (1895), *Bunbury* (1895) öncélt

affektáltságukkal, meghökkentő helyzeteikkel és a szellemeskedés hajhászásával a Liberty stílusban készült vázák vagy bútorok mesterkélt vonalvezetésére és dekoratív kompozíciójára emlékeztetnek.

Legjellegzetesebb színműve a *Salome* (1894), amelynek erotikus és szadista motívumokban gazdag témáját számos egykorú festő (pl. Gustave Moreau) és több drámaíró (Sudermann 1898, Weiser 1906) is feldolgozta. A szecessziós művészek affinitásának ékes bizonyítéka, hogy Wilde *Saloméj*át ugyancsak Richard Strauss használta fel operalibrettónak.

Olaszországban a Verga és Bracco által képviselt verista dráma nyomán jelentek meg a színházak műsorán D'Annunzio művei is: *A holt város* (1898), *Giocanda* (1899), *Francesca da Rimini* (1901), *Jorio leánya* (1904) stb. Keresett tematikájukban, hitel nélküli alpátoszukban, mesterkéltén díszített nyelvükben és raffinált érzékiségükben a szecessziós szemlélet szélsőséges változata nyilatkozik meg. Színpadi sikerüket csak Eleonora Duse páratlan művészetének köszönhették, utána menthetetlenül elavultak.

Három olyan színházról tudunk, amely elsősorban a szecessziós drámák előadását vette föl programjába. Az egyik Lugné-Poe párizsi színháza volt, a Théâtre de l'Oeuvre. Közvetlen elődjét, a Théâtre d'Art, 1890-ben Paul Fort alapította a szimbolista költők körének támogatásával, s a naturalista áramlattal szemben stilizáló színjátszó irányt akart benne meghonosítani. Maga köré gyűjtötte a Nabis csoporthoz tartozó szecessziós festőket — Sérusier-t, Denis-t, Bonnard-t, Vuillard-t, Rousselt — s 1891-ben társult Lugné-Poe-val, aki a Théâtre d'Art-ban hozta színre Maeterlinck két darabját, *A vendéget* és *A vakokat*. Ebből a színházból alakult 1893-ban Lugné-Poe vezetése alatt a Théâtre de l'Oeuvre, átvette a Théâtre d'Art társulatát a Nabis csoporthoz tartozó díszlettervezői gárdával együtt, s tíz éven át főleg szecessziós drámaírók műveit mutatta be. Többek között a következő drámák szerepeltek műsorán: Maeterlinck: *Pelléas és Mélisande*, *Monna Vanna*, Jarry: *Ubu király*, Hauptmann: *Az elsüllyedt harang*, Claudel: *Angyali üdvözlés*, Wilde: *Florenzi tragédia*, *Salomé*, Hofmannsthal: *Elektra*, D'Annunzio: *Giocanda*, Crommelinck: *A csodaszarvas* stb.

E színház mégsem tudott a dráma egyenértékű interpretálójává válni. Hiába igyekeztek a nabilik megfelelően stilizált képzőművészeti keretet biztosítani a daraboknak, sajátos színészi játéktípus nem alakult ki a szecessziós művek előadására. Így a szimbolista drámák inadekvát színészi interpretációban, többnyire naturalista előadási modorban vagy hagyományos retorikus, deklamáló stílusban (amelynek hamis teatralitása egyébként közel állt a szecesszió stilizáltságához) kerültek bemutatásra.

1899-ben Sezessionsbühne elnevezés alatt új színház kezdte meg működését Berlinben Martin Zickel rendező és Paul Martin, a Deutsches Theater színészeinek vezetésével. Eleinte a szecessziós stílusban épült Theater am Schiffbauerdamm (a mai Brecht-színház) matinékon játszottak, a második évben azonban más állandó színházuk volt az Alexanderplatzon. Ez volt Berlinben az első naturalizmus ellenes vállalkozás. Játsozták Ibsen romantikus műveit, Maeterlincket, Hauptmann, Hamsunt, Hofmannsthalt, Wedekindet, Halbét, D'Annunziót. Jeles festőket alkalmaztak dekoratív díszleteik és szecessziós grafikával díszített színlapjaik elkészítéséhez.

Sikerükön felbuzdulva 1900 nyarán már vendégszínházakra is vállalkoztak Bécsben és Budapesten. Ezen a vendégszínhákon mint társigazgató, rendező és színész vett részt Otto Brahm társulatának fiatal jellemszínésze, Max Reinhardt is. Első rendezése Ibsennek a társulat által Bécsben bemutatott *Komödie der Liebe* c. darabja volt.

A Sezessionsbühne Budapesten 1900. július 2–13-ig vendégszerepelt a Theater am Schiffbauerdammhoz hasonló szecessziós stílusban épült Somossy Orfeumban (a mai Fővárosi Operettszínház). Műsorukon szerepelt Ibsen *Kísértetek*, Dreyer *Der Probe-*

kandidat, Hauptmann *Takácsok*, Ibsen *Komódie der Liebe* és *Halbe Ifjúság* c. darabja. A vendégjátéknak Reinhardt első budapesti fellépése is érdekességet kölcsönöz.

Egy későbbi szecessziós színházi kísérlet volt az 1908-ban alapított müncheni Künstlertheater, ahol megvalósult az 1900 óta kísérletező Peter Behrens stilizált színpada, a Reliefbühne. A díszleteket Fritz Erler és Ernst Stern (később Reinhardt kiváló scenikusa), a Jugendstil képviselői tervezték. A neutrális háttér előtt a színészeknek plasztikusan kellett mozogniuk.

Tulajdonképpen a müncheni Künstlertheaterben érte el legjelentősebb hatását az az új mozgalom, amely el akart térni a régi sablonos díszletező modortól s színből és fényből akart színpadi képet teremteni. Új mozzanat, hogy a szecessziós díszleteket és jelmezeket Erler nemcsak modern drámák, hanem a *Hamlet* és a *Faust* szcenírozásában is alkalmazta. Végül itt történt egyedül kísérlet arra, hogy ha a színészi dikciót és játékot nem is, de legalább a színész mozgását stilizálta és adaptálta a szöveg és a díszlet szecessziós stílusához. A próbálkozás azonban a mozgalom e késői fázisában is elszigetelt maradt.

Maradandó eredményt a szecessziós törekvésekben gyökerező díszletművészet terén három művész ért el: Adolphe Appia, Gordon Craig és Leon Bakst. Az első kettő teoretikus elgondolásokból indult ki, a harmadik pedig olyan műfajhoz kötődött, amelyben a dekoratív stilizáltság a műfaj immanens törvényszerűségeihez tartozik.

Adolphe Appia a *La Mise en scène du drame Wagnérien* (1894) és a *Die Musik und die Inszenierung* (1899) c. munkáiban fejtette ki elveit, amelyek tudatos szakítást jelentenek minden addigi festett díszletezéssel. Ő mutat rá először a kétdimenziós díszlet és a háromdimenziós színész antagonizmusára, a fénynek mint téralkotó elemnek jelentőségére és az operarendezésben való alkalmazására. Először fogalmazta meg a villanyvilágítás adta technikai lehetőségek színházesztétikai törvényszerűségeit. Ő maga nagyon későn kapott alkalmat elveinek gyakorlati megvalósítására, elméleti munkáinak hatása azonban az egész modern rendezésre kiterjedt.

Gordon Craig színpadi szemlélete naturalizmusellenes és irodalomellenes. Az inszenálást önálló művészetnek tekinti s a játékkeret vonalakból, egyszerű téralakzatokból, színekből és fényből alkotja meg. Az így szerkesztett tér szimbolikus konstrukció, amelynek semmi köze a valóságos térhez. Hogy a drámairodalom kötöttségeitől szabaduljon, Craig zenei, tánc- és díszletelemek összekapcsolásából maga szerkeszt Masques-oknak nevezett játékokat, a színész naturalisztikus adottságait pedig úgy akarja kiküszöbölni, hogy olyan bábót képzel a helyébe, amely minden tekintetben engedelmes eszköze a rendező fantáziájának: ez a báb az *Übermarionett*.

Craiget, aki nézeteit elsősorban *On the Art of the Theatre* (1911) c. munkájában fejtette ki, saját korában csak mint különködő dilettánst, mesterséges stíluscsinálót tartották számon. Ma már a modern scenika klasszikusának számít, s a második világháború óta a legtöbb rendezésben az ő hasábjaival, hengereivel, emelvényeivel és lépcsőivel találkozunk a színpadon.

A harmadik színpadművész, akinek hatása túlterjedt korán, Leon Bakst volt. Munkássága elsősorban az orosz baletthez kapcsolódott, amelynek díszleteit és jelmezeit tervezte. Szecessziós díszletei és jelmezei harmonikus egységbe olvadtak a balett műfajilag determinált stilizált mozgásával, s így a képzőművészeti szecesszió, elkésvé bár, de rátalált adekvát színpadi műfajára. Az orosz balettnak az európai színházművészetre gyakorolt rendkívüli hatásában, amelynek utórezgéseit még egy évtized múlva is érezni lehetett, Bakstnak is jelentős szerep jutott.

A századforduló drámairodalmi és színpadi szecessziója pozitív eredményének tekinthető, hogy a naturalista színművek tudatos komponálatlanságával szemben ismét a kompozíció jelentőségét hangsúlyozta. Az újonnan kreált formákat azonban nem tudta

tartalommal kitölteni, s ezért alkotó energiáit díszítő elemek halmozásában élte ki. Innen az újromantika üres pátosza, a szimbolisták sejtelmes jelképei, s mindenekelőtt a drámák mértéktelenül díszített, manierista nyelve. Mivel az egyének és kisebb csoportok által képviselt és egymástól programban eltérő szecessziós törekvések nem tudtak egységes frontot alkotni a naturalizmus s a belőle formálódó realista törekvések ellen, a szecesszió mindvégig exkluzív jelenség, kevesek ügye maradt. Tudatossága azonban már a modern művészet, elsősorban az avantgardizmus intellektualizmusa előjátékának tekinthető, *Ubu király*a pedig a szürrealizmusnak és az abszurdnak az előfutára.

A századforduló külföldi drámairodalma megjelenik a magyar színházak műsorán is, részben fordításban, részben külföldi — francia, német, olasz — vendéjátékok közvetítésében. Marcelle Josset Antoine-tól betanított társulata 1897-ben vendégszerepel a Vígszínházban, Brahm a Deutsches Theater társulatával 1901-ben, 1902-ben és 1903-ban, a Lessing Theaterrel 1905-ben lép föl ugyancsak a Vígszínházban. Reinhardt mint színgazgató 1903-ban mutatkozik be a Magyar Színházban a berlini Neues und Kleines Theater társulatával, 1904-ben pedig a Deutsches Theater együttesét hozza el Budapestre.

A naturalista és a szecessziós drámairodalom alkotásait először ezekből az előadásokból ismerte meg a magyar közönség, s közülük egyet-egyet a Vig- és a Magyar Színház is műsorára tűzött. Leghívebben 1904-től a Thália Társaság közvetítette őket, mert a színjátszás korszerű reformját ezeknek a drámáknak a segítségével akarta megvalósítani. „A magyar drámaírás — írja Hevesi Sándor — ekkor még a völgyek mélyén tapogatózott, a budapesti színpadokat a francia darabok özönvize borította el, s az újjal kísérletező magyar írókat (Bródy, Gárdonyi stb.) mohón foglalták le a színházak. Mi tehát a színpadi reformot csakis idegen anyagon vihettük keresztül.”

A magyar naturalizmus mintegy húsz évet késett. Az első naturalista dráma Thury Lajos *Katonák* (1898) c. színműve volt, amelyet 1902-ben Bródy Sándor *Dadája* követett. Ez a naturalista drámairodalom, amely már szociális problematikát is hozott, csak a századforduló után bontakozott ki, de akkor is szűk keretek között. A naturalista színjátszás és rendezés Magyarországon külföldi műveken nevelődött.

Ugyancsak húsz évet késett a magyar színpadi szecesszió is. Szomorú Dezső és Balázs Béla színpadi munkásságának kezdete már a tizes évekre esik. A századforduló tehát a drámában nálunk nem jelentett stílusváltozást.

Ezzel szemben viszont a századfordulón következik be egy jellegzetes magyar zenés műfaj, a népszínmű elmúlása. A műfaj részére népszerűsége tetőfokán épített Népszínház 1897-től 1904-ig Porzolt Kálmán igazgatása alá kerül, aki azonban már nem tudja sem a népszínmű, sem a vele szemben elkötelezett színház hanyatlását megakadályozni. Bár a Népszínház műsorán az alapítás évétől kezdve a népszínművek mellett francia és bécsi operettek is szerepeltek, az új hangvételi és realiztikusabb interpretációt igénylő angol és magyar (Huszka, Kacsóh, Jacobi, Lehár) operettek bemutatását azonban előbb az 1897-ben megnyílt Magyar Színház, majd 1903-tól az operett új otthona, a Király Színház ragadja magához. Nagy versenyt támasztanak a Népszínháznak a Vígszínház pikáns bohózatai is, amelyek elvonják az illedelmes szalonparasztokat mozgó népszínművek közönségét. A színháznak más műfajra való átváltását vagy az előadások modernebb áthangolását erősen akadályozta a népszínmű modorosságába és a régi operett édeskés előadásmódjába belemerevedett társulat elavult játéktípusa is. A népszínművet és a Népszínházat tulajdonképpen a naturalizmus betörése buktatja meg. 1907-ben az épületet már a Népszínház-Vígopera bérlé, majd 1908-tól fél évszázadra a Nemzeti Színház otthona lesz. A műfaj néhány jelesebb alkotását a Nemzeti Színház tűzi hébe-korba műsorára.

*Az európai és a magyar szecesszió líraszemlélete**

„Miután tudományos irodalmunk kétségkívül örvendetes haladást mutat, már a külföld színvonalával versenyez, hírlapirodalmunk, különösen egész szépirodalmunk, úgyszintén festészetünk is, bár tömegileg és ívszámra óriási gazdagodást mutat, nagyrésztben, az elmúlt idők elősorolt munkásságával összehasonlítva oly irányt kezd felvenni, mely több aggodalomra, mint megnyugtató öröme ad okot.

Nem akarok Horácznak »laudator temporis acti« gúnyszava s ítélete alá esni, azonban ha egyetlen szóban akarom foglalni a festészet s a szépirodalom ez aggasztó tévedéseit — ez a *szecesszió irány*.

Festőművészeinkről, kik nem tartoznak a mi Társaságunk megítélése alá, csak azért merek említést tenni, mert úgy látszik nekem, hogy szépirodalmunk, s kivált hírlapjaink egy része is attól kezd venni irányát, s kölcsönzi szellemét, modorát — általánosan szólva — téves betegességét . . . De a szorosan vett szépirodalomban úgy a színmű, mint a regényirodalomban, sőt a lírában is, sok jelét látjuk a szecesszió nyomainak, nem ritkán annak század végi, teljes irányát.”¹

A *szecesszió* kifejezés tehát 1900 körül Magyarországon is meghonosodott, a magyar századforduló kulcsszavai közé tartozott. Jelentése azonban meglehetősen körvonalazatlan maradt:² — akár szidalmazó, akár dicsérő³ hangsúllyal használták — az új jelenségek összességét értették rajta, nem pedig a kor *egyik* áramlatát, határozott karakterű stílusirányát jelölték vele.

Több évtizedes elfeledettség után most nálunk is — miként Európa-szerte — ismét divatba kezd jönni a fogalom. Használatát azonban többszörös fenntartások és megszorítások kísérik. Komlós Aladár, igaz, egyetlenként talán, még annak jogosságában is kételkedik, hogy a fogalmat a magyar irodalomra vonatkoztassuk. Felfogása a szecesszió egészét annak valóban specifikus megnyilatkozásával, a múlttal való radikális szakításnak már az avantgarde-ot előlegező vágyával azonosítja, a — szerinte — egyetlen olyan vonásával tehát, mely csak reá jellemzően különíti el az impresszionizmustól és a szimbolizmustól. A mozgalmat pedig határozottan egyetlen városhoz, Bécshez köti.⁴ Más kutatások viszont a szecesszióban épp komplex, átmeneti korszakot, többféle irányzat némelyi jegyeit sajátosan összefogó korstílust látnak. Feszés logikája és figyelemre méltó szempontjai ellenére is ezért tetszenék túlzottnak a magyar művészet erősebben francia tájékozódásából és ama dinamikus szakító lendület majdnem teljes hiányából Komlóssal arra következtetnünk, hogy irodalmunkból ez az áramlat kimaradt, fogalmát tehát szükségtelen, de jogtalan is használni. Változatlanul kérdéses azonban értelmezési tartománya, tehát az, hogy a különböző művészeti ágakat és az irodalom egyes műfajait mennyire uralta és befolyásolta az új stíluseszmény.

* Az itt közölt cikk egy nagyobb tanulmány része.

¹ Kisfaludy Társaság Évlapjai. Bp. 1901. XXXIV. 6.

² Igen jellemző a fogalom divatjára, hogy Török Gyula: Porban c. regényében a kisvárosi konzervatívok minden modernet szecesszionistának neveznek.

³ Lásd pl. Ady Endre: Szecesszió. ADY ENDRE: Összes prózai művei. Bp. 1955. 11.

⁴ KOMLÓS ALADÁR felszólalása a szegedi szecesszió vitán. Filológiai Közl. 1967. 1—2. sz. (a továbbiakban FK)

Az európaihoz mérhető, s — főként — hasonló tartalmú szerepet nálunk talán csak az építészetben, az iparművészetben és — már csekélyebb jelentőséggel — a festészetben játszott. Az erre vonatkozó kutatások már imponálóan nagy anyagot gyűjtöttek rendszerbe.⁵ Demény János kísérelte meg a korai Bartók művek szecessziós elemeit kimutatni, Delius, Busoni és Reger hatására hivatkozva, megfigyelései azonban, kissé kidolgozatlanak tetszenek.⁶ Az irodalomtörténet viszont, tulajdonképpen évek óta általánosan él a fogalommal, kardinálisnak tudja a századforduló publicisztikájának elemzésekor, s a korszak szépprózájáról szólva is egyre visszatér rá.⁷ Mellőzni szokták azonban, sőt jogosságát kifejezetten kétségbe vonják a líra körében. Holott ha nem teljes azonos-ságot keresünk, hanem a meglehetősen eltérő alapból kiindulva a változásnak, a változást kiváltó törekvéseknek jellegét és irányát tekintjük, akkor, ha több szempontból szűkebb értelemben is, de szükségesnek tetszik szecessziós áramlatról beszélni, s annál is inkább, mert az elvi paralelizmusokat formai jegyek egybeesése vagy közelebb-távolibb hasonlósága hitelesíti.

A magyar lírai szecesszióknak rendszeres vagy akár a különböző cikkekből és tanulmányokból utólag rendszerbe foglalható esztétikája nincs, s nyilván, mert olyan folyóirat sem volt, mely kizárólag a vonalába eső törekvéseket gyűjtötte volna össze. Okát ennek nem nehéz felfedezni: túlságosan sokféle tendencia kereste benne megszólalását ahhoz, hogysem zárt rendszerre harmonizálódni vagy éppen spekulatív építménnyé tisztulni képessé legyen. Volt hát alapja, lendítő és támasztó társadalmi bázisa a magyar szecesszió törekvéseinek, sőt éppen túlságosan is széles, de belsőleg differenciálatlan és nem elég mély. A liberális polgárság lírai kezdeményei — így Zempléni Árpád, Palágyi Lajos, sőt bizonyos fokig Szentessy Gyula költészete — még annyira sem különültek el — a másik véglet példáját idézve — az úri osztály dekadenciájának szecessziójától, Bárd Miklós, Szalay Fruzsina poézisétől, amennyire akár felemás és tétova tartalmi egyediségük mégis megengedte volna. Ekként aztán a kritika, sőt különösen a napi kritika frontvonalai sem különültek el olyan élesen, mint ma gyakran vélik, hiszen nem egy költőt — Czóbel Minkát említhetnénk legelőször — szívesen dicsért, sőt magáénak vallott a Budapesti Szemle köre is és A Hét is.

A másik oldalon viszont az önnön magát túlélő népnemzeti eszményvilágnak, melytől az új költőnemzedék ösztönösen vagy tudatosan elszakadni próbált, épp megfordítva, elvi koncepciója volt tökéletesen kidolgozva, ám szinte esztétikai fikcióvá vált mivel mögüle az öt követő lírai alkotások realitása egyre fokozottabb mértékben hiányzott. A feszültség tehát különmemű jelenségek, az irreális, számbavehető alkotók vagy művek támogatását majd teljesen nélkülöző elvrendszer és a költői gyakorlat között jött létre, melyet viszont esztétikává emelni komolyabb formában senki meg sem kísérelt. E kettősség persze valamelyes mértékben minden átmeneti korszakot jellemez, ennyire kielezett képlete azonban alighanem már nagyon kevésnek lehet sajátja. Ily módon az új különböző megnyilvánulási formái, első síkon legalábbis, a kétarcú általános tendenciának, az ahisztorizmusnak nem pozitív, azaz közös új értékeket kereső, hanem inkább negatív vetületének, a múlt tagadásának jegyében találkoztak. A magyar szecesszió líráját ezért jellemzi, sőt határozza meg a szokottnál nagyobb, a későbbiek során is uralkodó mértékben pusztán, önmagában, az elkülönülés törekvése. Az eszményrendszert és a hozzá tartozó képvilágot, melytől így elszakadni próbáltak, az irodalomtörténet a nép-

⁵ A századforduló művészete. [Kiállítás]. Székesfehérvár, 1966.

⁶ Lásd DEMÉNY JÁNOS felszólalását az említett szecesszióvitán. FK. I. sk.

⁷ A magyar irodalom története. IV. (szerk. SÓTÉR ISTVÁN. Bp. 1965). L. a megfelelő fejezeteket.

DIÓSZEGI ANDRÁS: A szecesszióról. ItK, 1967.

JUHÁSZ FERENCNÉ: A szecesszió egy Bródy-regényben. ItK, 1967.

nemzetiség fogalmával szokta jelölni. Történetét és természetét az utolsó évek kutatásai igen alaposan felderítették.⁸ Azokra a vonásaira kívánnék emlékeztetni csak, melyek pozitív vagy negatív értelemben, tehát akár, mivel valamilyen formában örökölték őket, akár, mivel elsősorban ezeket tagadták meg, erősebben befolyásolták a szecesszió líráját.

Az erkölcsi indítékú és célzatú rendszer filozófiailag a metafizikai értékeknek az egyéniséget a legvégső határoknál megnyugtatóan determináló teljes bizonyosságára épült. A jelenségvilág elemeinek mindegyike a maga helyén abszolút értéket képvisel, s az alkotó hivatása: ennek — hajlama, koncepciója szerint — tragikus vagy komikus bemutatása. Az eszme s a vele gyakran emlegetett párfogalom, az arány elsősorban ezt az — akár tragikus — harmóniát, egész és rész belső összhangjának abszolútumát jelenti. Ezért hibáztatja Gyulai folyton az „általános emberi elsikkadásának” nevében a „kivételes”, a „ritka” kultuszát Jókai regényeiben.⁹ A költő a szilárd sarkpontú, zárt világ-egyetem törvényeit kell hogy kövesse; ihletének forrása a „természet és az emberi szív”.¹⁰

Jól ismert folyamat, miként váltott át ez az erkölcsi küzdelmekben nehezen kivívott esztétika az Isten—Haza—Család szentháromságának tartalmát veszített katekizmusává. A változatlanul örözött tág dimenziókat egyre sekélyebb álproblémák töltik ki; a költészet szerepe, illetve szerepének eszménye a világmozgató nagy összefüggések megérzőkítése-megfogalmazása helyett valamiféle együgyűséghez közelítő, s így aztán mindenki számára egyformán s nyomban felfogható erkölcsnemesítés lett. „S hogy azt mondjam, ami Tompa költeményeinek legfőbb és méltó dicsérete, bátran állíthatni, miként azokat éppoly bizvást nyújthatod az anya, mint serdülő lánykája kezében, éppúgy az ifjúnak, mint a tapasztalt férfinak: mindnyájan zavartalan, tiszta örömmel, s nemesbűlő érzettel fogják azokat olvasni, élvezni” — írja Lévy Tompára emlékezve. A költő alakjának eszménye sem a nemzeti bárd volt többé, melyet Arany beteljesíteni törekedett, hanem egy emelkedettebb tónusú okító vigasztalásnak kellett lényéből sugározni, ő az „kiben az élet terheinek nyugodt viselésére szilárdságot keresünk, a vallás és költészet felkent szolgája, kinek szellemét és érzéseit a köznapi szenvedések bármely hulláma között is felemelkedettnek gondoljuk . . .”, élete se a prófétáié, miként Petőfi hirdette, se a nemzetföltő gondjai miatt reménytelenül őrlődő magányosé, melybe Arany belerokkant, hanem — a kérdőforma csak a szövegkörnyezetből adódik, s nyilvánvalóan állító értékű — „vonzó látvány-e a dalnok zajtalan, egyszerű életének folyása, mely mint síkon haladó csermely sietett célja felé, se nagy habokat nem vetve, se árjával partjain túl nem rohanva?”¹¹ — s a számtalan, hasonló szentencia sokaságából csak azért Lévy három jellemzését választottuk ki, mivel ő markánsabban fogalmazott, s kivált jellegzetes, ahogy Tompa nagyobbyszerű alakját saját évtizedének eszményeihez kicsinyítette.

A népnemzetiség a kor egyre súlyosabbá váló problémáit nemhogy megoldani, s még csak nem is megfogalmazni, hanem ellenkezőleg, az általános elvek vélt biztonságában tudatából kiküszöbölni vágyott: igazságait és életbölcességét folyton ismételve egyhangú ritmusú soraiban, a jegyében megszületett líra ezért nyert mindenekelőtt erősen közlő, sőt didaktikus jelleget.

A közlés és a megérzőkítés sokszor emlegetett különbözősége mögött¹² tehát nem

⁸ Mindenekelőtt BARTA JÁNOS és SÓTÉR ISTVÁN közismert munkáira utalnék.

⁹ L. híres kritikáit Bírálókat (1861—1903) c. kötetében. (Bp. Franklin, 1912).

¹⁰ I. m. 122.

¹¹ LÉVAY JÓZSEF: Tompa Mihályról. Magyar Könyvtár. Bp. é. n. 12., 17.

¹² KOMLÓS ALADÁR is, RÓNAY GYÖRGY is javarészt erre építették könyvüket (A magyar költészet Petőfitől Adyig. Bp. 1959., ill. Petőfi és Ady között. Bp. 1959), s igen szépen elemzi Komjáthy konkrét példáján NÉMETH G. BÉLA cikke: A magyar szimbolizmus eredetének kérdéseket. It. 1957.

pusztán a stíluseszközök, hanem a világnézet megrendülése áll. Az új szemlélet az abszolútnak tekintett értékek világával szemben elvvé minden dolgok s így például a személyiség esetlegességét avatta; a költői egyéniség pátoszt — s többnyire a halál tragikus pátoszát — akkor nyert csak, ha ez alapélmény metafizikai távlatúvá tágult. Egész és rész, más fogalmazásban világelv, esztétikum és költő legalábbis formai harmóniája helyébe a valamilyen síkon feltétlenül esetleges résznek, illetve a megközelítés kontemplatív módjának, tehát az esztétikai hozzáállásnak, harmadjára pedig magának az ekként élő és megnyilvánuló személyiségnek sokféle hangütésű, de mindenképpen díszharmonikus kultusza lépett. Szubjektum és objektum az új világképben többszörösen áttételelessé vált érzelmi viszonyát már pusztán közölni nem, csak sugallni, megérezkíteni lehetett: ezért indult el a magyar líra is az új kifejezőmód felé.

Ám csak igen lassan és óvatosan; mivel bár lettek volna úttörői ez új kifejezési módnak — úttörői és nem hagyományai, miként a késői francia romantika és preszimbolizmus, a német romantika — ezeket, Csokonai, Vörösmarty, Arany lírájának némely korszakát vagy típusát nem ismerték fel, vagy az uralkodó felfogás hatására félreismerték. Tudatosan csak Vajdához kapcsolódtak, hozzá is egy adott kör csupán. Igaz, ők joggal látták elődjüket az érzelmeit szubjektív metafizikai látomásokba tágító poétában. A népnemzeti líraeszmény természetes nagy hatását viszont világnézeti felemésségük és költői tétováságuk még fokozta: ezért sokkal többet örökölték a megtagadni vágyott korszaktól, mint a nyugati literatúrák. Kezdetben szinte csak egy-egy stílusjegy tűnik fel a költeményekben, hangütésükben dikció és sejtetés keveredik, a költők jó részét — Rudnyánszky a legjellegzetesebb példájuk — életművük lezárásáig is nagyobb arányban a népnemzeti stíluseszmény vezérli, de az új század beköszöntéig talán egyetlen verset sem idézhetnénk, melynek struktúráját ne az határozta volna meg.

A versszerkezet pedig félreérthetetlenül gondolkodásformát, sőt világnézetet hordoz. A népnemzetiség eszmehagyománya Ady eljöveteleig szinte predestinálta, vagy legalábbis keretbe zárta a magyar líra gondolatvilágát. Formailag viszont e hivatalos látásmód pozitív volt, élet- és viláigienlő. A magyar polgári törekvések gyöngeségén, a belső elmúlás élményén túl ezért tájékozódtak mindnyájan, akik kitörni próbáltak, a dekadens irány felé, anélkül persze — s részben ismét az örökölt keretek miatt —, hogy annak hoffmannsthal mélypontjára eljutottak volna. Zempléni néhány verse s a maguk módján Szilágyi Géza alkotásai mellett alig idézhetnénk mégcsak költeményeket is, melyek a szecesszió határozottan konstruktív ágazatára rezonáltak, ahhoz kapcsolódtak volna. Más kérdés, hogy a fejlődésben elfoglalt helyüket, nem önjelentésüket tekintve nálunk ezek is forradalmi értékűek lettek. A szecesszió igazán forradalmi, tehát gazdasági-szociális változást sürgető áramlatának viszont szinte nem volt Magyarországon hatása. Még Ady is, pedig ő erősen kapcsolódott a szecesszióhoz, s a belgákat is lelkesen üdvözölte, más úton kereste saját forradalmiságának kifejezését.

Most tehát, midőn a szecessziós líraszemlélet költemény-modelljét megkíséreljük vázolni, figyelemmel kell lennünk arra, hogy ez nálunk fokozottan töredékesen, ellentétes stílusrétegekbe beágyazva, vagy azokon alig áttörve valósult meg.

„A kérdést tehát így kell föltennünk: van-e valami új és vonzó az Ady Endre költői világában? Léda asszony iránti szerelme, a párizsi élet, a magyar pusztaság a bohém Budapest: egyik sem új dolog, s a szerző rájuk vonatkozólag inkább a közfelfogást tolmácsolja, s semmi egyéni világtájjal nem vonja be őket... Újnak mindez csak azért látszik, mert a szerző ködbe burkolja.”¹³

Ismét a konzervatív kritika, ezúttal a Budapesti Szemle egyik kifakadását idéztük. Hét esztendő telt el Szász Károly elnöki megnyitója óta, s ha az ellenállás heve nem

¹³ Budapesti Szemle, 1907. 313—14. 6b. m. szignóval.

is csökkent, az új irodalom mindenképpen tért nyert, sőt olyannyira, hogy motívumai közismertekké váltak. Módosult a szerelem felfogása, a táj — faj — parasztság mítoszta Budapest kultusza váltotta fel, a haza büszke magasztalását egy távoli város istenítése követte: ezek lennének hát a bíráló szerint az új líra főbb tematikai jegyei. A motívumkutatás kedvelői nyilván könnyen kimutathatnák bármelyiküknek is közvetlenebb vagy közvetettebb kapcsolatát, illetve természetes párhuzamát a nagy szecessziós motívumokhoz. A legtanulságosabb talán annak vázolása lenne, hogy az egzotikus elvágyódás általános érzete nálunk, egy régi hagyománnyal összefonódva miként vetült rá Párizsra s kapott vele társadalmi jelentést.

Ha azonban a törzsmotívumok és magyar megjelenési formái indítékait keressük, annak a tudatnak vagy illúzióknak megszüntéről és feladásáról kell szólnunk, mely a világot bejárhatóknak — a mi irodalmunkra vonatkoztatva hozzáfűzhetjük, epikusan bejárhatóknak — ismerte. Ezért szokták újabban a szecesszió kapcsán Schopenhauer szubjektívizmusának, a világot teremtő egyéniség filozófiájának hatását hangsúlyozni.

A lírai alkotás központjába is, akár közvetlenül megjelenítetten, akár pedig a tárgyak egy külső, emberi akaratra utaló természetellenes tulajdonságai és rendje révén, a személyiség, illetve annak — a világhoz való többszörösen áttételes érzelmi viszonya szerinti — stilizált képe került: a szecesszió az allegóriák, az allegorikus lírai hősök irányzata. Tág értelemben az egész kor, a válságba jutott egyéniség korának művészetét, a személyiségét tudatosan átstilizáló lírai hősalkotja és éli át, ki képzeletével és akaratával törekszik — akár az objektív érzékelések ellenére — oly világot teremteni, mely új énjét visszatükrözi és kifejezi. A számtalan alakváltozat — hogy ne csak a líra köréből idézzük példáinkat — a művész-kritikustól, Dorian Gray-tól „a tudattalan birodalom belső Afrikájának”¹⁴ kivételéig, a Gauguin-mitoszig terjed; „un décadent qui fait le primitif” írja Justh igen találóan Puvis de Chavannes-ról.¹⁵ Ezen a ponton ízesültek szervesen a szecesszió költői törekvései és profán vallásszemlélete. Maya, Jézus, a nagy Pán, antik és modern istenek sorjáznak néha egyazon versben is egymás mellett, hogy a nevükhöz kapcsolódó, esetleg valamelyest módosított hangulat és jelentéskör révén egy-egy lélekállapot általános érvényű, ünnepi, allegorikus megtestesítőivé váljanak. Bármely nemzet költészetéből a típusoknak egész galériáját lehetne felsorakoztatni. Legelterjedtebbnek, mert legsúlyosabb jelentésűnek közülük kettő tetszik, a kivülállásnak, a lét és a dolgok esetlegességének szomorkás-bohókás allegóriái, a Pierrot-k, s az önmagába mélyedő világidegenség klasszikus megtestesítője, Narcissusz. Ám ismétlem, minden igazi szecessziós vers a közös lírai hősnek, a költő stilizált személyiségének allegóriája.

Nálunk ez a törekvés egy fölöttébb kultivált dalformához, a helyzetdalhoz kapcsolódott. A más-nevében-szólás kedvelt hagyományának formai keretét és dikcióját épségben őrizték, lényegét azonban, a teljes költői személytelenség illúziójára törekvő azonosulást majdhogya szöges ellentétébe fordították. *Fiktív helyzetalainak* számtalan álarca, Don Juan, Szókratész, Schlemihl vagy a varrólány alakja mögül egyazon egyéniség, s még azt is mondhatnánk, egyazon, ama kicsit érzelmes világézés megnyilvánulásai szólnak meg, s ezek alig-alig térnek el egymástól a különböző témák vagy ürügyek ihletésére. A látszólagos konkrétumok stilizált díszletei csak e világézésnek. „Gondolatokat és nem dolgokat festek”, mondotta, hogy egy távoli analógiát idézzünk, Watts, a preraphaelita festő.¹⁶

¹⁴ GUY MICHAUD: Le message symboliste. III. Paris, 1951. 265.

¹⁵ JUSTH ZSIGMOND: Párizsi napló. Bp. 1944. 134.

¹⁶ Idézi LÉON BALZAGETTE: L'esprit nouveau dans la vie artistique, sociale et religieuse. Paris, 1898.

A konktérumoknak ez a furcsa, átmeneti, objektív tartalmukat már nem jelentő, de szubjektív-szimbolikus funkciót sem hordozó, allegorikusan egyreferenciájú szerepe, túl az átalakult helyzetdalon — melyben fokozott pontossággal felmérhetni — minden, a szecesszió körébe eső műalkotásnak egyik legfőbb jellemzője. Legújabb monográfiája már B'Arbey d'Aurevilly regényei kapcsán, mélyértelmű szójátékkal a gondosan reprodukált „pays” és a valóságos tartalom tökéletes „dépaysement”-je közötti ellentétéről szól.¹⁷ Baudelaire-től kölcsönözték az „álom”, a „rêve” kulcsszavát, mellyel a téren és időn kívül álló, szándéka szerint csak a teljesen izolált személyiségre vonatkoztatott világlátást és életérzést próbálták irodalmilag kifejezni. Jelentését azonban alapvetően megváltoztatták: a *Fleurs du Mal* költőjének „álma” a világ fölé emelkedő megismerés, a ráció kiváltásos pillanata. A szecesszió révülete elsősorban az értelmet adja fel, fáradtan, elengedetten csupán egyfajta, inkább érzelmi, mint gondolati elemekből összetevődő hangulatot óhajta kifejezni. A bécsi szecesszióban az álmoképzet át is alakult a zsibbasztó-figyelmeztető Halál-éreztet, Halál-tudattá.¹⁸

Ez az egyfajta hangulat zárt, de igen tág kiterjedésű térben kereste kifejeződését. Ne feledjük, hogy a szecessziót a *Gesamtkunstwerk* ábrándja, s még messzebb az ember — a belső világ — és teljes környezete —, a kivetített lélek — hiánytalan összhangjának ábrándja uralta; ez idő tájt kísérelték meg a legnagyobbak, így nálunk Rippl-Rónai, nemcsak megtervezni, de maguk alkotta képekkel, szőnyegekkel, bútorokkal, kerámiákkal az utolsó szögig be is rendezni a házakat. Élesen és zártan elhatárolták azonban magukat mindentől, amit hangulatukba felszívni, tiszta formai elemként asszimilálni nem tudtak. Ez a kettősség oly vonása a szecesszióknak, mely jobban vagy kevésbé változott tartalommal egyre visszatér a legkülönbözőbb művészeti ágakban és síkokon.

Ilyképpen akár dekadens, akár konstruktív hangulat hívta létre műveiket, élethelyzetüket, magát a hangulatot biztosnak tudták, soha sem érezték veszélyeztetettnek. Ezért kutattak és alakítottak ki, azoknak legbelsőbb tendenciáit keresve, újfajta viszonyt a modern világot előzőnlő nyersanyagokkal, s tágabb körben, mindenféle formaalkotó anyaggal, s ekként lett az egész irányzat meghatározó jegyév az egyes kulcselemek, a vonal, a szó, a hang élveteg halmozása, nyújtása, csak önnön természetét követő vagy legfeljebb a pár-elemre vonatkoztatott autonómítása.¹⁹ Tükröző és tükrözött óhatatlanul egybekeveredett e túlhajtott, öntörvényű és referenciátlan — illetve allegorikusan egyhangulat-referenciájú — dekorativitásban: „Nem a dísz — hangzik Sternberger több mint szellemes paradoxona — fejezte ki e különös korszak emberét, hanem az emberek élték a díszek életét, a lelkek maguk díszekké váltak.”²⁰

Az ornamentikának, az ékítményes stílusnak mélyebb jelentősége van tehát: magatartás. A díszítményt már Ruskin a műalkotás legfontosabb részének tartotta, a későbbi évtizedek azonban még inkább módosították a klasszikus arányokat. A prerafaelita esztétika szerint a templomok vagy házak „holt falainak”, „holt tetőinek” „életet kölcsönöz” ornamentika a szépművészet igazi alánya, olyannyira, hogy egy nagy építésznek nagy szobrásznak vagy festőnek kell lennie.²¹ Az ornamentika e koncepcióban tehát értelemadó eleme, „isteni része” az alkotás egészének — de mégis része csak. Kizárólagos érdekűvé Oscar Wilde emelte; nem is említve, hanyagul mellőzve minden más elemet,

¹⁷ Lásd JACQUES—HENRY BORNECQUE bevezetőjét a *Les diaboliques* új kiadásához. Paris, 1953.

¹⁸ A francia szimbolizmus álm-értelmezéséről lásd A. G. LEHMAN: *The Symbolist Aesthetic in France. 1885—1895.* Oxford, 1950.

¹⁹ H. VAN DE VELDE: *Zum neuen Stil.* Ausgewählt von Franz Curjel. München, 1955.

²⁰ ID. JOST HERMAND: *Jugendstil (Ein Forschungsbericht 1918—1962).* Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1964. 82.

²¹ J. RUSKIN: *Pre-raphaelitism.* London, 1920. 113—14.

jelenti ki: „Amely művészet őszintén dekoratív, azzal érdemes élni.”²² Csupán a művészetet tekintve, Huysmans sem lépett túl ezen a felfogáson, legfeljebb csak végletéig hajszolta. A másik oldalon azonban összevonta az ékítmény és az alkotó képzetkörét, megteremtve, hogy Sternberger formuláját kövessük, az ornamentikus alkotó, Huysmans kedvence szavai szerint pedig a „factice”, az „artifice” kultuszát: Des Esseintes herceg végül olyan természetes virágokat keres, melyek művirágok benyomását keltik . . . A gondolatsort aztán, noha már félig a szecesszió kívül, annak az expresszionizmus felé vezető vonásait nyomatékosítva, Worringer esztétikája az ornamentalsnek mint a művészeti absztrakció legtisztább formájának elemzése zárta le.

A lírára legerősebben a középső szakasz: „geartete Idealität”, „Verwandlung des Symbolischen ins Dekorative” olvassuk erről a témánkhoz kapcsolódó jellemzéseket — világszemlélete hatott. A vers statikusabbá vált; kevesebb, többnyire passzív értelmű igét használ, viszont halmozza a jelzőket és a határozókat. A nyugati költészetben szokás volt némely divatos képzőművészeti témát, egy szőnyeget, egy táncosnót mintegy versbe transzponálni: „a leírás iparművészete” — jut eszünkbe Halász Gábor meghatározása.²³ A mi költészetünk ilyen ezoterikus kísérletekhez nem vonzódott: ám a népnemzeti versek vázalkotó lelki vagy történeti cselekményességét nálunk is egyre inkább statikus lélekállapotok vagy egyetlen, alapvetően azonos lélek-állapot érzelmi-
leg túlfűtött, tehát ornamentikus eszköztárú és ornamentikus hatású kifejezése váltotta fel.

Bajos lenne ilyen szűk terjedelmű dolgozatban az allegorikus univerzum főbb motívumainak mindegyikét, tehát a kor lírai képvilágát újraépíteni megkísérelnünk: azokat a különösen jellemző elemeket óhajtanánk csak kiemelni, melyek még a szecesszió belől a magyar költészet erősen eltérő karakterét szemléltetik.

A modern világ alkotóelemeinek, gyáraknak, gépeknek, városoknak tulajdonképpen kisebb közvetlen szerepe volt, mint gondolnánk.²⁴ Hatásuk inkább közvetett, általuk fedezte fel a művészet az élettelen dolgoknak, az anyagoknak, vonalaknak és színeknek adott határaikon túl törni, saját magukat folytatni törekvő irányulását, melyet aztán a szecesszió még túlzottan is érvényre juttatott.

Egy német esztéta, Bolnow a *Verinnerlichung*-ban, a bensőségessé válásban és tételen jelölte meg a szecessziós líra legsajátabb jellemvonását, szerencsés szavával a folyamatnak nemcsak tartalmi, hanem érzelmi irányát is sejtetve.²⁵ Ekként lettek — Elisabeth Klein disszertációját idézem — a versek kedvelt színtereivé a dekoratív, zárt terek, a kertek, parkok, szigetek.²⁶ Ugyancsak ő kísérli meg a lét körforgásának, Nietzsche formulájával az örök visszatérésnek motívumcsaládját összegyűjteni: a kör, a kerék és a tengely lennének ennek egybetartozó kulcsallegóriái.

Jost Hermand viszont kis antológiájában tematikus felosztással próbálkozott.²⁷ Tánc és bódulat — Életmámor — A nagy Pán — Monista összeszövöttség — A tavasz-
érzés — Virágvarázslat — Tó és csónak — Hattyúk — Alkonyi álmok — Fűledt órák — A test csodája — Mesterséges paradicsom: íme a ciklusok, melyekbe anyagát rendezte. Felosztása persze valamelyest esetleges, kategóriái azonban mindenképpen találóak.

Maguknak az egyes motívumoknak eredetét legnagyobbbész a szimbolizmusban kell nyomoznunk. Nagy monográfiájában Guy Michaud fejtegeti, hogy a szimbolista kép-

²² OSCAR WILDE: Eszmék. Bp. 1908. 155.

²³ HALÁSZ GÁBOR: Vázlat a szecesszióról. Válogatott tanulmányok Bp. 1958.

²⁴ DÉCAUDIN kitűnő könyvének tanúsága szerint (*La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de la poésie française 1895—1914.* Toulouse, 1960) a francia költészetben, ha elő is fordultak, szintén ritkák voltak az ilyen képek.

²⁵ Lásd J. HERMAND: i. m.

²⁶ Uo.

²⁷ J. HERMAND: *Lyrik des Jugendstils.* Reclam, 1964.

világ miként lesz egyre inkább „precieux” jellegű — a szecessziót a manierizmussal szokták párhuzamba állítani — a nyolcvanas évek végén. Példát is idéz, André Fontaines versét:

*Le rubis de mon voeu décerné
Au sourire de ta beauté
Est, á coup sûr
Ensanglanté
Par des jeux de miroir moins terne
La glace avec la flamme alterne
Et ton oeil dur par dignité
Meurtrit le désir sangloté
D'être un rien que ta main gouverne.*²⁸

*Vágyam rubintját kíséri
Szépséged mosolya
Vérbe van borítva
Nem halványabb tükrök tüznél
Változik a jég a tüsszel
És tekinteted kemény méltósága
Megsebzí az elzokogott vágyat:
Semmivé lenni, melyet kezéd irányít.*

Érdeemes e mellé a másik költeményt, Arno Holz alkotását idéznünk; *Auf einem vergoldeten Blumenschiff* a címe.

*Auf einem vergoldeten Blumenschiff
mit Ebenholzmasten und Purpusegeln
schwimmen wir ins offne Meer.
Hinter uns,
zwischen Wasserrosen,
schaukelt der Mond.
Tausend bunte Papierlaternen schillern an seidnen Fäden.
In runden Schalen kreist der Wein.
Die Lauten klingen.
Aus fernem Süd
taucht blühend eine Insel . . .
Die Insel der Vergessenheit!*

*Egy aranyozott virághajón
Ébenárbóccal és bíborvitorlákkal
Úszunk a nyílt tengeren.
Mögöttünk
Tavirózsák között
Himbálódzik a hold.
Ezer tarka papírlampion villog selymes szálakon.
Kerek csészékben örvénylik a bor.
Hangok csengenek.
A messzi Délről
Sugárzón felbukkan egy sziget . . .
A felejtés szigete!*

Mindkét vers szembetűnően a szimbolista képkinccs alapelemeire épül (szépség, tükör, tűz, hajó, tenger, hold, felejtés); ám az is félreismerhetetlen, hogy mindkettő ugyan irányban módosítja az örökölt motívumok jelentését és hangulatkörét. A folyamat, mint ahogy majd minden tanulmány hangsúlyozza, az egész szecesszióra jellemző: útjának részletes feltérképezése azonban még a legkezdetén tart csak.

²⁸ GUY MICHAUD: i. m. 513.

Miként meglepően keveset és felületesen foglalkoztak csak eddig a szecessziós líra toposzainak kutatásával.²⁹ Meglepően, mivel a művészetek teljes összhangjának korabeli ábrándja végül a versek jó részének közvetlenül festői ihletettségét eredményezte. Szinte maguktól kínálkoznak tehát e lírai tárlat központi tablóí; szönyegek, hattyúk, termék, nagy táncosnők, képzeletbeli tájak leírásai ötlenének először szemünkbe, s Krleža figyelmeztet arra is, hogy az ifjú Rilke képei „... sokban hasonlítanak a bécsi szecessziós idők rézkarcaihoz: a rézkupolák zöldje az esti nyugat fényében, a parnasszista, patetikus befejezések a nagyváros gránitköves utcáinak erős alkonyatai az esti lámpák ragyogásában, a messzeségben eltűnt kedvesüket sirató lányok melankóliája.”³⁰ Disszertációjában Elisabeth Klein egy mélyebb párhuzam lehetőségét is felveti az „impresszionista mozgás-elvről” és az „életfilozófiai lüktetésű hullámvonalról” szólván. Az impresszionizmus szecessziós áttértékelődése a különböző művészeti ágakba tartozó alkotások közös struktúráját határozná meg. Ha kifejezésének ilyen általános értelmét elfogadjuk, úgy a magyar lírából — szemben a nyugatival s kivált az osztrákkal, némettel — épp a hullámvonal filozófiai értékű kultusza hiányzik. Hála a népnemzeti világ hatásának, tehát elsősorban a teljes esetlegesség- és halálélménytől óvó eszmeinkincnek, másodjára pedig a költészeti elemek tárgyiaságának, objektív konkrétumaiknak, „mindig maradt önála valami vaskos, reális”. E nemzedéknek tehát mindenekelőtt nem is a szekundér eszközök, a rím, a ritmus, a szóképfajták megújításáért, hanem a legalapvetőbb versalkotó elemek, a szókincs és a kifejezőkészlet — Komlós Aladárt idézem — „spiritualizálásáért” kellett küzdenie. Megnövekedett persze a metaforák aránya, s majd mindenki kísérletezett ritmikai sugallatokkal is. Meghatározó és közös gondjuk azonban az volt — noha persze különböző mértékben —, miként billentsék át a reális, sőt realista motívumok összességét egy irreális helyzet és spirituális lélekállapot érzékeltetésévé? A statikus és szemlélődő alapállás ily módon különös képrendszert teremtett. Színhelye leggyakrabban a magányos kert, ahova a zajgó zsvajból, az élet *karneváljából* menekül a csalódott lélek; fő elemei a meditációt kiváltó *évszakok* s leginkább az érzelmes *ősz*; a merengés bűvös állapotában *vágyak* és *álmok* vonják a poétát egyszer az *emlékek*, másszor a *halál fehér birodalmába*; a távolból pedig néha fel-feltűnik egy *munkáslány*, a *gyár* álmodozó rab-szolgája. Az élet, ha nem is tragikus, de szomorú: létünk mulandó esetlegességében *reményt* csak a Más-lét üzenete, az elvagyódás és a várakozás megjelenítője — a korszak legfinomabban árnyalt allegóriája — a *sugárhoz*. Egyébként minden homályos: „egy titokzatos valami”, „egy megnevezhetetlen valami” — panaszkodik egyre Szalay Fruzsina.

A magyar költészet tehát ilyenfajta felemás megoldást keresve a reális elemeket próbálta „spiritualizálni”, lemondott a valószínűtlen elemek enharmonikus kompozíciójáról, az eleve formaabsztrakcióként megközelített tárgy — egy szerpentintáncosnő, avagy épp egy női haj — önértékűen élveteg megjelenítéséről, amire a nyugati líra törekedett.

Furcsa módon azt a példát is alig követték, melyet az építészet nyújtott a magyar népi ornamentika felhasználásával. Lechnernek nyilván azért nem kellett, miként a nyugati építészeknek, japán vagy skandináv elemekkel dolgoznia, mert a már ismert magyar anyagnak ezt a vetületét előtte még nem fedezték fel. Justh körében történtek ugyan ilyen irodalmi kísérletek is, de ezek hamar elakadtak: s így bár az irodalomban nem csak könnyebb és látványosabb, de alighanem szükségesebb is lett volna ez áramlatot követni, s talán valamit tanult is belőle, felvillantak a népiesség autonóm, ornamentikus és miszti-

²⁹ J. HERMAND idézett tanulmánya szerint is csak Elisabeth Klein disszertációja.

³⁰ M. KRLEŽA: Rilke. Válogatott művek. 2. kötet. Bp. Európa, 1965. 377.

kus rendszert sejtető vonásai, a nagy és már akkor is világos lehetőséget igazán csak Erdélyi és Sinka nemzedéke használta ki, a századvégen a népiesség legnagyobbbrészt a turanizmussal vagy a népnemzetiséggel maradt egyértelmű.

Külön, csak erre szentelt, nem is kevésbé terjedelmes dolgozatnak lenne tárgya a szecessziós líra részleteit, a másodlagos költői eszközöket behatóan kutatni és értékelni; ilyen tárgyú tanulmányt azonban — szemben az előrehaladottabb művészettörténettel — nemcsak a magyar, de a német és francia irodalomtudomány se mutatott fel eddig. Annyi bizonyosnak látszik, hogy az elemek többségét, köztük a jelentőseket is valóban a szimbolizmustól s kisebb részt az impresszionizmustól örökölte, de mindegyiküket igen határozottan és tudatosan asszimilálta saját törekvéseihez. A folyamat irányát — ennek jelzésére kell korlátozódunk — talán mindennél szemléletesebben mutatja a színek használatának módja.

A színek metafizikus látását és értelmezését tudvalevően a megelőző korszaktól vették át, s az most mellékes szinte, hogy az ő spektrumuk — a közös *fehér* kivételével — egészen más színekből tevődik össze, mint a példaadó irányzaté. Lemondtak azonban — ismét csak a *fehér* kivételével — a színszimbolika lényegéről, a színek ismeretelméletileg bizonyára esetleges, az adott versben azonban igazságként, törvényként megfogalmazott, egyértelmű jelképtartalmáról, illetve a különböző jelképtartalmak egy alkotáson belüli, kifejezetten racionálisan szerkesztett és feltétlenül intellektuális élményt is keltő harmóniájáról. Helyette a színek, kivált pedig a közvetlenül érzelmi asszociációjú színek rendezetlen halmozásával, s hozzá a gyakran teljesen diszparát színesztéziák sorjáztatásával, tehát igen kevésbé — az akár önkényes — jelentés síkján, hanem elvszerű keverésük pusztá ténye és összhatása révén törekedtek nem látomást, felismerést, gondolatot, hanem érzelmet, hangulatot sugallni és felkelteni. A szabadvers pedig, mely e különös szín- és képhalmazt keretbe zárta, amúgy is a legkétértelműbb formák egyike: megszállottan célratörő erőt, fegyelmet és homályos elvágyódást egyaránt hordozhat.

Maguknak az izolált képeknek viszont legsajátább vonása bizonyos absztrakt jellegük, sőt eleve elvont fogantatásuk. Példa gyanánt két versből idéznék néhány sort, Ernst Stadleré az első, Czóbel Minkáé a második.

*Aus strahlend offenen Toren lachelnd schreiten
in langen Zügen blasse ferne Frauen:
Die schlanken Krüge lassig wiegend gleiten
sie in den warmen Sommerglanz der Augen
und schwimmen hin im Duft verlornen Lieder . . .*

(Ausblick)

*Sugárzó nyitott kapukból mosolyogva lépnek elő
Hosszú menetben sápadt távoli asszonyok:
Lustán himbálják a karcsú kancsókat a szemek nyári
fényében
és tovaúsznak elveszett melódiák illatába.*

*Virágok lankadó kelyhéből száll az illat,
Es száll átmelegül ruhák fodrából
Hajfürtök hálójából.
Egymást keresztül vágva ingadoznak
A zene és a fény hullámai
Kábítón, édesen.
Feloldva fényben, illatban, zenében
Az ifjúság, az élet.*

Stilisztikailag elemezni, vagy a rögtön kitűnő azonosságokat említeni sem szükséges annak megállapításához, mennyire azonos szférában, egy sajátos intermedier réteg-

ben zajlik mindkét vers, hogy tárgyaik majdnem teljesen feloldódnak a szituációban, nem vizuálisak, hanem érzet- és érzelem-absztrakciók, alig önmagukat, sokkal inkább csak hangulati értéküket jelentik és képviselik. Bármilyen történeti előzmény, akár az akadémizmus után (miként nálunk), akár a szimbolizmus után (mint például Franciaországban) is született meg a szecessziós vers, elődjének szubjektív vagy objektív konkrétumait bizonytalan érzeleminkarnációkká oldani törekedett. A költeményt az alaphelyzet határozta meg, mely az egyes tárgyak, mondhatni álkonkrétumok igen ritkán hasonlattal vagy szimbólummal, többnyire színesztéziával vagy metaforákkal kifejezett hangulatértékét, hangulat-jelentését invokálta. Magát ezt az áltreális helyzetet persze gondosan, sőt pontosan körvonalazzák, belső tartalmát viszont, szemben a rendkívül feszesen építő szimbolizmussal, szétoldják, elmoszák. Ez a furcsa ellentét szinte magától értetődően a Nabis-k és Van de Velde nagy vonalélményét, a szecessziós festmények éles, kemény kontúrjainak és néha már zavarosan oldott, kevert színeinek kettősségét idézik. Távolról pedig egy még mélyebb és általánosabb dualitást: az elkülönülés erős következetes vágyának és a belső tartalom szándékoltan őrzött tisztázatlanságának, tudatosságnak és érzelmességnak az egész irányzatot alapvetően meghatározó dualitását. Úgy tetszik tehát, a líra jellegzetességeinek alig megkezdett kutatását valóban ebben az irányban kell majd folytatni.

Ehhez azonban a szecesszió költészetét kifejezetten irodalomtörténeti szempontból is fel kell térképezni.

Az Európa-szerzte megélenkült szecesszió-kutatás mindenütt és mindenképp önön létének, önön divatjának okát próbálja felderíteni. Ennek fonálán természet-szerűen jut el az irányzat utóéletének, hatásának vizsgálatához.³¹ Ha csak általánosságban tesszük fel, úgy persze nyugodtan igenlő választ adhatunk a kérdésre: túlélte-e önmagát, volt-e eleven hatása a magyar szecesszió lírájának. Tudományos igényű, mélyebb összefüggéseket feltáró feleletet azonban akkor várhatunk csak, ha a korszak költészetét a szecesszióknak nem mint mellékes, hanem kardinális törekvésnek szempontjából értékeljük és rendszerezük.

Az új rendezésnek alapvetően két szempontot — és persze ezeknek egységét — kellene követnie: történetit és társadalmi. Előbbit tekintve a szecesszió korszakhatárát valahol a századforduló körül kell keresnünk. Ekkor kezd eltűnni, elnémulni, jelentéktelenné süllyedni egy régibb nemzedék, s ekkor lép fel az új, a szecessziótól nagyon is sokat tanuló, de annak tétova törekvéseit egyre határozottabban kisarkító generáció, a nyugatosoké; a fiatal Ady, Babits, Kosztolányi, Kaffka Margit, Kemény Simon, Balázs Béla versei, jól tudjuk, tele vannak szecessziós vonásokkal. Végző soron a két nagy magányos, Füst Milán és Kassák Lajos forradalmának jelentőségét alighanem csak ennek beható ismeretében lehet felmérni.

Társadalmi tekintetben viszont a szecessziós nemzedékek költészete, s kivált az első generációé ritka tisztasággal követik az osztálytagozódást. Világosan megkülönböztethetni az arisztokratikus szárnyat — Czóbel Minka, Szalay Fruzsina, távolabbról a 90-es évek Bárd Miklósának líráját idézhetnénk — az *Othón* köré csoportosuló polgári törekvésektől, Zempléni, Szentessy, Palágyi neve sorolódna elsőként ezek közé.

Szükségtelen hangsúlyoznunk, hogy az egyes meghatározó résztendenciákhoz, így a népnemzetiséghez, magához a népiességhez vagy a szecesszió kétféle, dekadens és alkotó megnyilvánulásához való viszonyuk már természetesen nem volt ilyen egyértelmű. Kiindulás, alapvetés gyanánt azonban legbizonyosabbnak ezek a felosztások tetszenek.

³¹ JOST HERMAND: i. m. — DIÓSZEGI ANDRÁS: i. m.

A román irodalom a századfordulón

A századforduló román irodalmának e vázlatos áttekintésében nem mellőzhető néhány olyan probléma jelzése, amely általában a kelet-európai irodalmakat érinti. Az itt élő „kis népek” kultúrájának értékrendje a világkultúrában — különös tekintettel az irodalomra — korántsem eldöntött kérdés. A viták sok esetben a tények felületes ismeretéből vagy éppen nem ismeretéből származnak. Letagadhatatlan tény, hogy a történelem országútjára vetettség történelmi sorsközösséget hozott létre, s ennek eredményeként bizonyos kulturális sorsközösséget is. Ez a kulturális sorsközösség elsősorban azt jelenti, hogy ezeknél a népeknél a kultúrának — s ezen belül főként az irodalomnak — nemzetfenntartó funkciója van. E tény eleve meghatározza a művek tartalmi-gondolati-eszmei vonulatát. Azért merünk ily határozottan „általánosítani” e kérdésben, mert az a meggyőződésünk, hogy a legindirektebb, legáttételesebb műformák is egy adott történelmi-társadalmi valóság szükségszerűen meghatározott eredményeként születnek meg, s hogy egy organizmusnak egy adott hatásra történő paradox (negatív) reakciója éppúgy természetes, mint a közvetlen (pozitív) reakció. A torzult társadalmi formátumok eredményeként a politikai-szociális feszítettség ez országok irodalmaiban sajátos dialektikus bonyolultságban jelentkezik. Mint eszmei tartalom — egyrészt lázadésként, másrészt konformizmusként. Mint valóságábrázolási forma — konkretizálva a fentebb mondottakat — direkten és indirekten. Mindkettő önmagában adottan ellentmondásos: mindkettőben jelentkeznek progresszív és retrográd elemek, összefonódva egy irodalmi irányzaton, egy életművön, sőt egy-egy műalkotáson belül is.

A román századforduló vizsgálatánál e körülményeket hangsúlyozottan figyelembe kell venni. Az Osztrák–Magyar Monarchia nemzetiségi konglomerátumában az úgynevezett „történelmi Magyarország” keretein belül népességi arányszámukat tekintve előkelő helyen álló erdélyi románok egy önálló nemzetállamtól való elszakítotttság tudatával éltek századokon át. Nemzeti létüket és lényegüket nyelvükkel és irodalmakkal mentették át a jövőnek. Kultúrájuk integráns része volt az össznemzeti román kultúrának, — a román századfordulóról éppen ezért csak a román irodalom egységében beszélhetünk, természetesen egyszersmind megtéve a műalkotások tényszerű anyagából következő szükséges disztinkciókat a moldovai, a munténiai és az erdélyi román irodalom jelenségei között.

A XIX. század utolsó negyede a kelet-európai országok egy részében (Oroszország, Lengyelország, Románia) kiélezett válságperiódus. A magyarországi viszonylagos, lényegében látszatkonzolidációval szemben Romániában ezek az évtizedek egészen az első világháborúig a nagy társadalmi-művészi forrongás esztendei. Az ellentmondások sokrétűek és rendkívül összetettek: kettős félgyarmati helyzet, egyfelől politikai és gazdasági függés az Osztrák–Magyar Monarchiától, másfelől ennek „ellenszereként”, kiszolgáltatottság a nyugati tőkeérdekeltségnek; feudális társadalmi viszonyok, amelyek a török–görög befolyás eredményeképpen a felépítményben *speciális formákban* jelentkeznek; a kapitalizálódás jellegzetes „porosz útja”. Mindezen tényezőket átszínezi, illetve tovább bonyolítja az a tény, hogy a román nép két államban élt. A felépítmény fentemlített „speciális formáival” kapcsolatban utalnunk kell még egy jelenségre. A századfordulói román államapparátus „legendás” bürokratizmusa és „legendás” korrupciója *feudális* jellegű volt, mutatott bizonyos patriarkális vonásokat is, hierarchikussága pedig a kelet-európai s nem a nyugati feudális államszervezetek hierarchiája volt. Ezért szükségkép-

pen félelmetes bürokratizmusának kevés jegyét találjuk meg a kapitalizmus gépies mechanizmusában. Ez a román közszellemnek bizonyos értelemben véve nemzeti sajátossága, ami ugyanakkor összefügg az egész kelet-európai fejlődéssel. (Mindenképpen meggondolkoztatóak ennek a ténynek a konzekvenciái azzal kapcsolatban: hogyan jelentkezik az „elidegenedés” problémája a kelet-európai irodalmakban általában és a román irodalomban különösen, miért jelentkezik azokban az ellentmondó formákban, amelyekben jelentkezik, és miért van ezekben az ellentmondó formákban karakterisztikus kelet-európai pozitív töltés.) — A román munkásmozgalom a század végén kap lendületet s hatása természetesen befolyásolja a társadalom életének legkülönbözőbb területeit.

A „kulturális forradalom” kezdetei a legújabb román irodalomtörténeti kutatások¹ szerint is a hetvenes évek végére tehetőek. 1880-ban indítja meg Alexandru Macedonski, a román szimbolizmus „atyja”, első nagyobb jelentőségű folyóiratát, a *Literatorul*t, s ezzel és ettől kezdődően az európai modernség első nagy áramlata, a szimbolizmus, megjelenik Kelet-Európában. Nem megkétszerezve, és nem a fejlett vagy éppen túlfejlett kapitalizmus termékeként, hanem az általános nemzeti-társadalmi elmaradottságból eredő intellektuális válság lázadástermékeként. Ennek a kulturális forrongásnak általában s első jelentkezési formájának, a szimbolizmusnak különösen, természetszerűleg itt is megvan a maga egyedi, csak erre a nemzetre jellemző specifikuma. Az Osztrák—Magyar Monarchia léte és a román nép *egészenek* ehhez az államalakulathoz való viszonya a századvégen és a századfordulón az irodalmi mozgalmakat határozott nemzeti tartalommal tölti meg s rendkívül komplex eszmeci-formai eredményekhez vezet, a progresszív és a retrográd tendenciák, valamint a modernség és a tradicionalizmus egymásmellettségét és ellentmondásos összefonódását hozva létre.

A román századforduló irodalmát három főbb tendencia jellemzi: *a modern törekvések* (szimbolizmus), *a realista törekvések* (kritikai realizmus, kétfajta népiesség) és *a szocialista irodalom előfutárainak* megjelenése. A *szimbolizmusból* már negyedszázada élő iskola alakul, melyek legfőbb célja Macedonski vallomása szerint „a román irodalom bekapcsolása az európai irodalmak nagy áramába”. A szimbolista iskolára jellemző francia hatás sok okból szükségszerű. Ezek közül jelen tárgykörben egyetlen tényező megemléltése lényeges. Az egész XIX. század folyamán a francia kulturális kapcsolatok tudatos ápolása Románia számára — sok egyéb indíttatás mellett — védekezés is az Ausztria—Magyarország részéről állandóan jelenlevő gazdasági-politikai-kulturális presszióval szemben. Ez a politikai természetű motívum hozzájárul — ha másodlagos tényezőként is, a román szimbolizmus korai jelentkezéséhez. Macedonski és iskolája, mint ez elméleti cikkeiből² világosan kiderül, a szimbolizmusban ugyanakkor meglátja — éppen ennek elvi — esztétikai konzekvenciáit tekintve, — a „polgár-művész” attitűd kialakításának lehetőségét. Művészi tevékenységük alapellentmondása abban sarkallik, hogy az adott viszonyok között Romániában *tartalmlilag* a feudalizmus *polgári* bírálattát fejezi ki, akkor, amikor a polgári tartalom nyugat-európai viszonylatban már nem progresszív. A román irodalomban — bizonyos értelemben — Eminescu és Caragiale volt a „citoyen-polgár”, művészi attitűdjük, valóságglátásuk és valóságábrázolásuk *egyes elemeit* tekintve, de

¹ DUMITRU MICU: *Literatura română la începutul secolului XX*. București, 1964.
LIDIA BOTE: *Simbolismul românesc*. București, 1966.

² L. MACEDONSKI: *Despre logica poeziei*. *Literatorul*, An. I., ua.: 1880/25; — *Răscăla țăranilor*. *Stindardul țerei*. 1880/IV. 3. — *Poezia viitorului*. *Literatorul*, 1892/VII. 15.

TUDOR ARGHEZI: *Verș și poezie*. I—II. *Linia Dreaptă*, 1904/IV. 15. 1904/V. 1.; — *La Nouvelle Revue și Stindardul Țerei*. *Előszó*. *Stindardul Țerei*, 1888/III. 27.

L. MACEDONSKI: *Poezia și poeți contemporani*. *Liga ortodoxă, „A. B. C.”* *Előszó*. *Linia Dreaptă*. 1904/IV. 15.

hangsúlyozottan megjegyezve, hogy Caragiale ugyanakkor különlegesen „modern” — éppen valóságábrázolásának azzal a dialektikájával, *ami páratlan* a XIX. századi román irodalom egészében. A román szimbolisták a francia szimbolizmusnak művészi színvonal és a filozófiai-elvi tartalom tekintetében egyaránt „második vonal”-ként tekinthető áramát fogadják be. Első fordításuk például: Ghil, Samain, Péladan művei, s noha Baudelaire esztétikáját is jól ismerik³ — verseit csak a századelőn kezdik fordítani. Számukra egy dolog a fontos: a l'art pour l'art. Költőiknek (Macedonski, Stefan Petică, I. C. Săvescu, Demetriu Anghel, Ion Minulescu, G. Bacovia, Emil Isac, Al. T. Stamatiad stb., ideszámítva Argezei első lírai kísérleteit 1896—1904 között) szinte kivétel nélkül minden verse ennek az esztétikának a szellemében fogant, erős neoromantikus hatásokat mutat fel és ugyanakkor komoly formai kísérleteket Ghil ún. „instrumentalista” szimbolikájának alkalmazására. (A baudelaire-i művészi vízió lényege, ami meggyőződésünk szerint a valóságnak, a világegyetem érzékelésének filozófiai-intellektuális-intuitív komplexitása, dialektikus, ellentmondásaiban való szemlélete és érzékelése, nem jut el a román szimbolisták művészi tudatába.) Ezért van Argezeinek most már nemcsak a román szimbolizmus, de az egész román avantgarde történetében korszaknyitó szerepe, noha témánk szempontjából érdektelen, hogy az nála mennyiben tudatos, és mikortól válik tudatossá. Ugyanakkor a l'art pour l'art román költői mint újságírók politizálnak és a *legélesebb politikai oppozícióban* vannak mind a fennálló társadalmi renddel, mind az Osztrák—Magyar Monarchiával. Mi ennek a főoka? Mi a bonyolult politikai-kulturális állapotok premisszájából kiindulva az alább következőkben véljük megelni a magyarázatot.

A realista tendenciájú, tehát a nép életét ábrázoló irodalom egyfelől nagy kritikai realista műveket hozott létre a XIX. század második felében, többek között I. L. Caragiale Ion Creangă, Slavici alkotásait; — másfelől megszületett egy olyan népi kötöttségű, világirodalmi színvonalú líra, mint Eminescué. Az uralkodó körök a század végén és a század elején két okból is azon igyekeztek, hogy „befogják vitorláikba” a népiesség szelét. A parasztkérdés — lévén ez időben a legsúlyosabb társadalmi, sőt kulturális probléma Romániában — mindenképpen megoldásra várt, nem lehetett elhallgatni vagy megkerülni. Az ország politikai és kulturális életének oly módon került homlokterébe, hogy *végső soron* minden politikai és irodalmi tevékenység közvetlen vagy indirektnen ennek a függvénye volt. Ugyanakkor — s ez a kérdés másik oldala, ez úgynevezett „hivatalos irodalom”, a *Junimea*-kör⁴ nem tudott komoly értékeket felmutatni. (Más kérdés, hogy a század második felében az írók legnagyobb része ilyen vagy olyan módon mégis kapcsolatban volt a *Junimea*val.) A század elejére mindebből következőleg megindult, „állami szubvencióval”, a poporanista politikai köröktől támogatva egy olyan tendencia, amely a falumítosz, s ezzel szoros kapcsolatban, a nacionalizmus segítségével próbálta elvenni a népiesség szociális életét. Ezek a tényezők eredményezték a századeleji román népiesség ellentmondásosságát (tehát nem csupán kétarcúságát). A szimbolisták — teljesen érthető, némiképpen tragikus szükségszerűséggel — kiöntötték a fürdővízzel együtt a gyereket is: szembefordultak nemcsak a naturalizmussal és a vele egybefonódott népi mítosszal-misztikával, hanem ezzel együtt sok esetben magával az egész valósággal. Nézetünk szerint ez volt a román szimbolizmus formalizmusának társadalmi gyökere s egyben annak a magyarázata, hogy miért a francia szimbolizmus „második vonala” honosodott itt meg. 1966-ban megjelent a román szimbolizmusról egy összefoglaló jel-

³ L. MACEDONSKI tanulmányai, ARGHEZI tanulmánya stb.

⁴ A „*Junimea*” (Az ifjúság) politikai-kulturális-irodalmi, eszmei célkitűzéseiben reakciós mozgalom, amit az uralkodó körök hivatalos politikája támogatott. Moldovából indult a XIX. sz. második felében. Teoretikusa: TITU MAIORESCU volt.

legű munka,⁵ aminek számos megállapítását — lényegében egész koncepcióját — egy szimbolista verseskötet ürügyén — a legutóbbi időkből élesen bírálta a román irodalomkritika.⁶ E tanulmánynak — Lidia Bote könyvének — egy állítását föltétlenül szükségesnek tartjuk itt megemlíteni, nevezetesen azt, hogy a román szimbolista mozgalom tartalmában és formájában kispolgári jellegű volt. Ezzel mi, mint a vázlat egésze mutatja, nem értünk egyet, sematizálásnak, szimplifikálásnak tartjuk.⁷ Először is: a forma mindenek fölé való helyezése impulzust adott az alkotó művészi keresésnek, gazdagította a lírai regisztert, és a szabad asszociációk alkalmazása az irodalmi nyelv fejlődésének hallatlan távlatait nyitotta meg, ami nemcsak Argezi lírájához, a két háború közötti román avantgarde-hoz, az expresszionista hatásokat is mutató blagai lírához, hanem a mai szocialista román költészethez is elvezetett. Sokkal többről van szó tehát, mint kispolgári ideológiai-művészi formáról; itt az európai értelmiség nagy szellemi forradalmába való bekapcsolódás megy végbe, filozófiai-elvi-esztétikai forradalom. — A román szimbolizmus természetesen naturalizmus-ellenes (e terminust nem használják, helyette „artă josnică”-ról, „alantas művészetéről” beszélnek), sok benne a neoromantikus elem — a világirodalomból különösen a romantikusokat fordítják folyóirataikban,⁸ Argezi legelső publikációi is, melyek még kifejezetten szimbolisták, erős romantikus hatásokat mutatnak; nagyon jellemző az egész iskolára a Ghil-féle instrumentalizmus hatása. Ez a bonyolult, belső ellentmondásokat hordozó egység, a román szimbolizmus, melyben összefonódnak a pozitív és negatív jegyek, eredetét tekintve, ismételjük, kettős politikai töltésű lázadás áttételes eredménye: tiltakozás a fennálló román társadalmi-politikai-kulturális viszonyok ellen és szembefordulás az Osztrák–Magyar Monarchiával, úgyszintén mint a román nép nemzeti egységét megbontó politikai alakulattal, és úgyszintén mint szellemében a kelet-európai kis népek kultúráját: azaz nemzeti létét veszélyeztető tényezővel. *Politikai indításairól* tények beszélnek: a *l'art pour l'art* esztétika zászlaját fennen lobogtató Macedonski, akinek a számára egy versben nemcsak a szavak, de a hangok funkciója is primér probléma⁹ — párhuzamosan ezekkel a túlfinomult stilisztikai-formai elemzésekkel, hallatlanul éles hangú politikai publicisztikát folytat. A másik tény e tekintetben, hogy az 1896-tól hozzávetőlegesen 1914-ig még „abszolút szimbolista” Argezi, 1910-ben az első szocialista szépirodalmi lap, a *Viața socială*¹⁰ első számában programversként a kor egyik legnagyobb szabású forradalmi költeményét — szimbolista költeményét — közli: A *Ruga de seară*-t (Esti ima). Továbbmenve: ezért lehetséges az, hogy a század elején a szimbolista költők jelentős számban publikálnak az úgynevezett „népies” folyóiratokban. (És nemcsak a progresszív, kritikai realista tendenciájú *Viața românească*-ban,¹¹ hanem a *Sămănătorul*-ban is, amely a reakciós poporanizmus sajtóorganumának tekinthető!) Az *eszméi tartalmakat* és ezek formai-művészi konzekvenciáit illetően, a pozitívumok magukban hordozták a negatívumokat is. A román szimbolisták sem kerültek el a sodró örvényeket s az „ár ellen való úszás” tragikus következményei a század elején már legtöbbször megmutatkoztak. Bár távol álljon tőlünk a tények sémába kényszerítése, nem kerülhető el, hogy a román szimbolizmus és a munkásmozgalom

⁵ LIDIA BOTE: I. m.

⁶ NICOLAE MANOLESCU: Lidia Bote: Antologia poeziei simboliste românești. Contemporanul, 1968/V. 17.

⁷ E tárgyban l.: GEORGE IVASCU: Scriitorul și timpul istoric. Contemporanul, 1968/5. 17.

⁸ 1880—1890 között: Heine, Lenau, Byron, majd: Longfellow, Nerval, Catulle Mendès, Poe, — majd: Daudet, Zola, Jean Richepin, Paul Bourget, Leconte de Lisle, Samain, Péladan, — Baudelaire ford. 1904-ben!

⁹ L. MACEDONSKI: Arta versurilor. I—II. Literatorul, 1880/3, 1880/6.

¹⁰ *Viața socială* első száma: 1910. február. București.

¹¹ *Viața românească* első száma: 1906. március. Iași.

(román és nemzetközi) viszonyára ne utaljunk. Két tényre kell hivatkoznunk: Tudor Argezi nyolcvannyalc évét élt és hetvenkét évig írt, e ebből a hetvenkét évből — letagadhatatlan tény — tizennyolc évig szimbolista verseket írt. Ezek között több nagy művészi értékű költemény van. Tény, hogy világirodalmi jelenséggé, a XX. század egyik legnagyobb alkotóművészevé, nem szimbolistaként, hanem a többszörös avantgarde-hatást és a tradicionális elemeket magasabb szintézisbe olvasztó, a „modern jelképeség” formanyelvével alkotó költőként vált. De a szimbolizmusból indult ki, és abban, hogy a *szimbolizmustól hova jutott*, döntő szerepe volt a svájci és franciaországi munkásmozgalommal való találkozásának. Tehát: a román szimbolizmus egyik fejlődési lehetősége, a pozitív vonal, egy olyan országban, amely politikai-társadalmi fejlettség tekintetében elmaradt, azaz megkésétt, ahol nincs fejlett munkásmozgalom — ahol tehát a válság felismerése *spontán azonosulás* a szociális-nemzeti problematikával, így nem véletlenül tud műremeket létrehozni abban a pillanatban, mihelyt a *tudatosság-elem* bakapcsolódik a művészi valóság látásba. Mindezek az itt, e vázlat keretében csak jelzésszerűen utaló megjegyzések többszörösen alátámasztják azt a tényt, hogy amiképpen *ezekben a kelet-európai irodalmakban egyetlen avantgarde-mozgalom sem pusztán imitáció*, hanem a nemzeti valóság talajában gyökerező, ezt a valóságot indirekten, primér effektusként, vagy paradox vetületben tükröző művészi jelenség — úgy az avantgarde első formája (mint az első sajátos szabad-asszociáció-teremtő forma!) a *szimbolizmus sem imitáció és időbeli megjelenését tekintve semmiképpen sem késétt*. A másik tény a szimbolizmus és a munkásmozgalom viszonyát illetően: a román marxista munkásmozgalom kiemelkedő egyénisége, Dobrogeanu Gherea már egy 1898-ban írt cikkében,¹² amely a Viața nouă c. szimbolista folyóiratban jelent meg, a modern irodalmi törekvéseket, konkrétan a szimbolizmust, a társadalmi forradalom előhírnökének tekintette.

A legújabb román irodalomtörténeti kutatások, elsősorban hivatkozva itt Dumitru Micu könyvére¹³ a román századelőről, hangsúlyozzák azt a tényt, hogy az úgynevezett „népi” *tendenciák* éppoly ellentmondásosak — erre fentebb már utaltunk is —, mint a szimbolizmus. (A „népi”, „népies” terminológiát idézőjelbe kell tenni.) A népiességnek két fővonala van Romániában, a század elején. Az egyik, egy kritikai realista tendenciájú irodalom, amely a XIX. század legjobb hagyományaiából táplálkozik, mentes a provincializmustól, nacionalizmusa és romantikája progresszív elemeket tartalmaz, s képviselőit ugyanaz a vágy hajtja, mint a szimbolistákat: az európai látókör kiterjesztése, az európai művészi eredmények megismerése és felhasználása, bekapcsolódás az európai kultúra áramába. Ezt a kritikai realista irodalmat a Viața Românească folyóirat¹⁴ írói köre képviseli. Olyan írói pályák indulnak e lap hasábjain, mint a Sadoveanué, a Panait Istratié, a Gala Galactioné, a Rebreanué, és folytatódnak, mint a Slavicié, a Vlahuțăé. A másik vonal, az ún. „poporanizmus”, a reakciós elemeket tartalmazó népiesség vonala: Sămănătorul folyóirat köre. Itt van a falumítosz kezdete a román irodalomban. A „népiesség” e sémája mögött az igazság nehezen hozzáférhető. A Viața Românească társadalmi-politikai szemlélete az említett pozitívumokkal együtt lényegében egy paraszti népiességre szűkül, és sem politikai koncepciói, sem demokratikus valóság szemlélete nem találja meg minden esetben az adekvát kifejezési formát. Ugyanakkor a Sămănătorul és az uralkodó körök úgynevezett politikai poporanizmusa formálisan demokratikus, és főleg patrióta „nyelvezetet” használ.

¹² DOBROGEANU GHEREA: Decăderea literaturii contemporane. Viața nouă, 1898/II. 1.

¹³ DUMITRU MICU: i. m.

¹⁴ Jelentősebb írók: O. Goga, M. Sadoveanu, Ibrăileanu, G. Coșbuc, A. Vlahuța, St. O. Iosif, M. D. Rădulescu, G. Topîrceanu, G. Galaction, I. A. Brătescu-Voinești, Matei Garagiale, Agîrbiceanu, M. Codreanu, L. Rebreanu stb.

A századforduló román irodalmának minden tekintetben — eszmei-tartalmi-művészi vonatkozásban — rendkívül számottevő tényezőjét, az erdélyi román irodalmat, nem soroljuk be ezekbe az „iskolákba”, mert művészi tényanyaga azt mutatja, hogy speciálisan kell megítélni. Az erdélyi román irodalomnak nagy művészi értékű hagyományai vannak — itt csak egyet emelve ki: a román felvilágosodást —, s olyan tehetségek születnek itt a századfordulón és a század elején, mint Slavici, Coşbuc, Octavian Goga, Ion Agârbiceanu, Liviu Rebreanu. A tárgyalat korban — történelmi-földrajzi adottságainál fogva —, ez a román irodalom legerőteljesebb Monarchia- és Habsburg-ellenes irányzata. Nemzeti jellegének, jellegzetességének értékelésénél abból kell kiindulnunk, hogy ez az elnyomott román néptömegeknek a Habsburg-impérium elleni nemzeti harcát tükröző irodalom *tökéletesen más* nemzeti tartalmat hordoz, mint a független Románia politikai körének nacionalizmusa. Igaz, hogy legfontosabb folyóiratának, a *Luceafărul*-nak az eszmeisége nem a marxista forradalmi ideológia, tehát nem tudott teljesen internacionalista álláspontra helyezkedni a kizsákmányolás elleni harcban — de nem is rekedt meg a sovinizmusban. Elég Octavian Goga és Liviu Rebreanu művészetére gondolni. Goga életművének mégoly rövid értékelésére sem térhetünk ki, de utalnunk kell arra, hogy a legutóbbi időkben a Román Kommunista Párt¹⁵ felhívta a figyelmet Goga művészetének ellentmondásosságára és újraértékelésének szükségességére, másrészt utalnunk kell Octavian Goga közismert magyar kapcsolataira — mind fordítói munkásságára, mind baráti érzelmeire. — Rebreanu sorsa sokban hasonlít és sokban különbözik Gogától. A XX. századi román irodalom egyik — bizonyos vonatkozásban legnagyobb — regényírója (az esztétikai értelemben véve „nagy polgári regény” képviselője), európai szintű tehetsége, s életműve egyszersmind a századforduló és az egész XX. századi román irodalom egyik kulcsproblémájának, a népies-urbánusa ellentét román sajátosságainak kérdését veti föl.

A román irodalmi viszonyoknak fentebb jelzett sajátosságai egy olyan társadalmi válságból erednek, amelynek — ismételten hangsúlyozni kell: — legszembetűnőbb jelensége — gazdasági-társadalmi struktúráját tekintve feudális országról lévén szó — a parasztkérdés. A román századforduló minden problémája közvetlenül vagy indirekt módon, ezzel van kapcsolatban. Ez a kérdés viszont elválaszthatatlanul össze van fonódva a területi szétszakítottság tényével, tehát az Osztrák–Magyar Monarchia létével. Ezt a két problémát: a társadalmi és a politikait, külön-külön és együttvéve egyetlen irodalmi irányzat és egyetlen író sem tudja megkerülni. Nem tudja megkerülni, mert — ezt is újra hangsúlyozni kell — Kelet-Európában vagyunk. *A társadalomtól menekülni itt csak a társadalom helyzetétől determináltan lehet.* A román irodalom egységes a Monarchia-ellenességben. A nemzeti egység megteremtésének módzatairól való elképzelésekben, s nemzeti egységért vívott harc ideológiai tartalmaiban — s ebből következőleg ennek művészi konzekvenciáiban — azonban nem egységes, és a társadalmi problémák szemléletében — tehát: a művészi valóság szemléletben, mint ennek irodalmi vetületében — szintén nem. Nevén nevezve a dolgokat, a román nagybirtokos osztály és a kialakulófélben levő nagytőkés burzsoázia a társadalmi kérdéseket abszolút politikai síkon, nacionalista demagógiával akarta megoldani: ha lesz állami egység, megszűnnek majd a társadalmi problémák. Minden egyszerűbb lett volna az akkori művészek, de a kései elemző számára is, ha ebben semmi igazság nem lett volna. De volt benne egy szikrája az igazságnak, egy könyörtelen gazdasági igazság, hangsúlyozni kívánjuk: az akkori viszonyok összefüggéseiben. Ezért olyan veszedelmes és megtévesztő e politikai demagógia a századfordulón, ezért zilálja össze olyannyira a frontokat. Ennek egyes következménye a paraszttitkosz, ami egyik legveszélyesebb, mert legtetszetősebb for-

¹⁵ Nicolae Ceauşescu beszéde az RKP KB ülésén, Scinteia, 1968/IV. 25.

mája a társadalmi igazságtalanságok eltussolásának, a forradalmi tendenciák lefegyverezésének, demoralizálásának. És különösen könnyen — szükségszerűen — kedvező talajra lelhetett az olyan országban, melynek speciálisan kelet-európai „feudális” a jellege, s mely éppen e jellegből következőleg mind államszervezeti formáiban, mind szellemiségében megőrzött sok patriarkális vonást. Ez a kulcsa a román népiesség kétarcúságának. És ezért van jelen minden irodalmi áramlatban együtt, vagy épp összefonódva a progresszió a retrográd elemekkel, ez magyarázza tehát a századforduló román irodalmának valóságábrázolásában az ellentmondásosságot. Ez magyarázza, hogy a politikai álláspontok és a valóságábrázolás művészi formái nem minden esetben fedik egymást. Utalni kell viszont arra, hogy 1910-ben, a *Viața Socială* megjelenésével a század végétől megerősödő munkásmozgalom kísérletet tesz egy irodalmi orgánum létrehozására, ez tényszerűen azt jelenti, hogy az európai mozgalomban oly fontos szerepet játszó román szocialisták a XX. század román irodalmára gyakorolt döntő hatása már a század elején, művészi fórumot kapva, elkezdődik.

Romániának az Osztrák–Magyar Monarchiához való kényszerű-gyötrő kapcsolódása és félgymarmati helyzete paradox szükségszerűséggel pozitívumokat is eredményezett. Egy válságon nem lehet a betegség stigmái nélkül átvergődni. De a krízis: lépcső is a fejlődésben. Egvfelől Romániában is frappánsan igazolódik Lenin lánc-elmélete; másfelől — s ez megfordítottan ugyanazt jelenti — , egyszerű fizikai törvény ez, hogy ahol a legnagyobb a nyomás, ott a legnagyobb az ellenállás. Ezen fentebbi vázlatos tényközlések alapján azt kell mondanunk, hogy a századforduló dialektikus viszonyai három egyértelműen pozitív tényezőhöz vezettek a román irodalomban. Mindenekelőtt egy sereg nagy tehetség megjelenéséhez, akiknek a művészi nagysága elválaszthatatlan összefüggésben van azzal, hogy a „valóság” létező kategória számukra. Úgy is, mint a konkrét anyag kategóriája, úgy is, mint filozófiai, és úgy is, mint esztétikai kategória. Ezt a „valóság”-ot kétféleképpen lehet reálisan ábrázolni: konkrétságában (ebben az irodalomban szerencsés módon a kritikai realizmus és a progresszív romantika összefonódottságában) és absztrahált törvényszerűségeiben (szimbolizmus — főképpen a korai Arghezi — jelképes próza — Rebreanu egyes regényei, G. Galaction, Panait Istrati stb.). Másodsor: utoljára Európában lehetséges volt e nemzedék leghaladóbb művészei számára, hogy humánus-progresszív-érzelmi tartalommal töltsék meg a polgári nemzetfogalmat. És harmadszor: a vázolt szituáció eredményeképpen a népies—urbánus ellentét — ami erőteljesen megmutatkozott a század elején a végelemzésben közös nemzeti cél ellenére is — a két háború közötti korszak bizonyos értelemben eliminálódott. (Amikor például éppen a magyar irodalomban ennek a kiélezettsége meglehetősen keserű és kegyetlen politikai konzekvenciákhoz vezetett.) Ez a tény egy óriási esztétikai eredményben nyilvánul meg: létrejön a legjobb nemzeti hagyományoknak és a legmodernebb európai törekvéseknek az összeforrottsága, egy *szintézis*, olyan ragyogó írói életművekben, mint Tudor Arghezi és Lucian Blaga lírája, mint Liviu Rebreanu regényei — hogy csak az adott probléma szempontjából abszolút karakterisztikus példákat említsük meg.

E jelzésszerű a latokkal és gondolatokkal két főbb problémára kívántunk rávilágítani. A kelet-európai irodalmakon belül és ezekkel együtt a román századforduló irodalmának sajátos valósághoz kötöttségére mint eszmei tényezőre. Ismételten hangsúlyozni kívánjuk, hogy a valósághoz kötöttség, megítélésünk szerint, nem szűkíthető le a valóság direkt ábrázolására, továbbá, hogy a „valósághoz kötöttség” is dialektikus fogalom, és éppen a román irodalom példája mutatja, hogy esztétikai konzekvenciái nem minden esetben egyértelműen pozitívak. Amivel csak annyit kívánunk mondani és semmiképpen sem többet, hogy nem elég csak a „valósághoz” kötődni, a valóság *igazságát* kell felismerni. A másik kérdés, amire e tényszerű adatokkal, ez adatokból szükségszerűen adódó, *problémafelvető* és nem problémákat lezáró igényű konzekvenciák

megfogalmazásával szándékunkban van reflektálni, a kelet-európai modernség, a kelet-európai szimbolizmus — a kelet-európai avantgarde — eredőire, jellegére, ellentmondáosságára. Mindehhez hozzátéve, hogy az Osztrák—Magyar Monarchia mint anakronisztikus, erőszakolt politikai államszervezet, semmiképpen nem akadályozhatta meg sem a hozzá kényszerűen, ilyen vagy olyan formában odakapcsolódó nemzetek kultúrájának az európai kultúra egészével való szakadatlan kölcsönhatását — sem azt, hogy ezek a nemzetek, a maguk tragikus történelme ellenére, vagy épp ennek következtében számottevő értékekkel gyarapítsák a világirodalmat.

CANKO MLADENOV:

Pejo K. Javorov (1878—1914), a „bolgár Ady”

Javorov életműve — költészete, kritikai, publicisztikai, szépprózai és dráma-írói munkássága — jelentős mozzanat a bolgár irodalom fejlődésében: irodalmunk tematikailag, eszmeileg és művésziileg fel tudta számolni történelmi elmaradottságát, és Botev után másodszer tudott felemelkedni a világirodalom legszebb alkotásainak színvonalára.

Javorov irodalomtörténeti helye, jelentősége leginkább a magyar Adyéhoz hasonlítható. Egyébként a két költő életében és irodalmi pályafutásában is sok a párhuzamos vagy rokon mozzanat. Majdnem ugyanabban az időben születtek: — Ady 1877-ben, Javorov pedig 1878 elején. Mindketten a múlt század kilencvenes éveiben kezdték el irodalmi próbálkozásait. Majdnem ugyanabban az időben tartózkodtak Franciaországban és kerültek kapcsolatba, bizonyos értelemben konfliktusba — a francia költészettel (Javorov 1904-ben, 1906-ban és 1910-ben tartózkodott Nancyban és Párizsban, Ady 1903-ban és 1905-ben volt Párizsban és Nizzában); mindketten kapcsolatban álltak hazájuk szocialista mozgalmaival, s mindketten koruk legradikálisabb, leghaladóbb eszméit vallották. Ugyanakkor mindketten magukon viselték a bizalmatlanság és a társatlanság átkát is.

Innen erednek magatartásuk és művészetük azon vonásai is, amelyek miatt individualizmussal, arisztokratizmussal, dekadenciával stb. vádolták őket. Valójában azonban az Ady verseiben érezhető melankólia és a Javorov verseiben nyomot hagyó pesszimizmus sokoldalú alkotótevékenységüknek távolról sem a leglényegesebb jellemzője. Ha prózájukat olvassuk, akkor mindkettőjükben egyértelműen látjuk az aktív, harcos, kibékíthetetlen forradalmárt.

Javorov művészete 1899-ig a kor különféle romantizmusainak jegyeit mutatja: korai verseiben (pl. *A rodopei száműzöttekhez*) megtaláljuk a megújulás korának tisztá típusú, nemzeti romantikáját, a folklorisztikus motívumok és figurák iránti érdeklődést

¹⁶ Chestia naționalităților din Austro—Ungaria. G. Moroianu. Viața nouă, 1906/V. 1.; — Junimismul politic și junimismul literar. Ovid Densușianu. Viața nouă, 1906/III. 1.; — Arta pentru arta. (Cuvinte care nu se înțelege . . .). I—II. O. Densușianu. Viața nouă, 1906/II. 15. III. 15.; — Simbolismul și cealaltă manifestăriuni de arta. 1910/VI. 1. O. Densușianu. Viața nouă.

találjuk a *Juhász dal* és a *Kalliope* c. verseiben. Lermontovi-nadszoni illúziókat és pózt találunk szerelmes verseiben, valamint az olyan versekben, mint a *Húsvét*, *Kivánság*, *Álom*, *Különc*. Esményeit ebben az időben a romantikus esztétika módszerével ábrázolta műveiben; romantikus utópista módján a fojtogató objektív valóságból egy más, számunkra nyilvánvalóan illuzórikus világba keresett kiutat: valójában Javorov itt állt legközelebb a szimbolizmushoz.

Ugyanakkor műveiben egy másik téma is jelentkezett: a falusi szegényekkel való együttérzés, az a téma, amely összeköti művészetét a narodnyik irodalommal: Javorov hitt a nép felvilágosításának megmentő hatásában. Ha az eddig rabláncait húzó ember látni kezd, maga fogja megismerni a jövőjéhez vezető utat: ez a főgondolata *Egy pesszimiztához* c. művének.

Nem minden irodalmi kritikusunk hajlandó elfogadni, hogy alkotásának ebben a periódusában Javorov teljesen narodnyik volt. Valószínűleg az zavarja őket, hogy a század végén Javorov összehasonlíthatatlanul nagyobb költő volt irodalmunk minden narodnyikjánál. Éppen 1899 és 1901 között írta meg remekműveit: *A mezőnt* (második átdolgozásban), az *Örményeket*, a *Jégesőt*, a *Száműzötteket* és az *Éjszakát*. Ezekben a versekben egy, az akkori bolgár költészetben új esztétika — a kritikai realista esztétika elemeit és eredményeit figyelhetjük meg Javorov fejlődésének új hajtásaiként. E fejlődést csak ideiglenesen késleltették a macedón események viharai.

Az 1878—79-es felszabadító orosz—török háború nem hozta meg minden bolgár számára a szabadságot. 1887-ben a miziai és az észak-trákiai (kelet-ruméliai) bolgárok-nak sikerült egyesíteni szétszakított hazájuk felszabadított területeit; de Dél-Trákia (Odrin) és Macedónia török feudális rabságban maradt annak ellenére, hogy mindkét terület a bolgár megújulás korának legaktívabb területei közé tartozott. Az országban és a még rabságban levő területeken a macedón-odriai forradalmi szervezet tevékenykedett, amely 1903-ra Goce Delcev vezetésével fegyveres felkelést készített elő.

Költőnk Delcev közeli barátja és munkatársa volt, és később is hú maradt Goce Delcev hagyatékához. Javorov agitációs tevékenységet fejtett ki a felkelés előestéjén, az ún. Belső Szervezet és Delcev javára majdnem az összes helyi szervezetet megnyerte. A macedón kérdésről írt cikksorozata 1901—1903-ból és 1907—1912-ből, valamint a Delcevről írt életrajza kiváló publicisztikai tulajdonságokat mutat. Az események mély elemzése mellett olyan meglátásokat is tartalmaz, amelyeket a történelem később igazolt. A rab területeken élt; benyomásait a *Hajdú álmódosások* c. könyvében írta meg. A felkelés után íródott műve, a modern széppróza példaképe, finom intellektualizmusával, költőiségével, pszichológiai hűségével, művészi látásával tűnik ki.

A macedón-odriai Bulgária felszabadításáért vívott küzdelmet nem utazási vágyból, nem kalandorságból támogatta Javorov: ez a harc az akkori bolgár ifjúság legnehezebb, leghaladóbb részének harca volt, s meghatározta a költő sorsát is.

Az ún. Illés-napi felkelés (1903-ban) leverése tragikus törést jelent Javorov költői útján. Delcev halála után, a felkelés előestéjén elvei miatt konfliktusba került a felkelés új vezetőjével, Jane Szandanzskival (aki a macedón-odriai mozgalom hőse, de más vonatkozásban korlátoltan gyakorlati ember).¹ Javorov, bár érezte igazát, háttérbe vonult, nem akart szakadást előidézni. Ez azonban megfosztotta őt attól a lehetőségtől, hogy részt vegyen abban a felkelésben, amelyben a győzelemig akart harcolni, vagy pedig hősként elesni.

¹ P. K. JAVOROV: Събрани съчинения. Български писател, София, 1959/2: 137—138, 141—145, 4: 455—456, 446—450. Itt van már az ideje, hogy a balkanisztika véleményyt nyilvánítson erről a konfliktusról.

Tragikusan élte át, hogy megfosztotta magát a hősi halál lehetőségétől, amit a *Kihunyt a nap* c. versének apokaliptikus alakjában ábrázolt.² E vers minden alakja utalás Botev *Hadzsi Dimitar*-jára, ballada a szabadság harcosságának halhatatlanságáról.

Költészetének második szakasza (1903—1904 után) szorosban kapcsolódik Macedónia balsorsa fájdalmaival. Macedónia „óriásainak és rabjainak” (*Dalóm dala*) emlékeiről, „nyugtalan árnyaival”, „leromlott, rongyos és sáros »bajtársainak« végtelen sorával”, a „szürke távolba vesző sírokkal” (*Kiáltás*), Macedónia illúzióival, „a szárnyaló álmok kiszáradt testeivel”, amelyek olyanok, mint az eltiport ibolya, „se illatuk, se viráguk” (*Szfinx*). A „Kiengesztelő áldozatok elfuló zokogása”, a „halott vágyak hörgése” még Nancyban is gyötri a költő lelkét (*A parthoz*). Minden itt megemlített költeményt a kritika — félreértés folytán — a szimbolizmus és a miszticizmus számlájára írt. Ennek nagymértékben második alkotói periódusának hermetizmusa az oka. Javorov elvesztette a hitét abban, hogy kortársai megérthetik: vallomásainak nagy részét a jövő nemzedékek szánta.

Költészete első szakaszában felismerjük a romantikára jellemző absztrakt humanizmust: ez — hit az emberben általában, a jóban, az emberiségben (saját kifejezése szerint: „a felvilágosult és emberszerető társadalomban”). A felkelők hitét azonban éppen az a „felvilágosult és emberszerető társadalom” csalta meg, amelynek támogatására számítottak. Európa a kisujját sem mozdította, míg a török jatagán vérbe nem fojtotta Macedóniát (nem sokkal ezután Odrin vidékét is) és oly kegyetlen módon, mint 1876-ban az Áprilisi Felkelést. Kijózanodásában 1903 után Javorov eljutott a kételkedésig. De ez nem más, mint a romantikus pózhoz szükséges absztrakcióban való kételkedés. Az illúziók helyét szkepticizmus foglalja el, a naiv romantikus hit dialektikus tagadása.³

A modern civilizáció megkérdőjelezése a civilizáció filozófiai alapjainak kritikájába nőtt át. Éles szarkazmussal ítélte el a filozófiai idealizmust és a vallást, de nyíltan a vulgáris materializmus felé is irányította, a „hit menedék”-nak tartotta. Ez az értelme *Toma* című gyönyörű hermetikus versének és filozófiai jegyzeteinek is.

Ugyanakkor a költészet sajátosan romantikus és szentimentális póza ellen is irányította iróniáját, ilyen értelműek *Egyedül*, *A boldogság előtt*, *Sóhajtság*, *Démon* (1905—1906) c. antiromantikus versei; ironizálja a démoni lermontovi hős pátoszát, magabiztosságát, mindenhatóságát, éreztetve, hogy nincs remény a boldogságra a romantikus lendület korlátozó világban. Később a romantikus póz és illúzió kritikája elmélyült és gazdagodott olyan művekben, amelyekben Javorov a dekadenciát ironizálta. Észre kell itt vennünk a kétértelműséget (az amfibóliát), az implicit (hermetikus) iróniát, melynek következtében az irodalomkritika ezeket a verseket mindmáig dekadensnek értékeli: s ez az egyik fő alapja annak, hogy életművét „ellentmondásosnak” tekintsék.⁴

² G. NAJĐENOVA—SZTOILOVA (П. К. Яворов, ПЪЛЪТ КЪМ ДРАМАТА, София 1962: 132—133.) azt állítja, hogy „Kihunyt a nap” című verse az első, amely a szimbolizmus hatását mutatja. Szerinte az „éjszaka” „üres absztrakció”, „alak-séma”. Nem veszi észre, hogy itt egy Botev-alakokra történő allúzióról van szó. Tulajdonképpen a „Kihunyt a nap” minden alakja a vérbefojtás metaforája, mely után bekövetkezett az „éjszaka”, vagyis a rabság, kihunytak „a csillagok és nap” (azaz a reménység és a szabadság), és nem fognak újból felragyogni, elhallgatott a természet („vad” és „Madár”), a lírai hős pedig aléltan hever a homályban, „évszázadok szörnyű álma” nyomta el. „Szörny” hajol fölé (a győzelmes rossz): „Szája szélén friss vér, az utolsó csepp”, amit a hős melléből szívott ki.

³ A kételkedés nem csupán a dekadens filozófiai irányzatok kiváltsága, jellemző vonása. Ne felejtjük Marx jelszavát: „De omnibus dubitandum.”

⁴ A javorovi költészet antiexplicit trópusainak részletes elemzése és értelmezése megtalálható nyomtatás alatt levő munkámban (Слово и мисъл в поезията на П. К. Яворов, Наука и искусство А) А „sóhajtság” című versről lásd «Актуална структура и стилнически парадокси в Яворовото стихотворение «Въздишка», (sajtó alatt).

Történelmi szempontból — az esztétikai formák történetének szempontjából nézve — az ironia az a fegyver, amellyel a romantika saját maga elpusztítását éri el. Javorov ironiájával aknázza alá a szimbolizmust, tudatosan választva a hermetikus alakot. Nem lehetett szimbolista, mindenekelőtt azért, mert nem voltak illúziói.

Se nancy-i, se párizsi élményei nem ejtették csodálatba Javorovot a francia művészet iránt, mégis behatóan tanulmányozta Musset, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine nyelvét, fordította Maeterlinck verseit, O. Wilde *Salome* c. darabját is. Álma az volt, hogy többet tegyen, mint francia kortársai. (Ismerte Barbusse-t Bataille-t, Hérédia-t, Jammes-ot, Moreas-t, Régnier-t, Rodenbachot, Samaint, Valéryt, Verhaerent és másokat.)

Szenvedélyesen érdeklődött az orosz irodalom iránt is. Kortársai közül elsőnek ismerte fel Gorkij esztétikai kibontakozásának irányát és elveit.⁵ Már 1904-ben rámutatott a lényeges különbségre a romantikus szerencsétlen típus és a gorkiji szerencsétlen között.⁶ Rámutatott és ez még érdekesebb — a Gorkij-elbeszélések sok eszmei-művészi komponensére, amelyek később lényegesek lettek a szocialista realizmus esztétikája számára.

Javorov szemlélete egységes. Előrenéz a jövőbe és merít a múlt keserű tapasztalataiból. Életművének „ellentmondásai”, amelyeket a kritika vél benne felfedezni, verseinek helytelen olvasásából fakadnak. Az objektív történelmi ellentmondásokat maga Javorov is világosan látta, és céltudatosan ábrázolta műveiben.

Dalom dala c. poémáját (1906) sokáig a szimbolizmus esztétikai programjának, a szolipszizmus nyílt megnyilvánulásának tekintették, sőt tekintik még ma is. A kritikának ez a „felfedezése” félreértés, amelyet a poéma egyik szakaszának gyakori és hiányos idézésével igazoltak. Ez a szakasz arról szól, hogy a költő kiábrándult kortársaiból (akiktől — különben — mi sem lehetünk elragadtatva), s hogy összetörték a romantikus illúziók (a poéma egész szövegéből kitűnik, hogy a narodnyik illúziók is). S mindez egy, az esztétikai és etikai kritériumait elvesztett vagy ilyenekkel nem is rendelkező tömeg közömbössége és lelketlensége elleni tiltakozásba megy át. A *Dalom dalában* egy kritikai realista ébred arra, hogy joga van művészileg ábrázolni saját élményeit, szenvedéseit, belső ellentmondásait, s ezt a személyiség és a társadalom, a személyiség és a mindenség egységének alapján motiválja.

Alkotótevékenységének második szakaszában Javorov művei filozófiai, esztétikai és etikai alapjukat tekintve egységesek. Miként később József Attila, Aragon, Brecht, Babel művei.

Életigenlő művészet ez, amelyben — materialista alapon motiválva — az objektív és szubjektív, a személyes és a szociális szférák dialektikus összefüggésekben tükröződnek (*A halál, Álmódzás, Nirvana, Az ember dala*). Megvannak itt a vitalizmus kitérései

⁵ П. К. Яворов: М. Горки. Съчинения, сп. Мисъл, XIV, кн. 6, юни 1904, с. 342—344 (I.: П. К. Яворов, Събрани съчинения, 4: 23—27).

⁶ П. К. Яворов: П. Ю. Тодоровата «Самодива», Демократически преглед, II, бр. 16, 8 юли 1904, с. 375—376 (Събрани съчинения, 4: 28—32).

⁷ Az eddigi értelmezés szerint (Г. Цанев: Пътят на Яворов, Страници от историята на българската литература. София, 1958. с. 416—417.) ez a költemény szinte ugyanazt az ideológiai tartalmat fejezné ki, mint a magyar költő, Babits Mihály „A lírikus epilógja” című költeménye. Javorov versének vitatott szakasza így szól: „Nincs rossz, szenvedés, élet/ az én szívemen kívül/ e szív koporsó/ ahol minden igazság-hazugság hamuja nyugszik.” Az értelmezők azt hagyják figyelmen kívül, hogy ezt a szakaszt megelőzi egy „azért mert” kötőszó, amely egy főmondatához kapcsolja. Ez magyarázza meg Javorov magányosságának okait: az emberek nem szenvednek a rossz miatt, pedig kellene hogy szenvedjenek. Az emberek szenvedése nem jut el az aktivitásig, nem csap át forradalmi tiltakozásba.

is (*Magány, Dícsérjük a tavaszt, Imádkozatok fáradszótlanul*). A szóc írás és az egyéni dialektikáját ábrázolja Javorov bebizonyította a személyiség jogát a kétségbeeséshez, megalkotta a saját ellentmondásainak Golgotájára feszített ember alakját (*Álmodozás, A halál*). Reá vonatkoztatva is állíthatnánk, amit Adyval kapcsolatban megállapítottak: „... mindebben a félelemben van valami kaffkai, Kafka előtt”.⁸ De Javorov is, mint Ady is — Kafkával ellentétben — harcos, impulzív temperamentum volt, aki „páratlan intenzivitással és páratlan pazarlással élte a saját életét”.⁹

Javorov életművében tehát a romantikus módszernek a kritikai realizmus irányába történő fejlődése figyelhető meg úgy, hogy a stílus néhány romantikus vonása (ami a szimbolizmusnál is megfigyelhető) nemcsak megmaradt, hanem tovább is fejlődött; a valóság ábrázolása a költő belső élményein, lelkiállapotán keresztül, a metaforikusság, a hermetizmus, a fragmentáltság. Ez készlet arra, hogy Javorov művészi módszerét mint pszichorealizmust (pszichológiai realizmust) jellemezzem.

Hogy teljesebben és világosabban fejezze ki magát, Javorov 1910-ben felhagyott a költészettel, és a drámaíráásra tért át. Drámáiban az alapvető konfliktusok a hősök lelkében játszódnak le, akik tragikus hőökké válnak, amikor a visszatarthatatlan romantikus vonzódásukban összeütköznek a kegyetlen történelmi körülményekkel, vagy amikor felfedeznek egy sokáig rejtett igazságot, amely úgy hat idillikus életük csendjében, mint derült égből a villámcsapás. Ibsen dramaturgiájával vitatkozva, új formákat, új esztétikát, új etikát keresett erősen leleplező szándékú drámáiban. Első drámájának megjelenése (*A Vitosa lábánál*) társadalmi eseménynek számított, több mint hús, egymásnak ellentmondó értékelés jelent meg róla, többségükben elmarasztaló kritikák. Nem kevésbé volt kedvezőtlen második drámájának (*Amikor lecsap a villám, hogy elhal a visszhang*) a fogadtatása sem; ennek ellenére drámáit ma is állandóan játszó Bulgáriában, s darabjait sok nyelvre lefordították, külföldön is színre kerültek. Második drámáját *Zivatar* címmel 1938-ban magyarra is lefordították, Török Dóra fordítását színpadra alkalmazta Meli M. Sismanov és a Nemzeti Színház bemutatta.

Élete tragikus körülmények között fejeződött be. 1912-ben feleségül vette Lora Karavelovát, a gazdag arisztokrata lányt. Egy beteges féltékenységi rohamában Lora (aki mindenre és mindenkire, Javorov verseire is féltékeny volt) agyonlőtte magát, ezután Javorov rövid búcsúlevelet írt és halántékon lőtte magát. Szerencsétlenségére a golyó csak megsebezte, még egy évig élt vakon. Közben Ekaterina Karavelova (Lora anyja) gyilkossággal vádolta őt, és kihasználva Ferdinánd cárra gyakorolt befolyását, pert indított ellene. A per előestéjén vetett véget életének a költő (hogy biztos legyen a dolgában, mérget ivott, majd föbe lőtte magát). Halálával tiltakozott a polgári társadalom rothadtsága, nemtelensége és örökös bajkeverése ellen. Lelkiismerete tiszta a késő nemzedékek előtt.

Ma már kezdjük látni, hogy Javorov rendkívül formagazdag költészetében több mint félévszázada olyan kérdések vetődtek fel, melyek ma is aktuálisak: az egyes ember és a nép viszonya (konkrét történelmi formáikban véve őket), a költő és a társadalom viszonya, a lét és a létezés értelme, az elidegenülés drámája. Sok vonatkozásban olyan problémákhoz közelített, vagy olyanokat interpretált, melyek a francia egzisztencialista irodalmat is foglalkoztatják.

Természetesen ez a téma már külön tanulmányozást igényel, amelyre itt nem térhetünk ki. Mindenesetre ez a párhuzam is egyik jele Javorov időszzerűségének.

⁸ GYÖRGY RÓNAY: Endre Ady. Előszó Endre Ady: Poémes c. kötetéhez. Corvina, Bp. 51.

⁹ Uo.

A francia irodalomtörténet és műkritika a századfordulóról

Divatba jött a századforduló művészete. Jó néhány év óta a századforduló korában lenézett, nevelésének itélt iparművészeti és szépművészeti alkotásai keresett cikkek lettek az antikváriusok üzleteiben. A *Style 1900*, *Modern Style*, *Art Nouveau*, *Style Nouille* elnevezés ma már ugyanúgy elvesztette pejoratív jellegét, mint a naturalizmus, az impresszionizmus vagy a kubizmus. Francia nyelvterületen is volt már néhány, a XX. század forrásvidékét feltárni szándékozó kiállítás (pl. Párizs, 1960: *Les sources du XX^e siècle*, Ostende, 1967: *Europe 1900*.) A művészettörténet és az irodalomtudomány azonban még távolról sem tisztázta a kor művészetének főbb áramlatait a különböző művészeti ágakon, illetve műfajokon belül, még kevésbé az építészet, a festészet, a szobrászat, valamint az irodalom és a zene korabeli „korrespondenciáit”. A kor komplex kutatásáról még aligha beszélhetünk. Igaz, hogy e kutatásnak még alig van hagyománya: a kor túlságos közelsége akadályozta az objektív vizsgálatot, az átfogó elemzést. A régebbi próbálkozások közül hármat szeretnénk kiemelni: Paul Morand felületes csevegését a boldog és naiv *Belle-Epoque*-ról, amelynek elsősorban külső vonásait, divatját és politikai intrikáit eleveníti fel: „1900 hisz Németországban, a Tudományban, a Gépben, a Haladásban, a Szocializmusban, a színes fényképben, bolygónk kiapadhatatlan gazdagságában. Semmiben sem kételkedik, csak saját boldogságában, pedig ez az egyetlen dolog, amiben nem kellene kételkednie. E boldogságot akkor úgy hívták, hogy pesszimizmus.” (1, 6) Romain Rolland e pesszimizmus reális alapját vizsgálja Péguy-tanulmányának előszavában, a Morand-nal ellentétben a ragyogó tudományos felfedezések árnyékában egy világkép összeomlását, a scientizmus krízisét tárja fel, s Bergsont nevezi a kor „nagy költő”-jének, a „kor Lucretius”-ának, aki ugyan a felfedező *Homo faber* emeli a *Homo sapiens* mellé, de nemzedéke sok képviselőjével együtt a logikus és azt ellen támad az intuíció és a miszticizmus jegyében, mert az ipari forradalom és a logika az imperializmus, majd a háború szövetségese lesz. A kor lázas túlfűtöttségét, izgalmát úgy magyarázza Rolland, hogy a kor elitje „meglátta a szakadékot, föléhajolt, a szélébe kapaszkodott, megrészegetett tőle, s átengedte magát a mélyből felszálló szédülésnek” (2). Rolland visszaemlékezése igazabb képet nyújt a kor fő eszmei kereséséről, bár valószínűleg részben visszavetíti a századforduló idejére saját és nemzedéke humanistáinak későbbi — első világháború alatti és utáni — megrázkódtatását. A századforduló művészetét igen nagyra becsülték a dadaisták és a szürrealisták. A *Modern Style* szépségének első apostola — Aragon szerint — Salvador Dalí volt 1927-től fogva. A kommunista Aragon is bámulattal fedezi fel 1930-ban Moszkvában a századforduló építészetét, s 1936-ban a spanyol polgárháború évében Barcelonában Antonio Gaudi *Sagrada familia*-ját, a „katalán vágy” „modern barokk” kifejezőjét (3). Az is aligha véletlen, hogy Maurice Rheims, a kor iparművészetéről szóló két friss munka szerzője (4-5) egyik könyvét Bretonnak ajánlja, s a századvég művészetében a szürrealizmus előfutárát, az emóció, a tudatalatti győzelmét, a „kunvulzív” szépséget dicséri. Aragon, akárcsak Rheims, a barokkkal veti össze e kor stílusát: „Egyszer majd megértik, hogy a késői gótika, a XVI. és XVII. századi barokk és a századforduló művészete, bármilyen névvel is illessék, a szellem felszabadulásának hasonló mozgalmak voltak.” (3)

A művészettörténészek a századforduló művészetének kétarcúságát hangsúlyozzák: összefoglalja a XIX. század művészetét, tudatosan XIX. századi stílust teremt, vagy akar teremteni, de stíluskeresésében, formateremtésében már a XX. század műveinek esztétikai elvei és formái is jelen vannak. Az újítás az iparművészetben és az építészetben a legtudatosabb, ott van szükség a legnagyobb mértékű változtatásra, hiszen itt csak a történelmi stílusok másolása volt a XIX. század osztályrésze. Így látták ezt a kortársak is. Gustave Kahn, a szimbolizmus egyik ideológusa így ír: „A XIX. századnak nincs saját stílusa sem az építészetben, sem a berendezésben, a század a könyv, a teorema, a költemény, a kép, a zenedráma százada volt. Nagy ideológiai kutatásaival törődve ügyet sem vetett a harmonikus helyre, ahol el lehet mondani az egyiket, s ahol el lehet helyezni a másikat” (6, 293). Ellentmondást észlel az irodalom színvonala és oppozíciós társadalmi tartalma között, valamint az iparművészet színvonalatlan burzsoá jellege között. A századforduló új stílusra törekszik, e stílusok eredőjét Kahn az „utca művészetében” látja, a közösségi természetű negyedik rend igényeinek megfelelő városátrendezésben, a vidám színekben, az utcai plakátokban, a templomok és paloták helyét elfoglaló nagy gyűléstermekben, kultúrházakban és népszínházakban.

Az iparművészet és az építészet e technikai és elméleti forradalmát általában Európában az 1880-as évek elejétől számítják (Rheims 1880-tól, Pevsner 1883-tól, Cassou 1884-től), végpontja kevésbé világos; egyesek 1907-et jelölnek meg, másik 1914-et, s olyan vélemény is akad, hogy hatásában egészen 1925-ig tart. A mozgalom, illetőleg a törekvés nemzetközi jellegű; Francastel például a következő helyi elnevezéseket, lényegében hasonló funkciót betöltő „iskolákat” sorolja fel: *Art Nouveau* (Belgium), *Art Moderne* (Franciaország), *Jugendstil* (Németország), *Szecesszió* (Ausztria), *Modernismo* (Spanyolország), *Style Liberty* (Olaszország) (8,157), de idetartozik *Morris Arts and Crafts* mozgalma vagy a *Glasgow School*, nem beszélve a finnországi, oroszországi és a közép-európai rokon szecessziókról. Csak Franciaországban a következő neven találjuk többé-kevésbé ugyanazt a jelenséget: *Fin de Siècle*, *Belle-Époque*, *Modern-Style*, *Style Nouille*, *Yachting Style*, *Style Métro*, *Style Guimard* stb.

Az *Art Nouveau* Rheims szerint nem is stílus, inkább több stílus, amely egy „jelenség” hordozója. Pierre Guerre is szélesebb kategóriának véli: nem stílus, hanem egy izlés krízise, az esztétikum lényegének, társadalmi funkciójának radikálisan új felfogása, amelynek két összetevője van: egy technikai korszerűség, s ennek megfelelő funkcionalizmus, valamint a szocialista színezetű demokratizmus. E két tendenciát — véleményünk szerint találóan foglalja össze a belga *l'Art dans tout* (Művészet mindenben) és a francia *l'Art pour tous* (Művészet mindenkinek) mozgalom elnevezés. A *l'Art dans tout*-nak két aspektusa van: egyrészt elismerni, hogy esztétikum lehet mindenben, egy mozdonyban, ha formája megfelel funkciójának, egy pályaudvarban, mint Zola véli, egy yachtban, bármennyire is nevetségesnek találja ezt Edmond de Goncourt. Tehát hasznosság és szépség összeegyeztethető, ellentétben Gautier *l'art pour l'art* elméletével, sok romantikus menekülés-esztétikájával, s a Parnasse múltba néző arisztokratizmusával, egyetértve viszont Baudelaire-rel, Laborde-dal, Viollet-le Duc-kel és Zolával. Másrészt mindent meg kell szépíteni: a városokat, a házakat, a tárgyakat, a dísz teszi boldoggá az embereket, mint Ruskin véli. Ez a két törekvés magyarázza a századvég két alapvető stílusát: a racionális funkcionalizmust és a fantáziadús, növényi és virágmotívumokkal zsúfolt ornamentikát. A *l'Art pour tous* jelszó a nagyrészt szocialista szellemű alkotók és teoretikusok (Morris, Van de Velde, Prouvé) meggyőződését fejezte ki: a művészetnek mindenkire hozzáférhetőnek kell lennie anyagilag és szellemileg is. Ez részben a művészekről függ, ezért dolgoznak olcsó anyagokból, de a művészetben

kívüli okok is szerepet játszanak, ezért harcolnak például Franciaországban Jaurès, Anatole France, Roger Marx a munkások szabadidejének növeléséért és kulturális színvonalának emeléséért az 1899-től szaporodó „nép-főiskolákon” (université populaire). Az ipari munka, a kézművesek megbecsülését jelzi az iparművészetek emancipációja, amelyet demokratikus művészetként állítanak szembe az arisztokratikus táblaképfestéssel és szobrászattal. Anatole France az iparművészet és a szépművészet régebbi különválasztását igazságtalan „rossz kaszt-metafizika termékének” tartja, „ugyanolyan egyenlőtleneknek, mint amelyet szándékosan létrehozta a népben, s amely nem a természetből származik”. (9) Rheims ezeket a törekvéseket egyszerűen saint-simonista vagy fourierista hatásnak véli, Guerre ösztönös szocializmusnak nevezi, „amely e korban szükségszerűen anarchista és művészeti” (7, 639), mi inkább a századforduló anarchista vagy reformista munkásmozgalmával rokonítanánk, amely még nem a nagyiparra, hanem főként a kézműiparra épít.

Párhuzamok és eltérések a különböző művészeti ágak fejlődésében

Az *Art Nouveau* átformálta az egész európai életet, hatása szükségszerűen érződik az egész művészetben is. Jean Cassou szintézis igényű tanulmányában úgy von párhuzamot az iparművészeti inspirációjú *Art Nouveau* és a korabeli „nagy művészet” alkotásai között: „A díszítés törekvése kapcsolódik az alkotáshoz. Mélységes egység van a formák között, amelyet az élet díszítésére vállalkozó művészek találnak ki, s a festők és a szobrászok formái között, akik ugyanabban az időpontban látszólag csak tisztán plasztikai formák kitalálására szorítkoznak. De az utóbbiak szemlélik a környező életet is, azokat a formákat, amelyekben az élet megjelenik körülöttük, amelyeket az ajtók, ablakok, a használati tárgyak és a ruházat öltenek, s a tömegeket, akiket az élet izgat és mozgósít. Nincsenek olyan messze a *Modern Style* törekvéseitől és okaitól, bármilyen nevetségesnek is tűnik ez gyakran, azok a törekvések és okok, amelyek Gauguin lineáris, árnyalati színekkel nem dolgozó stílusát és nabi tanítványainak stílusát hozták létre. Ne felejtjük el a Rodin-féle barokkot, Debussy csillogásait és hullámvázisait, s a szimbolista költészet utolsó futamait (10). Ugyanígy vélekedik Aragon is, elsősorban a festészet vonatkozásában Van Gogh-ra, Toulouse-Lautrec-re, Seurat-ra, Gauguin-re, a nabikra (Vuillard, Bonnard, Sérusier, Ranson), valamint a korai Matisse-ra utal. A korabeli kritikuskok is érzékelték hasonló összefüggést, pl. Proust Ruskin-fordításának stílusát egyik kritikusa egy Gallé vázához hasonlítja (11).

Az *Art Nouveau* azonban a festészetben, a szobrászatban, az irodalomban és a zenében nem volt olyan jelentős stílusorszak, mint az iparművészetben és az építészetben, annak ellenére, hogy a jelentősebb művészek bizonyos ideig hatása alá kerültek. Az *Art Nouveau* totális művészet kíván lenni, teljesen át akarja formálni az emberek életét. Már látjuk, hogy nem érte el célját: nemhogy az emberek életét, de még a művészetet sem tudta átformálni. Cassou szerint csak korlátozott stílusnak nevezhetjük, mert nem érvényes minden művészeti ágra. „Az alárendelt, az úgynevezett házi művészet revansa volt.”

Rheims szerint az *Art Nouveau* iparművészeti tárgyának jellemző vonásait „csak az irodalmi nyelv szűrőjén keresztül lehetséges meghatározni (Novalis, Hölderlin, Huysmans, Jean Lorrain). Mert a szellem, akárcsak a forma megelőzte e tárgyak kidolgozását, melyek mintha elsősorban néhány onirikus mese illusztrációjának készültek volna, ezért elégtik ki André Bretont és azokat, akik a szürrealizmusra hivatkoznak.” (4) Valóban az irodalommal kapcsolatban állott e korszak művészeti törekvése: Morris szépfíró is volt, a belgiumi *Art Moderne*-ben, majd a Húszak Társaságában Elskamp,

Lemonnier, Verhaeren, Maeterlinck társaságában találjuk Ensort, Gauguin, Seurat-t, Signacot, Toulouse-Lautrecet stb. Közismert, hogy milyen szoros volt a kapcsolat a francia szimbolista folyóiratai, a *Mercure*, a *Plume* és különösen a *Revue Blanche*, Lugné-Poe színháza, a nabi festők és az *Art Nouveau* között. A szimbolista költészet és az *Art Nouveau* párhuzamára utal Mallarmé és Van de Velde közös művészi elve, a szuggesztív s egy sereg stílusmotívum (keresettség, álomvilág), ami legalábbis az *Art Nouveau* egyik, a virágos stílusában megtalálható. Alapvető ellentét mutatkozik azonban az *Art Nouveau* egészének életigenlő, természetességre törekvő, a hasznosságot és szépséget ötvözni kívánó természet és a szimbolizmus szubjektumba zártsága, életellenessége között. Ha azonban magát a szimbolista költészetet is fejlődésében vizsgáljuk, Raymond, Sénéchal, Michaud és Décaudin kutatásai egyértelműen mutatják, hogy a költészetben belül 1895-től kezdődően, s különösen Mallarmé halálától fogva megerősödik, majd később egyeduralkodóvá válik egy másik szólam, amely a természetességet, az egyszerűséget, az élet felé fordulást követeli. E törekvéseknek éppen volt szimbolisták lesznek a legfőbb szószólói: Verhaeren, Gide, Jammes, Fort stb., részben magányosan, részben pedig különböző iskolákban (naturizmus, humanizmus, unanizmus stb.). E folyamatot Décaudin *Style 1900*-nak nevezi, s elválasztja, sőt szembeállítja a szimbolizmussal. (12)

Décaudin itt a szimbolizmusról eddig írt legalaposabb munka szerzőjével, Guy Michaud-val vitázik, aki egy szélesebben értelmezett szimbolizmus nevében az irányzat második nemzedékeként tanulmányozza Jammes-ot, Verhaerent, Péguyt, Valéryt, Claudelt, sőt Proustot is. (13) Décaudin az irodalmi élet, a manifesztumok és a művek alapos elemzése után arra az eredményre jut, hogy minőségi különbség van 1885 szimbolizmusa és 1900 szimbolizmusa között. Az 1895 és 1910 közötti korszaknak önálló arculata van, ha nincs is egységes stílusa és sok nagy költője, s nem lehet egyszerű átmenetté degradálni a szimbolizmus és a szürrealizmus között. A szimbolizmus és a századforduló költésze között összekötő kapocsként Bergsont jelöli meg, aki intuíciónálánál 1885-öt, vitalizmusával pedig 1900-at fejezi ki. Bergson filozófiája mellett ilyen összekötő kapocs lehet az *Art Nouveau* művészete is. Elemzéseiben Décaudin Marcel Raymond és Christian Sénéchal (14) örökét folytatja, akik szintén azt keresték, hogy mi a novum a századforduló irodalmában a szimbolizmushoz képest. Ugyanez az alapvető szempontja Henri Meschonnic Apollinaire-tanulmányának (15). E novumot sem Sénéchal, sem Décaudin, sem Thibaudet (16), sem Picon (17) nem a költészet vagy az irodalom önfejlődéséből eredeztetik. Nemcsak külső hatással (Whitman) vagy filozófiai párhuzammal (Bergson, Nietzsche) magyarázzák a változást, hanem utalnak arra az általános világnézeti, morális vízváltásra, amit a Dreyfus-ügy jelentett Franciaországban. Ennek az eszmetörténeti változásnak legalaposabb elemzését Sénéchal könyve mellett Micheline Tison-Braun disszertációjában (18) találjuk. Tison-Braun műve a romantikus humanizmusnak és a pozitívizmusnak a század végi individualizmusban, anarchiában, dekadenciában és filozófiai-művészeti szolipszizmusban (a „teremtő én” abszolutizálása) lecsapódó krízisét, majd ennek a Dreyfus-per alatt és után végbement túlhaladását tanulmányozza. Felépülnek egyrészt a tradicionális erők bástyái a nacionalizmus, katolicizmus és neoklasszicizmus jelszavai alatt (Bourget, Barrès, az Action Française köre), másrészt megerősödik egy új típusú aktív humanizmus (France, Zola, Rolland, Jaurès), valamint kialakul egy ellentmondásos vitalista létezés (Bergson, Péguy, Gide, Faure), amely hatással van olyan demokratikus írókra is, mint Rolland és Ch.-L. Philippe vagy J.-R. Bloch. Az ellenzéki vagy kozmopolita jellegű szimbolista vagy szecessziós művészek általában e két utóbbi csoporthoz tartoztak. A századvég anarchiáját és dekadenciáját egy politikailag és művészetileg is polarizált rend váltja fel: a fiktív közösségeket idealizáló neoklasszicizmussal szemben létrejön a humanizmus, sőt a szocializmus tábor, amely a konkrét ember, a konkrét közösségek, osztályok, a nép, az

élet nevében emel szót. A munkásmozgalomra is erjesztő hatással volt a századforduló osztály- és ideológiai harca: az 1905-ben egységessé vált Szocialista Párt komoly erőt képviselt minden politikai és filozófiai tévedése ellenére. A különböző árnyalatú eszmék nagy hatást gyakorolnak a művészetre, kialakul a „szociális művészet”, a „proletárművészet”, a szabad esztétika” elmélete és gyakorlata, amely egyben-másban a prolektult elméletére hasonlít (3 és 12). Az irodalomban a munkásosztály és a parasztság sorsát egész sor író próbálja feltárni (Le Roy, Philippe, Gullaumin), mint azt Sénéchal könyve és Vernois disszertációja is alaposan elemzi (14 és 19).

E tematikai változás mellett a regény műfaja egyéb átalakuláson is átment. Ez a metamorfózis, akárcsak egyéb művészi ágakban és műfajokban is, elsősorban mint válság jelentkezett. A regény válsága azonban mélyebb és hosszabban tartó folyamat volt, mint azt Michel Raimond disszertációja nagy kritikai anyagon bizonyítja. A krízist a naturalista analitikus módszer csődje indítja el, amelyről már Jules Huret nevezetes ankétja is tanúskodik 1891-ből. Közismert a szimbolizmus, különösen Mallarmé regényellenessége is. Álláspontjuk érthető, hiszen a csak belső történésre redukált én nem alkalmas az önálló cselekvő hősökkel dolgozó műfaj művelésére. A költészet mellett ezért lett a szimbolizmus kedvelt műfaja a filozofikus mese. A szimbolizmus és a naturalizmus antinómiáin túlemelkedő irodalmi élet a regény megújulását is elősegíti, az angol és főként az orosz regény példájára támaszkodva. Egyfelől a tradicionalizmus konzervatív tézis-regényei hódítanak tért (Bourget, Barrès): a hagyományos francia analitikus regényt a szerzők nézeti illusztrálására, tehát a valóság meghamisítására használják fel, másfelől France intellektuális regény-esszéi, Rolland vitalista koncepciójú regény-folyama, a *Jean-Christophe* a cselekvő humanizmus regény-megújító és valóságglató képességét bizonyítják. Bonyolultabb utat jártak be a szimbolizmustól indult írók, mint Gide, Proust, Alain-Fournier, Rivière stb., akik sokáig vagy talán sohasem tudtak elszakadni a szimbolizmus egyfajta, vitalizmustól áthatott koncepciójától. Michaud elképzelésének racionális magvát épp e szerzők regényeit elemezve értjük meg: ők ugyan nem az álmodást, az ideált, a művészetet állítják művészetük középpontjába, mint a szimbolisták, hanem az életet, de ennek az életnek még mindig a művészet, az álom adja meg az értékét. E csoport az NRF körül csoportosul, amelynek pozitív programját Décaudin *modern klasszicizmus* névvel illeti, ellentétben a Moréas-féle neoklasszicizmussal. Fő törekvésük az új költészet támogatása, de még inkább a regény és a dráma megújítása a költészet eredményeinek beolvasztásával. Maradandó eredményt csak 1913-ra érnek el. Ekkor jelenik meg Proust ciklusának első kötete, a *Swann*, Gide-től a *Vatikán pincéi*, Alain-Fournier-től a *Titokzatos birtok*, Martin du Gard-tól az *Egy lélek története*, s ebben az évben nyílik meg munkatársuk, Copeau színháza, a *Vieux-Colombier*.

Az 1913-as évszám Pierre Guerre (7) szerint egyúttal alkalmas lenne arra is, hogy lezárja az *Art Nouveau* korszakát, s az avantgarde nyitányát jelölje. Az irodalomban e négy regény mellett Apollinaire *Szeszek* c. kötete is 1913-ra esik, akárcsak a zenében Sztravinszky *Sacre du printemps*-ja. Ez a határhő kompromisszum eredménye. A képzőművészeti avantgarde korábbi (1906–07), a költészeti avantgarde-ot Décaudin kb. 1910-től számítja, a futurizmus, a dramatizmus, a paroxizmus megjelenésétől. A regény és a színház területén pedig az avantgarde minden valószínűség szerint csak a dadaizmus és a szürrealizmus hatására kezdődik az I. világháború után. Az irodalomnak, s különösen a regénynek és a színháznak ez az „elmaradása” a képzőművészet mögött, ürügyet adott arra, hogy például R. Mandrou művelődéstörténész Francastel nyomán úgy vélje, hogy a XX. századot elsősorban az *Ecole de Paris* képzőművészete fejezi ki újkeresésével, valamint a kubizmus hatására átalakult építészet és iparművészet, nem pedig a XIX. század formáit „reformáló” irodalom.

Az ismertettett résztanulmányok több tanulsággal szolgálnak:

1. A nyugati *Belle-Époque* sem egységesen boldog és kiegyensúlyozott. A polgári magabiztosságot kifejező művészeti és irodalmi alkotások nagyrészt teljesen feledésbe merültek.

2. Egyetlen műfajban sincs egységes stílus. Két tendencia különböztethető meg, amely az objektum és a szubjektum egységének felbomlását jelzi: a szubjektivista *fin de siècle*, amely a szürrealizmus felé mutat, s a szuperobjektív, racionalista *moderne*, amely a kubizmus, illetőleg a konstruktivizmus előzménye. Az irodalomban kis módosulással ez a szimbolizmus és a vitalizmus harcaként jelentkezik.

3. A nemzetközi törekvésnek majdnem mindenütt polgári radikális vagy szocialista bázisa is van (Belgium, Anglia, Franciaország), sok helyen nemzeti stílus megteremtésére törekszik (Skócia, Finnország, Spanyolország, Magyarország, Oroszország stb.).

4. A századforduló az esztétikum társadalmi szerepét nagyra becsüli, sőt túlbecsüli. Megszünteti a szép arisztokratikus felfogását, az esztétikum skáláját kiszélesíti, s egyenjogúsítani próbálja a „katartikus” és az „ornamentális” művészeteket elméletben és gyakorlatban is.

5. Tudomány, technika és művészet összeolvasztására törekszik.

6. E kísérletező jelleg megszabja korlátait, nagyon sok az efemer műalkotás, amelyet a divat gyors változásai alapján ítélnek meg.

7. A korszak művészeti elmélete és gyakorlata sok nagy művészt termékenyített meg. Csak a franciák közül néhány név: Le Corbusier, Lurçat, Léger, Apollinaire, Proust, France és Rolland.

IRODALOM

1. P. MORAND: 1900. Paris, 1931.
2. R. ROLLAND: Charles Péguy, P. 1944. Albin Michel
3. R.—H. GUERRAND: L'Art Nouveau en Europe. Paris, 1965. Plon—Aragon előszavával: Le Modern Style d'où je suis
4. M. RHEIMS: L'Objet 1900. Paris, 1964. Arts et Métiers Graphiques.
5. M. RHEIMS: L'Art 1900 ou le style Jules Verne. Paris, 1965.
6. G. KAHN: L'Esthétique de la rue. Paris, 1901.
7. P. GUERRE: Aspects nouveaux de l'Art Nouveau. Critique, juillet 1967.
8. P. FRANCASTEL: Art et Technique. Paris, 1964. Gonthier.
9. A. FRANCA: Trente ans de vie sociale I—II. Paris, 1949—53. Emile—Paul frères.
10. J. CASSOU: Panorama des arts plastiques. Paris, 1960.
11. PAINTER: Proust. 1967. Paris, Mercure de France.
12. M. DÉCAUDIN: La Crise des valeurs symbolistes. Toulouse, 1960. Privat.
13. G. MICHAUD: Message poétique du symbolisme, Paris, 1947. Nizet.
14. CHR. SÉNÉCHAL: Les grands courants de la littérature française contemporaine. Paris, 1941. Malfère.
15. Europe 1966 nov.—déc. (Apollinaire különszám).
16. P. THIBAUDET: Histoire de la littérature française. Paris, 1936. Stoda.
17. Histoire des littératures III. Paris, 1958. Gallimard.
18. M. TISON—BRAUN: La Crise de l'humanisme. Paris, 1958. Nizet.
19. P. VERNIS: Le Roman rustique de George Sand à Ramus. Paris, 1962. Nizet.
20. M. RAYMOND: La Crise du roman. Paris, 1966. Corti.
21. M. DÉCAUDIN: XX^e siècle français. Paris, 1964. Seghers.
22. M. RAYMOND: De Baudelaire au surréalisme. Paris, 1933. Corrèa.
23. B. MITCHELL: Les Manifestes littéraires de la Belle-Époque. Parris, 1966. Seghers
24. P. DELSEMME: Théodore de Wyzewa et le Cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du symbolisme. Bruxelles 1967. P. U. B.
25. K. DINGELSTADT: Le Modern Style. Paris, 1960. P. U. F.
26. J. CASSOU—E. LANGUI—N. PEVSNER: Les Sources du XX^e siècle. Paris, 1961. Edition des deux Mondes.
27. J.—P. CRESPELLE: Les Maîtres de la Belle-Époque. Paris, 1961. Hachette.

Áttekintés az újabb német századforduló-kutatásokról (1950-1966)

Mintegy emlékeztetőül, illetve betájolásul:

A nyolcvanas évek végén, kilencvenes évek elején jelentősen megélenkült és fellendült a múlt század közepén némiképp fáziseltolódásba került, elprovinciálisodott német irodalom. Ekkor járt le az előregedett „költői realizmus” — a XIX. századi polgári realizmus német megfelelője — és a „birodalomalapító években” — a Bismarck-éra első felében dívó klasszicista epigonizmus uralma; ekkorra alakultak ki az egykorú értelem-ben modern áramlatok jelentkezésének szociológiai feltételei, s a külföldi irodalmakból érkező impulzusok nyomán sorra tűntek fel a 60-as, 70-es évek és a századvég európai tendenciáinak sajátos német variánsai. Elsőnek — néhány évig tartó lelkes proklamációk és művészigly gyatra, erősen program ízű alkotások jelezte Sturm und Drang-fázis után — a naturalizmus győzedelmeskedett Gerhard Hauptmann *Naplemente előtt* (1889) című drámájának sikere s a Freie Bühne megalapítása révén; a Hauptmannal egyidőben (Wedekind) vagy alig egy-két esztendővel később induló már jelentős tehetségek (George, Hofmannsthal, majd Rilke, Mann-testvérek) viszont a naturalizmustól többé-kevésbé elszakadva vagy éppenséggel élesen naturalista esztétika jegyében kezdték pályájukat.

A következő döntő változások a tízes évek elején mentek végbe. Amellett, hogy az 1890 körül feltűnt nemzedék nagyjai tovább dolgoztak, színre lépett és találta meg hangját a más életérzést, világképet kifejező, más döntő élményekkel induló új generáció (Heym, Stadler, Trakl, Benn, Musil, Kafka), s tört át — a más országokban jelentkező avantgarde-áramlatokkal párhuzamosan — az expresszionizmus.

Az e két élesen kirajzolódó választóvonal közé eső két évtizedet önálló periódusként, illetve egy 1933-as, 1945-ig vagy napjainkig számított nagy átfogó periódus (az „új”, a „legújabb” vagy a „modern”, „XX. századi” német irodalom) első alkorszakaként tartja számon a német történetírás. A kézikönyvekben rendszerint a „naturalizmustól az expresszionizmusig” vagy — a társadalom és politikatörténeti háttérre utalva — „Wilhelminus-korszak” cím alatt szerepel. E hagyományos periódusjelölések mellett kezd újabban a „századforduló” periódusjelölés is meghonosodni.

A határok konstatálásában és az 1890—1910/14 közé eső időszak egy folyamat-szakasznak tekintésében azonban szinte ki is merül a germanisták egyetértése. A korszak általános jellemzésében és értékelésében, strukturáló elvének meghatározásában, irányzatainak megállapításában és megnevezésében, társadalmi és ideológiai tartalmuk megítélésében — néhány mozzanat kivételével — jelentős eltérésekkel találkozunk. A kép, amely a meglehetősen nagy volumenű szakirodalom egészéből élénk rajzolódik, egyelőre kusza, kaotikus. Ennek egyik oka a kutatott korszak időbeli közelsége, fölöttébb bonyolult, átmeneti jellege s ideológiai szempontból némely jelenségekben erősen problematikus volta. A másik, a szubjektív természetű ok pedig abban keresendő, hogy jelenleg a német kutatók nagy része általában egyoldalú — de egymástól erősen különböző! — nézőpontból és módszerekkel közelíti meg a századforduló bonyolult jelenségeit.

I. Általános korjellemzés

A német irodalom 1890—1910/14 közötti szakaszának társadalmi hátterét, szociológiai alapjait a nagyipari társadalom kialakulása, a német imperializmus első fázisa jelenti.

Az irodalomszociológiai aspektusú korjellemzések szerzői közül Hans Kaufmann NDK-beli marxista irodalomtörténész elsősorban az imperializmus korában elhatalmasodó elidegenedési tendencia hatását vizsgálja a századfordulokorabeli német irodalomban. (A 8.) Az ismert tényből indul ki: míg a nyolcvanas-kilencvenes évek naturalista fiataljai hittek az irodalom társadalmi funkciójában, néhány évvel később viszont már egyre mélyebb és áthidalhatatlanabb szakadék észlelhető a művészet és társadalom között, a művész elveszt minden egészséges kontaktust a társadalommal, kívülállónak, asszociális lénynek érzi magát. Ez az általános tendencia a legellentétebb tünetekben jelentkezhetik: Kafka szorongásos kisebbségi érzése és George gögös arisztokratizmusa végső soron közös töről fakad (sic!) Kaufman szerint. A művész helyzetéhez ideológiát teremt, kívülállását az „élet és a művészet” örök ellentétének elvével magyarázza. Holott ez Kaufmann szerint korántsem örök, hanem nagyon is konkrét időhöz kötött ok: azaz az imperializmus korában érvényesülő „izoláló”, „embert embertől elidegenítő” tendencia eredménye. A magára maradt művész magatartása az individualizmus. Szubjektív szándék szerint ez az individualizmus a legtöbbnél védekezési kísérlet az imperializmus gazdasági mechanizmusa ellen, objektíve azonban maga is ennek a terméke.

Az elidegenedétség és a lázadó szubjektívizmus dialektikáját elemzi egyik írásában (All) Wilhelm Emrich is, hasonló summázó nagyvonalúsággal, de azért stilisztikai, műalkotás-strukturális vonatkozásokra is utalva. Példáit a „századforduló-végről”, a század első évtizedének második feléből veszi (Kafka 1908-ból való elbeszélése: *Die Beschreibung eines Kampfes*, valamint Rilke 1904 és 1910 között írt regénye, a *Malte Lauris Brigge*). Míg azonban Kaufmann az írónak a konkrét társadalmi élettől való izolálódását a folyamat törvényszerű voltának elismerése mellett is tragikus krízistünetként fogja fel, az ismert polgári irodalomtörténész olyan adottságnak tekinti, amelyből a modern irodalom egyetlen lehetségesnek és létezőnek vélt útja kinőtt. Még szélsőségesebb Heselhaus felfogása, amit líratörténete (A 14) függelékében fejt ki. Szerinte a századfordulótól kezdve csak a szubjektívista líra termelt igazi értékeket, a közösségi költészet egyetlen XX. századi módjának a groteszket tartja.

Kaufmannhoz — és Lukácshoz — hasonlóan vélekedik az irodalomnak a kilencvenes években mutatkozó erős ütemű szubjektívizálódását illetően Jost Hermand, és Richard Hamann, amint ez impresszionizmus-monográfiájukból (C 4) kitetszik. Könyvüknek — amellyel a „kultúrhistoriai” iskola legjobb hagyományait folytatják — irodalomszociológiai oldalról azok a legtanulságosabb részei, ahol a „wilhelminista” hatalom és a polgárság különböző rétegeinek viszonyával s ennek irodalmi vetületével foglalkoznak. Az az élvező eszteticizmus, amely a kilencvenes években jelentkezik, Hermand és Hamann szerint annak a rétegnek az életszemlélete, amely elfordul ugyan az imperializmus gazdasági és politikai törekvéseitől, mégis ezen a talajon áll. Igen alaposan elemzik a szerzők az imperialista agresszivitás és a túlfinomult bensőségesség sok írónál jelentkező — Lukács által Georgéval kapcsolatban említett — kettősségét. Ezt a kettősséget figyelik meg a századvég vezető filozófusánál, Nietzschénél is.

Nietzschét nemcsak Hermand és Hamann említi, a filozófus neve szinte minden olyan könyvben, tanulmányban szerepel, amely a korszak irodalmával foglalkozik. Érthetően, hiszen mint ismeretes, Nietzsche a korszak jóformán minden írójára hatott, Georgétól Thomas Mannig, mégpedig filozófiájának és egyéniségének természetéből következően többretn.

Hans Kaufmann könyvének említett fejezetében (A 8) — úgy tűnik — a Lukácsénál megnyugtatóbb kiindulópontot nyújt a Nietzsche-hatás marxista elemzéséhez. Hangsúlyozza Kaufmann, hogy nem lehet szemet hunyni a filozófus ideológiájának Lukács által kiemelt, szélsőségesen reakciós vonásai fölött, de szerinte tény: a századforduló írói elsősorban nem a reakció aktivizálásának ideológiáját látták benne, hanem a polgár-

ság válságának szenvedélyes átélőjét és interpretálóját. Ezzel lehet csak magyarázni, hogy Thomas Mann élete végéig sem tudott teljesen leszámolni fiatalkorának Nietzsche-kultuszával, vagy azt, hogy a naturalista fiatalok nála keresték azt, amit a szociáldemokráciában nem találtak. S jellemző a századfordulón uralkodó Nietzsche-értelmezésre az is, hogy George, amikor — a század első évtizedében — a l'art pour l'art esztétikán „túllépve” a reakciós elit ideológiájának kiáltotta ki magát, kevesellte, illetve továbbfejlesztendőnek ítélte Nietzsche „pozitív programját”, vagyis Nietzsche filozófiájának bizonyos, később felfedezett elemei még rejtve maradtak előtte.

Nietzsche nemcsak társadalmi nézeteivel gyakorolt befolyást a korszak íróira, hanem egész ideológiájával, emberképével s nem utolsósorban művészetfilozófiájával és művészként is. Ebben a minőségében is sokszor említik (A 20). S nemcsak az egyes írókról szóló tanulmányokban, monográfiákban (pl. A 21, A 20). Egyes kutatók — nem ritka jelenség ez a szakirodalomban — bizonyos Nietzsche-idézetekben fedezik fel különböző naturalizmus utáni áramlatok indítékát, esztétikai alapelveit. Clemens Heselhaus például, amikor az impresszionizmus formabontó törekvéseiről szól (A 15), a Menschliches allzu Menschliches előszavára, a „szabad szellemek” programjára hivatkozik, Kurt Mauz a Jugendstil stílizáló törekvéseit, stílus- és utópiaalkotó szándékát vezeti le a „törd össze a táblákat Zarathustra” — tanításból (D 12). Az ideológiai-esztétikai hatások közül újabbán még Schopenhauerét és Wagnerét szokták kiemelni, főleg a Jugendstillel foglalkozó tanulmányokban figyelhető ez meg. (D 2, D 13, D 14).

II. Terminológiai nehézségek

Az irányzatokhoz kanyarodtunk. Ezzel a német századforduló-kutatás egyik legingoványosabb, legproblematikusabb területére érkezünk. A periódusban jelentkezett tendenciák, áramlatok értelmezésében és megnevezésében ugyanis meglehetősen eltérések mutatkoznak. Egyedül a naturalizmus fogalma tekinthető többé-kevésbé szilárdnak és általánosan elfogadottnak.¹ Az „antinaturalista” tendenciák terminológiája és interpretációja korántsem egységes, s az előforduló — részben a korábbi szakirodalomtól átvett („Neuromantik”, impresszionizmus, szimbolizmus), részben újonnan felmerülő (Jugendstil) terminus technicusok használata és jelentése sem egyértelmű a különböző szerzőknél. Nem ritka jelenség, hogy ugyanabban a műben két különböző interpretátor két különböző stílusirányzat tipikus példáját véli felfedezni, másfelől pedig: azonos címszavak alatt gyakran egészen más jelenségekre, különböző írókra és művekre hivatkoznak. Ez a fajta bizonytalanság nemegyszer egy szerző különböző, sőt olykor ugyanazon művében is megfigyelhető. Főleg — s érthetően — a nem kizárólag primér kutatásokon alapuló összegező irodalomtörténetekben, mint amilyen például Albert Soergel vaskos *Dichtung und Dichter der Zeit*-jének Curt Hohoff-féle modernizált átdolgozása (A 1, A 2).

Ez a terminológiai zűrzavar nem véletlen. Magában az elemzett periódus sajátoságaiban gyökerezik. A német századforduló irányzatainak megnevezése és meghatározása objektív nehézség elé állítja a kutatókat. A korszakot zsúfolt stíluspluralizmus, sőt stíluszeklektizmus jellemzi. A különböző stílusok — egyes művekben is gyakran megfigyelhető — egymásmelletisége és egymásba játszása pedig egyebek között azzal magyarázható, hogy a német irodalom némi fáziseltolódással érkezett abba a szakaszba, amely

¹ Általában egyértelműen használják még a Heimatkunst és a Neuklassik terminus technicusokat. A velük jelzett áramlatok azonban periférikus jelentőségűek, így ez áttekintés szempontjából érdektelenek.

a klasszikus realizmus utáni polgári irodalom jellegzetes áramlatait kitermelte: a különböző, részben külső hatásra, részben belső fejlődéssel kialakuló stílustendenciák megkésve, másodlagosan — s a naturalizmust kivéve — egyszerre, elmosódottan, jelentkeztek. Ennélfogva megnevezésük és differenciálásuk, pontos fogalmi tükrözésük s a korszak irodalmának irányzatok szerinti tagolása korántsem könnyű feladat.

Vannak, akik szerint nem is elsőrendű feladat. Ismeretes, hogy egyes-egyebekben erősen különböző nézeteket valló-irodalmár iskolák szkepszissel viseltetnek az irányzatfogalmak iránt, mondván, azok nem fejezik ki az irodalmi jelenségek lényeges mozzanatait.

Ilyenféle, az irányzatfogalmakat erős fenntartással kezelő felfogás nyilvánul meg az NDK-ban készült népszerűsítő jellegű egykötetes irodalomtörténet századfordulóval foglalkozó lapjain (A 6). A fenntartások indokolása: a kortársak és a „polgári kritikusok” által alkotott irányzatfogalmak nem tükrözik elégségesen „az irodalom társadalmi feltételezettségét”, ezáltal nem szolgálhatnak komoly tudományos értékelés alapjául. A naturalizmus mellett egyedül még a „Neuromantik” kifejezést tartják úgy-ahogy alkalmasnak; éppen azt a fogalmat, amelyet—mint látni fogjuk—más kutatások általában kiküszöbölni igyekeznek, nem megfelelő volta miatt. A fejezet szerzői a korszak fő tartalmának az irányzatok fölé növekvő kritikai realizmus és a dekadencia ellentétét tekintik. Kritikai realista műveknek minősítik Hauptmann néhány darabját, valamint Thomas és Heinrich Mann regényeit, elbeszéléseit — a szerzők szerint ezek a korszak egyértelműen értékes alkotásai — néhány más íróval kapcsolatban a kritikai realista és dekadens tendenciák birkózásáról beszélnek.

Merőben más indokollással elégedetlenek az irányzatfogalmakkal, s igyekeznek kiküszöbölni azok használatát a strukturanalitikus iskola bizonyos képviselői. Clemens Heselhaus nagylélegzetű és érdekes líratörténeti kísérlete (A 14) részben ennek a szemléletnek és törekvésnek a jegyében született: a szerző a modern lírai formák fenomenológiáját kívánja adni, a versstruktúrák fejlődése felől vizsgálja az újabb német líra történetét. Heselhaus szerint a századforduló költészetének jellegzetes formája a többnyire hagyományos metrumokban és strófákban írott versekből gondosan szerkesztett, szimbolikus jelentésű címet viselő és összefüggő költői világképet kifejtő *lírai ciklus*. 1912 körül pedig az egyes költeményelemek, „előstruktúrák” (szimbólum, kép, ritmus, szójáték, alakzat) önállósításán, központi elemmé választásán alapuló *sorkompozíciók* uralkodnak el. E két nagy típus első változásait elemzi a könyv első két részében (Lyrische Zyklen, ill. Zeilenkompositionen) Heselhaus. Az előszóban megjegyzi Heselhaus, hogy e két terminus technikus nagyjából „párhuzamos” a szimbolizmus és az expresszionizmus hagyományos stílusfogalmaival, de a jelenségeket nem az irányzatok harcának hevében született, ennél fogva alkalmi és félreérthető programjai felől világítják meg, mint amazok.

III. Naturalizmus

E kis kitérő után kanyarodjunk végre az irányzatokhoz, illetve az irányzatok újabb irodalmához. A történeti sorrend is úgy követeli meg, hogy a viszonylag „legtisztább” esettel, a naturalizmussal kezdjük. A német naturalizmus belső történetét, természetrajzát, ihlető példáit, stilisztikáját a korábbi szakirodalom már alapvetően feltárta, kimutatta (alapos bibliográfia: B 5). Az újabb kutatások feladata a kiegészítés, a finomítás és a rendszerezés, illetőleg az irodalmi folyamat későbbi fejlődésének szempontjából történő értékelés, összefüggésbe helyezés.

Az újabb átfogó munkák közül Richard Hamann és Jost Hermand közösen írt irányzatmonográfiája (B 1) emelkedik ki, amely a szerzők többkötetes vállalkozásának

(Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus) második, a már említett impresszionizmus-monográfiát megelőző kötete. Hamann és Hermand a szociológiával beoltott kultúrhistoriai iskola képviselőiként az irányzatokat nem önmagukban, csak esztétikájuk alapján vizsgálják, hanem mint a „történelmi és szellemi erőparallelogrammák megnyilvánulásait” (A 23); s a különböző művészi területek közös tematikai, szemléleti és stílári jegyeit igyekeznek feltárni egy adott korszakban. Jelen esetben a nyolevanes évek irodalmában és festészetében. A naturalizmust az évtized, vagyis az „alapító éveket” (Gründerjahre) követő periódus jellemző és uralkodó irányzatának tekintik. Monográfiájuknak azok a legértékesebb részei, ahol a naturalizmus világméretű, s annak társadalmi indítékait és szellemi forrásait vizsgálják. Gondosan elemzik a nagyvárosiasodás, a proletármozgalmak, valamint a pozitívizmus, a darwinizmus és a szocialista eszmék tematikai, illetőleg világnézeti hatását. Viszonylag kevesebbet foglalkoznak az irányzat stilisztikai alapelveivel. A naturalista ábrázolásmóddal kapcsolatban véleményünk sok vonatkozásban rokon a Lukácséval, akire hivatkozva ők is használják a naturalizmus-realizmus ellenpárt. Megjegyzik, hogy igazi, átfogó „társadalmi realizmus” csak Hauptmann néhány drámájában és Kollwitz rajzaiban fejeződik ki, ezek a művek a naturalista elvek fölé nőnek.

Jól kisebb terjedelmű és szűkebb aspektusú munka Rupprecht áttekintése, viszont éppen arra koncentrálna, amire Hermandék kevésbé térnek ki: a naturalista mozgalom történetét foglalja össze. Ez az írás egyébként egy dokumentumkötet, a naturalizmus programcikkait tartalmazó gyűjtemény (B 2) bevezetőjének készült. Az újabb szakirodalomból még egy munka képvisel figyelemre méltó dokumentáris értéket: Walter Ackerman disszertációja (B 5), amely a naturalista dráma egykorú „sajtóját”, kortársi kritikáit dolgozza fel és elemzi.

E két tagadhatatlanul hasznos, regisztráló jellegű vállalkozásnál frissebbek azok a tanulmányok, amelyek a mai felől nyúlnak a kérdéshez. Ilyen például Wolfgang Kayser *Zur Dramaturgie des naturalistischen Drama* c. esszéje (B 4). Kayser Arno Holz elméleti programjának elemzéséből indul ki. Véleménye szerint Holznak a hagyományos dramaturgiát tagadó, a drámai hőst és a cselekményt degradáló, mindenekelőtt a miliót hangsúlyozó „konzekvens” naturalista drámaelmélete alapján véve mélységesen művészetellenes; Holznak a saját receptjei szerint írt darabjai méltán merültek feledésbe. A német naturalizmus leghosszabb utóéletű alkotásai, a fiatal Hauptmann darabjai viszont azért hatnak még ma is többé-kevésbé, mert kinőtték a programot s költői átformált életanyagot adnak, azaz — Kayser terminológiájával élve — „nem állnak szemben a szimbolizmussal”. A konzekvens naturalizmus nem élte túl a kilencvenes éveket, a „költőiesített, szimbolizmussal telített” naturalizmus azonban nem avult el, mostanság — így látja Kayser — éppen az amerikai dráma jellegzetes iránya (Williams).

Szögesen ellenkező módon vélekedik Holzról — Hans Georg Rappl disszertációjának (B 5) anyagára és fejtegetéseire támaszkodva — Wilhelm Emerich (B 9). Nagyonis korszerű teoretikust fedez fel személyében, a modernek egyik előfutárát. Úgy látja, hogy Holz *Die Kunst und ihre Gesetze* c. írását merő tévedés a naturalizmus programnyilatkozataként értékelni; szerinte korántsem tekinthető csak annak, hiszen — következik az indokolás — már az összes későbbi „modern áramlatok” (impresszionizmus, expresszionizmus, absztrakt művészet, szürrealizmus stb.) központi problémáját, vagyis a mindenkori művészi anyag (szó, hang, szín, vonal) öntörvényszerűségének kérdése is felvetődik benne. Hadakozik Emerich Holz „Natur”-fogalmának eddigi értelmezése ellen is, mondván, félreértés azt milió-nek interpretálni, Holz ugyanis — az ő interpretációja szerint — az élet összes, belső és külső szféráit értette ezen, így a „többdimenziós valóság-látás” (Proust, Joyce, Thomas Mann, Robert Musil, Kafka, Broch stb.) előhírnökének minősül.

A német naturalizmus másik — illetőleg egyetlen — igazán jelentős alakjának, Gerhardt Hauptmannnak értékelésében nem figyelhetők meg ilyen szélsőséges kilengések. Hauptmannal kapcsolatban inkább pályájának a *Henneles Himmelfahrt* és a *Versunkene Glocke*-val kezdődő fordulata izgalmas: ennek megítélésében térnek el a vélemények. Vannak, akik nem látnak törést s kiteljesedésről beszélnek, mint például Böckmann (B 8) és Neville (B 7), mások, így Kaufmann is (A 8), eklekticizmusról. S eltérő módon nevezik meg az egyes szerzők a kilencvenes évek második felének Hauptmann drámáiban jelentkező új tendenciákat, stiláris törekvéseket: egyesek romantikáit (B 10), új romantikát emlegetnek, van, aki szimbolizmust (B 4), újabban Jugendstilről (D 8) is olvasni.

IV. „Neuromantik”, szimbolizmus, impresszionizmus

Ismét a kilencvenes években — az exnaturalisták műveiben az évtized közepén, végén, másoknál már az évtized elején (George himnuszai 1890-ben, Dehmel *Erlösungen*, Dörman *Neurotika* című kötete, s Hofmannsthal *Gestern* c. drámatanulmánya 1891-ben, George *Algabalja*, Schmitzler *Anatolja* 1892-ben jelent meg) — jelentkező antinaturalista tendenciák terminológiájának kérdésénél vagyunk. Az ezzel kapcsolatos elvi nehézségekről és az egyöntetűség hiányának okairól érintőlegesen már volt szó. Most vegyük számba az egyes használatos fogalmakat, s tekintsük át, milyen jelentéssel milyen jelenségekre, mely művekre vonatkoztatva szerepelnek az újabb szakirodalomban.

A legproblematisabb fogalom kétségtelenül a ma már kiszorulóban levő „Neuromantik”, azaz újromantika. Ez a terminus technicus az egykorú kritikusoktól származik, akik a kilencvenes években divatos romantika-kultusz (ennek sodrában születtek többek között Richarda Huck és Dilthey jelentős romantika-tanulmányai!) apropójára, s a romantika és az antinaturalista áramlatok között mutatkozó bizonyos módszerbeli rokonvonásokat túlhangsúlyozva, az elkülönítő, önállósító jegyeket nem kellőképpen figyelembe véve alkották meg. A következő nemzedék irodalomtörténészei, a korszak első áttekintő és rendszerezői átvették tőlük, és túlságosan szélesen alkalmazták. „Vele jelölték — mint Hohoff (A 1) megjegyzi — Hofmannsthal korai drámáit, George fiatalkori költészetét, Rilke középső korszakát, Richarda Huch regényeit s egy sor Hauptmann-dramát. . .” Többek között — lehet hozzátenni, Egyes germanisták jórészt minden vele neveztek meg, ami nem naturalista,² holott leginkább csak az utánérzésszerű, efemer művekre illik e terminus technicus.

E hagyományos fogalom tökéletlenségét, nem éppen kifejező voltát azon kevesek is elismerik, akik még élnek vele. Mint például Curt Hohoff (A 1). Nála a „Neuromantik” szó mint „Oberbegriff” szerepel, azaz a „különböző speciális áramlatok” (impresszionizmus, eszteticizmus, szimbolizmus, Jugendstil) gyűjtőneveként, s általában véve a naturalizmus és az expresszionizmus közé eső fázis korszakjelölőjeként. E laza fogalomkoncepciójának megfelelően Hohoff ugyanazon mű esetében hol a Neuromantikot, hol valamelyik „speciális” áramlatot emlegeti.³

Hohoffnál valamivel szűkebb értelemben használja a „Neuromantik” terminus technicust Helmut Pranger, a német irodalomtörténeti realexikon cikkrője: az impressz-

² A legkirívóbb példa erre Mahrholz irodalomtörténete (Berlin 1931.). Ő még a német „újromantikuskokra” ható külföldi irányzatokat és költőket (Baudelaire, Swinburne, Oscar Wilde stb.) is kizárólagosan újromantikuskoknak nevezte, más terminus technicust nem használt.

³ A leglazább fogalomkoncepció kétségtelenül a Jetro Bithellé (A 4), aki számára: „Szimbolizmust, impresszionizmus, Neuromantik: nagyjából ugyanazon dolgok három jelölése.”

szionizmust elhatárolja tőle (C 2). Mégpedig a következő indokolással: „Neuromantik” tudatos és teljes szakítás a naturalizmussal, annak materialista szemléletével, jelenhez kötöttségével és esztétikai elveivel, az újromantikus művész nem másolja a valóságot, hanem „szimbólumokat teremt és értelmez”; az impresszionizmus (tipikus képviselői Liliencren, ill. Schitzler) viszont még közeláll a naturalizmushoz, hiszen lényegében véve még a „másolás”, a konkrét, az érzékekkel felfogható valóság visszaadásának elvén alapul, igaz, ebben nagyobb teret enged a szubjektívizmusnak, és inkább sejtet, mint rögzít. Ez utóbbi vonások révén lehet híd a „Neuromantikhoz” (C 1). Mint például a fiatal Rilke és Hofmannsthal esetében — pályakezdő műveikben még keverednek az impresszionizmus és a Neuromantik elemei. E két költőn kívül még Georgét, a fiatal Thomas Mannt, Hessét és Rickarda Huchot, valamint az efeméresebb jelenségek közül Stuckot és Hardtot sorolja a cikkíró az újromantikus alkotók táborába (2).

A líra vonatkozásában nagyjából a szimbolizmus szinonimájaként használja a „Neuromantik” fogalmát Pranger. Egyszer árulkodó módon tollára is siklik ez a szó, s hangsúlyozottan említi a *francia szimbolisták* hatását. Mások éppen e hatásra⁴ hivatkozva, s a komparatiztika szempontját érvényesítve a lírával kapcsolatban elejtik a próza és a dráma áttekintése során általuk egyébként alkalmazott „Neuromantik” kategóriát — s az impresszionizmus mellett — a *szimbolizmus* fogalmát alkalmazzák. Így jár el például Wilhelm Duwe (A 5). Fenntartás nélkül szimbolistaként, az európai szimbolizmus jelentős képviselői között emlegeti Georgét, Rilket és Hoffmannsthalt Wolfgang Kayser (C 3)

A német szimbolizmusnak a franciához képest nem tiszta, más stílustörékvésekkel (Jugendstil, Oscar Wilde-i⁵ értelemben vett eszteticizmus) összerosódott, s még az impresszionizmustól sem élesen elhatárolható voltárolról szól Heselhaus egyik tanulmányában (A 15). Úgy látja, hogy az impresszionizmus és a szimbolizmus a német irodalomban nem állnak egymással szemben mint stílusirányok; véleménye szerint úgy lehet felfogni őket, mint egy új formaszemlélet kialakulásának dialektikus folyamatában mutatkozó fázisokat: az impresszionizmus felbontja a hagyományos formákat, a szimbolizmus újfajta zártságát, formafegyelmet hoz.

Elsősorban nem a versformák, hanem a kifejezett világlátás és szemlélet felől közelít a kérdéshez Jost Hermand és Richard (C 1). Mindenekelőtt megállapítják: szimbólum és impresszió két, egymástól szögesen különböző dolog. Az egyik önálló költői világszemlélet kifejezője, közvetítője, a másik érzéki benyomás; a szimbólum jelentése lassan tárul fel az elmének, az impresszió lényege viszont a pillanatnyiség. Ennélfogva a két irányzat elvileg könnyen elhatárolható lenne egymástól. Mégis, differenciálásuk a századforduló német költészetében első pillanatra vajmi nehéz: a külső és a belső világ egymásba folyik a versekben, gyakran tűnik úgy, mintha szimbólumokkal találkoznánk. Igazi *szimbólum* azonban kevés akad a korszak német lírájában, többnyire minden mélyebb értelemmentől mentes, dekoratív funkciójú álszimbólumokról, impressziók közé kevert, rafinált hatásokat kiváltó szimbolikus eszközökről van szó. Ahol csak ez utóbbiak szerepelnek, ott Hermand és Hamann szerint tévedés szimbolizmusról beszélni. Helyénvalóbbnak tartják *Jugendstilt* vagy „neuro-mantische Stimmungkunst-ot” emlegetni.

A szimbolizmus tehát Hermandék koncepciója értelmében szűk, néhány műre (Rilke *Stundenbuch*jára, George Maximin verseire, valamint Morgenstern és Mombert néhány költeményére) korlátozódó tendencia a német irodalomban. Nem így az impresszionizmus. Ezt — sokaktól eltérően — a szellemi élet minden területén érvényesülő kor-

⁴ A francia szimbolisták Georgéra gyakorolt hatásával az újabb szerzők közül részletesen foglalkozik Klussmann (Stephan Georga. Bonn, 1961).

⁵ Oscar Wilde-nak Georgéra és Hofmannsthalra gyakorolt hatásáról, illetve esztétikai nézetei bizonyos párhuzamosságáról alaposan ír Glur (C 5).

stílusnak, a naturalizmust követő nagy áramlatnak, a kilencvenes évek elején uralkodó áramlatának tekintik. Alapos monográfiájuk első részében az impresszionista „életérzést” tárgyalják; fő ismertetőjegyeinek a naturalizmus objektívizmusára és társadalmi elkötelezettségére reakcióként jelentkező szubjektívizmust, illetve a gyakran dekadenciába, perverzítésbe hajló esztéticizmust, szépségkultuszt konstatálják. Mint művészeti irány — így látja Hermand és Hamann — nem haladta meg a naturalizmust, annak szenzualizmusa alapján áll, annak eszközeit vette át, illetve finomította, árnyalta, színesítette mássá esztéticista életfelfogásának megfelelően. Az impresszionizmus eszközhasználatára és szubjektívista-szolipszista szemlélete nyomán a naturalizmus konkrét tárgyszerű ábrázolásmódja és a vilásképe felbomlik, a tárgyak és a világ rajza imbolygóvá, sejtelmessé válik. Ennek a fejlődésnek utolsó fázisa Hermand és Hamann szerint a „neuro-mantische Stimmungkunst”.

Így: Neuro-mantisch (megközelítő fordítása: ideges, idegeken játszó) és nem „neuro-mantisch” (újromantik); ezzel a szójátékkal a „Neuromantik”, vagyis az újromantika fogalmának érvényességét tagadják. Új, joggal romantikusnak nevezhető áramlatot szerintük nem lehet kimutatni a korszak irodalmában, bármennyire is csábítsanak erre a külső formai jegyek és a kölcsönzött eszközök, hasonló tematika. Ami romantikusnak tetszik: az pszeudoromantika, élvezet-élvező impresszionista romantika — utánérzés. A romantika lényege, azaz a mély idealizmus és a metafizikai hajlandóság hiányzik Hermandék szerint a korszak műveinek nagy része mögül. Hamann és Hermand német századforduló képe ezen a ponton tér el lényegesen többektől (így például Hohofftól és Prangerétől); míg mások szerint az esztéticista szemlélet mellett következetes idealizmus és metafizikai hajlam hatja át az antinaturalista művek nagy részét, ők precíz szigorral úgy vélik, hogy erről általában nincs szó, többnyire csupán a szenzualista világszemlélet szolipszista felbontva-folytatásáról lehet beszélni, s a sokat emlegetett „átlelkésítés” csak néhány esetben és később, a szűken vett századfordulón és azután történt meg. E véleményének megfelelően látja Hamann és Hermand oly széles és átfogó áramlatnak az impresszionizmust, s ezért minősítenek olyan műveket is impresszionistáknak, amelyet más irodalomtörténészek a „szimbolizmus” vagy a neuromantika kategóriájába szoktak vonni. Vagy — újabban — *Jugendstil*nek minősítenek. Hermand lényegében véve a *Jugendstil*t is az impresszionizmus stilizált folytatásának tekint (D 4),⁶ a folytonosságot hangsúlyozza nem a szakítást, mint általában szokás.

V. *Jugendstil*

A naturalizmus és az expresszionizmus közé eső irodalmi tendenciák fogalmi megragadására, jelölésére és jellemzésére szánt terminus technicusok közül a *Jugendstil*,⁷ az Angliában és Franciaországban használt Art Nouveau s a Bécsben és nálunk használatos szecesszió kifejezések német testvére a legújabbkeletű. Nem véletlenül, hiszen tulajdon-

⁶ Hermand említett munkájában a századforduló *Jugendstil* művészetéről egy helyütt így ír: „Mindenütt érezni, hogy az impresszionista szenzualizmus hatására valamiféle rafináltságot, érzéket és bensőségeset kedvelő hajlam uralkodik el, amelynek megnyilvánulása az erotikus színezetű vonalszövevény. Ebből a perspektívából nézve a *Jugendstil* tulajdonképpen stilizált impresszionizmusnak tekinthető, amely stilizált impresszionizmus még nyilvánvalóbban a vágyak és ösztönök elvén áll, mint a 90-es évek elejének művészete. A különbség mindössze abban van, hogy míg akkor az impresszió, vagyis egy aktuális adottság volt a középpontban, most viszont az impressziókat mese-szerű árkadikus világgá stilizálják át, amely megfelel az általános esztétikai túlfinomultságnak és a valóságtól való eltávolodásnak.”

⁷ A német szakirodalomban elvéve szerepel ez a kifejezés s ahol előfordul, ott sem egészen a *Jugendstil* szinonimája szerint használják.

képpen a germanisták által addig használt vagy átvett hagyományos irányzatfogalmak nem minden jelenségre alkalmazható voltának érzése-tudata készítette elő a talajt bevezetéséhez. Az ösztönzést pedig az a meglehetősen élénk érdeklődés szolgáltatta, amely az utóbbi két évtizedben az ipar- és képzőművészeti Jugendstil (illetve Art Nouveau, szecesszió) kutatása iránt Európa-szerte megnyilvánult.⁸ Ebben az situációban merült fel a kérdés, illetőleg a javaslat: nem ártana meggondolni, vajon nem lehet-e azon jelenségek egy részében, amelyeket korábban a „*Neuromantik*” fölöttébb ki nem elégítő” fogalmával jelöltek, a *képzőművészeti Jugendstil* „kisugárzását”, illetőleg azzal „párhuzamos” tendenciákat felfedezni. Ahol a gondolat ilyen élességgel először vetődik fel: Fritz Martini egy 1952-ben írott referátumának (D 15) a fiatal Momberttel foglalkozó része. Két évtizeddel később Martini megismétli egy ifjúkori Heym-novella elemzése (A 17) során. A neves irodalomtörténész az elbeszélésben számos olyan motívumot talált, amelyek a Jugendstil-festmények, gobelinek, könyvillusztrációk állandó elemei (növényi elemek, hullámvonal, színekedvelés). A lényeges és lényegtelen motívumegyezéseken kívül stílárís és alkotómódszerbeli párhuzamosságokra is rámutat. Nevezetesen a dekorativitásra, meseszerű-szimbolikussá stilizálásra, és a giccs hatását súroló „költőségre”.

Martinivel nagyjából egy időben, de más vonatkozásban ír a *Jugendstil* hatásáról Otto F. Bollnow (D 10). Ő Rilke, George és Hofmannsthal esetében tételezi fel létét, verseik iparművészien kidolgozott, törekeny-finom formáira, bensőségességére célozva. Georgérről Karl Scheffler (D 16) már korábban is említette, hogy verseinek preraffaelita iparművészeti jellegük van.⁹

Hullámvonal-motívum, színekedvelés, dekorativitás, szimbólumok, meseszerű léggör, stilizálás, illetve iparművészeti cizelláltság — általában ezek a Martini, illetve Bollnow által kiemelt vonások szerepelnek *Jugendstil*-jegyekként —, ki melyiket említi s hogyan értelmezi — a későbbi cikkekben, tanulmányokban is. Martini és Bollnow széles utat tört: a „Jugendstil”, ez az impresszionizmushoz hasonlóan a társzművészetektől és a művészettörténettől kölcsönzött terminus technicus egy-két év alatt, ha nem is általánosan bevett, de sokak által elfogadott, s egyre inkább teret hódító, mondhatni divatos irodalomtörténeti fogalomná vált. Bevezetése a „*Neuromantik*” és a szimbolizmus terminus technicusok német vonatkozásában történő használatát, korábbi „felségterületét” jelentősen megcsappantotta. Általában azon jelenségekre használják, vonatkoztatják, amelyeket korábban újromantikusként vagy szimbolistáknak minősítenek; van, aki e két műszó szinonimájaként használja, de van, aki ezek mellett, ezek mellé vagy ezeknek alárendelt fogalomként. Egyesek szigorú és józan óvatossággal egy tendenciának tekintik a *Jugendstil*t a sok közül, mások — párhuzamosan néhány művészettörténész felfogásával (D 14), inkább: azok ihletésére — az 1900 körüli évek uralkodó áramlatának látják. Ilyenféle „pán-jugendstil” szemlélet nyilvánul meg Paul Requadt egyik írásában, aki Hauptmannál, sőt még a fiatal Thomas Mann-nál is fedez fel *Jugendstil*-elemeket (D 8).

Leginkább a líra területén alkalmazva honosodott meg az új terminus technicus, azon jelenségekre vonatkoztatva, ahol sem impresszionizmust, sem szimbolizmust¹⁰ nem

⁸ Alapos áttekintést ad róla HERMAND (D 4). Részletesen szól Hermand a terminológia (Art Nouveau, Jugendstil, szecesszió) nemzetközi méretekben mutatkozó különbségeiről.

⁹ George Jugendstil vonásairól ír CLAUDE DAVID (D 17), WALTER BENJAMIN (D 18), STENBERGER (D 6) — George és a preraffaelitizmus viszonyával foglalkozik GLUR (C 5).

¹⁰ Hofstätter ehelyütt úgy határolja el a képzőművészet vonatkozásában a szimbolizmust a Jugendstiltől, hogy az előbbinél a „gondolatiság” (Das Gedachte) a lényeg, az utóbbinál pedig az érzéki hatás, a vizualitás (Das Geschaute).

lehet mondani teljesen nyugodt lelkiismerettel, s a képző- és iparművészeti *Jugendstil*-vonásokkal való párhuzamok is találhatóak. (Elsősorban dekorativitás, stilizálás.) Az elhatárolás és a fogalmi differenciálás itt sem könnyű — legnehezebb a szimbolizmusból —, a fogalom értelmezése és a vele minősített művek katasztere korántsem egységes a szakirodalommal.

A lírai *Jugendstil*-el foglalkozó tanulmányok közül első helyen kell említeni Elisabeth Klein disszertációját. Klein is a képzőművészetben és az irodalomban megfigyelhető párhuzamosságokból és kölcsönhatásból indul ki. Hivatkozik arra, hogy a rokonvonásokat még személyes költő-képzőművész barátságok (George—Lechner, Dehmel—Behrends, Rilke—Vogeler) erősítik, s említi azt az ismert tényt is, hogy a Pán, a Jugend és a bécsi Ver Sacrum folyóiratokban az írók és a képzőművészek együtt dolgoztak. Ennek az együttműködésnek legsikerültebb termékei a „lírai műtárgyak”, az ornamentális kerettel ellátott költemények. Klein Dehmet, Rilket, Hofmannsthal, Georgét, Falkét, Morgensternt és Schlafot minősíti bizonyos műveik alapján *Jugendstil*-költőknek. Alkotásaikban azonos életérzést fedez fel a tanulmányíró. S ezt pedig miben látja? Mindenekelőtt: a technika, a tömegesülés és a kapitalizmus elleni szellemi reakcióban, s az „élet reneszánszának” hirdetésében. Romantikus antikapitalizmus, életfilozófiai beütéssel — lehetne summázni. A kezdeti lendület azonban hamarosan alábbhagy, az expanzív vitalizmus érzését kiábrándult valóságiszony, misztikumkeresés, fülledt erotika, fáradt „önmaga körül forgás-keringés” (Rilke: *Der Panther*) váltja fel. A költő konfliktusmentes zárt világba menekül, illetve ilyet teremt magának. (Park- és sziget-motívum Georgenél.) Ez a zártság és középpontra irányultság („Mittelpunktstrebigkeit) a *Jugendstil*-líra egyik lényeges motívuma Klein szerint. A másik pedig az „életfilozófiai lüktetésű” hullámvonal, amely az egymást keresztező körök állandó játékából adódik. A „hullámváz elv” stilisztikai következményeinek a ritmus lassulását és a variálós hajlamot látja a disszertáns.

Elisabeth Klein szerint a *Jugendstil* életérzés egyik jellegzetessége ambivalens volta: erotizmus is jellemzi, ugyanakkor éteriség, testetlenség is. E vonást többen mások is karakterisztikusnak tartják. Paul Requadt szerint George és Dehmel a két extrém pólus, jelezve, hogy a *Jugendstil* skálája egy már-már érzéki átszellemültség és valami profán, de mégis vallásos árnyalatú vitalizmus között mozog (D 8). Bert Herzog Rilke *Stundenbuch*-jával (D 11) kapcsolatban foglalkozik a *Jugendstil* életérzés e sajátosságával. Kiindulásképpen kimutatja, hogy erotika és vallásosság összemosisdik a költeményekben, olykor nehéz megállapítani, hogy istenéhez szól-e a költő vagy kedveséhez. Hullámváz lírizmus, érzelmesség van a kötetben, „alámerülés az érzések és a sejtelmek mélytengeri növényvilágába”. A költő áhítata melankóliába hajlik. Sajátos, mások verseit is át-át-lengő *Jugendstil*-melankólia ez (Hofmannsthal, Beer-Hoffmann, Salus) Herzog szerint.

Ha nem is vall nyíltan színt, cikkéből kitetszik, hogy Herzog azok közé tartozik, akik a *Jugendstil*-ben elsősorban fin de siècle-jelenséget látnak, s az irányzatnak főként narcisztikus és manierisztikus vonásait hangsúlyozzák. A művészettörténeti irodalomból elsősorban Dolf Sternberger esszéi képviselik ezt a koncepciót (D 6), valamint Schmutzler könyve (D 1).¹¹ Más művészettörténészek viszont, nem az életérzés, hanem az esztétikai újító szándék a stilizációs elv felől közelítve a témához — bizonyos fokig a tulajdonképeni *Jugendstil*-t meghaladó tendenciákat is *Jugendstil*-nek minősítve — az irányzatot a modern áramlatok előfutárának, a „XX. századi művészethez vezető útnak” (D 14) kiáltják ki. Ez a szemlélet jelentkezik többek között Hofstätter könyveiben (D 2, D 3); Hofstätter bár elismeri a *fin de siècle* vonásokat, az impresszionizmus meghaladásának,

¹¹ SCHMUTZLER: „a modern művészet csak azon a ponton kezdődik, ahol az [Art Nouveau-ra és a Jugendstile jellemző] esztétikai komfortot, az önelvező narcizmust Rimbaud-hoz és Gauguinhez hasonlóan kemény kézzel áttörik.”

a XIX. századi szimbolista tendenciák betetőzésének, s az expresszionizmus és a Kandinskij-féle absztraktizmus előzményének tekinti a *Jugendstil*-festészetet.¹²

Az irodalmi tanulmányok közül a Volker Klotz (D 5) az első, amely rokonságot tart ezzel a stilizációs törekvések helyesen kiemelő, végkicsengésében azonban — legalább is a *Jugendstil*-képzőművészek nagy átlagára vonatkozóan — nem kizárólagosan elfogadható művészettörténeti koncepcióval. Szerinte — ellentétben például a kritikusabb — aggályosabb Hermand véleményével — akárcsak a festészetben, a lírában is határozottan szembeállítható egymással impresszionizmus és *Jugendstil*, mondván: „a Jugendstil világa komponált világ, még ha mesterségesen berendezett műteremvilágról is van szó. A dolgoknak már — bárha még folyékony — kontúrjuk van. A művész nem a természetre reagáló reflexek regisztrátora többé, »beavatkozik«, tájakat alkot és rendez be magának, deformál”. E törekvései során a nyelvet is szabadabban kezeli, a szavakat fel-feloldja a hagyományos jelentéstartalmak hordozásának kötelezettsége alól. Így határolja el Klotz a költői *Jugendstil*t az impresszionizmustól, e vonások révén tartja az irányzatot „újatkezdésnek”, „az újsírázásnak”. Megállapítja azonban, hogy a *Jugendstil* újításai még nem elég radikálisak, sem az alkotómódszer, sem a szemlélet, sem az eszközök tekintetében, a *Jugendstil*-költőknek a valóság kényes ízléssel válogatott elemeiből stilizált világa nem az expresszionisták feltétlen belső víziója. De afelé mutatja az utat, annak készíti elő a talajt. Klotz egyébként tanulmánya elején a fiatal Hofmannsthalt, az *Algabgal* George-jét, a *Venus változásai* Dehmeljét, valamint a pályakezdő Heymet és Stadlert említi, mint azokat, akiknél *Jugendstil*-jegyek mutathatók ki. Írása végén még Mombert és Däubler nevével bővíti a listát.

Kurt Mauz (D 12), Georg Heym költészetét illetően foglalkozik a *Jugendstil* és az expresszionizmus viszonyával. Míg Klotz a folytonosságot hangsúlyozza, ő a szakítás mozzanatát emeli ki. Az expresszionizmus szövegében: a *Jugendstil* Selbstaufhebungja, önmegszüntetése. Mauznak a fiatalon elhunyt jelentős költő fejlődéséről adott képet a következőképpen lehetne összefoglalni. Heym kezdetben mesészerű árkádiába, eszteticista *Jugendstil* utópiába menekül, majd fokozatosan dezilluzionálódik, ezzel párhuzamosan első mestereinek (George, Rilke) tudatos paródiáján s a *Jugendstil*-eszközök, motívumok „elidegenített” s egy démonikussá mitizált valóság képeivel szembesített, kereszttezett alkalmazásán keresztül jutott el az expresszionizmushoz.

A Klotz-féle koncepcióval rokon, illetve amaz radikálisabb továbbfejlesztésének tekinthető az a *Jugendstil*-értelmezés, amely Hohoff vaskos irodalomtörténete II. kötetének elején (A 2), a szerző által „pre és majdnem” — expresszionistáknak nevezett költőkkel (Elsa Lasker Schüller, Georg Heym, Stadler, Trakl, Kokoschka) foglalkozó részben található. Hohoff itt — másokra hivatkozva és könyve első kötetének megfelelő ellentmondásban részeivel, ahol a „Neuromantik” egyik ágának tekintette a *Jugendstil*t — a „Neuromantik” és az egész expresszionizmus közé eső átmeneti szakasz jelölésére használja ezt a terminus technicust. Az indoklás: „Ennek a stílusnak, amely igen fontos szerepet játszott a háború előtti korszak könyvillusztráló grafikájában — bizonyos dekoratív vonásai az irodalomban is fellelhetők. Ilyen irodalmi *Jugendstil* megfelelőseknek vehetők például a hosszú verssorok »linearitása«, a hagyományos strófaszerkezetek feladása, szabad strófaszerkezetek kedvelése, Stadler parlándó hangneme a szabályszerű ritmikával szemben. A klasszikus séma mintha elmozdulna, csavart tekerőgő kigyómozgásba kezdene, miként a képzőművészeti *Jugendstil* növényi díszítőelemeinek vonalai. Else Lasker Schüllernél és mindinkább Heymnél és Stadlernél a fejlődés annyira előre-

¹² Ami Hofstätter szerint a *Jugendstil*t az expresszionizmustól elválasztja, a dekorativitás: a *Jugendstil* expresszivitása kimerül a dekorativitásban.

haladt, hogy a jelzők szerepe megváltozik, minősítő funkció helyett gyakran pusztán dekoratív szerepet kapnak. . . Traklnál a mondatok értelem szerű rendje felbomlik. . .”

Hohoffnak ez a másokra hivatkozva kifejtett koncepciója már-már egyenlőség-jelét tesz Jugendstil és preexpresszionizmus között, az irodalmi Jugendstil lényegét a formabontásban határozza meg, és az irányzat egy jellemző vonásának a lazaságot, a „szövegek kohéziótlanságát” tartja. Mások, mint már láttuk, éppen ellenkezőleg, a zárt-ságot és a mives formát tartják az irodalmi *Jugendstil* egyik fő ismérvének. Az így vélekedők elsősorban az iparművészet hatására szoktak hivatkozni. Így tesz Jost Hermand is, aki igen alapos „forschungsbericht”-ben összegezi az 1962-ig megjelent *Jugendstil*-irodalmat.

Hermand szerint (D 4) még a képzőművészet vonatkozásában sem helyes túlságosan szélesen értelmezni a *Jugendstil*-t, s minden impresszionizmus utáni alkotást *Jugendstil*-szerűnek nevezni, nem beszélve a *Jugendstil* és a preexpresszionizmus egyenlősítéséről. Még inkább vigyázni kell szerinte az irodalom területén, amely még messzebb esik a „Jugendstil tulajdonképpeni centrumától”, az iparművészettől. A szakirodalom áttekintése után — állapítja meg — azt a következtetést lehet leszűrni, hogy a fogalom körülhatárolatlan, meglehetősen heterogén dolgokat vesznek *Jugendstil* címen egy kalap alá. Azt javasolja Hermand, hogy az árnyalás kedvéért helyes lenne más terminus technicusokat (neoirpresszionizmus, naturalizmus, dekorativizmus, újnómet monumentalizmus) is bevezetni; korszakjelölőként pedig a „formaművészet” vagy „stílusmozgalom 1900 körül” kifejezéseket ajánlja, mondván: mindegyik általa említett tendencia stilizál és meg akarja haladni az impresszionizmust, ebben közösek — más közös vonás azonban aligha akad köztük.

Mi tartozik ezek után az irodalmi Jugendstil tartományába Hermand szerint? „Formális aspektusokból” ide veszi Bierbaum és Wollzogen újrokokó jellegű kabaré-dalait, Holz Phantasusát, „amelyben az impresszionista »Sekundenstil« először stilizálódik”, ide sorolja Dehmel *Zwei Menschen* c. verses regényét, Stucken Gral ciklusát, és Ernst Hardt *Tauris der Narr* című darabját. Tartalmi szempontok szerint pedig három csoportot állapít meg: 1) a müncheni „farsangatmoszférát”, amely közvetlenül az impresszionizmusból származik; 2) Dehmel Wilhelm Bölsche és a Hart-testvérek képviselte természetlírizmust; 3) a tudatos „szakrális” csoportot, amelybe Stucken, Vollmoell, a korai Stadler, Mombert, Däubler, Hardt és — egyes műveivel — George és Hofmannsthal sorolható. Rilke Hermand szerint a második és a harmadik csoport között áll.

Álláspontjának kifejtése után Hermand megjegyzi, hogy a *Jugendstil*-probléma korántsem tekinthető lezártnak, megnyugtató tisztázásához sok időre és vitára van még szükség. Ezzel a megállapításával egyet lehet érteni.

IRODALOM

- A 1. ALBERT SOERTEL—CURT HOHOFF: Dichtung und Dichter der Zeit. Von Naturalismus bis zur Gegenwart. I. Düsseldorf, 1961.
- A 2. ALBERT SOERTEL—CURT HOHOFF: Dichtung und Dichter der Zeit. Von Naturalismus bis zur Gegenwart. II. Düsseldorf, 1963.
- A 3. ALBERT BETTEX: Die moderne Literatur. In: Deutsche Literaturgeschichte in Grundzügen. Hrsg. von BRUNO BOESCH. Bern 1961.² 373—445.
- A 4. JETRO BITHELL: Modern German Literature 1880—1950. London, 1959.³
- A 5. WILHELM DUWE: Deutsche Dichtung des 20. Jahrhunderts von Naturalismus zum Surrealismus. I—II. Zürich, 1963.
- A 6. Deutsche Literaturgeschichte in einem Band. Hrsg. von HANS JÜRGEN GERATS. Berlin, 1965. 448—479.
- A 7. FRITZ MARTINI: Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1963.¹² 528—629.

- A 8. HANS KAUFMANN: Krisen und Wendungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger. Berlin, 1966.
- A 9. WALTER JENS: Die Revolution der deutschen Prosa. In: Stadt einer Literaturgeschichte. Tübingen, 1962.⁵ 109—132.
- A 10. WALTER JENS: Sektion und Vogelflug. In: Stadt einer Literaturgeschichte. Tübingen, 1962.⁵ 207—209.
- A 11. WILHELM EMRICH: Die Literaturrevolution und die moderne Gesellschaft. In: Protest und Verheissung. Frankfurt am Main, 1963.² 135—147.
- A 12. WILHELM EMRICH: Zur Aesthetik der modernen Dichtung. In: Protest und Verheissung. Frankfurt am Main, 1963.² 123—134.
- A 13. WILHELM EMRICH: Die Struktur der modernen Dichtung. Protest und Verheissung. Frankfurt a. M., 1963.² 111—122.
- A 14. CLEMENS HESELHAUS: Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzschebis Ivan Goll. Düsseldorf, 1961.
- A 15. CLEMENS HESELHAUS: Deutsche Lyrik des 20. Jahrhunderts. In: Deutsche Literatur im 20. Jh. I. Strukturen. Hrsg. von Hermann Friedmann und Otto Mann. Heidelberg, 1961.⁴
- A 16. PAUL KLÜCKHOHN: Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in der deutschen Dichtung. In: DVJs, 1955. 1—29.
- A 17. FRITZ MARTINI: Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart, 1954.
- A 18. MICHAEL HAMBURGER: Reason and energy. London, 1957.
- A 19. M. BOULBY: Nietzsches problem of the artist and Georges Algalal. In: Modern language Review, 1957. 72—80.
- A 20. W. WILLIAMS: Nietzsche and lyric poetry. London, 1963.
- A 21. FRIEDRICH HITZGEL: Cristian Morgenstern. Wende und Aufbruch unseres Jahrhunderts. Bern, 1957.
- A 23. JOST HERMAND: Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1965.
- A 24. OTTO MANN: Das deutsche Drama des 20. Jahrhunderts. In: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Herrmann Friedmann und Otto Mann. Heidelberg, 1961.¹
- A 25. J. HÖSLE: Die deutsche erzählende und lyrische Dichtung der Jahrhundertwende im Spiegel französischer Zeitschriften von 1900 bis 1914. In: Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte, 2. F. 1958. 135—153.
- A 26. G. P. GOUGH: Berlin in the 'nineties' In: German Life and Letters, Oxford, 1955—56.

*

- B 1. RICHARD HAMAN—JOST HERMAND: Naturalismus. Berlin, 1959.
- B 2. Literarische Manifeste des Naturalismus. Hrsg. Von Erich Rupprecht. Stuttgart, 1962.
- B 3. HANS STEFFEN: Figur und Vorgang in naturalistischen Drama Gerhard Hauptmanns. In: DVJs, 1964.³
- B 4. WOLFGANG KAYSER: Zur Dramaturgie des naturalistischen Dramas. In: Vortragsweise. 1959. 214—231.
- B 5. WALTER ACKERMANN: Die Zeitgenössischen Kritik an den deutschen naturalistischen Dramen. (Hauptmann Holz Schlaf.) Dis. München, 1965.
- B 6. HANS GEORG RAPPEL: Die Wortkunsttheorie von Arno Holz. Diss. Rohn, 1957.
- B 7. NEWVILLE E. ALEXANDER: Stilwandel im dramatischen Werk Gerhard Hauptmanns. 1964. Stuttgart.
- B 8. PAUL BÖCKMANN: Der Naturalismus Gerhard Hauptmanns. In: Gestaltproblemen der Dichtung. Hrsg. von RICHARD ALEWYN, H. E. HOLTHUSEN, Clemens Heselhaus. Bonn, 1957. 239—258.
- B 9. WILHELM EMRICH: Arno Holz und die moderne Kunst. In: Protest und Verheissung. Frankfurt a. M., 1963.² 155—168.
- B 10. RUDOLF ALEXANDER SCHRÖDER: Naturalismus und Romantik im Werk C. Hauptmanns. In: Neue deutsche Hefte (Güntersloh) Jg. 1956. Heft 27.
FRITZ MARTINI: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. 1848—1898. Stuttgart, 1962.
HELMUT PRASCHEK: Zum Zerfall des naturalistischen Stils. Ein vergleich zweier Fassungen des »Meister Oelze« von Johannes Schlaf. In: Worte und Werte.

*

- C 1. HELMUT PRANG: Neuromantik. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. II. Berlin, 1965.² 678—680.
- C 2. HELMUT PRANG: Impressionismus. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. I.
- C 3. WOLFGANG KAYSER: Der europäische Symbolismus. In: Vortragsreise. Bern, 1958. 287—314.
- C 4. RICHARD HAMANN—JOST HERMANN: Impressionismus. Berlin, 1960.
- C 5. GUIDO GLUR: Kunstgeschichte und Kunstanschauung des George Kreises und die Aesthetik Oscar Wildes. Bern, 1957.
- C 6. KARL LUDWIG SCHNEIDER: Der bildhafte Ausdruck in dem Dichtungen G. Heyms, G. Trakls, und E. Stadlers. 1954.
ECHKHARDT KRÄMER: Die Metaphorik in Hugo von Hofmannsthals Lyrik und ihr Verhältnis zum modernen Gedicht. Diss. Marburg Lahn, 1963.*

*

- D 1. ROBERT SCHMUTZLER: Art nouveau — Jugendstil. Stuttgart, 1962.
- D 2. HANS H. HOFSTÄTTER: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Ein Entwurf. Köln, 1963.
- D 3. HANS H. HOFSTÄTTER: Der Symbolismus in der Malerei. Köln, 1964.
- D 4. JOST HERMANN: Jugendstil. Ein Forschungsbericht (1918—1962). DVJs, 1964.¹ 70—110; 1964.² 273—315.
- D 5. VOLKER KLOTZ: Jugendstil in der Lyrik. In: Akzente, 1957.¹ 26—34.
- D 6. DOLF STERNBERGER: Über der Jugendstil und andere Essays. 1956.
- D 7. ELISABETH KLEIN: Jugendstil in der deutschen Lyrik. Disc. Köln. 1958.
- D 8. PAUL REQUADT: Jugendstil im Frühwerk Thomas Manns. DVJs, 1966.² 206—216.
- D 9. BERNHARD RANG: Vorläufer des Expressionismus. In: Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. Hrsg. Hermann Friedmann und Otto Mann. Heidelberg, 1956.
- D 10. OTTO F. BOLLNOW: Unruhe und Geborgenheit. Stuttgart, 1958.²
- D 11. BERT HERZOG: Gott des Jugendstils. In: Rilkes »Stundenbuch« In: Schweizer Rundschau. Jg. 1961. 1237—1241.
- D 12. KURT MAUZ: Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms. Frankfurt a. M., 1961.
- D 13. WILLY HAAS: Mit den Rheintöchtern fingt alles an . . . Wehmütiger Rückblick auf den Jugendstil. In: Die Welt. 16 April, 1960.
- D 14. KURT BAUCH: Einleitung. In: Jugendstil. Der Weg ins 20. Jh. Hrsg. von Helmuth Seeling. München, 1959. 9—36.
- D 15. FRITZ MARTINI: Deutsche Literatur zwischen 1880 und 1950. In: D Js, 1952.⁴ 522.
- D 16. KARL SCHEFFLER: Die fetten und die mageren Jahren. Leipzig, 1946. 143.
- D 17. CLAUDE DAVID: Stefan George und der Jugendstil. In: Formkräfte in der deutschen Dichtung. 1963.
- D 18. WALTER BENJAMIN: Rückblick auf Stefan George. In: Schriften Bd II. Frankfurt am Main, 1955.
JOST HERMANN: Die Ur-Frühe. Zum Prozess der Mythischen Bilder bei Monbert. Monatshefte. (Wiscosin USA) 1961. 105—114.,
PAUL REQUADT: Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn. Bern und München, 1962.
G. K. SCHNEIDER: Neue Literatur zur Jugendstil-Frage. In: Imprimatur, MF 1. 1957. 176—181. ,
FLEMMING: Der literarische Jugendstil. In: Deutsche Universitäts-Zeitung. Jg. 1958.
JAKOB STEINER: Reiner Marie Rilke: In: Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. Hrsg. von Benno von Wiese. 157—158.
HANS MAYER: Hago von Hofmannsthal und Richard Strauss. In: Ansichten zu Literatur der Zeit. Hamburg, 1962. 11.
JOST HERMANN: Grals-Motive um die Jahrhundertende. DWJS, 1962.⁴ 521—543.

* A bibliográfiába nem vettem fel azokat a George—Rilke—Hofmannsthal-tanulmányokat, amelyek az irányzatok kérdésével nem foglalkoznak.

A századforduló irodalma az angolszász kutatásban

Naturalizmus, szimbolizmus, szecesszió: ez a három fontosabb nemzetközi áramlat jellemző a századforduló irodalmára. Mennyiben érvényesülnek az angolszász irodalomban a kutatók véleménye szerint? Elsősorban erre a kérdésre keresek választ, amikor röviden és csak bizonyos kérdésekre szorítkozva megpróbálom áttekinteni az utóbbi évtizedek, de főként a közelmúlt angol-amerikai szakirodalmát. A három közül leginkább a szecesszió az, amelynek kifejlődése a századforduló szűken vett korszakára esik, ezért először róla szóló kutatással foglalkozom.

I. A szecesszió

a) Annak, amit a kelet-európai művészettörténet szecesszióknak (37), a német pedig *Jugendstil*nek nevez (32, 24), a *Modern Style* volt a hagyományos angol megfelelője (8, 36), de a korszaknak az utóbbi másfél évtized során kibontakozott újrafelfedezése az *Art Nouveau* elnevezést tette uralkodóvá mind a nemzetközi, mind az angol művészettörténeti szakirodalomban (28, 12, 19, 20, 3, 33, 31, 9, 21, 22, 26). Az angol irodalomtörténetesek többsége — a művészettörténetesekkel ellentétben — nem ismer a szecesszióknak megfelelő egységes megjelölést. Ez részben azzal magyarázható, hogy az angol szecessziós képzőművészettel szemben a vele egyidőben és szoros kapcsolatban kibontakozott irodalom reneszánsza mindössze egy-két éve indult meg, s egyelőre nem érezeti hatását az irodalomtörténetírásban, csak divatszertű megnyilvánulásai vannak, mint például Wilde színműveinek sorozatos előadásai. Míg az angol szecessziós festőket, iparművészeket és építészeket a művészettörténet a századforduló legjellemzőbb és egyersmind legjelentősebb művészeiként tartja számon, addig az utóbbi évtizedek irodalomtörténeti kutatása arra a következtetésre jutott, hogy noha a századforduló egy jellegzetes irodalmi áramlata az említett művészeti stílushoz kapcsolódik, a korszak legértékesebb írói teljesítményei mégis ettől az áramlattól többé-kevésbé függetlenül jöttek létre.

A hagyományos angol irodalomtörténet nem tekinti önálló korszaknak azt az áramlatot, mely a képzőművészeti szecesszióval párhuzamosan alakult ki, hanem valamely korábban kiinduló fejlődés: a romantika (25) vagy a viktorianizmus végső szakaszának (15) tartja. C. M. Bowra szerint a preraffaeliták az angol romantikát folytatták, csak szűkebb keretek között, mert már nem sarkallta őket a ragyogó jövőbe vetett hit, hanem álomvilágba menekültek, érzékenységüket nem az élet közvetlen, hanem az irodalom közvetett romantikája ösztönözte (4). Mario Praz angol nyelvterületen nagyhatású művében sokoldalú példáival azt szeretné igazolni, hogy a romantika erotikus szenzibilitásának a jellegzetességei: az élvezetnek azonosítása a fájdalommal, a satanizmus, Sade öröksége, a byroni hős és a *femme fatale* az egész XIX. században uralkodnak, és ennek alapján úgy véli, hogy az európai irodalom Blake-től Gide-ig szerves és zárt egészet alkot, amelyen belül a szecesszió a szélsőséges fázis, amikor fény derül e jellegzetességek konvekció jellegére; közhelyekké, sallangokká válnak (30).

A *Pelican Guide* megfelelő kötetének az írói rámutatnak, hogy már a romantikus költők első nemzedéke hajlott rá, hogy a vigasztalannak látott valóságtól befelé forduljon, ez azonban az angoloknál sohasem vezetett annyira erős elégedetlenségre a valóság-

gal és költői önmagukkal szemben, mint a franciáknál, ezért náluk nem jött létre a szimbolizmushoz hasonlóan erőteljes költészet. A költők belső feszültsége nem erősödött, hanem csillapodott. A megnyugvásnak ezt a költészetét — T. E. Welby nyomán (38) — viktoriánus romantikának nevezik. Ennek a korszaknak a költői nem hoztak újat, a romantikus örökséget mélyítették el. A századvégi költő hajlama arra, hogy erősen szubjektív módon, monológ formájában filozofáljon, szerintük már Wordsworth *The Prelude* című művében nyilvánvaló. A viktoriánus költők: Tennyson, Browning, később Meredith és Patmore ezt a hagyományt folytatták, a század utolsó évtizedeinek a költői pedig szinte észrevétlenül léptek nyomukba. Ezért ezt a szecesszióknak megfelelő időszakot késő-Viktória-kornak nevezik. Megállapításuk szerint a késő-viktoriánusok közhelynek, önelégültnek, művészetellenesnek látták a Viktória-kori középosztály értékeit — melyekre a korábbi irodalom épült. A szóban forgó kötet szerzői elismerik, hogy a késő-viktoriánusok törekvésükkel függetlenséget hirdettek a korszak igényeivel szemben, de megítélésük szerint nem tudtak szakítani velük. Szükség lett volna komoly szatírára, de helyette csak részben intelligens, inkább pusztán szellemesen megbotránkosztató ellenviktorianizmust hoztak. Az Omár Kháján-fordító Fitzgerald „kölcsonzótt hedonizmusát”, Patmore „misztikus szerelmeskedését”, Rossetti „bujá idealizmusát”, Swinburne „kifejezésbeli erotikáját” mind a Viktória-kori puritanizmus visszájának tekintik. Szerintük még az esztéticista törekvésekkel szembenálló Kipling is a Viktóriakor jellegzetes elbizakodottságát folytatja, amikor dicsőhimmuszokat zeng a brit imperializmusról. Az ellenhatást prédikáló Wilde pedig nem több kifordított viktoriánus közhelynél: a művészet és a valóság szembeállítása a jellegzetesen viktoriánus sztereotíp dualizmus új formája. A költő nem képes konkrétá tenni mondanivalóját: a Viktória-kor költészetének ezt a legfőbb fogyatékoságát az egész századvégre jellemzőnek tartják (16).

Kétségtelen, hogy az említett könyvek felhívják a figyelmet a századforduló irodalmának egyik lényeges jellemzőjére: a megelőző időszakok irodalmával való folytonosságára, de nem foglalkoznak a korabeli irodalomnak a korábbitól eltérő sajátosságaival. Állásfoglalásuk egyoldalú és elméletileg megalapozatlan: vagy fel sem vetik a korszakolás kérdését, s csak a romantikus stílusjegyek továbbélését jelzik, vagy — elődeik mintájára — az angol történelem konvencionális periódusába, a Viktória-korba szorítják a századforduló irodalmát. Az utóbbi években néhány külföldi szerző szakított ezzel a koncepciótlansággal, s azt a célt tűzte maga elé, hogy megállapítsa a korszak irodalmának specifikumait. Közülük talán a német Schmutzler írta a legjobb korszak-monográfiát, melyben a századforduló irodalmát — legalábbis jelzésszerűen — belehelyezi egy általános művészeti *Art Nouveau*-periódusba. Arra hivatkozik, hogy az ez időben kibontakozott irodalom kútfeje nem más, mint Blake, akit a képzőművészeti szecesszió legfőbb elődjének tekintenek, első művelői pedig ugyanazok a preraffaeliták, akik a szecessziós képzőművészetet megteremtették.

b) Az angol szecessziós irodalom forrásait meglehetősen egyértelműen jelöli meg a kutatás egyrészt a keleti és hellenisztikus művészetnek és irodalomnak, a meseélménynek, a kelta mondavilágnak, a pozitivista és új-idealista filozófiának és Schopenhauer tanításainak, Wagnernak a *Gesamtkunstwerk*ről, a művészetéről mint közösségi tevékenységről és a népművészetéről szóló gondolatainak (48, 31, 24, 27, 44), másrészt pedig az angol romantikus költőknek, elsősorban Keatsnek a hatásában (7, 16). Blake döntő szerepből kiindulva, mellyel a preraffaelitákat stílusuk kialakításához hozzásegítette (52, 54, 49), általános megállapítást nyert, hogy az ő munkássága a szecesszió legfőbb előzménye mind a képzőművészetben, mind az irodalomban (53, 42, 43, 50, 51, 31). Roger Fry megjegyezte, hogy a festészetében a formák leegyszerűsítésére törekszik az eszme közvetlen szimbólumának az elérése érdekében (46). Hasonló megállapítást találunk költészetéről T. S. Eliot esszéjében. Szerinte Blake az emóciókat leegyszerűsítve, elvont formában

mutatja be; „becsületes”, csupasz költő, aki mindent úgy közelít meg, hogy nem befolyásolják korának előítéletei, érdeklődését sohasem terelik el a vers értelmét közvetlenül nem érintő dolgok. De nem kerül el a meztelenség veszélyét sem. Mivel mind technikája, mind filozófiája egyéni, hajlik rá, hogy nagyobb fontosságot tulajdonítson nekik a kelletnél, és önmagukban jelentősnek higgye őket (45, 31). Nála gyökerезik a szecessziós írónak Bush és Robson által jellemzett szokása, hogy időnként „üzenetet” közvetítsen a világnak, egyébként pedig csak az anyagára, a nyelvre összpontosítsa figyelmét. A tanítás ezáltal csupasz marad s általánosságokban mozog, a nyelv pedig afféle szerep nélküli üres járat (7, 16).

c) Az elmondottak alapján természetesnek tűnik, hogy a preraffaelita költők tevékenységét tekintik az angol irodalmi szecesszió kezdetének. Eszerint a stílus Angliában fejlődött ki a leghamarabb, hiszen a preraffaelita mozgalom már 1848-ban megalakult, noha csak jóval később érezte hatását (16, 31). Jackson a hanyatlás jeleit a század utolsó éveiben látja: az írók családottan a misztikához fordulnak, egyre több szatíra jelenik meg a korizlésről, s az irodalom megváltozását az is elősegíti, hogy a szecessziós írók legfiatalabb nemzedéke szinte kivétel nélkül korán elhal (27). Mind Jackson, mind pedig Bernard Bergonzi (59) döntő jelentőséget tulajdonít annak, hogy 1895-ben egyidőben kerül sor Oscar Wilde bírói tárgyalására és Max Nordau szecesszióellenes könyve angol változatának, a *Degeneration*nek a megjelenésére. Arthur Symons, a szecesszió korának legkiválóbb kritikusa és egyik fontos folyóiratának, a *The Savoy*nak a szerkesztője, 1893-ben még azonosítja magát a stílussal, 1899-ben azonban már idejétmúlt divatként elutasítja (34, 35). Yeats 1900-ra teszi a stílusváltást. Állítását azzal próbálja igazolni, hogy ekkor kétféle ellenhatás is indult azzal a szándékkal, hogy elrugaszkodjék a késő-viktoriánus költői nyelvtől: egyrészt saját korai költészetének a kifejezésbeli egyszerűsége, másrészt egy klasszicizáló tendencia (40). Azóta kiváló kritikusok hangsúlyozták A. E. Housman, Robert Bridges és Thomas Sturge Moore költészetének klasszikus értékeit, melyek elválasztják őket a XIX. század végének a költőitől (92, 73, 93, 94).

Más források viszont ellene szólnak annak, hogy a korszak véget ér a legszűkebben vett századforduló éveivel. Diana Neill rámutat, hogy Wilde hagyománya 1900 után tovább él Ronald Firbank és Baron Corvo regényeiben (29). Peter Ure Yeats korai költészetének szecessziós jellegét hangsúlyozza (88). H. W. Garrod és Ezra Pound kimutatta, hogy a dikció klasszicizálásának a szándéka kimondottan szecessziós költőknél, R. L. Stevensonál és Lionel Johnsonnál is megtalálható (69, 80), mások pedig bebizonyították, hogy Housman, Bridges-t és Moore-t is a legerősebb szálak fűzik a szecesszióhoz (15, 7, 60).

Mind Jackson, mind Rodway kiemeli, hogy a szecesszió korszaka a 90-es években éri el virágkorát, de egyrészt erre az évtizedre sem jellemző kizárólagosan, másrészt ettől mindkét irányban nagyobb időszakot zár magába (27, 16). Rodway esszéjében hangsúlyozza e hosszabb fejlődés egységét, de ugyanakkor a számottevő különbséget is, mely két végső pontját elválasztja egymástól. E. D. Mackerness rámutat, hogy Ruskin, a preraffaeliták eszmei tanítója, még határozottan elutasította a *l'art pour l'art* elvét (16, 23). Ruskin és Rossetti — írja Rodway — erkölcsi értéket látott a művészetben. Eszményük valamely általuk elképzelt középkor volt, amelyben a kultúra egységes, fontos feladatot és kielégítően lát el. Számukra az alkotás társadalmi kötelezettséget jelentett. A 90-es évekre Ruskin helyébe Pater került eszmei irányítóként, Rossetti hatását Swinburne-é váltotta fel, a preraffaeliták „irodalmias” képei helyébe Whistler „zenei” festményeit akasztották. A közösségi szellemet sugárzó középkor helyett az individualista reneszánsz lett a példakép, az alkotást az embernek önmagával szembeni köteletségének tartották, az erkölcs értékeit a szenzibilitás értékei váltották fel (16).

d) Ezen a hosszabb fejlődésen belül három fázist különböztetnek meg. Az elsőt a preraffaelitizmussal azonosítják, melyről Mumford Jones megállapítja, hogy nem költő-

csoportosulás, hanem a fejlődésnek olyan állomása, amelyhez a társuláson kívüli költők közül Meredith és Patmore is elérkezett kései műveiben. Legjellegzetesebben a két Rossetti képviseli, Morris a későbbiekben a stílus fejlődésének újabb szakaszához közeledik (15). Lafourcade és Welby véleménye az, hogy Swinburne ugyancsak átment ezen a fejlődési fokon (76, 38), mielőtt megteremtette egyéni nyelvét. Érett költészete a szecesszió középső szakaszának legtisztább megnyilvánulása, melyet Bowra és Rodway két dologgal jellemez: a zenei képzelet előtérbe kerül a vizuális rovására és a *l'art pour l'art* tendenciája nyíltan jelentkezik. Rodway az angol szecesszió harmadik periódusát Viktória királynő 1887-es jubileumától számítja, amikor nyilvánvalóvá vált, hogy Anglia a birodalmi imperializmus korszakába lépett. Jackson szerint ekkor bontakozik ki igazán a preraffaeliták hatása, az idősebb írók stílusa is az induló új nemzedék szélsőségeiből közeledik, s ekkor ébred tudatra a kelta eredet az írekben, skótokban, walesiekben, nemzeti irodalmuk újkori fejlődése ekkor veszi kezdetét. A szecesszió ezekben az években terjed ki az irodalmi élet egészére. Jellegzetes színházának a Savoy-operákat (90) és a kibontakozó ír nemzeti drámát tekinti. Fontos tényezőként említi, hogy a szecesszió megteremti a maga kiadóit és sorra hozza létre az olyan folyóiratokat, amelyek a stílus terjesztését tekintik egyedüli céljuknak: *The Century Hobby Horse* (1884), *The Dial* (1889), *The Studio* (1893), *The Yellow Book* (1894), *The Chap Book* (Chicago, 1894), *The Evergreen* (Edinburgh, 1895), *The Savoy* (1896), *The Page* és *The Dome* (1900). Jackson Wilde, Francis Thompson, John Davidson, Ernest Dowson, Lionel Johnson, William Watson, Alice Meynell, Henry Newbolt, Lawrence Binyon, Symons, Richard Le Gallienne, W. E. Henley, S. Moore, Housman és a korai Yeats műveit tartja számon a harmadik periódus legjellegzetesebb költészeteiként (27, 5, 6, 17, 14, 18, 11). Neill Pater-t, Wilde-t és Stevensont tekinti a legjelentősebb prózaíróknak (29), Jackson azonban ide számítja Kiplinget, Wellset, a korai Conradot is, Shaw-t pedig — bármennyire is túlélte a korszakot — lényegében szecessziós íróknak tartja. Wells művészi maradandóságát Bernard Bergonzi a 90-es években írt szecessziós utópisztikus történetekre korlátozza (27). Conradot előbb korai prózájának egzotikus színeiért értékelték (95, 62), majd a hangsúly szinte kizárólagossággal áttevődött a szecessziótól eltávolodó középső korszakára, s kifejezetten szecessziós indulásáról így sokáig nem esett szó, egészen a legutóbbi évekig (89). Előbb Pound, újabban Eben Bass szecessziós korszakot különböztetett meg Henry James tevékenységén belül, melyet körülbelül a *The Rebarbarator* (1888) és az *Embarrassments* (1896) című kötetek zárnak közre s legjellegzetesebb példái a *The Yellow Book* számára 1889 és 1893 között epigrammaszerű mondatokban írott fantáziaszerű elbeszélései, kitűnően megrajzolt művész-hősökkel, de olyan történettel, mely nem akar meggyőző lenni, csak valamely helyzetet túloz el (81, 57). F. W. Dupee hangsúlyozza, hogy ez az időszak csak átmenet James művészi fejlődésében, 1869 körüli leveleiben bírálja a preraffaelitizmust, a *The Beast in the Jungle* (1903) pedig Pater esztéticizmusának a bírálata (65). Douglas Goldring és R. A. Cassell rámutattak arra, hogy Ford Madox Ford korai művein számottevő preraffaelita hatás érezhető, noha már 1907-ben a *The Pre-Raphaelite Brotherhood* című könyvében leszámol vele (72, 61).

e) Melyek az angol szecesszió jellegzetességei? A legutóbbi években marxista tanulmányok szembeszálltak azzal a polgári tudományban korábban uralkodó nézettel, hogy a nemzetközi szecesszió egyértelműen a *l'art pour l'art* törekvések uralomra jutását hozta volna magával (2, 21, 37). Az angolok egymásnak ellentmondó tendenciákról írnak saját irodalmukban. Mumford Jones szerint 1849-ben Millais és Hunt a természeti jelenségek igaz, tudományos szellemű ábrázolását tűzi ki célul, 1857-re azonban, Rossetti és Morris bekapcsolódásával, a preraffaelitizmus — mint azt Oliver Elton is megállapította — már a szép díszítésben látja a művészet feladatát (15, 13). Ennek ellenére, M. Jones úgy véli, hogy Rossetti költészete mélyebb erkölcsi értékkel bír, mint a didaktikus

viktoriánus költőké. Bowra két egymással ellentétes törekvést lát Christina Georgina Rossetti verseiben: egyrészt pusztán díszítő részleteket rak egymás mellé, másrészt a vallásos meditációt műveli. Robson szerint ez a keresztényi elfogadás úgy is értelmezhető, mint keserű ironia az élettel szemben (15, 4, 16). Klingopulos még Wilde, Johnson és Dowson dekadenciájában is lát lázadást a korral szemben (16). Robson és Bush a „tanítás” és a „stílus” végzetes szétválasztásában, a valóság és a művészet viktoriánus szembeállításának az eltúlzásában látja a szecessziós költészet legfőbb jellemzőjét (16, 7). Jackson megítélése szerint Shaw darabjai a l'art pour l'art-ral ellentétes törekvés megnyilvánulásai, bennük az író megfeledekezik a művészet viszonylagos önállóságáról a társadalommal szemben (27). Fontosnak tartja, hogy a szecesszióknak ebben a harmadik szakaszában megnő a szocialista eszmék iránti érdeklődés, érezhetővé válik Zola és Ibsen hatása, kibontakozik a fábiánus mozgalom. Mennyiben befolyásolja ez a szecessziós irodalmat? A kérdésre nehéz választ adni. Jackson, J. B. Glasier, majd sokan mások is bebizonyították, hogy Morris esetében nem férhet kétség a szecessziós írónak a szocializmus eszméjével való mélyen gyökerező elkötelezettségéhez. A vita arról, vajon elmenekülést vagy szociológiai kommentárt kell-e látni *The Earthly Paradise* című költeményében, eldöntetlen maradt. Sem M. Jones, sem Robson nem lát összefüggést szocialista nézetei és költői gyakorlatok között (74, 71, 15, 16). Alick West viszont még Pater és Wilde munkásságát is szocialista irodalomnak szándékozik elkönyvelni (39).

Jackson és Rodway úgy véli, hogy a szecesszió utolsó szakaszában az ellentétes tendenciák két írói csoportosulásban csúcsosodtak ki. A *The Yellow Book*ba írói esztéticisták francia hatás alá kerülnek, a kiválasztottak kisebbségét képviselik, hisznek a demokráciában, szocialisták, nyíltan a l'art pour l'art mellett vallanak színt és világosan megkülönböztetik egymástól a prózát a költészettől. Velük szemben a *The Daily Mail* jingoista írói minden kozmopolitizmust elutasítanak, a középrétegek, tehát szélesebb tömegek szószólói, társadalmi eszményük az autokrácia, a szélső jobboldalhoz tartoznak, az elkötelezett művészet hívei és kifejezési formájuk a költészet és a próza között áll — amit Eliot versnek nevezett (67). Mind a két irodalomtörténész összetartozónak véli ezt a két tendenciát: Jackson az esztéticizmust a szellem imperializálásának nevezi, Rodway pedig kiemeli, hogy Kipling első „patrióta” verse, az *Ave Imperatrix* (1882), Wilde egy évvel korábbi, hasonló című költeményének az utánpótlása (27, 16). A liberális polgári kritika, így Edmund Wilson és Lionel Trilling, egyértelműen reakciónak tekinti Kiplinget, E. M. W. Tillyard és Bush pedig hasonlóan reakciós eszméket vélt felfedezni más szecessziós költők, Swinburne és Davidson költészetében (91, 87, 85, 7). T. S. Eliot, W. H. Auden és J. M. S. Tompkins elismerik ugyan, hogy a reakciós eszmék fontos szerepet játszanak a 90-es évek irodalmában és így Kipling műveiben is, de úgy látják, hogy mindazonáltal Kipling közelebb jár a kor alapvető problémáihoz és legjobb műveiben emberibb és realistább módon közelíti meg őket, mint szocialista nézeteket valló kortársai, akik félrevonultak a társadalomtól és elromantizálták azt (67, 55, 86, 82). Hasonló következtetésre jutott Kiplingről egykor már James is, és hasonló megállapítást tesz Bush Davidsonról (75, 7).

A szakirodalom számottevő jelentőséget tulajdonít annak, hogy a szecesszió a művészetek egységesítésére törekszik s ezt előbb a festészet és költészet szintézisében, később a szecessziós könyvművészetben keresztül próbálja megoldani, melyben a költemény és díszítése egymással összeforr (19, 24). A szecessziós nyelvezet egyik fő sajátosságának a zeneiségre való törekvést tartják, amely eleinte részletező vizuális képzelettel párosul (96), később azonban kizárólagossá válik: Swinburne számára — írja T. S. Eliot — a szó jelentése és zenéje közül már csak az utóbbi számít (66, 15, 64, 4), Bowra az irodalmiasságot tartja a szecesszió legáltalánosabb érvényű vonásának. Mind Jackson, mind Rodway döntőnek tartja a francia írók, különösen Gautier, Baudelaire, Barbey D'Aureville és

Huysmans hatását a stílus kialakulása szempontjából (27, 16). M. Jones elsősorban abban látja a preraffaeliták jelentőségét, hogy idegen kultúrákat asszimiláltak az angol irodalom számára (15). A Swinburne-irodalom túlnyomó része az őt ért idegen hatásokkal foglalkozik (15, 2, 30). Robson rámutat arra, hogy a szecesszió kozmopolitizmusa elzárja a költőket az angol nemzeti irodalom fő hajtásától, Shakespeare hagyományától, mely az igék energiájából és nem a névszók másodlagos zeneiségéből táplálkozik. Bush szerint a szecesszió félreérti és meghamisítja más korok és népek irodalmát (16, 7). Megállapították, hogy még legszélsőségesebb időszakának legjellemzőbb termékeiben, Wilde és Shaw darabjaiban is eklektikus marad (83, 27), legmaradandóbb sikerei, Wilde vígjátékai, Stevenson regényei s Max Beerbohm szatírja, a *Zuleika Dobson* a könnyű műfaj területéről valók (56, 58, 1, 68). Jackson a műkedvelő esztétát tekinti az irodalmi élet jellemző alakjának, akit az a cél vezet, hogy személyiségét a legfeltűnőbbben tudja érvényre juttatni. Ezért elsősorban azokat a műfajokat kedveli, melyek a legtöbb lehetőséget kínálják erre: az esszét és az epigrammát. Stílusával is elsősorban saját egyéniségére akarja felhívni a figyelmet. Irtózik a közhelyektől, szóhasználatában is a kivételetet keresi, feltűnő szín-szimbolikát alkalmaz (27, 31). A szecesszió legjelentősebb íróinak inkább egyénisége, mint életműve érdekes: ez Bush véleménye Morrisről, ezt látszik bizonyítani az a tény, hogy mind a preraffaelitákról, mind Swinburne-ről, mind a 90-es évek költőiről szóló szakirodalomnak mintegy négyötöde kizárólag életrajzi vonatkozású (7, 15). A kortárs Gide esszéje éppúgy Wilde egyéniségének a jelentőségéről szól, mint Aatos Ojala gondos filológiai tanulmánya, Symons pedig abban látja egyedüli szerepét, hogy sikerült neki a művészet jelentőségét elismertetnie egy alapjában véve művészetellenes korról anélkül, hogy ő maga művész lett volna (70, 78, 84). Szándék és megvalósulás nemegyszer ellentmond egymásnak a szecessziós író esetében. Stevenson, aki Jamest leszámítva a legtisztábban látta a magas igényű próza megteremtésének a módját, csupán utolsó töredékében, a *Weir of Hermiston*ban fogott a megvalósításhoz (63).

Schmutzler szerint a szecesszió jellemző magatartása az önimádat, a magamutogatás és a befelé tekintés. Robson, Bush és Mark Longaker egyes írókon keresztül mutatja be a szecessziós irodalomra jellemző végtelen szubjektivizmust, és a belőle eredő egyhangúságot tekintik legfőbb hibájának (31, 16, 7, 77). Bush rámutat, hogy a szubjektív szecessziós író, egy Morris vagy Swinburne, képtelen alakokat teremteni, felszínesen és vér nélküli eszményit. Mások a homályosságban látják a monotónia okát: Robson szerint Rossetti szonettjeiben a szavak csak általános értelemmel bírnak, Eliot Swinburne-nél a jelentés helyett csak a jelentés hallucinációját találja meg (7, 16, 66).

A szecesszió motívumrendszerét erotikus fogantatásúnak tartják. Schmutzler könyve utolsó részében ennek az összes művészetre érvényes kitűnő elemzését adja. Michel Décaudin a kor két legjellegzetesebb motívumát írja le: Heródiás egyedüllétrögeszméjét, a meddőség kínzó gyötrelmét, a Szép és a Tökéletes álmát és Salomé forró vérű, fellázadt testi érzékiségét, majd kimutatja, mint egyesül a két motívum a korszak legszélsőségesebb periódusának jellemző alkotásában, Wilde *Salomé*jében. Helene Grace Zagona pedig arra mutat rá, mint fonódik össze ebben a képrendszerben kettős értelem: egyrészt az élet forrására utal, másrészt az önmagáért való művészet eszméjét hivatott szimbolizálni (31, 10, 41).

II. A naturalizmus

a) A naturalizmus áramlatáról szóló irodalom lényegesen kevesebb tisztázatlan kérdést vet föl, mint a szecesszióé. A terminológia azonban itt sem azonos az általunk használttal, s a különbség az elsődleges irodalom jellegéből következik. Angliában

a naturalizmus — Neill szavaival élve — ellenhatás a szecesszióra (111), Jacob Korg, Hough és Allen pedig nem tekinti többnek néhány kisebb áramlat egyikénél, valamely nagyobb időszakon, a Viktória-, később pedig az Edward-koron belül (115, 109, 98). Egészen más a helyzet az amerikai naturalizmussal. Amerikában a realizmus csak későn fejlődött ki, majd — ahogyan Marcus Cunliffe írja — észrevétlenül, fokozatos átmenetekkel ment át a naturalizmusba (100). Így azután az amerikai irodalomtörténészek a realizmus és naturalizmus elnevezéseket bizonyos mértékig hasonló értelemben használják. Míg Darrel Abel és Roger B. Salomon a realizmusnak egy korábbi fázisáról beszél Howells és James műveiben, addig Donald Heiney egy további periódusán belül ír Norris és London szociológiai vagy Crane közgazdasági naturalizmusáról (97, 112, 107). Charles C. Walcutt az amerikai naturalizmusról szóló ezidáig legátfogóbb könyvben összefoglalja az amerikai tudósok felfogását a naturalizmusról. E szerint a meglehetősen tág értelmezés szerint a naturalizmus nem stílus, hanem elsősorban filozófiai orientáció, a hatás végleteit és intenzitását hangsúlyozó romantikának és a valósághoz való hűséget jelentő realizmusnak afféle metszéspontja. Fő témái és motívumai a determinizmus, a fennmaradásért folytatott küzdelem, az erőszak, a tabuk elleni támadás; formái a klinikai tanulmány, a panorámaszerű bemutatás, az úgynevezett „une tranche de vie”, a tudatfolyam és „az elkeseredettség krónikája”; stílusa lehet dokumentumszerű, szatirikus, impresszionista vagy szenzualista (117).

b) Az angolszáz naturalizmust általában kései keletűnek tartják. Jackson George Moore *Esther Waters* (1884) és Thomas Hardy *Jude the Obscure* (1896) című regényeinek megjelenésétől számítja az angol naturalizmus kezdetét, Malcolm Elwin viszont azt állítja, hogy Charles Reade *Drink* (1879) című színdarabja vezette be az áramlatot a szigetország irodalmába (110, 102). Walcutt és Robert Spiller egyaránt körülbelül 1890-re teszi az amerikai naturalizmus megindulását. Mindketten megegyeznek abban, hogy kialakulását elősegítette az evolucionista tanok elterjedése. Walcutt egészen a középkor kettős világegyetem-felfogásától eredezteti, s előkészítői közül Newton determinizmusát, a deizmusnak az ember eredeti jóságáról szóló tanítását, Comte pozitívizmusát és Marx hatását emeli ki. Spiller a hazai források jelentőségét hangsúlyozza. Szerinte az áramlat megjelenését a korszerű amerikai társadalomtudomány: a lélektan (William James), a szociológia (Bellamy) és a történettudomány (Adams) kidolgozása tette lehetővé, s a romantika haldoklása váltotta ki ellenhatásként (117, 114). Az angol naturalista korszakot Allen Bennetnek, Wellsnek, Galsworthynak és Maughamnak a XX. század első másfél évtizedében írott regényeivel zárja. Igaz ugyan, hogy ezek az írók jóval túléltek a háborút, de egyrészt lényegében már mit sem változnak, másrészt ekkor már nem az uralkodó stílust képviselik. Allen 1919-től, Virginia Woolf első naturalizmusellenes programnyilatkozatától számítja az új korszak kibontakozását. Nehezebb azonban az amerikai naturalizmus korának végső időpontját meghatározni. Heiney és Walcutt megegyezik abban, hogy az áramlat mélyen benyúlik a XX. századba, s új hullámát látja Anderson, Farrell, Steinbeck, Hemingway, Dos Passos és mások műveiben (107, 117).

c) Az angol naturalizmust a szecesszióhoz hasonlóan tendenciának tartják a századforduló irodalmában. Míg az angol eredetű szecesszió — mint írják — szülőföldjén bontakozik ki a legteltesebben, addig a franciáktól kapott naturalizmus sokkal kisebb érvényességű. Noha ellenhatás a szecesszióra, ez nem jelenti azt, hogy időben szűkséggéppen követi, a kutatás inkább szoros összefüggésüket, párhuzamos fejlődésüket hangsúlyozza. Mind Neill, mind Allen úgy gondolja, hogy George Moore az egyedüli angol író, aki a naturalizmust tiszta formájában képviseli, s ő is csak tevékenysége korábbi időszakában, később — mint azt már James Huneker is hangsúlyozta — egyre messzebb került tőle (111, 98, 135, 136). Mi több, R. P. Sechler, John Freeman és Helmut

E. Gerber igazolta, hogy még munkássága első felében is egyszerre volt Zola és Pater tanítványa, mindvégig telítve volt szecessziós formaigénnyel, esztétikai nézetei pedig a 90-es évek esztéticista álláspontjának felelnek meg (147, 132, 133).

Allen szerint Moore-t leszámítva Angliában nincs naturalizmus a francia értelemben véve, hanem az úgynevezett cockney iskola — melynek hatására Wells felhagy a szecessziós utópiák írásával és társadalmi regényekbe fog — Dickens realizmusát folytatja naturalista tematikával, azaz csak témájában válik naturalistává, módszerében és stílusában nem. Allen, W. T. Young, William C. Frierson és Frank Swinnerton kimutatják Zola és Maupassant hatását Gissing regényeiben, ám végkövetkeztetésük az, hogy ez a hatás a leírásokra korlátozódik, az angol író minduntalan visszalép a Viktória-kori melodramatikus cselekményhez, az angol jellemregény, Dickens és Meredith hagyományához, s karakter-regényei jobbakkörnyezetanulmányainál. Henry James, majd Q. D. Leavis bebizonyította, hogy módszerében és technikájában teljességgel viktoriánus regényíró marad (98, 118, 104, 150, 137, 143). Edith Sickel, Frederick Dolman, Wells, P. W. Moore, May Yates, Madelaine Cazamian és Korg pedig egy sor írói tulajdonságára mutattak rá, melyek elkülönítik a naturalizmus íróitól: a tudomány és az ipar fejlődését konzervatív szemszögből elítéli, nőalakjait romantikus konvenciók alapján érzélgőssé teszi és eszményíti, a munkássággal nem rokonszenvez, s gyakran enged didaktikus hajlamának (115).

Arthur Mizener megerősíti Jackson állítását, hogy Hardy közel került a naturalizmusoz regényírói pályája végén, a *Jude the Obscure*-ban (145). Georges Markow-Totevy, Leon Edel és Dupee naturalista korszakról ír James középső alkotói periódusán belül. Szemben az időszak mások által szecessziósnek tartott elbeszélésével, M. Totevy és Dupee az ez időben írt *The Bostonians* (1886), *The Princess Casamassima* (1886) és *The Tragic Muse* (1890) című panorámaszerű regényeket sorolja ide, míg Edel már a *Washington-Square* (1880) című kisregényben is naturalizmust lát (144, 130, 128). Míg Dupee és R. P. Blackmur ezeket a regényeket túlsúlyfoltként tartotta, intenzitást inkább csak a részletekben érzett és afféle kirándulásként fogta fel őket (128, 125), addig F. R. Leavis, majd Lionel Trilling James művészetének korábban elhallgatott erősségét, kora társadalmi kritikáját fedezte fel a *The Bostonians*-ban, Allen, M. Totevy, Trilling és Arnold Kettle pedig a *Th. Princess Casamassima*-ban — a kortárs írókkal, így Gissinggel és Welsszel szemben — az osztályharc felismerését látta meg, s figyelemre méltó közeledést a szegény néprétegek felé (142, 152, 98, 144, 151, 139). Edel Zolának, T. M. Segnitz Maupassantnak James-ra tett hatásáról írt, de Dupee figyelmeztet arra, hogy nem szabad megfeledkezni róla: James voltaképpen elutasította a naturalizmust, s számára az — akár a szecesszió — csak átmeneti tájékozódást jelentett (129, 148, 128). Irving Howe szerint hasonló a helyzet Edith Whartonnal, akinek korai művét, a *The House of Mirth*-öt a naturalista végzettségűség atmoszférája itatja át, de a későbbi regényeiben eltávolodik az áramlattól (134).

Allen Bennett korai alkotóperiódusában, egynéhány kései művében és Maugham munkásságában látja Moore naturalizmusának a hazai földben gyökeret eresztett, az angol regény hagyományába beajtott leszármazottait, azzal a fenntartással, hogy a naturalizmus hagyománya náluk sem folytonos. Virginia Woolf hírnevük tetőpontján vádolta meg Bennettet, Wellset és Galsworthyt azzal, hogy eltorzított, mechanisztikus képet adnak a világról (119, 120). Akkor megnyilatkozása korszakfordulót jelentett, de mennyiben állta ki általános értékelésként az idő próbáját? Ezt a kérdést a második világháború óta többen feltették, s arra a következtetésre jutottak, hogy amennyire érvényes megállapítása Bennett későbbi bestseller-termésére, annyira nem igaz legjelentősebb korai, tehát leginkább naturalista regényeire (140, 149, 121, 153). Wells és Galsworthy művészi tekintélyén azonban támadása maradandó csorbát ütött. Bergonzi

kimutatja, hogy Wells az új század első évtizedében, mikor a naturalista társadalmi regény műveléséhez fog, egyszer s mindenkorra letesz a művészi hivatásról, hogy a publicista egyáltalán nem jelentéktelen, de lényegében más szerepére vállalkozzék (122). D. H. Lawrence megállapította, hogy a *The Man of Property* (1906) szatírája után a Forsyte-sorozat érzelmességbe fullad, nemrégiben pedig V. S. Pritchett Galsworthy naturalizmusát fantáziaszegény, vulgáris leegyszerűsítésnek nevezte (141, 146). Művészileg még Maugham teljesítménye is figyelemre méltóbb — érvel Richard Cordell —, tekintetbe véve, hogy ő erejét helyesen mérte fel és sokkal szerényebb célt tűzött maga elé (127).

Cunliffe az amerikai naturalizmus kialakulását Howells-tól számítja, aki végigjárta a realizmus fejlődésének minden állomását és végül közel került a naturalizmus-hoz. Walcuttall egyetértésben Hamlin Garlandot, Norris-t, Stephen Crane-t, Londont és Dreisert tekinti az áramlat legjelentősebb képviselőinek a századforduló időszakában. De bizonyos fenntartásokkal is él: Garland félúton áll meg Howells realizmusa és Zola naturalizmusa között, Norris első regényei a naturalizmus számos sajátosságát mutatják, de befejezetlen trilógiájában az evolucionizmus igazának a hangoztatása mellett szecessziós módra kedveli az egzotikumot (100). John Berryman a naturalizmust Dreiser munkásságára korlátozza, akinek az értékét legtöbbször legalábbis vitathatónak tartják, mert stílusa a zsurnalisztika határán mozog, filozófiája végtelenül egyszerűsít és torz képet ad a világról, regényei egészükben teljességgel formátlanok (123, 138). A legjelentősebbnek nem őt, hanem Crane-t tekintik, de ugyanakkor elismerik, hogy Crane művészi magasabbrendűsége annak eredménye, hogy elfordult az áramlattól és a James és köre által képviselt ellen-naturalista irányzathoz közeledett. Berryman őt tekinti a legnagyobb amerikai novellistának. Elsősorban szimbolizmusra hajló stílusművészetében és ironikus pátoszában lát a naturalizmustól távol eső értékeket (123). Spiller Crane, Sidney Lanier, W. V. Moody és E. A. Robinson verseiben a tudomány jegyében újjáteremtett, naturalista költészet megteremtésére lát kísérletet (114).

d) Az angol naturalizmus egyik fő sajátosságának a szubjektívizmust tartják. R. C. Churchill úgy véli, hogy Gissing jelentősége az önéletrajzíró Mark Rutherfordéhoz hasonlítható: részben történeti értékű, részben emberi dokumentumként érdekes. Allen szerint Gissing felfogása koráról megegyezik Flaubertével, de vele ellentétben megvetését nem tudja kivéteni, tökéletlen művész, szubjektív regényíró marad (103, 98). Virginia Woolf is fogyatékos képzeletű regényírónak látja, akinél a fiktív alakok élete csak részben fedi a szerzőt, Moore regényeiben pedig szubjektívizmusával magyarázza a drámai erő hiányát, s önéletrajzát tekinti legjobb művének (154, 155). A szakirodalom megegyezik abban, hogy az angolok a franciáktól átveszik a naturalizmust, de míg Stuart P. Sherman halva született, az angol nemzeti hagyománytól idegen kezdeményezésnek tartja ezt a kölcsönzést, addig Arnold Bennett egészséges ellenhatásnak az angol regény konvencióival szemben (113, 99). Allen Maupassant-hatást vélt felfedezni az *Esther Waters*-ban, az irodalomtörténészek többsége azonban Zola hatásáról ír (98, 104, 105, 101, 126). A naturalista regény — írja Allen — a környezet ábrázolására helyezi a főhangsúlyt, Neill szerint Moore a műfajt kortárs-történelemnek fogja fel, kora társadalmi környezetét akarja pontosan és teljességében megrajzolni, Frederick J. Hoffman pedig az amerikai naturalista regény dokumentum-jellegét hangsúlyozza. (98, 111, 108).

Hoffman és William N. Gibson az amerikai regény két fővonalát különbözteti meg, s lényegében ugyanerről a kettősségről ír Cunliffe az Európába költöző és otthon maradó írók vagy Trilling James és Dreiser szembeállításakor. James és követői a regény művészet voltát és kritikai esztétikájának a szükségességét, a technika és a módszer jelentőségét emelik ki, szemben a naturalistákkal, akik a regényíró anyagának társadalmi érvényét, az író felelősségét helyezik mindenek fölé, s céljuk hitelesen és becsületesen ábrázolni olyan állapotokat, melyek megjavítása a politikai dolga. Átfogó

képet adjon-e a regény vagy gazdagságos legyen s egységes, a társadalmi kérdéseket a tömegviselkedésen vagy az egyéni tudaton keresztül vizsgálja, szenttelenül-e vagy egyéni felfogásban, a matematika vagy pedig a szubjektív idő törvényeihez alkalmazkodják, súlyt helyezzen-e a nyelvre vagy pedig nem, naturalista vagy szimbolista legyen a stílusa, tanítson-e a regény, vagy élvezetet nyújtson, azaz jelentsen valamit, vagy pedig megálljon a maga lábán: a kutatók szerint ilyen élükre állított problémák körül keletkezett a két tábor ellentéte (108, 106, 100, 116).

Általánosan elfogadott megállapítás, hogy a naturalizmus evolucionista tanokra épül (100, 131). Tudományos objektivitását azonban Hoffman illuzórikusnak mondja. A *Sister Carrie*-t veszi példának s műkedvelő kémiával és léttannal, áltudományos formában jelentkező erkölcsi magyarázattal átítatottnak véli (108). Walcutt filozófiai, léttani, szociológiai és közgazdasági ismeretekkel hozza kapcsolatba a naturalizmus elméletét, de Hoffmannal együtt arra a következtetésre jut, hogy a naturalisták a gyakorlatban eltértek az elméletüktől (117. 108). Blackmur rámutat arra az ellentmondásra, melyből ez fakad. A naturalista a fennmaradásért való küzdelmet akarja ábrázolni, elmélete azonban determinista, s a következetesen determinista szemlélet minden emberi küzdelem létét tagadja (124). Mizener szerint a determinista naturalizmus hamis okozatiságot állít fel a dolgok között. A naturalista Hardy alakjai azért sokkal kevésbé érdekesek James hőseinél, mert szinte semmi szabadsággal nem bírnak. Hoffman véleménye az, hogy a naturalista regényben túlteng a környezet; az alak és a cselekmény előre kitervelt elv függvényei: a műből hiányzik a feszültség. Az *An American Tragedy* hősről felszínesen rengeteget tudunk, de jellemének nincs mélysége — vagy ahogyan Virginia Woolf mondta Bennett feltételezett hősnőjéről: sokat tudunk a körülményeiről és semmit sem sajátmagáról (145, 108, 120). Hoffman, Mizener és Walcutt egyaránt abban látják a naturalizmus nagy fogyatékoságát, hogy a szabadság és determinizmus, a test és szellem, a jó és rossz, a férfi és nő, az eszményi és valódi élet, a lázadó optimizmus és beletörődő pesszimizmus, az akarat és sors, a társadalmi radikalizmus és mechanisztikus elkeseredés, az idealizmus és szenzualizmus, az ész és ösztön, a tudomány és intuíció ellentmondását nem képes feloldani (108, 145, 117).

III. Az objektív-szimbolista regény

a) A szimbolizmus megjelölés értelmezése sajátos. Az eddig ismertetett szakirodalom alapján arra következtethetünk, hogy a kutatók többsége irodalmi áramlatot is lát a szecesszióban és a naturalizmusban. Míg azonban, véleményük szerint, a szecesszió angolszász nyelvterületen éri meg legteljesebb kibontakozását, addig az angolszász naturalizmus idegen hatás révén jön létre, s vezető szerepe még sokkal rövidebb időszakon belül is vitatott. Egyesek hajlanak rá, hogy a szecessziót az angol irodalom önálló korszakának léptessék elő, mások az angolszász naturalizmusnak még a létezését is kétségbe vonják. A szimbolizmus elnevezéssel sokkal szűkebb kategóriát, pusztán stílust jelölnek. Érvényességi körét sokkal világosabban és egyértelműbben vonják meg, mint a szecesszióét vagy a naturalizmusét, a korábbiakhoz képest új, a műfaj történetében önálló fejezetet jelentő, a századfordulóra jellemző regénytípusnak a kialakulásával hozzák kapcsolatba. A szimbolista stílust e regénytípus egyik jelentős ismérvének, noha korántsem legalapvetőbb sajátosságának tekintik.

b) Allen a változás előzményeként George Eliot és Meredith regényeit említi, melyek magasabb formai igényt próbáltak támasztani a műfajjal szemben; az 1870-es angol törvényt a kötelező elemi iskolai képzettségről, mely a közönség nagyobb differenciálódását eredményezte; s végül azt, hogy a 80-as évekre a viktoriánus háromkötetes regényformát a gazdaságosabb egykötetes váltotta fel (156). Hough megjegyzi,

hogy a változás szükségességét több író, így Moore is, megérezte, de Allen leszögezi, hogy az angolszász regény megváltozása teljességében James tevékenységének az eredménye. (157). Sokáig váratott magára a felismerés, hogy James a századforduló legjelentősebb angolszász írója, az utóbbi harminc-negyven év róla szóló irodalma azonban már több mint bármely más amerikai íróé, s többen — így T. S. Eliot és Winters — a legnagyobb angolul író regényírónak tekintik (181, 273, 198, 272). Egyesek rámutattak, hogy a műfajnak általa kezdeményezett átalakítása másoknak: Conradnak, Whartonnak és Fordnak is lehetőséget biztosított önálló kibontakozásra (163, 173, 158, 159, 160, 177, 237). Sok kutatónak az a véleménye, hogy e négy író által képviselt tendencia a XX. századi regényt teremtette meg, sőt Winters és Herbert Read szerint az írók mindmáig a James kijelölt úton haladnak (241, 170, 175, 272, 166).

c) Általánosan elfogadott nézet, hogy James legjelentősebb vívmánya a regényírás új módszerének a megteremtése volt, s azáltal, hogy ezt utóbb elméletileg is megfogalmazta, önmagának máig legjobb bírálója lett. René Wellek szerint ő az egyetlen kritikus, akinek sikerült áthidalnia a XIX. és XX. századi kritika szemponjtjai közötti eltéréseket. Nem kétséges, hogy a James-irodalom bősége onnan is következik, hogy a modern regényelméletet, melyre a nyugati regénykritika döntő része támaszkodik, ő teremtette meg (207, 185, 250, 176, 188, 243, 268, 179).

James és társai módszerének a jellemzését általában azzal kezdik, hogy az ilyen típusú regényíró elutasítja az első személyű leíró-elbeszélő módszert, mert a formátlanság veszélyét látja benne, a cselekmény panorámaszerű, festői kezelése helyett a jelenetszerű választja, a stabil társadalmi csoportok és mozgó egyének közötti kapcsolatokat dramatizálja, nem érezzük a jelenlétét, nem lép közbe, nem kommentál, az események alakulását nem befolyásolja, a drámai költeményhez közeledik, módszere objektív-drámai, szemben az írói egyéniségből szereplőt forogó irónikus-romantikussal, nem elmond, hanem bemutat, nem bábszínház, hanem történetíró, azaz nem tud mindent alakjairól, hanem megpróbálja kiismerni őket, nem ő irányítja a cselekményt, hanem az „vezeti” őt (188, 176, 225, 265, 216, 229, 234, 180). Lubbock rávilágít, hogy James célja ellentétes Tolsztojevvel: a gazdagságos kifejezést keresi, szerinte a sikerült regényben egyetlen felmerülő gondolat vagy motívum sem maradhat kidolgozatlan és mindennek egyetlen központhoz kell tapadnia, különben az író nem találta meg az igazi témáját (188, 176). Ez a góc rendszerint valamely központi megfigyelő, aki a közvetett elbeszélés megvalósítója; szándékában tárgyilagos, de valójában a többi hőshöz hasonlóan egyéni korlátai vannak (199, 187, 157, 236, 157, 241, 188, 214, 194, 235). Azaz a történetet valamelyik szereplő nézőpontjából látjuk, helyesebben — ha az író változtatja a nézőpontot — egyes hősök szemszögéből. Az alakok egymásban tükröződnek, a történetnek csak előítéletekkel fűszerezett változatait ismerjük, a valóságot az olvasónak kell kihámozni (168, 224, 194). A nézőpont mellett a belső kapcsolatok elvét tartják az objektív-drámai módszer legfontosabb ismérvének: a cselekményen belül minden összefügg és fényt derít egymásra, de a cselekménynek egyetlen része sem hivatkozik rajta kívüli dolgokra, egyedül a valóság egészéhez fűzi kapcsolatot. Az író sohasem tudat előre valamit az olvasóval, az olvasó együtt éli a regényt a szereplőkkel (138, 230, 231, 198, 171). Többen hivatkoznak arra, hogy a cselekmény (az események sorrendje az elbeszélésben) és a történet (ahogyan az események a valóságban követték egymást) megkülönböztetése a társalgás analógiájára támaszkodik, melynek során a dolgok nem a valódi sorrendjükben kerülnek tudomásunkra. Ez az eredete Conrad és Ford regényeiben a gyakori időbeli ugrásoknak (249, 204, 177, 157). Cassell és Robert Liddell kétféle szerkesztést figyeltek meg az objektív-drámai módszerű regényekben: vagy kulcsjelenetekre épül a cselekmény, amelyek előre és hátra tekintenek: folytatások és új kiindulópontok, vagy pedig egyetlen helyzet vagy epizód kiszélesítése, illetve kifejtése (194, 174).

d) Allen hangsúlyozza a műfaj James által előidézett átalakulásának kettős: esztétikai s egyszersmind etikai jelentőségét. M. Totevy a kor erkölcsi történelmét látja James és követői regényeiben. F. R. Leavis és cambridge-i kritikai iskolája — Cornelia Kelley nyomán — George Eliotnak Jamesra tett hatásából vezeti le mély erkölcsi érzékület, míg Winters szerint az erkölcsi küzdelmet dramatizáló és élére állító új-angliai kálvinizmus öröksége, tehát az amerikai viszonyokból következő történelmi fejlődés eredménye (227, 172, 182, 272). Blackmur úgy gondolja, hogy ezek a regények arra a kérdésre keresnek választ, vajon az erkölcs a szabadság vagy a tönkretétel eszköze? Van Ghent szerint arra, a szereplők hányféle emberi kapcsolatot tudnak teremteni, anélkül, hogy elvesztenék integritásukat. Mathiessen a szabad akarat illuzórikusságának a bizonyítékait látja bennük; C. B. Box a liberális erkölcs kifejezésének tekinti őket; Trilling D. H. Lawrence erkölcsi tanítása, Mildred E. Hartsock az egzisztencialista etika előzményeinek (190, 265, 242, 165, 263, 218). Winters és Van Ghent azért tartják nagy moralistának Jamest és a nyomában járókat, mert azzal, hogy a lehető legteljesebb szabadságot adják hőseiknek, az erkölcsi problémákat mintegy kihívják. Robert J. Reilly összeveti őket Zolával, Hemingway-vel, Camus-vel: míg ez utóbbiaknál az erkölcsi tényezők senkit sem lepnek meg, mert könnyen levonatkozathatók, addig Jamesnél és Conradnál problémát jelentenek és foglalkoztatják az embert, mert nem absztrahálhatók. Ők nagyobb művészek, anyaguknak, a nyelvnek jobban birtokában vannak, művük szövése gazdagabb (272, 265, 178). Sokan hívják fel arra a figyelmet — így például M. Totevy a *The Princess Casamassima*ról szólva —, hogy ezek a morális gondolatmenetek gyakran tevődnek át a politika síkjára (241). A marxista Kettle véleménye az, hogy Conrad az egyedüli angol-emberben politikai regénynek tekinti, mert a mozgásban levő társadalmat, a készülő történelmet mutatja be, ahogyan azt egyik kései levelében Engels céllal tűzte ki. Pritchett úgy vélekedik, hogy a regényt napjainkban inkább írhatták volna, mint 1904-ben, Lerner pedig a legkitűnőbb marxista regénynek nevezi (171, 172, 157). Horst Bien fényt derített Conradnak az anarchista mozgalmakhoz fűződő kapcsolataira, lengyel levelezésének a kiadása és E. K. Hay könyve pedig arra, hogy regényei — akár Londonban, akár elképzelt dél-amerikai államban játszódtak — mindig Kelet-Európa politikai helyzetének a problémáit próbálták megfejteni (186, 246, 220, 191, 239). Douglas Brown, Pritchett és Douglas Hewitt szemében Conrad és Ford erkölcsi komolysága szkeptikus intelligenciájukból következik, Cassell és John Hafley a regényeikben szereplő morális értékek és az elbeszélő szerkezet, az időbeli ugrások összefonódására hívja fel a figyelmet (167, 177, 223, 194, 215).

e) Sokan azok közül, akik az objektív-drámai módszerű regények morális aspektusával foglalkoznak, a kétértelműséget tartják e regények legfőbb jellemzőjének. Winters és Marius Bewley ezt speciálisan új-angliai örökségnek tartja (272, 161). Ez a kétértelműség egyes műveknél egymásnak látszólag ellentmondó tolmácsolásokat eredményezett, melyekről utólag általában az derült ki, hogy nem külön-külön, hanem együtt igazak (206, 269, 253, 184, 199, 275, 219). Többen rámutattak, hogy az irónia alapvető sajátossága az ilyen típusú prózai elbeszélő műveknek (226, 205, 208). Edmund Wilson végigvezette az elfojtott ösztönök motívumát James egész életművén, és a benne mélyen gyökerező kétértelműséget freudista módon értelmezte (271). Kiindulópontjául a *The Turn of the Screw* mélypszichológiai elemzése szolgáltak. Lélektani elemzése heves ellenkezést váltott ki, s a legkülönbözőbb cáfolatok születtek, melyek az objektív-drámai módszernek ezt a legvitatottabb példáját a hagyományos szellemtörténet zseniális továbbfejlesztéseként fogták fel; cáfolták, hogy akár a legkisebb részletében is kétértelmű lenne; keresztény szimbolikát láttak benne; vagy éppen a viktoriánus társadalom maró szatírájú kritikájának fogták fel (274, 174, 195, 221, 222, 56, 196, 258).

f) F. R. Leavis és Richard Chase szerint a századforduló irodalmának egyik sajátossága a regényíró új típusának, a *költő-regényírónak* a feltűnése. Gibson ezzel hozza összefüggésbe azt, hogy az angol-amerikai próza a naturalizmustól a szimbolizmus felé fejlődik (234, 164, 169). Allen és David Lodge megállapította, hogy a századforduló szimbolista prózája a költészet kötöttebb formájához közeledik, s fejlődése rokon vonásokat mutat a XVII. századi blank verse átalakulásával (156, 238). Mások bebizonyították, hogy a strukturális képek és a szimbolista szerkezet megjelenése a szimbolizmus és az objektív-drámai módszer szerves összefüggését jelenti (194, 193). Kettle, Henry Gifford és Van Ghent pedig arra figyelmeztetnek, hogy a prózai szimbolizmus és az objektív-drámai módszer 1880 körül egyszerre alakult ki (171, 167, 265). Cassell jellemzőnek tartja, hogy James és követői regényeiben az alakok egymást képekben látják, azaz a nézőpont-technika és a szimbolizmus is egymás vejejárói. Egyszersmind — Guérard-ral egyetemben — azt is kiemeli, hogy a Gonosz megjelenítésében a szimbolizmus a morális értékek, illetve kétértelműségük bemutatására szolgál. Lobus Snow szerint a képalkotás a művészet és az erkölcsiség tökéletes egységét hangsúlyozza (193, 213, 257).

Az angolszász prózai szimbolizmus teljességében az 1890-es évek második felében bontakozik ki, de virágkorát az új század első évtizedére teszik (156, 244, 189, 167, 262). Ebben a formájában a képek bonyolult hierarchiáját jelenti, melynek lépcsőfokai az egyszerű költői kép, az irodalmi utalás, a jelentőséggel teljes metafora, a tárgyiasított jelkép és a mitikus utalás bibliai idézetekre (244, 242, 194). A részlettanulmányok eddig jobbra a szimbólumok szétágazó, kimeríthetetlennek látszó gazdagságát látszanak bizonyítani (199, 254, 183, 248, 247, 217, 211, 245, 260, 267). Megegyezés született arra nézve, hogy jelentős részüik logikai-intellektuális gyökerű (232, 233, 209, 240, 266, 238), a szimbolizmus a nyelv legkisebb részleteit is döntően befolyásolja (255, 251 197), és a kidolgozottságnak és bonyolultságnak ez a foka a művek többségében funkcionálisan indokolt (204, 199, 177). Douglas Brown ugyan támadta Conrad szimbolista értelmezőt (223, 213, 259), és — F. R. Leavis nyomán — kizárólag politikai regényíróként próbálta értelmezni (167), de Marion B. Brady azóta bebizonyította, hogy szimbolizmus és politikai tematika mindig összeforr műveiben (192).

g) A szakirodalom hangsúlyozza James realizmus-igényét, azt, hogy az objektív módszerű és szimbolista stílusú regény létrehozásával a valóság teljes ábrázolását akarta szolgálni (157). Korai korszakában Amerika társadalmi történetének egy fejezetét (272, 249, 199), Hawthorne és George Eliot realizmusának a továbbfejlesztését (201, 202, 203 261), a 90-es évek második felében írt műveiben az erkölcsi érzék és a megváltozott, romlottá vált társadalom szembeállítását (241, 199), kései periódusában Balzac realizmusának a továbbfejlesztését látják (179, 199, 200). Már korábban említettem azokat a forrásmunkákat, amelyek Conrad politikai realizmusáról írnak. Whartont társadalmi prófétnak tekintik, akinek legjobb regényeiben az amerikai társadalom szétesése a témája (270, 252, 177). Ford egész írói munkásságában fokozatos közeledést vélnek felfedezni a háborús tetralógiában megvalósított realizmushoz (184, 212).

A századforduló angolszász irodalmáról szóló újabb szakirodalom áttekintése után a következő következtetéseket vonhatjuk le. A korszak íróit nagy mértékben átértékelték az utóbbi három évtizedben. A század elején Swinburne, Wilde, Shaw, Wells, Galsworthy tevékenységét tartották a korszak legjelentősebb művészi teljesítményeinek, ma James, Conrad, Crane, Wharton, és Ford áll az érdeklődés középpontjában. Úgy vélik a kutatók, hogy az angol-amerikai századforduló a regény műfajában alkotott maradandót, annak ellenére, hogy a korabeli írók túlnyomó többsége költő volt. Az átértékelések azt mutatják, hogy a szecesszió és a naturalizmus művészi súlya, s ezért jelentősége is, csökkent az irodalomtörténelem szemében. Sem a naturalizmus, sem a szecesszió nem érte el célját, a társadalmi regény, illetve a magas művészségű stílus

megteremtését, mindkettő olyanoknak sikerült, akik egészükben kívül maradtak mindkét áramlaton. Végül a szecessziót és a naturalizmust egymással összefüggőnek és tendencia érvényűnek tekintik, míg a szimbolizmus fogalmának sajátos értelmet adnak.

Megállapíthatjuk, hogy a századforduló irodalmának angolszász kutatói részletkérdéseket igen gazdagon, általánosabb összefüggéseket azonban vajmi ritkán világítanak meg. Ennek okát elsősorban abban kereshetjük, hogy angol nyelvterületeken a kritika az irodalomtudomány legfejlettebb ága. A kutatók vagy egyszerűen kétségbevonják az irodalomtörténet létjogosultságát, vagy pedig a XIX. század irodalomtörténeti iskoláinak színvonalatlan epigonjai. Az igényes irodalomelmélet vagy hiányzik, vagy pedig túlságosan elvont, mессze elrugaszkodik az irodalom konkrét jelenségeitől. Az angol-amerikai kritikások ismeretelmélet kiindulópontja az empirizmus: konkrét jelenségekkel foglalkoznak, de céljuk az, hogy leírják őket, s legtöbbjük tartózkodik minden általánosítástól. Sokoldalúan elemeznek egy-egy szecessziós, naturalista vagy szimbolista jelenséget, de nem válaszolnak arra a kérdésre, mit is jelent a szecesszió, a naturalizmus, a szimbolizmus az angolszász irodalomban. Alkalmyszerűen használnak olyan elnevezéseket, mint korszak, irányzat, áramlat, stílus anélkül, hogy tisztáznák a megjelölt fogalmak értelmét az általuk tárgyalt időszak irodalmára nézve. Részleges kudarcuk arra enged következtetni, hogy lehetetlen pusztán konkrét irodalmi jelenségek alapján valamely nagyobb irodalomtörténeti korszak általánosabb összefüggéseit megállapítani.

IRODALOM

I. A szecesszió

a) Általános művek

1. WALTER ALLEN: *The English Novel*. New York, 1954. „The Novel from 1881 to 1914”.
2. LOUIS ARAGON: *Les Cloches de Bâle*, „Préface”, *Oeuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*. Paris, 1965.
3. VITTORIO—TRABUCHELLI BINI: *L'Art Nouveau*. Milano, 1957.
4. C. M. BOWRA: *The Romantic Imagination*. New York, 1961.
5. BERNARD BUDDIMAN: *The Men of the Nineties*. London, 1920.
6. OSBERT BURNETT: *The Beardsley Period*. London, 1925.
7. DOUGLAS BUSH: *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*. New York, 1937.
8. YVAN CHRIST: „Faut-il classer le modern' style?” *Arts*, 1959. 727.
9. ITALO CREMONA: *Il tempo dell'Art Nouveau, Modern' style—Sezession—Jugendstil—Arts and Craft—Florence—Liberty*. Firenze, 1964.
10. MICHEL DÉCAUDIN: „Une Mythe 'fin de siècle': Salomé”, *CLS* 4: 109—117.
11. L. ECKHOFF: *The Aesthetic Movement in English Literature*. London, 1959.
12. TUDOR EDWARDS: „Art Nouveau”. *Art*, May 1955. 5.
13. OLIVER ELTON: *A Survey of English Literature 1830—1880*. London, 1920.
14. J. FARMER: *Le mouvement esthétique et „décadent” en Angleterre, 1873—1900*. Paris, 1931.
15. F. E. FAVERTY (ed.): *The Victorian Poets, A Guide to Research*. Cambridge, Mass. 1956.
16. BORIS FORD (ed.): *The Pelican Guide to English Literature, Vol. 6. From Dickens to Hardy* (rev. ed.) Harmondsworth, 1960.
17. RICHARD LE GALLIENNE: *The Romantic '90' s*. London, 1926.
18. W. GAUNT: *The Aesthetic Adventure*. London, 1945.
19. JAMES GRADY: „A Bibliography of the Art Nouveau”. *JSAH*, 14: 18—27.
20. Üö.: „Nature and the Art Nouveau”. *AB*, 37: 187—194.
21. ROGER—H. GUERRAND: *L'Art Nouveau en Europe, précédé de „Le Modern Style' d'où je suis” par Aragon*. Paris, 1965.
22. PIERRE GUERRE: „Aspects actuels de l'Art Nouveau”. *Critique*, 24: 631—648.
23. W. HAMILTON: *The Aesthetic Movement in England*. London, 1882.

24. HANS H. HOFSTÄTTER: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei: Ein Entwurf. Köln, 1963.
25. GRAHAM HOUGH: The Last Romantics. London, 1946. (Ismertette Szili József, Helikon, 9: 68—69.)
26. HERIBERT HUTTER: Art Nouveau. London, 1967.
27. HOLBROOK JACKSON: The 1890's. Harmondsworth, 1939.
28. HENRY F. LENNING: The Art Nouveau. The Hague, 1951.
29. S. DIANA NEILL: A Short History of the English Novel (rev. ed.) New York., 1964. „Aesthetes and Social Realists”.
30. MARIO PRAZ: The Romantic Agony, transl. by A. Davidson (2nd ed.) New York, 1951.
31. ROBERT SCHMUTZLER: Art Nouveau—Jugendstil. Stuttgart, 1962 és London, 1964.
32. HELMUT SELING (Herausg.): Jugendstil: Der Weg ins 20. Jahrhundert. Heidelberg, 1959.
33. PETER SELZ—MILDRED CONSTANTINE (ed. s): Art Nouveau, Art and Design at the Turn of the Century. New York, 1959.
34. ARTHUR SYMONS: „The Decadent Movement in Literature”. HNMM, Nov. 1893.
35. Üö.: The Symbolist Movement in Literature. London, 1899.
36. PARICK WALDBERG: „Modern Style”. L'Oeil, 71: 48—61.
37. MIECZYSLAW WALLIS: Secesja. Warszawa, 1967.
38. T. F. WELBY: The Victorian Romantics 1850—1870. London, 1929.
39. ALICK WEST: The Mountain in the Sunlight, Studies in Conflict and Unity. London, 1958. (Ismertette Gergely Ágnes, Helikon, 5: 204—207.)
40. W. B. YEATS: Introduction to the Oxford Book of Modern Verse. Oxford, 1936.
41. HELENE GRACE ZAGONA: The Legend of Salome and the Principle of Art for Art's Sake. Paris, 1960.

b) *A szecesszió előzményei*

42. LAURENCE BINYON: The Drawings and Engravings of William Blake. London. 1922.
43. Üö.: The Followers of William Blake. London, 1925.
44. EUGENE J. BRZENK: „Pater and Apuleius”, CL, 10: 55—60.
45. T. S. ELIOT: „Blake”, The Sacred Wood. London, 1920.
46. ROGER FRY: „Three Pictures in Tempera by William Blake”, Vision and Design, London, 1920.
47. H. R. HOPE: The Sources of Art Nouveau. Cambridge, Mass. 1943.
48. S. T. MADSEN: Sources of Art Nouveau. New York, 1956.
49. K. PRESTON: Blake and Rossetti. London, 1944.
50. ROBERT SCHMUTZLER: „The English Origins of Art Nouveau”. AR, 117: 108—117.
51. Üö.: „Blake and Art Nouveau”. AR, 118: 90—97.
52. A. C. SWINBURNE: William Blake, A Critical Essay, London, 1868.
53. ARTHUR SYMONS: William Blake. London, 1907.
54. JAKOB WALTER: William Blakes Nachleben in der englischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Schaffhausen, 1927.

c) *Részlettanulmányok*

55. W. H. AUDEN: „The Poet of Encirclement”. NR 109: 579—581.
56. S. BARNET—M. BERMAN—W. BURTO (ed. s): The Genius of the Later English Theater. New York, 1962.
57. EBEN BASS: „Lemon—Coloured Volumes of Henry James”. SSF 1: 113—122.
58. ERIC BENTLEY: The Life of the Drama. New York, 1965. 235—236.
59. BERNARD BERGONZI: The Early H. G. Wells. Manchester, 1961.
60. CLEANTH BROOKS—R. P. WARREN: Understanding Poetry (3rd ed.) New York, 1966. 52—59., 100—103., 539—544.
61. R. A. CASSELL: Ford Madox Ford. Baltimore, 1962.
62. DAVID DAICHES: The Novel and the Modern World (1st ed.) Chicago, 1939. „Joseph Conrad”.
63. Üö.: Stevenson und the Art of Fiction. New York, 1951.
64. BONAMY DOBRÉE: Introduction to Selected Poems by A. C. Swinburne. Harmondsworth, 1961.

65. F. W. DUPEE: Henry James. New York, 1951.
66. T. S. ELIOT: „Swinburne as Poet”, The Sacred Wood. London, 1920.
67. Uő.: Introduction to a Choice of Kipling's Verse. London, 1941.
68. E. M. FORSTER: Aspects of the Novel. New York, 1927. 116—119.
69. H. W. GARROD: The Profession of Poetry and Other Lectures. London, 1929. „The Poetry of R. L. Stevenson.”
70. ANDRÉ GIDE: Oscar Wilde. Paris, 1910.
71. J. B. GLASIER: William Morris and the Early Days of the Socialist Movement. London, 1921.
72. DOUGLAS GOLDRING: The Last Pre-Raphaelite. London, 1958.
73. ALBERT J. GUÉRARD: Robert Bridges: A Study of Traditionalism in Poetry. Cambridge, Mass. 1942.
74. HOLBROOK JACKSON: William Morris, Craftsman—Socialist. London, 1908.
75. HENRY JAMES: A Critical Introduction to Stories by R. Kipling. Leipzig, 1911.
76. G. LAFOURCADE: La Jeunesse de Swinburne. Paris, 1928.
77. MARK LONGAKER: Ernest Dowson. London, 1944.
78. AATOS OJALA: Aestheticism and Oscar Wilde. Helsinki, 1954.
79. DEREK PATMORE: „The Pre-Raphaelites”, The Spectator, 1 Oct. 1948.
80. EZRA POUND: Preface to Poetical Works of Lionel Johnson. London, 1915.
81. Uő.: „Henry James”. (1918), Literary Essays of Ezra Pound. London, 1954.
82. V. S. PRITCHETT: „The Short Stories of Rudyard Kipling”, The Working Novelist, London, 1965.
83. G. B. SHAW: „An Old New Play and a New Old One”. Sat. Rev. 23 Feb. 1895.
84. ARTHUR SYMONS: A Study of Oscar Wilde. London, 1930.
85. E. M. W. TILLYARD: Five Poems. London, 1948.
86. J. M. S. TOMPKINS: The Art of Rudyard Kipling. London, 1959. (ismertette Kovács József, Helikon, 6.: 79.)
87. LIONEL TRILLING: „Kipling”, The Liberal Imagination. New York, 1950.
88. PETER URE: Yeats. Edinburgh, 1963.
89. IAN WATT: „Conrad Criticism and The Nigger of Narcissus”. NCF 12: 257—283.
90. A. WILLIAMSON: Gilbert and Sullivan Opera. London, 1953.
91. EDMUND WILSON: „The Kipling that Nobody Read”, The Wound and the Bow, New York, 1941.
92. Uő.: „A. E. Housman”, The Triple Thinkers. London, 1952.
93. YVOR WINTERS: „Traditional Mastery”. HH 5: 321—327.
94. Uő.: „T. Sturge Moore”. HH 6: 534—545.
95. VIRGINIA WOOLF: „Joseph Conrad”, The Common Reader. London, 1925.
96. Uő.: „I Am Christina Rossetti”, The Common Reader, Second Series. London, 1932.

II. *A naturalizmus*

a) *Általános művek*

97. DARREL ABEL: Masterworks of American Realism: Twain, Howells, James. New York, 1963.
98. WALTER ALLEN: The English Novel. New York, 1954. „The Novel from 1881 to 1914.”
99. ARNOLD BENNETT: Fame and Fiction. London, 1901.
100. MARCUS CUNLIFFE: The Literature of the United States (rev. ed.) Harmondsworth, 1964. „Realism in American Prose”
101. C. R. DECKER: The Victorian Conscience. London, 1952.
102. MALCOLM ELWIN: Old Gods Falling. London, 1939.
103. BORIS FORD (ed.): The Pelican Guide to English Literature. Vol. 6. From Dickens to Hardy (rev. ed.) Harmondsworth, 1960.
104. WILLIAM C. FRIERSON: „L'Influence du naturalisme français de 1885 à 1900. Paris, 1925.
105. Uő.: The English Novel in Transition, 1885—1940. London, 1942.
106. WILLIAM N. GIBSON: Introduction to The Red Badge of Courage by Stephen Crane. New York, 1956.
107. DONALD HEINEY: Recent American Literature. New York, 1958. 17—83. o.
108. FREDERICK J. HOFFMAN: The Modern Novel in America (3rd ed.) Chicago, 1963.
109. GRAHAM HOUGH: Edwardians and Late Victorians. London, 1959.
110. HOLBROOK JACKSON: The 1890's. Harmondsworth, 1939.

111. S. DIANA NEILL: *A Short History of the English Novel* (rev. ed.) New York, 1964. „Aesthetes and Social Realists”.
112. ROGER B. SALOMON: „Realism as Disinheritance: Twain, Howells, James”. *AQ* 16: 531—541.
113. STUART P. SHERMAN: *On Contemporary Literature*. London, 1917.
114. ROBERT F. SPILLER: *The Cycle of American Literature*. New York, 1956. „A Problem in Dynamics: Adams, Norris, Robinson.”
115. LIONEL STEVENSON (ed.): *Victorian Fiction, A Guide to Research*. Cambridge, Mass. 1964.
116. LIONEL TRILLING: „Reality in America”, *The Liberal Imagination*. New York, 1950.
117. CHARLES C. WALCUTT: *American Literary Naturalism. A Divided Stream*. Minneapolis, 1956.
118. A. W. WARD—A.R. WALLER (ed. s): *The Cambridge History of English Literature*. 14 vols. Cambridge. 1907—1916. XIII.
119. VIRGINIA WOOLF: „Modern Fiction” (1919), *The Common Reader*, London, 1925.
120. Üö.: „Mr. Bennett and Mrs”. Brown, 1924, *The Captain's Deathbed*. London, 1950

b) *Részlettanulmányok*

121. WALTER ALLEN: *Arnold Bennett*. London, 1948.
122. BERNARD BERGONZI: *The Early H. G. Wells*. Manchester, 1961.
123. JOHN BERRYMAN: *Stephen Crane*. New York, 1950.
124. R. P. BLACKMUR: „The Shorter Poems of Thomas Hardy”, *Language as Gesture*. New York, 1952.
125. Üö.: *Introduction to The Wings of the Dove*. New York, 1958.
126. J. P. COLLET: *George Moore et la France*. Paris, 1957.
127. RICHARD CORDELL: *Somerset Maugham*. London, 1961.
128. F. W. DUPEE: *Henry James*. New York, 1951.
129. LEON EDEL: *Introduction to The Tragic Muse*. New York, 1960.
130. Üö.: *Henry James*. Minneapolis, 1960.
131. DAVID FITELSON: „Stephen Crane's Maggie and Darwinism”. *AQ* 16: 182—194.
132. JOHN FREEMAN: *A Portrait of George Moore in a Study of His Work*. London, 1922.
133. HELMUT E. GERBER: „George Moore: From Pure Poetry to Pure Criticism”. *JAAC* 25: 281—291.
134. IRVING HOWE: *Introduction to The House of Mirth*. New York, 1962.
135. JAMES HUNEKER: *Overtones*. New York, 1904.
136. Üö.: „The Later George Moore”, *The Pathos of Distance*. New York, 1943.
137. HENRY JAMES: *Notes on Novelists with Some Other Notes*. London, 1914.
138. ALFRED KAZIN—CHARLES SHAPIRO (ed. s): *The Stature of Theodore Dreiser*.
139. ARNOLD KETTLE: „The Portrait of a Lady”. *Introduction to the English Novel*. London, 1951—53. II.
140. IRVING KREUTZ: „Mrs. Bennett and Mrs. Woolf”. *MFS* 8: 103—115.
141. D. H. LAWRENCE: „John Galsworthy”. Phoenix, London, 1936.
142. F. R. LEAVIS: *The Great Tradition*. London, 1948.
143. Q. D. LEAVIS: „Gissing and the English Novel”. *Scrut* 7: 73—81.
144. GEORGES MARKOW—TOTEVY: *Henry James*. Paris, (1958).
145. ARTHUR MIZENER: „Jude the Obscure as Tragedy”. *Modern British Fiction*, ed. Mark Schorer. New York, 1961.
146. V. S. PRITCHETT: „The Forsytes”, *The Working Novelist*. London, 1965.
147. R. P. SECHLER: *George Moore „a Disciple of Walter Pater”*. Philadelphia, 1932.
148. T. M. SEGNIETZ: „The Actual Genesis of Henry James's Paste”. *AL* 36: 216—219.
149. STEPHEN SPENDER: *The Struggle of the Modern*. London, 1963.
150. FRANK SWINNERTON: *George Gissing: A Critical Study*. London, 1912.
151. LIONEL TRILLING: „The Princess Casamassima”, *The Liberal Imagination*. New York, 1950.
152. Üö.: „The Bostonians”, *The Opposing Self*. New York, 1955.
153. JOHN WAIN: „The Quality of Bennett”, *Preliminary Essays*, London, 1957.
154. VIRGINIA WOOLF: „George Gissing”, *The Common Reader, Second Series*. London, 1932.
155. Üö.: „George Moore”, *The Death of the Moth*. London, 1942.

III. Az objektív-szimbolista regény

a) Általános művek

156. WALTER ALLEN: *The English Novel*. New York, 1954. „The Novel from 1881 to 1914.”
157. Uő.: (ed.): *The Novelist as Innovator*. London, 1965.
158. MILLICENT BELL: „Edith Wharton and Henry James”. *PMLA* 74: 619—937.
159. Uő.: *Edith Wharton and Henry James*. New York, 1965. (bírálta Denis Donoghue. *Enc Nov.* 1966; a vita folytatása: *Enc Sep.* 1967, 92—95. l.)
160. Uő.: „The Eagle and the Worm”. *LM* 6: 5—46.
161. MARIUS BEWLEY: *The Complex Fate*. London, 1952.
162. WAYNE C. BOOTH: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1961.
163. E. K. BROWN: „James and Conrad”. *YR* 35: 265—285.
164. RICHARD CHASE: *The American Novel and its Tradition*. New York, 1957.
165. C. B. BOX: *The Free Spirit*. London, 1963.
166. EDWARD DAHLBERG—HERBERT READ: *Truth is More Sacred*. New-York, é. n.
167. BORIS FORD (ed.): *The Pelican Guide to English Literature Vol. 7. The Modern Age*. Harmondsworth., 1961.
168. NORMAN FRIEDMAN: „Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept”. *PMLA* 60: 1160—1184. (Ismertette K. L., *IrodF* 2: 382—384.)
169. WILLIAM M. GIBSON: *Introduction to The Red Badge of Courage by Stephen Crane*. New York, 1956.
170. K. A. HORST: *Das Spektrum des modernen Romans*. München, 1960 (ismertette Z. Wittmann Livia, *Helikon*, 8: 255—256.)
171. ARNOLD KETTLE: *Introduction to the English Novel*. London 1951—53. II.
172. F. R. LEAVIS: *The Great Tradition*. London, 1948.
173. Q. D. LEAVIS: „Henry James's Heiress”. *Scrut* 7: 261—276.
174. ROBERT LIDDELL: *A Treatise on the Novel*. London, 1947.
175. BRUCE LOWERY: *Marcel Proust et Henry James*. Paris, 1964.
176. PERCY LUBBOCK: *The Craft of Fiction*. London, 1921.
177. V. S. PRITCHETT: *The Working Novelist*. London, 1965.
178. ROBERT J. REILLY: „Henry James and the Morality of Fiction”. *AL* 39: 1—30.
179. ROBERT WEIMANN: „New Criticism” und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft. Halle, 1962 (magyarul: Budapest, 1965), 265—274.
180. RENÉ WELLEK—AUSTIN WARREN: *Theory of Literature* (2nd ed.) New York, 1956. 213—215.

b) Részlettanulmányok

181. *American Literature* I—XXX: 46 cikk és 21 recenzió James műveiről.
182. H. G. BANTOCK: „Morals and Civilisation: Henry James”. *CJ* July, 1953.
183. A. H. BARELL: *The Development of Imagery and its Functional Significance in Henry James's Novels*. Winterthur, 1959.
184. B. D. BART: „The Good Soldier: Comedy or Tragedy”, *20th CL* 12: 194—201.
185. J. W. BEACH: *The Method of Henry James*. New Haven, 1918. (enl. rev. ed.) Philadelphia, 1955.
186. HORST BIEN: „Joseph Conrad und der Anarchismus”, *ZAA* 1955, 447—470. (Ismertette A. L., *IrodF* 2: 164—165.)
187. J. F. BLACKALL: „The Sacred Fount as a Comedy of the Limited Observer”. *PMLA* 78: 384—393.
188. R. P. BLACKMUR (ed.): *The Art of The Novel*. New York, 1934.
189. Uő.: *Introduction to The Wings of The Dove*. New York, 1958.
190. Uő.: *Introduction to The Portrait of a Lady*. New York, 1961.
191. E. A. BOJARSKI: „Poland Looks at Conrad”. *BA* 39: 29—32.
192. BARION B. BRADY: „Conrad's Whited Sepulchre”. *CE* 24: 24—29.
193. J. X. BRENNAN: „Ethan Frome: Structure and Metaphor”. *MFS* 7: 347—356.
194. R. A. CASSELL: *Ford Madox Ford*. Baltimore, 1962.
195. D. P. COSTELLO: „The Structure of The Turn of the Screw”. *MLN* 75: 312—321.
196. T. M. CRANFILL—R. L. CLARK JR.: „Caste in James's The Turn of the Screw”. *TSL* 5: 189—198.
197. C. R. CROW: „The Style of Henry James”, *Style in Prose Fiction*, ed. H. C. Martin. New York, 1959.

198. F. W. DUPEE (ed.): *The Question of Henry James*. New York, 1945.
199. Uö.: *Henry James*. New York, 1951.
200. Uö.: *Introduction to The Wings of the Dove*. New York, 1964.
201. LEON EDEL: *Introduction to The Portrait of a Lady*. Boston, 1956.
202. Uö.: *Introduction to Roderick Hudson*. New York, 1960.
203. Uö.: *Introduction to The American*. New York, 1963.
204. T. S. ELIOT: „Milton I”, *On Poetry and Poets*. London, 1957.
205. C. R. FISH: „Indirection, Irony, and the Two Endings of James's *The Story of a Masterpiece*”. *MPh* 62: 241—243.
206. WILSON FOLLETT: „Portrait of Henry James”, *NYTBR* 23 Aug., 1936.
207. FORD MADOX FORD: *Henry James*. London, 1913.
208. G. S. FRASER: *Lord Jim: The Romance of Irony*. *CQ* 8: 231—241
209. R. L. GALE: *The Caught Image*. Chapel Hill, 1964.
210. H. S. GODDART: „A Pre-Freudian Reading of *The Turn of the Screw*”. *19th CF* 12: 1 és köv.
211. ARNOLD GOLDSMITH: „The Maltese Cross as a Sign in *The Spoils of Poyton*”. *Permanence* 16: 73—77.
212. AMBROSE GORDON JR.: „Parade's End: Where War Was Fairy Tale”. *TSLI*, 6: 25—41.
213. ALBERT J. GUÉRARD: *Conrad the Novelist*. Cambridge, Mass., 1958.
214. JAMES GUETTI: „Heart of Darkness and the Failure of the Imagination”. *Sew Rev* 73: 488—504.
215. JOHN HAFLEY: „The Moral Structure of *The Good Soldier*”. *FMS Summer*, 1959.
216. DONALD HALL: *Afterword to Washington Square*. New York, 1964.
217. G. M. HARPER: „Conrad's Knitters and Homer's Cave of the Nymphs”. *ELN* 1: 53—57.
218. MILDRED F. HARTSOCK: „The Dizzying Crest: Strether as Moral Man”. *MLQ* 26: 414—425.
219. Uö. „The Exposed Mind”. *CQ* 9: 49—59.
220. E. K. HAY: *The Political Novels of Joseph Conrad*. Chicago, 1963.
221. R. B. HEILMAN: „The Freudian Reading of *The Turn of the Screw*”. *MLN* 62: 433—445.
222. Uö.: „The Turn of the Screw as Poem”. *UR* 14: 277—289.
223. DOUGLAS HEWITT: *Conrad: A Reassessment*. Cambridge, 1952.
224. C. G. HOFFMAN: „Point of View in *The Secret Sharer*”. *CE* 23: 651—654.
225. IRVING HOWE: *Introduction to The House of Mirth*. New York, 1962
226. D. W. JEFFERSON: *Henry James*. Edinburgh, 1960.
227. C. P. KELLEY: „The Early Development of Henry James”. *UISLI* XV. Nos. 1—2.
228. EDNA KENTON: „Henry James to the Ruminant Reader: *The Turn of the Screw*”. *Arts* 6: 245—255.
229. L. C. KNIGHTS: „Henry James and the Trapped Spectator”. *Explorations*. London, 1946.
230. DOROTHEA KROOK: „The Wings of the Dove”. *CJ* Aug., 1954.
231. Uö.: „The Golden Bowl”, *CJ* Sep., 1954.
232. Uö.: „Principles and Method in the Later Works of Henry James”. *LM* 1: 55—70.
233. Uö.: „The Ordeal of Consciousness in Henry James.” Cambridge, 1962. (Ismertette Vámosi Pál, *Helikon*, 9: 84—86.)
234. F. R. LEAVIS: „The Novel as Dramatic Poem” (III): *The Europeans*, *Scrut* 15: 209—221.
235. NORMAN LEER: *The Limited Hero in the Novels of Ford Madox Ford*. Michigan State UP, 1967.
236. RICHARD LEHAN: „Ford Madox Ford and the Absurd: *The Good Soldier*”. *TSLI* 5: 219—213.
237. R. W. LID: „Ford Madox Ford and His Community of Letters”, *Prairie, Schooner*, 35: 132—136.
238. DAVID LODGE: „Strether by the River”, *Language of Fiction*. London, 1966.
239. F. P. W. McDOWELL: „Two Books on Conrad”. *PhQ* 46: 109—124.
240. BRUCE R. McELDERRY: *Henry James*. New Haven, 1965.
241. GEORGES MARKOW—TOTEVY: *Henry James*. Paris, (1958)
242. F. O. MATHIESSEN: *Henry James, The Major Phase*. London, 1944.
243. F. O. MATHIESSEN—KENNETH B. MURDOCH: *Introduction to The Notebooks of Henry James*. New York, 1947.
244. GIORGIO MELCHIORI: „Cups of Gold for the Sacred Fount”. *CQ* 7: 301—316.

245. R. M. MURRAY: „The Balcony, the Pond, and the Literary Traveller”. *Antioch Rev* 25: 333—336.
246. ZDZISLAW HAJDER (ed.): *Conrad's Polish Background*, transl. Halina Carroll. London, 1964.
247. H. S. NELSON: „Eden and Golgotha: Conrad's Use of the Bible in *The Nigger of the Narcissus*”. *Iowa Engl Yearbk* 8: 63—67.
248. JOHN PATERSON: „The Language of Adventure in Henry James”. *AL* 32: 291—301.
249. EZRA POUND: „Henry James” (1918). *Literary Essays of Ezra Pound*. London, 1954.
250. Uő.: „The Notes to *The Ivory Tower*”. *Literary Essays of Ezra Pound*, London, 1954.
251. J. H. RALEIGH: „Henry James: The Poetics of Empiricism”. *PMLA* 66: 107—123.
252. J. H. RANDELL: „The Genteel Reader and *Daisy Miller*”. *AQ* 17: 568—581.
253. MARK SCHORER: *Introduction to The Good Soldier*. New York, 1951.
254. R. W. SHORT: „Henry James's World of Images”. *PMLA* 68: 943—960.
255. Uő.: „The Sentence Structure of Henry James”. *AL* 18: 71—78.
256. R. M. SLABEY: „The Holy Innocents and The Turn of the Screw”. *Die Neueren Sprachen* 4: 170—173.
257. LOBUS SNOW: „A Story of Cabinets and Chairs and Tables”. *ELH* 30: 413—435.
258. MARK SPILKA: „Turning of the Freudian Screw: How Not to Turn it”. *Lit and Psych* 13: 105—111.
259. R. W. STALLMAN (ed.): *The Art of Joseph Conrad*. Michigan UP, 1960, (ismertette Vámosi Pál, *Helikon* 8: 449—450).
260. TONY TANNER: „The Watcher from the Balcony”, *CQ* 8: 35—52.
261. Uő.: „The Fearful Self”. *CQ* 7: 205—219.
262. R. T. TODASCO: „Theme and Imagery in *The Golden Bowl*”. *TSSL* 4: 228—240.
263. LIONEL TRILING: „The Princess Casamassima”, *The Liberal Imagination*. New York, 1950.
264. Uő.: „The Bostonians”, *The Opposing Self*. New York, 1955.
265. DOROTHY VAN GHENT: „The Portrait of a Lady”. *The English Novel*. New York, 1953.
266. IAN WATT: „The First Paragraph of *The Ambassadors*”. *EC* 10: 250—274.
267. CHRISTOF WEGELIN: „The Image of Europe in Henry James”, *The Ambassadors*. New York, 1958. 442—458. o.
268. RENÉ WELLEK: „Henry James's Literary Theory and Criticism *AL* 30: 293—321.
269. EDWARD SACKVILLE WEST: „The Sacred Fount”, *NSN* 4 Oct. 1947.
270. EDMUND WILSON: „Justice to Edith Wharton”, *The Wound and the Bow*. New York, 1941.
271. Uő.: „The Ambiguity of Henry James”, *The Triple Thinkers*. London, 1952.
272. YVOR WINTERS: „Maule's Well, or Henry James and the Relation of Morals to Manners”, *Maule's Curse*. New York, 1938.
273. JAMES WOODRESS: *Dissertations in American Literature, 1891—1955*, with Supplem., 1956—1961. Durham, N. C., 1962. 103 disszertáció James műveiről.
274. VIRGINIA WOOLF: „The Ghost Stories of Henry James”, *Granite and Rainbow*. London, 1958.
275. W. F. WRIGHT: *The Madness of Art*. Lincoln, 1962.

BAKCSI GYÖRGY:

Az orosz századforduló az irodalomtörténet lapjain

Az orosz századforduló irodalmának megismerése és az orosz irodalomtörténet folyamatosságában való elhelyezése az utóbbi évek egyik fontos irodalomtörténeti problémája. Növekszik a szövegközlések és monográfiák száma; viták folynak egyfelől a szovjet és a nyugat-európai irodalomtörténészek között, másfelől a szovjet irodalom-

történetírásan belül is. A polémia nemegyszer — teljesen logikusan — összefonódik a 20-as évek irodalmi mozgalmainak és csoportosulásainak újszerű, a korábnál differenciáltabb és elmélyültebb megítélésével. Fellazulnak a merev korszakhatárok, jóval szélesebb skálán érzékeljük az irodalmi ráhatások és hagyományok bonyolult láncolatát.

Már az is fogas kérdés, hogy milyen időhatárok közé helyezzük az orosz századfordulót. A kezdeti időpont eléggé egyértelmű, az orosz költészet „ezüstkora” 1890 körül Merezkovszkij és Minszkij manifesztumaival, Brjusov gyűjteményes kötetivel, Balmont jelentkezésével kezdődik; és Gorkij első írásait a prózában is határkönek kell tekintenünk. De mikor zárul ez a periódus?

Kézzenfekvőnek látszik, hogy a szovjet kézikönyvek nyomán 1917-tel fejezzük be a korszakot. Az októberi forradalom az írók életében és művészetében új szakasz kezdetét jelenti. Másfelől viszont az orosz irodalomra is érvényesek az össz-európai irodalmi tendenciák és változások. Az orosz művészeti irányzatok (szimbolizmus, naturalizmus, avantgardizmus stb.) eleinte némi késéssel, később egyidejűleg követik a nyugat-európai áramlatokat. A szimbolizmus kifulladására és az avantgardista ellentámadás Oroszországban is 1910 körül következik be; az avantgardista irányzatok művészetben, irodalomban ezután bontakoztak ki a maguk teljességében és sokféleségében. Az európai összehasonlító irodalomtörténet szempontjából tehát indokolt az orosz századfordulót 1910-zel lezárni.

Az orosz nyelvben nincs megfelelő szó a századforduló fogalmára, ezért a szovjet kézikönyvek korábban a „XIX. század végi — XX. század eleji” kifejezést használták. Újabban előtérbe kerül a „XX. századi orosz irodalom” meghatározás is. E könyvek a legutóbbi időkg 1917-et (a szocialista irodalom kivételével) a művészeti irányzatok szempontjából áthághatatlan határként jelzik. Tehát pl. a futurizmus 1917-tel befejeződött, Majakovszkij pedig már jóval 1917 előtt leküzdötte volna „futurista csökevényeit”, stb. A Rubikont alig egy két író lépi át. A XX. századi irodalom szétfeszítődik dekadens századeleji orosz irodalomra, amelynek hatása alól csupán Gorkij, Szerafimovics, Majakovszkij és még egy-két író vonhatta ki magát, valamint a tőle független szovjet irodalom.

Egy példa az 1964-ben megjelent akadémiai kiadású irodalomtörténetből: „A XX. század orosz irodalmának tapasztalata bebizonyította, hogy amennyiben dekadens ízű alkotói módszerrel találkozunk, egy nagy művész sem tud megmaradni annak keretei között. Nem véletlenül szakított a szimbolizmus alapjaival és találta meg helyét a szovjet irodalomban a szimbolizmus két legnagyobb képviselője: Brjusov és Blok. Nem véletlen, hogy a futurizmus keretei kezdetől fogva szűknek bizonyultak Majakovszkij számára.”(1)

E koncepció jegyében történik az is, hogy Csehov, aki 1904-ben hunyt el és legfontosabb műveit (a többi között négy nagy drámáját) 1890 után írta, az irodalomtörténetekben egy korszakkal „hátrább” kerül, a klasszikus realisták közé. (2) Pedig az időrenden kívül számos művészi és gondolati összefüggés (személyes kapcsolatokat nem is említve) a századforduló művészei közé sorolná őt.

Nem tudjuk elfogadni a nyugati irodalomtörténészek egy részének periodizálását. Megfigyelhetjük náluk, hogy a szintén 1890 körül kezdett korszakot a 30-as években igyekeznek lezárni. (3) Ezáltal csaknem kiiktatnák Október hatását az orosz irodalomra. A 20-as években is főként a századforduló mozgalmainak utóhatásait vizsgálják, a maguk szájíze szerint magyarázzák Blok, Jeszenyin és Majakovszkij munkásságát; felnagyítják Gorkijnak a forradalom idején jelentkező szemléleti problémáit; ellenzéki tendenciát keresnek a Szerapion-testvérek írói csoportjában, ezen belül különösen nagy jelentőséget tulajdonítanak Lev Lunc, Zemjatin és Pilnyak működésének — általában egy „ellenzéki irodalom” képét igyekeznek megteremteni. Olykor odáig mennek, hogy kijelentik: „az igazi irodalom” tulajdonképpen az emigrációban folytatódik, és Remizov vagy Nabokov ugyanolyan fontos, mint Solohov vagy Alekszej Tolsztoj; Hodaszevics vagy a

késői Vjacseszlav Ivanov ugyanolyan jelentőségű, mint Majakovszkij vagy Jeszenyin. Ez a koncepció összefonódik a 30-as évek után jelentkező szovjet irodalom elutasításával.

Meg kell azonban említenünk, hogy a fenti szemléletet tükröző emigráns és nyugati kézikönyvek is változnak. A 20-as, a 30-as években felfogásukat talán Zinaida Gippiusz ismert kijelentése határozta meg: „Az orosz irodalom külföldre költözött.” A második világháború után a szovjet irodalom iránt megnyilvánuló nagy érdeklődés arra készítette az újabb monográfiák szerzőit, hogy a „hazai” szovjet irodalom és az emigráns irodalom jelenségeit most már párhuzamosan tárgyalva, egy időn és téren kívül létező, absztrakt összeszoroz irodalom fogalmát teremtsék meg.

(Itt csak mellékesen mutatunk rá, hogy az említett szemlélet formálódása jó nyomon követhető az irodalmi Nobel-díjak odaítélésénél. Előbb az *emigráns* Bunyin kapja meg a Nobel-díjat, aztán az *absztrakt szellemiségének* vélt Paszternak, akinek *Doktor Zeivágójában* az „örök misztikus szláv lélek” reinkarnációját vélik felfedezni, végül Solohov, de nála sem a szovjet vonásokat, hanem az *oroszóságot*, az *örök emberit* emelik ki.)

Már a korszakolás látszólag ártalmatlan, metodológiaiának tűnő problémája is jelezheti, milyen heves szenvedélyek csapnak össze az orosz századforduló és általában a XX. századi orosz és szovjet irodalom megítélésében. Valójában az Októberi Forradalom létjogosultságának vitája folyik tovább eszmei síkon. Az etikai és esztétikai kérdések, korszakolások, irányzatok és egyes írók értékelése mögött határozott politikai és filozófiai állásponthez jutunk el. A speciális történeti adottságok mellett főként ez az éles polémia indokolja, hogy az orosz irodalom kutatása mindmáig kevésbé kapcsolódott a más irodalmakra vonatkozó századforduló-kutatás eredményeihez, hogy benne a tartalmi elemek analízise messzemenően dominál a stílusösszefüggések kutatása felett.

A korszakoláshoz visszatérve: olyan tanulmányokra lenne szükség, amelyek Október történelem- és emberformáló jelentőségét figyelembe véve, mindazonáltal megőriznék az irodalmi élet és áramlatok belső összefüggéseit. Ebben az esetben a periodizálás úgy alakulhatna, hogy 1910 körül lenne a határ az egyfelől 1890 körül kezdődő, másfelől a 30-as évek elején záruló korszakok között.

Ha tanulmányunkban mégis a hagyományos periodizációt követjük és említést teszünk Majakovszkij és az avantgardizmus kutatásáról is, azért tesszük, mert a századforduló és az avantgardizmus problematikája javarészt ma is együtt jelentkezik, legalábbis tanulmányok, szövegközlés, megközelítés tekintetében. A logikus szétválasztás akkor következik majd be, ha tudományosan végigkísérik az egyes irányzatok „tündöklésének és bukásának” történetét, a szimbolizmus, akmeizmus, különféle avantgardista csoportok (ezen belül természetesen főleg a futurizmus), a naturalizmus stb. történetét, amely olykor csak néhány évtized múlva ér véget.

Az alábbiakban áttekintjük azokat a fontosabb kézikönyveket és monográfiákat, amelyek a századforduló körül folyó vita főbb állomásait jelezhetik. Áttekintésünket nem korlátozhatjuk csupán a legutóbbi évtizedre, mivel a sajátos történelmi adottságok révén egyes irodalomtörténeti irányok és kritikusok napjainkban élik reneszánszukat. Nem törekedhettünk teljességre — a kutatók figyelmét felhívjuk néhány bibliográfiai munkára (4) —, a továbbiakban jórészt olyan könyvekről írunk, amelyek — ha csak egy példányban vagy mikrofilmen, de — hazánkban is megtalálhatók. Az orosz századforduló sajátos történetéből következik, hogy egyes esetekben az elsődleges szövegközlésekre is fel kell hívunk a figyelmet.

A szovjet irodalomtudományban e korszak értékelése gyakran változott, hullámzott. A 20-as években a századforduló irodalma lépten-nyomon felbukkan az irodalmi vitákban, ám csaknem mindig negatív értelemben. A Na posztu kritikusai és a proletkult-hoz tartozó irányzatok képviselői az emigránsok szovjet-ellenes nyilatkozatait harci

fegyverként használják fel a Szerapion-testvérek, Majakovszkij és köre, a formalista iskola, Jeszenyin és az imaginiszták, majd a hazatért Alekszej Tolsztoj stb. ellen. Luna-csarszkij és Voronszkij hagyománytisztelő tanácsaival szemben teljességgel elvetették a századforduló „dekadens, burzsoá” irodalmát. Összekeverednek politikai és művészeti fogalmak, az egyes írók útja az irodalmi irányzatokkal. Néhány jellemző példa a „balos” hangvételre és vita-módszerre:

„Milyen *jelenleg* a helyzet a szépirodalomban? — kérdezi Sz. Rodov. (5) — *Egy-felől* itt vannak a régi hanyatló, reakciós, ellenforradalmi *burzsoá irodalom képviselői*, a régi világ utolsó mohikánjai, a munkásosztály és a forradalom esküdt ellenségei — függetlenül attól, régi vagy új emigránsok-e, »együttműködnek-e« a szovjet hatalommal vagy monarchisták, a szovjet *Krasznaja Novban* jelentetik-e meg műveiket, vagy a fehér gárdista *Ruszkaja Miszlben*. A másik oldal — a proletár irodalom.”

A továbbiakban a szerző az „útitárs” írók többségét is a „burzsoá irodalom képviselői” közé sorolja és itt rámutat arra, hogy az általa elítélt irodalom szoros összefüggésben áll a századforduló nem kevésbé elutasított íróival. „Bárhogyan áll is a dolog, korunk »útitársainak« többsége . . . burzsoá író. Ők a »hanyatlás, reakció és ellenforradalmiság« irodalmának (értsd: századforduló — B. Gy.) utolsó maradványai. Az útitársak nem csak eszmeileg, de formailag is a hanyatlás íróit követik, nem pedig a klasszikusokat.” (6)

Az ilyen és hasonló megnyilvánulásokkal szemben Lunacsarszkij, Voronszkij, a formalista kritikuskok, valamint maguk az írók próbálják felvenni a harcot. Érzékenünk kell a kor ideges légkörét, egyik-másik rappista cikk denunció hangját, hogy teljes egészében megbecsülhessük például Lunacsarszkij Blok- vagy Majakovszkij-tanulmányának (7), Voronszkij Jeszenyin- vagy Alekszej Tolsztoj-cikkének (8) jelentőségét. Lunacsarszkij vagy Voronszkij egyes írásaiban ma már könnyen találhatunk vitás helyeket, a többi között ők maguk is gyakran hangoztatnak leegyszerűsített nézeteket, alapállásuk azonban mégis a klasszikus örökség megőrzése, az írói sajátosságok, az egyéni felfogás tiszteletben tartása.

A művészi eszközök, stílusok tanulmányozása háttérbe szorul. Brjusov (9) és társai a maguk idejében még nagy tárgyi tudással és formaérzékkel figyelték az orosz realizmus különböző áramlatait, igyekeztek az „ezüstkör” költészetét az európai irodalomtörténet szemszögéből meghatározni, formajegyeit felmutatni. Igen értékes Andrej Belij és Gumiljov formakutató munkássága is (10). Művüket részben a formalista iskola képviselői (a többi között Jakobszon, Zsirmunszkij, Tomasevskij, Tinyanov, Sklovskij) folytatták, de már nem azonosulva velük, inkább elrugaszkodva az „ezüstkör” nemzedékétől. Hasonló Majakovszkij alapállása is, hiszen ő is aláírta 1912-ben a *Pofojtűjük a közlést* című kiáltványt, amely, logikusan, éppen az előző korszakokkal szakít a legélesebben. (Érdemes azonban ebből a szemszögből megfigyelni, hogy Majakovszkij, aki eleinte ki akarja Puskint dobni „korunk hajójáról” és Blok-nekrológiájában, Blokot is csak a régi világ utolsó mohikánjának tekinti — utolsó éveiben, nem kis mértékben az irodalmi élet alakulását figyelembe véve, hogyan vállalja a klasszikusokat.

A századforduló irodalmának tanulmányozása az adott körülmények között tehát már a 20-as években háttérbe szorul. A Vengerov 1914-ben kiadott többkötetes gyűjteménye (11), amelynek életrajzait még javarészt maguk az írók írták, tanulmányait pedig a kor levegőjében benne élő, a költőkhöz közel álló literátorok — tulajdonképpen mindmáig a leghasználhatóbb forrásanyag. Újabb összefoglaló munka hosszú ideig nem készült, inkább csak egyes tanulmányok vagy szövegek közzététele jelzi a kor iránti érdeklődést.

A 20-as években megjelent szövegpublikációk közül igen értékes az 1925-ben megjelent *Orosz költészet a XX. században* (12). Ez a vaskos antológia egyben mindmáig az utolsó nagy összefoglaló gyűjtemény, amely előszava és szociológizáló életrajzai mel-

lett igen sok szöveget közöl, és az irányok, valamint egyes költők bemutatása terén úgy szólván teljesnek mondható. (Ez a könyv sajátos szerepet játszott a magyar nyelvű publikációk történetében is. A mindössze 5000 (!) példányban megjelent kiadványból annak idején Illyés Gyula magával hozott egyet, és ez a sokat forgatott könyv híven szolgálta a magyar műfordítókat, még a legutóbbi *Klasszikus orosz költők* (13) című antológiánál is.) Hasonlóan hiteles, eléggé teljes gyűjtemény az 1929-ben kiadott *Irodalmi kiáltványok* (14) című kötet.

1940-ben tették közzé Blok és Andrej Belij ezoterikus levelezését (15), amely a szimbolisták fénykorának felidézésén kívül a két nagy költő személyes tragédiájának motívumait is felvillantja. A későbbi memoár-irodalom előfutáraként 1933-ban adták ki P. Percovnak a szimbolistákról sok új adatot közlő *Irodalmi visszaemlékezései* (16). A harmincas évek legjelentősebb gyűjteménye azonban a *Litjeraturnoje Naszledstvo* 27–28. kötete volt (17), amely új adatokat és összefoglaló tanulmányokat közölt a szimbolistákról (a többi között Aszmuusz munkáját a szimbolisták esztétikai-filozófiai nézeteiről). Ebben az időben már összefoglaló kézikönyvekkel is találkozunk, amelyek kialakítják a vitái 20-as évek nyomán létrejött, egyre inkább megmerevedő összképet.

Sajátos szerepet játszik a századforduló megítélésében Gorkij munkássága (18). Az újabb tanulmányok írói gyakran idézik Gorkij konkrét eszmei harcban született vagy csak egyéni ízlését tükröző kijelentéseit, s ugyanakkor egyáltalán nem követik Gorkijnak a harcban is objektivitásra törekvő, az ellenfél lélektanát finoman feltáró gondolat-sorait. (Jellemző tény: Gorkij remek Andrejev-tanulmányát a legutóbbi 30 kötetes Gorkij-gyűjtemény sem közölte.) Borisz Mihajlovszkij 1939-ben megjelent kézikönyvének (19) azonban az adott körülmények között is jelentős érdeme, hogy rengeteg tény, adatot közöl, nem vulgarizál és mestere az idézetek alkalmazásának.

Nem ilyen megnyugtató A. A. Volkov tevékenysége. 1935-ben megjelent könyvétől: *Az orosz imperializmus költészete* (20) 1964-ben megjelent főiskolai tankönyvéig (21) ugyan többször módosította nézeteit, könyvei mégis a sematikus irodalommegközelítés példái. Különösen kevés érzéket mutat a költészet iránt.

Átmeneti jelenség *Az orosz irodalom történetének* 1954-ben megjelent X. kötete (22), amely 1890-től a forradalomig mutatja be az orosz irodalmat. A könyv egy-egy életrajzi kismonográfiája jól használható; ugyanakkor a kor irodalmi mozgását, egyes irányzatait bemutató cikkek nem mindig tüntetik fel helyesen az arányokat. Bonyolult, egymással is harcoló irányzatokat ilyen fejezetcímek foglalnak össze: *A burzsoá hanyatlás költészete*, *A burzsoá hanyatlás prózája*.

Az arányokról szólva általában is el kell mondanunk, hogy már a 30-as évek elejétől kezdve sajátos eltolódásokat figyelhetünk meg. Egyfelől az „ezüstkor” költészetével — kevésbé foglalkoznak. Blok és Brjuszovval kapcsolatban kiemelik, mennyire helyesen tették, hogy a proletárforradalom oldalára álltak, de már azt, hogy milyen eszmei útkeresés, vívódás előzte meg állásfoglalásukat, nem kísérik végig. Sőt, Blok és Brjuszov egész forradalom előtti munkásságát elvetnék. Nem veszik észre, hogy ezzel mennyire lecsökkentenék Blok és Brjuszov őszinte, megszenvedett forradalomvállalásának jelentőségét. Végül ilyen furesza kép alakul ki: a szimbolizmus dekadens, viszont Blok vállalta a forradalmat, tehát nem lehetett dekadens, következésképpen szimbolista sem. A naturalizmus hanyatló művészet, tehát naturalista lehet Andrejev vagy Arcibasev; Gorkijnak és Szerafimovicsnak viszont nem lehet köze hozzá, Kuprinnak és Bunyinnak is csak módjával.

Dekadens burzsoá művészetté minősült és egy kategóriába került a szimbolizmus, akmeizmus és futurizmus (később az imaginizmus), függetlenül attól, hogy például az

akmeisták szembe fordultak a szimbolistákkal, a futuristák pedig mindkét csoporttal. A prózán belül egy időben csak Gorkijt és Szerafimovicot fogadták el, Majakovszkijt pedig rendkívül egyoldalúan, csupán harsány aktuális költőként interpretálták. Joggal írta Paszternak nemrég közzétett önéletrajzában: „Ez volt Majakovszkij második halála.”²³

Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy amikor a 30-as évek végétől az 50-es évek közepéig tartó irodalomtörténeti felfogás hibáiról beszélünk, ezzel csupán a domináló, egyetemeken tanított irányzatot ítéljük el. Ma már tudjuk, hogy olyan kiváló kortársak és gondolkodók, mint Ehrenburg, Csukovszkij, Orlov, Sklovszkij megőrizték az események és az alkotók hiteles képét.

És mi sem javasolnánk valamiféle „békülékenységet”. Olyan tények, mint Merezkovszkij, Andrejev vagy Bunyin szovjetellenes nyilatkozatai, elítélendő tények maradnak. Az irodalomtörténet azonban az összes jelenségeket feltárja és regisztrálja. Ezek közé tartozik — hogy az említett példánál maradjunk — Merezkovszkij 1905-ös ellenzéki sége, Andrejev és Gorkij barátsága is, vagy Bunyin tiszteletre méltó viselkedése a második világháborúban. Orlovval értünk egyet, aki az 1961-es Cvetajeva-kötet előszavában ezt írta: „Nem elhallgatva és nem ködösítve azt, amivel ma sem békélhetünk meg, ahogyan nem is békéltünk meg tegnap és nem is kötünk békét soha, feltétlenül tájékozódniuk kell. . .” (24)

Ez a tájékozódás egyben lehetővé tenné az orosz századforduló elhelyezését a művészi áramlatok összességében. Ha például az orosz szimbolizmus sommásan össze-sítő fogalmát elemeire bontjuk, megtaláljuk a dekadencia iránt valóban vonzó, impresszionista hangvételű „idősebb” nemzedéket és a szimbolizmust misztikus-vallásos képzetekkel összekapcsoló „fiatalabbat”, amelynek tagjain 1910 után jól megfigyelhetjük a különböző avantgardista irányok, de főként az expresszionizmus és a szürrealizmus térhódítását. Érdekes lenne az akmeisták művészetében nyomon követni a szimbolizmust követő parnasszista reakciót, de egyben az avantgardista beütéseket is. Külön tanulmányt érdemelne az orosz naturalizmus olyan elemzése, amely a pejoratív értelemben kezelt naturalista írók mellett Tolsztoj késői és Gorkij korai munkásságát is figyelembe venné. Talán be lehetne vezetni az orosz irodalom tanulmányozásába a manapság divatos „szecesszió” fogalmát is. Az új szempontok érdekes eredményeket ígérnek.

A szovjet irodalomtörténetben az 50-es évek második felében fordulat következett be. A személyi kultusz felszámolását követő irodalmi légkörben sorra tűntek fel a már-már elfeledett kor nagy alakjai. Szerepet játszott ebben a megélenkülő memoár-irodalom, a többi között Ehrenburg (25), Sklovszkij (26), Csukovszkij (27), Fegyin (28) Pausztovszkij (29—30) munkái, valamint a gyűjteményes visszaemlékezések (31). Egymás után bukkant fel újra Blok, Jeszenyin, Ahmatova, Mandelstam és Andrej Belij neve, a próza történetébe pedig jelentőségének megfelelően „tért vissza” Bunyin, Kuprin, Andrejev. Az újra felfedezett gazdagság és sokféleség megváltoztatta a századfordulóról alkotott korábbi képet; mi több, a fél századdal azelőtt élt írók (a 20-as évek íróival együtt) elevenen hatni kezdtek az új szovjet irodalomra. Az irodalom, amelytől a következő generáció elfordult, fél évszázad múlva újra feltámadt. Hasonló reneszánszot figyelhetünk meg irodalomtörténeti vonatkozásban is. Lunacsarszkij, Voronszkij, Csukovszkij, Sklovszkij, Tinyanov újra közzétett cikkgyűjteményei, tanulmányai (32) olyan frissen, elevenen hatnak, mintha csak ma írták volna őket. Helyes képet alkothatunk a 20-as 30-as évek vezető kritikusainak és iskoláinak munkásságáról, teljesen új színben látjuk e két évtized irodalmi csoportosulásait és vitáit.

Sok alapvető szöveg lát napvilágot. A Majakovszkijról alkotott képet elmélyítette, helyenként csaknem újjáformálta a *Lityeraturnoje Naszledszto* egyik legújabb kötete (33). Gorkijjal két újabb gyűjtemény is foglalkozik. A sokezer, még közzé nem tett Gorkij-

levél egy részét közli a *Gorkij levelezése a szovjet írókkal* című kötet (34). Izgalmas a Gorkij és Andrejev barátságát, majd szétválását bemutató levelezés-gyűjtemény (35). Megjelent a Blok munkásságát bemutató 9 kötetes gyűjtemény (36), az 5 kötetes Jeszenyin (37), a 9 kötetes Bunyin (38). Hosszú évek után újból napvilágot láttak Andrej Belij (39), Ahmatova (40), Cvetajeva (41), Mandelstam (42) munkái, a prózaírók közül a teljes Kuprin (43), valamint Andrejev egyes művei (44). Kielégítő, jó válogatás jelent meg a 80-as évek költőiről, a szimbolizmus közvetlen előfutáiról (45). Ugyanakkor évek óta késik a századforduló költőit bemutató újabb antológia, a kötetből eddig csak Orlov okos előszavát olvashattuk. (46).

Az újabb irodalomtörténeti munkák közül kiemelkedik a forradalom utáni első évek költészetét elemző esszé-sorozat (47), valamint Keldisnek a proletárirodalom történetét újszerűen, összehasonlító módszerrel megközelítő tanulmánya (48). A múlt század 90-es éveiről önálló cikkgyűjtemény jelent meg Bjalik, Tager és Keldis tollából (48a), amelynek értékes kiegészítése a 90-es évek irodalmi eseményeinek krónikája. Valósággal újjászületett a Blok-kutatás (49); az egyes írókról számos kitűnő esszé olvashatunk az irodalmi folyóiratokban (50).

Külön kell beszélnünk a XX. század egy jellegzetes műfajáról, az önéletrajzról. Ezeket a szubjektív vallomásokot és ars poeticákat 3 kötetben jelentették meg a Szovjetunióban (51). E kiadvány és még jónéhány forrásmunka alapján jelent meg egy magyar nyelvű gyűjtemény is (52). Blok, Brjusov, Jeszenyin vagy Paszternak önéletrajzai kivételes élményt nyújtanak; semmiféle irodalomtörténeti tanulmány nem hozhatja ilyen közel az olvasót az írókhoz, mint ezek az olykor megfontoltan, máskor könnyű kézzel odavetett írások. Egyelőre azonban hiányzik még a korszakot átfogó újabb kézikönyv (53).

Egy példával szeretnénk illusztrálni azt a helyzetet, amely napjainkban még jellemzi az ezzel a korszakkal foglalkozó szakembereket. A közelmúltban kezdődött el egy jelentős irodalomtörténeti vállalkozás, a 6 kötetes *Kis Irodalmi Enciklopédia* (54) megjelentetése. A sorozatból eddig 5 kötet látott napvilágot. Az első 1962-ben jelent meg. Az ábécé szeszélye révén a századforduló íróinak jó része ebbe a kötetbe került. A régebbi szemléletet tükröző címszavakat sok jogos bíráló érte. Az enciklopédia szerkesztősége a második kötet elé írott előszavában ezt így regisztrálja: „A Kis Irodalmi Enciklopédia I. kötetének megvitatása során, valamint a sajtóban számos komoly bíráló megjegyzés hangzott el. Ráműtettek egyes cikkek egyoldalúságára és hiányosságaira — a többi között egyes dekadens írók értékelésében —, hogy nem szerepelnek a szovjet irodalom egyes képviselői; megbírálták a pontatlan és téves megfogalmazásokat.” (55)

A szerkesztőbizottság ezeket a bírálatokat jogosnak ismerte el és ígéretet tett arra, hogy több író t szélesebb körű megvitatás után mutatnak be és az első kötetből kihagyott személyekből, valamint a kiadás ideje alatt felmerülő újabb nevekől és adatokból pótkötetet jelentetnek meg.

Érdemes felfigyelni a II. kötet „Dekadencia” címszavára, O. N. Mihajlov megfontolt munkájára (56). A cikkíró korántsem alkuszik meg a dekadencia társadalomellenes, individualista vonatkozásaival, idézi a klasszikus orosz írók és irodalomtörténészek bírálatait, ám ugyanakkor különbséget tud tenni irányzatok és írók között, óvakodik a sommás ítélekeztésektől. Cikke ezekkel a szavakkal zárul: „Elkerülve a bonyolult irodalmi jelenségek vulgarizálását, amely a személyi kultusz időszakában arra vezetett, hogy a tudományos bírálatot felületes leleplezgetéssel helyettesítették és egyoldalúan értékelték egy sor jelentős író ellentmondásos munkásságát (pl. Verlaine, Mallarmé, Andrejev, Belij és mások) — a szovjet irodalomtörténészek a marxista—leninista esztétika hagyományaira támaszkodnak, amely a pártosságot elmélyült objektivitással és a művészi jelenségek sokoldalú megközelítésével fűzi egybe” (57).

A századforduló irodalmának történetével kézikönyvszerűen foglalkozó nyugati kiadványok közül elsőként az orosz emigránsok munkáit kell említenünk. Már 1926-ban megjelent Mirsky összefoglaló irodalomtörténete (58). Mértéktartó pozitívista munka, érzékelteti a szerző személyes ismeretségeit és nagy tárgyi tudását. Hasonló szellemű, különösen a költőkre vonatkozó sok finom esztétikai megfigyelést tartalmazó könyv Vladimir Pozner könyve is (59). Marc Slonim kézikönyvében (60) azonban már pontatlan adatok, pletykák váltakoznak a marxizmus „leleplezésével” és lihegő szovjetellenességgel. Lényegében Slonim nyomdokain halad Vera Alexandrova irodalomtörténete is (61). Gleb Sztruve politikai indítékait már egyik könyvének címe: *Orosz irodalom a szimulációban* (62) is mutatja. Bosszantó, hogy a könyv egy-két esettől eltekintve, még csak új, megbízható adatokat sem közöl az emigráns irodalomról. Önkéntelenül jól adja azonban vissza az emigráns irodalom talajvesztettségét, konyérharcait, szánalmas, belső marakodásait. Az előbbieknél lényegesen mélyebb gondolkodó Stepun, Bergyajev egyik követője, akinek misztikus-idealista nézetei (63) vitára ingerelnek ugyan, de az anyagban való elmélyülésre is késztetnek.

Érdekes színfolt Kulakowski 1939-ben lengyelül megjelent kézikönyve (64), amely az emigráns írások mellett szovjet publikációkra támaszkodik, és különösebb szellemi bravúrok nélkül foglalja össze az akkor ismert adatokat.

A 60-as években megjelent kézikönyvek már nem törekszenek irodalomtörténeti teljességre, inkább újfajta, modernizált szemlélettel igyekeznek újra elsajátítani a XX. század orosz irodalmát. Peggioli (65) és Holthusen (66) függetleníteni próbálják magukat az orosz emigránsok és a szovjet irodalomtörténészek vitájától, nemegyszer sikerrel alkalmazták az összehasonlító eljárásokat, mégis újra és újra beleesnek a „szabad irodalom” elméletének csapdájába, előítéleteik lépten-nyomon kiütköznek.

A nyugati marxista irodalomtörténet jelentős eredményeként kell elkönyvelnünk Vittorio Strada munkásságát (67). Igaz, mint a *Lityeraturnaja Gazeta* és a *Rinascita*, illetve Metcsenko és Strada között lefolyt vita jelzi (68), Strada szembekerül a szovjet kutatók konzervatívabb csoportjával. Strada olykor maga is türelmetlen, hajlamos kategorikus következtetésekre, nem mindenben alátámasztott ítéletekre; azt a kívánságát azonban, hogy a szovjet irodalomtörténészek publikációikkal és bizonyos következtetések levonásával segítsék elő a nyugati kutatók munkáját és éppen a szovjet álláspont megvédését — jogosnak kell tartanunk.

Az egyedi monográfiák szerzői közül kiemelkedik K. Mocsulszkij, akinek Vlagyimir Szolovjovról, Andrej Belijről, Blokról és Brjuszovról írott könyveit (69) a költők egyéniségének finoman árnyalt feltárása jellemzi. A kötetek emellett visszatükrözik Mocsulszkij messianista felfogását is. (Mocsulszkij a második világháború alatt a pravoszláv ellenállási mozgalom egyik vezetője volt.)

Gyakran jelennek meg résztanulmányok, amelyek a művészi megoldások, a költői eszközök alapos, tárgyilagos elemzésével összefüggéseket keresnek az orosz és a világ-irodalom rokonjelenségei között és nemegyszer egészen váratlan eredményekre bukkan-
nak rá. Ilyen a többi között Markov és Maline Hlebnyikovról, illetve Gumiljovról szóló tanulmánya (70).

Az „élete és művei”-felépítésű tanulmányok jó részére azonban inkább az jellemző, hogy újabb kutatómunka nélkül, legfeljebb friss pletykákra támaszkodva, jóelőre kialakított koncepciókból kiindulva készülnek, függetlenül a szovjet dokumentumközlé-
sektől. Példája lehet ennek a fajta írásmódnak Hare szenzációs című könyve: *Maxim Gorkij, a romantikus realista és konzervatív forradalmár* (71). A szójáték komoly argumentumok esetén elgondolkozathatna, de a címmel Hare eredetisége kimerül. A könyv nem tartalmaz mást, mint ismert, a Szovjetunióban is többször közzétett adatok tendenció-
zus magyarázatát, újabb kísérletet Gorkij „leválasztására”.

Feltétlenül jelentősnek kell tartanunk egyes nyugati kiadók (főként az Alekszandra Tolsztaja irányította Csehov-intézet) publikációs tevékenységét, bár ismét csak észre kell vennünk a politikai felhangot. Minden eszközzel igyekeznek megteremteni egy „másik” orosz irodalom legendáját. (Más kérdés, hogy a szövegek azért mindig szövegek maradnak és elősegíthetik a kutató tájékozódását, pl. a Mandelstam-kötet (72) esetében.)

Vannak olyan szöveg- és adatközlések is, amelyek valóban csak tájékoztatni, segítani akarnak. Ki kell emelnünk a heidelbergi szláv szöveggyűjteményeket (73), amelyeket jó ízlés, ügyes válogatás és pontos adatok jellemeznek. A Merezkovszkijékhöz közelálló Eliasberg képgyűjteményt állított össze az orosz írókról (74). Jelentős Camilla Gray munkája az orosz képzőművészeti avantgardista mozgalmakról (75).

Feltétlenül meg kell említeni, hogy az utóbbi években a szomszédos baráti országokban is megélnéül a XX. századi orosz irodalom kutatása. Példaképpen két új Majakovszkij-tanulmányt említhetünk: Mathauser friss, jól megírt monográfiáját (76), Woroszláskinek a Katanyan nyomán haladó, sok új adatot tartalmazó terjedelmes Majakovszkij-krónikáját (77), valamint a szovjet írók Csehszlovákiában összeállított lexikonát (77a).

Az orosz irodalomnak ez a periódusa élénk érdeklődést váltott ki Magyarországon is. Gorkij első írását 1899-ben, első kötetét 1901-ben adták ki magyarul; ettől kezdve csaknem minden évben új könyve jelent meg. Népszerű volt Andrejev, Arcibasev, Bunyin, Kuprin és Merezkovszkij is. (Kuriózum: Andrejevről nálunk már 1910-ben önálló, igaz, olykor inkább tartalom-elméselő monográfia jelent meg (78). A megjelenések azonban csaknem mindig a pillanatnyi divatot követik, ad hoc jellegűek. Csak ezzel magyarázhatjuk Arcibasev túlzott méretű publikálását a 10-es, 20-as években, amelynek érdekes epizódja volt a Karinthy-paródia miatt indított „Szanyin-pör” (79). Bunyinra inkább csak a Nobel-díja hívta fel a figyelmet. A 20-as évek Merezkovszkij-kultuszának gyökerei valószínűleg a 20-as évek polgárságának kiábrándult, múltbanéző és ellenforradalmi hangulatában keresendők.

Blok megismerésében úttörő jelentőségű volt a két Berlinben megjelent kiadvány, az *Oroszország* címmel megjelent tanulmánykötet (80) és a *Tizenkettő* első fordítása, Lányi Sarolta munkája (81). A későbbiek során azonban csak elvétve jelent meg egy-egy vers fordítása, sokszor a fordító pillanatnyi ízlése, szeszélye szerint. Az orosz szimbolista prózát két érdekes kötet képviselte (82).

A második világháború után a századforduló irodalmának megismertetése sokáig háttérbe szorult. A legutóbbi évtizedben azonban számos alapvető kiadvány jelent meg. Külön is ki kell emelnünk a 20 kötetes Gorkij-gyűjteményt (83), a 2 kötetes Majakovszkijt (84), az első Brjusov, Blok és Cvetajeva, Ahmatova, Jeszenyin köteteket (85), Bunyin, Kuprin és Andrejev műveinek újabb kiadásait (86). Könyvkiadásunk jelentős eredményei közé kell sorolnunk a *Klasszikus orosz költők* című kötetet, amely bőkezűen mutatja be a századforduló legjelentősebb költőit is.

Irodalomtörténeti vonatkozásban a korszak megismerését sokáig hátráltatta elzártaságunk a Szovjetuniótól, adatok, szövegek hiánya vagy kétes volta. Bár az első recenziók között értékes megfigyeléseket találunk (nemegyszer klasszikus írónk tollából), sokszor találkozunk szenzációhajhászással, tájékozatlansággal vagy egyszerűen tudatlansággal is. Bonkáló (87) vagy Szémán (88) irodalomtörténete az ismert szemléleti problémák mellett épp e kor értékelésében a legbizonytalanabb, mindkét könyvben hemzsegek a téves adatok. Trócsányi Zoltán antológiájának (89) rövid bevezetői olykor sikeresen ragadják meg a bemutatott írók egy-egy jellegzetes vonását.

Az 50-es években javarészt fordított művek hívták fel a figyelmet erre a korszakra, ezek azonban szükségszerűen magukon viselték az adott korszak szemléletét is (90).

Jobban tájékoztatott a Vorovszkij, Plehanov és Lunacsarszkij cikk-gyűjtemény (91), valamint a különböző levelezés- és szöveggyűjtemények (92). Az önálló gondolat inkább egy-egy elő- vagy utószóban jelentkeznek. Jelentős a *Szovjet irodalom* című esszé-gyűjtemény (93), amely számos friss szemléletű, elfogulatlan tanulmányt tartalmaz. E kötet folytatásaként a közelmúltban jelent meg *Az új szovjet irodalom* című újabb esszé-kötet (94). Szépen gyarapodott a memoár-irodalom is, élén Ehrenburg többkötetes művének kiadásával (95).

A korszak első kézikönyvszerű összefoglalására az *Orosz századforduló* című könyv tesz kísérletet (96). Igen érdekes Kardos Lászlónak a *Közel és távol* című kötetben megjelent szovjet irodalomtörténeti esszéje (97), amely a korszak íróira vonatkozóan is számos eredeti észrevételt tartalmaz. A kor sok jelentős alakját E. Fehér Pál és Elbert János mutatta be először, vagy fedezte fel újra a magyar olvasóknak.

Az orosz és a magyar (szélesebb körben véve a kelet-európai népek és a magyar) irodalom kölcsönhatásainak feltárása friss szemlélettel és adatokkal gazdagíthatja a XX. század magyar irodalomtörténetét is. Izgalmasnak ígérkezik például az orosz és a magyar szimbolizmus útjának az eddiginél mélyebb egybevetése (98). A kézenfekvő költészeti rokonság mellett érdemes lenne a klasszikus próza felbomlásának, a naturalizmus és avantgardista irányok térhódításának történetét is párhuzamosan végigkísérni. A legnevesebb szerzők közül külön monográfiát érdemelne Blok, Brjusov, Bunyin, Andrejev, Jeszenyin, hogy csak a kor legnevesebb képviselőit említsük.

Emellett mindenképpen szükséges lenne új Gorkij- és Majakovszkij-tanulmányra, amelyeknek az újabb kutatások alapján, friss szemlélettel kellene „újrafelkészülniök” és bemutatniok ezt a két korszakos jelentőségű, nagy íróat.

IRODALOM

1. История русской литературы в трех томах. Том 3-й. М., 1964. 802.
2. Pl. az История русской литературы IX/2 М.—Л., 1956, История русской литературы XIX века II. М., 1963. c. kézikönyvekben
3. Pl. Mirsky 1881—1925, Kulakowski 1884—1934, Poggioli 1890—1930, Holthusen 1890—1940 között tárgyalja az orosz irodalmat.
4. История русской литературы конца XIX — начала XX века. Библиографический указатель. Под ред. К. Муратовой. М.—Л., 1963., А. Тарасенков: Русские поэты XX. века. (1900—1955) М., 1966., R. POGGIOLI: The Poets of Russia. Harvard-Egyetem 1960. Bibliográfia. Bakcsi György: Orosz századforduló. Gondolat, 1967. Felhasznált forrásművek jegyzéke. A magyar nyelvű kiadványokra vonatkozóan I.: KOZOCSA SÁNDOR—RADÓ GYÖRGY: A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1944-ig. Új M. Kiadó, 1956., KOZOCSA SÁNDOR—RADÓ GYÖRGY: A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája. 1945—54. Új M. Kiadó stb. 1950—57. (6 db.), ECSEDY ANDORNÉ—GÁLICZKY ÉVA: Gorkijtől napjainkig. I—II. Ajánló bibliográfia 50 év szovjet irodalmából. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, 1967. RADÓ GYÖRGY: Gorkij Magyarországon. Művelt Nép, 1951. LENGYEL BÉLA: Szovjet irodalom Magyarországon 1919—44. Akadémiai Kiadó, 1964.
5. VARGA MINÁLY: Szovjet-orosz kritikai szöveggyűjtemény (1917—1934). Tankönyvkiadó, 1967. 165.
6. I. 166. Lunacsarszkijről I. Nagy Miklósné cikkét. Helikon, 1966. 1/2.
7. Л. Луначарский: Русская литература. М., 1947. Vorovszkijről I. Sargina Ludmilla cikkét. Helikon, 1966. 1/2.
8. А. Воронский: Литературно-критические статьи. М., 1963.
9. В. Брюсов: Далекие и близкие. М., 1912.
10. А. Белый: Символисты. М., 1922. На рубеже двух столетий. М.—Л., 1931. Начало века. М.—Л., 1933. Между двух революций. Л., 1934. Н. Гумилев: Письма о русской поэзии. Петроград, 1923.
11. Русская литература XX. века. Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 1914. I. Декадент-

- ство и марксизм (1890-ые гг.) II. Модернизм и богоискательство (нач. XX. в.)
 III. Спад революционной волны (1906—10).
12. Русская поэзия XX. века. Под ред. И. Ежова и И. Шамурина. М., 1925.
 13. Klasszikus orosz költők. Európa, 1966.
 14. Литературные манифесты. М., 1929.
 15. А. Блок и А. Белый. Переписка. М., 1940.
 16. П. Перцов: Литературные воспоминания. М.—Л., 1933.
 17. Литературное Наследство т. 27—28. М., 1937.
 18. Собрание сочинений I—XXX. М., 1959—1946. История русской литературы. М., 1939. Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941. Литературные портреты. М., 1959.
 19. Б. Михайловский: Русская литература XX. века. М., 1939.
 20. Н. А. Волков: Поэзия русского империализма. М., 1935.
 21. А. Волков: Русская литература XX. века. М., 1964. Volkov néhány egyéb munkája.*
 22. История русской литературы. X. М.—Л., 1954.
 23. Б. Пастернак: Автобиография. Новый Мир, 1967/1.
 24. М. Цветаева: Избранное. М., 1961. стр. 3.
 25. И. Эренбург: Люди, годы, жизнь. М., 1962—65.
 26. В. Шкловский: Жили-были. М., 1964.
 27. К. Чуковский: Современники. 2. изд. М., 1967.
 28. К. Федин: Горький среди нас. М., 1967.
 29. Pausztovszkij szétszórt, rövid esszéiből néhány a Nagyvilág című folyóiratban megjelent.
 30. М. Слонимский: Книга воспоминаний. М.—Л., 1966.
 31. В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1964. А. С. Серафимович в воспоминаниях современников. М., 1961. Воспоминания о Сергее Есенине. М., 1966. Юрий Тынянов. М., 1966.
 32. А. Луначарский: Собрание сочинений. I—VII. М., 1963—67. Urbán Nagy Rozália recenzióját I. Helikon, 1967. 3/4. В. Воровский: Литературно-критические статьи. М., 1956. К. Чуковский: Собрание сочинений. (sajtó alatt) В. Шкловский: Повести о прозе. I—II. М., 1966. Ю. Тынянов: Проблемы стихотворного языка. Статьи. М., 1965.
 33. Литературное Наследство. т. 65. Новое о Маяковском. М., 1958.
 34. Литературное Наследство. т. 70. Горький и советские писатели. Непзданная переписка. М., 1963. Kámán Erzsébet recenzióját I. Helikon, 1966. 1/2.
 35. Литературное Наследство, т. 72. М., Горький и Леонид Андреев. Непзданная переписка. М., 1965. Karacsony László recenzióját I. Helikon 1967/3—4.
 36. А. Блок: Собрание сочинений. I—VIII. М.—Л., 1960—63. Записные книжки. М., 1965.
 37. С. Есенин: Собрание сочинений. I—V. М., 1961—62.
 38. И. Бунин: Собрание сочинений. I—IX. М., 1965—67.
 39. А. Белый: Стихотворения и поэмы. М., 1966.
 40. А. Ахматова: Стихотворения. М., 1961. Век времени. М., 1965. Nyugat-európai orosz nyelvű kiadás: Сочинения 1—2. Interlanguage Literary Associate. München, 1965—68.
 41. М. Цветаева: Избранное. М., 1961. Мой Пушкин. М., 1967.
 42. О. Мандельштам: Избранное. М., 1966. Слово о Данте. М., 1967. Записные книжки, заметки. Вопросы литературы 1968/4.
 43. А. Куприн: Собрание сочинений. I—IX. М., 1964.
 44. Л. Андреев: Повести и рассказы. М., 1957. Пьесы. М., 1959.
 45. Поэты 1880—1890-х гг. М.—Л. 1964.
 46. В. Орлов: На рубеже двух эпох. Вопросы литературы 1966/10. Magyarul részletek: Helikon 1967. 3/4. 448—453.
 47. А. Меньшутин—А. Синявский: Поэзия первых лет революции. М., 1964.
 48. В. Келдыш: Проблемы дооктябрьской пролетарской литературы. М., 1964. Bakcsi György recenzióját I. Helikon 1966 1/2. 174—510.
 - 48/а. Русская литература конца XIX — начала XX в. Девяностые годы. М., 1968.
 49. В. Орлов: Поэма Александра Блока «Двенадцать». М., 1962. В. Орлов: Пути и судьбы. М.—Л., 1963. Н. Венгров: Путь Александра Блока. М., 1963., Б. Соловьев: Поэт и его подвиг. М., 1965., П. Громов: А. Блок. Его предшественники и современники. М.—Л., 1966.

* Очерки русской литературы конца XIX. и начала XX. веков. М., 1952. Творчество А. И. Куприна. М., 1962. Творческий путь Серафимовича. 2. изд. М., 1963.

50. А. Твардовский: О Бунине. Новый Мир 1965. 7., В. Перцов: О Велемире Хлебникове. Вопросы Литературы, 1966/7., П. Антокольский: Книга Марины Цветаевой. Новый Мир, 1966/4.
51. Советские писатели (автобиографии). I—II. М., 1959. III. М., 1965.
52. Ёn (szovjet írók önéletrajzai) Gondolat, 1968.
53. A szovjet irodalomtörténetírás korszakaira és problémáira vonatkozóan I. NYIRŐ LAJOS: A szovjet esztétika és irodalomelmélet. Helikon, 1967. 3/4. 71—77. SARGINA LUDMILLA: A szovjet irodalomtörténet eredményei. Уо. 432—36 о. Краткая Литературная Энциклопедия. IV. М., 1967. Литературоведение в СССР. 375—83.
54. Краткая Литературная Энциклопедия. I—VI. М., 1962.
55. Предисловие ко второму тому. М., 1964.
56. I. m. 566—69.
57. I. m. 568.
58. D. MIRSKY: Contemporary Russian Literature. (1881—1925). London, 1926. (A mű tudomásunk szerint a közelmúltban ismét megjelent.)
59. V. POZNER: Panorama de la littérature russe contemporaine. Párizs, 1929. Writers and Problems New York, 1964. Slonim másik könyve: Soviet Russian Literature.
60. M. SLONIM: Modern Russian Literature. New York, 1953.
61. Z. ALEXANDROVA: A History of Soviet Literature 1917—1964. New York, 1964. A két utóbbi könyvre l. Sargina Ludmilla recenzióját. Helikon, 1966. 1/2.
62. Г. Струве: Русская литература в изгнании. New York, 1956. Sztruve egy másik munkája: Geschichte der Sowjetliteratur. München, é. n. (1957 ?).
63. FEDOR STEPUN: Mystische Weltanschauung. Fünf Gestalten des russischen Symbolismus. München, 1964.
64. SERGIUSZ KUŁAKOWSKI: Piećdziesiąt lat literatury rosyjskiej. 1884—1934. Varsó, 1939.
65. R. POGGIOLI: The Poets of Russia (1890—1930). Harvard egyetem, 1960.
66. J. HOLTHUSEN: Russische Gegenwartsliteratur 1890—1940. Bern—München, 1963. Studien zur Ästhetik und Poetik der Russischen Symbolismus. Göttingen. 1957.
67. V. STRADA: Storia della letteratura russa moderna. Milano, 1965.
68. L. Lityeraturnaja Gazeta 1967. július 12 és október 4., ill. Rinascita 1967. július 21 és október 20.
69. К. Мочульский: Владимир Соловьев. Жизнь и учение. Париж, 1936. Александр Блок. Париж, 1948. Андрей Белый. Париж, 1955. Валерий Брюсов. Париж, 1962.
70. V. MARKOV: The longer poems of Velimir Khlebnikov. Los Angeles, 1962. N. MALINE: Nicolas Gumilev. Brüssel, 1964.
71. R. HARE: Maxim Gorky. Romantic Realist and Conservative Revolutionary, Oxford, 1960.
72. O. Мандельштам: Собрание сочинений. New York, 1955.
73. Versdichtung der russischen Symbolisten. Heidelberger Slavische Texte. Wiesbaden, 1963. Anfänge des russischen Futurismus. Heidelberger Slavische Texte. Wiesbaden, 1963. Egy újabb kétnyelvű szöveggyűjtemény: Modern Russian Poetry. Összeállította: Vladimir Markov és Merrill Sparks. Indianapolis. Kansas City. New York. 1967.
74. ELIASBERG: Bildergalerie zur russischen Literatur. Th. Mann előszavával. München, 1922.
75. C. GRAY: The Great Experiment. Russian Art 1863—1922. London, 1962.
76. Z. MATHAUSER: Uměni poézie. Vladimír Majakovskij a jeho doba. Prága, 1964.
77. W. WOROSZYLSKI: Życie Majakowskiego. Varsó, 1965.
- 77a. Slovník spisovatelů narodnů SSSR. Prága, 1966.
78. MOLNÁR ISTVÁN: Andrejef Leonid. Hajdúböszörmény, 1910.
79. A perőről l. SZABÓ ENDRE: Fekete történet. Bp. 1909.
80. A. BLOK: Oroszország (Tanulmányok). Berlin, 1921.
81. A. BLOK: A tizenkettő. Berlin, 1923.
82. ANDREJ BELIJ: Az ezüst galamb. Genius, 1926. V. BRJUSZOV: A tüzes angyal. Frankfurt, 1926.
83. GORKIJ Művei I—XX. Európa, 1960—65.
84. MAJAKOVSKIJ Válogatott művei I—II. Európa, 1968.
85. BRJUSZOV Válogatott költeményei. Magvető, 1959. A. BLOK válogatott versei. Európa, 1959., CVETAJEVA: Vándorló csillagok. Európa, 1965., ANNA AHMATOVA: Idők futása. Európa, 1967., JESZENYIN Versei. Magyar Helikon, 1965.

86. BUNYIN: Szirének szigete. Európa, 1958., A szerelem szentsége. Európa, 1959., A szerelem nyelvtana. Európa, 1965., Arszenyev élete. Európa, 1967., KUPRIN: Cirkusz. Új M. Könyvkiadó, 1956., A boszorkány. Európa, 1962., Verem. Európa, 1964., Salamon csillaga. Európa, 1965. L. ANDREJEV: A hét akasztott ember története. Európa, 1958.
87. BONKÁLÓ SÁNDOR: Az orosz irodalom története. 1—2. Athenaeum, 1926.
88. SZÉMÁN ISTVÁN: Az újabb orosz irodalom. Szent István Társulat, 1926.
89. Az orosz irodalom kincsesháza. Szerk.: Trócsányi Zoltán. Athenaeum, 1947.
90. Pl.: ILJA GRUZGYEV: Gorkij élete. Művelt Nép, 1950. V. SCSEBINA: Alekszej Tolsztoj. Művelt Nép, 1952., V. KURILENKOV: Szerafimovics. Művelt Nép, 1953., V. IVANOV: A szovjet irodalom magas eszmeiségért folytatott harc történetéből. Szikra, 1954.
91. VOROVSZKIJ: Irodalmi esszék, kritikák. Gondolat, 1961., LUNACSARSZKIJ: Irodalmi tanulmányok. Gondolat, 1959., PLEHANOV: Irodalom és esztétika. Kossuth, 1962.
92. LENIN: Művészetről, irodalomról. Kossuth, 1966., LENIN—GORKIJ: Levelek, visszaemlékezések. Európa, 1959., GORKIJ—CSEHOV: Levelek, cikkek, visszaemlékezések. Művelt Nép, 1959.
93. Szovjet irodalom. Szerk.: Kardos László. Gondolat, 1959.
94. Az új szovjet irodalom. Szerk.: Elbert János és Kardos László. Gondolat, 1967.
95. EHRENBURG: Emberek, évek, életem. I—III. Gondolat, 1963—66., FEGYIN: Az író és a kor. Gondolat, 1960., L. LJUBIMOV: Idegenben. Európa, 1966., Kortársak beszélnek Majakovszkijról. Gondolat, 1965., V. POZNER: Emlékezések Gorkijra. Európa, 1959., V. SKLOVSZKIJ: Így éltünk. Európa, 1964. Írók—sorsok. Emlékezések. Európa, 1966., VAGYIM ANDREJEV: Gyermekkorom. Európa, 1966.
96. BAKCSI GYÖRGY: Orosz századforduló. Gondolat, 1967.
97. KARDOS LÁSZLÓ: Közel és távol. Lapok a szovjet irodalom történetéből. Magvető, 1966.
98. Figyelemre méltó SARGINA LUDMILLA tanulmánya: Az orosz szimbolizmus szerepe a szovjet líra kutatásában. (A Hagymány és újítás c. kötetben. Szerk.: VAJDA GYÖRGY MIHÁLY. Akadémiai Kiadó, 1966.)

PIERRE MESNARD

1900—1969

A nemzetközi reneszánsz-kutatás egyik kiemelkedő személyisége távozott el az élok sorából ez év március 12-én Pierre Mesnard akadémikusnak, az Orléans-Tours-i egyetem professzorának személyében. Elhunytakor nemcsak a nagy tudóst gyászoljuk, hanem nagy barátunkat is, aki oly sokat tett szakterületén a francia—magyar tudományos kapcsolatok és a magyar reneszánsz nemzetközi megismertetése érdekében.

Pierre Mesnard eredeti szakterülete a filozófiatörténet volt (fontos munkái jelentek meg Descartes-ról, Leibnitzről, Diderot-ról stb.), munkásságát azonban egyre inkább a reneszánsz korszakra összpontosította. 1936-ban jelent meg hovatovább klasszikusnak számító nagy munkája (egyúttal doktori tézise), *L'essor de la philosophie politique au XVI^e siècle*, mely a politikai gondolkodás történetének, a modern politikai elmélet megszületésének nagy korszakát mutatja be. Műve az első átfogó kísérlet a reneszánsz korszak egész államelméletének, politikai filozófiájának a rendszerezésére Machiavellitől a jezsuita Suarezig, Erasmustól és Morus Tamástól Lutherig és Calvinig, Jean Bodintól Althusiusig. A hatalmas terjedelmű munka azóta bevonult a nélkülözhetetlen kézikönyvek sorába s legutóbb már harmadik kiadása jelent meg, ami francia doktori téziseknél nem éppen gyakori jelenség. Erasmus és Bodin azóta is legkedvesebb szerzői maradtak, megkezdte a Bodin kritikai kiadás sajtó alá rendezését, Erasmusnak pedig egy egész sor fontos tanulmányt szentelt. Mesnard érdeklődése és munkássága közben egyre jobban kiszélesült a reneszánsz és a vele határos korszakok egész kérdéskomplexumára a gazdasági és társadalmi jelenségektől kezdve a művészetiékig és irodalmiakig. Oktatómunkájában, írásai-ban, nemzetközi találkozókön állandóan hangsúlyozta ennek a komplex szemléletnek és megközelítésnek a szükségességét. Egyúttal fáradhatatlanul hirdette, hogy a nemzetközi reneszánsz kutatás nem szorítkozhat csupán a nagy nyugat-európai nemzetek alkotásaira. A XVI. századi lengyel politikai elméletről, illetve a nagy holland drámaíróról, Vondelről szóló tanulmányai példát is mutattak e téren. Az orosz, a lengyel, a cseh és a magyar reneszánsz e nagy művelődéstörténeti korszak különleges és egyetemes szempontból nélkülözhetetlen aspektusait jelentették az ő számára. A magyar reneszánsz értékeiből első-sorban Balassi és Zrínyi életműve ragadta meg figyelmét, sőt szerette volna előmozdítani a *Szigeti veszedelem* franciára fordítását is, nem utolsósorban azért, mert Zrínyi remek-művének tükrében tervezett tanulmányt írni a költői heroizálás barokk technikájáról.

Eredményekben gazdag munkásságát Pierre Mesnard Poitiers, Algir, majd Tours egyetemlein fejtette ki, s ez utóbbi vált élete legjelentősebb állomásává. Tours-ban, pannóniai szent Márton városában, a Loire-völgyi francia reneszánsz szívében, nem messze Lionardo da Vinci és Ronsard nyugvóhelyétől, alapította meg 1956-ban reneszánsz kutató intézetét, a méltán nemzetközi elismerést kivívott *Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance*-t. A nyaranként megrendezett háromhetes nemzetközi konferenciák jó-voltából Pierre Mesnard Tours-i intézete a reneszánsz-kutatás legkiválóbb képviselőinek, valamint a szakterület fiatal kutatóinak találkozóhelyévé vált. 1963 óta a magyarok

sem hiányoztak Tours-ból: az utolsó hat év során mintegy húsz magyar professzor, illetve ösztöndíjas szerezhetett komoly tapasztalatokat a Tours-i eszmecserek jóvoltából, járulhatott hozzá a magyar reneszánsz megismertetéséhez és élvezhette Mesnard professzor vendégszeretetét.

A magyar tudományos élettel való kapcsolatait, a magyar kollégáival kialakult barátságát még jobban elmélyítette 1964. évi magyarországi látogatása, amikor a Magyar Tudományos Akadémia és a Kulturális Kapcsolatok Intézete meghívására több hetet töltött Budapesten és Debrecenben. Emlékezetesek maradtak Jean Bodinről az Akadémián és az Irodalomtörténelmi Intézetben tartott előadásai, valamint a számos szakmai eszmecsere, melyre ekkor lehetőség adódott.

Pierre Mesnardra mint nagy tudósra, mint egy számunkra sok segítséget nyújtó tudományos szervezőre és mint megnyerő egyéniségű igazi humanistára gondolunk vissza. A váratlan halál egyik nagy francia barátunktól fosztott meg bennünket.

KLANICZAY TIBOR

Tartalom

Kelet-európai irodalmak a századfordulón	1
<i>Vajda György Mihály</i> : Vázlat a századforduló irodalmáról	3
<i>Dobossy László</i> : A modern cseh költészet forrásvidékénél	14
<i>Sziklay László</i> : A századforduló szlovák irodalma a Monarchiában	23
<i>Gáldi László</i> : Erdély román irodalma a századfordulón	35
<i>Mádl Antal</i> : Az osztrák századforduló	53
<i>Bernáth Mária</i> : A szecesszió művészetének kialakulása és jellemzői az Osztrák—Magyar Monarchiában	65

VITA

A magyar századvég modern prózai törekvéseiről (<i>Czine Mihály, Németh G. Béla, Diószegi András</i>)	77
---	----

DOKUMENTUMOK

<i>Hermann Bahr</i> : A naturalizmus legyőzése	95
<i>A. Volinszkij</i> : Dekandencia és szimbolizmus	98
<i>K. Balmont</i> : Elemi szavak a szimbolikus költészetről	98
<i>A. Belij</i> : A szimbolizmus mint világértelmezés	99
A „Cseh Modernek”	100
<i>St. Przybyszewski</i> : Confiteor	102
A Jövendő szerkesztőségi beköszöntője	104
„Croatia”. Délsláv—magyar közeledés (<i>Vujicsics D. Sztoján</i>)	106
Saját ügyünkben	109

SZEMLE

<i>Staud Géza</i> : A századforduló drámája, színpada	110
<i>Pór Péter</i> : Az európai és a magyar szecesszió líraszemlélete	116
<i>Szücs Éva</i> : A román irodalom a századfordulón	127
<i>Canko Mladenov</i> : Pejo K. Javorov (1878—1914), a „bolgár Ady”	134
<i>Fodor István</i> : A francia irodalomtörténet és műkritika a századfordulóról	139
<i>Tálasi István</i> : Áttekintés az újabb német századforduló-kutatásokról (1905—1966)	145
<i>Szegedy-Maszák Mihály</i> : A századforduló irodalma az angol-szász kutatásban	159
<i>Bakcsi György</i> : Az orosz századforduló az irodalomtörténet lapjain	178

MEGEMLÉKEZÉS

Pierre Mesnard (1900—1969)	191
----------------------------	-----

Содержание

Восточноевропейские литературы на рубеже века	2
<i>Дьёрдь Михай Вайда</i> : Очерк литературы на рубеже веков	3
<i>Ласло Добоши</i> : У источника современной чешской поэзии	14
<i>Ласло Сиклаи</i> : Словацкая литература конца прошлого — начала нынешнего века в Австро—Венгерской монархии	23
<i>Ласло Галди</i> : Румынская трансильванская литература на рубеже века	35
<i>Антал Мадл</i> : Австрийская литература на рубеже века	53
<i>Мария Бернат</i> : Формирование искусства сецессионизма в Австро—Венгерской монархии и его характерные черты	65

ДИСКУССИЯ

Венгерская проза конца прошлого века (<i>Михай Цине, Бела Г. Немет, Андраш Диосеги</i>)	77
---	----

ДОКУМЕНТЫ

<i>Г. Бар</i> : Победа над натурализмом	95
<i>А. Вольнский</i> : Декаденство и символизм	98
<i>К. Бальмонт</i> : Элементарные слова о символистской поэзии	98
<i>А. Белый</i> : Символизм как мироощущение «Чешские модернисты»	100
<i>Ст. Пишибышевский</i> : Конфитеор	102
Программа редакции журнала «Евандё» (Будущее)	104
«Кроатия». Сближение венгров и южных славян	106
О наших собственных делах	109

ОБОЗРЕНИЕ

<i>Геза Штауд</i> : Драма и театр на рубеже века	110
<i>Петер Пор</i> : Воззрения европейского и венгерского сецессионизма на лирику	116
<i>Ева Сюч</i> : Румынская литература на рубеже века	127
<i>Цанко Младенов</i> : Пейо К. Яворов (1878—1914), болгарский Ади	134
<i>Иштван Фодор</i> : Французская история литературы и критика на рубеже века	139
<i>Иштван Галаши</i> : Обзор новейших исследований по литературе и искусству начала века в Германии	145
<i>Михай Сегеди-Масак</i> : Литература рубежа века в англо-американских исследованиях	159
<i>Дёрдь Бакчи</i> : Русская литература рубежа века на страницах истории литературы	178
Памяти Пьера Менара (1900—1969)	191

Sommaire

La littérature est-européenne à la rencontre des XIX ^e et XX ^e siècles	2
<i>Gy. M. Vajda</i> : Esquisse de la littérature du tournant du siècle	3
<i>L. Dobossy</i> : Les sources de la poésie tchèque moderne	14
<i>L. Sziklay</i> : La littérature slovaque du tournant du siècle dans la Monarchie austro-hongroise	23
<i>L. Gáldi</i> : La littérature roumaine de Transylvanie à la ren- contre des XIX ^e et XX ^e siècles	35
<i>A. Mádl</i> : Le tournant du siècle en Autriche	53
<i>M. Bernáth</i> : Formation et caractéristiques du «Style 1900» dans l'art de la Monarchie austro-hongroise	65

TABLE RONDE

Les tendances modernes de la fin du siècle dans la prose hongroise (<i>M. Czine, G. B. Németh, A. Diószegi</i>)	77
--	----

DOCUMENTS

<i>H. Bahr</i> : Triomphe sur le naturalisme	95
<i>A. Volinski</i> : Décadence et symbolisme	98
<i>K. Balmont</i> : Quelques mots simples sur la poésie symboliste	98
<i>A. Beli</i> : Le symbolisme en tant qu'interprétation du monde	99
Les «Modernes Tchèques»	100
<i>S. Przybyszewski</i> : Confiteor	102
Le programme de la rédaction de la revue «Jövendő»	104
«Croatia» — un rapprochement des Hongrois et des Slaves du Sud	106
Pour notre cause	109

REVUE

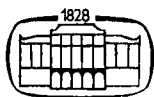
<i>G. Staud</i> : Le drame et la scène à la rencontre des XIX ^e et XX ^e siècles	110
<i>P. Pór</i> : Les conceptions du lyrisme du «Style 1900» en Europe et en Hongrie	116
<i>É. Szücs</i> : La littérature roumaine au tournant du siècle	127
<i>Tz. Mladenov</i> : Peio K. Javorov (1878—1914) — un Ady bulgare	134
<i>I. Fodor</i> : L'histoire littéraire et la critique d'art françaises sur le tournant du siècle	139
<i>I. Tálasi</i> : Nouvelles recherches allemandes sur 1900 (1950—1965)	145
<i>M. Szegedy-Maszák</i> : La littérature du tournant du siècle vue par les chercheurs anglo-saxons	159
<i>Gy. Bakcsi</i> : Le tournant du siècle en Russie reflété par l'histoire littéraire	178

IN MEMORIAM

Pierre Mesnard (1900—1969)	191
----------------------------	-----

Ára: 10,— Ft
Előfizetés egy évre 32,— Ft

INDEX: 25.380



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

307.204

x
y

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

MŰVÉSZET
TÖMEG
PROLETÁRFORRADALOM

*
TANULMÁNYOK
SZEMLÉK
DOKUMENTUMOK

*
A MAGYAR TANÁCSKÖZTÁRSASÁG
50. ÉVFORDULÓJÁRA

1969 | 2

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK FOLYÓÍRATA

Szerkesztő Bizottság:

BODNÁR GYÖRGY
BOR KÁLMÁN
T. ERDÉLYI ILONA
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
MIKLÓS PÁL
LUDMILLA SARGINA
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Felelős szerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Szerkesztő

HOPP LAJOS

Technikai szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11—13.

Tel.: 259-266.

Szerkesztőségi órák: hétfőn 10—12 óra
között

Belső munkatársak:

BOJTÁR ENDRE
KOVÁCS JÓZSEF
TÁLASI ISTVÁN
VARGA LÁSZLÓ

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

1969/2. XV. ÉVFOLYAM

Megjelenik évente négy füzetben

A kiadvány előfizethető a POSTA KÖZPONTI HIR-
LAPIRODÁNÁL, Budapest V., József nádor tér 1
és bármely postahivatalban. Csekk számlaszám egyéni:
61.257, közületi: 61.066. MNB egyszámú számla: 8.

Előfizethető és példányonként megvásárolható
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, Budapest V., Alkot-
mány u. 21. Telefon: 111-010. Csekkbefizetési számla
05,916,111-46. MNB egyszámú számla: 46.

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTBAN: Budapest
V., Váci utca 22., Telefon: 185-612.

Előfizetési díj egy évre 32,— Ft.

✱

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Merkly László

A kézirat nyomdába érkezett: 1969. VI. 4.

Példányszám: 1800

Terjedelem: 13,3 (A/5) ív +2,45 (A/5) ív melléklet

69.6775 Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

Index: 25.380

A Magyar Tanácsköztársaság 50. évfordulójára

A Helikonnak ebben a számában arra a kérdésre keresünk választ, miként alakult a proletárforradalmak idején a művészet és a tömegek kapcsolata. Az irodalomról szóló tanulmányok az Októberi Forradalom, a Magyar Tanácsköztársaság és a németországi forradalmi megmozdulások tapasztalataiból igyekeznek következtetéseket levonni. A Szemle-rovatban azonban a más nemzeti irodalmakban kialakult felfogásokat is ismertetjük részben összehasonlítás kedvéért, részben azért, hogy a nagyobb tanulmányokban felvetett részproblémákat jobban megvilágítsuk. A tájékozódást kiterjesztettük a többi művészeti ágra, különösen a színházra, a filmre és a képzőművészetre.

Minden tanulmány foglalkozik azzal az alapvető problémával, hogy vajon a proletárforradalom által átalakított társadalomban a tömegkultúra képes-e magába fogadni a művészi újat és hogy ez a művészi új helytől, időtől, körülményektől — köztük művészi hagyományoktól — függően milyen formában jelentkezik. Ez a kérdésfeltevés természetesen magában foglalja az avantgardehoz való viszonyt is. Azt hisszük, ennek a jelenségnek a megítélése csak akkor lesz igaz, ha történelmileg közeledünk hozzá. Jól tudjuk, hogy a proletárforradalom és az irodalom és a művészetek közötti összefüggéseket még szélesebb kultúrtörténeti keretben kellene vizsgálni, hogy megalapozott következtetésekre jussunk, de talán ez a kezdeményezés is alkalmas arra, hogy felkeltse az érdeklődést az ilyen jellegű kutatás iránt.

Ezt a számunkat a Magyar Tanácsköztársaság 50. évfordulója alkalmából jelentetjük meg, arra emlékezve, hogy ez a rövid ideig élt proletárdiktatúra tanulságos példát nyújtott a kultúra és a tömegek kapcsolatának alakulása szempontjából is.

A szerkesztő bizottság

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

POUR LE CINQUANTENAIRE DE LA RÉPUBLIQUE HONGROISE DES CONSEILS

Art — Masses — Révolution

Le présent numéro pose la question du rapport de l'art et des masses à l'époque des révolutions prolétariennes. Les articles relatifs à la littérature essaient de tirer des conclusions de l'expérience culturelle de la Révolution d'Octobre, de celle de la République Hongroise des Conseils et des événements révolutionnaires en Allemagne. La rubrique *Revue* propose de faire connaître certaines expériences des autres littératures aussi, en partie pour les comparer, en partie pour mieux éclairer les questions de détail abordées par les études de la première partie. Un certain nombre d'articles sont consacrés à l'étude des rapports existant entre la Révolution prolétarienne et les autres arts, surtout le théâtre, le cinéma et les beaux-arts.

Chaque étude se penche sur le problème fondamental: dans quelle mesure la culture des masses peut-elle assimiler le «nouveau» dans l'art dans une société transformée par la Révolution prolétarienne, et sous quelle forme ce «nouveau» se manifeste-t-il dans les différentes cultures nationales, en fonction du lieu, du moment et des circonstances et particulièrement des traditions artistiques du pays. Naturellement ce problème comprend également le rapport de la culture de masses avec les mouvements d'avant-garde artistique. Nous savons bien qu'il nous faudrait examiner les corrélations existant entre les révolutions prolétariennes d'une part, la littérature et les arts de l'autre, dans un contexte encore plus large de l'histoire de la civilisation pour en tirer des conclusions bien fondées, mais nous espérons que cet essai — même sous cette forme modeste — contribuera à attirer l'attention sur l'importance des recherches dans ce domaine.

La Comité de Rédaction

К 50-ЛЕТИЮ ВЕНГЕРСКОЙ СОВЕТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Искусство — массы — революция

В этом номере «Геликона» мы стараемся ответить на вопрос, какой была, как возникла связь искусства с массами в период пролетарских революций. В статьях, посвященных литературе, авторы рассматривают опыт Октябрьской революции, Венгерской Советской республики и революционных движений в Германии. В материалах, помещенных в отделе «Обозрение», мы рассматриваем положение, сложившееся в других литературах, отчасти с целью сравнения, отчасти для того, чтобы лучше осветить отдельные частные проблемы, затронутые в статьях. В этом номере помещены материалы, связанные и с другими областями искусства, в первую очередь, с театром, киноискусством и изобразительным искусством.

В каждой статье рассматривается основная проблема, которую можно сформулировать следующим образом: в обществе, созданном пролетарской революцией, массовая культура способна ли включить в себя новое в искусстве, в какой форме проявляется это новое, естественно, в зависимости от времени, места, обстоятельств, в том числе и от традиций в данной культуре. Эта постановка вопроса, естественно, включает в себя и проблему отношения с искусством авангарда. Мы считаем, что оценка этого явления лишь тогда будет верной, если мы подойдем к нему исторически. Мы хорошо знаем, что связи между пролетарской революцией и искусством надо анализировать в еще более широком историко-культурном контексте, чтобы прийти к обоснованным выводам, но нам кажется, что заслугой нашего начинания является именно то, что оно привлекает внимание к исследованиям подобного рода.

Этот номер мы посвящаем пятидесятой годовщине Венгерской Советской республики, постоянно помня о том, что эта просуществовавшая столь короткое время пролетарская диктатура показала блестящий пример и в отношении новых связей масс с культурой.

Редколлегия

Művészet — tömeg — proletárforradalom

Jegyzetek a munkásmozgalom kultúra-felfogásáról

A forradalmi munkásmozgalomnak 1917 előtt kevés művelődéspolitikai tapasztalata volt. Bírálta a polgári kultúrát, s a munkásosztály számára igyekezett biztosítani a művelődés, elsősorban az oktatás és a művészeti öntevékenység lehetőségeit, de az újról távoli perspektívaként gondolkozhatott, hiszen a proletáriátus nem hozhatta létre saját kultúráját a kapitalizmusban, mint ahogy azt a burzsoázia megtehetette az előbbi társadalmi formációban. Ennek ellenére érdekes nyomon követni, hogy a különböző munkásmozgalmakban hogyan alakult a kultúrával, s ezen belül a művészettel való foglalkozás és különösen a róla alkotott szemlélet.

Az angol munkásosztályról írva Engels 1844—45-ben kifejti, hogy a chartizmus nagy eredményeket ért el a munkásosztály művelődésében, s lelkesedik azért, hogy a munkások az újat támogatják e téren is. Az angol proletáriátus szerint „önálló műveltségre” tett szert, ami „különösen abban mutatkozik meg, hogy az újabb filozófiai, politikai irodalom és a költészet korszakalkotó remekeit csaknem kizárólag munkások olvassák”.¹ A költészetben Shelley-t és Byront említi mint a munkások kedvenceit. A forradalmi fellendülés elmúlása után a trade-unionok az angol munkásosztály művelődését előmozdították ugyan, de az a kultúra és főleg művészet, amelyet terjesztettek, kispolgári eszményeket sugallt.

Franciaországban az 1840-es években a romantikusok és az utópisták foglalkoztak a munkásosztály kultúrájával. Külön gondot fordítottak a munkás-művészek istápolására, mert tőlük valami újat vártak. George Sand 1842-ben hirdeti: „A munkás élete cselekvő élet, erő és egyszerűség jellemzi. Szava legyen erős, egyszerű, lendületes, ahelyett, hogy elbágyasztana azzal, hogy mindazt elismétli, amit úgyis tudok, emeljen fel, élesszen fel, hasson meg, plántálja belém azt az erőt, ami csak az új kultúra új hatásaira jellemző”.² Baudelaire a munkásköltészettel és Pierre Dupont-nal kapcsolatban mondja ki — és éppen ő az, aki 1851-ben kimondja — az új kultúra egyik fő jellemzőjét: „a művészet ettől kezdve elválaszthatatlan lesz az erkölctől és a hasznosságtól”.³ Később a kispolgári szocialisták Franciaországban is nagy súlyt helyeznek a munkások művelődésére, de a művészet terén a politikai „utilitás” rabjai maradnak. Proudhon 1865-ben hirdeti meg, hogy „össze kell békíteni a művészetet az iparral és a hasznessal”. „Minden mű-

¹ ENGELS: A munkásosztály helyzete Angliában, Marx és Engels Művei, 2. köt. 423. Az egész kérdésről: CSEHI GYULA: Munkásosztály és irodalom, Bukarest, 1963.

² GEORGE SAND: Dialogue familier sur la poésie des prolétaires, 1842. A Questions d'art et de littérature, Paris, 1878. 98.

³ BAUDELAIRE: Válogatott művei, Bp. 1964. 620.

alkotásban először a mű eszméjét, gyakorlati célját kell figyelembe venni, s csak másodsorban a kivitelezést; a *hatást az eszközök előtt, a tartalmat a forma előtt, a gondolatait kifejtése előtt*”⁴ Ez a közvetlen hasznosság-felfogás jelentkezik később is a munkásmozgalomban, és nemcsak Franciaországban.

Marx és Engels a német, a francia és az angol munkásmozgalmat ismerve alakították ki kultúra-felfogásukat, amelynek alapvető vonása, hogy a művelődés kérdését is aláveti a proletariátus, és ezzel együtt az egész emberiség felszabadítása ügyének, de ugyanakkor nem feledkezik meg a kultúra s ezen belül a művészet sajátosságairól sem. Pártfogolja a munkások kultúrateremtő tevékenységét, de nem ezt tartja kizárólagosnak. Marx 1844-ben írja a forradalmi költeményeket író W. Weitlingről: „Ami a német munkások művelődési állapotát, illetve művelődésre való képességét illeti, emlékeztetek Weitling zseniális zseniálisaire, amelyek elméleti tekintetben gyakran még Proudhonon is túlmennek, bármennyire mögötte maradnak is kidolgozásukban”⁵ Ugyanakkor Engelsszel együtt a német és a világművészet nagy értékeinek megbecsülését elengedhetetlennek tartja, s a marxista esztétika alapkérdéseit e példákra hivatkozva fogalmazza meg. Számukra sem adatott meg azonban, hogy uralkodó párt vezetőiként foglalkozzanak művelődéspolitikával, s amikor a kultúra osztálytársadalmi jelentőségéről beszéltek, a végső célra gondoltak, és az ember teljes felszabadításának művével hozták kapcsolatba. Ez azt is jelenti, hogy a kapitalizmusból a szocializmusba való átmenet kulturális kérdései írásaikban általános elméleti vonatkozásban merültek fel.⁶

1917 előtt csak a Párizsi Kommúnnek volt lehetősége arra, hogy konkrét művelődéspolitikai tevékenységet fejtsen ki, úgy, hogy ne csak a munkások művelődésének egyes formáira, hanem egy egész társadalom ilyen irányú szükségleteire legyen tekintettel. A Kommün rövid fennállása alatt persze keveset tehetett e téren,⁷ de kulturális tevékenysége nem jelentéktelen. Intézkedéseket hozott a reakciós, egyházi oktatás ellen, a kultúra demokratizálódására s támogatta a mellé állt írók, művészek tevékenységét. Az írók egy része, köztük olyan jelesek is, mint Gustave Flaubert, a Kommün ellen fordultak, míg Jules Vallès, vagy a fiatal Rimbaud az új társadalmi rendet éltették. A képzőművészek egy része „kivárt”, de Gustave Courbet felhívást bocsájtott ki, amelynek nyomán létrejött 47 tagból a művészek federációja. Tagjai között ott találjuk Daumier-t, Manet-t, Millet-t, Dalou-t, André Gill-t, hogy csak a legnevesebbeket említsük. A Kommün egyik legérdekesebb művelődéspolitikai vitája közvetlenül a bukás előtt a színházak ügyéről folyt, s ebben már különböző felfogások ütköztek össze. Vailland, a közoktatási delegált azt kívánta, hogy tartalmilag is beleszólhasson a színházak műsorpolitikájába, s a színház ügye ne csak rendőri kérdés legyen az új társadalom számára. Álláspontját támogatta a magyar Frankel Leó is. A kispolgári forradalmár Félix Pyat viszont a teljes szabadságot követelte az egyébként bulvár-darabokat játszó intézményeknek is, s a művészekre — azok testületi szerveire — kívánta bízni, hogy mit adnak elő. A Kommün végül is úgy határozott, hogy a Köz-

⁴ P. J. PROUDHON: Du principe de l'art, de sa destination sociale. Paris, 1865. 363.

⁵ MARX: Kritikai széljegyzetek. Marx és Engels Művei. I. köt. 404.

⁶ Vö. MARX—ENGELS: Művészetéről, irodalomról. Bp. 1966; és I. M. LIFSIC, LUKÁCS GYÖRGY idevágó tanulmányait.

⁷ A Kommün kulturális politikájáról: J. BRUHAT, J. DAUTRY A, E. TERSEN: La Commune de 1871. Paris, 1960. 204. és köv. M. DOMMANGET: L'enseignement, l'enfance et la culture sous la Commune, Paris, 1964.

oktatási Bizottság fennhatósága alá helyezi a színházakat.⁸ Ez a vita a későbbi ellentétek árnyékát veti előre a művészeti szabadság és a proletárdiktatúra viszonyának értelmezésében.

A jól szervezett német szociáldemokráciában korán jelentkezik nemcsak a szakszervezetek, hanem a párt által támogatott kultúra kérdése is, s ezzel kapcsolatban az a gond, hogy a művészetben milyen irányzatokat részesítsenek előnyben.⁹ A klasszikus művészetnek sok híve van, de az öntevékeny mozgalomban a közvetlen politikai célok szolgálatában álló alkalmi műfajok és a szentimentális, kispolgári idill termékei terjednek. Az 1896-os gothai kongresszuson a küldöttek egy része a Neue Welt című időszaki kiadvány naturalista közleményeit támadta azzal az indoklással, hogy „gondolni kell a gyermekekre is” és, hogy a „munkások nem tudják elfogadni az irodalmi kísérletezést”. August Bebel józanságára volt szükség, hogy ne a kispolgári ízlésnek tetsző tendenciák és a konzervativizmus mellett törjenek lándzsát.

Bebel a Neue Welt elleni támadásokat elhárító beszédének egy részlete külön figyelmet érdemel az újítások védelme szempontjából: „Legyen Önök előtt mégis világos az, hogy mi magunk is a művészet és az irodalom területén egy átütő erejű mozgalomnak vagyunk a részesei, olyan mozgásnak, ahol az új a régivel küzd. Egy olyan párt, mint a miénk, mely reformáló szándékkal ragad meg minden területet, a művészet és az irodalom területén nem képviselhet olyan álláspontot, mely egyre inkább elavultnak tekintendő”¹⁰

A német munkásmozgalom egyik legnevesebb ideológusa, Fr. Mehring bírálja a naturalizmust, de elveti a művészet konzervatív kispolgári felfogását is. Jellemző az az ítélete, amelyet éppen a gothai vita nyomán mondott a német munkások művelődéséről: „Véleményem szerint elmulasztottuk annak az alap gondolatnak a megvalósítását, hogy a munkásságnak a modern művészettel szembeni ellenszenvét jobb művészi neveléssel megszüntessük.” Ezt az álláspontot nem mindenki fogadja el, mint ahogy sokan nem értettek egyet azzal a véleményével sem, hogy amíg az ádáz politikai és gazdasági harc tart, a proletariátus „nem tud és nem is fog tudni igazi nagy művészetet létrehozni”.¹¹ Gotha után a német szociáldemokrácia óvakodik attól, hogy „döntsön művészi és erkölcsi kérdésekben”.

Az orosz munkásmozgalomban a kultúra kérdése sok szempontból másként merül fel, hiszen itt elevebben él a paraszti műveltség emléke, a munkásság műveltségi szintje alacsonyabb, de kultúrális éhsége is nagyobb, s nemcsak elsajátítani, hanem teremteni is akar. A társadalom és művészet viszonyát vizsgáló G.V. Plehanov 1885-ben Nyekraszov költeményeit azon a címen veti el, hogy a munkások nem ismerhetik az intelligencia kínjait, „nem lelkesedhetnek azokért a költeményekért, amelyek e kínokat kifejezik”. „Ezért — folytatja a munkásokhoz fordulva — olvasóinknak saját költészetük, saját dalaik, saját verseik kell, hogy legyenek. Bennük saját bánatuknak, saját örömeiknek

⁸ Procès-verbaux de la Commune, kiadta G. BOURGIN és mások. II. köt. Paris.

⁹ Vö. a Weimarer Beiträge 1967-es számaát és I. BERGER: Die Künstler und der Sozialismus. Berlin, 1963.

¹⁰ Protokoll über die Verhandlungen des Parteitagés der SPD. abgehalten zu Gotha vom 11 bis 16. Okt. 1896. Berlin, 1896. 110.

¹¹ FR. MEHRING: Gesammelte Schriften. 11. köt. Berlin, 1961. 134–140.

és törekvéseiknek kifejezéseit kell keresniök”.¹² Plehanov — éppúgy, mint Mehring — nagyra tartja a klasszikus örökséget, elítéli a modern polgári művészet pesszimizmusát, és a proletariátustól az új kultúra felépítését várja. Ez a várákozás annál jogosabbnak tűnik, mert az orosz proletariátus ekkorra már megtalálja irodalmi képviselőjét Makszim Gorkij személyében.

Az orosz munkásmozgalom és kultúra sajátosságaiból kiindulva Lenin 1905-ben, amikor *A párt szervezete és a pártos irodalom* című cikkét írja, a „proletariátushoz kötött irodalomról” szól. „Ez szabad irodalom lesz — mondja —, mert nem a haszon és a karrier, hanem a szocializmus eszméje és a dolgozókkal való együttérzés toboroz majd újabb, meg újabb erőket soraiba. Ez szabad irodalom lesz, mert nem valamely életunt hősnőt, nem az unatkozó és az elhújasodástól szenvedő »felső tízezret« fogja szolgálni, hanem a dolgozók millióit és tízmillióit: az ország színe-virágát, erejét, jövődjét. Ez szabad irodalom lesz, amely az emberiség forradalmi gondolatának legújabb eredményeit megtermékenyíti a szocialista proletariátus tapasztalataival és eleven munkájával, amely állandó kölcsönhatást teremt a múlt tapasztalatai (a szocializmusnak primitív utopisztikus formáiból való kifejlődését betetőző tudományos szocializmus) és a ma tapasztalatai (a munkáselvűtársak mostani harca) között.”¹³ Ez tehát azt jelenti, hogy már a kapitalizmus körülményei között megkezdődhet az új kultúra, az új művészet építése. Leninnek ez a meghatározása egyáltalában nem zárja ki, sőt implikálja azt, hogy ne csak munkások lehessenek az új kultúra alkotói. Emellett nála is kezdettől fogva világos, hogy a régi kultúra bizonyos ideológiai elemeinek elvetése egyáltalában nem jelenti azoknak az értékeknek a tagadását, amelyeket akár a burzsoázia, akár más, az előtt járó uralkodó osztály létrehozott.

Mindezeknek a történelmi tapasztalatoknak vázlatos felsorolása azt bizonyítja, hogy a munkásmozgalmon belül szinte kezdettől fogva különböző irányzatok alakultak ki a kultúra kérdésének megítélésében. Mindenki elismerte, hogy előbb a munkásosztálynak fel kell szabadulnia a kizsákmányolás alól, mielőtt az új kultúrát teljesen kifejlesztheti. Eltértek a vélemények abban a kérdésben, hogy milyen legyen a kapitalizmus körülményei között a munkásosztály kultúrája, milyen viszonyt alakítson ki az előző kultúrákkal. Úgy tűnik, hogy az 1848-as júniusi felkelés előtt a forradalmi munkásmozgalom ideológusai a polgári kultúra újító mozgalmait nagy figyelemmel kísérik, és a legöntudatosabb munkások ezek iránt érdeklődnek. Később, amikor a polgári kultúra ellentmondásai egyre világosabbakká lesznek, a munkásmozgalmon belül kialakul egy olyan irányzat, amely mindeneke előtt a nagy klasszikusokra kíván építeni, de egy olyan is, amely a naturalizmus, az impresszionizmus és más újítások iránt fogékony. A legkiválóbb teoretikusok, és mindeneke előtt Marx, Engels és később Lenin, a múlt nagy értékeire való építést hangsúlyozták.

A század második felében a szociáldemokrata pártok többségében a hasznos technikai és társadalomtudományi ismeretek terjesztésén túlmenően, előtérbe helyezik a munkások öntevékenységét, amely nemcsak militáns politikai művészetet teremt, hanem bizonyos múltbeli, így többek között paraszti forrásokból merít, és átveszi a városi kispolgárság kulturális termékeit is. Ami a kapi-

¹² G. V. PLEHANOV: Irodalom és esztétika, Bp. 1962. 427—428.

¹³ V. I. LENIN: Művészetről, irodalomról. Bp. 1966. 47. o. Vö. még Ленин о культуре и искусстве, M. LIFSIK összeállítása, Moszkva, 1938.

talizmus idején kialakuló munkásművészetet illeti, ennek létrejöttét mindenki támogatta, de különböző hangsúlyokkal. Voltak olyanok, akik csak a proletárszarmazásúaktól várták az új kultúra megteremtését. Mások azonban elismerték, hogy más osztályok és rétegek képviselői is kivehetik részüket ennek létrehozásából. Jelentkezett szkepszis is az új kultúra megteremtésének lehetőségét illetően: a szociáldemokrata teoretikusok nagy része azt vallotta, hogy „nagy proletár művészet” a kapitalizmus körülményei közt nem alakulhat ki. Lenin fellépésével a munkásmozgalomban új szakasz kezdődik a kultúra kérdésének megítélésében is. A jobboldali szociáldemokratákkal szemben, akik tartózkodó vagy polgári liberális álláspontot foglaltak el a munkásosztály és a kultúra viszonyának a dolgában, Lenin a kulturális tevékenységet is a proletármunka részévé akarja tenni, emellett lehetőséget is tartja az új kultúra kibontakoztatását, természetesen a párt keretein belül. Az egész társadalomra kiterjedő — állami eszközökkel végrehajtott — kulturális politika meghatározásáról ekkor még nála sem lehetett azonban szó.¹⁴

Az Októberi Forradalom után¹⁵ azonnal felmerült a kérdés, milyen kultúrát támogat az új hatalom? Ez persze attól is függött, hogy ki mellé álltak a kultúra mesterei. Bunyin október után elhagyta Oroszországot, Gumiljov pedig egyenesen az aktív ellenforradalmárok táborában kötött ki. Gorkij a forradalom híve, de a „miként” kérdésében tele van fenntartásokkal. A társadalmi változás leglelkesebb támogatói a művészetben a proletkultosok és futuristák, A. Bogdanov és hívei, Majakovszkij és társai.

A „proletárkultúra” szervezete még az Októberi Forradalom előtt jött létre, és benne nem kis részt vállalt nemcsak A. Bogdanov, hanem A. V. Lunacsarszkij is.¹⁶ A kiindulópont az volt, hogy segítséget kell adni a proletariátus művészeinek alkotóképességeik kibontakoztatására, de Bogdanovnál ez a helyes célkitűzés olyan elemekkel párosult, amelyek lényegében kultúraellenesek, és ezzel együtt antimarxisták voltak. A csak proletárszarmazás előtérbe állítása, a politikai utilitás egyoldalú hangsúlyozása, és végül valamiféle autonóm kulturális szervezet létrehozása a szocializmust építő államon belül, mind ilyen vonások. Lenin maga támogatta a Proletkult eredeti célkitűzéseit, amiről tanúskodik a moszkvai Proletkult irodalmi és művészeti körében 1918. november 6-án mondott beszéde is.¹⁷ Azonban később egyre inkább szembefordult e mozgalom helytelen elképzeléseivel s végül is néhány év alatt sikerült a rossz irányba fejlődött szervezetet feloszlatni, bár annak bizonyos maradványai továbbéltek a RAPP-ban. Lenin fellépését nem esztétikai megfontolások indokolták, hanem élsősorban politikai-ideológiai jellegűek: úgy látta, hogy a párton belül alakul ki egy ellenzéki áramlat.

Másként alakult a helyzet a futuristákkal. Az Iszkuszstvo Kommuni 1919-i évfolyamának 5. számában megtaláljuk az 1918. december 29-én Pétervárott megtartott művészeti vitának az anyagát, amelyen nemcsak a futuristák vettek részt, így Majakovszkij és Mejerhold, hanem Lunacsarszkij

¹⁴ A századforduló problematikájára l. Critique littéraire et socialisme au tournant du siècle. Le mouvement social 1967. ápr.—jún.-i sz.

¹⁵ A szovjet művelődéspolitikai első intézkedéseiről: Из истории строительства советской культуры и воспитания, 1917—1918, Moszkva, 1964; átfogó munka: Культурная революция в СССР, 1917—1965, Moszkva, 1967. A művészetpolitikáról: Советское искусство за 15 лет, J. MÁCZA összeállítása, Moszkva—Leningrád, 1933.

¹⁶ Lunacsarszkij szerepéről: П. Бугаенко: А. В. Луначарский и пролеткульт, a 7 проблемы развития советской литературы с. gyűjteményben. Szárátov, 1963.

¹⁷ LENIN: Művészetről, irodalomról. Id. kiad. 353.

is. Ez utóbbi a futuristákkal szemben hangsúlyozta, hogy a proletárdiktatúra nem veti el a régi művészetet, de védte az újítókat, akik szorosan kapcsolódtak a munkásmozgalomhoz és kiveszik részüket az új „proletárkultúra” létrehozásában.¹⁸ Ez azt jelenti, hogy a közoktatási népbiztos ezt a művészetet alkalmasnak találta arra, hogy a forradalom kifejezője legyen, és kész volt arra, hogy alkotásait a legszélesebb tömegek körében terjessze. Nemcsak Majakovszkij versei jutottak el így a tömegekhez, hanem Mejerhold, Eizenstein, de Dziga Vertov vagy kezdetben még Malevics és a szupretamisták művei is.

A komfuturisták és a szovjet avantgarde más képviselői újításaikkal nemcsak formai célkitűzéseket követtek, hanem fel akarták hívni sokszor éppen a szokatlanság útján a tömegek figyelmét a nagy társadalmi feladatokra, és hozzá akartak járulni mindenekelőtt a forradalom győzelméhez. Ez olyan pozitívuma munkásságuknak, amelyet nem szabad elködösíteni. Kétségtelen viszont, hogy a múlt kultúrájának megítélésében a futuristák közel álltak a proletkultosokhoz. A művészet funkciójának meghatározásában is sok közös vonást találunk a két irányzat között. A Proletkulttal ellentétben az avantgarde képes volt a továbbfejlődésre, amit bizonyítanak a húszas évek végének művészeti hitvallásai és eredményei is. A Novij Lef még 1928-ban is működött, és fellépett a „harcos passzéizmus, a művészet mint társadalmi kábítószer” ellen.¹⁹ K. Zelinszkij 1929-ben adott ki „propaganda-könyvet a konstruktivizmusról”.²⁰ És lehetne tovább folytatni a sort.

Felmerül a kérdés, vajon a szocialista avantgarde jelentkezése és kifejlődése a Szovjetunióban elvileg ellentmondott-e a marxista kultúra-felfogásnak? Az avantgarde ellenfelei ezzel kapcsolatban sokszor szoktak Leninre hivatkozni s két kérdésben feltétlenül joggal. Lenin mind a proletkultosokkal, mind a futuristákkal szemben a kultúra minden nagy értékének a birtokbavételét szorgalmazta. Hadd emlékeztessen itt *Az ifjúsági szövetségek feladatairól* mondott beszédére, amelyben talán a legpregnansabban fogalmazta meg véleményét az új kultúra kialakulásáról: „Ha nem értjük meg világosan, hogy proletárkultúrát csak akkor lehet építeni, ha pontosan ismerjük az emberiség egész fejlődése által létrehozott kultúrát, csak úgy, hogy ezt a kultúrát átdolgozzuk — ha ezt nem értjük meg, nem fogjuk ezt a feladatot megoldani. A proletárkultúra nem pottyán le készen valahonnan ismeretlen helyről, nem azoknak az embereknek a kitalálása, akik magukat szakembereknek nevezik a proletárkultúra terén.”²¹

A másik ellenvetése mindkét irányzattal szemben a művészet sajátosságának megítélésében jelentkezett. Lenin Marx és Engels esztétikai felfogását követve a művészet funkcióját szélesebben értelmezte a szocialista társadalomban, mint maguk a proletkultos vagy avantgarde-írók és művészek. Nem vitatta az aktuális politikához közvetlenül kapcsolódó művészet hasznát, ő aki oly szépen emlékezett E. Pottier-ről és az *Internacionáléról*, de nem korlátozta csak erre a feladatát.

Felfogásának kialakításában természetesen a megismert és elfogadott művészeti anyag is szerepet játszott. Nem véletlen, hogy L. Tolsztoj és M. Gorkij munkásságának tisztelője nem fogadta rokonszenvvel a formai forra-

¹⁸ Vö. BUGAENKO idézett tanulmányát.

¹⁹ Helikon 1966. 1–2. sz. 99.

²⁰ Vö. Helikon 1966. 1–2. sz. 88–89.

²¹ LENIN: Művészetről, irodalomról. Id. kiad. 445.

dalom híveit, köztük a futuristákat még akkor sem, ha azok legalábbis részben a forradalomhoz csatlakoztak. Közismert, hogy Majakovszkij költészetét nem szerette. Fenntartásaiból azonban nem csinált elméletet, még ha vitázott is Lunacsarszkijjal és másokkal az avantgarde útjairól. Éppen a kultúra s különösen a művészet sajátosságainak tekintetbe vétele indította arra, hogy türelmes álláspontot foglaljon el ebben a kérdésben.

Lenin kultúra-felfogásának egyik érdekes dokumentuma az „új gazdasági politikával” kapcsolatos. A NEP meghirdetése után sokan félték az „elüzletiesedés” és ezzel együtt az elsekélyedés veszélyétől. A helyzetet felmérve Lenin szükségesnek tartotta egyrészt az új művészet támogatását, másrészt a szigorú ellenőrzés bevezetését például a filmgyártás és forgalmazás terén. 1922. január 17-én írja J. A. Litkensznek, a közoktatási népbiztos-helyettesnek: „Minden mozielőadás programjára meghatározott arányokat kell megállapítani: *a*) vidám filmek, speciálisan a reklám és a bevétel céljából (persze trágárság és ellenforradalom nélkül), és *b*) »a világ népeinek életéből« címszóval — speciálisan propagandisztikus tartalmú filmek, mint például: Anglia gyarmati politikája Indiában, a Népszövetség munkája, az éhező berliniek stb., stb. . . A propagandisztikus és nevelő célzatú filmeket tapasztalt marxistáknak és irodalmároknak kell adni ellenőrzésre, hogy ne ismétlődjenek meg nálunk azok a többször előfordult szomorú esetek, amikor a propaganda éppen az ellenkező célt érte el.”²²

Ez is példa arra, hogy Lenin nem minden részletdologban, hanem a *legfőbb kérdésekben* követeli meg a párt politikájának érvényesítését. Számára mindenekelőtt a kulturális forradalom célkitűzései fontosak: segíteni a munkások és parasztok nagy tömegeinek művelődését, támogatni az alkotó munkát az új állam erőforrásainak megfelelően és minden eszközzel terjeszteni a szocializmus világnézetét. Ez a felfogás nem vezetett szükségszerűen a konzervatív és a dogmatikus kultúra-modellhez, mint ahogy azt egyesek állítják. Külön kell megvizsgálni, hogy miért jöhetett létre ez a modell, amely persze — amint láttuk — nincs előzmények nélkül a munkásmozgalomban.

A többi ország munkásmozgalmában — ahol a proletariátus nem került hatalomra — a különböző irányzatok harca a harmincas években is folytatódott, bár a szovjet példa különösen Németországban erőteljes hatást gyakorolt. Ezeken a helyeken általános, a szocializmus építésének valamely szakaszára érvényes kultúra-modell természetesen nem alakulhatott ki, de a pártok által támogatott kulturális munka jelzi a keresés irányát. Itt is meghatározó jellegű volt, hogy az egyes művészeti irányzatok milyen politikai magatartást tanúsítottak, a forradalmi pártok mellé állottak, vagy nem.

Állapítsuk meg mindenekelőtt, hogy az avantgarde nem mindenütt állt a forradalom mellé, mint ahogy a hagyományos irányzatok képviselői is különbözőképpen viselkedtek. Erre éppen most, amikor sokan csak az újítók vagy csak a hagyományt őrzők érdemeiről szólnak, nem időszerűtlen emlékeztetni. Franciaországban például Romain Rolland vagy Anatole France, tehát a tradicionális irányzatok képviselői szálltak síkra az orosz forradalom védelmében. 1919. október 26-án közölte az Humanité a pacifista Romain Rolland tiltakozását a kiéheztetési blokád ellen, amelyben ha nem is az új rend híveként, de az új lehetőség védelmében szólalt meg: „Az orosz forradalom eltiprása az európai burzsoázia — szövetségesek, németek és semle-

²² LENIN: Művészetről, irodalomról. Id. kiad. 492—493.

gesek — szövetségével szégyenletes gaztett”.²³ Anatole France egyenesen „bolsevistának” mondja magát. 1920. január 23-án írja egyik barátjának, P. Calmettes-nek: „Mindig csodáltam Lenint. De ma valóban bolsevista vagyok testestül-lelkestül.”²⁴ A nemcsak formai nyitást kívánó Barbusse és a Clarté csoportja a forradalmi szocializmus s egyben az új művészet képviselőjének vallja magát.²⁵ Ezzel szemben a Dada hívei, egy olyan társadalom eljövételét jósolják, amelyben „nem lesznek többé festők, irodalmárok, zenészek, szobrászok, vallásosok, republikánusok, királypártiak, imperialisták, anarchisták, szocialisták, bolsevikok, politikusok, proletárok, demokraták, hadseregek, rendőrségek, országok, egyszóval ezek az ostobaságok nem lesznek többé, nem lesz többé, nem lesz többé semmi, többé semmi, SEMMI, SEMMI, SEMMI!”²⁶ Programjuk az anarchizmusé a politikában és a művészetben egyaránt. A szürrealisták még 1925-ben is ezt írják: „El vagyunk rá szánva, hogy forradalmat csinálunk. Kizárólag azért kapcsoltuk a szürrealista szót a forradalomhoz, hogy hangsúlyozzuk ennek a forradalomnak önzetlen, érdektelen, sőt teljesen reménytelen jellegét . . . Mi lázadás-szakértők vagyunk. Nincs olyan cselekvési mód, amelyet szükség esetén igénybe ne vennénk.”²⁷ A szürrealizmus csak a huszas évek vége felé jut el a társadalom nagy kérdéseinek felvetéséhez, s ekkor is csak egy részük csatlakozik a kommunista párthoz. Ilyen körülmények között a francia kommunista párt szükségzerűen a hagyományos és a közvetlen politikai célokat szolgáló irányzatokat támogatja. A helyzet csak akkor változik meg, amikor Aragon és mások elfordulnak régebbi politikai és művészi meggyőződésüktől.

Másként alakul a dolog Németországban, ahol az újítók állnak a forradalmi megmozdulások élén, s az expresszionisták egy része — ha válság után is — viszonylag hamar eljut a kommunista párthoz. Itt viszont az A. France vagy R. Rolland méretű polgári írók jó része marad meg, legalábbis a fasizmus uralomrajutásáig, a maga polgári humanista pozícióján, de úgy, hogy elhatárolja magát a szocialista forradalomtól. Ez a helyzet például Thomas Mann-nal. A párt itt az expresszionistákra és a munkásművészekre támaszkodik, akiknek nagy szerep jut a kulturális tömegmunkában, amelyben avantgarde újítások, de proletkultos jelenségek is fellelhetők.

A példákat sorolhatnánk. A tanulság, amit egy még szélesebb körkép felvázolása után is levonhatunk az, hogy a huszas években a szocialista kultúra jellege, főleg a művészetekben, vitakérdés még a Szovjetunióban is.

Lenin egy Clara Zetkinnel folytatott beszélgetésében az Októberi Forradalom után a következő megjegyzést tette: „Szabad egy kisebbségnek édes, sőt különleges süteményeket felszolgálni, amíg a munkás- és paraszt-tömegek még fekete kenyéren tengődnek? És ezt, ami kézenfekvő, nemcsak a szó betű szerinti értelmében gondolom, hanem képletesen is. Tartsuk mindig a munkásokat és parasztokat szem előtt. Tanuljunk az ő kedvükért gazdálkodni és számot vetni a művészet és a kultúra területén is.”²⁸ Ez a kijelentés a forradalmi munkásmozgalom művelődéspolitikájának egyik alapvető tételét

²³ R. ROLLAND: *Quinze ans de combat*. Paris, 1935. 32.

²⁴ Idézi MURÁNYI—KOVÁCS ENDRE: *Anatole France*. Bp. 1964. 361.

²⁵ Vö. LENIN véleményét BARBUSSE „Tűz” című regényéről és üdvözlését a Clarté-csoportnak, LENIN: *Művészetéről, irodalomról*. Id. kiad.

²⁶ Idézi R. GARAUDY: *Aragon útja*. Bp. 1962. 93. o.

²⁷ A szürrealizmus. Szerk. B. Lázár E., Bp. 1968. 205—206.

²⁸ CLARA ZETKIN: *Visszaemlékezések Leninre*. Bp. 1957. 18—19.

fogalmazza meg, s ha szóközi formában is, de felveti azt az ellentétet, amely a kultúra munkásai és általában az értelmiség egy része s a szocialista politika között kialakulhat a forradalom győzelme után, s amelyet így lehet megfogalmazni: vajon az „édes” és a „különleges sütemények” nem szükségesek-e a szocializmusban is, s nem szolgálhatják-e — legalábbis egy idő múlva — a többséget is?

A kulturális forradalom — helyesen — a kenyeret osztotta, de ekkor még a nehéz körülmények ellenére sem tiltotta az „édes” és „különleges süteményt”. Biztosította a kultúra folytonosságát, de teret adott mindenfajta — és persze nemcsak avantgarde újításnak. A forradalom így lett nemcsak a múlt kultúrájának védelmezője és az értelmiségi anarchizmus elutasítója, hanem az alkotói szabadság biztosítója, s ezzel együtt a dogmatizmus elvetője is. Erre a kettősségre figyelt fel szerte a világon a haladó értelmiség, amelyre ekkor nagy hatást gyakorolt nemcsak a társadalmi rend megváltoztatása, hanem az új formáció művelődéspolitikája is.

JÓZSEF FARKAS

Proletárforradalom, avantgarde és tömegkultúra

A Magyar Tanácsköztársaság megszületése természetszerűen vetette fel már fél évszázaddal ezelőtt a szocialista forradalom alkotó erejét jelentő, azt győzelemre segítő néptömegek és a kultúra viszonyának problémáját. A proletárhatalom megszüntette a burzsoázia kulturális monopóliumát és a művelődési intézmények köztulajdonba vételével, valamint más intézkedések egész sorával megteremtette a kultúra egyenlő birtoklásának a lehetőségét. Ugyanakkor a Közoktatásügyi Népbiztosság irányítói tudatában voltak annak, hogy mindezzel még nem történt meg a kultúra *tényleges* birtokbavétele, hogy hosszú és fáradságos nevelőmunka szükséges, amíg „a kultúra összes alkotásai a dolgozók valamennyiének *belső* tulajdonává” válnak.¹ Éppen ezen a téren szántak jelentékeny szerepet az irodalomnak és a művészeteknek, hogy fogékonyá tegyék a kultúrától elzárt lelkeket a „szépség birodalma” iránt, hogy emeljék a tömegek ízlését, növeljék „látóképességét”, formálják szépérzékét és gazdagítsák érzelmvilágát. Ennek érdekében kísérleteztek az irodalom és a művészetek új kultúra-közvetítő formáinak létrehozásával, hogy azok mindjobban elláthassák társadalomnevelő, az ember belső átalakításában, világgépének és jellemének kifermálásában oly fontos funkciót betöltő feladatukat.

Bonyolult kérdéskomplexum ez, amelyben benne foglaltatik a kultúra és a szocializmus már Heine óta ismeretes dilemmája egyes művészek körében (hogy ti. a progresszív művészet azon erői is feltették a kultúrát a proletariátus forradalmától, akik különben rokonszenveztek küzdelmeivel), továbbá az élet irányításába most bekapcsolódó tömegek azon igényének a különféle értelmezése, hogy a forradalmi irodalom és művészet az ő vágyainak, törekvéseinek legyen a kifejezője, kezdve a művészi széppel szembeállított „közérthetőség”, vagy a pusztán agitatív célzatú irodalom követelményétől az új irodalom azon jellegének megfogalmazásáig, hogy annak szükségszerűen némi képp „a tömeg ellen” is fel kell lépnie, azaz a kispolgári ízlésnél megrekedt rétegekkel szemben érvényesítenie kell a korszerű művészet új tartalmi és ízlésbeli vívmányait. E kérdéskomplexumba beletartozik a forradalmi tömegek közömbösségének, sőt túlkapásainak lehetősége a kulturális hagyományokkal szemben, illetőleg ennek veszélye a proletárforradalom egyes kiélezett harci szakaszaiban, csakúgy mint — a Proletkult egyik elvi tételeként is megfogalmazódott — azon elmélet, hogy „csak proletárkezek alkothatják a proletár kultúrát”, amely a nép oldalára álló haladó művészeket rekesztené ki az új társadalom felépítésének munkálataiból. És beletartozik az alkotó művész-

¹ LUKÁCS GYÖRGY: A kultúra tényleges birtokbavétele. Fáklya 1919. IV. 20.

egyéniség és a tömegek forradalmi küzdelmét vezető párt kapcsolatának problémája is, amennyiben a párt kultúrpolitikájának óriási szerepe lehet a tömegkultúra kiépítésében, valamint az alkotó művészek és a néptömegek közelhozásában, ami által a „művész-lét” és a „polgár-lét” burzsoá társadalomban kialakult kettősségét segíthet feloldani.

E kérdéskomplexumot méginkább bonyolítja, hogy a régi burzsoá értékrendet lerombolni segítő művész — a forradalom viharában — sokszor maga is szembefordult a múlt haladó értékeivel, amelyek pedig a maguk korában az ember felszabadítását, az emberi szépség érvényesítését szolgálták. Más művészek, éppen ellenkezőleg, a humánus általánosabb célkitűzéseinek folyamatosságát hangoztatva, nem ismerték fel a *szocialista* humanizmusban rejlő újat, s „az örök igazság dallama” formába öntését vélték megvalósítani a maguk művészetében a forradalom idején. Bonyolítja továbbá, hogy a tömegkultúra fogalmában nemcsak a néptömegek műveltségi szintjének felemelése, tehát a tömegek kultúrát befogadó képességének állandó növelése foglaltatik, hanem a tömegek *kultúrateremtő* energiájának felszabadítása, új művészi értékek létrehozására való képessége is. Ugyanakkor ez a tömegek alkotó energiáját kifejező új művészet megint csak a tömegekből kiemelkedő alkotó egyéniségekben ölthet konkrét megjelenési formát. Éppen ilyen sokrétűen bonyolult a korszerű szocialista irodalom és művészet kiépítésének, a szocialista szépségeszmény korszerű megfogalmazásának a problematikája is, ami szorosan összefügg a forradalom és a tömegkultúra viszonyának adott helyzetével, illetve annak alakulásával, módosulásaival.

Mindezek a problémák legszemléletesebben — és sajátos bonyolultságukat, összetettségüket is megtartva — a Kassák Lajos és Ma című folyóirata köré csoportosuló aktivista írók és művészek munkásságával kapcsolatos viták során merültek fel a Tanácsköztársaság napjaiban. És mert a korszerű szocialista irodalom legfontosabb alapelveinek a kimunkálásáról volt szó, e viták hangja vált a legélesebbé már 1919-ben is, később pedig, az ellenforradalmi idők hajszoltságában, e felmerült nézetkülönbségek egymással ellentétes irányzatokká mélyültek, kiegészülve egyik oldalon a Proletkult, másikon a forradalmi apályban keletkezett álláspontok új elemeivel. S mindmáig, ha a Tanácsköztársaság irodalmi életének vitáiról esik szó, a magyar avantgarde irodalom 1919-es tevékenységének vitatott kérdései kerülnek a középpontba, ma is két táborra osztva a szocialista irodalom híveinek seregét.

A szocialista forradalom és a tömegkultúra problémái már jóval az avantgarde irodalom körüli viták előtt, a munkásmozgalom egy korábbi szakaszában felvetődtek, mégpedig három vonatkozásban is. Legkorábban talán az a nézet fogalmazódott meg, hogy a szocialista irodalomnak a munkástömegek műveltségi szintjén kell megszólalnia, a „közérthetőség” következményével lényegében elutasítva a művészi szép igényét, a megformálásban rejlő értéket és hatóerőt. Amikor Ady Endre 1907-ben a Népszavában megjelent versében a kultúra és szocializmus dilemmáját feloldva, a proletariátus és a kultúra egymásra találásának gondolatát fogalmazza meg („Éhe kenyérnek, éhe a Szónak, Éhe a Szépnek hajt titeket.” — írja a proletariátusról), egyben az ilyen elszegényítő tendenciák ellen is hadakozik.²

Ez a probléma, éles vitákat kiváltva, már a Szociáldemokrata Párt 1908. évi kongresszusán is felmerült a Népszava irodalmi rovatának bírálata

² ADY ENDRE: Csák Máté földjén. Népszava 1907. V. 9.

kapcsán. Garami Ernő fejtette ki a pártvezetőség álláspontját, Ady Endre és a modern magyar irodalom további támogatásának szellemében, elvetve egyes felszólalók azon igényét, hogy a Népszava szépirodalmi rovatában mértékadó szempont legyen, „hogy az író elvtárs-e”, s ugyancsak elutasítva a munkástömegek ízléséhez való alkalmazkodás követelményét: „a Népszavának ellenkezőleg az a feladata, hogy a munkásság nagy tömegével szépirodalmi téren is szembeszálljon, szembeszálljon ezzel a szellemi elmaradottsággal és a munkásságot rászoktassa és ránevelje arra, hogy magasabb ízlésű és igényű dolgokat követeljen meg a maga számára.”³

Az Ady Endre és Csizmadia Sándor költészete körül a Népszava hasábjain 1909-ben lefolyt ismeretes vita ugyancsak élesen előtérbe helyezte mind a „közérthetőség”, mind pedig „a munkássághoz való tartozás” problematikáját, s lényegében a modern kifejezőeszközök és a szocialista költészet viszonyának kérdését tűzte napirendre. A Csizmadia, Gyagyovszky és Somogyi Béla által képviselt nézetek ekkor már nyilvánvalóan a korszerű szocialista irodalom kifejlődésének útjában álltak.⁴ E vita egyik fontos mozzanata volt, hogy egy fizikai munkás utasította vissza az Adyt és a modern írókat támadó kritikásokat, akik „mindig a tömegekre, a munkásokra hivatkoznak”, amikor „támadják az újítókat”, s fordult szembe „Csizmadia elvtársunk helytelen és elfogult” felfogásával.⁵

A néptömegek politikai küzdelmét irányító szocialista párt és a szocialista költészet viszonyának, valamint az osztályművészet konkrét meghatározásának kérdésköre a Szabó Ervin és Bresztovszky Ernő között 1914-ben lezajlott vitában vetődött fel, amely Szabó Ervin *Proletárköltészet* című, lényegében a csupán tartalomra, társadalmi mondanivalóra figyelő, s a műesztétikai értékeit figyelmen kívül hagyó, vulgarizáló kritika ellen jogosan fellépő cikkével indult. Írásának két tétele azonban — érthetően — ellentmondást váltott ki a Népszavában. Az egyik: hogy „nem lehet az igazi művészt bármiféle pártprogram kereteibe szorítani. A legradikálisabbat sem. Minden pártprogram bizonyos tömegérdekek és bizonyos gyakorlati lehetőségek kompromisszuma. Ez az utilitarizmus, ez a többé vagy kevésbé racionális belátás, ez az óvatos kiegyezés, szóval mindez az érzelmi és akarati korlátoltság szabja meg a művészi elképzelés és alkotás határát?” És a másik: hogy nincs „semmiféle *művészeti* elem, amely által különbséget tehetnénk művészet és művészet közt s valamelyiket is valamelyik osztály különleges termékének minősíthetnők. Csak egy van: a művészet. Amelyen belül vannak fokozatok. Van nagyobb és kisebb, gazdagabb és szegényebb, egyetemesebb és korlátoltabb. És e minősítések alapja nem lehet más, mint az alakító erő, a színek, a formák, a hangok gazdagsága és szépsége.”⁶ A vitában egykori tanítványa, Bresztovszky Ernő szállt szembe e nézeteivel és kifejtette, hogy amíg osztálytársadalomban élünk, a művészet is meghatározódik az osztályok által, annak alapján, hogy melyeknek a gondolatait, érzéseit fejezi ki.⁷ A tovább gyűrűző

³ Az MSZDP XV. pártkongresszusának jegyzőkönyve. Bp. 1908. 195—199.

⁴ DÓCZY JENŐ: Ady, a holnaposok és a szocialisták. A Népszava irodalmi vitája. Ady Múzeum, I. Bp. [1924.] 103—112. Vö. KOMLÓS ALADÁR: Gyulaitól a marxista kritikáig. Bp. 1966. 260—266.

⁵ SCHÄFFER GYULA mázolósegéd levele a Népszavához. Népszava, 1909. I. 28.

⁶ SZABÓ ERVIN: „Proletárköltészet”. Nyugat 1914. V. 1.

⁷ BRESZTOVSZKY ERNŐ: Játszunk a szavakkal. Népszava 1914. V. 10.

vitában azonban nem tudták egymást meggyőzni, s így e vita a kérdés elvi tisztázása nélkül, a saját álláspontot enyhítő, de lényegében mindkét részről fenntartó nyilatkozatokkal zárult.⁸

Amikor a magyar avantgarde első folyóirata, A Tett 1915. november elején napvilágot látott, a munkásmozgalommal szimpatizáló írók és művészek orgánusaként természetesen feleletet keresett a szocialista irodalomban addig felvetődött elvi kérdésekre is. E fiatal írók megnyilatkozásaikban a tömegek felszabadító küzdelmeivel való szoros kapcsolatukat hangsúlyozták. „Az új irodalom hangja a magukra eszmélt erők éneke!” — hirdeti Kassák Lajos programadó cikkében. „A haladás legfanatikusabb szószólójának” vallja az új irodalmi irányzatot, amelynek „állandó kontaktust kell tartania minden progresszív gazdasági és politikai mozgalommal”⁹ „A Tett a tömegmozgalmakba veti bizalmát és így a forradalom atmoszférájába lép. Általa várja az összes értékek újra értékelését, az emberi erők e szent táncától várja az emberiség megújulását...” — írja az irányzat világnézetét kifejtő Vajda Imre is.¹⁰

A Tett elutasította mind a l'art pour l'art esztétikáját, mind pedig a „közérthetőség” leegyszerűsítő követelményét, ugyanakkor azonban minden eddig elért művészi-alkotói formát és eredményt is elvetett. „A mások és magunk hibáitól óvó emlékeinken túl a tegnaphoz semmi közünk!” — írta Kassák Lajos.¹¹ „A ma sokrétű íróembere nem folyathatja magát régszántott barázdákba s kell, hogy minden hagyományt minden drasztikummal törjön szét!” — vallotta Komját Aladár is.¹² Ugyanakkor A Tett — a magyar avantgarde irodalom e kísérletező stádiumában — már felvetette a nemzetköziség eszméjét. 1916 augusztusában kiadott internacionális számában demonstratív módon alkotott hidat a szövetséges és az „ellenséges” országok modern költői között. E szám bevezető cikkében Kassák A Tett fiatal írógárdája kettős célkitűzését fogalmazza meg: „... nyitott szemmel elkiáltjuk a hangunkat Keletre, Nyugatra, Északra, Délre, ahol emberek laknak, akiknek vörös köszöntését idehallottuk... Nemcsak abszolút értékű művészetet hozunk, hanem fájó elevenségünket is jelezni akarjuk az ájuló magyar ugarról”.¹³

Határozottabban törekedett a tömegek forradalmi akarásának kifejezésére, és az ezzel kapcsolatos elvi kérdések megválaszolására a magyar avantgarde irodalom második folyóirata, az 1916 novemberében (A Tett betiltása után) induló Ma. Kassák Lajos *Szintétikus irodalom* című, a Galilei-körben 1916 végén tartott előadásában az avantgarde költők társadalmi és művészi magatartásának egységét, közös gyökerét hangsúlyozza: „... mi érezzük szoros mindenkihez tartozásunkat a világban és éppen ezért a legszebb életformának tartjuk azt a harcot, amit a társadalomban és művészetben végig akarunk harcolni.” Ugyanígy kiemeli az új irodalom tartalmi és formai egységének szükségességét és kijelenti, hogy mozgalmuk „azt az irodalmat akarja megcsinálni, amely témájával és technikájával egyaránt kielégítené a mai embert”. És korábbi, minden hagyományt elutasító álláspontjukkal szemben, irodalmi mozgal-

⁸ A további vitacikkek: Népszava 1914. V. 17., V. 24. és V. 31. Vö. KOMLÓS ALADÁR: i. m. 275—279.

⁹ KASSÁK LAJOS: Program. A Tett 1916. III. 20.

¹⁰ VAJDA IMRE: Világnézet. A Tett 1916. I. 5.

¹¹ KASSÁK LAJOS: Új költők könyve. Bp. 1917.

¹² KOMJÁT ALADÁR: Hungaricus: A szenvedő ember. A Tett 1916. V. 6.

¹³ KASSÁK LAJOS: Jelzés a világba. A Tett 1916. VIII. 1.

mukat „nem gyökértelen divatnak, hanem az előttünk járó irodalom egyenes és törvényszerű továbbfejlesztésének” tartja: „Mozgalmunk első hírnökeinek valljuk: versekben Ady Endrét, prózában Révész Bélát”.¹⁴

E program alapján Kassák éles szavakkal marasztalta el — Révész Béla kivételével — a szociáldemokrata eszmeiségű szocialista irodalom akkori állapotát: Ennek az irodalomnak — írta — „semmi köze a tömegek jövőre érő életéhez. Ez az irodalom minden lánccsörgető és cinóberes tirádaival együtt, semmivel sem gondolkodtatóbb és vérkergetőbb az urambátyámosság anekdotás bravúrjainál. Kakasos hanghordozás, tirannusi maszk — valójában pedig a nyomor szavakba veritékezett szentimentalizmusa.”¹⁵ Éles fogalmazásához nyilván hozzájárult, hogy nemsokkal előbb ismételte meg Csizmadia Sándor régi felfogását a „közérthetőség” igényéről, a „rímes vezércikk” jogosultságáról, ami szerint a „tudatos célok” költői szolgálata együttjár a „művésziatlenség” vállalásával, hogy szavát a munkás is megértesse.¹⁶

A Ma (és korábban A Tett) irányvonala — politikai tartalmát tekintve — balra állt a Szociáldemokrata Párt elméletétől és egész tevékenységétől; ismeretes, hogy ennek kialakításában — Kassák személyén és nézetén keresztül — hatással volt Szabó Ervinnek a gazdasági harcot előtérbe helyező, szindikalista elemeket hordozó ellenzéki magatartása is. Éppen ezért a tömegek vágyát kifejezni akaró alkotóművész és a tömegek harcát vezető szocialista párt kapcsolatának problémája csak az újtípusú szocialista párt, a kommunista párt színre lépése után merül majd fel — az 1918-as polgári demokratikus forradalom napjaiban — a magyar avantgarde irodalom körében. 1917 végén azonban — a Nagy Októberi Szocialista Forradalom eszmei hatása következtében — az irodalom társadalmi-politikai szerepét és feladatát előtérbe állító írócsoport (György Máttyás, Komját Aladár, Lengyel József és Révai József) kivált a Mából, és a tudatos politikai cselekvés programját megfogalmazva, a tömegek forradalmi irányú nevelését, irodalmi eszközökkel történő mozgósítását vallotta legfontosabb feladatának. Ennek érdekében legelsőben is új irodalmi folyóiratot akartak elindítani Kilencszáztizenhét címmel, de a cenzúra már indulásakor betiltotta a lapot. Ám e lap programjának elkészítése is tudatos kiállítás volt a proletárforradalom perspektívája mellett. A sorsát megváltoztatni képes emberiség optimizmusa fejeződött ki e programban, amikor a jobb jövő érdekében le kívántak rombolni minden elavult intézményt és eszmét, és meg akartak honosítani minden előrevívó irodalmi-művészi kezdeményezést, ami az új életforma kialakulását segíti:

„Mindent le akarunk rombolni, ami tudományban és irodalomban útjában van 1917 gondolatának. Fejlesztjük, kiszélesítjük, tovább építjük 1917 megkezdett művét, — akik nem törődünk vele, hol leszünk és mi lesz velünk a nagy házfödés ünnepén.

Helyet adunk mindenkinek a rombolás munkájánál, minden új gondolatnak, minden új törekvésnek, — próbálkozásnak és kísérletezésnek is, — amely az emberiség szellemi, etikai és anyagi felszabadításának célját becsületesen szolgálja.”¹⁷

¹⁴ KASSÁK LAJOS: Szintétikus irodalom. Ma 1916. XII. 15.

¹⁵ KASSÁK LAJOS: Révész Béla. Ma 1917. IV. 15.

¹⁶ CSIZMADIA SÁNDOR: Népköltészet. Világ 1917. I. 28.

¹⁷ A Kilencszáztizenhét c. lap programját közli és betiltásának körülményeit ismerteti: Internationale 1919. I. 1.

A Komját-csoport kiválását — úgy tűnik — nem annyira esztétikai, sokkal inkább a költői magatartást érintő nézeteltérések hozták létre, hiszen formai sajátosságait a Mából kivált költők továbbra is megtartották. Utóbb, már jóval a Tanácsköztársaság bukását követően, Lengyel József ekképp emlékezett vissza a Mából történt kiválásuk okára: „Négyen, György, Komját, Lengyel, Révai” már nem vallották, hogy a „forradalmian újformájú vers egyben forradalmi tett is”. „Mi már eszköznek tekintettük a verset — írja —, melyet a forradalmi célnak alá kell rendelni.” Ez volt „teoretikus magja” e csoport kiválásának.¹⁸ Barta Sándor, a Ma-csoport oldaláról bírálva, 1918 novemberében, szintén elvi—eszmei elégedetlenségükkel magyarázta Komjáték kilépését: „szerintük a Ma keretein belül megvalósíthatatlan perspektívával követelődött művészi énjük intenzívebb szociális állásfoglalásba”.¹⁹

Az 1918-as polgári demokratikus forradalom idején, amely a magyar proletárforradalom néhány hónapos előjátékának bizonyult, a Ma írói és művészei — a néptömegek politikai küzdelmében részt vállalva — kialakították sajátos „aktivista” művészetszemléletüket. Ebben minden eddiginél határozottabban állást foglalnak a „lázadó tömegekkel” való azonosulás, és a szocialista világnézetten alapuló új művészet mellett. Kassák Lajos, elutasítva az öncélú formajátékot, a művészetért szót emelő Kiáltványában kijelenti: „A Ma művészete a korszerű erők világszemléletes új művészete. Aki fiatal művészek hozzánk jelentkeznek, azok már nemcsak új formát, hanem öntudatos szocialista világszemléletet is hoznak magukkal.”²⁰ *Tovább a magunk útján* című programcikkében pedig így ír: „Minden közösséget megtagadva az eddigi művészpólitikával és társadalompólitikával, úgyis mint szellemi munkások és úgyis mint fizikai emberek a legmesszebbmenő osztályharcot hirdetjük. Művészek vagyunk! De nem elgubózott forma precíözök, hanem agyat és akaratot mozdító dolgosok. Ideáljaink vannak a progresszív gondolat és egészséges érzés gyökereivel. És az osztályharc alapján a mi ideáljaink szerint akarjuk átformálni a világot. A kommunista gazdasági berendezkedés mellé a kommunista művészetet akarjuk megteremteni.”²¹ Törekvéseik — világirodalmi rokon jelenséget keresve — leginkább a német expresszionisták baloldali szárnyának, a Franz Pfemfert szerkesztette Die Aktion munkatársainak törekvéseivel haladnak párhuzamosan, akik tudatosan a világ megváltoztatására irányuló akarat, erő és cselekvés énekesei, költő-harcosai.

Ám ugyanakkor a Ma 1918—1919 fordulóján kialakított művészet-szemlélete a kommunista párt- és világmozgalom céljainak nem teljes megértését mutatja, s ebből fakadóan — féltve a művészi szabadságot a pártfegyelem kötelmeitől — a Kommunisták Magyarországi Pártja politikájának *kívülről* való támogatása, de a pártba való be nem lépés mellett foglalt *elvíleg* állást. Ennek az álláspontnak elvi alapja Szélpál Árpád *Forradalmi művészet — vagy pártművészet* című írásában fejeződik ki a legpregnansabban: „Az igazi művész sohasem *fogadott el* pártprogramot — írja —, de semmiféle világnézetet sem. *Ő alkotott* magának és az univerzumnak programot, világszemléletet,

¹⁸ LENGYEL JÓZSEF: Visegrádi utca. Bp. 1957. 26.

¹⁹ BARTA SÁNDOR: 1918. Szabadulás. Ma 1918. XI. 20.

²⁰ KASSÁK LAJOS: Kiáltvány a művészetért! A Ma első világszemléleti külön-száma. (1918. XI.)

²¹ KASSÁK LAJOS: Tovább a magunk útján. Ma 1918. XII. 20.

de mihelyt megalkotta, már meg is tagadta, mert túlhaladta egy még fejlettebbért, hogy következő lépése azt is túllépje." Majd kifejtve a forradalmi művészet szerepét és feladatait, ismételten hangsúlyozza: „Amely pillanatban a művész elhelyezkedik egy pártban, abban a pillanatban elveszíti alkotó ereje szabad megnyilatkozásának lehetőségét... És itt nincs különbség konzervatív vagy forradalmi párt között. Mert a forradalmi párt is már egy világszemlélet programba konzerválása.”²² Ebben a kérdésben merőben eltérnek Pfemfert Die Aktion-jának irányvonalától — e folyóirat ugyanis 1918 végén a német Kommunista Párt szolgálatába állt — és Szabó Ervin említett 1914-es álláspontjához közelítenek.

Mindezek a problémák — érthető módon — a megvalósult proletárforradalom napjaiban vetődtek fel a leginkább kiélezett formában, hiszen a Tanácsköztársaság művelődési politikája, a munkásmozgalomban évtizedeken át hangoztatott elméleti tételből a gyakorlati megvalósítás útjára indította a tömegkultúra megteremtésének, a szocialista embertípus kialakításának bonyolultan összetett folyamatát. A vérontás nélkül győzelemre jutott magyar proletárhatalom, amely széles népi bázisra épült és birta az alkotó értelmiség aktív támogatását, kulturális politikájában az ország társadalmi berendezkedésének, gazdasági és politikai arculatának gyökeres átalakításával egyidőben magának az emberi létnek átfelművelését, az osztálytársadalmakban eltorzult emberi lélek *belső* felszabadítását is feladatának vallotta. A tömegkultúra gyakorlati megteremtésének igénye, aminek lényege, hogy az eddig kisemmizett osztályokat kell a kultúra értőjévé, hordozójává és alkotórészeseivé tenni, a Tanácsköztársaság kultúrpolitikai koncepciójában eleve együttjárt — egy Kassák által 1919-ben megfogalmazott kifejezést használva — „a kultúrásan forradalmasított új ember megformálása” igényével. E kultúrpolitikai koncepció, az igazságot kereső tudományt és a szépség eszméjét formába öntő művészetet egyaránt a forradalmi munkásmozgalom testvéri szövetségesének tartotta a régi világ ellen és az új társadalom megteremtéséért indított küzdelemben, és híven követve a lenini tanítást, gondosan ügyelt arra, hogy a volt kizsákmányoló osztályok kulturális monopóliumának a felszámolása úgy történjék, hogy eközben az emberiség eddig felhalmozott kulturális értékeiből semmi veszendőbe ne menjen. Elvetette az új kultúra megteremtésének szektás értelmezését, a „hivatalos” vagy „egyedül jogosult” művészi irányzat gondolatát, és a haladó irodalom és művészet minden alkotójának lehetőséget teremtett munkája folytatására.

A Tanácsköztársaság e nagy távlatú kultúrpolitikai koncepciójának részletesebb kidolgozása, a követendő utak és módzatok kiképzése, az egyes művelődési ágazatok legfontosabb alapelveinek megfogalmazása már eleve az eszmecserék széles körű kibontakozását involválta. Az irodalmi élet, amelynek éppúgy jellemzője volt az irodalom és politika közelkerülése, mint a különböző irodalmi irányzatok szervezeti egybefogásának igénye, amelyet éppúgy jellemezett a korszerű értelemben vett szocialista irodalom létrehozására való törekvés, mint a haladó magyar irodalom immanens fejlődési törvényeinek érvényre juttatása, a maga sajátos területén és eszközeivel szintén részt vállalt ezekben az eszmecserékben. És csak természetes, hogy e viták egyik góca az avantgarde írók és művészek elvi tételei körül képződött, hiszen ők hangoztatták a legharsányabb újító törekvéseket, és ugyanakkor ők vallot-

²² SZÉLPÁL ÁRPÁD: Forradalmi művészet — vagy pártművészet. Ma 1919. I. 26.

ták a legprogramosabban a forradalmi tömegekkel való azonosulásukat. Kassák Lajosnak a Tanácsköztársaságot köszöntő szavai a Ma „első agitatív estjén” éppen e kettősség jegyében fejezik ki a viták, az „új harcok” szükségességét: „A munka fellázadt rabszolgái, akik az általános életnívón évszázadok óta kevesebb perszonális értéket jelentettek a munkáltató drága ölebeinél — előttünk és velünk igazhitű forradalmárokkal elindultak megváltani az embert, aki bennük lakozék. A proletár-öntudat erejével egy világot döntöttek össze, hogy felépíthessék az új világot. Az ő világukat, melynek első stációja a proletárdiktatúra, és ezzel a politikai formával megteremtődött a gazdasági kommunizmus első fázisa. Sokak előtt, mintha beérett volna a proletariátus célja. Végzetes hiba lenne így merőben gazdasági földszintre enyvezni az emberélet célját. Új napokkal új harcok kezdődnek.”²³

Az irodalmi élet vitái a tömegkultúra megalapozásának legfontosabb problémáit is érintették, így a tudatos elem, a *világnézet* szerepét a költői-művészi magatartás kialakításában, a tömegek és az alkotóművészek azonos társadalmi törekvéseinek jelentőségét az új egyetemes kultúra létrehozásában, a hagyomány és a tömegizlés kapcsolatának kérdéskörét stb. Az elvi kérdések tisztázását szolgáló e viták egyrészt biztosították a szocialista eszmeiség érvényesítését a művelődéspolitikai irányításában, másrészt lehetőséget nyújtottak a különböző vélemények nyílt kifejtésére, a nézetek ütköztetésére, a helyes szemléletnek az irodalmi köztudat színe előtt való kialakítására. E viták szemügyre vételekor figyelembe kell azonban vennünk, hogy a szocialista irodalom, amely ma már közös törvényszerűségeket mutat fel a különböző nemzetek irodalmában, 1919-ben világszerte még csak első, kialakító lépéseit járta. Hozzátehetjük, hogy maga a marxizmus elmélete is kevésbé volt ismert a magyar irodalom művelői között 1919-ben.

Az egyik központi vitatéma az irodalom és politika, pontosabban a művészegyenység és a szocialista párt viszonyának, kapcsolatának a kérdése volt. Érthető e kérdés előtérbe kerülése, hiszen a tömegek aktivitásán épülő társadalom új kultúrája szorosabb szellemi közösséget kell hogy alkosson a néptömegekkel, és alkotó művése, az e tömegek akarátát megtestesítő politikai vezető erővel. E probléma felvetésének egyik módja volt az, ahogyan az avantgardista írók — a fentebb tárgyalt formában — még a polgári demokratikus forradalom idején e kérdést megközelítették. E korábbi álláspontjukat a Tanácsköztársaság napjaiban is fenntartva, művészet szemléletük egyik sarkalatos tételévé dolgozták ki. Nem lesz talán felesleges kitérő tehát, ha e probléma más megjelenési formáját is szemügyre vesszük a Tanácsköztársaság irodalmi életében. Az írók és a szocialista párt viszonyának kérdése szemléletes módon kapott hangot a Biró Lajos és Kun Béla között zajló vitában. Biró Lajos 1919. májusában, az Írói Szakszervezet alakuló ülésén vázolta az írók feladatát az új társadalom építésében, és ennek során felvetette, hogy szerinte a szakszervezeti tagság azt jelenti, hogy „az illető egyúttal tagja lett a szocialista pártnak”. Hozzáfűzte még, hogy „a szocialista párt tagsága egyáltalában nem jelent valami súlyos lelki kényszert... Csak a jövő társadalmában lehet az írónak a szabadsága teljes és tökéletes.”²⁴ Kun Béla már a következő napokban reagált erre egyik előadásában, hangsúlyozta, hogy „a szocialista párt tagjának lenni igenis súlyos lelki kényszert jelent”,

²³ KASSÁK LAJOS előadása. Vörös Lobogó 1919. IV. 17.

²⁴ Megalakult az Írók Szakszervezete. Fáklya 1919. V. 13.

az írótól azonban senkisémet követeli meg — ahhoz, hogy a proletárdiktatúrában írhasson, a szocialista párttagságot. Kun Béla különös nyomatékkal hangsúlyozta, hogy „a szocialista ideált, a szocialista meggyőződést nem lehet úgy kiosztani, mintha a ruházati bizottság osztaná a ruhát, ha lenne. Nem lehet egyes testületeket felruházni szocialista világnézettel.”²⁵ Néhány nappal utóbb Biró Lajos nyilatkozott a kérdéstről, és elfogadva Kun Béla elvi álláspontját, saját korábbi nézetét módosítva kijelentette: „ahhoz, hogy valaki író legyen, nem kell a szocialista párt tagjává lenni — aki a szocialista pártba belép, az ennek az elhatározásnak minden konzekvenciáját vonja le becsülettel”²⁶

Maga Kun Béla jelentette ki ugyanakkor, imént említett felszólalásában, hogy a polgári írók e felajánlott csatlakozásánál nem karrierizmusról van szó, hanem arról a „téves felfogásról”, hogy a szakszervezetbe való tömörülésük egyúttal szervezetileg is a szocialista párthoz kapcsolja őket. Arról van itt tehát szó, hogy a Tanácsköztársaság első hónapjaiban a két munkáspárt egyesüléséből keletkezett Szocialista Pártban is megmaradt lényegében az a gyakorlat, ami a forradalmak előtti Szociáldemokrata Pártnál volt érvényben, az ugyanis, hogy a szakszervezetekben szervezett munkások automatikusan tagjai lettek a Szociáldemokrata Pártnak, azáltal, hogy tagjai lettek valamely szakszervezetnek. Hirossik János éppen a párt megtszításának szükségességét hangoztatva bírálta élesen 1919. április végén írt cikkében ezt a jelenséget, és szükségesnek tartotta a párt és a szakszervezeti tagság elhatárolását.²⁷ Kun Béla említett, Biró Lajossal vitába szálló felszólalása is a pártprogram módosításáról szóló előadásában hangzott el, amelyben a párt és a szakszervezetek viszonyával foglalkozott.

Különösnek tűnik a pártba való kollektív belépésnek ilyen felajánlása mellett, hogy a Kassák Lajos köré csoportosuló aktivisták, akik pedig már a polgári demokratikus forradalom elején közzétették Kommunista köztársaságot követelő kiáltványukat, és jelentékeny publicisztikai tevékenységet fejtettek ki a szocialista forradalom győzelme érdekében, a Tanácsköztársaság napjaiban is fenntartották „minden pártpolitikán” felülemelkedő korábbi nézetüket, továbbra is elvileg elutasították a pártirányítás gondolatát a művészegyéniség számára, a kommunista pártot is „konzervatívnak” tartva az aktivizmus „örök” forradalmiságához viszonyítva. Ennek magyarázata abban rejlik, hogy az aktivisták a kommunisták küzdelméért az emberiség felszabadításáért, az osztály nélküli társadalom megteremtéséért, csupán a gazdasági és politikai felszabadításért folytatott harenak fogták fel, amelyet ők írói eszközeikkel támogatnak is, de csak *kívülről*, mert erőiket már a „magasabb” feladatokra, a szocialista gazdasági alap megteremtése után az ember *belső* átalakításának forradalmi feladatára összpontosítják. Szemléletesen fejeződik ki e kettősség Kassák Lajos *Aktivizmus* című, mozgalmuk célkitűzéseit kifejtő írásában: „ki kell hangsúlyoznunk, hogy a reakcióval ellentétes nézőpontból nekünk is megvan a kritikát adó és agitatív véleményünk minden diktatúráról és így a proletárdiktatúráról is . . . Megszületik a reakció ellen és egy bizonyos idő múlva ellene reakciósodik a forradalomnak. Mi tehát jobbra és balra egyszerre értékeljük a diktatúrát. Jobb felé erősítő kritikával

²⁵ Közli: „Mindenki újakra készül . . .” IV. köt. Bp. 1967. 1009–1010.

²⁶ BIRÓ LAJOS: Az írói szakszervezet és a szocialista párt. Vörös Újság 1919. V. 16.

²⁷ HIROSSIK JÁNOS: Tiszta proletárpolitikát. Vörös Újság 1919. IV. 26.

vele akarunk harcolni a reakció ellen, bal felé a meghaladást követelő agitációval ellene harcolunk a már nem egy osztályt segítő, de a gazdasági kérdéseit megoldott emberiség individuális forradalmáért . . . A kommunista párttal egyértelműen segített gazdasági forradalom után ennek a forradalomnak az előkészítése és állandó mozgásban tartása, minden párttól többet akarása a mi aktivista csoportunk legfelsőbb munkaprogramja.”²⁸ Természetesen a probléma itt nem a párt politikájának „kívülről” vagy „belülről” való támogatásában rejlik, hanem annak kulturális politikáját „balról” meghaladni kívánó törekvésükben. Ez a felfogás ugyanis az aktivista írók és művészek valóságos forradalmi szerepének messzemenő túlértékelését, irányzatuk egyedi létjogosultságának elismertetését vindikálja.

Ezzel összefüggésben — a párt és a művészegettség kapcsolatának problémája mellett — fontos elvi vitakérdésként merült fel a polgári irodalom és a szocialista forradalom viszonyának kérdéskomplexuma is, egyes írók és művészek ugyanis, főként az aktivisták folyóirata, a Ma és a Franyó Zoltán szerkesztésében megjelenő Vörös Lobogó hasábjain, olyan nézeteket fogalmaztak meg, amelyek formálisan a proletárdiktatúra érdekében szóltak, valójában azonban az individualizmus megnyilvánulásaként a proletárforradalom bázisának kiszélesítése ellen hatottak a kulturális életben. A legszemléletesebben Uitz Béla fogalmazta meg e felfogást: „A proletárdiktatúrának csak a forradalmi szociális világnézetű művészetre lehet szüksége. A többiek álljanak félre a diktatúra alatt, még ha jóhiszeműleg is akarnak segíteni, csak ronthatnak a proletárdiktatúrán”.²⁹ Hasonló szellemben írt Nagy Lajos is, követelve a polgári irodalom elhallgattatását.³⁰ S e szemlélet alapján támadta meg a Vörös Újság névtelen cikkírója Tóth Árpádot, azt a haladó polgári oldalról érkező költőt, aki a Tanácsköztársaságról művészileg — de eszmeileg is — a legmagasabb szintű költeményt írta.³¹ Lukács György közoktatásügyi népbiztos felvilágosító nyilatkozata, amelyben kifejti a hivatalos kommunista irodalompolitika alapelveit, e felfogással szembeszállva leszögezi: „A Közoktatásügyi Népbiztos semmiféle irányynak vagy pártnak irodalmát hivatalosan támogatni nem fogja. A *kommunista* kultúrprogram csak jó és rossz irodalmat különböztet meg és nem hajlandó sem Shakespearet, sem Goethet félredobni azon a címen, hogy nem voltak szocialista írók. De nem hajlandó arra sem, hogy szocializmus címén ráeressze a dilettanizmust a művészetre. A *kommunista* kultúrprogram az, hogy a legmagasabb és legtisztább művészetet juttassa a proletariátusnak és nem fogja engedni, hogy politikai eszközzé rontott vezércikk-poézissel pusztítsák az ízlését. A politika csak eszköz, a kultúra a cél.”³²

E kérdésnél nem árt felidézniünk Kun Béla egy politikai nyilatkozatát, ami e vitatott irodalmi problémára is válaszul szolgálhatott, s amely a proletárdiktatúra tömegbázisának kiszélesítése irányába munkált: „Gondolják meg azok — írta Kun Béla —, akik nagyhangú kijelentéseket tesznek arról, hogy csak azok vehetnek részt a szocializmus teremtő munkájának vezetésében, akik a proletariátus diktatúrájáért régen küzdenek, hogy ők sem az anyatejjel szívták magukba a proletárdiktatúráról szóló tanításokat, és hogy az utca

²⁸ KASSÁK LAJOS: Aktivizmus. Ma 1919. IV. 10.

²⁹ UITZ BÉLA: Diktatúra kell! Vörös Újság 1919. IV. 10.

³⁰ NAGY LAJOS: A kommunista irodalom. Színházi Élet 1919. III. 30. IV. 5.

³¹ Vigyázat! Vörös Újság 1919. IV. 11.

³² LUKÁCS GYÖRGY: Felvilágosításul. Vörös Újság 1919. IV. 18.

porában nem szovjetköztársaságosdit játszottak.”³³ Ismeretes, hogy Kun Béla több ízben személyesen is tárgyalt írókkal, s ennek során az itt kifejtett szemléletét igyekezett érvényesíteni. Krúdy Gyula 1925-ben megjelent visszaemlékezésében beszámol például néhány haladó polgári író és Kun Béla megbeszéléséről, amelyet Heltai Jenő lakásán tartottak a Tanácsköztársaság napjaiban. E megbeszélésen Heltai és Krúdy mellett Osvát Ernő, Kóbor Tamás, Ambrus Zoltán és még néhány író vett részt. Kun Béla itt tisztességes munkát ajánlott fel a polgári íróknak, egyetlen politikai megkötése volt csupán, hogy nem írhatnak a Tanácsköztársaság eszméi és érdekei ellen.³⁴ Kun Béla és Lukács György e megnyilatkozásai az írói-művészi alkotómunka szabadságának védelmében a Tanácsköztársaság egyik legfontosabb kulturpolitikai alapelvét fogalmazták meg, és szükség is volt megszólalásukra, hogy eloszlassák a haladó polgári irodalmat ért támadások nyomán keletkezett viharfelhőket. A Nyugat például, e támadásokra reagálva, méltatlankodva állapította meg április közepén írt egyik cikkében, hogy a proletárdiktatúra „nem jelentheti a tehetségek letörését a féltehetségek és tehetségtelenek javára, bármily ősi is legyen ezeknek kommunisztikus politikai meggyőződésük”.³⁵

A Tanácsköztársaság politikai vezetése természetesen a szocialista irodalom terén sem élt valamelyik magát szocialistának valló irodalmi irányzat — például a szociáldemokrata írók, a Vörös Lobogó köré csoportosuló, a Ma aktivista írógárdája, vagy éppen a Mából kivált írócsoport, utóbb pedig a Szocialista Irodalmi és Művészeti Társaság és Új Idők címmel indított folyóirata körül tömörülők valamelyikének — „hivatalos” elismertetésének a módszerével, ellenkezőleg, minden esetben vitába szállt az egyeduralmat követelő nézetek képviselőivel, akár Göndör Ferenc és a szociáldemokrata írók, akár Kassák Lajos és az aktivisták oldaláról érkeztek ilyen törekvések. Amikor Kéri Pál és Göndör Ferenc, a Tanácsköztársaság ellen indított román támadással egyidőben, a „közérthetőség” lobogója alatt, lényegében azonban a kispolgári ízlés védelmében, éles hangú támadást indított Kassák Lajos és a Ma költői, valamint a művelődéspolitikai irányítói — Lukács György és Balázs Béla — ellen,³⁶ az ennek során kibontakozó sajtóvitában megtörtént a szocializmus építését vállaló aktivista-avantgarde irodalom és a korai szocialista (szociáldemokrata) irodalom művészetszemléletének konfrontálása. Emellett a szocialista írói magatartás problémája is felvetődött, megint csak szembeállítva a kétféle magatartásformát. Ebben a vonatkozásban Révai József a kommunista álláspontot fogalmazta meg: „Kettéválaszthatatlanul egynek tartjuk az író és az embert. A tehetséget és az erkölcsösséget. Nem lehet tehetség abban, aki a meggyőződése ellen ír, aki eladja magát. Minden irodalmi kritika itt kezdődik. Jó szándékú, meggyőződését követő, meg nem alkuvó-e az író, vagy nem az. És ha nem az, ha eladta magát, ha becstelen volt, mint író, mint ember, akkor mint tehetség is becstelen és soha komolyan nem vehető.”³⁷ E vita azonban — a Lukács György személye elleni támadás következtében — hamarosan politikai síkra terelődött; az egyesült párt vezetősége

³³ KUN BÉLA: A pártegység. Népszava 1919. III. 27.

³⁴ KRÚDY GYULA: A tegnapok ködlovagjai. Békéscsaba, 1925. 53—65.

³⁵ FENYŐ MIKSA: Dosztojevszkij. Nyugat 1919. IV. 16.

³⁶ KÉRI PÁL: Máca! Az Ember 1919. IV. 15. — GÖNDÖR FERENC: Kik akarják iktálni a proletáriródot? Népszava 1919. IV. 16.

³⁷ [RÉVAI JÓZSEF:] Letörni a kultúrelleforradalmat. Vörös Újság 1919. IV. 17.

Lukács György mellett foglalt állást, és néhány hétre betiltották a támadást megindító folyóiratot, Göndör Ferenc hetilapját, Az Embert.

A belső erőviszonyok időközbeni megváltozása következtében azonban a Göndör Ferenc lapja mellett kiálló szociáldemokraták május végén kieroszakolták Az Ember újbóli megjelenését, és ennek következtében az avantgarde irodalmi törekvések jóformán a Tanácsköztársaság egész fennállása alatt további viták pergőtüzébe kerültek. Közülük a legjelentősebb — és következményeiben mindmáig érzékelhető — vita Kun Béla és Kassák Lajos között folyt, Kun ismeretes pártkongresszusi felszólalása nyomán, amelyen — igaztalanul — a „burzsoá dekadencia termékének” nevezte a Ma egész irodalmát. Noha e vita elsősorban politikai jellegű volt, a benne felvetődött elvi-irodalomelméleti kérdések a munkásmozgalom eszmekörében fogant korai szocialista irodalomban csakúgy mint a huszas—harmincas évek proletárirodalmában — és a forradalmi szocialista irodalomban mindmáig — központi vitakérdéseként merültek fel. A Kun Béla és Kassák Lajos között indult vita közvetlen előzménye Kunfi Zsigmond és Kun Béla 1919. júniusában az Országos Pártkongresszuson lefolytatott párbeszéde volt, amelyen Kunfi a proletárdiktatúra következetes alkalmazása ellen szólalt fel. „A proletariátus diktatúrájának ebben a tíz hetében minden szellemi és tudományos élet abszolút pangása észlelhető — állította —, rémület ül azokon az embereken, akiknek produkálni kellene és tudnának is . . .”³⁸

Kunfi Zsigmond felszólalásával vitatkozva fejtette ki Kun Béla azt az álláspontját, hogy „az a szellemi élet hanyatlott le . . . amely a burzsoázia szolgálatában állott . . . Új szellemi életnek, új kultúrának kell támadnia magából a proletariátusból és én bízom a proletariátus termelőerejében, abban a termelőerőben, amely intézményeket lerombolt és intézményeket alkotott, hogy meg fogja találni a szellemi élet terén is a maga kivirágzását. Kétségtelen, hogy ez nem a Ma irodalma, amely a burzsoá dekadencia terméke. Új szellem fog megnyilatkozni a proletár szellemi élet terén, amelyből a proletariátus szelleme fog kivirágozni.”³⁹ Kun Béla tehát határozottan elutasította a Ma íróinak azt az igényét, hogy az általuk képviselt irányzat lenne a „kommunista irodalom”. Ugyanakkor nyilvánvalóan elutasította a Mát támadó szociáldemokraták azon igyekezetét is, amellyel az általuk képviselt irodalmi irányzatot — korábbi munkásmozgalmi érdemeire való hivatkozással — kívánták volna a proletárforradalom kialakítandó új irodalmának „példaképévé” tenni, amikor a proletariátus új kultúrájának megszületését a tömegkultúra jövőbeni kialakulásától várta-remélte. De nem fogadta el a haladó polgári irodalomból érkező tehetségeknek a proletárforradalom talaján született, mellette megnyilatkozó realista vagy éppen impresszionista vagy szimbolista művészetét sem a létrehozandó új szocialista irodalom fő irányzatának, noha — mint a korábbiakban említettük — tevékenységüket a Tanácsköztársaság egész fennállása alatt támogatta. A tömegkultúra felvirágzásától várta Kun Béla az új irodalom megszületését, a korszerű szocialista irodalom kimunkálását, mégpedig a tömegkultúra kibontakozásának nemcsak passzív — befogadó — értelmében, hanem aktív értelmezésében, a tömegek kultúrateremtő energiájának felszabadulása, új művészi értékek létrehozására való képessége értelmében.

³⁸ Népszava 1919. VI. 13.

³⁹ Vörös Ujság 1919. VI. 14.

Kassák Lajos, a Ma írócsoportjának nevében, visszautasítva Kun Béla rájuk vonatkozó állítását, joggal hivatkozott az aktivista írócsoport olyan *politikai* érdemeire, mint az antimilitarista mozgalom írói támogatása a világháború idején, s különösen mint a polgári demokratikus forradalom szocialista forradalomná való fejlesztésében vállalt tevékenysége. Vitairatában ugyanakkor — a maga és fegyvertársai nevében — határozottan elvlasztja az öncélú formakultúrától a forradalmat *morálisan* vállaló és kifejezni szándékozó költészetüket, amely az emberért szól, és dinamikájával a forradalom tisztaságát és továbbhaladását akarja szolgálni. És világirodalmi példákat felsorakoztatva elutasítja a tömegizléshez való alkalmazkodást tagadó álláspontjuk egybemosását a dekadencia fogalmával: vajon, ha a Ma „minden kiegyezést félredobva életigazságából, világszemléletéből és megnyilatkozási formájából nem ad le 50%-nyit a proletárság fejletlen kultúrigényéhez, vajon valóban a burzsoá dekadencia kinövésének a jele-e? Mi nem hisszük.” De cikkében megismétli azt a korábbi elméletét is, hogy „minden pártpolitikán, nemzeti és faji ideológián túl a soha be nem érhető véggel felé indítottuk el harcunkat”, vagyis 1919. júniusában is fenntartotta a párt és a művészegyenység kapcsolatáról vallott korábbi álláspontját.⁴⁰

Kassák tehát politikai és irodalmi szempontokat egyaránt hangoztatva védi a maga — a viták hevében mindjobban megmerevedő — álláspontját. A Ma szépirodalmi termésében viszont — miként erre legutóbb Szabolcsi Miklós is rámutatott — „a helyzet nyomására egy, a direkter forradalmi feladatokkal összefüggő, közvetlenebbül agitáló és lázító, ugyanakkor formailag bizonyos szempontból higgadó” hangvétel válik uralkodóvá.⁴¹ A Tanácsköztársaság fennmaradása esetén a proletárforradalom célkitűzéseit tudatosan és aktivitással vállaló avantgarde irodalom nyilván további átalakuláson megy át a korszerű szocialista irodalom kimunkálásának irányába, mint ahogy a Nyugat köréből érkező egyes írók (Móricz Zsigmond, Tóth Árpád, Juhász Gyula, Barta Lajos stb.) esetében is megfigyelhetjük a szocialista irányba tartó eszmei-művészi átalakulás folyamatának megindulását. A proletárhatalom fennmaradása — e fejlődésutak találkozásánál — létrehozta volna a magasabb tömegkultúrával rendelkező szocialista társadalom (sok ágból ötvöződött, sokszínű, a különböző forma és stílustörekvéseknek helyet adó) új irodalmát és művészetét, amelybe az avantgarde irodalom is — a maga sajátos eszközeit átalakítva — megtartva — szervesen beleépülhet. A szocialista világirodalom későbbi kialakulása kellő bizonyítékot szolgáltat arra, hogy az avantgarde törekvések által létrehozott új művészi eszközök, a mozgalom baloldali szárnyából forradalmi szocialistává nőtt ágán, a szocialista realizmus formanyelvét, költői kifejezőeszközeinek sokféleségét tették gazdagabbá. Eluard és Aragon csakúgy, mint Brecht, Becher vagy Majakovszkij költészete példázza az avantgarde-ből a szocialista realizmusba vezető költői-írói fejlődésutat.

A Magyar Tanácsköztársaság leverése azonban megakasztotta irodalmunk fő ágainak, irányzatainak e kedvező fejlődési lehetőségét, megbontotta a tömegkultúra kiépítésének máris nagy eredményeket felmutató kezdeményeit, és a korszerű szocialista irodalom és művészet kimunkálásának folyamatát

⁴⁰ KASSÁK LAJOS: Levél Kun Bélához a művészet nevében. Ma 1919. VI. 15.

⁴¹ SZABOLCSI MIKLÓS: A Tanácsköztársaság irodalma. (Problémák és tanulságok.) Kritika 1969. 4. sz.

nemzetet átfogó szintről — szükségszerűen — egy szűk „hídőállás” szintjére szorította vissza. A vereség utáni tragikus helyzetben merev állóképként rögzítődnek a proletárforradalom irodalmi vitái, így a Kun Béla és Kassák Lajos közötti párbeszéd is. Holott e vitában, a Tanácsköztársaság irodalmi életének szemszögéből tekintve, éles hangja ellenére látnunk kell a művészeti felfogások kifejtésének szabadságát is, amit különben Kassák Lajos említett részletes válasza is bizonyít. És itt helyre kell igazítanunk azt az irodalmi közvéleményünkben tévesen eluralkodó felfogást, amit legutóbb Simon Zoltán is hangoztatott,⁴² hogy Kassák e válasza miatt 1919. júliusában betiltották folyóiratát a Mát. Olyan intézkedés, amely a Mát emiatt sújtotta volna, nem történt; igaz ellenben, hogy 1919. július 6-án rendelet jelent meg, amely a nagy papírinség következtében minden addig megjelent lapot és folyóiratot a Közoktatásügyi Népbiztosság új engedélyezéséhez kötötte; ez a Babits szerkesztésében megjelenő Nyugatot vagy a Schöpflin által szerkesztett Vasárnapi Újságot éppúgy érintette. A Sajtódirektórium fennmaradt jegyzőkönyvében sem találtunk utalást arra, hogy a Mát betiltották volna. Szó esik viszont — 1919. júliusában — a Nyugat, a Ma és a Vasárnapi Újság ideiglenesnek vélt „szüneteltetéséről”.⁴³ Ugyanakkor több új irodalmi folyóirat megindítását is tervezték, azonban az egyetlen lap, amely közülük a Tanácsköztársaság megdöntése előtt még nyomdába kerülhetett, a Barta Lajos szerkesztette Emberiség — fennmaradt nyomdai lenyomata szerint — programjában éppen a nézetek szabad kifejtését hangsúlyozza, a politikai felelősség vállalása mellett, a különböző szemléletek összeütközéséből kialakítandó helyes irodalom-szemlélet érdekében: „Ebbe a lapba a művészet sokféle hangján lehet írni, itt a legellentétesebb felfogásokat kifejthetik az írók a maguk felelősségére. Ez hozzájárul az eszmék tisztulásához”.⁴⁴

A proletárforradalom utolsó napjaiban, egy ifjúmunkás hozzászólásával zárult a magyar avantgarde irodalom körüli vita. Írásában, amely egy vidéki lap hasábjain látott napvilágot, élesen szembeszállt a Ma törekvései ellen, a nevetségessé tétel eszközeivel harcoló ízléstelen és komolytalan eljárással. Mint ahogy a munkásmozgalom egy korábbi szakaszában is egy fizikai munkás szólt a legmelegebben Ady újító törekvései mellett. Az ismeretlen ifjúmunkás szavai a Tanácsköztársaság kultúrpolitikájának megértéséről és annak támogatásáról tanúskodnak: „A kapitalista világban ezen eljárás: a gúnyval való harc, ha nem is jogosult, de érthető volt — írja —, hisz a tömegeket, amelyek a gazdasági rend hibájából kultúra nélküliek voltak, főképp a gúnyval lehetett »megfogni« és vezetni az újítások ellen. A gúnyba bele lehetett fullasztani a forradalmi törekvéseket, amelyek már produkáltak, vagy később produkálhattak volna valamit. Hiszen a kultúrálatlan tömeg alapján véve az újítások ellen való és konzervatív. Most ezek az idők elmúltak! Az a tény, hogy valami új és az emberek nagy része előtt érthetetlen, nem lehet sem érdem, sem pedig elítélhető és legkevésbé kigúnyolható dolog. Az új törekvésekről vitázni kell és beszélni róluk és az a viták kohójában vagy elég, vagy diadalmaskodik . . . Ami a Ma íróit illeti — folytatja fejtegetéseit az ismeretlen ifjúmunkás —, tudjuk, hogy ezeknek egy része nagyon is elvetette a súlykot és a maga irányát rá akarta erőszakolni a tömegekre. Akinek ez a kultúra

⁴² SIMON ZOLTÁN: Az aktivisták vitái a Tanácsköztársaság idején. Aiföld 1969. 3.sz.

⁴³ Közli: „Mindenkori újakra készül . . .” IV. köt. Bp. 1967. 1113.

⁴⁴ Uo. 682.

nem tetszik, küzdjön ellene úgy, hogy más kultúrát terjesszen és tegyen közkinccsé. Az egyén majd eldönti, melyik kell neki, melyik versre rezonál, Rozványira, Peterdire vagy Komját Aladárra, Kassákat olvas, vagy Szomorý Dezsőt.”⁴⁵

Van valami szimbolikus abban, hogy egy ifjúmunkás foglalkozott utoljára elvi szinten az avantgarde törekvések és a tömegkultúra problémájával a proletárforradalom napjaiban. A Tanácsköztársaság megdöntése után új körülmények között merülnek fel ezek a problémák, de ennek kifejtése már egy másik tanulmány feladata.

⁴⁵ Néhány szó a Máról. Egy ifjúmunkás levele. Magyar Alföld 1919. VII. 30.

A tömegek kultúrája a Proletkult és futurizmus elméletében és gyakorlatában

A tömegkultúra a tömegek, az egész nép számára való kultúra — ez a kérdés, amely az íróknak és a kultúra művelőinek nem egy nemzedékét foglalkoztatta, az Októberi Forradalom után az érdeklődés középpontjába került. A kultúra nem lehet a kiválasztottak kiváltsága, hanem mindenki közkincsévé kell hogy legyen. „A művészet kitör a falak közül az utcára. Amint korábban a magánlakások zárt körébe törekedett, ahol kiválasztott műélvezők fogadták, úgy most szabad utat tör magának az utcákra és terekre, ahol a széles tömegek fognak gyönyörködni benne . . .”¹ „Ki az utcára futuristák, dobosok és költők!” — írta Majakovszkij.²

A tömegekhez kapcsolódó, a nép felé forduló művészet és irodalom követelésével — hiszen a nép minden érték örököse, gazdája és alkotója — két, külsőre egymással mélységesen ellentétes irányzat lépett fel az orosz irodalomban: a Proletkult és a futurizmus.

Mindazon irodalmi irányzatok közül, amelyek léteznek az orosz irodalomban Október küszöbén és a forradalom után, csak ezek üdvözölték fenntartás nélkül a forradalmat, csak ezek támogatták annak minden kezdeményezését (nemcsak a kultúra területén, hanem fegyverrel a kézben is a forradalom védelmében), csak ezek vetették fel a tömegkultúra, a mindenki számára való kultúra kérdését.

A kulturális-népművelő szervezeteket — ezeknek a szavaknak a rövidítése a Proletkult — A. Bogdanov³ hozta létre röviddel a februári forradalom után, és hivatalos szervezetté 1917. szeptemberében alakultak.

¹ В. Керженцев: Искусство на улице, «Творчество», 1918. № 3., 12.

² В. Маяковский: Собрание сочинений. II. 17.

³ A. A. Bogdanov (1873—1928) bolsevik és később mensevik. „Empiriomonizmus” c. filozófiai művében Mach idealista filozófiájának követkejeként lépett fel, e nézeteit kritizálta V. I. Lenin „Materializmus és empiriokriticismus” c. művében. Bogdanov „Tektologia. Általános szervezéstudomány” c. műve az ún. biopszichológiai tudomány elméleti megalapozása, amely segít „megszervezni” az egész világot vitathatatlan irányelvek szerint. E „biopszichológiai törvények”-ből vezette le azután Bogdanov társadalomfelfogását, osztályfelfogását és osztálykultúra-felfogását. Bogdanovnak az a tanítása, hogy az egyes osztályok más osztályok számára hozzáférhetetlenül be vannak zárva a saját pszichológiájukba, szolgált a Proletkult elméleti alapjául, amelynek — Bogdanov elképzelése szerint — ki kellett dolgoznia és „meg kellett szerveznie” a „tisztán proletár” kultúrát. Bogdanov a művészetet nem az objektív valóság tükröződésének tartja, hanem csak a szubjektív osztálypszichológia kifejezésének (amely az ideológiával egyenlő). Bogdanov foglalkozását tekintve orvos volt. Egy saját magán végrehajtott tudományos kísérlet közben bekövetkezett hősies halála is ismételtlen megmutatta személyiségének rendkívüli arányait.

1917. októbere után a Proletkult a Közoktatásügyi Népbiztosság felügyelete alatt működött a művészetek különböző területein mint a proletár kultúra önkéntes szervezete, és 1920-tól kezdve a Narkomprosz egyik osztálya lett. A Proletkult élén a proletár kulturális-népművelő szervezetek Összoroszországi Tanácsának Központi Bizottsága állt. A Proletkultnak a következő részlegei voltak: színházi-művészeti, irodalmi-kiadói, tudományos stb. osztályok, kultúr-színházi szervezetek („Központi színpad”, „Első munkás színház”), színházi, képzőművészeti és irodalmi stúdiók, művészeti műhelyek.

A Proletkult által kifejlesztett szervező tevékenység rendkívül széles körű volt. Az „alulról”, valóban a nép köréből kiinduló alkotói kezdeményezések számára a Proletkult minden lehető támogatást, segítséget megadott. A proletkultok, amelyek mindenekelőtt a tömegszervezeteken keresztül fejlettek ki hatást, a szovjethatalom első éveiben fontos láncszemét képezték azoknak az átalakító folyamatoknak, amelyek a kultúrforradalom fogalmában egyesíthetők. E szervezetek hálózata igen széles volt: klubok, kultúrpaloták és kultúrházak, munkásegyletek, tanfolyamok és színházi stúdiók. Ezek megalakultak az üzemekben és gyárakban, a nagy városokban és a vidéken egyaránt. Moszkván és Péterváron kívül ezek a szervezetek elterjedtek sok más városban, eljutottak a távoli „eldugott” helyekre is. 1920. augusztusában alakult meg a Nemzetközi Proletkult ideiglenes irodája (A. Luna-csarszkij vezetésével), és kiáltványt tett közzé, amelyben igen fontos adatok találhatóak: „Azoknak a munkásoknak a száma, akik az oroszországi Proletkult-szervezetekhez tartoznak, nem kevesebb mint 400 ezer, akik közül 80 ezer nemcsak tagja a mozgalomnak, hanem ténylegesen részt is vesz stúdiókban”, a Proletkult „körülbelül 10 millió példányban adott ki olyan irodalmi műveket, amelyek kizárólag proletár írók tollából származtak . . .”⁴

Még ha egy kicsit túlzottaknak tartjuk is ezeket a számokat, és ezért a megfelelő mértékben csökkentjük, akkor is fogalmat alkothatunk magunknak a Proletkult-szervezetek tevékenységének igen széles körű fellendüléséről. 1920-ra kb. 100 volt a számuk. A Proletkult munkája a dolgozók jelentős rétegeit fogta át. Azok a szűkszavú feljegyzések, amelyek a proletkultos újságok lapjain jelentek meg, élethűen állítják eléink azt a légkört, amelyben mindez a munka végbement.

„A (Proletkult — L. S.) Központi Bizottságában érdekes tájékoztatást kaptunk az Uralban és Szibériában folyó egyre növekvő népnevelő munkáról. Úgy látszik, hogy a Proletkult állhatatosan együtt halad győzelmes hadseregünkkel, és Orenburg városában már megszervezték a proletár kultúra első sejtjét.”⁵

A proletkult stúdiói és körei ebben az időben nagy jelentőségűek voltak a munkásosztályból származók tehetségének kibontakoztatásában, és az irodalmi érdeklődésű ifjúság nevelésében. A különböző stúdiókban, szekciókban, munkásklubokban nagy népművelő és általános kultúrmunka folyt.

A központban és a távoli vidékeken is kiadják a Proletkult folyóiratait, gyűjteményeit, almanachjait. A legfontosabb folyóiratok a következők: Moszkvában a Proletarszkaja kultúra, a Proletkult alapvető elméleti folyóirata, a Gorn, a Gudki és a Tвори! Péterváron a Grjaduscseje. Az irodalmi alkotások ezekben a folyóiratokban fontos és időnként döntő szerepet játszottak.

⁴ «Пролетарская культура», 1920, № 17—19. 2, 5.

⁵ «Грядущее», 1919. № 7—8. 30.

A rendszeresen összehívott konferenciák, kongresszusok, tanácskozások is bizonyítják a Proletkult élénk tevékenységét.

A Proletkult művészete az Októberi Forradalom utáni első években jól ki tudta fejezni annak érzelmi atmoszféráját.

„A Proletkult széles elterjedése — írja Tyimofejev — bizonyítéka volt annak a kulturális tömegmozgalomnak, amely megkezdődött országunkban. És az a tény, hogy a proletkultok szervezték meg a sokezres munkás-paraszt ifjúság kultúra utáni törekvéseit, kétségtelenül igen pozitív jelentőségű volt.”⁶

De a Proletkult pozitív jelentősége az első időkben, amikor a tömegeket szervezte az új irodalomnak, sok tekintetben értékét veszítette vezetőinek az új kultúra jellegéről, és annak a múlt kultúrájához való viszonyáról vallott téves nézetei miatt. Abból indulva ki, hogy a munkásosztálynak teljesen sajátos a pszichológiája, a Proletkult lényegében tagadta a múlt kultúrájának a szocialista kultúra fejlődésére gyakorolt hatását.

„A Proletkult, amely magát minden valóban proletár dolog kivonatának tartotta, elhatárolta magát, mint egy szigorú rend.”⁷

A Proletkult nagy lendülete, az az állhatatos törekvése, hogy az irodalmi-művészeti élet minden szféráját meghódítsa, és hogy bevonja stúdióiba, köribe, szekcióiba a dolgozó tömegeket — mindez paradox módon összekapcsolódott azoknak az alapvető elveknek dogmatikus korlátoltságával és szektásságával, amelyeket A. Bogdanov, V. Pletnyev, P. Besszalko, F. Kalinyin, P. Lebegyev-Poljanszkij és V. Fricse cikkeikben és könyveikben kifejtettek.

Az első sarkalatos proletkultos tétel: az új, „tisztán proletár” irodalmat csak proletárkezek alkothatják meg. Arról, hogy milyen hangnemben beszéltek az összes többi, „osztályon kívüli” elemekről, ítéletet alkothatunk magunknak annak a határozatnak a nyomán, amelyet az októberi fordulat utáni első napokban hoztak — 1917. december 4-én — a proletárszervezetek képviselőinek Petrográdon tartott ülésén: „Valljuk, hogy csak az új proletár kultúra . . . képes átalakítani napjaink százalmas, születésüktől fogva tompán akaratnélküli, szelísen gyenge és kicsinyesen önző tömegeit a nép boldogságáért harcoló valódi hőssé.”⁸ Sok cikkben, nagyszámú példán keresztül bizonyították, hogy az értelmiség „gondolkozhat velünk együtt, és ha szükséges, értünk is, de érezni nem érezhet.”

Nem nehéz meglátni itt a proletárok által kizárólag „sajátkezűleg” alkotott kultúráról szóló tétel és az A. Bogdanov társadalmi kísérlete közötti kapcsolatot. V. I. Lenin *Materializmus és empiriokritizmus* c. műve 2. kiadásához írt előszavában, melyet 1920. szeptember 2-án írt (vagyis abban az időben, amikor főleg a Proletkult programjának és helyzetének a kérdésével foglalkozott), hangsúlyozta, hogy A. A. Bogdanov a „proletár kultúra” cégre alatt polgári nézeteket hirdet.⁹

A proletkult-mozgalom nagy belső ellentmondásokat rejtett magában, amelyek pl. abban nyilvánultak meg, hogy a széles körű fellendülés, a tömegek felé való tájékozódás szeszélyes módon egybekapcsolódott az osztálykorlátoltság szellemével, az elszigeteltséghez, az éles elkülönüléshez való nyílt vonzó-

⁶ «Русская советская литература в 1917—29 годы». В книге «Русская советская литература», М. Учпедгиз, 1958. 39.

⁷ К. Федин: Собрание сочинений, т. 9. М. 1962. 149.

⁸ Материалы Пролеткульта, «Вопросы литературы», 1958, № 1. 168—183.

⁹ LENIN: Összes Művei, 18. 11.

dással. Az egyik programcikkben, amely az első év munkájának eredményét összegezte, ez áll: „Felhasználjuk a forradalmi szocialista értelmiséget, de »csak« felhasználjuk; az irányítás, az ellenőrzés, az alkotás maguknak a dolgozóknak a keze munkája” . . . „A proletariátus a maga kultúrája területén önálló volt és lesz, ezért annak bármiféle összeolvasztása, összekeverése a régi világ általános tudományos-társadalmi tömegével a proletár-szocialista kultúra csődjéhez vezet.”¹⁰

Ez a felfogás volt a sarokköve a Proletkult egész eszmei platformjának. Sajátos tételei, (a „laboratóriumi” módszer különös jelentőségéről, tevékenységi körének a Narkomprosztól való éles elhatárolása szükségességéről stb.) majdnem szükségszerűen fejlesztették ki azt az alapvető tézist, amely a proletár kultúra tisztaságáról szól, arról, hogy azt csak „maguknak a dolgozóknak” az erőfeszítései hozhatják létre, és ezért feltétlenül harcot követel a veszélyes „összegyveztetések” ellen. Ezeknek az intézkedéseknek a bevezetése igen határozottan ment végbe. Érezhetően rányomta bélyegét a szervezési kérdések megoldására, és egyúttal sokban meghatározta a művészi értékelés és irányítás rendszerét. A kritikát csak az érdekelte, hogy kiderítse, ki a „saját” és ki az „idegen”, hogy gondosan meghúzza a határt a „valóban proletár” írók és az összes többi irodalmi „tömeg” között, különös buzgalommal üldözte a hitehagyókat, vagyis azokat, akik ezt a határvonalat átlépték.

A proletkultosok vezető sajtóorgánuma, a Proletarszkaja kultúra c. folyóirat lapjairól hirdetett tétel, miszerint a munkásosztálynak joga van a „kulturális önrendelkezés”-re, valójában összekeveredett olyan anarchista, kispolgári törekvésekkel, amelyek arra irányultak, hogy elhatárolják magukat a szovjet apparátustól, csak azért, hogy ne veszítsék el a proletár nézőpontokat.

Ezek az „izolacionista” irányzatok megmutatkoztak abban is, ahogyan a kulturális örökségnek az új proletár kultúra fejlesztésében való szerepét és kérdését tárgyalták. A fentebb említett 1917. december 4-i határozatból világosan és fenntartás nélkül kitűnt, hogy a burzsoá kultúra alkotásai, amelyek „néha formailag értékesek”, „többségükben unalmasak, tartalmukban kihívóak és létrejöttükben bűnösek.”¹¹ Mintegy az egész történelem két részre szakad: „tegnap”-ra és „holnap”-ra. Mindaz, ami a múltban volt nem a miénk, mindazt megmérgezte a burzsoá tudat mérge. A „tegnap” oszthatatlanul a burzsoáziának jut, a „holnap” a proletariátusnak. A múlt művészeit megvetéssel kezelték mint „házi kézműiparosokat”, nyomorult magányosokat, akik eladták magukat a tőkének. A múlt kultúráját elnyomónak bélyegezték; gyökeres és igen könyörtelen felülvizsgálatra szorult.

Rendkívül kezdetleges volt a múltbeli alkotások értékelésére alkalmazott módszer is. Egy jekatyerinoszlavi kritikus szigorúan szemére hányta Puskinnak, hogy ő, aki hosszú éveken át dolgozott az *Anyeginen*, egyetlen sort sem szentelt a bányászok életének.

A kulturális örökség problémájáról elkeseredett viták alakultak ki a Proletkult első oroszországi konferenciáján, 1918. szeptemberében.

P. Lebegyev-Poljanszkij, a Proletkult vezető személyiségeinek egyike, e kérdéssel szembe fordított beszámolójában a legteljesebb hajthatatlanságot mutatta a múlt örökségéhez való viszony kérdésében. Miután mindenképpen meg akarták okolni annak szükségességét, hogy kimozdítsák helyükről a múlt nagyjait,

¹⁰ «Грядущее» 1918. № 8, 21.

¹¹ «Вопросы литературы», 1958. № 1. 168–183.

a proletkultosok azzal indokolták, hogy a múlt művészenek és a proletár írónak a tudata és a világnézete alapvetően ellentétes.

A proletkultos elmélet másik alapvető elve a „kollektivizmus” mint a proletár költők, zeneszerzők és festők gondolkodásformája. A művészet, tanította Bogdanov, az emberek társadalmi szervezésének fegyvere. De a régi művészet nem tudja megszervezni a proletariátust, mert teljes mértékben individualista. A proletariátusnak szüksége van az új művészetre, ahol a személyiség nem játszik semmiféle szerepet, és csak arra szolgál, hogy kifejezze a közösséget. A proletárművész tudatának „kollektivizmusáról” való gondolatokat továbbfejlesztve A. Bogdanov, Fjodor Kalinyin és a Proletkult más teoretikusai arra a megállapításra jutottak, hogy még a művészi munka formái is most egészen másokká kell hogy váljanak — az „egyén” külön munkaszobája át kell hogy adja helyét a munkastúdióknak, ahol a munka nem függ olyan jelentéktelen és gyanús tényezőktől, mint az „ihlet”, a „hanyagulat” stb.

A proletkultos programban jelentős helyet foglalt el a művészet tartalmának kérdése. Az író feladatát abban látták, hogy kifejezze osztálylényegét. „Csak a proletár osztálytartalmat kell megragadni, és abban kell megmutatni az erőt és az eredményeket. Nem szabad, hogy bárkit is megzavarjon, ha a tartalom művészi tekintetben nem egészen tökéletes, a fontos csak az, hogy ne álljon az osztályhű szocialista alkotás útjában” — hirdette Fjodor Kalinyin.¹² A tehetség a Proletkult elméletíróinak szemszögéből nézve semmivel sem több, mint a legközönségesebb lelkiismeretes munka. Mesterségbeli tudásra egyáltalán nincs szükség, a „forma” csak előítélet, a burzsoá tudat „csökevénye” stb.

Röviden, a Proletkult fő előírásai a következők voltak: az új művészet csak a proletárok keze munkája lehet; az irodalomnak mint a munkásosztály alkotó tevékenységének „függetlennek” kell lennie a szovjet államtól; az új társadalom művésze számára veszélyes, ha a múlt mestereitől tanul; az ő szférája a kollektív „mi”, amelyben eltűnik a személyes, maradék nélkül feloldódik az „én”; feladata abban áll, hogy bizonyítsa az osztálytudat tisztaságát, nem gondolva a formára, nem törődve a tehetséggel.

Mindez oda vezetett, hogy ez a népi tömegek új kultúrájának a kifejeződéséhez annyira szükséges és fontos mozgalom hibás szervezeti formákat és alapjaiban bizonytalan ideológiai irányítást kapott. A Proletkult elméleti irányelvei ellentétbe kerültek a kulturális forradalommal kapcsolatos alapvető tételeivel, amelyek megfeleltek azoknak a kultúra iránti igényeknek, amelyek a forradalom által felszabadított dolgozó tömegekben jelentkeztek.

Az Október utáni első évek irodalmi jelenségeinek megvilágításához tisztán el kell határolni a népi tömegek forradalmi lelkesedését és vonzódását a szellemi kincsek elsajátítása és a művészeti alkotások iránt a Proletkult teoretikusainak szektás eszméitől, akik annak programját és nyilatkozatait összeállították.

A Proletkult egyáltalán nem volt egyöntetű szervezet, egységes, minden tagjára kiterjedő eszmei-elméleti platformmal. E szervezet ismert vezető egyéniségei között volt például P. I. Lebegyev-Poljanszkij, aki akkoriban a régi kultúra meghódítását az ellene való harcnak értelmezte, és ott volt A. V. Lunacsarszkij is, aki egészen más eszméért szállt aktívan síkra.

¹² «Пролетарская культура», 1919, № 11–12, 37.

Azt a kérdést, milyenek kell lennie az új szocialista, proletár kultúrának, először Lunacsarszkij vetette fel 1914-ben a *Levelek a proletáriradalomról* c. írásában, ahol a proletárművészet feladatait igen tágan értelmezi, egyáltalán nem a bogdanovi „proletárkultúra” klikk-ideológiájának szellemében. Lunacsarszkij azt tartotta, hogy a proletárkultúra önállósága nem valami mesterséges eredetiségben nyilvánul meg, és az előző kultúra eredményeitől és gyümölcseitől való elszakadásban. Az Októberi Forradalom után Lunacsarszkij mint közoktatásügyi népbiztos nagy figyelmet szentelt a Proletkult tevékenységének, nemegyszer felszólalt a Proletkult konferenciáin és tanácskozásain, és gyakran írt a szocialista kultúra kérdéseivel foglalkozó cikkeket. Lunacsarszkij véleménye szerint a Proletkultnak teljes figyelmét összpontosítani kellene a műhelymunkára, az eredeti proletár tehetségek kiválasztására és támogatására, írói, művészi körök létrehozására, a proletár környezetből származó fiatal tudósok támogatására, a fizikai és szellemi kultúra egész területén a legkülönbözőbb szervezetek létrehozására. A *Még egyszer a proletkultról és a szovjet kulturális munkáról, A szocialista kultúra problémája* (1919), *A szovjet állam és a művészet* (1920) c. műveiben, amelyek a proletárkultúra kérdéseivel és a Proletkult helyzetével foglalkoztak, Lunacsarszkij nemegyszer hangsúlyozta, hogy a proletariátus nem mehet el mindama kulturális kincsek mellett, amelyek a múltból maradtak reá örökül. Lunacsarszkij felszólította a Proletkult vezetőit, hogy óvatosan nyúljanak a kultúra kérdéseikhez, kerüljék el a szükségtelen rombolást és elhamarkodást. Bár az új kultúra létrehozásának útját és módszereit illetően nézetei gyökeresen eltértek a Proletkult vezetőinek nézeteitől, Lunacsarszkij melegen támogatta a tehetséges proletár költőket és írókat, mint ahogy minden más esetben is megtette ezt, függetlenül attól, hogy milyen irodalmi csoporthoz tartozott az illető művész. A proletárirókhöz fűződő kapcsolataiban különösen szívélyes volt. Nagy örömmel állapította meg, hogy a szovjet irodalomban már létezik „egy egész, főleg lírikusokból álló, költői csoport, amely biztosan elfoglalta helyét az irodalomtörténetben, ez az egész csoport fiatalokból áll és fejlődésben van.”¹³

Lunacsarszkij igen helyeslően nyilatkozott Kirillov, Geraszimov, Masirov-Szamobitnyik, Alekszandrovszkij, Gasztev proletkultos költőkről. Kiemelte Gasztyev, Ljasko, Besszalko, Pletnyev érdekes kísérleteit a próza és dramaturgia területén. De mindez nem akadályozta őt abban, hogy ne nézze kritikusan a proletár kultúrának a múlt kultúrájával való vulgárszociológikus szembeállítását, és a proletkultosoknak azt az értelmetlen kísérletét, hogy a proletár kultúrát laboratóriumi-műtermi úton hozzák létre. Továbbra is idegen maradt Lunacsarszkij számára a Bogdanov-féle „proletkultos” esztétika is, annak elfogult, kiagyalt elmélete arról, hogy milyenek kellene lennie a proletárművészetnek, hivatkozása az „osztályezés”-re, amelyet Lunacsarszkij — Bogdanov elméletére vonatkoztatva — a burzsoá intuitivizmus álproletár változatának nevezett. Sajnos, a Proletkult vezetői között Lunacsarszkij nézetei nem találtak támogatásra. Pletnyev, Bljum, Averbah állandóan vitatkoztak vele, állásfoglalásában önállóságuk csökkentésének kísérletét látták. Ennek ellenére Lunacsarszkij még a Proletkult szeparatista törekvéseivel szemben is mindig türelemmel viseltetett, és ezért nemegyszer — amint maga mondta — „Lenin erősen megszídott engem”. Lunacsarszkij *Lenin és a művészet* c. kis terjedelmű, sokáig ritkaság számba menő visszaemlékezésében

¹³ ЛУНАЧАРСКИЙ: Собрание сочинений, М. 1967, т. 7, стр. 269.

van egy hely, amely közvetlen kapcsolatban áll témánkkal, s ezért idézzük: „Elégge élesen szembenállt velem Lenin a Proletkult kérdésében is . . . Mindenekelőtt meg kell hogy mondjam, hogy Vlagyimir Iljics egyáltalán nem tagadta a munkáskörök jelentőségét a proletárok közül származó írók és művészek képzésében, és célszerűnek tartotta ezek összorosz egyesítését, de nagyon félt a Proletkultnak attól a kísérletétől, hogy a proletár tudomány megalkotásával is foglalkozzon és általában a proletár kultúrával is, annak minden vonatkozásában. Ezt Lenin először is teljesen időszerűtlen és erejüket meghaladó feladatnak látta, másodszor, azt gondolta, hogy az ilyenfajta, természetüknél fogva elhamarkodott ötletekkel a proletariátus elhatárolja magát a tanulástól, a már kész tudomány és kultúra elemeinek érzékelésétől, és harmadszor, láthatóan attól is tartott egy kissé Lenin, hogy a Proletkultban valamiféle politikai eretnesség fészkei be magát. Elégge ellenségesen szemlélte például azt a nagy szerepet, amit ebben az időben Bogdanov játszott.”¹⁴

Lenin harca a Proletkult ideológiájával jelentős mozzanat a szovjet kultúra történetében, és különösen a szovjet esztétika történetében. Ismeretes, hogy Lenin fellépett a Proletkult vezetőinek autonómiát követelő elképzelései ellen, a kulturális örökséggel szemben elfoglalt nihilizmusuk ellen, azon törekvések ellen, hogy laboratóriumi úton hozzák létre „a tiszta proletárkultúrát”.

Ezeket a programtételeket, amelyeket a Proletkult szabályzata megerősített, és amelyek nemcsak esztétikai, kulturális, hanem elsősorban politikai jellegűek voltak, Lenin fáradhatatlanul bírálta néhány éven keresztül, és végül ezeket bocsátották vitára az Oroszországi Kommunista (bolsevik) Párt Központi Bizottságának 1920-as ülésén, ahol Lenin kilencszer (!) szólalt fel,¹⁵ magyarázva a proletkultos szektásság és nihilizmus veszélyét, a Proletkult programjának kapcsolatát az idealista filozófiával, a „félburzsoá filozófiai rendszerekkel és kitalálásokkal”.

Egy szemtanú visszaemlékezései szerint a proletkultosok öt meglátogató küldöttségével való beszélgetés közben Lenin ezt mondta: „A Proletkult nem rossz dolog. Jó dolog, ha munkásaink színdarabokat és verseket írnak, folyóiratokat és könyveket adnak ki, játszanak klubjaik színpadán, tevékenykednek a művészet minden ágában és tökéletesítik magukat, de rossz az, ha a Proletkult szervezetén keresztül megpróbálnak tőlünk idegen ideológiai befolyást becsempészni.”¹⁶

1920. december 1-én az Oroszországi Kommunista (bolsevik) Párt Központi Bizottsága egy levelet tett közzé „A proletkultokról”, amelyben azok hibáit szigorú kritikának vetették alá. 1921. november 22-én a Proletkult kérdése vitára került az Oroszországi Kommunista (bolsevik) Párt Központi Bizottsága Politikai Irodájának ülésén is. Határozatot¹⁷ hoztak a Proletkult munkájának megjavítására, amely kijelöli annak helyét a dolgozók szellemi igényeinek kielégítésére irányuló feladatok vállalásában.

¹⁴ LUNACSARSZKIJ: уо. 405. о.

¹⁵ Л. ДЕНИСОВА: В. И. Ленин и Пролеткульт. „Вопросы Философии”, 1964, 4, 8.

¹⁶ В. ГОРБУНОВ: Борьба Ленина с сепаратистскими устремлениями Пролеткульта, „Вопросы истории КПСС”, 1958, 1, 38.

¹⁷ Szövege nyomtatásban megjelent a Вопросы истории КПСС с. folyóirat 1958. évi 1. sz.-ban 38–39.

A határozatban egyebek között arról is szó esett, hogy a Központi Bizottság szükségesnek tartja, hogy a proletkultokban dolgozó kommunisták fogjanak hozzá a proletkult-szervezeteknek a kispolgári és polgári szennytől való megtisztításához, tanusítsanak eszmei ellenállást minden olyan kísérlet ellen, amely a materialista világnézetet a burzsoá-idealista filozófia pótlékai-
val akarja helyettesíteni. A Központi Bizottság azt követelte, hogy a párt-sajtó nagyobb figyelmet szenteljen a proletariátus körében folyó kultúr-
munkának, hogy a proletkultok a párt egyik apparátusává a proletariátus kulturális igényeinek kielégítéséért folyó munkában. A Proletkult teoretikusai a szocialista kultúra építésénél csak a munkásosztály kultúrájának megal-
kotását tartották szem előtt, nem értve meg a parasztsággal való kapcsola-
tának jelentőségét. A Proletkult igyekezett elszigetelni magát mind a Kom-
munista Párttól, mind a szakszervezetektől, mind pedig a szovjet hatalom szervezeteitől. De ezek a dogmák mégsem jellemezték kizárólagosan az egész irodalmi irányzatot, a viták a Proletkult szervezetein kívül és belül is folytak. Éppen ezért a költők és a „vezér”-teoretikusok között a kapcsolat nem volt mindig a legsímább. Ennek egyik legszembetűnőbb bizonyítéka egy sor köl-
tőnek a Proletkultból való kiválása, akik 1920-ban megalakították az önálló „Kuznyica”-csoportot. Fokozott figyelmet fordítottak a művészi formák és technika iránt, törekvés az alkotói egyéniség megvédésére, az útkeresés joga — ezek azok a vonások, amelyek jellemezték a „Kuznyica” megalakulását, és amelyek jelentős mértékben ellenkeztek a Proletkult vezetőinek irányelveivel.

A huszas évek folyamán, egy sor átalakítás, vezetőcsere ellenére, a Proletkult hamarosan elveszítette jelentőségét mint egyik leghatalmasabb alkotó szervezet, bár a proletkultos program egyes tételei továbbéltek a pro-
letár írók szervezeteinek, a RAPP-nak és a VAPP-nak a munkájában.

De a proletkultos mozgalom mégsem múlt el nyomtalanul a szovjet irodalom további fejlődése szempontjából. Ennek az irodalmi és művészeti mozgalomnak a kereteiben találtak a széles dolgozó tömegek. A legtehet-
ségesebb proletkultos költők legvőzték e szűk kaszt-határokat, és arra töre-
kedtek, hogy összekapcsolják költészetüket a korukbeli szovjet élettel, annak teljes sokoldalúságában, szélességében és gazdagságában.

1918 végén megjelentek a Proletkult vetélytársai, akik szintén az „új”, a „forradalmi” művészet, a tömegek számára szóló művészet jelszavát hangoz-
tatták. Ezek voltak a futuristák: N. Aszejev, D. Burljuk, V. Kamenszkij, N. Kunser, V. Majakovszkij, V. Hlebnyikov.

A futuristák azonnal, fenntartás nélkül a forradalom oldalára álltak, és feladatukként hirdették az „október 25-ért” való harcot „a művészet ter-
ületén”.

Nyílt levél a munkásokhoz c. cikkében, amely a *Gazeta Futurisztov* c. lap 1918. március 15-i számában¹⁸ jelent meg, Majakovszkij egyenesen a tömegekhez, Oroszország munkásosztályához fordul, és már ezzel is mintegy megfelel arra a kérdésre, kit kell szolgálnia az új művészetnek.

„Eltársak!

Kettős tűzvész, a háború és a forradalom tűzvésze pusztította életünket és városainkat. Kiegett csontvázként állnak a tegnapi fényes paloták. Új építőket várnak az elpusztított városok. A forradalom vihara kitépte a lelkek-
ből a szolgaság kemény gyökereit. Nagy vetést vár a nép lelke. Hozzatok,

¹⁸ Ez volt az első és egyetlen száma ennek az újságnak.

akik átveszitek Oroszország örökségét, hozzátok, akik (azt hiszem!) holnap az egész világ urai lesztek, fordulok most e kérdéssel: milyen fantasztikus épületekkel fogjátok befedni a tegnapi tűzvészek helyét? Milyen dalok és zenék fognak felzendülni ablakaitokból? Milyen tanoknak fogjátok feltárni lelketeket?"¹⁹

Majakovszkij és harcostársai a művészetet társadalmilag hasznosnak, forradalminak, élesen irányzatossá hirdetik. „A jövő megrajzolja majd a futurizmus alakját a maga teljes nagyságában; hiszen nem halott ez, aki megengedi, hogy felboncolják, hanem harcos, aki kibontja a zászlót”,²⁰ jelenti ki „a futuristák forradalmi kresztomátiájához”, a *Rzsanoje szlovo*hoz írott előszavában (1918).

Majakovszkij 1918-ban írott verseiben a „futurista” és a „kommunista” szavaknak majdnem ugyanaz a jelentésük, amit fontos megjegyezni Majakovszkij egész munkásságának értelmezése szempontjából. A futuristák tevékenységét antik hőstetthez hasonlítja, ezzel is hangsúlyozva harci programjukat:

*Valamikor
háromszáz görög
egy egész perzsa hadsereg ellen
harcolt.
Mi is így vagyunk,
futuristák,
mi mindössze heten.*²¹

A Proletkultban egyesült proletár írókhoz viszonyítva a futuristák sokkal kevesebben voltak — de itt elsősorban Majakovszkijra kell gondolnunk —, szoros kapcsolatban álltak a forradalmi valósággal, az olvasó tömegekkel, az összirodalmi folyamattal.

Majakovszkij irányítja a futuristákat, „parancsokat” ad ki „a művészet seregének”, és mindenütt azt állítja magáról, hogy nemcsak a jelenkor költője, hanem az irodalmi „balszárny” fő ideológusa és vezetője. A *Balra induló* ismert sorai, melyeket a forradalmi matrózokhoz intéz, a kultúrára is vonatkoztak:

*Ki lépett ott ki jobbal?
Balra!
Balra!
Balra!*²²

E program érvényesítéséhez a futuristák rendelkezésére álltak különböző sajtóorgánumok. A futurizmusnak a Lefhez vezető útján az Iszkussztvo Kommunü c. újság (1918. december—1919. április) fontos állomás volt. A futuristák távol-keleti csoportja (N. Csuzsak, Sz. Tretyjakov, N. Aszejev) adta ki Csitában a Tvorcesztvo c. folyóiratot.

Az Iszkussztvo Kommunü (mindössze 19 száma jelent meg) megvilágította a futuristák művészeti programját. A futuristák követelték „a

¹⁹ В. Маяковский: Сочинения в 13 томах. Т. 12. 9.

²⁰ Уо. 13.

²¹ Уо. 28.

²² V. MAJAKOVSZKIJ: Válogatott művei, I. kötet, 287.

proletárdiktatúra következetes megvalósítását a kulturális építőmunka minden területén”, hirdették, hogy a futurizmus „kérelhetetlen és ezért teljesen forradalmi mozgalom”, „amelynek proletár osztályindítéka minden kétségen felül áll”. Azt állították magukról, hogy azt hirdetik, amit „Karl Marx jóslott meg”, azzal dicsekedtek, hogy „zseniálisan alkalmazták az elvont szférák jelenségeire a marxi dialektikus módszert.”²³

Az Iszkussztvo Kommunü lapjain a futuristák leromboltak minden régít, a tudományt, az irodalmat, a festészetet, az építészetet. Az újság minden számában — az új művészet legaktívabb védelmezőinek, B. Kusnernek, N. Dunyinnak és O. Briknek cikkeiben — felhívások hangzottak el a régi kultúra lerombolására. „A proletariátus elhatározta, hogy nem őrzi meg a múlt korszak száználmas maradványait, hanem megalkotja a maga sajátját”²⁴ (ti. művészetét).

A futuristák tevékenysége nem maradhatott észrevétlen, már csak azért sem, mivel forradalmiságukat hangoztatva aláásták a kultúra területén a Proletkult monopóliumra törekvését. A futuristák könnyen megtalálták a Proletkult egyik sebezhető pontját — „a teljes ideológiai felkészületlenséget és nagyfokú járatlanságukat a művészet alapvető kérdéseiben” (O. Brik)²⁵ —, s nem fukarkodtak a támadással. A proletkultosok sem késlekedtek a felelettel. P. Besszalko, I. Szadofjev, F. Kalinyin cikkeiben a futurizmust „burzsoá szörnyeteg”-nek nevezik.²⁶

A vita hevében, égve a vágytól, hogy megsemmisítsék az ellenfelet, sem a futuristák, sem a proletkultosok nem vették észre (vagy nem akarták észrevenni?) az elméleteik közötti lényeges egyezéseket. Ellenkezőleg, mindenképpen azt hangsúlyozták, amiben egymástól eltértek.²⁷

A futuristák programjának, amelynek alapján kultúrát akartak adni a tömegeknek, egyik fő pontja volt az „életépítő művészet”, az „életalkotás” koncepciója, amely a későbbiekben a Lefben teljesebben ki, és együttjárt a művészeti alkotás terén az utilitarizmus, a prakticzizmus, az irányzatosság, a szocialista célzatosság (amint később a lefisták hívták, a „szociális parancs”) elveinek szentesítésével. Amíg ezek az áramlatok nem váltak túlzókká, amíg nem találták meg kifejeződézüket a szélsőséges utilitarizmusban, amely a művészet megsemmisítéséhez vezetett, addig fel lehetett ismerni bennük az orosz kultúrának a forradalom által megújított művészeti hagyományait, a nép „hasznára” való törekvést, a legfontosabb, a legreálisabb és a legegyszerűbb ügyért való szolgálat készségét. Innen erednek jellemzői: aszkétizmus, a szigorú kötelességtudás, a tudatos önmegtartóztatás, amelyekkel nemegyszer megjelölték a „munkára” való felszólításokat, és még ezen irányzat szélsőségei is, amelyek a „szép”-nek, a „magasztos”-nak kihangsúlyozott el-

²³ «Искусство коммуны», 1919. № 6, № 8, № 12.

²⁴ «Искусство коммуны», 1919. № 16.

²⁵ «Искусство коммуны», 1919. № 19.

²⁶ «Грядущее» 1918. № 10; «Пролетарская культура», 1919. № 7—8.

²⁷ Talán csak Majakovszkij látott egyedül világosan ebben a kérdésben. Ez derül ki abból a tréfás ajánlásból is, amit Majakovszkij a V. Kirillov proletárköltőnek ajánlott könyvére írt: „Kirillovnak elvt. A Rafaelokkal való küzdelemben harcostársa. Majakovszkij.” Ezt a megjegyzést az indokolta, hogy V. Kirillov „Mi” c. versében követelte, hogy „Holnapunk nevében égessük meg Rafaelt”, és Majakovszkij „Korai öröm” c. versében szintén a Rafaellel való leszámolásra hív fel, aki akkor számára a „régí világ”-ot személyesítette meg.

hanyagolásában, és a művészetnek mint „megengedhetetlen pompá”-nak, „szeszély”-nek, „csecsebecsé”-nek kezelésében mutatkoztak meg.

A társadalmilag hasznos művészeti tevékenység megszilárdítása, amely a jövőben a szocialista építés útján halad, ez volt az, amire a futuristák Október után eszmeileg törekedtek. És igen sok esetben számos érintkezési pontjuk volt a Proletkulttal. Közös ügyükre, a tömegek kultúrájának létrehozására, ez jóval hasznosabb lett volna, mint a proletár eredeten való vitatkozás vagy az az igyekezet, hogy magukat a művészetben egyedüli „haladó csoport”-nak tüntessék fel. A. Lunacsarszkij egyáltalán nem hagyta figyelmen kívül az eszmei harc tényeit, és nemcsak a kibékíthetetlen ellentmondásokat látta meg, hanem figyelemmel kísérte az új kultúra és a művészeti fejlődés útját is, és nagy jelentőséget tulajdonított „a művészet forradalmi ihletettségének”, amely bizonyos hasonlóságot tételezett fel a felfogásban és meggyőződésben.

Ezeket az irányzatokat mások is meglátták. Jelentős az a következtetés, amelyre V. Brjuszov jutott egyik cikkében:

„Most az irodalomban az egyes csoportok gyűlölik egymást: az imagínisták a futuristákat, a futuristák a proletár költőket stb. — mindegyik arra tart igényt, hogy csak ő jár a helyes úton. De e csoportok közül egyik is aligha tekinthető annak a magnak, amelyből majd kinőhet a jövő irodalmi iskolája, e szó igazi értelmében. Inkább az a helyzet, hogy ők mindnyájan együtt, szinte öntudatlanul, készítik elő a talajt ez iskola számára. Irodalmunk különböző áramlatainak a közeljövőben egyesülniük kell egy széles folyamatban, amely majd megadja nekünk azt, amit mindnyájan úgy várunk: az új világszemlélet kifejezését, új, megfelelő formában. Ez újra össznépi és közérthető költészet lesz.”²⁸

²⁸ В. Брюсов: Смысл современной поэзии, «Художественное слово», 1920. кн. 2. 46.

Az egyéniség kultuszától a tömegek forradalmáig

(„A forradalmak kora” német irodalmáról)

Az 1918. novemberében Németországban végbement demokratikus forradalom, és a még mintegy fél évtizedig zajló különösen éles osztályküzdelen hatása a modern német irodalom teljes arculatát átalakította. A változások azonban — éppúgy, mint a társadalom méhében — a művészetben is már régebről érlelődtek. Az a korszakhatárt jelző robbanás, amely 1910 körül mutatkozik, s amely a felgyorsult folyamatok indulását jelzi, maga is egy hosszabb fázis végeredménye. A századvégen rohamos fejlődésnek indult német monopolkapitalizmus az elkésettség indulataitól ösztökélve gátlástalanul törekedett az „életterek”, a piacok új felosztására, egyre nyilvánvalóbban imperialista arculatot öltött. Belpolitikájában megvalósította „felülről” az egységet, az évtizedes „Sozialistengesetz”-cel megkísérelte elfojtani a munkásosztály demokratikus törekvéseit. A közéletben még fokozottabban kifejlesztette a porosz tradíciójú alattvaló-szellemiséget; engedelmese tömegekre volt szüksége céljai megvalósításához. A jogaiért küzdő munkásosztály az elnyomatás idején sem tört meg, s küzdelmét a német progresszív irodalom, művészet századvégi fellendülése kísérte. Lényegében ebből szivta életerejét a német naturalizmus, ebből táplálkozott eszméileg a fiatal Gerhart Hauptmann és köre; a Freie Volksbühne, ekkor válik marxistává Franz Mehring, és ezek azok az évek, amikor egy életpálya alkonyán demokratikus és poroszellenes eszmékkel töltkezik a legnagyobb századvégi realista, Fontane művésze.

Amilyen mértékben azonban a századfordulón elterjed a munkásmozgalmában a bernsteini revizionizmus, „a végcél semmi, a mozgalom minden” jelszava, a békés belenövés leszerelő ideológiája, a reformizmus, oly mértékben csökken a társadalmi progresszió hatása a művészi tudatokra. Lehanyaglik a naturalizmus egykori lázító agresszivitása, belehajlik a romantikus stilizált-ságba, az illuzionizmusba. A II. Internacionálé a hangos fogadkozások ellenére (Bázel, 1912) csődbe jut, midőn kitör a háború. A szociáldemokrata szellemiségű irodalom már korábban elveszti érzékenységét a népelet fontos kérdései iránt, érzelmesség és messianizmus tölti el, üres pátosz, amely 1914-ben nacionalizmusba torkoll. A félszázados múlt, jelentős demokratikus hagyományokra visszatekintő szocialista német irodalom elveszti vonzóerejét. Még egy Mehring sem látja lehetségesnek felvirágzását a hatalom megragadása előtt, 1910 után lényegében abba is hagyja irodalomelemző munkásságát. A polgáris szemléletű irodalom korábban nem vonhatta ki magát a követelődzően jelentkező társadalmi problematika súlya alól, most Heinrich Mann is az értelmiségtől várja a nemzeti és szociális kérdések megoldását. Az ún. népies irodalom egyenesen a reakciós idillbe menekül. Oroszországban

ebben az időben forradalom zajlik, amelyet egy új típusú párt vezet, a pártos irodalom elve fogalmazódik meg, a proletárirodalom alakul. Németországban az opportunizmus burjánzik, s egyre riasztóbbá válik az ellentét a művészi küldetéstudat és a társadalmi lehetőségek között.

A szociális tettől elszigetelt egyéniség eszméje magasodik fel ekkor, a szigetre szorult értelmiség hősi-vezéri pózokra kényszerül, a szükségből erény lesz. Ez az időszak Nietzsche rendkívüli hatásának kora. A liberális demokrácia elégtelenségei, ellentmondásai címére küldött villámlo bírálatait, kegyetlenül gúnyos kultúrkritikáját még forradalmiasnak is lehetett érezni; arisztokratizmusa, elzárkózó népellenessége azonban leplezetlenül nevelte zsenikultuszában a bestiát, amely majd kilép az irodalom övezeteiből. A George-kör hideg esztétizmusa, csillogó artisztikuma nagyon is jól megfért a politikum ápolásával, az elit-elmélet, a külön-nyelv, s az új-birodalom álma prefasiszta fantazmagóriáival. A különálló egyéniség kultusza töltekezhetett persze demokratikus elemekkel is (Nietzsche hatása Adyra), mégis erőteljesebb arculatot a dekadenciának adott, s eme hatása alól szinte senki sem tudta kivonni magát, még Thomas Mann is évtizedekig birkózik bénító sugallatával. A novalisi álom-halál motívum felélesztése és kedveltsége, a pusztulás, a morbiditás kultusza s az irracionális mint valamely epidémia terjednek el a századelő művészetében (innen veszi kezdetét Gottfried Benn nihilizmusa), s igyekeznek szétrombolni a német naturalizmus s az egykor oly készséggel fogadott skandináv és orosz realizmus még élő hagyományait.

A művész és a polgári világ szembenállásának tudomásul vétele, a polgári életforma (lényegében véve persze az imperializmus kora) művészetellenessége jelentős írók gondjává válik. A művész egyre inkább felesleges embernek érzi magát. Elsőként G. Hauptmann egy drámájában jelenik meg e téma, *A Buddenbrook házzal* kezdődően pedig Th. Mann munkásságának egész korszaka áll majd e jegyben a *Tonio Krögeren*, a *Királyi fenségen át a Halál Velencébenig* és tovább. Hugo von Hofmannsthal a világ szétesettségéről panaszkodik leveleiben, az egész megfoghatatlanságáról. A „hatalomvéde bensőség” egyre inkább felfedi illuzionisztikus lényegét. Rilke válságát ez a szétszakítottság okozza, nem tarthat egy megváltó közösséghez, hát inkább kilép a társadalomból, noha a késői *Duinoi elégiák* tanúsága szerint a korrespondenciát mégsem szakította meg soha. Az új századelő megrázó élményéből, a kőrengteteg nagyvárosok szegényeinek és elesettjeinek panaszából ő is, Georg Heym is a részvétet és a szolidaritás érzését vitte magával.

A nagy egész szétesettségnek, a lényeg megragadhatatlanságának érzése persze az egyre inkább kibontakozó társadalmi-politikai válság idején sem fojtotta el teljesen a szembefordulás lehetőségét, a többé-kevésbé éles kritika hangját. Ebben a századelőn kibontakozó oppozícióban találja meg majd a forradalmak idején sorompóba lépő generáció legközvetlenebb hagyományát, hátvédjét. A szerveződő szellemi ellenállás egyik középpontjában Heinrich Mann személye áll. Korai regényei, az *Im Schlaraffenland*, *Ronda tanár úr*, a *Kisváros* a biztonság látszatára törekvő hatalom benső ingatagságát leplezték le, s ezt a sort folytatta korai pályájának legsikeresebb műve, az *Alattvaló*, amely 1914-ben jelent meg először, s amely új kiadásával (1918. december) a porosz császárság gyilkos szatírját nyújtotta. *Geist und Tat* (1910) c. írása egy új korszak programtanulmányának tekinthető, a hatalom, a wilhelmiánus rezsim éles bírálata ez az írás, az antidemokratizmus és az alattvalósággal szembeni kritikája; követelés, hogy a nép és művész szétszakítottsága szűnjön meg,

felhívás a művészekhez, hogy tevékenyen avatkozzanak be a közéletbe. 1915-ös *Zola-esszéje* ezt a gondolatsort folytatja, s a fiatalabb Mann ellenérzéseit kelti fel. Mindenesetre azzal az eredménnyel jár, hogy a *Betrachtungen eines Unpolitischen*, miután ezernyi érvet hoz fel németiség és demokrácia, humanitás és politika, kultúra és civilizáció, szellem és tett összecsapozhatatlansága mellett, a hatalmas filozófiai és kultúrtörténeti apparátus megmozgatása során, végeredményben a bizonytalanság bizonyítványát teszi le a forradalom kitörése előtt másfél hónappal a nemzet elé. S elindítja azt az elmékedést, amely nagyon is szoros összefüggésben a közben lejátszódott eseményekkel, a Hans Castorp névvel jelentkezett átlagnémetért folyó társadalmi méretű küzdelem rajzát eredményezi majd a *Varázshegyben*. Heinrich Mann mellett Georg Kaiser (*Von Morgens bis Mitternacht* c. drámájával) és főleg Carl Sternheim emelkedik ki a kor irodalmából. Mindmáig méltatlanul elfelejtett drámasorozatában (*Aus dem bürgerlichen Heldenleben*) találó képét adja az agresszív monopolitokéssé átalakuló német polgárnak, művészete, realizmusa összekötő lánccsal a fiatal Hauptmann és a korai Brecht között.

De a kevesek erőfeszítései elégtelennek bizonyultak. Amikor az évtizedek óta érlelődő krízis háborúban robban ki, a német értelmiség túlnyomó nagy többsége megzavarodottan követi a hatalom tévútjait. A „kulturvilághoz” írt kiáltványt 1914 őszén kilencvenhárom művész és tudós írja alá, ilyen neveket találunk közöttük: Gerhart Hauptmann, Arno Holz, Hermann Sudermann, Richard Dehmel, Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal, Alfred Döblin, Robert Musil, Arnold Zweig, Klabund, Rudolf Leonard, Alfred Kerr, a munkásköltő Kröger és Lersch. S nagyon kevesen voltak, akik szembenálltak a nacionalista hullámmal: Heinrich Mann, J. R. Becher, Hermann Hesse, Richarda Huch, Leonhard Frank, Arthur Schnitzler. Ebben a sorsdöntő órában világosodott meg igazán, hogy a megváltás egyéni útjának sikertelensége felett érzett rezignáció feloldására téves alternatíva a nemzeti, népi ügyé átmozgolt háborúba hajszolt tömegek sorsába való alámerülés.

Volt azonban még egy csoport, szinte egy egész generáció, amely a szörnyű kataklizma előrengéseit csalahatatlan biztonsággal jelezte már évekkal előbb, és amely éles tiltakozást jelentett be a szervezett öldökléssel szemben. Ez az expresszionista nemzedék volt, amely az 1910-es évektől Franz Pfemfert *Die Aktion*-ja, Herwarth Walden *Der Sturm*-ja s más gomba módra szaporodó folyóiratok (*Der Brenner*, *Der Ruf*, *Neues Pathos*, *Revolution*, *Neue Jugend*, *Die Weissen Blätter*, *Kain*, *Das Forum*, *Schaubühne* stb.) körül gyülekezett, félredobta a megingott polgári világ konvencióit, artikulálatlan hangon zúdította rá a világra megvetését és elutasítását, szinte tébolyult hevességgel lázadt és protestált. Anarchisztikus forradalmiságuk tüze befutotta egész Közép-Európát, a Kassák-féle aktivista-antimilitarista mozgalom éppúgy visszhangja volt, mint a Zenit-kör Zágórában, és a legkülönfélébb izmusok Franciaországtól Oroszorszáig. A német irodalom ezzel, hosszú idő után újra, világirodalmi rangra emelkedett. Az expresszionizmus nem teszi ki önmagában az évtized egész irodalmát, mellette és körülötte más vonulatok is húzódnak, mégis szimptomája lett ez az áramlat egy világ megváltozásának. Fellépésének évtizede a polgári társadalom általános válságához vezet. Az egykorvolt egyensúly nem is áll helyre többé. Ekkor tör ki az első világháború, amely minden addigi katasztrófánál borzalmasabb szenvedéseket zúdít Európára, ekkor győz Oroszországban a Nagy Októberi Szoci-

alista Forradalom, megnyitván az emberiség történelmének új szakaszát. Forradalmak zúdulnak végig Közép-Európán, Németországon, Magyarországon, államrendszerek bomlanak fel és keletkeznek, osztályok ütköznek össze példátlan hevességgel, hogy aztán ez az ellentét mind élesebb formákat öltson a jövőben. Az expresszionizmus ezt a viharos erejű konvulziót juttatta kifejezésre a művészetekben. Ebből a széles áramlatból lépett elő a forradalmakhoz csatlakozó művészek egyik gárdája, ez a képződmény a szocialista irodalom egyik forrásvidéke. Az imperializmus és a proletárforradalmak korának átmenetisége szülte, e ma is folyó küzdelem alakulása, az erőviszonyok változása befolyásolta későbbi sorsát.

Korai szakaszában több a rezignáció, a szelíd tiltakozás (Trakl), a líra szinte egyeduralgó szerepet tölt be. A háború második felétől felerősödik az aktivizmus, lírai-retorikus drámákká sűrűsödik a világmegváltás vágya. Persze a társadalmi ellentmondások itt sem mint konkrét történelmi probléma jelennek meg; nem a társadalom, hanem az egyéniség állapota után kérdeznek az írók. A Változás, az Új Ember, a Jóság, a Szeretet, Testvériség az expresszionizmus vezérszavai, és ez a vallásos terminológia csak néhányknál (pl. Werfel) jelent valamely tételes hitrendszerhez való erősebb kötődést, lényege sokkal inkább a brutális embertelenség elleni humanista tiltakozás, a rossz valóság elutasítása és valamely új rend vágya, amelyben leoldódik az Emberről a farkaserkölcs, megnyilatkozhat a romlatlan emberi természet, amelyet — idealista módon szemlélve a kérdést — az örökké érvényes erkölcsi parancstól való eltérés rontott meg. A társadalmi viszonyok objektív alakulása következtében előállt torzulások így etikai síkra tolódnak át.

Az embertelenség elszabadult rémével, a háborúval a kezdetektől fogva szemben állottak. Jól jellemzi emberi-költői állásfoglalásukat Erwin Piscator visszaemlékezése a Die Aktion-ra, amelyet Pfemfert e szavakkal indított útra: „A kor ellen küldöm ezt a folyóiratot!” „Midőn a legelső vonalban, a lövészárokból ezeket a sorokat olvastam — írja Piscator —, midőn »A Tette« címlapját magam előtt láttam, s midőn azt éreztem, hogy minden egyes költemény az én nyomorúságomat, az én félelmemet, az én életemet és az én nagyon valószínű haláloamat írja le és teszi költészetté, . . . akkor tudatosult bennem, hogy nem valamely megváltoztathatatlan fátum lökött bennünket e szennybe, nem az isteni akarat igazgatott minket, hanem emberek taszítottak ide, az emberiség ellen elkövetett gaztett következtében jutottunk ide. Ezt a felismerést Pfemfertnek és a Die Aktionnak köszönhettem. Politikus volt, kommunista volt Pfemfert és lapja? Aki valaha is feküdt három napon át mintegy kétezer ágyú zárótüzeiben, az nevet e kérdésen. A kétezer hangosabban szólt, mint a Kommunista kiáltvány; nem volt itt szükség arra, hogy az ember Marxot és Lenint olvasson . . . Itt született, itt jött létre az igazi expresszionizmus, az az egyszerű igazság, amely nem akart meghátrálni többé senki és semmi előtt. Nem volt ez politika a háború politikája és a vele összefonódott elnyomás és rabság ellen, hanem az igazság volt ez egyszerűen, függetlenül attól, ki mit értett rajta.” Piscator késői emlékezése megvilágítja az antimilitarista, háborúellenes szenvedély mélységét és őszinteségét, de pontos lenyomataként az akkori időknek, érzékelteti a szenvedélyek általánosságát és iránytalanságát is.

A viharos erejű tiltakozás mederbe terelése, helyes célok felé hömpölyögtetése csak nagyon lassan és részlegesen mehetett végbe. Az impulzusok most is a munkásmozgalomból jöttek. A szociáldemokrata baloldal Spartacus-

csoport néven tömörül, és egyre szélesebb befolyásra tesz szert. Az 1917. augusztusi matrózlázadás után a szociáldemokrata pártvezetőség egész szervezeteket zár ki a balrafordulás miatt. E rétegek leválásának felfogására alapítják a centristák a független szocialista pártot (USPD), s a spartakisták ekkor még hozzájuk csatlakoznak, nem képesek önálló marxista párt megalapítására. Az írói értelmiségi rétegek fokozatos balrafordulásának jele viszont, hogy különösen Liebknecht 1916. máj. 1-i bátor parlamenti kiállása nyomán, egyre többen csatlakoznak az USPD-hez. Ezért éri később az a vád az expresszionistákat, hogy a független szocialista ideológiát képviselték. Holott — azt lehetne mondani — sokkal inkább az eszmei-ideológiai tisztulási folyamatnak azt az adott fázisát képviselték, amelybe sorsuk vetette őket.

Kétségtelen, hogy *anarchisztikus forradalmiságuk* egyik oka az oppor-tunizmusba süllyedt szociáldemokráciával szembeni megvetésükből fakadt. Sokan a marxizmust egyenesen azonosították a revizionizmussal. Erich Mühsam éles kirohanásait a „Revoluzzertum” ellen ez magyarázza. Ludwig Rubiner híres művében (*Der Mensch in der Mitte*, 1917) ezt írta: „A nemzetközi szociáldemokrácia eredménytelensége a nemzetköziségben a marxizmusból származik, az evolúcióelméletből, a megnyugtató tanából: hogy ugyanis az ember társadalom a »belenövés« egyenesen siklik a szocializmus felé.” Ismeretes, hogy a néhány következetes baloldali szocialista is (Mehring, Zetkin, Liebknecht, Luxemburg) fokozatos eszmei érésen ment át ezekben az években, maga Luxemburg az imperializmus automatikus összeomlását várta. Az értelmiségi rétegek kusza ideológiai képzei, a baloldali expresszionisták fejében honoló és műveiben megnyilatkozó bonyolult eszmei képződmények végső soron az adott osztályverőviszonyok lenyomatai voltak. Kurt Hiller, Gustav Landauer, Erich Mühsam anarchista tanai széles körökben terjedtek, annál inkább, mert az expresszionista folyóiratok, főleg a Die Aktion szorgosan közvetítette a Max Stirnerre, Bakunyinra, Kropotkinra visszanyúló hagyományt. Valamennyiük jellemzője, hogy nem az osztályharcos munkás-ságban látták szövetségesüket, hanem a kivetettekben, a társadalom peremvidékein helyet foglaló kétes egzisztenciákban, itt remélték még feltalálhatni a szabad személyiség-kibomlás lehetőségeit.

A valóság azonban lépten-nyomon szembesítette az eszméket a lehetőségekkel, s ez további konfliktusokhoz vezetett. A közösségi élet aktív alakításától elzárt művészek megtagadták, hevesen elutasították a polgári társadalmi rendet, de idealista filozófiai kötöttségeik miatt mégis sokan és sokban annak rabjai maradtak, mert nem tudtak pozitív ellenképet rajzolni műveikben. Az egyéniség lázadt itt az elmagányosodás és elidegenedés ellen, de nehezen találta azokat a társadalmi erőket, amelyekkel azonosulva leszámolhatott volna a nyavalyákkal. A munkásmozgalomhoz kevesen és lazán kötődtek a háború alatt. Ezért a „tömeg” (nem osztály vagy nép!) és az egyéniség korrelációja nem azonosságot, kapcsolatot jelentett, hanem ellentétet, feloldhatatlan dilemmát. Az egyén kivált, vezérré lett, a jövőbe rohant, a tömeg alakatlan massa maradt, elfojtotta az individuumot, nem volt érzéke a szellemihez, az artistikumhoz. Brutális volt a tömeg, mert materiális érdekeiért küzdött. Toller *Masse Mensch*-éhez hasonlóan mártírokká válnak hát az egyéniségek, mert hisz a szociálisan érzékeny expresszionista drámaíró nem tagadhatja meg a tömeg létjogait.

Ugyanakkor az erőszakot sem tudja elfogadni a forradalmár író-értelmiségi. A szeretet jegyében szeretné megváltani embertársait. A drámai hő-

sők kilépnek szerepükből, monologizálnak, szónokolnak, meg akarják győzni a tömeget, a szegényt és a gazdagot is: válasszák a harc helyett a békét. Toller *Die Wandlung*-jának hőse, Friedrich így kiált hallgatóihoz: „Testvéreim, im hozzátok szólok: Vonuljatok, vonuljatok át a fénylő nappalon! Menjetek oda a hatalmasokhoz, és zengő orgonahangon hirdessétek nekik: hatalmuk csak téves képzelődés. Menjetek oda a katonákhoz, győzzétek meg őket: kovácsoljanak ekevasat kardjaikból. Menjetek oda a gazdagokhoz, mutassatok rá szíveikre, amelyek romhalmazzá váltak. De legyetek hozzájuk is jóságosak, hiszen ők is szegények, tévelygők. De romboljátok le a várakat, romboljátok le nevetve a hamis várakat, amelyek salakból épültek, kiszáradt salakból. Vonuljatok, vonuljatok át a fénylő nappalon!” Rubiner *Die Gewaltlosen* c. drámája s megannyi más írás, mind ezzel a gonddal küszködnek. A dosztojevskiji örökség kelt életre az expresszionista irodalomban, találóan jegyzi meg Walter H. Sokel: „A nagy orosz önmegalázása és apostoli életmódhoz való feltűnést keltő megtérése nyújtja a példát a saját múlt »visszavételéhez«, amely az expresszionisták életét és művét jellemzi.”

Az *erőszaknélküliség* hirdetése, a pacifizmus pozitív program volt a háborús öldöklés idején, de nyomban megváltozott az értelme, midőn a háborúellenes tömegsztrájkok, matrózlázadások, munkásmegmozdulások valóban forradalmi jelleget kezdtek ölteni. Az erőszaknélküliség ideáját ugyanis mindenféle erőszakra kiterjesztették hirdetői. W. Hasenclever *Die Entscheidung*-ja, Fritz von Unruh *Platz*-a s más művek világosan jelzik ezt a fordulatot. Gerhart Hauptmann a forradalmi és ellenforradalmi erők mérkőzése keltő közepén kiáltja: „Béküljete ki, béküljete ki végre, ti végtelen számú elleneséges testvérek!” A forradalom és ellenforradalom viharában ingadozó értelmiségi rétegeknek az osztályharc kemény küzdelmeitől való irtózása fejeződött ki az erőszaknélküliség széles körökben terjedő jelszavában.

Az 1918. novemberi forradalom és az ezt követő, éveket tartó, váltakozó sikerrel folyó éles osztályharc idején az erőszaknélküliség hirdetése a baloldali értelmiség részéről lényegében az ellenforradalomnak kedvezett. Egy egész nemzedék tragédiája érett be ezzel. Kétségbevonhatatlan tény, hogy az „irodalmi forradalom” kirobbanása és viharos terjedése nem született volna meg az imperialista kor válsága és a hazai és nemzetközi proletárforradalmi erjedés nélkül. Az irodalmi szintérre lépésük az átmenetiség jelzése volt, azt a lehetőséget érzékeltette, hogy a polgári értelemben vett egyéniségkiteljesedés és egy egészen újszerű megvalósulás között lehet keresni az átmenetet. Nagyon sokan rá is léptek erre az útra, sokan pedig elbuktak az új lehetőségek kapujában. Az *etikai szocializmus* eszmekörében élő írói rétegek számára adva volt a választás, de ez a választás korántsem volt egyszerű és könnyű. A pacifizmusból a szeretet jelszavával — úgy vélték sokan — a Forradalom az (nem nagyon tisztázták korábban elméletileg, mit is jelent pontosan ez a Forradalom) könnyedén eljutnak az absztrakt módon felfogott Új Ember birodalmába, megvalósítják az erkölcsiség kategorikus imperatívusát. Az osztályharc véres valósága azonban megriasztotta őket. A müncheni Tanácsköztársaság sorsa beszédesen bizonyította, mi lesz a proletárforradalomból, ha jószándékú, lelkes, de naiv és idealista irrodalmárok kezébe kerül a vezetés. Toller a több ütközetben győztes vörös csapatok élén állva nem döntő harcra készült, hanem fegyvernugvás és a szeretet nevében folytatandó tárgyalást ajánlott ellenfeleinek, és ezzel lehetővé tette a fehér gárda manőverezését és a véres leszámolást a forradalommal. Toller, Mühsam és mások

halálukig hűek maradtak a munkásosztályhoz, de nem tudtak azonosulni a párt fegyelmével, nem tudtak megbékülni a harc könyörtelen törvényeivel, a forradalmi harc idején szükséges „irgalmatlansággal” (Lenin üzenete a magyar Tanácsköztársasághoz), azaz proletárforradalom nélkül akartak nyomban átlépni ideáik megvalósult világába. Az etikai szocializmus eszmevilága, a párttól távolságot tartó aktivizmusként ez a német tragédiája nagyon sok rokon vonást mutat a magyarországi baloldali irodalom különböző rétegeivel.

Az 1918. november 9-én kirobbant berlini forradalom betetőzte az országszerte már hetek óta folyó felkeléseket, megbukott a gyűlölt császári rendszer, hatalomra került az Ebert-Scheidemann vezette szociáldemokrácia, amely nyomban a forradalom továbbfejlesztése ellen lépett fel. Noske, a véreb szerepére tudatosan vállalkozó munkásáruló leszámolt a spartakistákkal, leverték a munkásmegmozdulásokat, január közepén meggyilkolták Liebknechtet és Rosa Luxemburgot. A novemberi forradalom polgári demokratikus vívmányokat ért el, de még ezek megőrzéséért is kemény küzdelmet kellett folytatnia a dolgozó tömegeknek az 1919. augusztusában konstituált weimari köztársaság idején. A forradalom legjelentősebb eredménye Németország Kommunista Pártja megszületése (1918. december 30.). 1921-ben egyesült vele az USPD balszárnya, a későbbiekben sikerült leküzdenie a Thalheimer-Brandler-féle jobboldali opportunizmust, a „direkt-akció” balos kalandorait, 1925. októberétől pedig Thälmann vezetése alatt igazi leninista párttá fejlődött, amely a politikai életben betöltött szerepével nagy hatású alakítójává vált a weimari idők művészeti életének is.

Az értelmiség számára megvilágosodott a tömegek, helyesebben a nép, a dolgozó osztályok történelemformáló ereje és szerepe, megvilágosodott az egyéniség kötöttsége a mozgalomhoz. A következetes osztályharcot törvényszerűen követte a szocialista irodalom kialakulása, felnövése. Ez az irodalom első gyökerét az antimilitarista, baloldali expresszionista művészetbe ereszti. Egy egész sor literátor vált el fokozatosan az általában lázadóktól, a formaforradalmároktól, olyanok, akik a művészi szó és a tett egységét hirdették és akarták: Ludwig Rubiner, Franz Jung, Johannes R. Becher (különösen *An alle*, 1919 és *Ewig in Aufruhr*, 1920 c. kötetében), Werner Möller, Edwin Hoernle, Rudolf Leonhard, Oskar Kanehl, Wieland Herzfelde, Albert Ehrenstein, Friederich Wolf, Walter Rilla és még néhányan az első csapatát alkották annak a gárdának, amelyből közel egy évtized keresései, válságai és tisztulása után a szocialista irodalom egy érettebb alakulata kiválik. Még egyideig a Die Aktion, valamint a Die Erde és a Der Gegner körül gyülekeznek, baloldali kiadók körül tömörülnek (VIVA, Malik stb.). Piscator megalapítja a Das Politische Theater-t, egy új típusú színjátszás elindítója lesz ezzel. Egységes tábor nem alkottak, szétszórtan küzdöttek. Johannes R. Becher Jenában lép a spartakisták soraiba, Friedrich Wolf Drezdában, majd a Ruhr-vidéki vörös hadsereg soraiban harcol, miközben még tolsztojánus eszmeiségű darabjait írja. A legprogresszívebb alkotókat összefogó *Kameraden der Menschheit* c. híres expresszionista antológia (1919) tanúsága szerint még ők is mind a világ etikai megváltására törekedtek, költeményeik szociális részvétellel, az absztrakt igazságosság vágyával, az erőszaknélküliség és az általános testvériség követelésével voltak teli. Úgy gondolták, hogy a munkásosztály felszabadítja az embert a gazdasági béklyó alól, a költők pedig felszabadítják a szellemi elnyomás mélyeiből. Az antológiában jelent meg Becher híres verse, amelyben az orosz föderatív szocialista köztársaságot üdvözli, még ez is teli van

tolstojánus idealista gondolatokkal, vallásos terminológiával. De fontosabb az, hogy Luxemburg és Liebknecht válnak költői ideállá, az internacionalizmust hirdetik, elítélik a militarizmust, a porosz szellemiséget. Az expresszionizmus legrepresentatívabb antológiájában, Kurt Pinthus *Menschheitsdämmerung*-jában (1920) is ott sorakoznak, ők is harsonásai annak a *vox humana*-nak, amely e gyűjtemény előszavából száll fel jelszóként, hogy a Csehszlovákiában élő magyar literátor, Fábry Zoltán egész életművének vezéreszméje legyen. Legjobbjaik, így a korán elhunyt Ludwig Rubiner meglátják a tömegben a népet és hozzá kötik sorsukat. „A földkerekség munkaeszközeit az alkotók kezében akarjuk tudni — írja —, legyenek a termelőeszközök közvetlenül a termelőké, a föld nemzetközi proletariátusáé.” Rubiner ezzel feladta az értelmiségi gőgöt, átlépte a Rubicont, amely a szellem emberét elválasztotta a munkásosztálytól, s ezzel egy új, termékeny kapcsolat kodifikáltott.

Természetesen szó sem lehet arról, mintha az eszmei tisztulás zavartalanul ment volna végbe, annál inkább nem, mert a forradalom végül is elbukott, a Ruhr-vidéki ellenállást letörték, a szászországi kommunista-szocialista kormányt megdöntötték a Reichswehr csapatai, és a forradalmi hullám utolsó fázisa, az 1923 őszi hamburgi munkásfelkelés is sikertelen maradt. A burzsoázia felülkerekedett, a munkásosztály vereséget szenvedett. Ez a folyamat megakasztotta és megzavarta egy időre még azok eszmei-művészi fejlődését is, akik 1918-ban már kommunistának vallották magukat. Az expresszionizmust az a hit élte, hogy a polgári világ pusztulásra érett és felváltható egy emberarcú renddel. Most kiderült, hogy a burzsoázia szívós és kegyetlen, az új rend pedig, amely a forradalom képében jelentkezett, fegyvert szegez a fegyver ellenében. A társadalom objektív mozgástörvényeit az írók nem ismerték, s ezért a szubjektivitás szabad lehetőségeit megélve, korlátlan képzelettel csapongtak a messianisztikus remények és a tragikus vereség átélése között.

A forradalom első vereségei után közvetlenül sokak hite összeomlott. Akik 1918-ban a spartakisták vonzásába kerültek, hamarosan megfogytak. René Schickele, Kurt Hiller egyenesen szembefordulnak a kommunistákkal, az orosz forradalommal. Az anarchisták fokozatosan eltávolodnak, Pfemfert *Die Aktion*-ja előbb a KAPD befolyása alá kerül, majd megszűnéséig egyre antikommunistább és szovjetellenesebb irányvonalba fordul. A köréhez tartozó Oskar Kanehl, akinél lelkesebb munkásköltő a tízes-húszas évek fordulóján nem is volt talán, idegenkedik a párttól, csalódik a munkástömegek spontán forradalmiságában. Franz Jung is erre az útra lép, Walter Hasen-dever szintén, Mühsam is távolságot tart, Bartelről és Schönlankról nem is szólva. Maga Becher, Wolf és még néhány kevés számú társuk is komoly válságon mennek át ezekben az években, s ez a tény arra utal, hogy a bukott forradalom és az újrakezdődő, új feltételek között folyó osztályharc idején új eszmei elrendeződésre, kíméletlenül felülvizsgált világképre van szükség ahhoz, hogy a művészet, az irodalom megfelelhessen a kor feladta kérdésekre.

A húszas évek elején mint uralkodó irodalmi, művészeti irányzat sirba száll tehát az expresszionizmus, noha esztétikai vívmányai, etikai követeléseai nagyrészt megmaradnak, és változatos módon beépülnek az új áramlatokba. Az oroszországi, a magyar proletárforradalom, a német események bebizonyították, hogy az Új Emberért, az emberibb életért folyó küzdelem reáliái lényegesen eltérnek az idealista képeztől. A Szovjetunióban már a való-

ságban folyt az új világ felépítése, ehhez képest az elvont gondolati konstrukciók, álmképek elhalványodtak és összeomlottak.

Az expresszionista korszak mérlegét már többször elkészítették, a sok téves és igazságtalan ítélet után, mostanában — úgy tetszik — már mélyebb megértéshez juthatunk. A polgári irodalomtörténet arra törekszik, hogy kétségbevonja az irányzat szociális törekvéseit, politikai nyelvezetre is lefordítható eszmeiségét. Az igazság csak úgy mondható ki, ha látja az utókor e jelenség bonyolult összetettségét s az üres formakísérletek (August Stramm irányzata), az érzelmesség és pátosz túlburjánzásán, az idealista képzeteken túl és mellett a pozitív hozadékot is: az új humanizmust az embertelenség korában, a testvériesség hirdetését a gyűlölet idején, a militarizmus, a háború elleni lázadást, az épség, a teljesség utáni vágyakozást, a szociális részvétet, sőt a társadalmi rend megváltoztatásának követelését a legjobbaknál. Éppen ez az érzet vezet tovább egy új szakaszban a proletárirodalom felé. Lukács késői (1934) ítéletével szemben is alkalmasabbnak tetszik mércéül használni azt a véleményt, amelyet ő 1924-es Lenin-tanulmányában fejtett ki: „Ha a proletariátus győzni akar ebben a harcban, akkor minden olyan áramlatot támogatnia kell, amely a polgári társadalom szétzúzásához hozzájárul; arra kell törekednie, hogy az elnyomott rétegek minden elementáris, noha mégoly tisztázatlan mozgalmát bevonja a forradalmi összmozgalmába. Egy forradalmi korszak közeledését jelzi az, hogy a régi társadalom minden elégedetlenje csatlakozást vagy legalábbis kapcsolatot keres a proletariátussal.” Ebben az értelemben volt az expresszionizmus progresszív ága nem a forradalom irodalma ugyan, de egy világ megváltozásának előhírnöke, egy lépcsőfok a jövő felé.

A forradalmak korát követő újabb évtized irodalmára való röpke tekintéssel is nyomban észlelhető, hogy itt már egy egészen új frázisról van szó. Rudolf Leonhard, a Spartacus-szonettek szerzője írja 1924-ben: „Úgy tetszik, véget ért egy egész történeti szakasz, ha elhúzódik is még a befejezése, s ha tele lesz is ez a vég megrázkódtatásokkal... Nem alkotói módszerek vitájáról lesz itt szó, bármily fontosak is a műhelygondok, hanem egy új élmény megmaradásáról és intenzív visszaadásáról. S nem is egyes személyiségek élményéről, hanem egy egész felemelkedő osztályéről.” Egy „művészi korszak” ismét véget ért. A líra évtizede után a strukturálisan átalakult, megváltozott regény kora jön, s a lírikus drámát felváltja, az epikus szerkezetű. A tudományosságra, az egzaktyságra, a pontosan dokumentárisra való törekvés nyer széles teret, a pátosz, az érzelmesség helyett a racionalizmus; irodalomban, építészetben a tárgyiasság, a Sachlichkeit kerül előtérbe. Mind a polgári, mind a felnövő proletár-forradalmi irodalom józan számvetést, helyzetfelmérést végez egy lázas álom, egy súlyos megrázkódtatás után, s közelgő nagy veszélyek előérzetében. Becher és Wolf pályájának fordulata világosan jelzi ezt, de legjellemzőbben talán Bertolt Brechté. Korai drámái, a *Baal*, a *Trommeln in der Nacht* tudatosan és kihívó dezilluzionizmussal szállnak szembe az expresszionista kor eszméivel. A *Baal* hőse az egoista, a törtető-habzsoló életélvező individualista, a másik dráma pedig, amelynek hőse „Mangel an Begeisterungsfähigkeit”-ben szenved, élesebb kritikát gyakorol a forradalom felett, mint egy könyvtárnyi elméleti irodalom. A nyers amerikanizmus felé fordul a fiatal Brecht, s átélve az érzelmesség csömörét, felhasználva az expresszionista drámatechnika sok vívmányát, feje tetejéről a talpára állítja annak eszmeiségét. A huszas évek közepén elmélyed a marxizmus tanulmányozásába,

s hozzáfog a burzsoá társadalom törvényszerűségeit érzékletesen leleplező darabjai, Lehrstückjei megírásához. Becher hasonló utat jár be. 1924-ben megismerkedik Leninnek *A párt szervezete és a pártos irodalom* című írásával, amely ekkor jelenik meg első ízben németül. Regényeiben próbálja ki — egyelőre részleges sikerrel — elméleti tudását. Wolf a parasztháborúk korából vett témán (*Der arme Konrad*) illusztrálja a végig nem harcolt küzdelem tragikumát. Mellettük és körülöttük új tehetségek jelentkeznek. Erich Weinert a költő, Berta Lask drámáival és elbeszéléseivel, a húszas évek végén pedig számos író csatlakozik hozzájuk a polgári rétegekből, Anna Seghers, a Kleist-díjas, Ludwig Renn a háborút leplezetlenül bemutató regényeivel, Egon Erwin Kisch, F. C. Weiskopf, Ernst Ottwalt, a magyar emigráns irodalmárok, Lukács György és Gábor Andor, Balázs Béla és Komját Aladár. A munkáslevezető-mozgalomból felnőnek a proletariátus küldötteiként Karl Grünberg, Willi Bredel, Hans Marchwiza, Ludwig Turek és még sokan mások. A párt, különösen az 1927-es esseni pártkongresszus után, nagy figyelmet szentel az irodalomnak. A Forradalmi Irodalom Nemzetközi Irodája 1927-es moszkvai értekezlete után Berlinben megalakul a Bund, a német proletár-forradalmi írók szövetsége, amely a náciizmus hatalomrajutásáig szervezi és támogatja egy új típusú irodalom, a párt, a munkásosztály céljait szolgáló művészet megszületését. Becher írja a *Linkskurve* 1929. augusztusi számában: „Az irodalom területén a legfontosabb esemény a proletár-forradalmi irodalom létrejötte, amely irodalom a világot a forradalmi proletariátus álláspontjáról szemléli és alakítja. Ez az irodalom felkelés a világ ellen abban a formájában, ahogy ma előttünk áll. Nem szegényember és részvétköltészet ez, utcai harcokban született, a cenzúra nyomása alatt nőtt fel. Válasza, amelyet a kizsákmányolásra és a háborúra adott, az aktív megoldás válasza. A proletár-forradalmi irodalom az osztályszeretet és osztálygyűlölet irodalma.” A szocialista irodalom új, fejlettebb szakasza élesen elkülönül hát a forradalmak korának sok tisztázatlanságától, éretlenségétől, de nem függetlenül ugyanakkor azoktól a tanulságoktól, elméleti és művészi következményektől, amelyek levonására éppen a múlt tanulmányozása adhatott alkalmat.

Az érzelmesség és a ridegség, az eszmei kontúr nélkülség és a szektáshagyományellenes szűkkeblűség szélsőségei után, egy évtized osztályharcaiban megedzve jutott el a szocialista német költő a keresett célig: egyéniség és közösség új harmóniájához, amidőn az osztály nyelvén szólva a nemzet érdekeit fejezhette ki. Ez a pozíció tette lehetővé, hogy a szocialista irodalom vezető szerepet tölthetett be a harmincas évek emigráns német irodalmában.

FONTOSABB IRODALOM

ABUSCH, ALEXANDER: *Literatur im Zeitalter des Sozialismus*. Bln., 1967. — ALBRECHT, FRIEDRICH: *Schriftsteller und Politik*. Weimarer Beiträge, 1967. — BECHER, J. R.: *Gesammelte Werke* Bd. 1. Mit einem Nachwort von A. Klein. Bln., 1966. — *Grundriss der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung*. Einheits, 1962. — JACOBS, WILHELM: *Moderne deutsche Literatur*. Gütersloh, 1963. — KÄNDLER, Klaus: *Zur Vorgeschichte des sozialistischen Dramas der zwanziger Jahre* Weimarer Beiträge, 1969. 2. 25—72. KAUFMANN, HANS: *Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur*. Bln., 1966. — *Expressionismus — Dramen*. Bd. I—II. Mit einem Nachwort von K. KÄNDLER. Bln., 1967. — *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert — Strukturen und Gestalten*. Hrsg. von H. Friedmann und Otto Mann. Heidelberg, 1961. — LUKÁCS GEORG: *Skizze einer Geschichte*

der neueren deutschen Literatur. Bln., 1953. — LUKÁCS GEORG: Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus Bln., 1945. — Menschheitsdämmerung — Ein Dokument des Expressionismus Bln., 1968. — Skizze zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur von den Anfängen der deutschen Arbeiterbewegung bis zur Gegenwart. Weimarer Beiträge, 1964. — RAABE, PAUL: Expressionismus — Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten, 1965. — A német irodalom a 20. században. VAJDA GY. MIHÁLY bevezetőjével. Bp. 1966. — VAJDA GY. MIHÁLY: Az expresszionista formák filozófiája. Allandóság a változásban. Bp. 1968.

AZ ELSŐ TANUSÁGTÉTELEK

LUDWIG RUBINER:

Az emberiség bajtársai

Mindenegyik vers e könyvben költője hitvalló elkötelezettségét fejezi ki a régi világ ellen folytatott harchoz, s a szociális forradalom megnyitotta új ember-országba tartó vonuláshoz. E vallomást akkor tették a költők, amikor az még személyes biztonságukat veszélyeztette. És ezzel végül is a jelenkor néhány költője megcselekedte azt, ami oly távol állt a megelőző írói nemzedékektől: bátran felelősséget vállaltak magukra. A költemények kiválasztásának éppen ez volt a feltétele: a művészileg világosan kifejezett, nyílt, emberien pártos állásfoglalás; s nem az ún. „tisza művészi” érték mindenkit kielégítő nyomorúságos szempontja. Mi tudjuk, hogy a „tisza művészi” érték nem tiszta és nem érték; mert a művész-esztétika a polgár gondolkodásmódjából fakad, és igazolni törekszik az elfordulást a közösségért folytatott harc minden határozott irányzatától, s lehetővé igyekszik tenni a művész számára, hogy az embertársai iránt érzett személyes felelősséget elháríthassa magától. Mi ezzel szemben tudjuk és akarjuk, hogy a költő emberileg felelősséget vállaljon szavaiért, amelyekkel kimondja mások hallgatag akaratát.

Néhány olyan költő versét is felvettük e könyvbe, akiket a háború kezdetben elszédített, de akik már jóval a háború vége előtt magukhoz tértek és vállalták a harcot a háború ellen. De nem vettük fel azokat az ún. munkásköltőket, akiknek mint egykori proletároknak tudniok kellett volna, hogy mit jelentett a nép számára a háború, s akik hagyták, hogy a hadikapitalizmus a vérző emberiség elleni változatos lírai akciókhoz áruuló kutyákként felhasználja őket, s akik most természetesen részt vesznek a forradalmi konjunktúrában is.

A bátorság és a felelősség, az egyén maga-odaadása az emberiség egy eszméjéért, — a világ etikai átforgalmazásának ezen feltételei, amelyeket a becsületes irodalmárok most fedeztek fel, nemzedékek óta természetes követelmények voltak a proletariátus számára. A proletariátus hosszú időközön át hiányzó emberi iskolázottságának tudható be csupán, hogy a forradalom költőjét tény- és ismeretszerűen messze a proletariátus mögé utasítják. A forradalom újonca ő. Eleinte nem is vesz részt a valóságos közösségi tettekben. Az őszintén forradalmi költők azonban, akiket ma ismerünk, s akik nem jelszavakat rímelnék meg, hanem arra törekszenek, hogy költői alkotásaikkal szellemileg előrelendítsék a forradalmat, nem a proletariátus sorából származnak, hanem szinte kivétel nélkül a kispolgárságból jöttek. Éppen ezért első történelmi feladatuk az volt, hogy kiszabaduljanak a kispolgáriságból. Ezért van az, hogy a lelkileg értékesebb forradalmi költészet nem szocialista, hanem egyelőre még utópista. De ebben a forradalmi újoncságban rendkívüli értékek is rejtőznek. A költemény megszületésének pillanatában megnyilatkoznak ezek: a feltétlenség, a fanatizmus, a kompromisszumok elutasítása és a forradalmi költészet teremtő mozzanata: az etikai elkötelezettség a jövő számára.

Nem a létet írja le a költő; számára a forradalmi cél már maga a tökéletes valóság, olyan valóság, amelyet a költő bevisz az emberek közé, s amelynek alakításán szellemétől és akaratától indítva segítően munkálkodik. Amennyire csekély érzékük van a költőknek a közösségi célok tárgyyszerűségéhez — „adjátok a föld termelőeszközeit a termelők kezébe!” — oly nagy ezzel szemben tárgyismeretük a forradalom szellemi, morális és akarati vonatkozásainak felmérésében. Az ő tetteik ezek voltak: a lelki újjáépítés proklamációja, a forradalmi szolidaritás, a közösségi szabadság, a szociális igazságosság meghirdetése.

A régi világ már menthetetlen. E könyv minden egyes verse a hulló régi világ romhalmazára vet valamit, minden egyes vers nyomaték a közösség céljaira végzett munka emelőkörjén. De mily sok idő telt el, amíg a német költők eljutottak odáig, hogy döntsenek! Jellemző, hogy az egészen természetesen, világosan és tévedhetetlenül határozottan harcos bajtársai a költészetnek a franciák közül kerültek ki, már akkor, amikor még szinte egyetlen német költő sem ismerte fel a militarizmus világkapitalista akcióit, s ha homályosan sejtette is azt, nem mert vele nyíltan szembefordulni. E könyv három francia költője megmentette az európai költészet becsületét. Számukra az eszme iránti odaadás magától értetődött; tudatukba a proletariátus három nagy veresége — a nagy francia forradalomban, a júliusi forradalom és a párizsi kommün idején — kitörölhetetlenül bevésődött, éppen ezért érezték, hogy 1914 után a nemzetközi szocializmusért folytatott évszázados távlatú harcban nyilvános döntésre van szükség. A német költők ebben is újoncok voltak. Az újoncság itt is fanatikusan, általánosabban és vadabban tör fel és robban elő; éppúgy, ahogy ennek az egész Németországnak, amely eddig még soha nem hitt komolyan a forradalomban, a saját forradalmi öntudatát nyilvánvalóan sokkal nagyobb és szörnyűbb áldozatok árán kell majd megszereznie, mint azoknak a népeknek, amelyek forradalmi múltja tekinthetnek vissza.

És itt lép végre a költő a proletár mellé. A proletár a kapitalizmus gazdasági múltjától, a költő pedig a kapitalizmus érzelmi múltjától szabadítja meg a világot. Az emberiség bajtársai világforradalomra szólítanak fel benneteket!

(Fordította: Illés László)

(Kameraden der Menschheit. Dichtungen zur Weltrevolution. Eine Sammlung — Hrg. von Ludwig Rubiner Verlag Gustav Kiepenheuer, Postdam, 1919.)

JOHANNES R. BECHER

Út a tömegekhez

Értelmiségiek összefövetelén vettem részt, csupa „érdokes arc”. Az egyik jelentékenyebb, mint a másik. Arcok: szellemmel átitatottak, a szellem által mintázott és barázdált arcok, túlfinomult arcok, amelyeknek már nincs közük „az utca embere” ábrázatához. Amilyen az arcok, olyan a beszédük. Komplikáltan beszéltek, ezerszeresen csavaros gondolatmenettel, minden logikus volt, csodálatosan élére állított, problémákba lovalták bele magukat, amelyekben az egész világon már csak egyedül ők mozogtak otthonosan, minden megjegyzésük szellemes volt, látszólag találó . . . De valahol valami mégsem stimmel. Akkor nem tudtam magamnak megmagyarázni, miről is van szó. De volt egy olyan határozatlan érzésem, hogy ez a Valami, amely nem stimmel, hogy

tulajdonképpen ez a Lényeges. Az volt a benyomásom, hogy kísértetek gyülekezetén vettem részt, egy üres teremben folytatott, hangtalan eszmecserén.

A résztvevők közül néhányan aztán találkoztam később egy demonstráción. Négyes sorokban vonultunk, ők, ketten-hárman előttem meneteltek. Annakidején nagyon alaposan tanulmányoztam az arcukat. Még elevenen élt bennem a benyomás, amelyet beszédeik és a terem keltettek, ahol az összejövetel lezajlott. Most is az arcukat figyeltem. Fontos felfedezést tettem. Itt, a tömegbe elvegyülve, arcuk hirtelen értelmet, funkciót nyert; a különös, a nemközönséges lehullott róluk; az elviselhetetlen és a visszataszító fizionomiájukon elviselhetővé vált. Változáson, valódi átalakuláson mentek keresztül. Ez a „személytelenedés”, ez a „fordított előjelű valakivé-válás”, ez teremti meg tulajdonképpen az igazi személyiséget; olyan probléma ez, amely a különböző népek megváltásában igen nagy szerepet játszott.

Gyakran volt alkalmam aztán, hogy beszélgessek ezekkel az emberekkel, akik a forradalmi mozgalom harcosaivá váltak. Mindinkább megerősödtem abbéli meggyőződésemben, hogy a tömegekhez való tartozásuk, amelyet átéreztek, s amelyet pártmunkásokként megélték, csodálatos hatást gyakorolt rájuk. Feloldódott minden túlélezettség és túlfokozottság személyiségükben, most váltak új, és a szó igazi értelmében vett személyiségekké, emberekké. Egész létük gyógyító kiigazítását végezték el. Egyszerűekké és erőteljesekké váltak, egészségesek és természetesek lettek, megtanulták, hogy a kezüket is használhatják, s hogy miképpen bánjanak a dolgokkal; szellemi képességük pedig, amely eddig csak a kiválasztottak javára szolgált, megtermékenyült, ezek és ezek számára vált hozzáférhetővé. Ha életük korábban egy olyan motorhoz volt hasonlítható, amely bár őrületes fordulatszámra, de üresjáratban pergett, úgy tevékenységük és gondolkodásuk most „besoroztatott”, hatás és ellenhatás közegében működött, a történelem objektumaiból így a történelem szubjektív faktoraivá váltak. Átérezték, hogy hatalmas erő tölti el őket. Új életöröm, alkotói kedv bontakozott ki bennük. Legyőzték a magányosságot, az elszigeteltség érzését, a polgári lét gyakran öntudatlanul gyakran hangulatszerűen jelenlevő vizsgálatlanságát. „Nagyon érdekes” — mondta a minap egyikük, aki mint előadó egyik gyűlésről a másikra sietett — „a munkámban, a munkám által még a halált is legyőzöm. Most van tartalma az életnek, a létezés értelmét érzem át; korábban, óh, miféle szellemdús naplopók is voltunk mi . . .”

Mikor másokról beszélek, magamról is szólok. Az intellektuelek teljes elszakadtsága a néptől — ez az ő tragédiájuk, terméketlenségük, hullásuk. Aki nem találja meg az utat a nép szívéhez, az elveszett. Nép? A nép leghaladóbb, legharcakészebb részéről beszélek, a forradalmi proletariátusról. Értelmiségi! Csak ha váll-váll mellett haladsz a forradalmi proletariátussal, csak akkor tudod magadat felszabadítani. Élsz-e ma egyáltalán? Nem, nem élsz, kísértételetet élsz csupán. Nemigen találkoztam még olyan értelmiségivel, aki egy „világos órán” ezt be ne vallotta volna. De keveseknél követte tett ezt a felismerést. Kísértetként éltek tovább, egy feloldhatatlan ellentmondás tartás nélküli áldozataiként hanyódtak ide s tova. Csak egyedül a Tett, a harcoló proletariátus soraiban való feloldódás mentheti meg őket. E feloldódás kettős értelmet jelez: — valaminek a halálát és valaminek a megszületését.

(*Die Rote Fahne*, 1927. okt. 4.)

(Fordította: Illés László)

BOJTÁR ENDRE

A kelet-európai avantgarde mint irodalmi irányzat

Az avantgarde Kelet-Európában olyan irodalmi irányzat, mely külön fejezetet jelent a kelet-európai irodalmak történetében, s ugyanakkor jól elkülöníthető más típusú (francia, német, olasz stb.) avantgarde irányzatoktól is.¹ Kezdetei világosak: a szimbolizmus (más terminológiával: szecesszió, századvég, impresszionizmus, Junge Bewegung, dekadencia stb.) után következő, s azt felváltó irányzat. Kelet-Európában ez azt jelenti, hogy megléte 1910-től számítható. Az irányzat lezárása már sokkal vitatottabb kérdés, elsősorban azért, mert az avantgarde is, mint minden korszakos irányzat, kialakította a maga modellbe foglalható, világosan elkülönülő irodalmát, melyből felbomlása után merítettek egyes elemeket a legkülönbözőbb irányzatok (pl. a szocialista realizmus az absztrakcióhoz való vonzódást, az optimista világlátást stb., a katasztrofizmus bizonyos technikai megoldásokat stb.). Az alább ismertetendő indokok alapján mi a kelet-európai avantgarde irodalom végét 1930 körülre tesszük. Az avantgarde irányzatát, amely elsősorban a lírában jelentkezett és vezetett nagy eredményekre, míg a drámában, méginkább a prózában kisebb jelentőségű volt, rendkívül nagyszámú ún. programcsoport (esztétikai, társadalmi céljait és nézeteit programszerűen is megfogalmazó csoport — M. Głowiński terminusa) alkotta. Ezek a gyakran egymással is harcban és látszólag ellentmondásban álló csoportok hol különböző egyedi névvel illették magukat (magyar aktivizmus, cseh poetizmus stb.), hol általánosan használt neveket vettek fel (orosz, lengyel futurizmus, horvát szürrealizmus stb.), de az utóbbi esetben is csupán irodalmi csoportokról van szó, hisz az avantgarde különböző kelet-európai típusainak (futurizmus, expresszionizmus, dadaizmus, konstruktivizmus, szürrealizmus) az esetek többségében csak nagyon kevés köze van az ugyanezen néven szereplő nyugat-európai

¹ Az avantgarde irányzatának sajátos aspektusú, módszertanilag a legtöbbet nyújtó leírása: MIECZYSEAW PORĘBSKI: Granica współczesności (Warszawa, 1965). A nyugat-európai összefüggések hátterén világítja meg a lengyel mozgalmat H. ZAWORSKA könyve: O Nową Sztukę (Warszawa, 1966). Az avantgarde irányzatáról igen jó összefoglaló (bár az irányzat határait tágan vonja meg) SZABOLCSI MIKLÓS tanulmánya: L'avant-garde littéraire et artistique comme phénomène internationale, la Pensée, N° 142. (itt bibliográfia is). Az orosz avantgarderól részben a cseh avantgarde, részben széles esztétikai összefüggések rendszerébe helyezve a legjobb munka ZDENĚK MATHAUSER könyve: Umění poesie (Praha, 1963). A cseh avantgarderól: KV. CHVATIK: Bedřich Václavěk a vývoj marxistické estetiky (Praha, 1962). Az ukrán avantgardot ágyazza be a lengyel, cseh, szlovák és orosz rokon jelenségek közé. H. VERVESZ anyaggazdag tanulmánya: Pro tradicijne i novatorszke v szlovjanszkij poezii XX szt. (Kijev, 1968). A kelet-európai avantgarde általános kérdéseivel foglalkozik három tanulmányunk: Quelques problèmes de la poésie socialiste est-européenne entre 1914 et 1929 (Acta Litteraria 1967); Le problème des tendances dans la poésie est-européenne entre les deux guerres (Studia Slavica, 1968); Poésie pure — poésie communiste (1968). Az avantgarde művészet legjobb esztétikai jellemzése mindmáig JAN MUKAŘOVSKÝ tanulmánya: Dialektické rozpory v moderním umění (1935), valamint KV. CHVATIK: Smysl moderního umění (Praha, 1965).

jelenségekhez. Amíg ezeket a különböző, eddig a legjobb esetben a saját műszavaival leírt csoportokat nem hozza az irodalomtudomány „közös nevezőre”, addig feltételes marad tudásunk az avantgarde irányzatáról. Ezért a továbbiakban használandó terminus technikusok (futurista, expresszionista stb.) kizárólag kelet-európai érvényűek, s önkényesek abban az értelemben, hogy lehetne másként is nevezni a velük jelölt jelenségeket. Nem önkényesek azonban a kelet-európai avantgarde történetén belül, tehát, ha például egy 1912-es orosz és egy 1921-es litván csoportot futuristának neveziünk, akkor: 1) a két csoportnak semmi köze az olasz futurizmushoz, 2) nevezhetnénk őket más néven is, viszont 3) biztos, hogy strukturális kapcsolat van a két csoport között.

A kelet-európai avantgarde legfontosabb csoportjai a következők: a világháború előtti évekből a magyar *aktivizmus*, az orosz *kubofuturizmus*, a cseh *civilizációs költészet*, a második hullámban a *lengyel futurizmus*, az észti *Siuru-csoport* futurizmusa, a Zdrój folyóirat köré tömörülő *lengyel expresszionisták*, a *szlovén expresszionizmus*, a *horvát futurizmus*, s az 1917-ben alakult orosz *Proletkulttal* kezdődő ún. proletárköltészet, mely a szimbolista „maradványok” mellett elsősorban expresszionizmusnak tekinthető, s mely különféle elnevezések alatt egészen a korszak végéig élt, miközben magába olvasztott bizonyos konstruktivista elemeket is (az orosz *Kuznyica*, *Oktyabr*, *Rapp*, az ukrán *Vap-lite*, a *lett és litván proletárköltészet*, a cseh *Proletkult* és Wolkerék *proletárköltészete*, a *bulgár proletárköltészet*, a csak 1925-ben közösen fellépő *lengyel proletárköltők*); végül a harmadik, konstruktivista-szürrealista hullám: a bulgár *Plamak* folyóirat köré csoportosuló *expresszionizmusa*, a jugoszláv *szürrealizmus*, Kassák 1919. utáni *konstruktivizmusa*, a cseh *poetizmus*, a *lengyel formizmus* és *Nova Sztuka* (Új Művészet), az ún. *krakkói avantgarde*, az ukrán *Aszpenfut* futurizmusa, a LEF ukrán megfelelői, az *Avanhard* és a *Nova heneracija* csoportok, a litván *keturvejininkas*-futurizmus, a *lett expresszionizmus*, az észti *Tarapite*-csoport *expresszionizmusa*, az orosz *imaginisták*, majd a futurizmus kihaltával 1923-tól a különböző konstruktivista csoportok: *LEF*, *LCK* (Lityeraturnij centr konstruktivistov), s az ún. *tényirodalom*.

Az avantgarde művészet Kelet-Európában forradalmi művészet volt. Vagy olyan értelemben, hogy a művészek a munkásosztály társadalmi forradalmával *párhuzamosan* forradalmat akartak végrehajtani a művészetben, s ez esetben nem törődtek a korabeli munkásosztály műveltségi színvonalával, hanem a jövő fiktív munkására „mérétezték” műveiket (épp ezért a korabeli munkásmozgalommal, a kommunista pártokkal általában lazább volt kapcsolatuk) vagy olyan értelemben, hogy saját korukat átmenetinek, a „nagy” művészetre alkalmatlannak tartva a munkásosztály korabeli feladatait, hétköznapijait öntötték irodalmi formába, s így módon lerakták az alapjait a *szocialista tömegkultúrának* (ezek a művészek voltak általában a kommunista pártok kultúrpolitikájának kialakítói és félig-meddig hivatalos képviselői). A szocialista munkáskultúra e két modellje — amit a magukat legtöbbször avantgardistáknak nevezők, illetve az ún. proletárművészek reprezentáltak —, „az igazi művészet” és a tömegkultúra közötti feszültség heves vitákat eredményezett, s az egész irányzat egyik fő mozgatója volt: az első tábor művészi színvonala s a második közvetlen forradalmisága a munkásmozgalom pillanatnyi helyzetétől, a munkásmozgalom és az irodalom nemzeti sajátosságaitól, s az egyes alkotók tehetségétől függően hol közelebb, hol távolabb került egymástól. A szintézist igénylő viták mindenütt lezajlottak (Majakovszkij és a Proletkult között egyfolytában, Kassák és a magyar proletárművészek között 1919-ben, G. Milev és a bulgár proletárművészek között 1921-ben, a cseh irodalomban 1921—22-ben, a lengyelben 1923—24-ben stb.), de szintézis csak néhol jött létre (cseh líra, Majakovszkij költészete).

Az avantgarde irodalom többek között épp a munkásosztályhoz, az új hőshöz, a munkáshoz való viszonya szerint osztható korszakokra és típusokra. Az első kor-

szak (kb. 1910-től 1916-ig) lerakta az alapokat: bevonult a modern ipari civilizáció, a mindennapi egyszerű reáliák témaköre a művészetbe, s ezzel együtt a megszerkesztett rend józan eszméje. Az új hős egyrészt a jelent megvető és leromboló, kissé absztrakt lázadó, másrészt maga az örömteli, dinamikus, az egész világot testvéreként magához ölelő és a jövőre apelláló költő. A második korszakot (kb. 1916—1921—22) a forradalmi mozgalmak hulláma élteti. Az irodalom hangvétele szenvedélyesebbé, expresszívebbé válik, a művészet közvetlen agitatív és didaktikus funkciója kerül előtérbe. Megjelenik egyrészt a harcos, a forradalmár harsányan festett alakja, másrészt — főként a háború borzalmainak reakciójaként, de a Bernstein-féle etikai szocializmus hatására is — a „jó ember” figurája, aki esendes, örömteli egyszerűséget hirdet, akinek álma a „jó emberek internacionáléja”. A harmadik korszak a forradalmi hullám levonultával kezdődik (kb. 1921—22-től). Az avantgarde művészek kénytelenek voltak lemondani a forradalomra való közvetlen felhívásról, a harcos típus értelmetlenné vált a nemzetközi munkásmozgalom adott helyzetében, a jó ember típusa pedig nyilvánvalóan illuziórikussá a polgári társadalom kegyetlenségével szemben. Az avantgardisták az egyetlen lehetséges utat választották: a forradalom szükségességének tudatában, és azt állandóan hangoztatva művészetüket a gyűlölt jelenből az osztály nélküli (nemegyszer kifejezetten kommunista) társadalomba transzponálták. Ott, a tudatos harmónia szabad világában leomlanak a munkamegosztás elidegenítő hatása által emelt válaszfalak, nem lesz munkás, költő, hanem csak költő-munkás, aki ugyanúgy megtermeli a műalkotást, mely a maga formaszépségével kielégíti az ember szépség- és boldogságigényét, mint ahogy a munkás megtermeli a gépet. A szabályosan elrendezett, konstruktivista világban a művészet eddigi „átvállalt” funkcióit más (publicisztika, riport, plakát stb.) veszi át, s a művészetnek a tisztán esztétikai funkció marad, az „ember lírizmus utáni mérhetetlen vágyakozásának a kielégítése” (K. Teige). Így fakadt a „művészetet mindenkinek”, a tömegkultúra jelszavából a tiszta művészet proklamálása. E művészi program — melynek alapján a kelet-európai avantgarde legkiemelkedőbb alkotásai születtek — más vonatkozásban is távoli sarkokat kívánt összekötni: az osztály nélküli, okos társadalom konstruktivista józanságát a teljes egyéniségű ember tudatalatti szenvedélyessége volt hivatva egyensúlyozni.

Az avantgarde irányzat jellemzésekor első helyen optimizmusát kell említeni, mely társadalmilag a munkásmozgalom fellendüléséből, az önálló kelet-európai államok megalakulásából és abból a már említett forradalmi utópiából fakadt, melynek „materiális” alapja a Szovjetunió léte volt, míg ismeretelméleti szempontból a világ áttekinthetőségébe, megismerhetőségébe, materiális egységébe vetett hit táplálta. Nyilvánvaló az avantgarde jövőre irányuló, a különböző típusoknál más-más módon megnyilvánuló jellege is: a jövő a proletárköltők számára egyszerűen a harc utáni győztes időszak, a konstruktivisták számára egy gépekkel, elektromossággal, felhőkarcolókkal átszőtt technikai paradicsom, a háború ellen tiltakozó expresszionistáknak valamiféle istenország a Földön stb. Az avantgarde nagy változtatásokat vitt végbe a művészi objektum, szubjektum szemléletében és e kettő viszonyában is. Nemcsak tárgykörében bővült ki az irodalom, de az objektum szemlélete is dinamikusabb lett, több oldalról, filmszerűen történik. A legnagyobb vívmányként azonban a művészet emberképében beállott változást kell értékelnünk. „Az embert nem úgy fogták már fel, mint adott, változtathatatlan, klasszikusan zárt egységet, mely mereven szemben áll a természet ugyanilyen zárt színházával vagy a korlátlan isteni hatalommal, hanem mint egy folyamat élő eredményét, mely folyamatban szüntelenül megteremti önmagát, mint a történelmi folyamat szubjektumát. (. . .) A statikus, lezárt, klasszikusan kiegyensúlyozott emberkép helyére olyan emberkép került, melyben az ember feladat; változó, mozgó, sokoldalú és sokrétegű lény”. (K. Chvatik)

A kelet-európai avantgarde irányzata nemcsak hogy első ízben utasította vissza az addigi irodalom nemzeti jellegét, didaktikus pátozát, de megkísérelte ledönteni — az új szépség nevében — a műnemek és a műfajok, a „magas” és az „alacsony” művészet közötti határokat is. Innen érdeklődése a cirkusz, a kabaré, a különböző sportesemények, tornaünnepélyek iránt. Ezzel függ össze az ún. interart jelensége, az egyes művészeti ágak „egymásba átcsapása”, melynek legnagyobb eredménye az ún. alkalmazott művészet felvirágzása. Az avantgarde irodalom tette általánossá a szabadverset, jutatta uralomra a metaforát, nemcsak a lírában, hanem a drámában és a prózában is. Tudatosan merész asszociációival, az irodalmi nyelv nagymérvű felfrissítésével és lehetőségeinek kitágításával — többek között úgy, hogy a XIX. századi nemzeti megújulás előtti reneszánsz illetve barokk hagyományokhoz nyúltak vissza —, a töredezetté tett, polifonikus kompozíció bevezetésével, az egyes formaelemek többértelműségének a kikísérletezésével az avantgarde irodalom Kelet-Európában olyan irányzatot jelent, melynek hatása egészen napjainkig tart.

J U H Á S Z P É T E R

Az Októberi Forradalom és a bolgár avantgarde

Az első világháború előtt a bolgár irodalom erőteljes demokratikus áramlata, melynek forrása a nemzeti újjászületés idején Botev, Szlavejkov, Karavelov és Vazov alkotásaiból táplálkozott, lassan elapadt. A burzsoázia árulása, Botev forradalmi eszméinek megtagadása az irodalomban is visszatükröződött. Az írók közül egyesek kritikai álláspontra helyezkedtek a kialakuló kapitalizmussal szemben, mások a megvetett valóságból „a tiszta művészet” világába menekültek. Áhitattal fordultak a szépség felé, amelynek forrásait a képzelet világában keresték. Kitarotán védelmezték az író függetlenségét a társadalmi eszméktől és a politikától. A háború éveiben azonban az irodalom különböző polgári irányzatait — köztük a szimbolizmust is — megfertőzte a nagybolgár sovinizmus. Így érthető, hogy a vesztes háború után a burzsoá társadalommal együtt a polgári irodalom is mély válságba került. Az írók, főleg a szimbolisták válságát nemcsak „a megtalált nemzeti ideálok” elvesztése okozta, hanem az is, hogy a nagy társadalmi események fényénél többen felismerték esztétikájuk és filozófiájuk tarthatatlanságát. „Az elefántesontorony, a költészet mentsvára s a költők óvóhelye lerombolva nevetséges törmelékekben hever. Az ábrándok pora és a fantázia törmelékei alól rózsa-színű álmaiból és liláskék ábrándjaiból felferve lép ki a költő — zavartan s megdöbbenve néz körül, és maga előtt látja a Nép, saját Népe véres arcát” — írta a Szeptemberi Felkelés leverése után Geo Milev, aki az Októberi Forradalom hatására már az 1923-as felkelés előtt eljutott a haladás táborába.

Geo Milevhez hasonlóan Hriszto Jaszenov, Emanuil Popdimitrov és később Ljudmil Sztojanov is szakított a szimbolizmus világnézetével. Az új idők szele még azokat az írókat is megérintette, akik nem jutottak túl a szimbolizmus filozófiáján. Helyzetük tragédiáját felismerve az élet céltalanságának fájó tudata egyre sötétebb pesszimizmussal töltötte el költészetüket, s alkotó erőik lassan elapadtak. A szimbolizmus, amely az első világháború előtt vezető irodalmi áramlat volt a bolgár irodalomban, legtehetségesebb tagjait elveszítve, felbomlott, megszűnt. A bolgár szimbolisták és expresszionisták visszatérését az élethez, a valósághoz az Októberi Forradalom eszmei és művészi hatása is gyorsította. Az Októberi Forradalom és a forradalom szülte szovjet

irodalom hatása gyökeresen átformálta életérzésüket és világlátásukat. A forradalom főleg eszméivel hatott, de a forradalmi orosz költészet új formakeresése is vonzotta a bolgár avantgardista költőket, hiszen ők is új formákat és új művészetet kerestek.

Hogy az egyes korszakokban a bolgár költők a szovjet irodalom melyik irányzatát, mozgalmát és csoportosulását követték, azt egyéni vonzalmaikon túl a társadalmi fejlődés adottságai határozták meg. Nem véletlen, hogy az 1923-as nagy népi felkelésig főleg a Kuznyica-csoport elvont forradalmi messianizmusa hatott. Hiszen a forradalmi hangulat növekedése Bulgáriában is világosan megmutatta, hogy az elkeseredésbe hajszolt munkások és parasztok, és a lövészárkokban sínylődő katonák gyökeres változást várnak, de nem tudták még, mit tegyenek. A Szovjet-Oroszországból érkező hírek hatalmas lökést adtak Bulgária munkásmozgalmának: tüntetések, tömegsztrájkok hulláma söpört végig az országon, a frontokról visszaözönlő katonák elfoglalták Radomirt, és kikiáltották a köztársaságot. A szociáldemokrata párt vezetői azonban úgy vélték, hogy a parasztokból rekrutálódott katonák nem a szocializmusért harcolnak, hanem csak demokratikus forradalmat akarnak, ezért távpartották magukat a katonai felkelésektől. Nem csodálkozhatunk tehát azon, hogy ebben a társadalmi helyzetben a szocialista forradalom a kor legnagyobb bolgár proletárköltője, Hriszto Szmirnenszki verseiben sem adott bolgár forradalom, hanem időn és téren kívüli általános, egyetemes forradalom, mint A. Gasztyev, V. Kirilov, M. Geraszimov, P. Arszkij patetikus alkotásaiban, melyeket Szmirnenszki lelkesedéssel fordított le bolgárra.

Szmirnenszki már nemcsak a szocialista eszmék hírdetője volt, hanem a cselekvés apostola is. Új esztétikai ideált teremtett: a szocializmusért vívott küzdelem szépségét, de környezetében ő sem ismerte fel a szocialista forradalom tartalékait. Forradalmi költeményei ezért merítik témájukat kizárólag külföldi, főleg az orosz forradalom eseményeiből. Minden kortársánál mélyebben átélte népe sorsának időszerű problémáit, és meg tudta mutatni a történelem forradalmi fejlődésének irányát. Alkotásai nemcsak a polgári irodalommal, de a proletár irodalom korábbi szakaszával szemben is merőben új korszakot jelentenek. Míg a század elején a bolgár proletárköltők csak a szocializmus utáni vágyódásukat önthették dalaikba, addig Szmirnenszki a győztes Október fényében már megénekelhette a történelem színpadára lépő új szocialista erőt, a harcoló proletariátust. Látásmódja szerint tehát valóság-hű költő volt, de nem úgy mint előtte Vazov vagy utána Vapcarov, mert a kor világformáló tendenciáját nem a realizmus művészi eszközeivel, s nem annyira valóságos képekben, inkább kozmikus, hiperbolikus jelképekben ábrázolta. Forradalmi költészetében, egyes versektől eltekintve (Johann, Delescluze halála), nem a munkásosztály küzdelmének konkrét, meghatározott mozzanataival és alakjaival találkozunk, hanem a forradalmi szimbolika eszközeivel megrajzolt munkás általános és kozmikussá növelt alakjával. Kifejezőmódja tehát szimbolista elődjével rokonítja. Költészetének indulatos, lendületes zeneiségében azonban már nyoma sincs annak a belső puhaságnak és elomló gyöngédségnek, amely oly jellemző impresszionista, szimbolista elődeire. Költészetének lázas lobogása, kissé messianisztikus, szinte vallásos hitvallása ugyan Alekszej Gasztyev és a Kuznyica-csoport elvont patetikus költészetére emlékeztet, amelyben a teljes értékű pszichológiai líra reális élményekből táplálkozó művészi erejét a hit és az eszme pótolta, de nem olvadt fel teljesen ebben az elvont, személytelen lírában. Megóvta tehetsége és az élet mélyéről magával hozott élmény ereje és igazsága.

A Kuznyica-csoport alkotásaival egyidőben vált ismertté Bulgáriában az orosz futuristák formakeresése, az imagizmus költői képhalmozása, Blok őszinte lírája, Jeszenyin nosztalgikus költészete és Majakovszkij dinamikus művészete, mert az orosz költők alkotásait a bolgár értelmiség eredeteiben olvasta. De az orosz futurizmus és imagizmus hatása alatt kibontakozó bolgár avantgarde költészet csupán az 1923-as nagy

népi felkelés után vált a kor adekvát művészi kifejezésévé, amikor a megrázó események forró, lázongó évtizede drámai feszültségű és áradó érzelmi telítettségű műveket szült, s az élmények feszítőereje, az alkotóknak az ábrázolt eseményekhez való személyes viszonya az érzelmi motivumokat helyezte előtérbe. Ez a felindult, nyugtalan írói lelki-állapot viszont nem tűrte a hagyományos, nyugalmasabb realista formanyelvet. A feltörő mondanivaló szétvetette a hagyományos formák rendszerét, és az úgynevezett realista mesebonyolítást. Az orosz futurizmus és imagizmus hatása, a kifejezés expresszionista jellege, a zaklatott hangvétel, a mondatok szaggatottsága, az ismétlés, a szokásos szórendtől való eltérés, a ritmus fokozott szerepe jellemzi a Szeptemberi Felkelést ábrázoló alkotások többségét.

Az orosz imagizmus hatása alatt induló Nikola Furnadzsiévet életérzése és sajátos látása a realiztikus eszközökkel alkotó kortársainál is alkalmasabbá tette a felkelés bukását követő évek hangulatának lírai kifejezésére. A nép végtelen bánatát Furnadzsiév nem pontos részletességgel megrajzolt képekben keltette életre, hanem egy-egy mély lírai expresszió keresztül. Élénk foltokat és hangokat jegyzett fel: megalvadt vér, fekete felhő, síró szél, hörgő dombok, üszkös falvak, elhullt fekete állatok — ezekből az elemekből formálta ki kora baljós arculatát. *Lakodalom* című nagy lírai költeményében sem egy konkrét felkelésből kiragadott képet rajzol meg, sőt nem is egy meghatározatlan általános felkelés realiztikus képét festi, a művészi szemlélet vitalizmusa, a költészet dübörgő ritmusa, hatásos melódiája, ünnepélyes hangvétele és a meglepő, eredeti költői kifejezések mégis a felkelés dinamikáját, a forradalom érzelmi atmoszféráját sugallják.

A kor legjelentősebb alkotása Geo Milev lenyűgöző erejű költeménye, a *Szeptember*, a bolgár munkások és parasztok 1923. szeptemberi felkelésének apoteózisa, melynek szerkezete, hangja és rövid verssorainak erőteljessége Majakovszkij költői technikájára emlékeztet.

Geo Milev 1912-ben kezdett irodalommal foglalkozni, vagyis azokban az években, amikor Bulgáriában még a szimbolista irányzat uralkodott. Hatása alól ő sem tudta kivonni magát. 1914-ben a bolgár szimbolisták folyóirata, a *Zveno* közölte *Modern költészet* című cikkét, amelyben idealista esztétikai nézeteket hirdetett. 1918. februárjában Milev Berlinbe utazott, s ott élt 1919. márciusáig. A német expresszionisták nagy hatással voltak eszmei és művészi fejlődésére. Bulgáriába való hazatérése után folyóiratot indított (Vezni — Mérleg), hogy abban fejtse ki nézeteit a művészetéről. Ismerte a futuristákat, ismerte a háború előtti, azaz a kezdő Majakovszkijt is, akinek verseit 1921-ben kezdte fordítani.

Az 1923-as felkelés hatására a forradalmi eszmék nyílt és szenvedélyes védelmezőjévé vált. 1924. januárjában új folyóiratot adott ki, a *Plamak-ot* (Láng), amely bátor, következetes harcot folytatott a reakció ellen. Cikkeiben és költői alkotásaiban egyforma művészi erővel tükrözta vissza a Szeptemberi Felkelés pátosát és a véres megtorlás borzalmát. *A fény a sötétben világít* című cikkében így írt a reakció által rendezett pogromról: „Testvér-vér ömlött a mezőkön és fröccsent a bokrokra, vér és velő tapadt a falakra a szétvert koponyákból. Férfisikolytól és anyák zokogásától visszhangzott az égbolt”. Majd határozottan kijelentette: „Mi ott leszünk mindig, ahol a nép, a néppel, a nép között. Nem lehetünk közömbösek az iránt, amit a nép szeptemberben átélt, nemcsak azért, mert az emberiség elvei nem engedik, hanem főként azért, mert együtt érzünk a néppel. Tüzes harmatként hull szívünkre a nép kiontott vére”.

Milev az új szocialista rend eljövételét hirdette. Példaként Szovjet-Oroszországra hivatkozott, ahol „új rend, új életérzés alakul ki, s az élet új eszmei tartalmat kap”. A szeptemberi események végleg meggyőzték Milevet arról, hogy a költészet nem különülhet el az élettől, hogy a költőnek a társadalmi harc aktív résztvevőjének kell lennie.

nőnk, akinek bizánci gyűrűként összecsavarodott hullánkat felajánlhattuk volna”. A veszély, az erő, a lázadás, a futólépés és az ökölcsapás emlegetése, a „támadó jelleg” kiemelése, más szóval a végső következményekig meghirdetett dinamizmus, mely az agresszív tettet annak irányától és értelmétől függetlenül minden formájában értékesnek tartja, a kiábrándultság és a pesszimizmus filozófiájának köreiből kelt szárnyra,² az ismert dokumentum kifejezéseit használva azért, hogy az „Ismeretlennek” adja oda magát követője, hogy a „Képtelenség mély kútjait” töltsé ki. Éppen ezért joggal feltételezhetjük, hogy ha a futurizmus történetesen nem kerül át Olaszországba, a „sebesség vallásaként” is csak spekulatív eszmerendszer marad, a szimbolizmus fülledt-reakciós francia ágazatának egyik mellékterméke, mely a kilátástalanság feledtetésére a képtelenül komor szellemi anarchizmus képzelgéseire fordul. „Térítsétek el a csatornák futását, hogy elöntsék a múzeumokat! Ó, milyen öröm lenne látni, amint a vizeken lebegve úsznak az árral, szétszaggatva és megfakultan, a régi dicsőséges vásznak! Ragadjátok meg a csákányokat, a fejszékét, a kalapácsokat és romboljátok, romboljátok könyörtelenül a tiszteletre méltó városokat!” Mosolyogatóan irreális program, túlhevült, már-már teatrális megfogalmazással: a századelő sokat látott francia fővárosában nem is számíthatott nagyobb figyelemre. Mintha a múlt század „vad embere” írta volna ezt a kiáltványt, múltellenességében, antikapitalizmusában, fennen fitogtatott destruktívizmusában már-már avitt romantikával, az egyelőre racionalista irányban kutató avantgardista áramlatok kellős közepén, „még egyszer” és utoljára „odahajítva” kihívását, természetesen, a Csillagokhoz: Marinetti dagályos stílusa nem adta alább.

Itáliában viszont a gyújtó szándékkal leírt szavak valóban lángot vetettek. A *Le Figaro* 1909. február 20-i számában franciául közzétett manifesztum még ugyanabban az évben megjelenik a *Poesia* hasábjain olaszul is: egy csapásra többet mond önmagánál, határozottan lázadó töltéssel telik meg, társadalmi-politikai tartalmakat sejtet. Gyors térhódítása 1910—1913 között, virágkorában, nem Magyarázható mással, mint hogy a futurizmus programja egyszerűen mást jelentett Párizsban és megint mást a heves szellemi viharokkal felkavart félszigeten, mely még előtte volt annak az átalakulásnak, mely Franciaországot a klasszikus kapitalizmus formáiból az imperializmuséba fejlesztette tovább. Pontosabban: éppen e folyamat kezdő, heveny fázisában élt, legalább is Északon, szélsőséges ellentmondások között, nyíltan feltárulkozó, friss gondjaival: az itt először megszólaló avantgardizmus, céltudatos határozottságával, nemesak meg-hökkentőnek, de megváltónak is tetszhetett. Az olasz irodalmi és művészeti élet mindaddig semmiféle megközelítési módot nem kísérletezett ki a szembeötlően új jelenségek leírására, még kevésbé megfejtésére; tétován és izgatott magatehetetlenséggel regisztrálta ugyan, hogy a régi értékrendszer, a klasszikusan nyugodt pozitívista polgári szemlélet képtelen már a változások rugalmas mérlegelésére és megítélésére, de semmit nem tudott kezdeni (még a *La Voce* című folyóirat talán preexpresszionistának mondható köre sem, benne Papinivel) a kialakult modernebb helyzet, mindenekelőtt a nagyvárosi iparosodás és gyorsan változó életforma, s benne a rohamosan növekvő munkástömegek színrelépésének problematikájával. Ennek nyomán — mert számára „megfejtethetlennék”, következésképp „fenyegetőnek” talált kérdésekre bukkant — szorongató katasztrófa-érzés uralkodott el rajta: a futurista *javaslat* így a legjobbkor érkezett. Mintha tútelített oldatba hullott volna kristályosan kemény logikája: akcióval túllendülni, átlépni a fenyegetettség nyomtasztó érzésein, s kijutni a mindent megoldó technika vad mezőire! Nemesak a mozgalom zajos rendezvényei, botránys bemutatkozásai, nemesak „pápájának”, a fáradhatatlan szervezőtehetséggel megáldott Marinettinek semmiféle anyagi áldozatvállalástól nem visszarettenő munkája, hanem és legfőképpen ez a tör-

² Részletesebben: Hagyomány és újítás a futurizmusban. *Filológiai Közlöny* 1964.

ténelmileg adott helyzet magyarázhatja, hogy miért volt képes a külföldi szalonokban kelt felhívás Olaszországban szinte hónapok alatt, maga köré tömöríteni — mégha átmenetileg is — a félsziget leginkább nyugtalan szellemi embereit.

A futurizmus azonban — mert egész életformát átalakítani hivatott világnézetté fejlesztette magát közben — nem elégedett meg ennyivel. Itália elpilledt parlamenti királyságában minden lázadó, anarchoid gesztus eleve mélyebb politikai értelmet kapott, azonnal nagyobb jelentőségű lett, semmint hogy a művészet zártabb szféráján belül maradjon. (E tekintetben érdekes analógiákat találhatunk az olasz és a közép-európai országok társadalmi helyzete között: századunk elején Itália szellemi életében sok rokonvonalat mutathatnánk ki például a magyaréval is.) Ráadásul e mozgalom alaptételei között már ott volt az *egész* Olaszország megváltásának gondolata; a „múltellenesség” nemcsak egyszerűen esztétikai értelemben hirdettetett meg, hanem magában foglalta a Párizsból oly nevenségesen elavultnak tetsző egész közgondolkodás, morál, társadalmi felépítés tagadását is, egy dinamikusabb, liberálisabb, ha szabad így mondani, „nagy-polgáribb” változat érdekében. Ezért, kezdeti — művész-körökben mutatkozó — sikereit látva korán vállalta a nyílt, egyértelmű politikai harcot is. A futurizmus, felívelő korszakában, széles, szabad lehetőségeket kínált minden újító szellemű alkotónak; a tömegekhez viszont nem esztétikai produktumainak segítségével, hanem lendületesen fogalmazott politikai nyilatkozatainak révén akart eljutni. 1913-as platformja nyíltan ki is fejté, hogy a futurizmus tulajdonképpen *kétféle* mozgalmat jelent. Az egyik, a művészeti, „az olasz művészi érzékenység előőrse, szükségképpen mindig előtte jár a nép érzékenységének”, így „éppen ezért gyakran meg nem értett és a többség szemében ellenséges avantgardizmus lesz, hiszen nem könnyű érteni meghökkentő felfedezéseit, vitázó kijelentéseinek durvaságát és intuíciónak félelmetes lendületét”. A másik viszont, a politikai „a jelen szükségleteit ismeri fel és forradalmi megtisztító lendületében pontosan tolmácsolja az egész faj öntudatát”, következésképp „osztályra és életkorra való tekintet nélkül” csatlakozhat hozzá „minden olasz férfi és nő, bármilyen is legyen művészi vagy irodalmi felfogása”.³ Úgy tetszik, két-három év gyakorlati tapasztalata elegendő volt a futurizmus vezérkarának, hogy minden avantgardizmus legnagyobb gondját egyszerűen megkerülje, s elismerje egyúttal, eszme-rendjét nem képes szervez *egységben* továbbítani. A tömegkultúra kérdései csak a húszas évek elején bukkannak fel más előjellel a futurizmusban; az indulás tíz esztendejében még — mint megoldhatatlan s voltaképpen elhanyagolható kérdések — kívül rekednek a mozgalom közvetlen érdeklődési körén.

Pedig nem volt eleve bizonyos, hogy a futurizmus „művészi” ágazatának produktumai nem számíthattak a nagyközönségre. Önként kínálkozott biztos szövetségeseinek a munkásság, mely (korabeli emlékezők szerint) nem véletlenül ismerte fel a kezdettől „kétarcú” mozgalom *pozitívumaiban* a forradalmi művészet útját egyengető értékeket; következésképp értette is azokat. A „jövő izmusára” oly jellemző dinamizmus, különösen az első időszakban, gyakran öltött testet félreérthetetlenül lázító témákban, s ereszkedett alá a túlzó elvonatkoztatás felhőiből a társadalmi realitás földjére, s nem érte be egyszerűen a Sebesség keltette képzetek tolmácsolásával vagy különös hangulatok lehetőleg komplex felidézésével, hanem az Erő és Energia mitológiáját társadalmi viszonyokban konkretizálta. Carlo Carrà gyorsan világhírvé vált festményének (*Galli anarchista temetése*) sorsa példaszzerű: mindenütt a baloldali erők egyik művészi „érve” lett (nálunk az aktivista Kassák Lajos írt hozzá lelkes szöveget), s bebizonyította, hogy a futurista dinamika a tömegekben feszülő energiák szálkás-fenyegető jelképévé nemszedhet. A mozgalom történetéből egész sor olyan művet ismerünk, mely a maga „technikai” szótárával is, a legkülönfélébb új formai effektusok szerencés alkalmazásával,

³ A futurista politikai párt kiáltványa. — A futurizmus. Id. k. 153—159.

közérdekűvé emelkedett: nem feltétlenül kell osztanunk tehát azt a székspszist, amely a futuristák politikai platformjában megmutatkozott. Tény viszont, hogy a mozgalomhoz csatlakozott alkotók közül nem mindenki értett egyet a szűk körű kísérletezésből való kitérés szükségességével, és — mint a futurizmust két síkú akcióra választó programnyilatkozatból láttuk — végül is nem hitt az efféle kitérés sikerében maga Marinetti sem. Az olasz futuristák nagyobb hányada vagy a kétségbeesés feloldását várta ettől az „izmustól” s ezért (mondjuk így) a „párizsi ideológia” vonalát követte, voluntarista elkeseredéssel keresve a halált feledtető Tettet,⁴ vagy pedig — mint az ún. „firenzei csoport” két legkiemelkedőbb személyisége, Aldo Palazzeschi és Giovanni Papini — a művészet minden kötöttségtől ment szabadságának, az egyéniség korlátatlan kiteljesedésének reményével szegődött hozzá. Papini egyébként — miután folyóiratát, a Lacerba-t 1913 végén Ardengo Sofficivel egyetértésben a futurizmus szolgálatába állította — már két évvel később tiltakozik is „bármilyen közösségi megnyilvánulás” ellen; értékrendjének csúcsán pedig („Itália” és a „Szabadság” fogalma fölött) a „Szellem és Eredetiség” áll csupán.⁵ Részben tehát az olasz művész-értelmiség állásfoglalásából következett, hogy a futurizmusnak, ha tömegbázist akart teremteni magának (márpedig nagyon is akart), elsősorban a nem-művészi akciók síkján kellett ezt megkísérelnie.

Ez a fajta „átkaroló” hadművelet, mely egy alapjában véve művészet-központú mozgalmat arra indított, hogy közvetlen politikai cselekvéssel tegye népszerűvé magát, eleinte sikerrel folyt. Igaz, amikor 1915-ben, megpróbálván a „futurizmust” az általa „marinettizmusnak” nevezett „milánói vonalról” leválasztani, Papini a „közösségi megnyilvánulásokat” elhajlásnak bélyegzi, már a futurizmus intervenciós gyakorlata ellen is tiltakozik, az Olaszország hadbalépését megelőző hónapok heves csatáiban való háborúpárti állásfoglalást ítéli el, Marinettiék csoportjának mind nyitabb jobbrafordulásával helyezkedik szembe; de jogos tiltakozásának élet tompítja az „eredetiséget” abszolutizáló szemléletének nyíltan arisztokratikus jellege. Idézett mondatában arra a kijelentésre válaszol, melyben Marinetti (*A futurizmus második politikai kiáltványának* egyik tételében) „Olaszország” fogalmát a „Szabadság” fölé helyezte,⁶ s helyesen ismeri fel a nacionalista tételben mindama veszélyek csiráját, mely később aggodalmait a fasizmus előkészítése idején igazolta aztán; de megfelelnek arról, hogy éppen a Lacerba hasábjain 1913. október 15-én — közzétett *Futurista politikai program*, a különféle futurista elképzelések legrészletesebb összefoglalója, e tétel ellenére is jellegzetesen „kétaréú” dokumentum volt még, s felsorolt sok olyan követelést is, mely egybeesett az éppen bontakozó olasz munkásmozgalom forradalmi céljaival. Különösen az olasz törvénykezés, életforma és gondolkodás szekularizálásának következetes hirdetése, valamint a szabadabb munka- és erkölcsi viszonyok megteremtésének óhaja volt egyértelműen haladó ebben a kiáltványban. Jellegzetesen liberális-nagypolgári gondolkodás hatja át, igaz, és az adott történelmi szakasznak megfelelően erős nacionalista színezettel; de tagadhatatlan, hogy nem egyszerűen meghökkentő, hanem kifejezetten lázító értelmet kaphattak a tömegek között jelszavai. A program „minden olasz állampolgár egyenlő részvételét” követelte a kormányzásban, „általános, egyenlő és közvetlen választójogot” hirdetett meg, a „földek szocializálásának előkészítését” javasolta; „sztrájk,

⁴ „Mind a katasztrófa fölé halad! Kell hát, hogy meglegyen a bátorság felül-emelkedni mindezen a halálig, kell a lelkesedés, a hev, a feszültség, az önkivület, azaz minden tökéletességre, vagyis elégségre való törekvés”. — Vö. A futurizmus. Id. k. 64.

⁵ Futurizmus és marinettizmus. (A futurizmus „az ember teljes és végleges fel-szabadítására irányul, és ezért még közvetlen cselekvési megnyilatkozásaiban sem hajolhat el bármilyen közösségi megnyilvánulás irányában. Az »Itália« szó fölé ezt a szót helyezi: »Szabadság«, s ezek fölé ezeket: »Szellem és Eredetiség.«”) — A futurizmus. Id. k. 175.

⁶ A futurizmus. Id. k. 151.

gyülekezési, szervezkedési és sajtószabadságot” akart s „legfeljebb nyolc órás munkaidőt”, egyenlő munkáért egyenlő bérezést, munkásnyugdíjat; célkitűzései között említette a „teljes és engesztelhetetlen antiklerikalizmust”, a „válás megkönnyítését”, az „államban állammá nőtt bürokrácia erélyes reformját” és így tovább. Reális gondokra mutatott rá tehát (közülük sokat mindmáig nem sikerült az olasz társadalomnak megoldania), noha egyébként nem szűkölködik gyermeketeg ötletekben („a megválaszthatóság korát le kell szállítani a 12 éves korhatárig” stb.), sőt a korporációs rendszert előrevetítő, vagy olyan más elképzelésekben sem, melyek részét képezték később a fasiszta demagógiának. A jót-rosszat összevegyítő programról azonban ezt akkor még nem lehetett sejteni; elképzelhetjük hát, milyen sikert arathatott például az a folyóirat-szám, mely e követeléseket közölte, a szűkebben vett irodalmi olvasóközönség körén túl is. Antonio Gramsci jegyzi fel, hogy „a háború előtt a futuristák nagyon népszerűek voltak a munkások között. A Lacerba folyóirat, amelyet húszezer példányban nyomtak, négyötödét a munkások között terjedt. A nagyobb olasz városok színházaiban tartott számos futurista művészi manifesztáción nemegyszer megesezt, hogy a munkások védelmezték meg a futuristákat a fél-arisztokrata vagy burzsoá fiatalokkal folytatott verekedésekben.”⁷ Feltételezhető, hogy ezt a népszerűséget a polgári rend elleni művészi-politikai támadás szerezte meg a futuristáknak, pontosabban fogalmazva mindaz, ami tételeikből, gesztusaikból ezt a polgárellenességet egyértelműen bizonyította. Nem valószínű azonban, hogy kifejezetten tömegkulturális hatás következtében létrejött felzárkózásról lenne szó.

Gramsci ez esetben is, akárcsak máskor, hangsúlyozza, hogy a *háború előtti* periódust említi⁸ s nem a futurizmust általában, hiszen az később „teljes egészében elvesztette karakterét”, s első korszakának legjelentősebb exponensei (a katolikussá lett Papini, valamint a következetesen békepárti Palazzeschi kivételével) mind fasisztává lettek.⁹ A háború *alatti* és *utáni* futurizmusban mindenesetre nehéz lenne ráismerni az első évek forrongó, több haladó követelést is felvető mozgalmára. A történeti elemzésekből ismeretesek azok az okok, melyek a sokfelé kaput nyitó futurizmust (pontosabban: annak megmaradt csoportjait) a benne rejlő agresszivitás és nacionalizmus segítségével mindinkább jobbra s feltartóztathatatlanul a nyílt fasiszmusba sodorták. Így hát megítélésében csatlakoznia kellett magának Gramscinak is, aki pedig eleinte úgy vélte, „a futuristák a maguk területén, a kultúra területén forradalmárok”, miután a polgári kultúra következetes rombolásával lényegében a tőle „totálisan különböző” proletárkultúrának készítik elő a talajt.¹⁰ A húszas évek elején azt reméli még, a Proletkult műhelyeiben tovább él majd a futurizmus nem egy felfedezése (Troickijhoz írt levelében a torinói szekció képkiallítását hozza fel példának),¹¹ Marinetti egyre vadabb antikommunizmusa azonban szinte diszkreditálja az olasz munkásmozgalom előtt még azokat az értékeket is, melyeket a kezdeti korszak magáénak mondhatott, műalkotásaiban. Az olasz avantgardizmus tragédiája teljesedik be ezzel. Éppen abban a történelmi pillanatban, az osztályharc háború utáni kiéleződésének idején, amikor más előrs-irányzatok törvényszerűen találkoznak a marxizmussal, és ha nem is teljes egészében, de erőik tekintélyes részével a forradalmi irányzatokhoz csatlakoznak, a futurizmus éppen a teljes elnyomásra készülő fasizmus oldalára áll, csak a látszatát őrzi már minden forradalmiságnak; lényegében üres külsőségekkel kénytelen beérni. Marinetti 1921. január 11-én, amikor „a mun-

⁷ ANTONIO GRAMSCI: Marxizmus, kultúra, művészet. Bp. Kossuth K. 1965. 377. – Levél Troickijhoz a futurizmusról. Id. k. 198.

⁸ Marxizmus, kultúra, művészet. Id. k. 193–194. Marinetti forradalmár?

⁹ Marxizmus, kultúra, művészet. Id. k. 197.

¹⁰ Marxizmus, kultúra, művészet. Id. k. 195–196.

¹¹ Uo. 198.

kások által megszállt üzemekben vörös zászlók lobogtak”, a *taktilizmus* (az „érintés-művészet, tapintás-művészet”) kiáltványát teszi közzé, az „értelmes kisebbség” nevében mélyen megvetve az emberek „durva többségét”, mert az „a kommunista paradicsom forradalmi kivívásáért harcol”. Holott „a két lényeges élet-megnyilvánulásnak: a Szerelemnek és a Barátságának” kellene most megtalálni totális teljességét és szépségét, mégpedig a két nemet egyesítő erotika alapján. Sürgősen szükséges tehát „átalakítani a kézfogást, a csókot és a pázást a gondolat folyamatos közlésére”.¹²

Mindez szinte a kezdeti korszak futurizmusának paródiája, groteszk kiüresedése már, s tulajdonképpen azt az álforradalmiságot folytatja, mely először Marinetti 1920-as (*Le a kommunizmussal!* című) kiáltványában fogalmazódik meg. A futurizmus megalapítója és szellemi vezére ebben a művészeket kívánja a hatalomra, és ma már teljesen átlátszó logikával azért áhítja ezt, mert a társadalmi elégedetlenség és forradalom ellen-szerét véli megtalálni általa. „A futurista forradalom — ekkor már így nyilatkozik — nem ígér földi paradicsomot. A művészek . . . úgy oldják meg a jólét kérdését, ahogy az egyáltalában megoldható, tehát spirituálisan.” Igaz, „a Művészetnek nem balzsamnak, hanem alkoholnak kell lennie. Nem olyan alkoholnak, mely feledést nyújt, hanem olyanoknak, amelyek derűlátóvá lelkesít”, így „megtaláljuk a szociális probléma művészi megoldását”. Egyénenként külön-külön saját hangszert és palettát javasol, terenként nagyzenekart és kórust, „hogyan színesítsék, kedvessé tegyék, erővel telítsék és felüdítsék a hétköznapi élet kemény, sötét, unott és göresös ritmusát”. Az „álmódosítás könnyebb-ségét” szeretné nyújtani, a forrongó Itália legnehezebb óráiban, hogy „megkönnyítse és megbékéltesse a gazdasági poklot” — most már, ha szabad így mondani, a „tömeg-kultúra” kérdései érdeklik tehát és szót sem ejt politikáról. „A városok minden kerületében ingyenes és mindennapos koncertek nagy tervét ajánljuk, teljesen ingyenes színházakat, mozikat, olvasótermeket, könyveket és újságokat”, mondja a manifesztum,¹³ s ez akár népművelési tervnek is tetszhetne, ha nem tudnánk, hol, mikor és milyen céllal kelt szárnyra.

E logikában pár lépés már csak az extravagancia, s vele a lényeges lényegtelennel való elfedésének látványos mutatványa. Hol vannak már a népszerűség, a tömeghatás ervei! A Mussoliniek által hivatalosan elismert futurizmus, melynek vezére az akadémiaik lebombázása helyett maga is a királyi akadémia tagságát választotta inkább, *A futurista konyha kiáltványában* (1933) már „szembeszáll a népszerűtlenséggel” és azt reméli, a munkaidő után fennmaradó órákat előbb-utóbb sikerül majd „művészi gondolatokkal, meg tökéletes ebédek előkóstolásával megnemesíteni és tökéletesíteni”.¹⁴ Minden valódi forradalmiság „vaporizálásával” tovább, messzebbre jutni nem lehetett. Egy 1931-es manifesztum (*A külföld-imádat ellen*) még visszautal arra a végzetes mondatra, melyben Papini — joggal — minden bajok forrását felfedezte; s e jelszót most még meg is tetézi a fasizmus szelleméből következő durva irracionálizmussal — e mélypontról út semerre nem vezethetett. „Mi futuristák — írja Marinetti — húsz évvel ezelőtt, a szociáldemokrata-kommunista-klerikális parlamenti agyalágyulás kellős közepén azt kiáltottuk: »ennek a szónak: Olaszország, uralkodnia kell e szó felett: Szabadság!«, most pedig azt kiáltjuk: ennek a szónak, Olaszország, uralkodnia kell e szavak felett: szellem . . . értelem . . . kultúra . . . igazság!”¹⁵ Az olasz futurizmuson kívül nem ismerünk olyan avantgardista mozgalmat, mely ennyire elárulta volna lehetőségeit s ennyire elveszítette volna mindazok bizalmát, akik kezdetben hittek benne.

¹² A futurizmus. Id. k. 179—187.

¹³ A futurizmus. Id. k. 45—47.

¹⁴ A futurizmus. Id. k. 188—198.

¹⁵ A külföld-imádat ellen. Futurista kiáltvány a hölgyekhez és az értelmiségiekhez. — A futurizmus. Id. k. 55.

Kísérletek a tömegkultúra megteremtésére az amerikai szocialista irodalomban

Michael Gold nevezetes kiáltványa, a *Proletár művészet felé*, az ideológiai tisztázottságnak érzelmi hevítettséggel való helyettesítése ellenére jelentős előrelépést jelentett a maga idejében az amerikai szocialista irodalom újjászervezése terén. A láthatóan proletkult-szellemben fogant kiáltvány hangoztatja, hogy „amikor ének és zene szól majd minden amerikai utcán, amikor minden amerikai gyárban lesz munkás színjátszó csoport, amikor a szerelők szabad idejükben festeni fognak, és a farmerek szonettekét írják, akkor és csak akkor születik majd meg a magasabb művészet”. De mielőtt rátérnénk a tömegkultúra-igény alakulásának részletesebb vizsgálatára, amelynek Gold kiáltványa csak elméleti megfogalmazása, fel kell vázolnunk előzményeit, annál is inkább, mert sokan, még a kortársak közül is, a szocialista tömegkultúra s különösen a szocialista irodalom megteremtésére irányuló törekvésekben — félreértve a John Dos Passos és Gold közötti véleményesét, amely különösen ezt a problémát hangsúlyozta — idegen eszmék importját látták.

Michael Gold programja a munkásosztály széles körű bevonásán alapuló tömegkultúra megteremtésére azonban nem az első ilyen igény az amerikai irodalomban, hanem bizonyos tekintetben a korábbi, első világháború előtti szocialista irodalmi törekvések továbbfolytatásaként, s egyúttal újrakezdésként vehető figyelembe. Melyek lehettek azok a tendenciák, amelyekre a húszas évek szocialista irodalmi-tömegkulturális programja épülhetett?

Látszólag nem tartozik ugyan ide, de mégis itt kell megemlítenünk Louis C. Fraina esztétikáját. Fraina úttörő érdemei az amerikai marxista esztétika kialakításában sajnálatos módon korán feledésbe merültek, holott a korabeli amerikai irodalomban, zenére és művészetre vonatkozó megállapításai javarészt napjainkban is helytállóak. Esztétikájának jelentőségét csak fokozza az a körülmény, hogy megállapításainak alapjául közvetlenül Marx és Engels művei szolgáltak, amelyekből korábban nem álltak még rendelkezésre irodalmi-művészeti vonatkozású válogatások, s így Fraina munkássága azt is bizonyította, hogy Marx filozófiai műveinek esztétikai vonatkozásai biztos alapul szolgálhatnak egy rendszeres marxista esztétikai kidolgozásához.

A tízes években Fraina tevékenyen részt vett az amerikai munkásosztály szervezeteinek munkájában, kezdetben a Szocialista Pártban, majd a forradalmibbnak látszó Szocialista Munkáspártban — esztétikai működésének java részét is ebben az időben fejtette ki —, s egyik alapítója lett a Kommunista Pártnak. Más, vele egyidőben fellépett, és szocialista jellegű csoportulásokhoz tartozott, s egy ideig vele többé-kevésbé azonos nézeteket vallott írókról már kevésbé mondhatjuk el ugyanezt. Szocialista igényű programmal lépett fel a „fiatal Amerika” csoportosulása, amelynek vezetői Van Wyck Brooks és Randolph Bourne voltak, ide tartoznak Lewis Mumford, Waldo Frank, James Oppenheim, s bizonyos fókig a pályafutása kezdetén álló publicista, Walter Lippmann is. Szocializmusuk „elméletibb” volt mint Fraináé, amennyiben nem csatlakoztak a szervezett munkásmozgalomhoz, s írásaikban, amelyek a *Seven Arts*, a *The Dial* és a *The New Republic* folyóiratokban láttak napvilágot, főként a művelt középosztályhoz kívántak szólni. Elméletileg olyan társadalom megteremtését kívánták, amely koruk amerikai kapitalizmusával ellentétben, nem áll ellenségesen szemben az irodalommal és művészetekkel, hangoztatták a kollektív szellemi élet megteremtésének az igényét, s az irodalomtól

azt várták, hogy hűen fejezze ki napjaik Amerikáját, s egyidejűleg a szociális forradalom inspirálója, előkészítője legyen.

A húszas évek szocialista irodalmi-tömegkulturális célkitűzéseinek legközvetlenebb elődje kétségkívül a *The Masses* és a köréje tömörült csoport volt. Noha e folyóirat programjából sem hiányzott a polgár megbotránkoztatására irányuló törekvés — ennek szellemében a szerkesztők örömmel közöltek olyan írásokat, amelyeket a belső cenzúra következtében más lapoknál nyomdaképtelennek minősítettek —, arcukat mégsem ez határozta meg elsősorban, hanem a főszerkesztő, Max Eastman programja, amit John Reeddel közösen fogalmazott meg: forradalmi, s nem pedig reformokra törekvő lapot akartak adni a tömegek kezébe. Eastman és munkatársai, Reed, Art Young, Boardman Robinson, Mary Heaton Vorse, Arturo Giovannitti, Floyd Dell, annak ellenére, hogy többségükben nem csatlakoztak a szervezett munkásmozgalomhoz, folyóiratukkal a szocialista művészet megteremtésére törekedtek, s következetesen elvetették azt a felfogást, hogy a művészet kizárólagos célja az „önkifejezés”. A tízes évekre jellemző általános irodalmi fellendülésben kétségkívül jelentős szerepe volt a *The Masses* írócsoportjának. A Greenwich Village „kis magazin”-jai közül ennek a lapnak volt a legszélesebb olvasótábora, de a munkásosztályhoz, amelynek szószólója kívánt lenni, csak szórványosan jutott el.

Az évtized pezsgő irodalmi életének Amerika hadbalépése vetett véget. A *The Masses* csoportja kezdettől fogva ellenezte a háborút, a csoport vezetőit, Max Eastmant, John Reedet, Floyd Dellt és Art Youngot több ízben bíróság elé állították, miután 1917. novemberében a lap terjesztési jogát megvonták. A következő év februárjában Max Eastman megindította ugyan a *Masses* folytatását, *The Liberator* címmel, de a válságot, amelybe a csoport került az új folyóirat sem tudta megszüntetni, legfeljebb csak elodázta. Végül is, a szerkesztőség a lap bizonytalan helyzetére hivatkozva, érte ezen a nehéz anyagi helyzetet és a betiltás állandó veszélyét, Eastman távollétében, de állítólagos beleegyezésével átadta a *Liberator*t az újonnan átszervezett kommunista mozgalomnak.

Már a *The Masses* megszűnésével végetért az amerikai szocialista irodalom kísérletező szakasza. A folyóirat munkatársai, s különösen szerkesztője, arra törekedtek, hogy a forradalmi tendenciájú, társadalmi érdekű mondanivalót egyszersmind művészilag is igényesen megformálják. Ezzel a törekvésükkel elhatárolták magukat a formabontással kísérletező költői iskolától (Amy Lowell, Harriett Monroe, Ezra Pound), és egyúttal a „muckraker”-ek csoportjától (Upton Sinclair, Lincoln Steffens, Ida Tarbell), akik merészen nyúltak ugyan a kor legsúlyosabb társadalmi problémáihoz, de műveik a zsurnalisztika színvonalán maradtak, szocializmusuk pedig nem a forradalmat, hanem a „megtérést” hirdette. Érdekes módon, mégis ennek az irányzatnak volt a legnagyobb társadalmi hatása és a legszélesebb olvasótábora, s ugyanakkor sikerült az üzleti érdeket összhangba hoznia egy bizonyos társadalmi érdeklődés kielégítésével. A tízes évek egyedülálló, művészi igényű riportja, John Reed *Tíz napja* (1919) csak később, majd egy évtized múltán válik széles körben ismertté (s ebben nem kis része van annak, hogy Eisenstein filmjének, az *Októbernek* címét változtatták át *Tíz nap, amely megrengette a világot*-ra), ugyanakkor azonban irodalompolitikai hibák következtében szépirodalmi művek megítélésének mércéjéül kezdték alkalmazni. Ez a kérdés azonban már az amerikai proletár-irodalom általános fellendülése időszakának problematikájához tartozik.

A *The Masses* megszűnése és a *The New Masses* megszervezése közötti időszakot — az 1918-tól 1926-ig terjedő éveket — az amerikai irodalomban a konzervatív szemlélet uralomra jutása jellemzi. Általános vélemény szerint ennek szükségszerűen kellett így bekövetkeznie, olyan elképzelés alapján, hogy a kapitalizmus stabilizációja, a gazdasági prosperitás nem kedvez a szociális problémákat hangsúlyozó irodalmi törekvések számára.

Amint azonban Richard Hofstadter rámutat, gazdaságilag az első világháború előtti évekre is a prosperitás volt jellemző, s ennek ellenére kialakulhattak a már említett irodalmi irányzatok, törekvések, a háborút azonban csak a formával kísérletező Poetry c. folyóirat köré tömörült csoport élte túl háborítatlanul.

A szocialista irodalom válsága, amely a The Masses esetében vált nyilvánvalóvá, az egész amerikai irodalom válságává alakult át. Az új írónemzedék, éppen művészi integritásának megóvása érdekében, tüntetően távolmaradt Amerikától, Michael Gold felhívása a proletárirodalom megteremtésére tehát éppen az írók, vagy potenciális írók jelentős részének távollétében, nem megfelelő időben hangzott el. (Ugyanakkor következett be az is, hogy a Liberator, amely az új kezdeményezés fóruma lehetett volna, fokozatosan elveszítette irodalmi jellegét, majd rövidesen megszűnt.)

Gold elképzelése tehát egy általános, az egész proletáriátust felölelő kulturális tömegmozgalom megteremtésére nem járt sikerrel, s hasonlóképpen, egészen a húszas évek közepéig kudarc kísérte azt a törekvését is, hogy egy lényegében hasonló programú, de célkitűzéseiben szerényebb folyóiratot hozzon létre. Két évvel a Liberator megszűnése után végre megjelent a New Masses, akkor még javarészt ismeretlen írók, művészek szerkesztésében: Egmont Arens, Joseph Freeman, Hugo Gellert, Michael Gold, James Rorty és John Sloan alkották a szerkesztő bizottságot. Munkatársai között találjuk John Dos Passost, aki a *Three Soldiers* és a különösen a *Manhattan Transfer* sikerével már rangot vívott ki magának az irodalmi életben. A lap célkitűzését tekintve azonban már az induláskor nézeteltérés támad Dos Passos és Gold között. Dos Passos, nevezetes cikkében olyan folyóiratot akar, amely mélyen az amerikai életben gyökerezne, s fő célkitűzését a korabeli amerikai valóság állandó feltárásában határozza meg. „Egy roppant érzékenyséű vevőállomásra van szükségünk, amely megérzi, mi van az ország levegőjében”, mondja Dos Passos, s úgy véli, kutatóutakra kell indulni, lefúrni az amerikai életbe, mivel „sokkal többet nyerhetünk a következetes kutatással, mint ha ott ülünk a munkásmozgalom oldalvonalánál, vörös rozettával a gomblyukban s biztatjuk a hazai csapatot”. S végül, „ha a New Masses valóban új akar maradni, akkor mindenképpen kerülje el azt a ragyogó jövőt, amit a háta mögött hagyott”. Gold válaszában hangsúlyozza, hogy csak Amerikára szabad gondolniok, és koruk Amerikája egyetlen utat kínál a becsületes, fiatal író számára, a lázadást.

Az egyetlen pont, amelyben Dos Passos és Gold között nézeteltérés mutatkozott, az „import” eszmék kérdése. Ennek felvetésekor Dos Passos minden kétséget kizáróan a „proletkult”-ra célt, amelynek Gold az évtized elején maga is híve volt. S hogy meglepő véleményazonosság alakult ki a két író között ebben a kérdésben, onnét ered, hogy Gold már túljutott a proletkult eszmék hirdetésén, s helyette a „forradalmi munkáosztály világának felfedezését” tűzi feladatként a lap elé. Ugyanakkor Dos Passos is tesz bizonyos fokú elvi engedményt; elhatárolja magát az „elveszett nemzedéktől”, ahova egyidőben számították. Az ürügy Hemingway regénye, a *The Sun also Rises*; míg Gold a lázadást ajánlotta a fiatal íróknak, Dos Passos csak „más utat” javasol számukra, hangsúlyozva, hogy ez nem lehet a „száműzöttek” vagy „expatriáltak” útja.

A *New Masses* azonban, mint a szocialista tömegkultúra eszköze csak az alapokig jutott el, az új igényt fejezte ki, anélkül, hogy ezt az igényt az évtized során megvalósíthatta volna. De ugyanebből az igényből született a *New Masses* körének, Gold és Dos Passos elképzelése alapján egy másik vállalkozása, a forradalmi tömegszínház gondolatán alapuló *New Playwrights' Theatre*. Célkitűzése, Gold megfogalmazásában azonos mindazzal, amit a *New Masses* a próza, költészet és grafika terén már megvalósított. Az új színház az ipari munkásság és az értelmiség öntudatos rétegére kívánt támaszkodni, belőlük akart egy aktív, a színpaddal együttműködő közönséget kialakítani. Mint Dos Passos képzelte, ez a színház ellenállási központ lehetett volna a prosperitás korának

középszerűségével szemben. Ez a törekvés azonban, éppúgy, mint a harmincas évek több baloldali, színházi kísérlete, nem járt sikerrel. (A valódi tömegszínházat a harmincas évek második felében, a New Deal szellemében szervezett Federal Theatre teremtette meg, ez a vállalkozás a szó szoros értelmében milliókkal ismertette meg a színházi kultúrát, viszont nem az itt felvázolt forradalmi eszméket képviselte.)

A tömegkultúra igénye azonban ott élt az amerikai munkásosztály mélyebb rétegeiben. A forradalmi dal, mint tömegdal a Világ Ipari Munkásai (IWW) legjobb hagyományai közé tartozott már a századfordulótól kezdve. A problémát azonban bonyolította, hogy az amerikai munkásosztály nyelvileg nem volt egységes, és ez bizonyos fokig megnehezítette az egységes, szocialista kultúra terjesztését. Holott, a bevándoroltakból álló különböző nemzetiségek között, sokszor elszigetelten, és általában műkedvelői szinten állandó erőfeszítések történtek, hogy az irodalmat a munkásosztály kultúrájának részévé tegyék. Ennek vizsgálata azonban túl messzire vezetne a kitűzött céltől.

Az amerikai irodalmi baloldal tehát jelentős erőfeszítéseket tett a szocialista tömegkultúra kialakítására. Hogy ez kevés sikerrel járt, s általában megrekedt a kísérletnél, annak az amerikai társadalom szerkezetében rejlő okai voltak. E kísérletek fontosságát, az amerikai szocialista irodalom egészének fejlődése szempontjából azonban aligha lehet túlbecsülni.

G A L L A E N D R E

A proletárirodalom és a proletártömegirodalom kérdései Kínában a húszas – harmincas években

„Proletárirodalom” és „tömegirodalom”: e két, nem szükségképpen összetartozó fogalom egymással összefüggésben vált ismertté a húszas évek végétől kezdődően a modern kínai irodalomban. A két jelszót egymást követően tűzte napirendre a forradalmi értelmiségiekből és a kínai munkásmozgalommal rokonszenvező írói csoportokból szerveződő irodalmi baloldal.

Ezt megelőzően az alig egy évtizeddel korábban színrelépő új kínai irodalomban még nemigen akadtak szószólói a proletárirodalomnak. Az új irodalom fejlődése első éveiben világnézetileg nagyjából egységesen és egyértelműen lépett fel az idejétmúlt tradicionális hazai szellemiség tudati maradványai ellen, s egészében véve progresszív módon tükrözötte annak a demokratikus forradalmi mozgalomnak az ideológiáját, amelynek jegyében genezise végbement. A forradalmi mozgalom előtt pedig még a húszas évek derekán is a különböző osztályok, így a proletariátus által is egységesen támogatott nemzeti és társadalmi célkitűzések állottak: harc az imperializmus hazai erői, a feudális-militarista klikkek uralma ellen, az ország egységesítéséért, függetlenségéért és demokratikus átalakításáért. A helyzet gyökeresen csak 1927 után, Csang Kai-sek ellenforradalmi puccsát és a Kuomintang hatalomátvételét követően változott meg az új irodalom táborában is: ekkor erősödtek fel s vezettek gyors differenciálódáshoz azok a nézetkülönbségek, amelyek a fejlődés „hogyan tovább”-jének kérdésében többé-kevésbé már korábban is elválasztották egymástól azokat az írói csoportokat és művészeti irányzatokat, amelyek a tradicionális szellemiség kritikájában még egységesek voltak. A polgári irányzatok, amelyek elfogadták a Kuomintang-hatalom status quo-ját, szükségképpen meg is békéltek vele, s az általuk képviselt „tisztá” iroda-

lom koncepciója lényegét tekintve az ellenforradalmi rendszer közvetett vagy közvetlen apológiáját jelentette. Ezzel szemben a demokratikus forradalom eszméi mellett továbbra is kitartó egyes írói csoportokban erőteljes radikalizálódási folyamat indult meg, s valószínű mozgalm bontakozott ki olyan új típusú, „forradalmi” irodalom kimunkálása érdekében, amely a forradalom immár kizárólagos vezető erejének, a kínai munkásosztálynak céljait hivatott szolgálni, azaz a proletáriróadalom érdekében.

A „forradalmi irodalom” gondolata sporadikusan korábban is fel-felmerült az irodalmi publicisztikában — anélkül azonban, hogy osztály-hovatartozását vagy művészi-társadalmi funkcióját közelebbről meghatározták volna. Kuo Mo-zso már 1923-ban felhívta az írókat, hogy „szálljanak szembe a kapitalizmus mérges sárkányával”, s bontakoztassák ki műveikben „a proletár szellemiséget”.¹ E „proletár szellemiség” mibenlétét, a „szembeszállás” hogyanját azonban sem ő, sem Csiang Kuang-ce, a „forradalmi irodalom” másik korai szószólója nem fejtették ki. Csiang Kuang-ce 1925-ben írt cikkében még ugyancsak a „szembeszállás szellemiségét” tekintette a „forradalmi irodalom” legfontosabb kritériumának, amellet, hogy — Kuo Mo-zsóhoz hasonlóan — annak „leleplező”, „individualizmusellenes” tartalmát is fontosnak tartotta.² A „forradalmi irodalom” e kritériumai azonban meglehetősen általánosnak és elvontnak bizonyultak, s nem hoztak újat az akkori alkotói gyakorlathoz képest, amelynek vissza-visszatérő motívuma volt — magának Kuo Mo-zsónak korai műveiben is — a patriarchális kötöttségek alól felszabaduló, azzal „szembeszálló” magatartásformák ábrázolása.

A „forradalmi irodalom” értelmezésében csak azután következett be változás, miután hirdetői az osztályharc marxi elméletével megismerkedve annak tanulságait az irodalomra is megkísérelték alkalmazni. Ennek megfelelően Kuo Mo-zso a forradalom és az irodalom viszonyát vizsgálva 1926-ban arra a megállapításra jutott, hogy mivel a kínai forradalom a nemzetközi osztályharc része, s a kínai nép harcra a militaristák ellen voltaképpen azonos azzal a küzdelemmel, amelyet a proletariátus más országokban a vagyonos osztályok ellen folytat, ezért — írja — „nekünk a proletariátussal rokon-szenvező, szocialista, realista irodalomra van szükségünk”.³ Cseng Fang-vu *Az irodalmi forradalomtól a forradalmi irodalomig* című, 1928-ban megjelent tanulmányában pedig, amelyben az új irodalom tíz éves fejlődésének mérlegét vonta meg, felhívta az írókat, hogy foglaljanak állást a parasztmunkás tömegek világméretű harcában a fasiszálódó kapitalizmus ellen, küzdjék le a kispolgári tudatvilágukat, forduljanak a parasztmunkás tömegek felé, s művészetük eszközeivel támogassák őket harcukban.⁴ Hasonló értelem-ben foglalt állást Csiang Kuang-ce is, aki ekkor már szintén abban látta a „forradalmi irodalom” egyik feladatát, hogy annak — úgymond — „meg kell mutatnia a társadalom átalakításának új útját”.⁵

¹ Vo-men-ti hszin ven-hszüe jün-tung (Új irodalmi mozgalmunk), Csung-cao csou-pao (Alkotás Hetilap) 1923. máj. 14. — A cikk szövegét a Csung-kuo hszien-taj ven-hszüe-si can-kaó ce-liao (Dokumentumgyűjtemény a modern kínai irodalom történetéhez), I—II., Peking, 1959. — a továbbiakban: DokGy — c. forráskiadvány is tartalmazza. I. köt. 197—199. Kínaiul.

² Hszien-taj Csung-kuo ső-huj jü ko-ming ven-hszüe (A jelenlegi kínai társadalom és a forradalmi irodalom), Csü-vu (Öntudat), 1925. jan. 1. DokGy I. köt. 210. Kínaiul.

³ Ko-ming jü ven-hszüe (Forradalom és irodalom), 1926. ápr. 13. DokGy. I. köt. 219. Kínaiul.

⁴ Csong ven-hszüe ko-ming tao ko-ming ven-hszüe (Az irodalmi forradalomtól a forradalmi irodalomig), Csung-cao jü-kan (Alkotás Folyóirat) 1928. jan. DokGy. I. köt. 219—225. Kínaiul.

⁵ Kuan-jü ko-ming ven-hszüe (A forradalmi irodalomról), Taj-jang jü-kan (Nap Folyóirat) 1928. febr. DokGy. I. köt. 213. Kínaiul.

Kuo Mo-Zso, Cseng Fang-vu, Csiang Kuang-ce és mások írásainak nyomában ezután (1928—1930 között) részletekbe menő élénk vita bontakozott ki a „forradalmi irodalomnak” immár mint a proletariátus forradalmi irodalmának a mibenlétéről — egyfelől a fenti írókat is magukban foglaló Alkotás és Nap Társaság képviselői (akik magukat „forradalmár íróknak” nevezték), másfelől a pekingi Szófonál Társaság írói, főleg Lu Hszün, valamint Mao Tun között.⁶ A „forradalmár írók” a proletáriródmalmat vulgáris és leegyszerűsítő módon a proletariátus osztályharcát közvetlenül kiszolgáló és tükröző ideológiai fegyvernek tekintették, sakra szálltak azonnali és feltétel nélküli megvalósítása mellett, hirdették a Sinclair-i „minden irodalom propaganda” jelszavát, de az irodalomnak mint olyanak művészi specifikumaira nem sok figyelmet fordítottak. Lu Hszün és Mao Tun cikkeiben felleptek a proletáriródmalom s általában az irodalom funkciójának túlzó és leegyszerűsítő értelmezéseivel szemben — amelyek nem utolsósorban abból adódtak, hogy a „forradalmár írók” mechanikusan és felületesen igyekeztek alkalmazni azokat a tanulságokat, amelyekre a nemzetközi szocialista irodalmi mozgalom, különösen a közvetlen modellként kínáló japán proletáriródmalmi mozgalom addigi fejlődése során szert tett. Lu Hszün egyrészt kétségbevonta a „forradalmár írók” egyes téziseit — hangoztatta például, hogy „ha minden irodalom propaganda is, nem minden propaganda irodalom” —, másrészt elmarasztaló kritikával illette „forradalmi” és „proletárnak” kikiáltott alkotásaikat: „jelszó- és transzparens”-költészetüket, s a romantikus forradalmiság jegyében fogant, többnyire a „forradalom vagy szerelem” sematikus dilemmáját boncolgató széprózájukat.⁸

Mindazonáltal a vita — következményeit tekintve — hasznosnak és eredményesnek bizonyult. A „forradalmi irodalom” eszméje — az első interpretációk felületes és leegyszerűsítő volta ellenére — végül is nemcsak kedvező fogadtatásra talált a baloldali írók körében, hanem azoknak olyan jelentős képviselőit, mint éppen Lu Hszün és Mao Tun, a marxista irodalomszemlélet alapos megismerésére és elsajátítására készítette, s a modern kínai irodalmi mozgalomban megnyitotta a marxista irodalomelmélet, a nemzetközi proletáriródmalom elméleti és gyakorlati eredményeivel, valamint a szovjet irodalommal való intenzív és rendszeres foglalkozás új szakaszát.⁹ Mindehhez szervezeti feltételek is teremtődtek azáltal, hogy a vitában részt vett baloldali írók a kínai proletáriródmalom megteremtésének céljából egységbe tömörültek, s 1930-ban létrehozták a Baloldali Írók Ligáját, amely 1936-ban bekövetkezett önkéntes feloszlásáig a harmincas évek kínai irodalmi életének legjelentősebb és legbefolyásosabb irodalmi testülete volt. (A Liga a nemzetközi proletáriródmalmi mozgalommal is szoros szervezeti kapcsolatot tartott fenn: megalakulása után csatlakozott a Moszkvában székelő Forradalmár Írók Nemzetközi Szervezetéhez, s — a japán proletár írók szövetségéhez hasonlóan — annak szekciójaként tevékenykedett.) A Baloldali Írók Ligája megalakulásakor határozatot fogadott el, amelyben programját körvonalazva leszögezte, hogy az irodal-

⁶ A vitát legújabbán AMITENDRANATH TAGORE ismerteti és elemzi részletesen *Literary Debates in Modern China 1918—1937* c. művének (Tokio 1967) *Debates over Revolutionary Literature (1928—1930)* c. fejezetében, 80—123.

⁷ *Ven-ji jü ko-ming* (Irodalom és forradalom), Jü-szö (Szófonál) 1928. ápr. 16., továbbá: Lu Hszün csüan-csi, 1—10. köt. Peking, 1956—1958. (Lu Hszün Összes Művei) — a továbbiakban: ÖM —, 4. köt. 68. Kínaiul.

⁸ Pl. Hszien-csin-ti *hszin ven-hszüe-ti kaj-kuang* (Az új irodalom jelenlegi helyzete) c., 1929-ben írt cikkében. ÖM 4. köt. 106—112.

⁹ A magyar proletáriródmalomból Mácza János, Illés Béla, Hidas Antal, Karikás Frigyes, Gergely Sándor valamint Balázs Béla és Lukács György egyes művei váltak — fordítások révén — ismertté Kínában a harmincas-negyvenes években. Bővebbet l. GALLA ENDRE: *Világjáró magyar irodalom — A magyar irodalom Kínában*. Bp. 1968. 80—88.

mat fegyvernek tekinti a proletariátus felszabadításáért vívott harcban, s hogy tagjai tevékenységüket „eltökéltén a proletár művészet kiművelésének” kívánják szentelni.¹⁰

Ahhoz azonban, hogy ez a deklaráltan a „forradalmi tömegeknek”, a kínai munkásoknak és parasztoknak szánt „proletár művészet” kibontakozhassék és ténylegesen el is jusson az érdekelt osztályokhoz, a nemzetközi proletárirodalmi mozgalom elméleti és gyakorlati tapasztalatainak figyelembevétele mellett mindenképp a kínai valóság feltételeiből kellett kiindulni, reálisan számolva a tömegek kulturális színvonalának adottságaival, az irodalom és művészet, valamint a széles népi tömegek kapcsolatának problémáival. A modern kínai irodalom ugyanis tíz éves fejlődése során nem tudta levetkőzni genezisének eredendő sajátosságait: idegen eredetű, világirodalmi formanyelve, urbanus-intellektuális jellege és szellemisége következtében hatósugara kezdettől fogva főleg a diákság és az európai városi értelmiségi rétegek szűk körére korlátozódott. Így volt modern és nemzeti, anélkül, hogy igazán népivé és „kínaivá” lett volna. Az új irodalom és a szélesebb népréteg közti mély szakadéokra egyébként a „forradalmi irodalom” vitája során is rámutattak. Mao Tun *Ku-lingtól Tokióig* című tanulmányában 1928-ban többek között az idegenszerű irodalmi nyelv és a tömegek által használt beszélt nyelv közötti diszkrepanciáról írt: „... Magam is szeretném, ha a dolgozó tömegek »képesek lennének« a forradalmi irodalom olvasóivá válni. De mi a valóság? ... A valóság az, hogy ha művedet a dolgozó tömegek kezébe adod is azzal, hogy »nektek íródott«, attól még nem fogják tudni elolvasni, sőt akkor sem értik meg, ha felolvasod nekik ... Nem »lesznek képesek« megérteni az általad használt *pajhuat* (irodalmi köznyelvet), mert az vagy túlságosan idegenszerű (europaizált), vagy nagyon régies ízű ... Végeredményben tehát »a dolgozó tömegek számára« írt új műveket csak a »nem dolgozó« kispolgári értelmiségiek fogják olvasni ...”¹¹ Lu Hszün pedig azt tette többször is szóvá, hogy a proletárirodalom etéteményesei, a baloldali írók között nem voltak munkás- vagy parasztszármazásúak, márpedig az írástudó-értelmiségi rétegekhez tartozó proletáriróknak — mint Lu Hszün megjegyezte — „nem könnyű ábrázolniuk a forradalom valóságát”.¹²

A proletárirodalomnak tehát nemcsak „proletarizálnia”, hanem egyidejűleg „kínaizálnia” is kellett volna tartalmát, formáját, jellegét és nyelvét ahhoz, hogy az általa befolyásolni kívánt szélesebb néprétegekhez eljuthasson. Ezért már a Baloldali Írók Ligájának megalakulása előtt felvetődött a proletárirodalomnak „tömegirodalomként”, „proletár tömegirodalomként” való értelmezése, illetve az irodalom „tömegszerűsítésének” követelménye. A Liga éppen ezért megkülönböztetett figyelmet szentelt e kérdésnek: tanulmányozására „tömegszerűsítési bizottságot”, s Tömegirodalom címmel folyóiratot hozott létre, a baloldali írók pedig a Liga szervezésében több ízben — 1930-ban, 1932-ben és 1934-ben — széles körű eszmecsere-t folytattak a „tömegszerűsítés”, illetve a „tömegirodalom” problémájáról. E problémakör előterbe állításában szerepe volt annak is, hogy a „tömegszerűsítés” a nemzetközi szocialista irodalom elméleti és gyakorlati tevékenységében is egyre nagyobb hangsúlyt kapott. A Forradalmár Írók Nemzetközi Szervezetének 1930-ban tartott 2. (harkovi) konferenciáján határozat született a gyarmatok forradalmi proletárirodalmáról, amely megállapította, hogy „a forradalmi irodalom számára új fegyvert, új nyelvet kell teremteni”. Ennek meg-

¹⁰ Idézi A. TAGORE: i.m. 114—115. — A Baloldali Írók Ligájának a Forradalmár Írók Nemzetközi Szervezetéhez való tartozásáról l. Lexikon Sozialistischer Deutscher Literatur, 1963. 257—261.

¹¹ Cung Ku-ling tao Tung-csing (Ku-lingtól Tokióig), Tokió 1928. júl. 16. DokGy. I. köt. 254. Kínaiul.

¹² Sang-haj ven-ji-cse ji-pi (Egy pillantás Sanghaj irodalmi életére), Ven-ji hszin-ven (Irodalmi Hírek) 1931. júl. 27. ÖM 4. köt. 237. Kínaiul.

felelően a Liga végrehajtó bizottsága 1931-ben — „a forradalmi proletárirodalom új feladatairól” szólván — ugyancsak határozatban mondta ki, hogy az irodalmi műveket „egyszerű és érthető” formában és nyelven kell megírni, és felhívta az írókat, hogy sajátítsák el „a gondolatok kifejezésének azokat a nyelvi eszközeit, amelyeket a munkásparaszt tömegek használnak”.¹³

A tömegek analfabetizmusa és az egységes köznyelv hiánya azonban Kínában sokkal nagyobb akadályokat gördített a „tömegirodalom” megteremtésének útjába, semhogy „most, rögtön, mindent” tömegszerűsíteni lehetett volna — amint azt egyesek (pl. Kuo Mo-zso) türelmetlenül követelték.¹⁴ A köznyelv ugyan már megszületett, de korántsem vált általánosan elterjedtté, s Kína különböző területein a lakosság tömegei továbbra is a helyi nyelvjárást használták. Az analfabetizmus megszüntetését rövid távon nemcsak a fennálló Koumintang-rendszer viszonyai nem tették lehetővé, de a nehezen elsajátítható és bonyolult ideografikus írásrendszer önmagában is szinte elmozdíthatatlan sziklaként zárta le még hosszú időn át a tömegek kiművelésének útját. „A lakosság túlnyomó többsége analfabéta. Ráadásul nyelvünk nem egységes: a közhasználatban levő *pajhuat* nem mindenki érti. Ha pedig valaki nyelvjárásban akarna fogalmazni, sok szót le sem tudna írni” — állapította meg Lu Hszün *Az irodalom és művészet tömegszerűsítésével* foglalkozó cikkében,¹⁵ mintegy csatlakozva Mao Tunnak a nyelv kérdésében kifejtett, fentebb idézett állásfoglalásához. Mindezek alapján érthető, ha a baloldali írókat egyre inkább a „tömegirodalom” nyelvi kérdései foglalkoztatták, olyannyira, hogy 1932-ben és még inkább 1934-ben egy új irodalmi nyelv, az „irodalmi tömegnyelv” megteremtésének lehetőségeit latolgatták vitáik során. Csü Csiu-paj, a Kínai Kommunista Párt volt főtitkára, aki 1931—33 között a párt kultúrpolitikáját irányította s a Baloldali Írók Ligájának tevékenységében is közvetlenül részt vett, cikkeiben ugyancsak síkra szállt egy közérthető irodalmi nyelv kimunkálása mellett, s ennek érdekében valóságos új nyelvreform, egy „proletár május 4. mozgalom” megindítását is célszerűnek tartotta.¹⁶ (Ezzel összefüggésben őt is, Lu Hszünt is sokat foglalkoztatták ez idő tájt a kínai írás megreformálásának, illetve a fonetikus írásra való átterésnek tervei, amelyek megvalósítására azonban nem kerülhetett sor.)

A nyelvi kérdések mellett természetesen a „tömegszerűsítés” más, tartalmi-formai-jellegi problémáit is érintették a harmincas évek vitáiban. Bár a „tömegirodalom” megteremtése aktuális és sürgős feladatként jelentkezett, egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a kínai valóság adott politikai, társadalmi és művelődési feltételei mellett a „tömegszerűsítést” csak hosszabb távon s csak differenciált módon lehet megoldani. Ez egyben azt is jelentette, hogy — mint Lu Hszün már 1930-ban megállapította — amíg nincsenek mindenki számára biztosítva a művelődés egyenlő feltételei, addig „az irodalom és művészet különböző, nehezebben vagy könnyebben érthető típusaira továbbra is szükség van, hogy igazodni tudjon a különböző szintű olvasók igényeihez”.¹⁷ Csü Csiu-paj *A proletár tömegirodalom aktuális kérdései* című, 1932-ben írott cikkében¹⁸ ugyan egy

¹³ Csung-kuo vu-esan-csie-csi ko-ming ven-hszüe-ti hszin-zsen-vu (A kínai forradalmi proletárirodalom új feladatai), DokGy. I. köt. 287—291.

¹⁴ Hszin-hszing ta-esung ven-ji-ti zsen-si (Az újonnan ébredő tömegek irodalmának értelmezése). Ta-esung ven-ji (Tömegirodalom), 1930. március. Id. TAGORE: i.m., 142.

¹⁵ Ven-ji-ti ta-esung-hua (Az irodalom és művészet tömegszerűsítése) Ta-esung ven-ji (Tömegirodalom), 1930. március. ÖM 7. köt. 579—580.

¹⁶ Vo-men si suj? (Kik azok a „mi”?) c. cikkében. Id. TAGORE: i.m. 27.

¹⁷ Vö 15. sz. jegyz.

¹⁸ Pu-lo ta-esung ven-ji-ti hszien-si ven-ti (A proletár tömegirodalom aktuális kérdései), Csü Csiu-paj ven-csi (Csü Csiu-paj Művei), Peking, 1954. 2. köt. 853—874. Kínaiul.

egységes „proletár tömegirodalom” koncepcióját fejtette ki, de elvben ő is különbséget tett annak két, „tömegszerű” és „nem tömegszerű” válfaja között: a „proletár tömegirodalmat” nemcsak egyszerű, bevallottan utilitarista és propagandisztikus célokat szolgáló, „transzparens- és jelszószerű” formáiban tartotta szükségesnek, de elismerte a magasabbrendű művészi küldetést teljesítő, s szűkebb értelmiségi rétegek választékos igényeihez igazodó formáinak létjogosultságát is. Figyelembe véve a nyelvi problémákat és a tömegek analfabetizmusát, a „proletár tömegirodalom” előbbi típusának kifejlesztéséhez mind többen javasolták a „régí formáknak”, azaz a tradicionális kínai kultúra, irodalom és művészet egyes, a tömegek körében még elevenen élő műformáinak (szöveges képregények, daloskönyvek, meseközlés, népi játékszín stb.) felhasználását — nem utolsósorban azért is, hogy ily módon hatékonyabban lehessen ellensúlyozni és kiszorítani azt a nem proletár „tömegkultúrát”, amely részben még a feudalizmus időszakának maradványa, részben már a kínai nagyvárosok kapitalista tömegszórakoztató-iparának terméke volt. Emellett felhívták a figyelmet a nemzetközi proletáriradalomban bevált „tömegszerű” formákra is (csasztuska, riport, politikai vers, szavalókórus stb.) — sőt voltak, akik megkülönböztetett jelentőséget tulajdonítottak „a forma nemzetköziségének”.¹⁹ Mivel a későbbi fejlődés folyamán a „régí”, illetve „népi” formák felhasználása az irodalom és művészet „tömegszerűsítésének” szükségképpen útjává s egyre kizárólagosabb módszerévé vált, a nemzetközi jellegű tömegformák zömükben hamarosan visszaszorultak, a „jenani” időszakban pedig el is sorvadtak.

Csü Csiu-paj idézett cikkében a „proletár tömegirodalom” nem tömegszerű típusával kapcsolatban is kifejtette elképzeléseit. Ennek tematikus feladatait nem csupán a munkások és parasztok életének és harcainak ábrázolásában vagy az ellenséges osztályok leleplezésében jelölte meg, hanem szükségesnek tartotta „az osztálytársadalom viszonyai közötti emberélet” megismertetését és feltárását is. Az ábrázolás hogyanjával szemben azonban nem támasztott kifejezetten esztétikai követelményeket, s csupán néhány olyan negatív jelenség bemutatására és bírálata szorítkozott, amelyek a forradalmi romantikus alkotásmód jegyében fogant művek vissza-visszatérő fogyatékosságai voltak — mint pl. a szentimentalizmusra való hajlandóság, az individualisztikus szemléletmód, a „minden jó, ha vége jó”, azaz a „happy end”-elve, valamint a klisék és sablonok alkalmazása a cselekmény bonyolításában és a típusalkotásban.²⁰ A proletáriradalom adekvát művészi módszeréről s általában az irodalom esztétikai kérdéseiről a húszas-harmincas évek fordulóján nem sok szó esett, inkább csak a harmincas évek derekán kezdtek megjelenni tanulmányok az „új realizmusról”, azaz a szocialista realizmusról, amely a nemzetközi szocialista irodalomban és a szovjet irodalomban a proletkult korábbi „dialektikus-materialista alkotómódszerének” helyébe lépett.

Végezredményben azonban a „forradalmi irodalom”, illetve a „proletáriradalom” jelszava alatt kibontakozó mozgalom a kínai irodalomban nem tudta maradéktalanul megvalósítani célkitűzéseit; nem sikerült megteremtenie a szó eredeti értelmében felfogott proletárirodalmat, azaz a proletáriátus osztályirodalmát — sem „tömegszerű”, sem „nem tömegszerű” típusában. A kifejezetten „proletáriradalmi” alkotások — csakúgy, mint a 20-as évek végének „forradalmi irodalma” — többnyire a kispolgári forradalmiság eszmei atmoszférájában fogantak s annak a „forradalmi romantikának” szellemét árasztották, amelyet Csü Csiu-paj is „nehéz szülésből származó foltnak” tekintett a proletáriradalom testén.²¹ Hasonlóképpen nem vezettek maradandó gyakorlati

¹⁹ Csou Jang, Kuan-jü ven-hszüe ta-csung-hua (Az irodalom tömegszerűsítéséről), 1932. DokGy I. köt. 356.

²⁰ Vö. 18. jegyz.

²¹ L. TANG TAO: Ven-hua csan-hszien-sang-ti csan-tou hung-csi (Harci zászló a kultúra frontján) c. cikkében, Ven hszüe ping-lun (Irodalomkritika) 1960. 2. sz.

eredményekre az irodalmi „tömegformák” megteremtésére irányuló kísérletek, mint ahogy nem született meg a sokat vitatott „tömegnyelv” sem: a *pajhua* maradt továbbra is az irodalom nyelve a baloldali és polgári írók használatában egyaránt. A proletáriródmalmi mozgalom legtöbb célkitűzése tehát megmaradt az elméleti kérdésfelvetés síkján, a viták — s ahogy Kínában megfogalmazták — a „tanulmányozás” stádiumában.

Mindennek a fentebb már jelzett nehézségeken s azokon az akadályokon kívül, amelyeket a Kuomintang-időszak elnyomó politikája gördített a proletáriródmalmi mozgalom útjába, más, magában a forradalmi mozgalom alakulásában gyökerező okai is voltak. A „proletáriródmalom” és a „tömegirodmalom” programjának meghirdetése ugyanis összhangban állt a kínai forradalmi mozgalomnak és a kommunista párt politikájának azzal az irányvonalával, amely az 1927-ben elszenvedett vereség után is a forradalmi hullám közeli fellendülésével számolt, s azt elsősorban a nagyvárosok proletariatusának akcióitól várta. A proletáriródmalom feladata részben ennek az új forradalmi hullámnak az eszmei előkészítése és támogatása lett volna, mégpedig a benne résztvevő tömegek ideológiai befolyásolása révén. (A „tömegirodmalom” koncepciója ezért főleg a városi munkásrétegekkel számolt.) A forradalmi mozgalom azonban végül nem a városokban, a munkásosztály felkelései és megmozdulásai révén bontakozott ki, hanem fegyveres parasztfordalom formájában a falvakban. A forradalom súlypontjának a városokból a falvakba bekövetkező áthelyeződése után pedig a városi proletár tömegekre orientálódó proletáriródmalmi mozgalom missziója fokozatosan elvesztette eredeti jelentőségét, mellette s helyébe már a harmincas évek második felétől kezdve a parasztság igényeit, szükségleteit, izlését figyelembe vevő ún. „népi”, illetve „népi tömegirodmalom” megteremtése került napirendre.

Mindazonáltal a proletáriródmalmi mozgalomnak jelentős szerepe volt nemcsak a modern kínai irodalom lényeges problémáinak feltárásában, hanem abban is, hogy viszonylag széles értelmiségi rétegekben, különösen az értelmiségi ifjúságban ébren tartotta vagy kifejlesztette a forradalmi-baloldali orientációt, az internacionalizmus eszméjét. S ha a proletariátus osztályirodmalma nem született is meg, a baloldali szellemiség atmoszférájában színvonalas és maradandó értékű haladó irodalom bontakozott ki, amely az 1927 utáni és a japán-kínai háború (1937—1945) közötti évtizedet mindmáig a modern kínai irodalom fejlődésének legjelentősebb korszakává tette.

SALAMON KONRÁD

Az „Eszme“ Fejér megyében

A Tanácsköztársaság rövid fennállása alatt Székesfehérvárott is eredményes kultúrelvet teremtett. Két napilap jelent meg a városban, s a Velinszky László vezette művelődési biztosság még az iskolaév befejezése előtt új tankönyveket adott ki „A Fejér-megyei Tanácsköztársasági Iskolák Olvasókönyve” címmel az I—II. a III—IV. és az V—VI. osztályosok részére. Ezekbe természetesen átvették a régi tankönyvek használhatónak ítélt részeit, ugyanakkor kiegészítették a kornak megfelelő olvasmányokkal: „Hogyan éltünk a forradalom előtt?” „Mit hozott a forradalom?” „A Köztársaság” stb. Az irodalmi szemelvényanyagot szinte teljesen megváltoztatták. A versek túlnyomó többségét Ady Endre és Csizmadia Sándor költeményei adják.

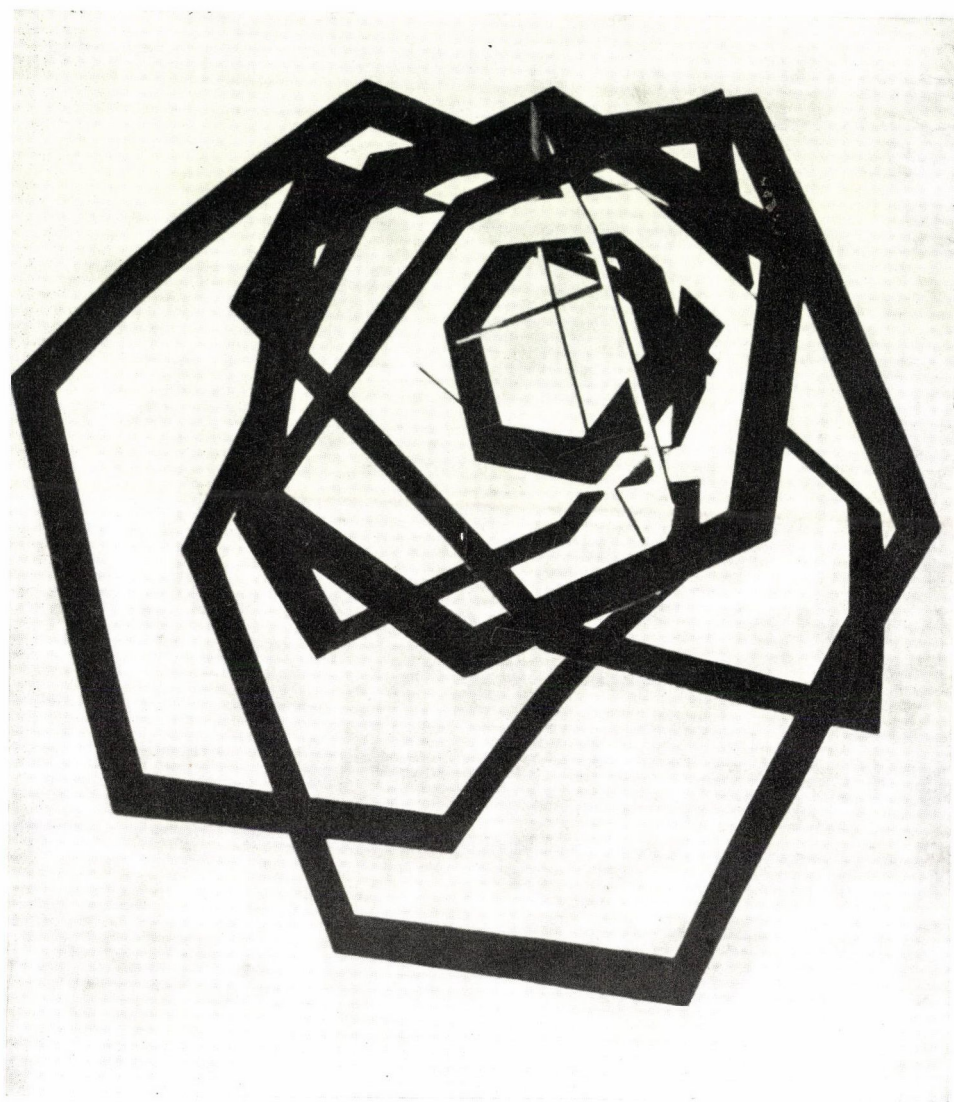
A színház is ekkor vált igazán szószékké. A fontosabb bemutatók Garami Ernő *A megváltás felé* és Bartha Lajos *Örvény* című drámái voltak. Az előadások megkezdése előtt a közönség tájékoztatót kapott a darabról, írójáról stb. Garami darabját maga a direktoriumelnök, Horváth János ismertette, különösen részletezve annak szociális vonatkozásait majd „kérte azokat, akik még nem érzik át a szocialista eszmét, hogy gondolkozzanak a darabon és ítéljenek”.

A kultúra terjesztése tehát egyben politikai agitáció is lehetett. E gondolat jegyében született meg Az Eszme című „szociális kultúrlap”, amint az a direktorium elnökének, Horváth Jánosnak köszöntéséből is megállapítható: „Kedves elvtárs! Amikor útnak indítja lapját, szükségesnek tartom, hogy néhány sorral én is a segítségére legyek . . . Az öntudatra ébredt dolgozó proletariátus végre lerázta magáról a feudális gentri és papi butítással átítatott régi rendszert, hogy helyébe a dolgozók szabad társadalmát építse fel. Ehhez a nagy világtörténelmi eseményhez szükséges, hogy minél több proletárt vertezzünk fel a tudás fegyverével. Május elsején a természet újjászületésének nagy napján indul útjára »Az Eszme«, hogy harcra és mindenre kész forradalmárokat neveljen. Méltóan hivatását csak akkor töltheti be, ha a proletariátusnak világforradalmát, harci tüzét éleszti, elszánt és kíméletlen harcra nevei a dolgozó tömegek ezreit . . . Mint mindenkinek aki, fölismeri a világtörténelem ezen nagy harcát . . . akik szeretik az emberiség összességét, azoknak a figyelmébe ajánlom »Az Eszmét«, támogassák, terjesszék és szeressék, hogy kulturális és szociális missióját teljesíthesse.” Velinszky László pedig a következőkben foglalta össze a lap feladatát: „Üdvözlöm Az Eszmét. A kommunista államnak két hatalmas tengelyének kell lenni. Az igazságos és tökéletes gazdasági berendezkedés legyen az egyik, a Kultúra fenséges és hatalmas kiépítése legyen a másik. A burzsoázia piszkos fertőzött szemetéből óriási munkával kell kiválogatni a még nem romlott értékeket, amelyhez kitartó munkásokra és életerős karokra van szükség. Hiszem, hogy Az Eszme beválik a gáton. Garanciát látok a szerkesztőjében, akiben van forradalmi láng és cselekvő akarás.”

A feladat szabta célt a szerkesztő Pór Nándor így fogalmazta meg *Köszöntés* című versében:



Bortnyik Sándor: Lenin. Linometszet (1918)



Rodchenko: Konstrukció (1920)

Az eddig említett írásokon kívül szólni kell még Kelemen Béla *Jövő iskolája. Kéltások és tervek* című tanulmányáról, melyben az új oktatási szervezet és módszerek fontosságát hangsúlyozta, valamint Hernádi (Hercz) György verseiről mert ezek jelentős mértékben emelték a lap színvonalát.

Befejezésül közöljük e sajnos torzóban maradt „szociális kultúrlap” tartalomjegyzékét a két szám fedőlapján található formában.

1. szám

Pór Nándor: Köszöntés.
Horváth János: Az Eszmé-hez.
Velinszky László: Üdvözet.
Tóth Aladár: Haydn „Gyermekszinfóniája”.
Hercz György: Liebknecht halálán.

Valakinek. (Versek.)

Telegdi Bernát: Konservativismus.
Pór Nándor: Örvény.
Kelemen Béla: Jövő iskolája. I.
Telegdi Bernát: Ady Endre.

2—3. szám

Kelemen Béla: Jövő iskolája. II.
Urbán Eszter: A szélbe szórom.

Sírva bánom a hazugságom. (Versek.)

Pór Nándor: Végzet. (Novella.)
Zsámboki Lajos: Pensées naturelles.
Tóth Aladár: Magyar zene.
-Z. -Gy.: Egy előadás a zárdában.
Hercz György: Dal.

E . . . nek. (Versek.)

Telegdi Bernát: Jegyzetek.
Pór Nándor.: Az emberekről.
Telegdi Bernát: Propaganda „művészet”.
Szerkesztőségi hírek.

VÖRÖS ÉVA

A filmesek és a filmigazság

A szovjet avantgarde film kialakulása abban a forrongó társadalmi környezetben ment végbe, amely a filmesek kötelezettségeit, feladatait és lehetőségeit — a többi művészeti ágazatéhoz hasonlóan — kedvezően szabta meg. A társadalmi feladatoknak való megfelelés a műalkotásokban ugyanis annál nagyobb mértékű lehet, minél kevésbé iktatódik külön befolyásoló közeg vagy apparátus az igények és a megvalósítás közé. Az ilyen állapot a művészetek számára olyannyira kedvező, hogy a „valóság expanzívítása”¹ áttöri nemcsak az esetleges adminisztratív elvárások körét, hanem a művészeti gyakorlat (műalkotások) — művészeti elmélet (esztétika, ars poeticák) — közönség hatás (kommunikáció) elkülönülül mozzanatai is visszatalálnak egymásra, együtt mozognak, vagy legalábbis: aszinkronitásuk nagymértékben csökken.

Igen fontos, hogy másrészt mindjárt a filmkultúra és a filmművészet különbözőségét hangsúlyozzuk, hiszen a vizsgált időszak filmjei inkább az előbbi problémaköréhez tartoznak. „A társadalomnak filmmel való ellátottságát a filmkultúra fogalma fejezi ki. Ez sokkal szélesebb fogalom, mint a film, vagy a filmművészet. A filmkultúra ugyanis egyrészt minőség, színvonal . . . másrésztől mennyiségi kategória is, amely azt fejezi ki, hogy a társadalomnak milyen fontosságú, mekkora rétegeit befolyásolja a film.”²

„A proletárkultúrának ama felhalmozott tudás törvényszerű továbbfejlődésének kell lennie, amelyet az emberiség a tőkés-földesúri-hivatalnoki társadalom ígája alatt szerzett meg.”³ Történeti ismereteink alapján tudjuk, mennyire fontos volt az, hogy Lenin az adott történelmi pillanatban nyomatékosan figyelmeztetett a régi és az új kultúra kapcsolatának szervességére. „Egy új kultúra megteremtéséért folyó küzdelem tere azonban teljességgel ismeretlen és titokzatos, amelyet teljességgel ural az előre nem látható és az előre el nem gondolható . . . Ezen a téren a »szétrombolni« szónak nem ugyanaz a jelentése, mint gazdasági téren: . . . azt jelenti, hogy nem félünk az új dolgoktól és merészségektől”⁴ — írta Gramsci.

Feltétlenül tanulságos, ha ez ügyben összehasonlítjuk a Bolsevik Párt 1925. június 18-i határozatának szövegét (amelyben tulajdonképpen nemcsak a jövő, hanem a közelmúlt és a jelen művészeti kérdései is választ kaptak) az 1932. április 23-i határozattal:

„A párt, helyesen felismerve az irodalmi irányok társadalmi osztálytartalmát, az irodalmi forma területén sem kötheti le magát teljesen egy irány mellett. A párt az irodalom egészét irányítja . . . Éppen ezért a pártnak a szóban forgó terület

¹ A. GRAMSCI: Marxizmus, kultúra, művészet. Kossuth, 1965. 218.

² TARÓDI-NAGY BÉLA: Film és közönség? Film és társadalom! Filmkultúra 1965/3. 72.

³ LENIN: Összes művei 31. köt. Szikra, 1951. 289.

⁴ A. GRAMSCI: I. m. 194—195.

különböző csoportjainak és áramlatainak szabad versenye mellett kell állást foglalnia. *A kérdés minden más megoldása formális és bürokratikus álmegoldás volna.*⁵ — „Néhány évvel ezelőtt, amikor az irodalomban még érezhető volt a NEP első éveiben különösen megerősödött idegen elemek jelentős hatása, és amikor a proletáriródalom kérdései még gyöngék voltak — a párt minden eszközzel támogatta az irodalom és művészet terén speciális proletárszervezetek megalakítását . . .”⁶

Világosan nyomon követhető, mekkora visszalépést jelent a második megfogalmazás, amely egyszerűen kétségbe vonja az előbbi érvényességét: a különböző művészeti csoportokat „idegen elemeknek” nevezi, a proletáriródalom és művészet kérdéseit pedig leszűkíti a „proletáriródalom és művészet kérdéseinek” kérdésére. A nem ellenséges vagy útitárs művészetről pozitív értelemben szó sem esik többé.

A szovjet film-avantgarde 1919-től 1925-ig élte legviharosabb időszakát. Az ezután következő korszak — a harmincas évek elejéig — már letisztultabb eredményeket hozott, majd a harmincas évek vége felé hanyatlani kezdett. Az első periódus fő gondoljai az elmélet és a gyakorlat ellentmondásaiból, míg a harmadik időszak nehézségei — néhány filmes-elképzelés helytelen kanonizálása mellett — a fokozódó adminisztratív nyomásból következtek. E cikk keretében főleg az első — és talán legizgalmasabb — korszakot vizsgáljuk, természetesen a szükséges előretételekkel.

A szovjet film-avantgarde az ún. filmesek (kinoki) mozgalmával indult 1918—19-ben. A szélesebb frontokat tekintve, meg kell említenünk az experimentalisták és traditionalisták szembenállását is. Az experimentalisták legszervezettebb és legmarkánsabb csoportja a filmeseké volt, amelynek fő teoretikusa, szervezője és alkotó egyénisége Dziga Vertov. Mozgalmuk irányultságát, filmi eredményeit és közönségre való hatását úgy kell vizsgálnunk, hogy közben állandóan szem előtt tartjuk: ez az avantgarde mozgalom a szovjet társadalomban jött létre. Ezért sokkal inkább rokon a többi szovjet avantgarde művészeti mozgalommal (majakovszkiji futurizmus a Lef időszakában, konstruktivizmus, imaginizmus stb.), mint akár a külföldi avantgarde filmmel (német expresszionizmus, francia szürrealizmus). A szovjet avantgarde ugyanis nem a forradalom utáni társadalmi viszonyok tagadásaként jött létre. Ellenkezőleg: mozgalmi nagyon is részt követeltek a társadalom feladataiból, és adott esetben a valósággal a „jövő embere” perspektívájából szálltak perbe. Türelmetlenségük, túlzásaik — ebből a perspektívából érthetők meg.

„Csak arra várunk, hogy elismerjék esztétikai munkánk hűségét, hogy kis művészi énjünket boldogan feloldjuk a kommunizmus hatalmas énjében”⁷ Majakovszkijnak ez a meghatározása a filmesek mozgalmára is érvényes. Itt kell utalnunk arra, hogy a filmeseket erős szálak fűzték a Lefhez, néhány írásuk is a balfrontosok folyóirataiban jelent meg. Lényegesebb azonban a világnézeti és programbeli azonosság: „. . . kivinni az irodalmat és a festészetet az utcákra és a terekre!” — hirdették Majakovszkijék már 1918 márciusában.⁸ Vertovék elhíreletében és gyakorlatában ugyancsak végig tetten érhetők hasonló törekvések. A filmesek mozgalmában jelentkező elméleti következetlenség is azzal a lefista szélsőséggel rokon, mely egyrészt a művészetet a legvakmerőbb módszerekkel kívánta önnön kifejezési eszközeiben gyarapítani, másrészt, fittyet hányva minden művészetnek, a pusztá tények uralmát, a legköznapibb gyakorlatot, a legszélesebb közönségigényre való termelést írta zászlójára. Ezt a belső kettészakítotttságot,

⁵ A Bolsevik Párt útmutatása az irodalom feladatairól. Bp., Szikra u. 14—15.

⁶ A Bolsevik Párt útmutatása az irodalom feladatairól. I. m. 124.

⁷ МАЯКОВСКИЙ ЛЕФ, 1923. No. 1. 9. Idézi N. ЗОРКАЯ: Архивы. Gondolat, 1967. 65.

⁸ МАЯКОВСКИЙ: A művészet demokratizálásának I. számú dekrétuma. Gazeta futurisztov 1918 március 15. oroszul. Idézi: Helikon 1966. 1—2. 108. (Szerk. cikk).

amely a korszerűség és a tömegek elmaradott ízlésének valóságos konfliktusán alapult, még az akkori legnagyobb művészek életművében is felfedezhetjük, mint szervetlenséget, mint az esztétikai túlformaltság és az ipari gesztus közvetlen összecsapását, illetve összefonódottságát. Ezért is indokolt, hogy a filmesek mozgalmához ne csupán a filmművészet, hanem a filmkultúra szempontjai alapján közeledjünk.

Első mozzanatként tekintünk át röviden a filmesek alapvető elméleti írását, a *MI* című kiáltványt, amely 1922-ben, a *Kinofot* c. folyóiratban jelent meg.⁹ Ez a dátum csak a megjelenés időpontját jelöli: az írás, mint fogalmozgató-variáns, már 1919-ben megszületett.¹⁰ A szöveg igen tömör és stilisztikailag rendkívül hatásos: röplap, vitairat és elméleti cikk egyszerre.

„*Mi filmeseknek* (kinoki) valljuk magunkat — a kinematografistákkal, az öregek csordájával szemben, akik gazemberségükkel ragyogóan tüzetelnek.

Mi nem látunk semmi kapcsolatot a ravaszkodás, kereskedelmi spekuláció és az eredeti *filmkészítés* (filmocsesztvo) között.”¹¹

Így kezdődik a manifesztum, majd a korabeli filmet bírálja éles hangon. Ennyiben rokona a legkülönbözőbb avantgarde kiáltványoknak, amelyek általában szintén a saját művészeti ág múltjának teljes tagadásával kezdődnek. Dziga Vertovék tagadása azonban elsősorban a „pszichologizáló orosz-német filmdráma”¹² ellen irányul. Emellett — elhatároló fenntartásokkal — saját művészeti őstüket is megjelölik: „Az amerikai kalandfilmeknek . . . köszönhetjük a statikus képeknek gyors képsorokkal való helyettesítését és a főbb plánokat.”¹³

A továbbiakban Dziga Vertov a film önálló törvényszerűségeit, minden más művészettől való különbségét hangsúlyozza: „*MI* megtisztítjuk a filmet besározóitól: a zenétől, az irodalomtól és a színháztól, s a sajátosságos, sehonnan nem lopott ritmust keressük, s ezt a dolgok mozgásában találjuk meg.”¹⁴ Ez a „tisza filmre” való törekvés ugyancsak kapcsolatba hozható a századelő „poesie pure” „autonóm építéset”, „absztrakta festéset”, „abszolút zene” stb. mozgalmával. Ezeknek a mozgalmakkal — minden túlzásuk és „művészetági sovinizmusuk” ellenére — köszönhetjük tulajdonképpen a művészetek markáns elhatárolódását, illetve ebből következően, magasabb fokon történő szintézisük lehetőségét.

A következő részben a kiáltvány meghatározza, hogy milyen típusú mozgások felvételezését kell a filmeseknek munkáik középpontjába állítani: „. . . mit csináljunk, ha az elektromosság hibátlan modora jobban felizgat bennünket, mint az aktív emberek rendszertelen sietsége vagy a passzívak züllesztő lomhasága.

A táncoló fűrészek öröme az erdővágás alkalmával érhetőbb és közelebb van hozzánk az emberi táncok öröme.

Mi kizárjuk a kortárs embert a filmfelvétel objektumai közül, mert képtelen arra, hogy önnön mozgását irányítsa.

A mi útunk — a bicegő polgártástól a gépek költészetén át, a tökéletes elektronikus emberig vezet.”¹⁵ Ez az elfogult megfogalmazás, amely kétségtelenül naiv technicizmust tükröz, a kamera mindenhatóságába vetett — ugyancsak naiv — felfogással magyarázható: „. . . mi alkotói örömet viszünk minden mechanikus munkába, mi

⁹ Кинофот, 1922. No. 1.

¹⁰ Л. А. ДРОБАСЕНКО: Дзига Вертов, М. 1966. Искусство, 309.

¹¹ Idézi ДРОБАСЕНКО: I. m. 45. oroszul.

¹² Idézi ДРОБАСЕНКО: I. m. 45. oroszul.

¹³ Idézi ДРОБАСЕНКО: I. m. 45. oroszul.

¹⁴ Idézi ДРОБАСЕНКО: I. m. 46. oroszul.

¹⁵ Idézi ДРОБАСЕНКО: I. m. 47. oroszul.

atyafiságba hozzuk az embert a gépekkel, mi felneveljük az új embert.”¹⁶ A fenti meghatározásokon túl, a kiáltvány igyekszik konkrét általánosságban is megragadni a filmesek munkájának lényegét: „A mozgás művészetének elemei — anyagai — az *intervallumok* (intyervallü: az átmenetek egyik mozgásból a másikba) de egyáltalán nem maga a mozgás. Ezek (az intervallumok) viszik a cselekményt előre a kinetikus megoldásig.

A mozgás megszervezése nem más, mint elemeinek megszervezése, mint az intervallumok mondattá szervezése.

Minden mondatban a mozgás felívelő kiindulása, csúcspontja és lehanyatlása van (amelyek a különböző fokozatokban jelennek meg).

A mű ugyanúgy épül fel a mondatokból, mint a mondatok az egyes intervallumokból.”¹⁷ Az intervallumoknak ez a meglehetősen tisztázatlan és pontatlan elmélete a további évek során fokozatosan háttérbe szorul magánál Dziga Vertovnál is, hogy a szerző annál nagyobb nyomatékkal beszéljen egy új grammatika: a filmnyelv, filmabécé megteremtésének lehetőségéről és szükségességéről.

Látjuk tehát, hogy szempontjaink alapján ez a lényegében 1919-ben keletkezett fogalmazvány különböző mélységű kérdéseket érint. A filmkultúra viszonylatában tagadja a korabeli művészi és kommerszfilmet, illetve az előbbit az utóbbival azonosítja. (Ez a vonás a filmesek mozgalmára úgyszólván végig jellemző.) Nem tagadja teljesen az előzményeket, de az új film hatásának, közönségformáló szerepének lehetőségeit erősen eltűlozza. Szűkebb vonatkozásban, filmművészeti szempontból — amennyiben egyáltalán elismeri a film művészet voltát — filmnek csak a filmesek csoportjának gyakorlatát (híradók, dokumentumösszeállítások stb.) ismeri el.

Mindenesetre elgondolkodtató, hogy az 1922-ben közzétett kiáltvány előtt — amely egyes tételiben technicista és arisztokratikus vonásokat is mutat — maga Dziga Vertov már egészen másképpen is nyilatkozott. A filmesek, mondta, az életet akarják visszaadni munkáikban, „az életet, ahogy van.”¹⁸ Ez a nagyfokú tényisztelet — későbbi írásaiban a filmesek műhelyét a „tények gyáranak” (fabrika faktov) nevezi¹⁹ — szintén egész munkásságát végigkíséri.

A filmesek gyakorlata szempontjából három területet kell vizsgálnunk: a filmkészítést — filmjeiket, ezek forgalmazásának módozatait (sajnos, látogatottsági számok nem állnak rendelkezésünkre) és azokat a félig megvalósított, félig papíron megmaradt terveket, amelyek néhány, korabeli igényeket szem előtt tartó filmműfaj kialakítását célozták.

A filmesek munkájukat a híradónál kezdték. Ezen a területen alig volt hazai előzményük, szinte a semmiből indultak: „Az orosz ipar első filműsége 1912-ben jelent meg, a Pegazus című folyóirat, a Zsuzsankov-cég finanszírozásában. Ugyanebben az időszakban kezdenek feltűnedezni a különféle jelentéktelen témájú filmhíradók, mint pl. az 1913-as évben, a Romanov-ház száz éve. Mindezek a kezdeményezések azonban inkább a filmgyártás újdonságnak számító területén végrehajtott, esetleges, véletlen próbálkozások, kísérletek jellegét viselik magukon, mintsem a szervezett, szisztematikus munkáét.”²⁰ N. Lebegyev, aki idézett cikkében aztán lényegében negatívan értékeli Vertovék működését, kénytelen elismerni: „A filmhíradó területén csak egy olyan csoport munkájának következtében jelentkeztek minőségileg új vonások, mint amilyen a fil-

¹⁶ Idézi DROBAsENKO: I. m. 47. oroszul.

¹⁷ Idézi DROBAsENKO: I. m. 48. oroszul.

¹⁸ „... жизнь как она есть ...” Idézi A. DROBAsENKO: i. m. 80. oroszul

¹⁹ Idézi DROBAsENKO: I. m. 87. oroszul

²⁰ N. LEBEGYEV: A proletár filmhíradóért. Tanulmány, Kinoisszkuosztvo, 1930. l., oroszul. Fordítása a Magyar Filmtudományi Intézet kéziratárában.

meseké volt, Dziga Vertovval az élen . . . A filmesek nem érték be a híradóanyag régi, formátlan tálalásával, a primitív összeállításokkal, melyek tematikailag és ritmikailag sem kötődtek egymáshoz. A híradókban ők egy sor különböző eseményről szólva, a montázs és a feliratozás segítségével, arra törekedtek, hogy összekössék s általánosítsák azokat, hogy kimutassák kölcsönhatásaikat, témáikat egy nevezőre hozzák, s hogy az egymásra következő montázsképekbe ritmust vigyenek. A filmfelvétel technikája területén a filmesek ugyancsak nem elégedtek meg a hivatásos operatőrök régi tradícióinak átvételével, hanem azokat az eredményeket igyekeztek felhasználni, amelyeket a korabeli művészi filmek alkalmaztak: az első és nagyon jelentős plánokat, a részletek kidolgozását stb.”²¹

A filmesek csoportja és Dziga Vertov az 1925-ig terjedő időszakban a következő filmeket készítette, egyes típusok szerint:

A.) Filmhíradók, filmújságok

Filmhét (Кинонеделя): 1918—19, 42 szám

Filmigazság (Киноправда): 1922—25, 23 szám

Állami Film Filmkalendáriuma (Госкинокалендарь): 1923—25, 55 szám

B.) Rövidebb méretű tematikus filmek

A Vörös Csillag Agitációs Hajó (Инструкторский Пароход „Красная Звезда”): 1920

Útközet Caricinnél (Бой под Царщином): 1920

A Mironov-ügy (Дела Мironовз): 1920

Szergej Radonezsszkij halotti maradványainak exhumálása (Вскрытие мощей Сергея Радонежского): 1920

A VCIK vonat (Поезд ВЦИК): 1921

Filmszem. Első felderítés, Az elesett élet. (Киноглаз. На первой разведке: Жизнь врасплох): 1924

Ma. Európa élő politikai térképe (Сегодня. Живая политическая карта Европы): 1924

Szovjet játékok (Советские игрушки): 1924

Humoreszkek (Юморески: Гримсы Парижа, Червонец, Пуонкаре): 1924

C) Hosszabb méretű dokumentum-összeállítások

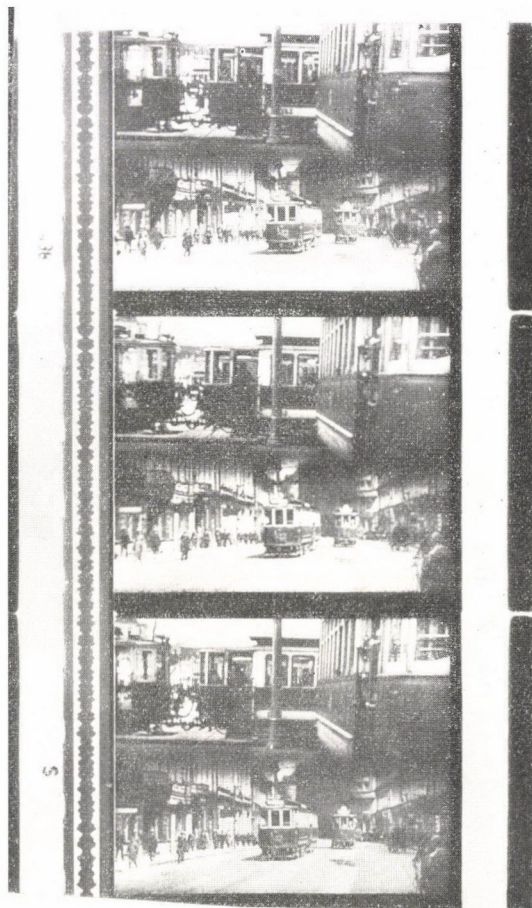
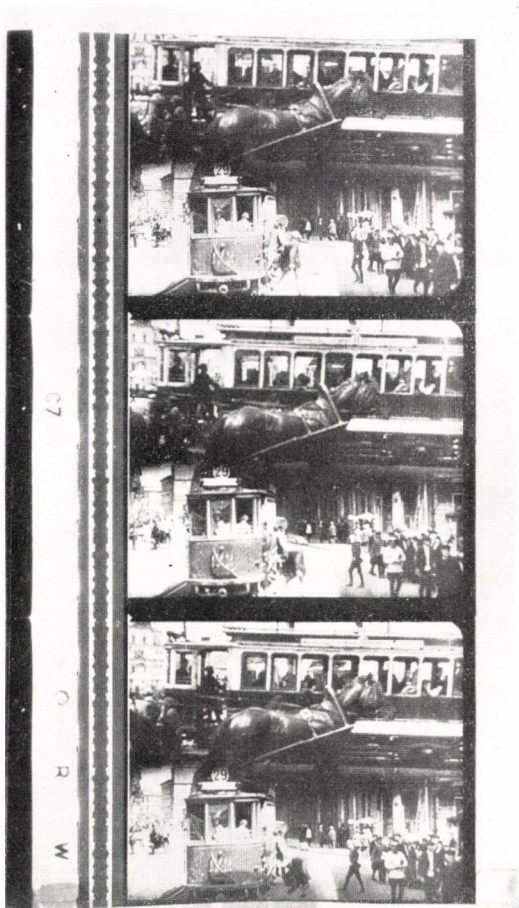
A forradalom évfordulója (Годовщина революции): 1919, 12 részes

A polgárháború története (История гражданской войны): 1921, 13 részes

D) Egy befejezetlen film: Lenin (1925)

Anélkül, hogy a felsorolt filmeket (22) teljességükben ismernénk, világosan kirajzolódik előttünk a filmesek tevékenységének sokoldalúsága. A legkülönbözőbb megnyilvánulási formákban is közös azonban az életből felvett képekből való kiindulás, a mozgékony és — átvitt értelemben — éppen ezért mozgó kamera elve. Ez a hatalmas munka, amelyet a filmigazság nevében végeztek Vertov és társai, tulajdonképpen azon a téves meggyőződésen is alapult, hogy a „nem életből elesett” filmek képtelenek bármi-

²¹ N. LEBEGYEV: I. m. ford. 43.



Részlet Dziga Vertov „Ember a felvevőgéppel” című filmjéből (1929). — Egymásra fényképezéssel készült képek



Műhelyfotó Dziga Vertov képevel

**ЛЕНИНСКАЯ
КИНО-ПРАВДА
21 К 21
-АЯ ГОДОВЩИНЕ СМЕРТИ ЯНВ.
ЛЕНИНУ - КИНОКИ**

A Filmigazság plakátja 1922

féle igazság kimondására. „A forgatókönyv — mese, amit az irodalmárok találtak ki számunkra . . . Le a burzsoá forgatókönyvmesékkal! Éljen az élet, ahogy van!”²³

A filmet azonban éppen összeállítási módozata, montázs szerkezete teszi igazán filmmé. Dziga Vertov szerint az ő csoportjának filmjei „. . . a rendelkezésre álló anyagból olyan módon készülnek, mint a téglákból a ház. Téglákból ugyanúgy fel lehet rakni a Kreml falát, mint egy kemencét, és még sok minden mást: a felvett filmanyagokból különböző filmféleségeket lehet összeállítani . . . A képösszeállítás rendkívüli rugalmassága megengedi, hogy a filmet üdibe bármilyen politikai, gazdasági és egyéb mozzanatot vigyünk bele.”²⁴

Látásból tehát állandóan ellentmondásokra bukkanunk Dziga Vertovnál. A „jövő elektronikus embere” szemben áll a korabeli „bicegő polgártárral”. Az „élet, ahogy van” jelszava megengedte számára azt is, hogy filmjeihez a meglévő tényanyagot a politika — tehát egy kívülről kapott egységesítő tényező szempontjából kezelje. Tagadja a művészi filmet — és attól lényegében alig különbözik, hiszen a plánok, beállítások és a dinamikus kamera elve éppen egy jövődőlő filmművészeti fejlődés előhírnöke. (A cinema verité, cinema direct, living cinema mai képviselői szinte valamennyien Dziga Vertovot tartják elődjüknek.)

Ezek az ellentmondások azonban főleg megfogalmazási formájukban utalnak következetlenségekre. Mindenesetre kifejezik azt az erőfeszítést, amelyet a legjobb szovjet művészek kíséreltek meg a korszerű művészet és a zömében rendkívül elmaradott néptömegek igényeinek egybehangolására, optimális alakítására.

A vizsgált időszakban a szovjet társadalomban a jövő és a múlt embere egyszerre és reálisan volt jelen. A politikai tényező, mint a film szervező közege, nem jelentett a művészet számára káros, az esztétikaival szembekerülő principiumot, hiszen a „van” az életben is a „lennie kell” irányában mozgott. A korabeli jelentéktelen film megvetése pedig, ha nem is alapfeltétele, de érhető következménye volt egy valóban új filmes módszer kialakulásának.

Dziga Vertov és társai alaposan részt vettek a politikai és agitációs munkákban. A film az élet legmindennapibb területeit igyekezett szervezni, befolyásolni, irányítani. „Mai vitatémánk: a művészet és életforma — sokkal kevésbé érdekel bennünket, mint mondjuk: az életforma és az életforma szervezése . . .”²⁵ — jelentette ki egy alkalommal Dziga Vertov, 1924-ben. Egyik visszaemlékezésében pedig megemlíti, mennyire nagy hatással volt rá egy „falusi filmszeánsz”.²⁶ Az egyszerű, zömében írástudatlan emberek a vetített sablonos művészi filmet nemcsak annak idegen világa, de feliratozása miatt sem nézték érdeklődéssel. Az utána sorra került híradófilm kockái, amelyeken hozzájuk hasonló falusi embereket láthattak, lázas izgalmat váltottak ki bennük.

Persze, veszélyes volna azt mondani, hogy a filmművészet számára követhető út az igényeknek ilyen szintű, tömegességében is partikuláris érdektségű kiszolgálása. Dziga Vertovék legnagyobb tévedése az volt, hogy az általuk készített filmeket tartották a korabeli film egyetlen lehetséges útjának. Emellett gyakorlatilag nagyon is tisztában voltak munkájuk átfogó, népnevelő és népművelő jellegével, sőt: az igények különböző szintjeivel, s annak méreteivel is számoltak. Gyakorlatuk helyes irányultságát a külön-

²² LESZEK ARMATYS filmográfiája alapján. Megjelent: a „Dziga Vertov, Publizist und Poet des Dokumentarsfilms” című kötetben. VEB Progress Film-Vertrieb, Berlin, szerk. Hermann Herlinghaus, 70–71. l. németül

²³ Proletkult: A művészet útjai c. gyűjteményben, 1926. 220. Idézi N. LEBEGYEV: I. m. ford. 51.

²⁴ БЕЛЕНСОН: Фильм сегодня. М. 1925. 35. Idézi N. LEBEGYEV: I. m. ford. 57–58.

²⁵ ДРОБАСЕНКО: I. m. 80. oroszul

²⁶ ДРОБАСЕНКО: I. m. 90. oroszul

böző műfajok garantálták, amelyek különböző horderejű és színvonalú kérdések filmi tárgyalására voltak alkalmasak. Dziga Vertov, csoportja számára, 1923-ban a következő filmes műfajokat javasolta: 1. Filmigazság. 2. Villámhíradó. 3. Komikus híradó. 4. Híradó-etüdök. 5. Filmreklám. 6. Kísérleti filmek.²⁷ És valóban, ezeket a tervek szinte teljes egészében végre is hajtották. Érdekesek viszont azok a tervek is, amelyeknek megvalósítására csak részlegesen került sor. Pl. Vertov 1923-ban külön tanulmányt írt a reklámfilmről, amelyben az egyes reklámtípusok méretét és tematikáját határozta meg:

1. Egyszerű reklám (10—30 m)
2. Reklám-híradó (10—30 m)
3. Trükk-reklám (10—40 m)
4. Reklám-charge (50—100 m)
5. Export-reklám (50—150 m)
6. Komikus reklám (100—200 m)
7. Detektív-reklám (1500—2000 m)
8. Szatirikus detektív-reklám (1500—2000 m)

Ezt a felsorolást²⁸ Vertov példákkal, rögtönzött kis „forgatókönyvekkel” is illusztrálja. Figyelemre méltó, hogy a 7—8. pont által említett „detektív-reklám” tervezete közvetlen őse a diverzánsokról, külföldi kémekről szóló szovjet filmeknek. Ez a tény, persze, nem önmagában fontos, hanem azért, mert ebből is láthatjuk Vertov készségét és figyelmét a játékfilmhez közelálló experimentalista film iránt.

A különböző műfajok tervezete és gyakorlati megvalósítása alapján kíséreltük meg Dziga Vertov életművének immanens periodizálását is. Ars poeticája szempontjából ugyan már kezdeti, 1923-as filmszem-elmélete²⁹ — összesített szempontok alapján azonban csak első, igazán kísérleti filmje, az 1926-os Előre szovjet! jelent új állomást. Ezután sorra következnek a kísérleti és dokumentumfilmek: A világ egyhatoda (1926), Ember a felvevőgéppel (1929), A tizenegyedik év (1928), A Don-medence szimfóniája (1930), Három dal Leninről (1934). 1925 után tehát — az előtte levő korszak számos műfajával, filmtípusával szemben — a filmesek részéről a közönségre irányuló filmhatás koncentráltabb: egészen 1940-ig, egyetlen rendelkezésre álló műfajuk a kísérleti (dokumentum) film.

Az első korszak rendkívül kiterjedt filmes gyakorlatának következtetéseit az 1923-as filmszem-elmélet összegezi, amely az 1929-ben és 1940-ben részletesebben és mélyebben kifejtett elmélet első körvonalazása. Ez az összegezés és új kiindulási pont a MI kiáltványához képest feltétlenül előrelépés. Leglényegesebb talán az, hogy a gépet többé nem az ideális felvétel, hanem a dinamikus felvételezés objektumaként tekinti: „Én vagyok — a gépi szem . . . Szakadatlan mozgásban vagyok. A tárgyak közelébe juthatok, eltávolodhatom tőlük, alájuk mászhatok, beléjük hatolhatok, együtt haladhatok a vágató lóval, nyugodt léptekkel besétálhatok a tömegbe, a rohamozó katonák elöl futhatok, hanyatt fordulhatok, együtt emelkedhetem a magasba a repülőgéppel, együtt zuhanhatok, és együtt szárnyalhatok a zuhanó és szárnyaló testekkel.”²⁹ Ugyan csak fejlődést jelent a művészi alapon történő kiválasztási mozzanat metaforikus, szerintünk nem szóról szóra értendő kifejezése: „Én vagyok a filmszem. Tökéletesebb embert

²⁷ DROBAsENKO: I. m. 59. oroszul.

²⁸ DROBAsENKO: I. m. 60—64.

²⁹ DROBAsENKO: I. m. 55. oroszul.

teremtek, mint Ádám, milliónyi embert teremtek különböző, előre megfontolt tervek vagy beállítások szerint . . . Egyiknek a kezét veszem, a legerősebbekét és legügyesebbekét, másoknak a lábát, a legegyszerűsebbekét és leggyorsabbakét, egy harmadiknak a fejét, a legszebbet, a legkifejezettebbet, és a montázssal új, tökéletes embert teremtek.”³⁰

Ezen a ponton kell megjegyeznünk, hogy a filmesek és Dziga Vertov első korszaka azzal az esztendővel zárul, amelyet a szovjet és az egyetemes filmtörténet a „Pátyomkin cirkáló” születésének dátumaként tart számon. Dziga Vertov, mint a fentiekben láttuk, ugyan már 1923-ban eljutott a művészi kiválasztás elméleti megfogalmazásáig, a gyakorlati lépést azonban ennek következetes megvalósítására — Eisenstein tette meg. Eisenstein maga is experimentalista filmes volt kezdetben, kapcsolatban állt Vertovékkal. Első jelentős munkáit tulajdonképpen a művészi ábrázolás eszközeivel rekonstruált történelmi dokumentumfilmeknek is nevezhetnénk. Ennyiben ezek az alkotásai bizonyos mértékig a filmesek befolyásának nyomait mutatják. A dokumentarista gyakorlathoz egyébként később is vissza-visszatért. (Que viva Mexico.) Filmjeinek részletes, előzetes megtervezése, a forgatókönyvre való támaszkodása és a színészek szerepeltetése azonban erőteljesen eltávolította Eisensteint a filmesek módszereitől. Ezzel szemben Dziga Vertov a húszas évek végén, harmincas évek elején — lehetséges, hogy előzetes megvető kijelentéseinek hatása alatt — akkor sem merte vállalni a „forgatókönyvírás” gyanúját, amikor ténylegesen használt forgatókönyvhöz hasonló feljegyzéseket, szerkesztési terveket (pl. A Don-medence szimfóniájához).

Mindezek ellenére tény, hogy a szovjet filmesek avantgarde mozgalma nemcsak Dziga Vertov későbbi dokumentumfilmjeit hozta létre színvonalas alkotásokként, hanem az egész kezdeti szovjet filmet inspirálta, megtermékenyítette. Annál sajnálatosabb, hogy a harmincas évek művészetpolitikája a filmesek mozgalmát visszaszorította, filmjeiket a „futurizmus baktériumától fertőzöttnek” tekintette. Ennek mélyén nyilván nem is annyira elméleti fenntartások munkáltak, inkább egy dokumentarista magatartás iránti fokozódó ellenszenv a megmerevedő, egyszemélyi vezetésre átrendezett szovjet társadalomban. Ezt az időszakot egyébként nemcsak a filmek mozgalmának mellőzése, de a betiltott, félbeszakított vagy megcsönkített művészi filmek is jellemzik.

A szovjet avantgarde film kibontakozásának ideje többé-kevésbé egybeesik a francia szürrealista és a német expresszionista film kialakulásával. A belső, lélektani mozgás filmvásznon való ábrázolásának kísérlete (Bunuel: Andalúziai kutya, 1929) és a jelenségek, tárgyak, gépi mozgások extatikus, misztikus, irracionális megragadása (Rutmann: Berlin, egy nagyváros szimfóniája, 1927) egyrészt az önelidegenedés, másrészt az elszabadult és félelmetes világ lenyomatai. A szovjet avantgarde filmre ez a nagyfokú benső széttépettség kevésbé jellemző, humanista tendenciái az ember és világ helyrebillenthető egyensúlyát hirdetik. Dziga Vertovnak, hogy felfedezze alkotó kortársait, fokozatosan el kellett távolodnia a „jövő elektronikus emberétől”. — Mindezek az utalások, összehasonlítások azonban már egy másik tanulmány témakörében, részletesebben kibontva lennének igazán helyükön.

A tevékeny, a történelmet és benne önmagát formáló ember felfedezése, a mindennapok tényeinek képi „felemelése”, a póztalan közösségi pátoz mint a filmi ábrázolás lényeges motívuma — vitathatatlanul újat és eredetit hozott a világ filmművészetébe. Igaz, a korabeli szovjet művészi film rokon tendenciákat mutatott még az olyan „tradicionalisták” műveiben is, mint amilyen például Protazanov volt. A filmesek legnagyobb igazsága a dokumentumfilmnek mint önálló műfajnak az elméleti megalapozása és gyakorlati megvalósítása. A filmművészet egyetemes fejlődésének állomásait előttük a

³⁰ DROBASKO: I. m. 55. oroszul.

végletesen tragikus és komikus (melodráma és burleszk) megragadása, a dokumentarizmus kezdeteiként tekinthető Flaherty-művekben pedig bizonyos egyedi tények riportszerű közvetlensége és egzotikus líraisága jellemezte. A tulajdonképpeni dokumentarista filmirányzat Vertovék munkásságával kezdődött, akik műveik szervezési síkjával politikai téziseket választottak. S bár a Vertov-féle dokumentumfilmek szerkesztési elve a későbbiekben éppen ezért bizonyos egyhangúságot mutat (pl. „rég és új” néha mechanikus szembesítése), kétségtelen, hogy ezt a tárgyalt időszak politika- és ideológia-centrikus volta is indokolta.

A klasszikus dokumentumfilm fejlődésének következő jelentős állomásai szintén valamilyen társadalmi tudatformát választottak a műalkotás-struktúra szervezőjéül. (Pl. Viktor Turin: Turkszib — politikai alapállás, Grierson és az angol dokumentumiskola a harmincas években: gazdasági alapállás.) Az is kétségtelen, hogy az ilyenfajta közelítés — deduktív módszeréből következően is — szükségszerűen egyszerűsített, néha vulgarizált. Ilyen szempontból, a filmesek alkotásait az eizensteini differenciáltabb és szervezesebb műalkotásokkal összehasonlítva, a mérleg nem billenhet Vertovék javára. Mégis: az ő másfajta kiindulásuk — hiszen alaptételeik soha nem ürültek ki, nem váltak formálissá — még további lehetőségeket jelenthettek volna egy speciális műfaj számára.

Dziga Vertov ugyan maga nem ismerte fel a különböző műfajok létjogosultságát, a filmet a dokumentumfilmmel azonosította. Azok az operatőrök, akik ma világszerte az ő utódjainak mondják magukat, lényegében csak egy külsődleges összefüggést hangsúlyoznak. A Vertov által megálmodott — de pl. egy Leacock számára ma már rendelkezésre áll — tökéletes technikai felszerelés alapvetően más összefüggések kutatására szolgál, mint a szovjet dokumentumfilm hőskorában. A „cinema verité” már nem olyan értelemben filmigazság, hogy egy alapigazságot, társadalmi tényt vagy tendenciát illusztrál a meggyőzés igényével, hanem inkább induktív úton, kérdezve, meditálva, a reprezentáns egyedeket körüljárva jut el bizonyos következtetéseikig — amelyek sokszor csak közvetett, implicit módon utalnak a társadalom állapotára, annak lényeges mozgásaira.

Vertov és munkatársai elsősorban az állandóan és lendületesen változó hétköznapok krónikásai voltak. Képeik középpontjában a reprezentatív és száguldó esemény állt. Ehhez hangszerelték zaklatott, rövid képsoraikat, villódzóan visszatérő motívumaikat, vizuális trükkjeiket, melyeket sokszor — már a hangosfilm időszakában — tényleges zenei hangzás is alátámasztott. Ez az expresszív és külső megragadás eredményezte, hogy a filmesek operatőrjei (E. Tiszze, M. Kaufman, I. Beljakov, Sz. Benderszkij, A. Levickij, I. Novickij, A. Lemberg, I. Kopalin), meglehetősen homogén anyagot szolgáltatottak Vertov alkotásai számára. Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy ez a homogenitás nem jelentett szűrkeséget vagy egyhangúságot. Ezek a filmesek, mint jelentős szakmai felkészültséggel rendelkező személyek, többé-kevésbé szintén befolyásolták a további szovjet filmfejlődés útját.

Összegezve, a filmesek mozgalmá a szovjet társadalom fejlődésének 1919—1925 közötti időszakában — új filmkultúrát teremtett, illetve alapozott meg. A műfajok viszonylagos gazdagsága és az új filmi kifejezőeszközök rugalmas alkalmazása következtében az igénynek nem kellett ostoba és kínos kényszerleszállást végeznie ahhoz, hogy szociológiai-terápiikus, agitatív-lelkesítő vagy moralista-nevelő feladatainak eleget tegyen. Ez az új filmkultúra volt aztán az alapja annak, hogy a későbbiekben széles tömegek érthették meg Eizensteint, Dovzszenkót — és Dziga Vertovot is. Másrészt a filmszemlélet — maga is állandóan változva, alakulva — sikeres kiindulása lehetett a későbbi dokumentumfilmeknek.

ГОСКИНО ПРОИЗВОДСТВО ГОСКИНО



„Filmszem” plakát 1924.



„Szojjet-film” híradó plakátja

A tömegkultúra a forradalom képzőművészetében

A tömegkultúra eszméje a szocializmus hajnalán a képzőművészetben jelentős eredményeket hozott. A fiatal szovjetállam építészei a forradalom győzelme után nyomban elkezdték azt a munkát, amelynek kettős célját jelölték meg: egyrészt kifejezni az új társadalmi rend eszméit, másrészt életkeretet és praktikus eszközöket szolgáltatni az új társadalom emberének.

Az építéssel megújítására vállalkozó kísérletek az első világháború után szerte Európában megindultak. S nem csupán Walter Gropius és a Bauhaus építészei, hanem Le Corbusier, Mies van der Rohe és más jelentős építészek is sokat foglalkoztak azzal a gondolattal, hogy miképpen lehet és kell a nagy tömegek számára kulturált életfeltételeket, a modern civilizáció gazdasági és technikai lehetőségeit kihasználó praktikus eszközöket teremteni. Míg azonban ezek a híressé vált nyugati kísérletek ellenséges közegben folytak — a kapitalista társadalomban legfeljebb elszigetelt egyéni kezdeményezések lehettek, egyes haladó művészek tűzhettek maguk elé ilyen célokat —, addig a fiatal Szovjetunióban az új építészet a szocialista állam programját valósította meg. Annak a súlyosnak is minősíthető gazdasági és technológiai elmaradottságnak, amely a háború és polgárháború évei után s a cári rezsim terhes örökségeként akadályozta a szovjet építészet megújulását, viszonylag hamar sikerült fölébe kerekedni. Már nehezebb volt az építészet művészi elmaradottságával, az eklektikus akadémizmus katedrákon ülő hatalmasságaival megküzdeni; s az új építészet elakadásában is ez az egy időre háttérbe szorult, de aztán újra hatalomra került konzervatív generáció játszotta a nagyobb szerepet. Mert a fiatal szovjet építészet hamarosan megállott: eredményeit megtagadták, kísérleteit leintették, iskoláit szétszórták; az adminisztratív intézkedésekkel — és politikai bírálattal: kozmopolitizmus! — megszüntetett új építészet helyén újra felvirágozott a harmincas években az az epigon-elektika, amely a sztálini időszakban aggálytalanul építette a szocialista állam monumentumaiként és a szocialista ember lakásaiként a csicsás velencei palotautáncokat, oszlopsorokkal és girlandos balkonokkal, hatalmas és használhatatlan lakásokkal, folytatva azt a „nemzeti” hagyományt, amely a századforduló táján a meggazdagodott és tőkés vállalkozóvá felcsapott bojárrok palotáit termelte ki.

Ennek a húszas években virágzó, bátran kezdeményező szocialista építészetnek a szellemi örökségét napjainkban kell felfedezni. A szovjet Akadémia kiadásában jelent meg az a szakembereknek szóló dokumentum-gyűjtemény, amely az 1917—1925 évek-ből származó terveket és szakmai szövegeket foglalja össze (*Iz isztorii szovjetszkoj arhitekturiü 1917—1925.* — K. N. Afanaszjev és B. Je. Hazanova szerk.). A nem szakembereknek is tanulságos és szemléletes feldolgozást azonban egy nyugati szerző, a Párizsban építészként működő Anatole Kopp jelentette meg nemrégiben (*Architecture et urbanisme soviétiques des années vingt.* — *Ville et révolution.* — Éd. Anthropos, Paris, 1967.).

Kopp szerint a szovjet urbanizmus születésnapja az 1918-as dekrétum kiadásának napja: a föld- és ingatlantulajdon megszüntetése az alapja a szocialista építészetnek. A húszas évek első fele azonban még lényegében papiros-építészet: csak tervek és elméletek szülehetnek az anyagi és technikai nehézségek miatt. A cári rendszerből maradt építészeti technológia nem több fejlett kézművességnél, az új törekvések viszont az új anyagok (vasbeton, acélváz, üveg stb.) technológiáját igényelnék, és a korszerű, nagy-

ipari tömegtermelést. A szovjet művészet — irodalom és festészet — kísérletező, avantgarde szelleme hat az építészetre is, amazokkal egyidőben jelentkeznek a modern építészet esztétikai elvei az építészképzésben, a folyóiratokban. A tervek legismertebbje Tatlin tornya (a III. Internacionálé emlékművének szokták emlegetni, holott székházának, funkcionális épületnek szánta alkotója). Az új oktatási intézmények legjelentősebbje a Vhutyemasz kísérleti stúdiója (ott dolgozik Malevics is, Tatlin is). Megvalósult korszerű és új esztétikát mutató mű kevés van még, a legfontosabb Melnyikov pavilonja a párizsi Exposition des Arts Décoratifs számára (1925). A korszak gyakorlatát egyébként is Melnyikov képviseli: munkásklubjai és villája, akár a korszak többi tervei is, a szovjet avantgarde építészet első, romantikus időszakát jelzik: egyéni (nem típus-) tervek, sok formajáték, öncélú esztétizálás, a meg nem valósult tervekben ezenfelül vakmerő utópizmus is. Az oktatás programjaiban viszont lényegében ugyanazokra a módszerekre tértek rá, amelyeket a Bauhaus azóta világszerte elterjesztett: az ún. pszichotechnikai módszerek néven elemi formakultúrát sajátítottak el a növendékekkel a színek, anyagok, tömegek, texturák kezelésében. Ezek a teóriák és didaktikai eljárások ekkor még a Bauhaustól függetlenül alakultak ki a Vhutyemaszban, később aztán eleven kapcsolatok épültek ki közöttük.

A nemzetközi kapcsolatok kiépítése és az építészet gyakorlatának felvirágoztatása már a húszas évek második felében következik be. Ekkor már két társasága is működik a modern építészetnek: az ASzNOVA (1923-tól) lényegében a formalizmus műhelye (jelszavuk: „Az építészet mércéje az építészet”), s az előbb ismertetett tevékenység voltaképp őket fejezi ki; ebből a csoportból később kiválik az urbanisták társasága (ARU, 1928), amely a másik nagy társasággal, az OSzA-val (1925-től) együtt voltaképp a szovjet építészeti avantgarde egészséges, erőteljes irányzatát, a konstruktivizmust képviselte. Az OSzA folyóirata (Szovremennaja Arhitektura) külföldön is elismerést és híveket szerzett a fiatal szovjet építészetnek; jó kapcsolataikra jellemző, hogy nemzetközi ankétot is rendeztek a lapban, az európai építészet legjelesebb képviselőinek részvételével (igaz, nem éppen a szocialista építészet kulcskérdéseiről, hanem a tetőteraszról). De a szovjet építészetnek a szocialista társadalom szolgálatába állítása is ebben az időszakban és főképp ebben a folyóiratban, s az OSzA ankétjain történt meg: először a munkásklubok, majd a lakásépítés s végül a szocialista várostervezés kérdései a fejlődés állomásai.

S ebben a fejlődésben az a jelentős, hogy a szovjet építészet fiatal újtói világszerte elsőnek fogalmazták meg a szocialista ember környezetének, a szocialista környezet- és tárgykultúrának az esztétikai elveit. Természetesen nem volt ellentmondásoktól mentes sem az építészet maga, sem pedig teoretikus elvei, de ezekkel együtt tanulságos még ma is. Kiindulópontjuk az új, szocialista élet szervezete és az ebből adódó életmódtól volt (egyik fő problémája a fejlődő ipar munkaerőigénye következtében lekötött nők mentesítése a házimunkától). A termelés szolgálatát talán túlzottan hangsúlyozták, s az élet kollektivitásának lehetőségeit is neofita buzgalommal akarták kioroszakolni (a kommunaházak az akkori gazdasági és technikai szinten eltorzult, kezdetleges előképei lehettek csupán a Le Corbusier által megvalósított lakó-kombinátnak). A munkásklubok szerepét is ebben a szellemben hangsúlyozták: ezek a szocialista ember életének „kondenzátorai”, vélték; az első klubokban még a színházterem uralkodott — az élet közösségi oldalát a közös szórakozások és a gyűlések adták. Később — Ivan Leonyidov munkásklub terveiben — már sokkal korszerűbben fogalmazódott meg a szocialista ember közösségi tevékenységének terve: nagy kiterjedésű és sok igényt kielégítő építészeti komplexumot szántak a városoknak, amelyekben sportpályáktól könyvtárakig, különböző népművelési intézetekig (műkedvelő természetkutatók kísérleti kertjei és laboratóriumai), táncteremtől klubig és színházig minden helyet kapott.

Mégis, az anyagi nehézségek ellenére is születtek remek tervek és néhány meg is valósult közülük. A szovjet építészek éppenúgy elvetették a klasszikus bérház-formákat, mint Le Corbusier és a Bauhaus. Szoboljev (és a Vesznyin-fivérek, Ginzburg, Milinisz és mások) tervei a legkorszerűbb elvet formálták meg: a sejtekből (többnyire kétszintes egységekből) összerakott lakóházat, s meg is valósították (ún. Narkomfin-bérház, Moszkva 1928—29). A megvalósulással még ekkor is sok gond volt; Le Corbusier tervezte és ellenőrizte a Centroszozuj székház épületét — 1929-ben fél évet töltött ez ügyben Moszkvában — csakhogy a tervezett légkondicionáló berendezést a technikai készületlenség miatt nem tudták beépíteni az épületbe, amely így (szükségberendezéssel üzemeltetve) elviselhetetlen lett. (Később a modern építészet elleni vádak egyik fő érvét ebből a kivételében tönkretett épületből kovácsolták: ime, a modern formalizmus, amely csak az esztétikus külsővel gondol!)

A fiatal szovjet építészet legjelentősebb eredményei elméletiek: Ivan Leonyidov tervei nem valósultak meg, de a tervek alapján is a korszak legnagyobb építészei mellé helyezte őt Kopp könyvében. A nagy ipari centrumok, az új iparvárosok építésének feladatai (Dnyeprogesz, Magnytogorszk stb.) adtak lehetőséget a korszerű urbanizmus elveinek kidolgozására. Leonyidov tervei Magnytogorszk számára olyanok, hogy a legújabb építészeti példát vehet róluk: a várost organizmusként tervezi meg, amelynek lineáris az alapstruktúrája: párhuzamos, egymástól zöldövezettel elválasztott szalagokra telepíti a város lakóházait, közigazgatási és közszolgáltatási intézményeit. Ez a megoldás minimumra csökkenti azokat a közlekedési gondokat, amelyek a koncentrikus terv (városközpont, körülötte zöldövezetben a lakótelepek) megvalósítását nehezítik.

Az 1929-től megindult támadások a harmincas évek elejére adminisztratív intézkedésekben is realizálódtak. Ezekben a támadásokban a VORPA (az ún. proletárépítésszek szövetsége) játszott nem éppen dicsőséges szerepet: tagjai ugyan az avantgarde leggyengébb, formalista képviselői voltak építészeti gyakorlatukban, demagógiájuk (szocialista realizmust az építészetben!), frázis-programjuk a századeleji epigon-eklektizmus szálláscsinálója lett. Ha a harmincas évek elejétől uralkodóvá váló építész-csoport névsorát nézzük (Zsoltovszkij, Secuszov, Secuko stb.), akkor nyilvánvaló, hogy a „szocialista realista” építészet a századforduló akadémiizmusának, a már akkor, a forradalom előtt is professzori rangban tevékenykedő pszeudoklasszicistáknak az építészete. A művek is erről vallanak: Zsoltovszkij bérháza (Mohovaja) egy hivalkodó Palladio-palota utánzata; a háború miatt meg nem valósult Gelfreich-féle terv a szovjetek székháza számára gigantikus díszlet-kolosszus. A tehetséges fiatalok ismeretlenségbe tűntek (pl. Leonyidov is!), a professzori eklektika kisajátította a szocialista építészetet.

Kopp azzal fejezi be könyvét, hogy a húszas évek ugyan nem válhattak a szovjet és a szocialista építészet aranykorává, de jelentőségük így is óriási: a mai szocialista építészetnek és a modern építészetnek általában itt vetették meg kísérleti és elméleti alapjait. Hatásuk igen nagy volt — Le Corbusier-t, Lurçat-t, Ernst Mayt, Hannes Meyert, a kor megannyi jeles művészt személyesen is bekapcsolták tevékenységükbe a szovjet építésszek — s ma egyre többet emlegetik ezeket az úttörő kísérleteket Nyugaton is, de a Szovjetunióban is. Az 1954 után bekövetkezett fordulat az építészet számára is meghozta azokat a feladatokat, amelyeknek a megvalósításához sok tanulsággal szolgál a húszas évek szovjet urbanisztikája.

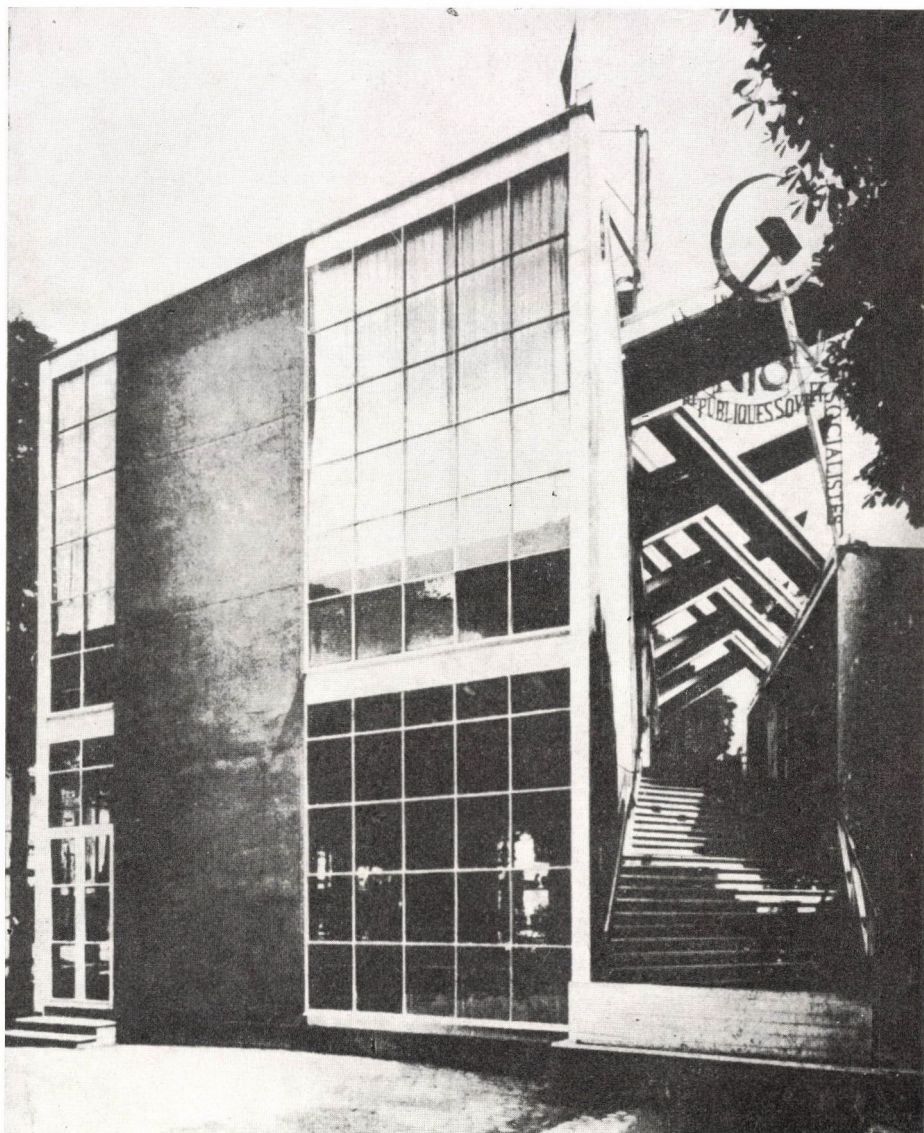
Kopp kitűnő könyve után is maradnak még a szovjet építészet és hatása történetéből feltárandó jelenségek. Alig tudunk például az olyan dolgokról, mint a Berlinben 1918-ban megalakult „Novembergruppe” nevű művészi csoport, amely a szocialista forradalom művészetének képviselője volt; építészeti csoportját Mies van der Rohe vezette, az a művész, aki a huszadik század kevés jelentős emlékműve közül az egyiket megalkotta: azt a Karl Liebknecht és Rosa Luxemburg emlékművet (vízszintes tagolás-

ban monumentális hasábok, téglából!), amely 1926-tól hirdette a szocialista eszméket és építészetet (míg a nácik le nem rombolták).

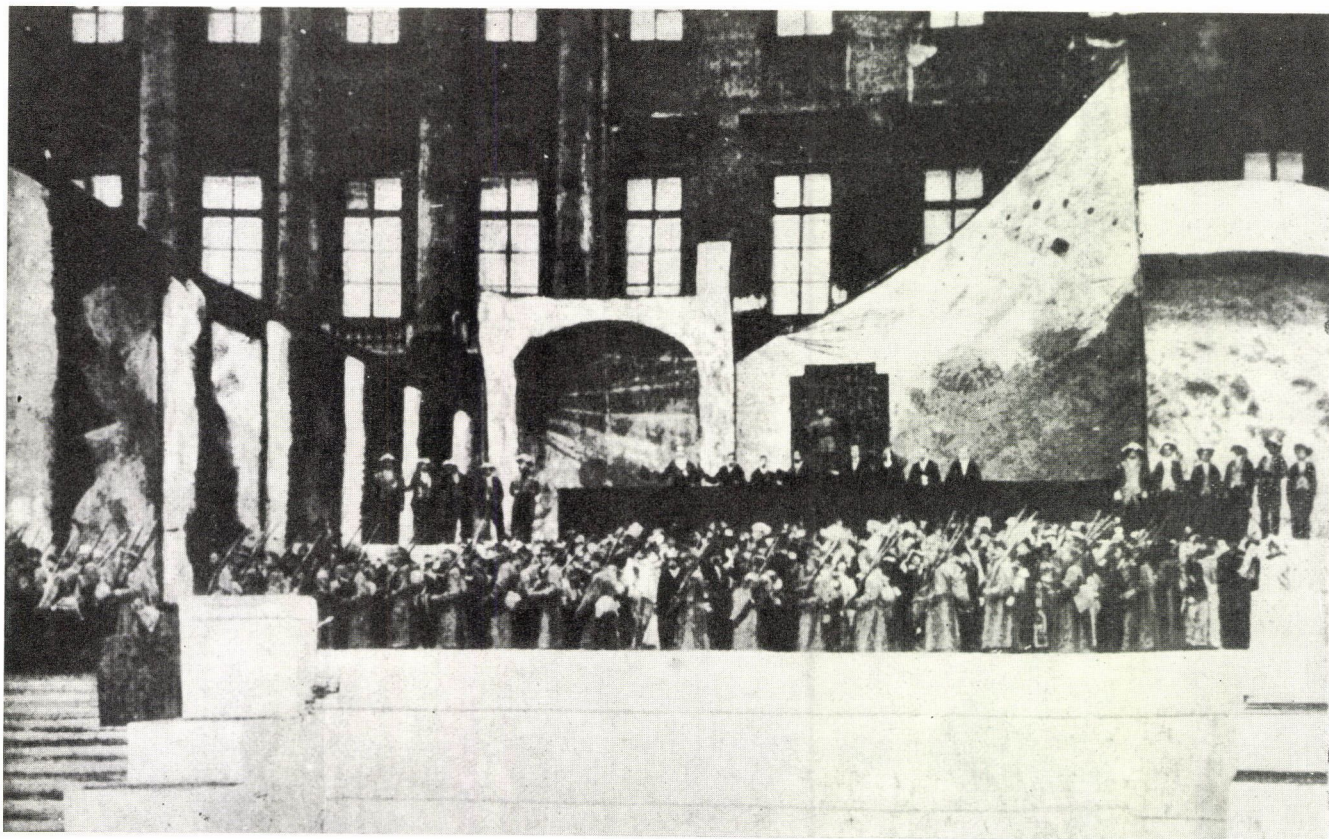
Azt, hogy a képzőművészet területén a forradalom a tömegkultúra megteremtésére erőteljes spontán kezdeményezéseket hozott, inkább csak memoárokból (pl. Ehrenburg: *Emberék, évek, életem*, I. kötet, Gondolat, 1962.), itt-ott elszórtan közzétett dokumentumokból tudjuk (Szymon Bojko: *Le devancement d'une époque ou révolution et culture*. Démocratie Nouvelle, février 1967. 33—64). Hogy az avantgarde irányoknak a forradalom előtti években feltűnt és később a szovjet művészetből teljesen kiszorult (esetleg emigrációban világhírré jutott) festői és szobrászai milyen lelkesedéssel fogtak hozzá a tömegeknek szóló politikai művészet megteremtéséhez, még leginkább egy angol szerző, Camilla Gray könyvéből ismerhetjük meg (*The Great Experiment — Russian Art 1863—1922*. Thames & Hudson, London, 1962. — Német kiadása: *Die russische Avantgarde der modernen Kunst 1863—1922*. DuMont Schauberg, Köln, 1963.).

Gray, mint könyve címében is jelzi, a múlt századtól kezdve bontja ki az orosz avantgarde irányzatok történetét. Tanulságos és gazdag anyagot közlő könyvéből csak a forradalom időszakának művészetéről szóló részeket ismertetem itt. 1917-et az avantgarde művészek mind lelkesen üdvözölték. „1918-ban nem az akadémikus irányzat festőit lehetett ott látni a Vörös téren, hanem a futuristákat, kubistákat, szuprematistákat . . . — Október után a klasszikus költészet epigonjai sebesen csomagoltak. Bunyin és Repin külföldre távozott. A futuristák, kubisták, szuprematisták maradtak otthon. Akárcsak nyugati elvbarátaik, a Rotonde békebeli törzsvendégei, gyűlölték a polgári társadalmat, s a forradalomban látták a kivezető utat.” (Ehrenburg: i. m. 272—73.) Igaz, hogy eleinte dühös jelszavaikban mereven kettéválasztották a hagyományt és az élő művészetet (nem művészeti mauzóleumra, hanem eleven művészetre van szükségünk! — hirdette Majakovszkij), de gyakorlatukban az ikonoklázis sosem valósult meg. Ellenben lelkesen rajzoltak és festettek a politikai propaganda számára: plakátokat és dekorációkat az ún. „agit-pojezd”-ok („agitációs vonatok”) számára, amelyek a frontokat és a falvakat tájékoztatták, az ünnepek, demonstrációk és a köznapis utca számára is. 1918-ban a pétervári évfordulót hatalmas „masszovoje prazdnyesztvo”-ként („tömeg-ünnepély”) rendezték meg; a főrendező, a szobrász Altman, hatalmas „dinamikus-futurista-absztrakt” díszleteket készíttetett a művészekkel, az emelvényen a Kerenszkij-kormányt frakkos-cilinderes színészek alakították, de a tömeg és a vöröskatonák maguk a nézőközönség voltak: nézők s egyben résztvevők is. Majakovszkij gyárszíréná-szimfóniákkal kísérletezett a szabadtéri politikai revűkhöz, Mejerhold tömegeknek szóló színpadi kísérleteihez Annyenkov és Tatlin készítették a díszleteket. Amikor elkészült az ún. „Monumentális Propaganda Terve”, az avantgardista művészek nagy lehetőségeket láttak benne: a monumentális szobrok realista előadásban komikusan hatottak volna — a kubista Bakunyin-portrét azonban a felháborodott tömeg lerombolta. (Lunacsarszkij visszaemlékezésében azt írja, hogy az anarchisták rombolták le, mert vezérük szobrászati kiesűfólásának fogták fel a szobrot. Vö. Lenin: *Az irodalomról*. Szikra, 1949. 238.) De ott voltak ezek a művészek a pályázatokon is (Tatlin tornya is így született) és a kiállításokon is. Gabo kinetikus kompozíciókat, Rodcsenko mobilokat, a festők képeket állítottak ki munkásklubokban, és maguk tartották a látogatóknak tárlatvezetést és magyarázatokat.

Amikor a Művelődésügyi Népbiztosság keretében megalakult a Képzőművészeti Ügyosztály, az avantgardisták ott is készségesen dolgoztak: a moszkvai osztályt Tatlin, a pétervárit Altman vezette, a múzeumi ügyek referense Rodcsenko volt, a tanácsadó kollégiumban pedig ott volt Kandinszkij, Punyi, Oszip Brik is. Lunacsarszkij népbiztosága ekkor szilárdan tartotta magát a művészeti irányzatok versengésének elvéhez; a Pravda 1918-ban tiltakozott az ellen, hogy a műtárgy-vásárlásra megszavazott állami



A szovjet pavilon az 1925-ös párizsi Exposition des Arts Décoratifs-on. Tervező:
K. Melnyikov



Tömegszínház formájában rendezett demonstráció a leningrádi Börzepingalota előtt



Malevics: Vízhordó asszony gyerekekkel (1910–11).



Rodchenko: Lef-plakát (1923).

keretből (két millió rubel nagy összeg volt!) futuristák műveiből is vegyenek, Lunacsarszkij nyilatkozatában ragaszkodott ahhoz, hogy minden irányzattól vásároljanak.

Rodcsenko múzeumi osztálya olyan elvek szerint tervezte a múzeumok megreformálását, amelyek pontosan megegyeznek a legszínvonalasabb mai programokkal: egy tucat galériát terveztek a művészeti kultúra terjesztésére a különböző városokban, ezek a galériák felerészben múzeumi anyagon nevelték volna közönségüket, felerészben pedig az élő művészet kiállító- és tanító-intézetei lettek volna. A nagy moszkvai és pétervári múzeumokat természetesen — a nagyhangú kiáltványokkal ellentétben — nem érintették a reformok.

Már sokkal rosszabbul jártak a művészképző főiskolák: ezeket átszervezték, de szerencsétlenül — szabadiskolákká minősítették őket, ami végül teljes anarchiához vezetett. Viszont a pétervári kísérleti intézet (Művészeti Kultúra Intézete Malevics és Kandinszkij elképzelései szerint) és a moszkvai Vhutyemasz (Országos Művészeti és Technikai Intézet, Liszickij, Tatlin, Rodcsenko és mások vezetésével) az építészet és a tárgyformáló művészet számára képeztek korszerű elvek alapján tervezőket. Ezen a téren aztán hamarosan megkezdődött a polarizálódás is: az utilitárius elvek képviselőiben Tatlin gyárba ment tervezőnek, Popova és Sztjepanova festőnők textilgyárba mentek, Rodcsenko tipográfus lett és Majakovszkij munkatársa a ROSZTA-nál, de még Liszickij is készített plakátokat, tipográfiai terveket; Malevics, Kandinszkij és a Pevsner-fivérek azonban a tiszta formai kísérletek felé fordultak s legfeljebb, a színházi díszlettervezést vállalták el. Az előbbieket a konstruktivizmus képviselői voltak, az utóbbiak a művészetet spekulatív tevékenységnek tekintették. A konstruktivisták túlzó elvei (a művészet meghalt!) mögött a tömegkultúra megteremtésének igénye húzódtott: a művészet és az ipar feladatát közösnek fogták fel: a proletár használati eszközeit akarták létrehozni. Tatlin volt köztük a legmozgékonyabb: kályhát és formaruhát egyaránt tervezett, majd — az avantgarde irányzatok felszámolása után is — évtizedekig dolgozott egy vitorlázó repülőgép konstrukcióján (Letatlin).

El (Eliezer) Liszickij (1890—1941) egyike a legérdekesebb avantgardistáknak; tőle származik az a híres plakát, amely pusztán színes geometrikus elemekkel jelképezi a politikai propaganda jelszavát: „Vörös ékkel üsd a fehéret!” vagy az a gyermekeknek szánt „szuprematista mesekönyv”, amely a formakultúra nevelésében a mai, korszerű tankönyvek elvi elődje, a *Két négyzet története* c. képeskönyv. Felcsége, a német származású Sophie Lissitzky-Küppers állította össze azt a kitűnő dokumentumanyagot, amelyből megismerhetjük tevékenységét (*El Lissitzky — Maler, Architekt, Typograf, Fotograf* — Erinnerungen, Briefe, Schriften übergeben von S. Lissitzky-Küppers, VEB Verlag, Dresden, 1967.). A technikai főiskolát Darmstadtban végezte, hazatérve Malevics hatása alá került, majd 1921-ben a moszkvai intézet (Vhutyemasz) tanáraként látogatott vissza Németországba, ahol összebarátkozott Moholy-Naggyal, Hans Arppal és másokkal; 1925 és 1928 között ismét Németországban, Hannoverban dolgozott. Közben egész Európát beutazta. A fiatal építész rendkívül tudatos kísérletező volt. Híres műfaja lett a „proun” (projekt utverzgyenyija novovo: „terv az újítás szentesítésére”): olyan (többnyire geometrikus, szerkesztett) rajz, amely a tiszta vizuális formák sorából fokozatos átalakítások útján old meg valamilyen konkrét (pl. tipográfiai, plakát, építészeti stb.) kompozíciót vagy konstrukciót. Ezeknek a prounoknak a didaktikai jelentősége felbecsülhetetlen. S az eredeti tehetségű és ötletekben kifogyhatatlan művész formakísérleteit többnyire tömegművészeti produkciókban realizálta: könyv- és lapfedelek, tipográfiai kompozíciók, plakátok (köztük sok fotomontázs-technikával), kiállítási termek dekorációja (pl. a kölni szovjet sajtókiállítás fotofrizei és plakátjai, 1928), színpadi díszletek s végül néhány építészeti alkotás (kiállítási pavilonok, stb.). Az 1941-ben elhunyt sokoldalú művész élete utolsó évtizedében is sorban tervezte a külföldi szovjet

kiállításokat, könyveket, de világhírét nem ezeknek az efemer és alkotójukhoz hálátlan műveknek, hanem prounjainak, pikturaként is értékelt didaktikus rajzainak köszönheti.

A drezdai kiadó adta ki a szovjet irodalmi avantgarde legnagyobb költőjének, Majakovszkijnak a rajzait a ROSZTA-kirakat számára is (Wiktor Duwakin: *Rostafenster — Majakowski als Dichter und bildender Künstler*. VEB Verlag, Dresden 1967). A szovjet hírgyűnökség moszkvai központjának kirakatában („ablakában”: okno Roszta) jelentek meg a költő plakátjai, többnyire igen egyszerű technikával, egy-két színnel és kifejező, tömör vonalakkal megoldott gúnyrajzok és rajzsorozatok, amelyekkel az aktuális politikai eseményeket kommentálta. Az 1919 és 1921 között készült, feliratos (gyakran verses) rajzi tréfák között sok ismert is van; mégis tanulságos a dokumentum-anyag, mert azt bizonyítja szemléletesen, amit az anyag ismerete híján legfeljebb elhitt a szakirodalomnak eddig az olvasó: Majakovszkij nemcsak költő volt, hanem politikai rajzoló is kiváló. De azt is, hogy a tömegművészeti műfaj egyik negatív vonása az aktualitáshoz kötődik: a költő kérészerűen rajzait aligha tekintette igazi művészetnek, inkább csak a művészet eszközeit is használó propagandafeladatnak. Ezek a könyvek és dokumentumok arról vallanak, amit az avantgarde általánosított bírálata vagy inkább kiátkozása feltételezni sem engedett: éppen az avantgarde művészei voltak a leginkább fogékonyak a tömegkultúra megteremtésének igényére. Nem a konzervatív akadémikusok, nein a klasszikus eszményekhez ragaszkodó művészek fordultak lelkes örömmel a forradalom felé, hanem a merész újtók. Úgy hitték, hogy a forradalom hozza meg számukra azt a közönségsikert, azt a tömegekkel való párbeszédet, amely minden igazi művész vágya. Nem az ő kitartásuk volt kevés, nem ők torpantak meg a tömegek meghódítására tett erőfeszítéseik első kudarcai után. S nem az ő tevékenységükben van az oka annak, hogy ma kell felfedeznünk bennük a szocialista tömegkultúra merész kezdeményezőit és úttörőit. Az a dogmatikus művészetpolitika, amely úttörő munkájukat megállította, oka annak is, hogy még ma is, a megváltozott körülmények között, a technikai tömegkultúra kapitalista konkurenciájának idején is sok a tennivalónk a szocialista tömegkultúráért — azért, amiért Majakovszkij, El Liszickij, Tatlin, Rodcsenko, Leonyidov és a húszas évek sok-sok nagy tehetségű szovjet művésze élt és dolgozott.

MÁ CZ Á J Á N O S

Új színház és tömegünnep

(Részletek az Új orosz irodalom című munkából)

Mácza János, a magyar avantgarde színház-teoretikusa, a Tanácsköztársaság bukása után, 1923. júliusában került a MOPR, a Forradalmárok Nemzetközi Segélyének a segítségével a Szovjetunióba. Szláv nyelvtudása révén hamarosan elsajátítja az orosz nyelvet, s 1924. januárjától a Közoktatási Népbiztosság irodalmi osztályán dolgozik.

Már a korábbi években is egyike volt a szovjet irodalom legjobb magyar ismerőseinek. Az általa szerkesztett Kassai Munkás című napilap közölte elsőként anyanyelvünkön az új orosz írók forradalom után írt alkotásait. Moszkvai tartózkodása alatt tovább mélyítette ismeretét, s rövidesen megírja impozáns monográfiáját, az Új orosz irodalmat (1925), amely a századfordulótól a húszas évek közepéig követi az orosz irodalom fejlődését.

E munkájából valók az alábbi részletek is, amelyek az orosz színház forradalmi változásairól adnak képet. Leírásai, megállapításai talán itt-ott szubjektívek, de e kortársi „elfogultság” ellenére is hiteles erővel idézik fel az orosz forradalmi színházak kísérleteit és útkereséseit.

A kéziratban maradt munkának ez az első magyar publikációja.

Botka Ferenc

A SZÍNHÁZAK A FORRADALOMBAN

Ha meg akarjuk vizsgálni a forradalom alatti orosz színházak fejlődését és formailag különböző útjait, a színháznak mint olyannak két igen fontos jellemzőjét kell figyelembe vennünk mindenekelőtt. Ez, a színház természetéből következő, két jellemző:

1. a színház az a hely, ahonnan a legváltozatosabb formákban, leggazdagabban és legközvetlenebbül lehet a *tömegekhez szólni*,

2. a színpad-művészet (színjátszás, dekoráció, dráma — szó, hang, mozdulat, forma, szín), mint a legösszetettebb és legbonyolultabb formája a művészeteknek, az egyes társadalmi korszakokban természetesen a *leglassúbb tempóban* dolgozza ki a maga „végleges” (egy-egy korszak szempontjából végleges) formáit és az összes művészetek közt a leglassabban a maga korszakának színpad- és dráma-stílusát.

Ez a két körülmény meghatározta egyrészt a Szovjetek művészeti szerveinek színház-politikáját, másrészt meghatározta magának a színháznak a fejlődését is.

A színház fejlődése általában a régi színházi formák s elsősorban az illúzió-színpadok elleni harc jegyében történik.

A színház-politika a színháznak a politikai és általában társadalmi agitáció, valamint a kollektív nevelés szolgálatába való állításának jelszavával indult. Ez a jelszó azonban semmiképp sem jelenti azt, mintha a hatalom átvétele után a proletár kormány minden színházat a közvetlen politikai agitáció céljára használt volna fel, beállítva a műsorba az agitációs darabokat (amelyeknek száma különben sem valami nagy) — ellenkezőleg: a Közoktatási Népbiztosság a színházakkal szemben meglehetősen enyhén, meglehetősen liberálisan járt el. Az állam először csak a régi állami színházakat vette át, a többi színházak pedig jó ideig megmaradtak a régi tulajdonosaik kezelésében (természetesen a TEO* ellenőrzése alatt). A színházak szocializálása csak 1919 őszére nyert befejezést, amikor már minden színház a közösség tulajdonába ment át. Ennek az eljárásnak az indoka az volt, hogy a Népbiztosság a lehetőségek szerint nemcsak meg akarta tartani a színházak régi nívóját, hanem még fejleszteni is akarta azt, amihez szükséges volt először lassanként megbarátkoztatni a semmiképp sem forradalmi színházi embereket (vezetőket, színészeket stb.) a szovjeturalommal.

A színház agitatív erejének kihasználása elsősorban olyan értelemben történt, hogy a színház, amely azelőtt csak a kiváltságosok számára volt elérhető — most egyszerre megnyílt a társadalom legszélesebb rétegei számára; hozzáférhetővé vált a munkások, parasztok és „feketemunkások” (napszámosok) azon százerei számára is, akik addig soha életükben nem láttak színházat belülről. És ha számításba vesszük, hogy Oroszországban — nem úgy, mint nyugaton — az ilyen munkások száma óriási volt, el tudjuk képzelni politikailag is kiható agitatív hatását annak a ténynek, hogy a színház valóban a tömegeké lett. A színházat a tömegekhez elsősorban a szakszervezetek közvetítették, amelyek eleinte nagyon olcsó jegyeket, majd pedig fokozatosan, teljesen ingyenes jegyeket osztottak szét tagjaik között. (A NEP bevezetésével, természetesen az ingyenes jegyek megszűntek, a kedvezményes jegyrendszer azonban még ma is fennáll. A szakszervezetek, munkás kultúr intézmények, iskolák stb. minden színházba és minden előadásra megkapják a jegyek egy bizonyos százalékát, amit 40—50—75 százalékkal olcsóbban osztanak szét a munkások és alkalmazottak között.)

Hogy a színházat valóban a tömegeknek lehessen adni, illetve, hogy a tömegeknek valóban lehessen színházat adni, nem lehetett meglegedni a színházak addigi számával, s az egyes színházi intézmények átszervezése mellett szükségessé vált egy egész sor új színház megszervezése. A városokban ezt részint kisebb új színházak megterem-

* TEO: Театральный Отдел: a Népbiztosság Színházi Főosztálya.

tésével, részint a meglevő színházak mellett szervezett *színházi stúdiók*, „tanműhelyek”, részint pedig az egyes üzemek klubjaiban felállított házi színpadok révén érték el. Vidéken igen nagy szerepet játszottak az ún. „frontszínházak”, amelyek a frontok mögött a pihenőre leváltott hadseregeket látták el kultúrával, és a vándorszíntársulatok, amelyek a falvakba vitték el az eddig ott teljesen ismeretlen színházat. Nagy gondot fordított a Népbiztosság arra, hogy az egyes nemzetiségek is megkapják a saját színházukat. Így születtek meg a szovjet alatt az első *kirgiz, tatár* stb. színházak, nem beszélve természetesen a nagyobb nemzetiségek színházairól, amelyek szintén megszorodtak. Hogy a színházi kultúra milyen nagy lendületet kapott már a szovjet első éveiben, azt legjobban mutatja az, hogy 1919-ben — nem számítva a moszkvai és leningrádi színházakat, valamint az üzemi kis színházakat — *háromezernél* több színház működött Szovjet-Oroszország területén! Moszkvában a következő új színházak nyíltak meg a forradalom első éveiben: Kalinyin színháza, Besszalko színház, a Központi Arénában a Proletárszínház, a Művészszínház 1., 2., 3. (Gorkijról elnevezett) majd a 4. számú kísérleti színpada (stúdiója), a Tyerevszat (a Forradalmi Szatira Színháza), Meyerhold vezetése alatt az 1. számú Állami Színház, később a Meyerhold Színház, a Forradalom Színháza és a Zsidó Kamaraszínház.

(1924 őszén újból átszervezték a moszkvai színházakat, s azóta a következő jelentősebb színházak működnek Moszkvában: Állami Akadémiai Színházak: *Nagy-színház* (Bolsoj, operaszínház); *Kísérleti Színház* (opera); *Kisszínház* (Malij, a klasszikus stílus drámaszínháza); *1. sz. Művész színház* (a régi Sztanyiszlavszkij-féle Művész színház); *2. sz. Művész színház* (a Művész színház volt 1. sz. stúdiója); *a Művész színház stúdiója* (a volt 2. sz. stúdió); *Vahtangov-színház* (a volt 3. sz. stúdió); *Kamaraszínház* (Tajrov színháza); *Gabima*. A Szakszervezeti Központ színházai: *Ermitasz* (dráma), *Akvarium* (vegyes műsorú); *Komisszarzszevszkaja Színháza* (az újra feltámasztott régi Komisszarzszevszkij színház); az *ODVE* (légiflotta barátai) *gyárának színháza*; *Beethoven-terem*. A MONO* színházai: *A Forradalom Színháza* (dráma); *Meyerhold Színház* (dráma); *Komédia* (a volt Kors-színház); *Forradalmi Szatira Színháza*; *Moszkvántúli Színház*; *Moszkvai Operettszínház*; *Szemperante* (dráma); *Kalyajev Színház* (vegyes műsorral). Ezekon kívül van még az állami és a moszkvai *Gyermekszínház*, az *Új Operettszínház*, a szintén állami *Zsidó Kamaraszínház* és a *Proletkult színháza*.)

Azzal azonban, hogy a színházakat megnyitották a tömegek előtt és új színházakat nyitottak a tömegek számára — a színház még nem lett a tömegeké. Az egész színházi kultúra, a színházak meglevő és hirtelen megpótoltt műsora, a színpad, a színész — mindez mégis idegen maradt a tömegek azon rétegei számára, amelyek számára a színház új valami volt. De idegen volt a tömegek többi rétegei számára is, akiknek az egész gondolkodása teljesen más irányokat kapott a forradalomban, mint amilyen irányban a régi színház vezetete.

Az új színház problémája ilyenképpen lényegében ott kezdődött, ahol felvetődött az a kérdés: milyen is legyen hát az új színház, miképpen lehet azt valóban a tömegek színházává tenni?

Erre a kérdésre két irányból keresték a megoldást.

Az egyik oldalon állottak azok, akik (tisztán akadémikus szempontokból nézve a dolgokat) az új *tömegeket akarták közel vinni a színházhoz*, mint egy meglevő kultúrtöbblethez — a másik oldalon pedig azok, akiknek az volt a felfogásuk, hogy nem a tömegeket kell megbarátkoztatni a színházzal, hanem ellenkezőleg, nem törődve a színház tradícióival, meg kell teremteni a tömegek forradalmi akaratából, a tömegek új életformáiból az

* MONO, Московское Отделение Народново Образо ванья: a Népi nevelési Ügyek Moszkvai Osztálya.

új — a régitől esetleg teljesen különböző — *forradalmi színpadot*. Az első felfogás a színházi „reformisták”, „a forma-forradalmárok” és „értékátmentők” felfogása — a második a forradalmi, „baloldali” művészeké, akiknek jelszava: „Éljen a művészetek Októbere!”

A reformisták törekvéseivel az Akadémiai és kisebb színházakban találkozunk, a színház forradalmasításának törekvései pedig Meyerholdnál és Meyerhold tanítványainál (Proletkult színház, Forradalom színháza) nyilvánulnak meg.

A színházi reformátorok az első időkben minden erejükkel a színpaddekorációra vetették magukat. Két oka is volt ennek. Egyrészt az az akarás nyilvánult meg ebben a jelenségben, amely érezve, hogy a forradalomban mégsem lehet ugyanazzal a színpaddal az új néző elé menni, mint a forradalom előtt, megváltoztatta a színpad külső képét. Lényegében tulajdonképpen semmi sem történt: a rendezők szóhoz engedték a képzőművészetek forma-forradalmában elért futurista, kubista, expresszionista eredményeket a színpadjaikon, hogy ezzel egyrészt eleget tegyenek a „forradalom követeléseinek”, másrészt a külsőségek megváltoztatása árán sikerült megóvni minden egyebet: a régi műsort, a régi játéktílust stb. A Nagyoperában így jutott pl. a *Lohengrin* expresszionista díszletekhez; ugyanennek a formalisztikus szempontú útnak egy másik fázisát jelzi pl. a *Phaedra* előadás a Kamaraszínházban.

A díszletezés kihangsúlyozásának másik oka már „szocialista tendenciájú” elméleti indokolásban van megfogalmazva. Voltak színházi emberek, akik tekintetbe véve azt, hogy az új tömegeknek idegen a drámai nyelv, a színpadi mozgás ritmusa, a muzsika stb. — kell tehát valami olyat teremteni a színpadon, ami megfogja ezt az új nézőt. Ezt a célt akarták elérni a minél „pompásabb” díszletezéssel. Sőt akadtak olyanok is, akik ezt az elméletet még tovább vitték, s azt mondták, hogy a színházi díszletek révén egyenesen nevelni lehet — és kell — a tömegek izlését, fejleszteni kell a képzőművészeti kultúrájukat.

A színház és közönség összehozását sokkal életrevalóbb módon próbálta meg az 1. sz. Állami színházban Meyerhold, aki a nézőtér ülőhelyeire kérdőíveket helyezett el egy egész sor kérdéssel arra vonatkozólag, hogy mi tetszett és mi nem tetszett az illető nézőnek az előadásból, a játékból, a díszletekből, a nézőtér berendezéséből stb., stb.

Egy másik módszere a színpad és nézőtér szorosabb összekapcsolásának az ún. tanácsadás, *társ szerződés*. A módszer principiuma az, hogy a nézőt a színház belekapcsolja a maga alkotómunkájába, hogy ezáltal utat nyisson a kollektív-alkotószínház felé. A módszer lényege az, hogy minden nézőnek joga van írásban bejelenteni, hogy a színészek játékán, a rendezésben, sőt a darab meséjén és cselekményén is minéféle javítani és változtatni valót talált. A színháznál egy külön bizottság működött, amely a beérkezett véleményeket feldolgozta, s eldöntötte, helyesnek találja-e a véleményező néző tanácsait, vagy nem. A helyesnek talált tanácsokat a legrövidebb időn belül végre is hajtották, úgy, hogy a legközelebbi alkalommal a darabot már a kívánt korrekktúrával játszották. Így voltak esetek, hogy a nézők kívánságára nemcsak az egyes szereplők jellemét, az egyes jelenetek fejleményét és a darab befejezését kellett megváltoztatni, hanem, néhány heti előadás után megváltozott az egész darab, amely többé már nem az eredetileg bemutatott szerző darabja, hanem egy, a *nézők közös akarásából* kialakult, teljesen új színdarab lett.

Érdekesek és igen népszerűek voltak az *agitációs kollektív-színpad* kísérletek. A színpadon a forradalom valamely aktuális problémáját állítják be olyan módon, hogy a cselekmény alapjául vett esemény vagy probléma kidolgozása, a nézőtér bevonásával, kollektív úton történik. Igen népszerűek voltak pl.: Kerenszkij a forradalmi törvényszék előtt, Lenin az antant kapitalisták ítélőszéke előtt, „szabályos” törvényszéki tárgyalás formájában. A nézőtér a színházi „azsanprovokatórok” közreműködése nélkül is hamarosan közbeszólt a „tárgyalás” menetébe; a beleszólások egymást provokálták

tovább, a színpad felvette a közbeszólásokat s a *commedia dell' arte* módjára belekapcsolta azokat a cselekmény vonalába. Az első negyedóra után már pompásan folyt a valóban kollektív előadás, amelyben a néző már nem néző, hanem aktív szereplő s amelynek csak egy „főszereplője” volt — maga a tömeg.

A forradalom monumentális mozgását, a polgárháború és osztályharc hatalmas lendületeit, a tömegek feszülő energiáinak dinamikáját az összes színházi kísérletek közül a *tömegszínház-kísérletek* fejezték ki legteljesebben.

A két legjelentősebb kísérlet: a leningrádi Téli Palota ostromának „igazi” tömegekkel, igazi vöröskatonákkal, ágyúkkal, stb. való megjátszása és a leningrádi Börzsepalota előtti térségen végbement tömegjáték, amely a három Internacionálé történetének keretében a munkásmozgalom történetét adta szintén „igazi” tömegekkel. Ezeknek a tömegjátékoknak elég részletes leírását kapta az európai olvasó már annakidején pl. Holitschernél s egyéb helyeken;* így mi ezen a helyen inkább csak a tömegszínház elméletének, Kerzsencev „*Alkotó-színház*”-ának ismertetésére szorítkozunk.

Kerzsencev a jövő színházának elméleti megépítéséhez a mai színpad analíziséből indul ki. Azonban ellentétben a színpadreformátorokkal, nem azért, hogy a régi értékek felhasználásával és átértékelésével teremtsen meg az új színpadot — ellenkezőleg: ő a mai színpadot a maga teljes egészében csak negatívnak tekinti, s annak bizonyítására használja fel, hogy a színház lényege mennyire elcsavarodott, elveszett a burzsoá színházban. A kapitalizmus korának legjellegzetesebb színháza a New York-i Hippodrom, ez az ezreket befogadó hatalmas terem, amely a maga potpourris műsorával a napi verekedésben kifáradt „modern ember” felcsigázott idegeinek visszhangja és elzsongítója akar lenni. Ez ma nyugaton az egyetlen színház, amelyikben a nézőtér együtt él a színpaddal, ahol a színpad nincs metafizikus magasságokban a nézőtér fölé emelve. Európának nincs ilyen jellegzetes színháza, ott ellenben a mozgószínházakban találják meg a tömegek azt, amit a színházban kellene megtalálniok. „Hogy a mechanikus mozgószínház olyan sikeresen konkurrál a drámai színházakkal, annak az az oka, hogy az utóbbi lélektelen mechanizmussá változott, amely tisztán csak külsőséges benyomásokat ad.” A drámaszínházak halott formákká merevedett „tartalmának” mechanikus volta nem tudja mélyebben megfogni az embereket — s azok ezért inkább oda mennek, ahol bevallottan mechanikus formákat kapnak, de ezeket aztán özönével és „ördögi leleményességgel”. A teljesen elmechanizálódott drámaszínpadot Kerzsencev véleménye szerint semmiféle reformátor-kísérlet segítségével sem lehet már életre támasztani. A régi burzsoá színházat nem lehet többé újra élővé tenni. A színháznak nem reformátorokra, hanem forradalmárookra van szüksége, hogy megteremhessen az új életformának megfelelő új színház. Az új színház megteremtésének munkáját csak az tudhatja elvégezni, akié a színház, akinek az életéből összetevődik maga a színpad.

Ez pedig — a *tömeg*.

A színház azonban nem akkor lesz a tömegeké, ha azok beülnek a nézőtérre és passzív végignézik az előadást — amelyben állítólag az ő életüket viszik színpadra *mások* — hanem akkor, ha teljes énjükkel, aktíve belekapcsolódnak a színpad életébe: az alkotásba. Amíg a színház abból áll, hogy egy kis csoport „játsza a szerepet” s egy másik nagy csoport pedig nézi a játékot — addig ez nem a tömegek színháza.

A reformátorok olyanképpen próbálták meg a színházat „demokratizálni”, hogy színpadokat állítottak fel a munkásnegyedekben és olcsó helyáru előadásokat rendeztek a „népnek”. Hogy ezáltal nem lett a tömegeké a színház — kétségtelen.

* E tömegjátékokról részletesebben I. BOTKA FERENC: A Szovjet színházi kísérletek első magyar sajtóvisszhangja. Világirodalmi Figyelő 1960. 50—59.

A tömegek élén álló individuum nem a tömeg. Nem az a tömegekből önkényesen kiszakított individuum sem. De nem az a „típus” sem, sem pedig a tömegeknek szimbolikus megjelenítési formája. A tömeg egy roppant százarú valami, amelynek legigazibb formája, legigazibb szimbóluma — saját maga. A tömegnek nem néznie, nem „elérzékenykednie” kell az ilyen típusok vagy szimbólumok fölött a színházban, hanem velejátszani a színpaddal — továbbmenve: a színpad és nézőtér teljes egységében „alkotva megélnie” a „darabot”, amely már nem is színdarab, hanem: *ünnepi játék*.

Ez a színház, ennek a színháznak az ünnepi tömegjátéka nem a régi színház formáiból fog megszületni, hanem — a proletárlakásokból fog elindulni, ki a terekre, az arénákba.

Ahhoz, hogy a kollektív színház-alkotás megindulhasson, két dologra van szükség. Meg kell teremteni elsősorban „az új kísérletek laboratóriumait”, a munkásnegyedek kísérleti színházait, s el kell választani a tömegeket a „hivatásos színésztől”, a régi színházaktól. A munkásszínházaknak nem az a feladata, hogy „műkedvelőket” neveljen — írja Kerszencev —, és nem is az, hogy „hivatásos színészeket képezzen”, akik kitűnően eljátszák a szocialista műsor darabjait, hanem az, hogy teret adjon a nagy tömegek művészi érzései számára az alkotásnak.

Egy-egy munkásnegyed, gyár, utca vagy falu munkássága közös megbeszélés alapján összeáll, kiválogatja a maga „szerepszínészeit” a játszandó darabhoz, megbeszéli a darabot, házilag megcsinálja a kosztümöket, díszleteket (ez is egyik formája az alkotásban való aktív részvételnek), a próbákon közös munkával korrigálják úgy a játékot, mint magát a darabot is maguk a munkások úgy, hogy mire előadásra kerül, *minden egyes nézőnek van valami személyes élménye az előadással* (darabbal, játékkal, kosztümmel stb.) *kapcsolatban, minden néző részese az alkotásnak*. S ami így a színpadon megelevenedett, az nem művészkedés többé, nem műkedvelés, hanem a tömegek életének szerves megnyilvánulása.

Ez Kerszencev tömegszínháza, az „alkotó színház”, amely kollektív munka eredményeképp születik a cirkuszok arénáira, a nagyvárosi terekre, ahová Kerszencev a holt szobrok, agyonberetvált bokrok helyébe hatalmas amfiteátrumokat kíván.

A MOSZKVAI SZÍNHÁZAK

A moszkvai színházakat három nagy csoportba lehet osztani. Az első csoportba tartoznak az ún. „akadémikus” színházak, a másodikba a forradalmi „baloldali” színházak, s a harmadikba azok a kisebb jelentőségű színházak, amelyeknek nincsen önálló stílusuk, hanem csak a régebbi és újabb színpadi eredmények inkább impresszionisztikus, mint szisztematikus keverésével dolgoznak.

Az akadémikus színházak közül a legtipikusabban akadémikus jelenség a *Kis-színház* (Malij tyeatr), a „nagy színpadi tradíciók”, a színpadi realizmus „klasszikusan” értelmezett stílusának ápolója. Műsora Gogol, Osztrovszkij, Shakespeare, Scribe és az ezek útján haladó újabb orosz írók (Lunacsarszkij, Jurin, A. Alekszejev stb.) darabjaiból van összeállítva. Ideológiailag úgyszólván semmi köze a forradalomhoz. Új darabjainak „forradalmi” problémáit a progresszív polgár „forradalmisága” jellemzi. Egyik „forradalmi” darabja (pl. Alekszejev: *A vas fal*) a reakciós király-apa és a „forradalmár” király-fiú összeütközésének mesterkélten meséjében véli „klasszikus” módon ábrázolni a forradalom pszichológiai problémáját. Nem sokkal több köze van a forradalom „pszichológiájához” Lunacsarszkij reneszánsz-drámájának, a *Hercegnek*, amelyben a különben ügyesen felépített mese szenvedélyes jelenetei mellett a forradalomnak és forradalmiágnak csak valami egészen absztrakt értelmezése érezhető.

Formai szempontból kétségtelenül „halad” a színház, amely a szigorú klasszicizmustól elérkezett először a szabadabb realizmushoz, aztán a stilizációhoz, majd pedig, legújabbban, hajlandónak mutatkozik tudomásul venni az új színházak dinamikus stílusának eredményeit, sőt, diszletek helyébe, színpadi konstrukciókat is alkalmaz. A színházat itt még a legmérsékeltbben baloldali kritika is eleven-halottnak tartja.

Alig valamivel áll jobban a dolog a másik akadémikus színházzal és három fiókjával: a *Művész színházzal*.

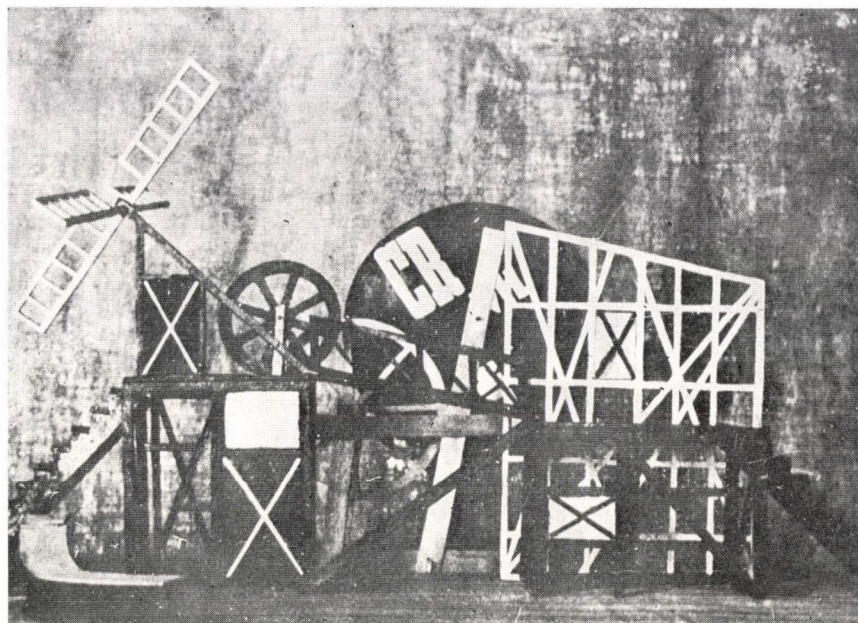
Alig tíz esztendeje még, amikor nyugaton, ha forradalmi színházzal volt szó, ezt a színházat említették, ezt a színházat idézték elsősorban. Néhány előadása (a *Kék madár*, az *Éjjeli menedékhely* stb.) világhírűvé és az „új” előadásmód mintaképévé vált. A Művész színház megalapítójának és vezetőjének *Sztanyiszlavszkij*nek, mint ismeretes, az volt az érdeme, hogy végleg leszámolva a színpadi klasszicizmus mindenféle formájával, megteremtette az „abszolút realista” színpadi stílust, amelyben minden egyes díszletdarabka, a színész minden mozdulata, hangja a legteljesebben alá volt rendelve egyrészt az előadott darab pszichikális tartalmának, másrészt a rendezőnek, aki a darab pszichéjét képviselte. A színház a maga stílusában valóban a legtökéletesebbet produkálta, egészséges lökést adott a színpad további fejlődésének, s alkalmat adott néhány igen tehetséges színész és rendező (Vahtangov, Meyerhold) kifejlődésének. A színház műsorának legjellegzetesebb darabjai a *Kék madáron* és az *Éjjeli menedékhelyen* kívül: *Hamlet*, *Lear király* (Shakespeare), *Lysistrate* (Arisztophanész), *Jairus lánya* (D’Annunzio), *A sötét szoba királya* (Rabindranath Tagore), *Fedor Joannovics cár*, *Szerelem — aranykönyv* (A. Tolsztoj), *Cseresznyéskert* (Csehov) stb., stb.

A színház legerősebb jellemzője: a *pszichologizmus és esztétizmus*. Tartalmilag tökéleteset, formailag szépet adni — ez a színház és stúdióinak jelszava. Ennek a jelszónak gyakorlati következménye: a színpadnak az a legkisebb finomságokig menő kiegyensúlyozottsága, amely oly jellemző a dekadens színpadokra, s amely végeredményben a szinte kínosan ható precizitáshoz vezet. Az ilyen színpadnak nincsen megmozdító ereje, csak elszongító hatása; az ilyen színpad nem aktív, hanem a legteljesebb mértékben *passzív*.

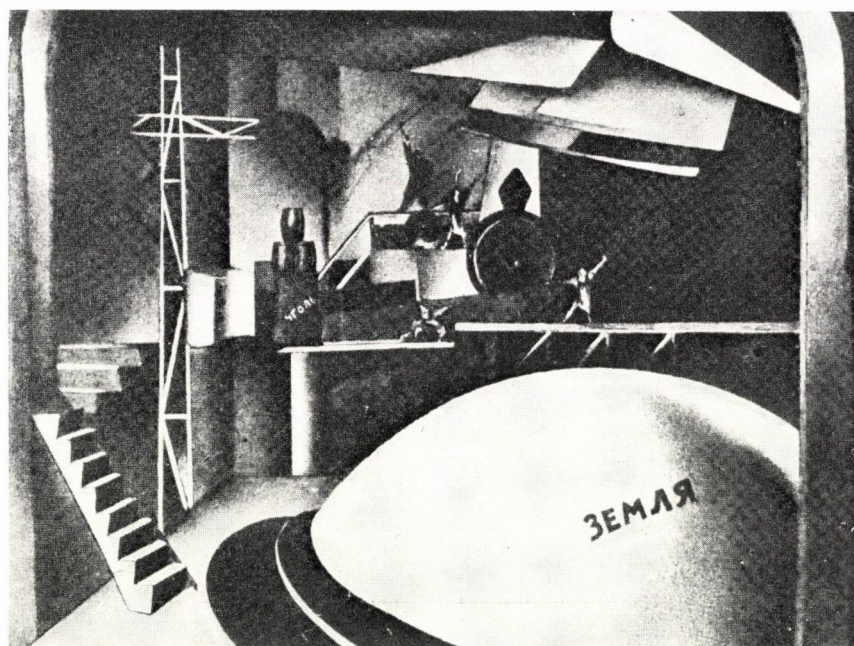
Ezt a jellemzőjét a Művész színház és stúdiói megtartották a forradalomban is. A tradícióktól csak a 3. sz. Stúdió vezetője *Vahtangov* tért el, aki megpróbálta elevenebbé tenni színpadját: megpróbálta az esztétikai hatásokat felfrissíteni a dinamizmus lehetőségeivel.

Az akadémikus színházak közül, formai tekintetben, legtávolabb van a *Tairov* vezetése alatt álló *Kamaraszínház*. A mindössze tízesztendőss színház a háború első esztendejében a klasszicizmus, ál-klasszicizmus, pszichologizmus elleni jelszavakkal indult harcra az „őszinte”, „felszabadított”, „új-realista” színpadért. Tairov, az eddigi színpadstílusokkal szemben, kizárólagosan a *játékra*, magára az *előadásra* bázisozta a maga új színpadát. A színpad központjába ilyenképpen a színész, a játék, a mozdulat kerül, amelynek kötelessége, teljessége szempontjából egészen mindegy, hogy milyen alkalomból nyilvánul meg: azaz milyen az a színdarab, amely alkalmat ad a játékra. Mert Tairovék szempontjából nem más és nem több a dráma, komédia, opera stb., mint alkalom a játékra, amely nem a darabért, hanem tisztán önmagáért van.

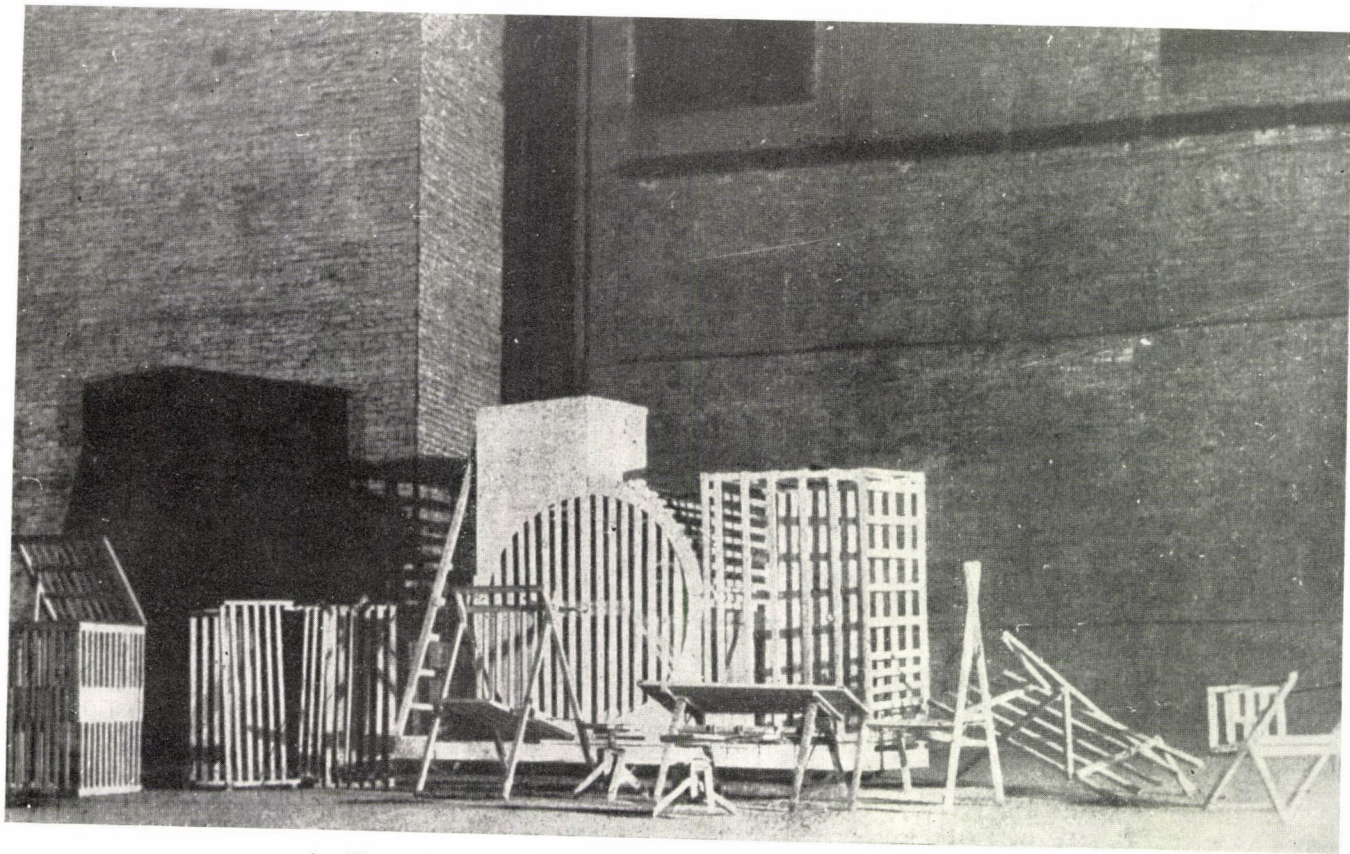
A Kamaraszínház színpadán tehát maga a színpad principiuma van, az előző színpadokhoz viszonyítva, kifordítva. Ott az előadás csak formája a drámának — itt maga az előadás a lényeg, s a dráma csak forma. Ilyenképpen a Kamaraszínház színésze számára tökéletesen mindegy, táncos-énekes bohózatban vagy shakespeare-i tragédiában játszik-e. Ő itt is, ott is csak játszik, szabadon, magáért a játékért, a játék (és nem a színdarab vagy élet) realitásával. Tairov, a Kamaraszínház stílusával a színházat akarta felszabadítani (színháza: a Felszabadult Színház) mindenféle hazug megkötöttség



Meyerhold Színpadképe. Commerlinck „Csodaszarvas” e. darabjához (1922)



Meyerhold színpadképe Majakovszkij: „Buffo-minisztérium”-ához. (1921)



A „Harlekin halála”-hoz készített Meyerhold színpadkép (1922)

alól — végeredményben azonban nem ez történt. Tairov „felszabadította” a játékot, elnyomva ezzel a színpad egyéb fontos tényezőit, s ugyanakkor ezzel a „felszabadított” játékkal a legteljesebb mértékben megkötötte a színpadot. A színpad fölött úrrá lett a *játék féktelen formalizmusa*.

Ez az oka aztán annak is, hogy a forradalom teljesen nyomtalanul ment el a Kamaraszínház fölött. A színház tovább játszotta a maga régi műsorát, a *Girofflé és Girofflát*, a *Phaedrát*, a *Brambilla hercegnőt*, a *Harlekin királyt*, *Rómeó és Juliát*, anélkül, hogy a játéklehetőségeken kívül valami köze is lett volna ezekhez a darabokhoz. „Forradalmi” kísérlet akart lenni Marienhof *Babloni ügyvédje*, amely — az ókorba transzponálva — a kereskedő-nagyburzsoázia szatiráját akarta adni — azonban csak kísérlet maradt ez is, a komolyan értelmezett forradalmi jelleg teljes hiányával.

A legutolsó időkben a színház Chesterton és B. Shaw darabjaival (*Ember, akit Csütörtöknek hívtak* és *Szent Johanna*) próbált meg kiutat találni a zsákutcából, amelybe formalizmusa belevitte. Hogy ez mennyire és milyen utakon fog sikerülni, azt két előadásból még nem lehet eldönteni.

A nem-akadémikus színházak közül a tűzvész által elpusztított, s azóta megszűnt kis *Foregger színház* vehette fel a formalizmus túlhajtása dolgában a Kamaraszínházzal a versenyt. A színház, music-hallok, kabarék és tánclokálok valami egészen különös — és egészen nagyvárosi jellegű — keverékét képviselte ez a kis színház, amelynek stílusa föltétlenül a forradalom előtti egofuturisták jelszavait kellett, hogy asszociálja.

A színpad forradalmasított formáinak és a forradalmi lényegnek szintézisét eddig még csak egyetlen rendezőnek, *Meyerholdnak*, illetve tanítványainak sikerült megteremtteni az óra elnevezett színházban (*Meyerhold színház*) és a *Forradalom színházában*.

Formai szempontokból Meyerhold is ugyanonnan indult ki, ahonnan minden baloldali szándékú színház: az illúzió, a színpadi hazugságok elleni harcból. Ő is elérkezett a régi játékmód teljes megbontásához, amellet azonban megbontotta a színpadot is, amelyet mozgó és mozgatható konstrukciókkal népesített be, legteljesebb mértékben kihasználja az összes őszinte szín- és fényhatásokat (őszintét, mert nem mint szimbólumok vagy dekoratív elemek, hanem mint olyanok jelennek meg színpadán); az emberi test fizikai kultúrája segítségével a mozgások új, szabad lehetőségeit állítja a színpadra („biomechanikus mozgás”). Úgy, mint Tairovnál, a színpad nála is uralkodik a darabíró és a színdarab fölött, amelyet a hazug-reális helyett a színpad eleven realitásainak logikája kormányoz. Meyerholdnál azonban a játék nem önmagáért való, a színpad nem a társadalmi vonatkozásaitól mesterségesen elvágott „művészet”. A színpadot — játékot, mozgást, hangot, darabot egyetlen egységes erő kormányozza: az *ideológiai egység*. A forradalmi akarat egysége.

Bármilyen is nyúl Meyerhold — legyen az Osztrovszkij darabja, Verhaeren-vers, Ehrenburg-regény — nála a drámai sujet egy-egy forradalmi jelszóhoz kapcsolva, határozott irányt kap: a forradalmi agitáció irányát.

A formális logika mértékével mérve egymáshoz egyáltalán nem tartozón jelenik meg nála Csicserin képe, s jelennek meg a forradalom vezéreinek vetített jelszavai az aktuális politika problémái — Osztrovszkij-meséhez, Anatole France-ötletéhez kapcsoltan. Ez az egymáshoz-nem-tartozás azonban azonnal megszűnik, ha nem a régi színházhoz szokott szemmel és a régi drámához szokott füllel figyeljük Meyerhold színpadát. Itt (a sikerült előadásoknál természetesen) mindent egybefoglal az a forradalmi akarat, amely a *nézőtérrel áramlik fel a színpadra*, s amelynek a színpad szintetikus visszaverője. Itt nem játszanak egyrészt — és néznek másrészt — hanem, egy lépéssel már tovább: játszanak *azért, azt és úgy*, hogy a játék visszhangja legyen a *nézőtér akaratának*.

Ez Meyerhold színpadainak óriási érdeme s a Meyerholdi előadások igazi, őszinte sikerének titka. Formailag ugyanaz a játékmód, s formailag lényegében ugyanaz a

színpad, amely a Kamernijben csak az érzékéig jut el a nézőnek — itt a tudatát és tudat alatti világát fogja meg a — nagyrészt fiatal munkásokkal teli — nézőtérnek.

A két színház közül a Meyerhold színházban a mester dolgozik, míg a forradalmi színházban a mester tanítványai.

Meyerhold műsorának jelentősebb darabjai: *Virradat* (1920, Verhaeren után), *Misztéria Buff* (Majakovszkij, 1921), *A nagylelkű orrszarvú* (1922), *Tarelkin halála* (1922), *Zemlja díbom* (A felfeszült föld, Tretyakov darabja, 1923), *Erdő* (Osztrovszkij 1924), *Trust D. E.* (Podgajeczkij inszcenirozása Ehrenburg ilyen című regényéből, 1924) a Meyerhold színházban; és *Ozero Lyuly* (Lyuly to Faikotol), *Sztyenka Razin* (Kamenszkij darabja), *Echo* (Bill—Belocerkovszkij) és *Négyes angyalokkal* (Nirge inszcenirozása A. France *Pártütő angyalokjából*) a Forradalom színházában, *Gripics* rendezésében.

Meyerhold még csak elindult. Gazdagon indult s nem állt meg eddigi eredményeinél. Ezek az ő fejlődő eredményei azonban nem csak mint színpadi eredmények fontosak, hanem kétségtelenül fontos elemei lesznek a tömegünnepekből kialakulandó kollektív tömegjátékoknak is.

A Z „ELSŐ MUNKÁSSZÍNHÁZ”

1922 tavaszán fogadta el a Proletkult plénuma a moszkvai Proletkult új színház-programját, amelynek kidolgozása és végrehajtása az Első Munkásszínház rendezőjének, *Sz. Eizensteinnek* (Meyerhold volt tanítványának) nevéhez fűződik.

Az új program lényege: *kísérlet tenni a „kisszínházi” (kabaré, vaudeville) és a cirkusztílus szintézisével a színpadon.* A terv indokolása szerint ezek a formák állanak legközelebb a mai nézőhöz; a kabaré és cirkusz az, amely a legteljesebben képes arra, hogy megvalósítsa a színpad (illetve porond) és a nézőtér élő kapcsolatát, együttműködését.

A program beteljesítéséhez természetesen egészen más felfogású és gyakorlatú színészekre volt szüksége a színháznak, mint amilyenek a régi színészek voltak; a program tehát meghatározta a színésznevelést is, amely a *tornára, az akrobata mutatványok betanulására s a legszélesebb skálájú hangtornára helyezte a fősúlyt.* Ugyanilyen szellemben kezdte meg a működését *Eizenstein* vezetésével az új rendezői tanműhely, amelynek hivatása a vidék számára új rendezőket nevelni.

Az új színház első kísérlete tárgyául Alekszandr *Osztrovszkijnek* (1823—1886), a régi Oroszország egyetlen vérbeli színpadi szerzőjének *Na vszjakogo mudreca dovolyno prosztoji* (Bölcsnek se árt az egyszerűség) című társadalmi vígjátékát választotta, amely *Sz. Tretyakov* átdolgozásában került színre.

Tretyakov a „régii jó világot” áthelyezte az emigrációba, a régi nemesek, generálisok és dámaik nevét a mostani képviselőik nevével helyettesítette be (pl. Joffre, Miljutyin, nep-kereskedő stb.), beállított egy új képet, kettőt átdolgozott, kiemelte a darab molière-i szövevényeit. Eizenstein a rendező, a kabaré, a cirkusz és cirkuszi buffonáda minden eszközével aláhúzta a darab komikus elemeit, úgy hogy azok gúnyná élesedtek; akrobata mutatványokat, clown-tréfákat, zsonglőr-tréfákat állított be — s az első kísérlet sikere nem maradhatott el.

Ú J SZ Í N P A D

Azaz: nem színpad — aréna, cirkuszporond, külső formájában is, csak éppen hogy nem körülülük a nézők, hanem előtte ülnek, mint a színpad előtt. Maga a porond azonban nincs elzárva a nézőtértől, s a nézők a porondon keresztül mennek fel az emelvényekre.

Itt valóság a nézőtér és színpad közötti merev elzárttság megszüntetése; valóság a színpad „művészet” egyszerű produkciós munkává való „leértékelése” — azaz a színpad szerepének reális értékelése. Itt nincs többé kulissza, vászonerdő, vászonfal és semmiféle illúziót-keltő rekvizituma a régi színpadnak. Falak és „konstrukciók” — meztelen faalkotmányok, amik semmi többet nem akarnak mondani a néző számára, mint amik a valóságban. Az emelvény — emelvény, anélkül, hogy terasznak, balkonnak vagy palotának akarna látszani. A létra — létra, semmivel sem más, mint a vakolómunkások létrája. A villanylámpa — lámpa, nem pedig „holdfény”, „napfény”.

Minden a maga *reális valóságában* jelenik meg.

Azaz: pontosabban, minden tárgy.

Mert a színésszel szemben már nem ez az elv vezeti a rendezőt. A színésznek ötszörösét, tízszeresét kell produkálnia annak, ami; a színésznek a mozdulatok olyan lehetetlennek látszó skáláját kell végigcsinálnia, amire egyetlen európai színész sem lenne képes. A Proletkult színészei (egyedtől egyig fizikai munkások voltak azelőtt) épp oly biztonsággal járnak a kifeszített drótkötélen, ballanszírozzák a három-négy méteres, konzervdobozokkal teleaggatott rudakat („Mudrec”) s csinálják a legügyesebb zsonglórmutatványokat, mint amilyen biztosak a hangjukban.

A közönséget meg kell lepni, rajta kell ütni, állandó transzban kell tartani, hogy egy pillanatra se tudjon másra gondolni, egy pillanatra se tudjon kikapcsolódni a darab menetéből. A régi színpad is igyekezett ezt az elvet teljesíteni, ezért volt a sok szemfényvesztés, dekoráció s a színpadi illúzió minden más eszköze. Itt azonban az illúzió ki van kapcsolva (nem száz százalékosan ugyan) — s az új rendező az emberekkel, a mozgás hihetetlenre feszítésével akarja kiváltani az úgynevezett színpadi hatást.

Hogy a kívánt hatás nem marad el, arról estéről estére győződhetünk meg a Proletkult arénájában. A kérdés csak az, hogy valóban ezekkel az eszközökkel és formákkal kell-e hozzáférkőzni az új színház új közönségéhez; hogy valóban a proletariátus szükségleteiből fakadó formák-e azok, amiket Eizenstein a színpadon alkalmaz?

Ezt majd a jövő fogja eldönteni.

T I S Z A Y A N D O R

A szavalókórus kulturális és mozgalmi szerepe

Az úgynevezett t ö m e g d r á m á n a k, minden korszakban fontos kifejező eszköze volt a különböző k a r o k szerepeltetése, amelyekon keresztül köztették a n é p, a tömegek véleményét, ellenvéleményét, ítéletét és elhatározását, valamint egyes szereplőivel annak súlypontját, narrátoraival gondolatainak irányítását, egyben aláfestve vele a cselekményt. Tehát mindenképpen fontos kiegészítője volt a kar a tragédiának, illetve komédiának, az ógörög színjáték e két kifejezőjének.

A különböző karok, ellenkarok, férfi és női karok, vegyeskarok és egyes csoportok beszélő-karai, amelyeket szólamvezetők, csoportos- és szólóhangok variáltak, igen kifejezően érzékeltették mindenkor a tömegek gondolatvilágát, annak hatását és nemcsak hogy kiegészítették a főhősök cselekményét, hanem kiszélesítették azoknak társadalmi értelmét és vonatkozásait.

Ezzel meghatároztuk a drámában szereplő különböző *szavalókórusok* jelentőségét és fontosságát, amelyet a legújabb színpadi cselekmény is használ még ma is *kórus-hatással*, vagy csak *jelzett*, de ugyancsak a tömegek véleményét tükröző megoldásokkal.

A szavalókórusról első ízben, magyar nyelvű lexikonban 1930-ban jelent meg összefoglalás, amely még mind a mai napig érvényes meghatározás:

A szavalókórus nem újabb színezésmódja a deklamációnak, hanem szerves művészet, amelynek megvan a maga szabálya és belső szerkezete. Az új kollektív művészet első, igazi jelensége a színpadművészetben. Nem művészi kísérletezés, nem leszármazottja az ókori görög és római kórusoknak és karoknak, hanem a hang kifejezési lehetőségeinek legszélesebb skálájú eszköze akar lenni. Születését a világháború utáni években az öntudatos tömeg hozta létre. Mivel tömegművészet, így nem minden költemény adható elő szavalókórusal. A szavalókórus meghatározott számú tagból áll, akik föl vannak osztva női és férfi szólamokra, ezek a szólamok pedig magas, közép és mély hangokra. A betanítást a kórusvezető eszközli. Az előforduló szólamokat egyes kiválasztott kórustagok mondják, hangjuk megfelelő színezésével. A szavalókórusban *csak* szólószereplők sohasem működhetnek körbe. Az egyes szólamokat a szólamvezetők intik be. Egy-egy kórus létszáma 12 embertől háromezrig is terjedhet. Egy átlagos szavalókórus 60–80 tagból áll. Dinamikája új, eddig nem érzett hatásokat vált ki a hallgatóságból. A szavalókórusok teljesítményét tömegmozgással, ritmikus karlendítésekkel, zenével és énekkel fokozhatjuk. A kórusok előadási helyei: színház, hangversenyterem, és szabadtéri hely. Elementáris ereje az utóbbi helyen nagyszerűen fokozódik.

A szavalókórus-mozgalom Németországból indult ki 1921-ben a munkásszervezetek köréből. Pár év alatt népszerű lett és nagyon kifejlődött. Ma már egyenesen szavalókórusokra írnak műveket.

Budapesten 1926 óta foglalkoznak vele munkáskörökben. Jelenleg több mint harminc kisebb kórus működik Magyarországon. Legismertebb vezetőik: Tamás Aladár, Kassák Lajosné, Palasovszky Ödön és Ascher Oszkár. A szavalókórusok több színházi avantgardista alakulatban is (Cikk-cakk. Dokumentum, Rendkívüli Színpad, Prizma stb.) közreműködnek. Kolozsvárott Beeski Andor vezetésével működik szavalókórus.

*Tisza*¹

A szavalókórus az egykori, úgynevezett „weimari kultúrpolitika” vívmánya volt. A húszas évek elejétől a harmincas évek végéig virágzott, amikor az akkori népfront aktív, fasisztaellenes munkájával már túlhaladta ezt a stílust, majd a mind jobban teret hódító szocialista realizmus kora nyíltan megbélyegezte, sőt üldözte az egykori avantgardista megnyilvánulásokat. A szavalókórus-mozgalom így egy időre elnémult és csak a törvénysértések korának lezárulása után, az újra meginduló, egészséges és egyetemes művészeti élet után éledt fel, úgyhogy ma, szórványosan, de újra találkozhatunk szavalókórus csoportokkal.

A proletkultot nemcsak a weimariak, de a Szovjetunió forradalmi művészei is a magukénak értelmezték. Majakovszkij leghatásosabb költeményeit éppen szavalókórusok számára írta! Az ember orgona, ahogy akkor nevezték a szavalókórust,² aktivitásával minden haladó megnyilvánulásban megjelent az előadóművészetben. A szintetikus kórusmozgalom bőven élt a lehetőségeivel. Hogy milyen aktivizáló hatása volt, azt nemcsak az elért eredményekből, hanem negatív szemléletű tevékenységéből is rekonstruálhatjuk. A szavalókórus hatását ugyanis azonnal felismerte a klerikális propaganda és terjesztetni kezdte a harmincas években Sik Sándor *Advent* című szavalókórus-drámai oratóriumával.³ Kókai Lajos, a hírhedt műkedvelő könyvkiadó több szavalókórus füzetet jelentetett meg egymás után és a cserkészmozgalomban Tiboldi József adott ki 1934-ben vezérknyvet a szavalókórusok számára. Tehát a jobboldali mozgalomnak is átvették és felismerték a szavalókórus-mozgalom jelentőségét, sőt, miután a

¹ Lásd Színészeti Lexikon. Szerk. NÉMETH ANTAL II. kötet Bp. 1930. 806.

² Glücksmann, a düsseldorfi színház művészenek elnevezése. (HEDRICHARD: A szavalókórusok és szabadszínpadok Oroszországban. Korunk 1926. április.)

³ 1930-ban mutatták be az Operaházban a K. L. O. Sz. cserkészek a Palesztrina-kórusal szavaló és énekhangra.

forradalmi ifjúsági mozgalom, továbbhaladva útján, lassan elhanyagolta a szavalókórusokat, a Szociáldemokrata Párt a magáénak ismerte el és kultúrszervezeteiben egyre jobban aktivizálta a kórus-csoportokat, amelyeknek olyan sikerük volt, hogy felszabadulásunk után, 1945-ben az akkori Munkáskultúr Szövetség kiadásában Földeák János, Szegő István és Szendrő Ferenc feldolgozásában kiadtak *Nem én kiáltok a föld dübörög* címmel egy szavalókórus antológiát.

A szavalókórus az első világháború utáni munkáskultúrmozgalom egyik legfontosabb agitációs eszköze volt. Az úgynevezett agitprop-játékok egyik válfaja, amelynek őse éppúgy fellelhető az óindiai templomi játékok kórusaiban, a zsidó Deborah-ének egymásnak felelgető kórus-dialógusaiban, mint a későbbi Dionüosz-játékok kecskénekeiben, amelyek mind az akkori papi, katonai, vagy diktátori elnyomás elleni tömeghangok voltak, akár a mai protest-songok. Ezek az agitprop-megnyilvánulások megtalálhatók a középkori világi játékokban is, amelyeknek egyik legnagyobb példája a híres *Biblia pauperum* (Szegények bibliája), vagy az ismert *Berni haláltánc*. Friedric Wolf írja az 1957-ben megjelent, de még 1933-ban írt *Aufsätze über Theater* c. tanulmánykötetében:

„... az egyre szélesebb feladatok, új tematikát és ábrázolást követeltek (1920 elején Németországban) az agitpropjátékoktól. A szavalókórusok amelyek hangtölelésre-ken át recscentek a nézőkre és dübörgő menetlépésekben vonultak a színre... — hát-terbe szorították az addigi dalokat és rövid jeleneteket.”

Egymás után alakultak meg a német *Vörös Szócső*, a *Menetoszlop balra!* a *Proletár-íjjak* és más munkás-szavalókórusok, és ugyanakkor Leningrádban a *Proletkult Kórus*, Moszkvában pedig a TRAM, a *Munkásíjjak Színháza* Hivatásos Művészeinek együttese, valamint a *Kézkubonyosok*. Utóbbi — amelyet 1923-ban szervezett Majakovszkijjal Borisz Juzsanyin, 1927 októberében a Nagy Októberi Forradalom tízéves évfordulóján szerepelt először a Szovjetunió kívül Berlinben Piscator színházában óriási sikerrel. Decemberig az egész német birodalomban felléptek. Műsorukban a Szovjetunió szocialista építésének revüszere, konferánszokkal ellátott Élő Újság-ban⁴ bemutatott politikai jelenet sorait láthatták. A műsorban függőnyt nem használtak, szóló alig volt, legtöbb számuk szavalókar-szerű közlés, mozgáskórus és énekkar, a szólót csakis jelmondatokban, közlésekben, felhívásokban alkalmazták.⁵ Az egyes műsorszámok rövidek, frappánsak voltak, sok szatírával fűszerezve. A műsor megállás nélkül pergett, alig hagyva lélekzetnyi időt. Tomboló sikerük volt. A szereplők mindegyike értett minden előadóművészeti formához: színész, szavaló, táncos, énekes, pantomimszínész, kórustag, díszletező és akrobata volt egy személyben. Itt alkalmaztak először ún. géptáncokat, a mozdonyokat emberi testekből, a kerekeket karokból alkották: emberpiramisaik pillanatok alatt alakultak át, dőltek össze.

1928 elején már 65 agitprop szavalókórus működött Németországban, számuk később 180-ra nőtt.

A még 1923-ban, Wangenheim által Berlinben megszervezett Központi Szavalókórus legnagyobb sikere a Munka kórusa című előadás volt, amelyet több mint egy évtizedig játszottak. A szavalókarok messzemenően uralkodtak a munkásszínjátékok műsorain. Első számaikban Erich Mühsam, Johannes R. Becher, Morris Rosenfeld, Majakovszkij, majd Tucholsky, Oscar Kaneel, Toller, Vogt, Maxim Vallentin, Rubiner,

⁴ Az első Élő Újságot Moszkvában, amelyben főleg csoportos számok szerepeltek, Juzsanyin alkalmazta 1922-ben.

⁵ Lásd GÜNTHER TÖNNIES tanulmányát „A Kézkubonyosok németországi vendégszerepléséről”. Berlin, 1957. 34. A Kézkubonyosok második vendégjátékukban új műsort mutattak be. Majakovszkij 1918-ban írta „Balra mars” című költeményét.

Brecht, Ringelnatz, Kästner, Schönlanck, Weiskopf és mások műveit mutatták be kórusos-recitatív formában, szimultán kórusaikkal. A szavalókórus formáját egyes kutatók szerint az a tény alakította ki, hogy a szabadtéri előadásokon a szólóhang nem érvényesült, míg a tömegprodukciók igen. És ebben az időben még a mikrofonos hangtovábbító készülékek igen primitívek voltak. No meg drágák is!

Adolph Johannesson írja *Leitfaden für Sprechhören* című, 1929-ben megjelent tanulmányában: „amint megtörténtek az első lépések az igazi proletár népközösség megteremtésére, ez alkotta az első é l m é n y k ö z ö s s é g e t is. A közösségi szellem felkeltésével egyben vissza kellett térni egy olyan régi művészeti formához (az ősi beszélő karokhoz), amely mindezt kifejezte!”

A valóságban azonban a szavalókórusokra felosztott, hangcsoportokra szabdaltnak költemények irodalmi szempontból nem vitték előre a proletárművészetet, sem az új líra kifejezést. Csak maguk az *előadások* váltottak ki új élményt, a szavak új varázsát, a kollektív művészet új hatásait, a hallgatókban-nézőkben bizakodást keltve. Ezért volt sikere a szavalókórus művészetének a tömegek előtt.

„A szociáldemokrata szavalókórusok azonban — írja Klaus Pfützner: *Schriften zur Theaterwissenschaft* (Berlin, 1959.) című művében — megfeneklettek a »megváltó romantikánál«, az absztrakt társadalmi követelésekben, a reformista költői elképzelésekben.”

A kommunista irányítás alatt működő kórusok műsorában alapvető különbség volt a szociáldemokratákkal szemben az osztályharcos szemlélet forradalomra (ellenállásra) való felhívás.

Prágában 1921-ben alakult meg a *Dědrasbor*, a Drámai Munkáskórus, amelyet egy Zora nevű előadóművész, a Forradalmi Színpad tagja szervezett és rendszerint a háromezer személyes prágai Lucernában, illetve a Svanda színházban⁶ léptek fel.

Budapesten viszont csak 1925 után kezdték el a szavalókórusok szervezését, amikor Kassákné és Tamás Aladár hazaérkezett Bécsből, bár a Zöld Szamár Színház 1926 márciusi bemutatóján már láthattunk recitatív előadásmódot, felosztott versszövegeket. Kassákné a Nyomdász Szakszervezetben szervezte meg az első magyarországi munkásszavalókórust (amit később Ascher Oszkár vett át), míg az ifjú forradalmárok, akik külön váltak Kassákéktól, élükön Tamás Aladárral az Új Föld nevű szürrealista csoporton belül rendezték meg az első nyilvános rendezvényüket a Zeneakadémia nagytermében 1926. október 26-án, a termet zsúfolásig megtöltő munkásközönség előtt. Céljuk nem volt új: — legfeljebb nálunk — társadalmi és politikai agitáció. Majakovszkij *150 millióját*, még csak mint szólóverset Somló István szavalta, de Tamás *Úveglábakon jár a szél* és Majakovszkij *Balra mars?* című költeményeit már Szántó Judit — akkor még Pál Judit — szavalókórusa mutatta be, Palasovszky Ödön betanításában. Itt szerepelt e l ő s z ö r nyilvános előadáson szavalókórus hazánkban. A siker óriási volt. Amikor a *Balra mars*-nál (Kézkubonyosok címmel hirdették) a befejezéskor az ékalakban álló kórus előre lépett és ezt dübörögte: Balra! Balra! Balra — a közönség felugrált helyéről és állva tapsolt hosszú percekig.

Az első munkásszavalókórusok között a legjobb az Antialkoholista Munkások szavalókórusa volt, amely először 1927. szeptember 12-én lépett fel a Tattersalban. (Az ünnepséget először szabadtéren, a Hívősvölgyben akarták megtartani, de a rossz idő

⁶ Ma Realista Színház.

⁷ Majakovszkij költeménye először 1923-ban jelent meg az Akasztott Emberben, Bécsben Mácza János fordításában. Magyar nyelven itthon 1928-ban TAMÁS ALADÁR: Szavalókórusok c. gyűjteményében. Bp. 1928. A 100% könyvtára első számaként, de már ezt megelőzőleg a 100% c. folyóiratban is. A fordítást, erre a bemutatóra kissé átforgalmazták, majd a későbbi időben többen javították rajta.

miatt, végül is több tízezer főnyi munkásközönség előtt belső, fővárosi területen rendezték meg.

A húszas évek végén már nem volt olyan haladó munkás-kultúrszervezet, amelynek ne lett volna szavalókórusa.

„A magyar proletáriátus, különösen annak művészettel és irodalommal foglalkozó fiatalabb tagjai — írja Tamás Aladár *Szavalókórusok* c. könyvének előszavában — megértéssel és szeretettel karolták fel a szavalókórusok ügyét. Felismerték nagy jelentőségét, agitatív erejét és a már számtalan helyen működő szavalókórus bizonyítja, hogy ebben az irányban kifejtett munkájuk nem volt hiábavaló.”

Megalakultak a szimultán kórusok is, ahol szavalóénekkari- és mozgásművészeti csoportok léptek fel együttesen, amelyeket az egyes szakszervezetekben (Ptoe, Magán-tisztviselők, Nyomdászok stb.) és munkásszervezetekben (MTE, AMSZ stb.), többek között Ascher Oszkár, Körmenyi Zoltán, Knopp Imre, Tiszay Andor, Vétes Jenő, Csömöri József, Berkó Pál, Szegő István, Heimer Jenő, Lengyel Lajos, Lányi Olga vezettek.

A szavalókórusok leginkább szabadtéren érték el sikereket. 1928-ban pl. egy hajókirándulás alkalmával a 120 tagú, három csoportból összeverődött alkalmi szavalókórus a váci fegyház épülete előtt elhaladó hajó fedélzetén Majakovszkij *Balra marsát* szavalta hangosan.⁸

Természetesen az ilyen jelenségekre felfigyeltek a hatóságok és a belügyminiszter első felhívását már 1929. április 4-én szétküldte, amelyben felszólítja beosztottjait, hogy kísérik figyelemmel a mozgalmat.⁹

Az egyre baloldali hangulaton ugyanis nem tudott változtatni az 1928-ban megalakult szociáldemokrata felügyeleti szerv, a Munkás Kultúrszövetség sem, amelyben nem volt túlsúlyban az ellenzék, de az ifjúság annál inkább . . .

Kassák Munka című lapja és Tamás Aladár 100%-a köré csoportosult ifjúmunkások körében ugyancsak megalakultak a szavalókórusok. Mindkét lapban sok szavalókórus-anyag látott napvilágot. Tamás Hidas Antal: *Gyarmatok kiáltanak* című kórusversgyűjteményéből több verset Tom Shad, Hi-An-szan, Ali Sahib néven közölt, s a már említettek kivül Vajda Sándor, L. Tihanyi Ernő, Pákozdy Ferenc, Ember Ervin szavalókórus-verseit is megjelentette.¹⁰

A szavalókórusoknak két reprezentatív előadását a hatóságok betiltották. 1929. február 21., 23., 24-re hirdették a városligeti Budapesti Színházban Toller *Géprombolók* című tömegdrámáját, amelyben egy háromszáz főnyi összetett szavalókórus szerepelt. Magva a 100% kórusa volt. A darab Palasovszky rendezésében került volna színre, de a főpróba után a hatóságok betiltották az előadásokat. A hatóságok figyelmét az Új Nemzedék című klerikális sajtóorgánium hívta fel az előadásra „A müncheni kommunista lázadás népbiztosának, Ernst Tollernek darabját akarják előadni Budapesten!” című kiáltványában. A másik előadást (*Szintétikus Kórus est*) 1930-ban a *Zeneakadémián akarták előadni* . . .

1931-ben megalakult a Munkásszavalókórusok Országos Központja, a Szociáldemokrata Párton belül. Első elnöke Vajda László, titkára Mester Ferenc. Később munkájukat átvették a haladó szemléletű, úgynevezett „ellenzéki”, azaz kommunistabarát

⁸ GEREBLYÉS LÁSZLÓ cikkéből. Megjelent a Sportolók a szabadságért c. kötetben. Bp. 1955.

⁹ Párttörténeti Intézet archívuma: A. VI. 3/18.

¹⁰ 1969. január 29-én az Irodalmi Szinpadon TAMÁS ALADÁR szerkesztésében, PALASOVSZKY ÖDÖN rendezésében az egykori 100% lapban megjelent műsorszámokból emlékműsört rendeztek nagy sikerrel, felelevenítve a harmincas évek stílusát.

vezetők (Paulik Béla, Szakasits Árpád, Szélpál Árpád, Körmendi Zoltán), sőt lapot is indítottak Munkás kórus címmel, amelyből két szám jelent meg 1933-ban március és május hónapban.¹¹

Ebben az időben (1932) a Nyomdász kórus már öt éve működött — akkor Ascher Oszkár vezetésével —, a Világosság, a 100%, Munkakör és Barátság kórusok négy éve, és mellettük még több pártszervezeti, egyesületi, szakszervezeti kórus töltött be jelentős kultúrmozgalmi szerepet.

A Kórusközpont anyagi eszközökkel nem rendelkezett, tagja csak olyan szavalókórus lehetett, amelyet pártszervezet patronált, vagy valamilyen legális szervezetnek volt tagja. A központ alig fordított munkát a vidéki szervezetek ellenőrzésére. Ezek nem tartottak fenn kapcsolatot a budapesti kórusokkal és függetlenül működtek, többek között Budafokon, Békéscsabán, Félegyházán, Halason, Kistarcsán, Kispesten, Miskolcon, Nyiregyházán, Orosházán, Pápán, Pécsen, Pesterzsébeten. Szarvason, Szegeden, Szentesen, (Debrecenben ekkor már megszűnt).

A vidéki szavalókórusok között a legnagyobb eredményt a *Ruzitskay György* festőművész által 1929-ben szervezett *Szarvasi Építőipari Munkások Szavalókórusa* érte el.

(Első fellépésük 1930. május 10-én volt, amelyen hatalmas sikerük volt Tihanyi Ernő *Tűz* c. kórusversével. A következő előadásukon már egységes formaruhában (kék, zárt nyakú zubbonyban — rubáskában — övvel) léptek fel. Ők voltak az első vidéki szavalókórus, amelyben szinte „katonai fegyelem” uralkodott, előadásaitak páratlan lelkesedéssel, proletár öntudattal teljesítették. Műsorukon Majakovszkij, Marsak, Toller, Hidas Antal, József Attila költeményeit mutatták be, egyéni feldolgozásban. 1933. február 12-re hirdetett műsorukat betiltották, ezenkívül eljárást indítottak tagjaik ellen „jogosulatlan egyenruha viselés” címén.)

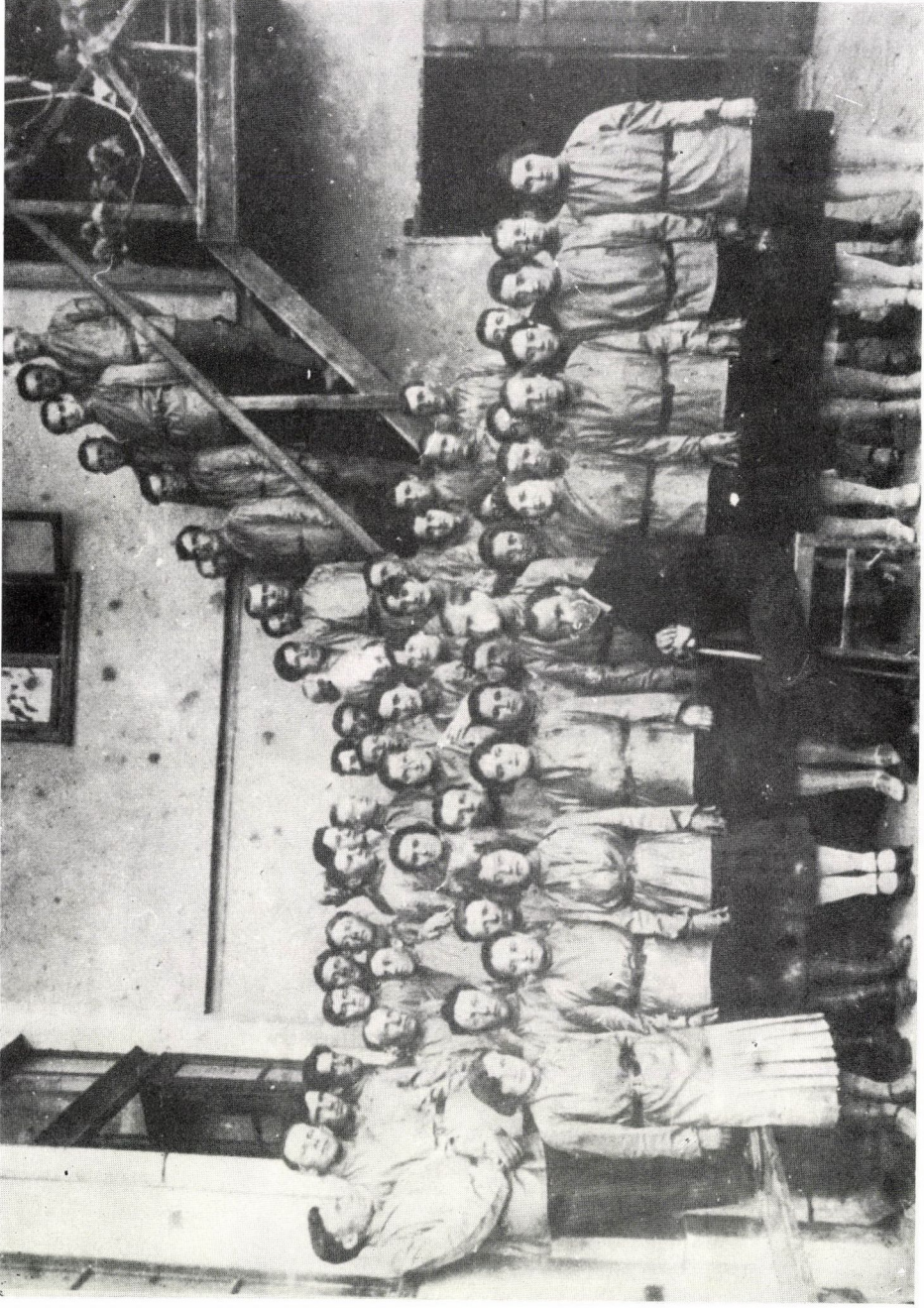
Még két hatalmas tömegmegmozdulásról kell beszámolnunk. Az elsőt a Vasas Szakszervezet Magdolna utcai székházának színháztermében rendezték meg a *Munkás-szavalókórusok Országos Központja* rendezésében. Szakasits Árpád bevezetőjével, melynek műsorában 250 tagú tömegkórus, 60 tagú gyermekkórus és 300 tagú vegyeskórus lépett fel. A műsort előadás közben tiltották be.

A másik tömegdemonstrációt 1933. július 22-én rendezték a Millenáris pályán a Munkásdalosszövetség, a Munkástestedző Egyesület és a Munkásszavalókórusok közös rendezésében. Ez volt a két világháború között a legnagyobb arányú szabadtéri ünnepély. Az előadáson kétezer munkás-kultúrmozgalmi elvtárs működött közre, több mint tízezer néző előtt. Az előadás rendezésében részt vettek az összes akkori kultúrgárda vezetők.

A hatóságok „türelme” véget ért. A belügyminiszter döntő lépésre szánta el magát: 147 200/1933. BM. VIII. sz. rendeletével 1933. október 27-én betiltotta a munkás-egyesületek és szakszervezetek szavalókórusainak működését. Ebben az időben csak a fővárosban 21 kórus működött, már körülbelül 800 taggal.

Így HOLLÓS KORVIN LAJOSnak még 1933 májusában megjelent „Kórusművészet” c. lapja is, mely az áldatlan frakcióharcban az osztályharcos ellenzékét képviselte, megszűnt. Szavalókórus csak szakszervezeti munkásszínjátésszók előadásain szerepelhetett, így 1935 után a magyarországi szavalókórus mozgalom lassan elsorvadt.

¹¹ A számokban dr. Braun Soma, Ascher Oszkár, Tiszay Andor, Szegő István, Veres Péter, Zelk Zoltán, Képes Éva, Száva István, Szalmás Piroska, Radnóti Miklós, a külföldiek közül Majakovszkij, Anna Siemsen, Emmy Freundlich, Walt Whitman, Upton Sinclair, Fritz Rosenfeld, B. Traven, Gerhard Seger írásai jelentek meg az eddig említetteken kívül.



Az első magyar paraszt-szavalkórús 1929-ben Szarvason. Középen Ruzieskay György

UJ FÖLD ELŐADÓESTJE

1926 október 23-án este 1/29-kor

Uj zene - mozgás - ének - vers és recitáció

W. Majakowszkij
Palasovsky Ödön
Pápa József
S. Obstfelder
Kis Hugó
Remenyik Zsigmond
Tamás Aladár
Kadosa Pál
Szabó Ferenc
Szelényi István
Weishaus Imre

Szerzők

A Zeneakadémia
Nagytermében
1926. október 23-án este 1/29-kor

W. Majakowszkij
Kézkubonyosok

Palasovsky Ödön
Punalua

Tamás Aladár
Üveglábakon jár a szél

Szavaló-orchester
Tánc-vízió
Gramofon-kórus

SZEREPLŐK:

Fenyő Rózsi
Hegy Rózsi
Lányi Olga
Martinek István
Palasovsky Ödön
Peéry Piroska
Somló István *színművészek*
Förstner Magda

Kövesházi Ágnes
Magda Mária *táncművésznők*
Biró Miklós
Gellért Ferenc
Kadosa Pál
Léner Jenő
Róth György
Weishaus Imre *zeneművészek*

Jegyek 8-40.000 koronás árban Mentor (Andrássy-út 17) és Népszava (Erzsébet-körút 35) könyvkereskedésekben s a Zeneakadémia portásánál kaphatók

Kiadó: TAMÁS ALADÁR

Krausz J. és Társa, Budapest

Az 1926-os Uj Föld előadóest műsora és plakátja.

A forradalom és a szocialista fotóművészet

A fotóművészet fejlődésében az I. világháború jelentős változások ideje volt. 1917-től kezdve nyomon kísérhetjük a mesterkélt beállításoknak, a festményszerű naturalizmus fetiszálásának, a túlvilági fények ragyogtatásának, a jellemnélküli mosolygó fabáb-portréknak kiszorulását. A csak „szép”-re törekvő, l'art pour l'art művészetet kezdi felváltani valami más, amelynek középpontjában már valóban az ember áll.

Az emberek tudni akarták, hogy mi történik körülöttük a világban. Ezekben az időkben az újságolvasás tömegmértékűvé vált, mindenki gyorsan akart tájékozódni, mert az események pillanatonként változtak.

A korszerű újságírás 1918-ban, majd 1919-ben elképzelhetetlen volt az eseményeknek képekben való szemléletes visszaadása nélkül. A fotó kezdte elhódítani a szöveg elől a lapok területének egy részét. Az újdonság most már a kép és nem az írás volt. A fotósok látták a tömegek fokozott érdeklődését, így lázasan keresni kezdték immár tudatosan az új műfajt, amely legjobban megfelel céljaiknak.

A fotomontázs az 1915—1916-os években született meg, mint a szocialista fotóművészet előfutára, új formai lehetőségeket hozva a képzőművészet és a fotóművészet egymásra találásából. Ferdinánd Léger francia festő az I. világháború borzalmainak hatására készítette fotomontázsait, szinte előrevetítve a II. világháború legjellegzetesebb kegyetlenségeit. Montázsain végeláthatatlan sorok vonulnak el a haláltáborok felé, szinte víziószerűen.

John Heartfield (eredeti nevén: Helmut Herzfeld) dadaista művészként indult, de később a valóságot ábrázoló szocialista tendenciájú fotomontázs egyik megteremtője lett. John Heartfield az I. világháború alatt a frontról levelezett George Gross-szal, a nagy szocialista karakterrajzoló művésszel. Fényképekből, újságokból vágták össze ezeket a leveleket. Úgy látszott, hogy mindezt csupán játékból tették, de valójában azért, hogy a cenzúrát kijátsszák és fotomontázsaikkal nyíltan kifejezhessék gondolataikat a háborúról. Egyikük sem gondolt akkor még arra, hogy megteremtették a fotomontázsok azt a formáját, amely később olyan nagy lehetőségeket adott a vilmosi kor, a hitleri és a magyar fasizmus leleplezésére.

Heartfield képein már nem fantasztikus víziók jelennek meg, mint Léger-nél, hanem az emberiséget felrázni akaró, tettekre serkentő, leleplező montázsok. Nem véletlen tehát, hogy éppen ezek lettek harci eszközzé a párt kezében.

Magyarországon az illegális kommunista párt Szocialista Képzőművész Csoportjának egy jól elkonspirált kommunista sejtje, az ún. „Fotomontázs Csoport” folytatott a harmincas években Révai Dezső vezetésével (tagok: Bass Tibor, Bán Béla, Fenyő A. Endre, Goldman György, Sugár Andor és mások) heartfieldi úton művészi tevékenységet. Fotomontázsaikon megelevenedett a Magyar Tanácsköztársaság időszaka is. Széles körű antifasiszta propagandát folytattak, népszerűsítve a népfront gondolatát.

A fotomontázs megtervezésében a fényképésznek aktív szerepe volt. A témát a Csoport együtt beszélte meg és a képi ötlet kialakulása után készítették el a szükséges fotókat. Az elkészült képeket a rajzos vázlat alapján kartonlapra ragasztották és ezt rajzzal és szöveggel egészítették ki. Majd a kész fotomontázst lefotografálták és 6×9-es másolatokat készítettek róluk, amelyeket az illegális KMP terjesztett 10 és 20 fillérért a börtönben levő kommunisták megsegítésére. Nem volt veszélytelen munka, a legnagyobb konspiráció mellett kellett végezni. A Csoport tagjai közül a II. világháború

idején nem egyet elhurcoltak. Mártírhalált halt Goldman György és Sugár András is. A többiek közül sokan harcoltak a szabadságért partizánosztagokban és a spanyol szabadságharcban, mint pl. Révai Dezső.

A fotomontázs mellett a fotóriport játszott jelentős szerepet, mint a mozgalmas éveknek, a forradalmak korának hű kifejezője. A fotóriport az aktuális eseményekről, mozzanatokról számol be, így tömegművészetté tudott lenni, az élmények forrását, hangulatát, a pillanatot rögzítve.

A fotóriport egyetlen sűrített tudósítás, amelyet beállítani nem lehet, az események, arcok dinamikus elevenségét, a „röpke pillanat”-ot kell megfogni a történelem számára. A fotónak meg kellett örökítenie a forradalmat, az ujjongó népet az utcán, a háborúból való felszabadulás örömmámorát, a békét követelő tömegeket. A kor egyik leghatásosabb fotóriportja az őszirózsás sapkájú katonákkal telt autót ábrázolja, amint végigviszik a városon a hírt: „Győzött a forradalom!”.

A fotóművészet, a riport tehát fontos részévé vált annak a megújulásnak, amely a magyar képzőművészetben a „Nyolcak” festészetével, majd a forradalom időszakában az aktivista és a szocialista realista irányzattal kezdődött.

Az 1919-es magyar Tanácsköztársaság idején készült fotóriportok ma már történelmi dokumentumok, ha nem is érték el a plakátművészet magasságait.

A fotósok arra törekedtek, hogy az eseményekből a lényegeset, a maradandót ragadják meg. Megörökítették a munkások, a parasztok, a katonák, a forradalmi tömegek és vezetőik harcait, életét a proletárdiktatúra idején.

Képek készültek a Tanácsköztársaság gazdasági, kulturális, szociális vívmányairól, a színházak, múzeumok birtokbavételéről, a gyermekek életéről, az első szabad május elsejéről, az egyesült párt kongresszusáról, a munkásezredek toborzásáról, a katonákról harc közben és pihenéskor, a júniusi ellenforradalomról, egyszóval a dicső 133 nap minden mozzanatáról.

E forradalmi időszak legjelentősebb fotokrónikásai közül csak néhányat említünk meg. Escher Károlyt, aki művészi magaslatokba emelte a fotóriport műfaját és Munkácsi Mártont, továbbá Bíró Lajos, Harsányi Gyula, Müllner János, Révész Imre, Székely Manó, Szőnyi Lajos, Sitz Ferenc, Vajda Manó nevét. Ezek a riporterek az Érdekes Újság, a Tolnai Világlapja és a sajtó más orgánumai részére készítették felvételeiket. Stílusuk különböző volt, de közös jellemzőjük az önálló kifejezési rendszer, a témák változatosága és a művészi érzék.

A húszas években a szocialista fotóriport legnagyobb hatású képviselője Gyayovszky Emil volt a Népszavában.

A művészetté emelt fotóriportázs legkiemelkedőbb példáit a két világháború közötti évek szociofotósai alkották. Kassák munkaköre és a kommunista munkásfotósok: Bass Tibor, Dávid Kata, Langer Klára, Lengyel Lajos, Rédner Miklós, Rév Miklós, Révai Dezső, Sugár Kata.

Meg kell emlékezni néhány szóval az új arcképfotózásról is. Különösen nagy jelentősége volt ezen a téren a Fény című fotólapnak, amelyet ebben az időben Hoffmann Viktor szerkesztett. A Fény küzdelmet folytatott a mániakussáig menő izléstelen, gicces fotózás ellen. Segítséget nyújtott mindazoknak, akik nem tudtak mit kezdeni a technika vívmányaival és művészi, helyes útra terelte a fotózást.

A fényképezés technikai erőinek tökéletesedésével fokozatosan alakult ki a művészi, realista arcképfényképezés. Ennek a fejlődésnek első jelentős állomása Oroszország (M. Sz. Nappelbaum), Magyarországon pedig leginkább Dührkoop német fotósnak 1889 után készített portréit tekintették irányadóknak. A megszülető fényképi realizmus első nagy egyénisége Székely Aladár volt. Az új fotostílus kimagasló egyéniségei közé tartozott Pécsi József, a kommunista Máthé Olga és Révai Ilka is.



Hearthfield: Alattvalók



Müller János felvétele: Ezért harcoltunk (1918)



Fotómontázs csoport: Munkások előre — a II. Tanácsköztársaságért! (1933)



Fotómontázs csoport: Népfrontot a háború ellen (1936)

Pontos jellemzésre, bonyolult egyéniségeknek tömör kifejezésére, a felvétel képi egységének megteremtésére törekedtek.

Ez a forradalmi korszak bebizonyította a fotóművészet társadalmi funkciójának fontosságát; tömeges elterjedésével a lényeglátás nevelője volt.

Anélkül, hogy túlértékelnénk az 1918—1919-es évek szocialista fotóművészetét, megállapíthatjuk, hogy a korszerűség és a tömegkultúra összekapcsolására tett kísérleteivel ez az időszak a nyitánya a későbbi, nagyszerű fellendülésnek a két világháború között.

KISS SÁNDOR

Magyar politikai plakátművészet 1910 - 1920 között

A mai értelemben vett plakátművészet kialakulása a XIX. század második felére esik. Bölcseje Franciaországban ringott, ahol már indulásánál olyan kiváló művészek emelték magas szintre, mint Toulouse-Lautrec és Bonnard. Mint ahogy annyi más kulturális törekvés, a plakátművészet is egy-két évtizedes késéssel érkezik hazánkba. Az első plakátokat nálunk is festők — mégpedig nem is jelentéktelen festők — készítik. Bár később kialakul ugyan egy olyan művésztypus, amely szinte kizárólag plakáttal foglalkozik, a plakátművészek soraiban mindig találkozhatunk festőkkel is. Annak okát, hogy a művészek nagy érdeklődéssel fordultak a plakát felé, nem elsősorban egzisztenciális szempontokban kell keresni — legalábbis a korai szakaszban. Az igény, hogy ti. a művész közelebb kerüljön az élethez, benne volt a kor levegőjében. Természetes reakciója volt ez annak a szakadásnak, amely a múlt században következett be a művészet és társadalom között. A művészek, akik akarataikon kívül kerültek ebbe a helyzetbe, kiutat kerestek belőle. A hagyományos műfajokban — úgy tűnt —, ez az ellentét egyáltalán nem, vagy nehezen küzdhető le. A képzőművészet, elsősorban a festészet, egyre inkább csak egy szűk, kiváltságos réteg számára jelentett szellemi táplálékot. A kapcsolatkeresés a mindennapok valóságával, a szólni kívánás a tömegekhez s az élet alakításának igénye magyarázza azt a szinte mohó érdeklődést, amellyel a művészek az új képzőművészeti műfaj, a plakát felé fordultak. Ennek az igénynek kielégítésére a plakát éppen műfaji sajátosságainál fogva tűnt ideálisnak. Ugyanis ha valaki látni akarja a festő képét, fel kell keresnie a múzeumokat és kiállításokat. A plakát az utcán van, mindenki kénytelen tudomásul venni, megtekintése nem igényel külön időt vagy pénzt. Éppen abban rejlik rendkívül nagy jelentősége, hogy maga is ott van, ahol a legnagyobb tömegek fordulnak meg, s ilyen vagy olyan módon beleszól a társadalom életének alakításába. Azt hisszük, nem túlzás azt mondani, hogy évszázadok óta talán ez az első műfaj, amely igazi kapcsolatot teremtett a mindennapok valóságával. Az „utca tárlata” nemcsak a plakátművész képességeiről ad számot, hanem pozitív és negatív értelemben befolyásolhatja a tömegek művészi ízlését. Tükrözheti szinte az egész kort, az élet sokoldalú jelenségeivel együtt: a gazdasági, politikai és kulturális helyzetet, az erkölcsöket, a szokásokat, és éppen ezáltal válhat az elmúlt korok megismerésének egyik kitűnő eszközévé. A plakátművészetből azonban csak akkor vonhatunk le helyes következtetéseket, ha megismerkedünk e műfaj törvényszerűségeivel.

Nyilvánvaló, hogy a plakáthoz nem lehet úgy közelíteni, mint egy festményhez, mert mindkettőnek más a feladata és a formanyelve is. A plakát elsősorban távolsági hatásra készül, ezért elhanyagolhat olyan részleteket, amelyeket egy festménytől esetleg megkövetelhetünk; sőt, a plakát csakis úgy tehet eleget a vele szemben támasztott igényeknek, ha leegyszerűsít, stilizál, és bizonyos mértékig absztrahál. Meg kell azonban jegyezni, hogy ez az absztrahálás csak a felismerhetőség határáig mehet el. Ha ezen túlmegy, vagyis a propagálandó dolgot vagy eszmét nem lehet felismerni, akkor a plakát teljesen célját veszti.

Formailag a plakát három csoportját különböztethetjük meg: figurális, betű-, illetve szöveggel ellátott figurális plakát. Legnehezebb dolga a csak figurával dolgozó művésznek van. Munkája csupán akkor eredményes, ha olyan kifejező rajzot készít, amely a szöveg segítsége nélkül is képes egyértelműen propagálni valamit. A betűplakát igen nagy lehetőséget rejt magában, mert a betűformák végtelenül változatosak lehetnek. Alapvető szempont, melyet nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy az a betűtípus felel meg erre a célra leginkább, amely a legkevesebb akadályt gördíti a gyors megértés elé. A plakáton csak az egyenletes ritmusú, túlzó különöködéstől mentes betű képes megállni a helyét. Ha a betűtípus illik a témához, akkor a betűplakát is rendkívül kifejező hangulatot tud teremteni. Korszakunkban leggyakrabban előforduló típus a szöveggel ellátott figurális plakát. A művész egyik fő feladata a kép és a szöveg egybekomponálása. A kettő egymásra van utalva, egyaránt fontos, külön-külön nem áll meg, egymást kiegészíti. Lehetnek egyenrangúak vagy alárendeltek, de sohasem csökkenthetik egymás hatását. A jó plakátnál a szöveg nem zavar, csak kiegészít. Viszont a kép nem akarja azt is elmondani, ami a szöveg feladata.

Aszerint, hogy milyen területen használják fel, megkülönböztethetünk kereskedelmi, kulturális és politikai tárgyú plakátot. Talán legáltalánosabb és legelterjedtebb a kereskedelmi plakát. A művész keze itt a legkötöttebb, mert rendszerint valamilyen meghatározott tárgyat kell ábrázolnia. Célja, hogy a kereskedelmi vagy ipari vállalat forgalmát növelje és tájékoztassa a vevőket a különböző árucikkekről. A megrendelő ezt maradéktalanul megköveteli, hiszen ezért reklámoztat. A kereskedelmi plakát akkor éri el igazi célját, ha a plakátművész jól ismeri azt a társadalmi réteget, amelyhez fordul, s bele tudja élni magát annak gondolkodásmódjába, érzésvilágába. A kulturális plakátoknál különösen nagy szerepet kap a szöveg, mert néhány szóval nehéz feltüntetni a szóban forgó eseményről vagy rendezvényről minden tudnivalót. A rajz rendszerint illusztratív jellegű, s szerepe az, hogy a hirdetett eseményt érdekessé tegye, mégpedig oly mértékben, hogy ez az érdeklődés csak annak megtekintése útján nyerhessen kielégítést. Ezt a célt akkor tudja elérni, ha kapcsolatban áll annak témájával, konkrétan vagy szimbolikusan. Talán felesleges hangsúlyozni azt a fontos szerepet, melyet a kulturális plakát a tömegek kulturálódásában és ízlésnevelésében betölthet.

A politikai plakát századunk magyar történelmének minden szakaszán jelentős — művészettörténeti szempontból váltakozó jelentőségű — szerepet játszott. Ezt a műfajt a társadalmi fejlődés hozta létre, s a követelményeket is a társadalmi-politikai élet támasztotta vele szemben. A művészi politikai plakát létrejöttének legdöntőbb előfeltétele az, hogy a művész maga is őszinte híve legyen annak az eszmének, amit hirdet. Ellenkező esetben mindig kiütközik a belső hitelesség hiánya, amely hitelesség nélkül sohasem emelkedhet igazán művészi szintre. A politikai plakát nem elégszik meg a valóság passzív tükrözésével, hanem annak cselekvő erejévé válik, és aktivizáló szándékkal szól a tömegekhez. Természetesen más kérdés, hogy mennyire helyesek vagy helytelenek azok az eszmék, amelyeket propagál; ezt mindig az adott történelmi szakasz összefüggéseiben kell megvizsgálni. A mondanivaló itt néha egy szuggesztív mozdulatban, máskor szimbólumban testesülhet meg. Sűrített mozgalmasság, drámai feszültség és elhatározásra,



Vértés Marcell plakátja: Lukacsics! (1918)

Védd meg
a proletárok
hatalmát
Allj be a
Vörös
hadseregbe!
Még ma!



OPB

33 · JEGES ERNŐ

A GRAFIKAI INTÉZET K.T. NYOMÁSA

3

Jeges Ernő: Vörös hadsereg. Plakát (1919)



Lampérth (Nemes) József — Kmetty János: Be! Plakát (1919)



Biró Mihály: Köztársaságot! Plakát (1918)

állásfoglalásra való készítés fejeződik ki benne. Ezek a jellegzetességek határozzák meg, hogy mely művészeti törekvésekkel tart rokonságot. Elveti a l'art pour l'art öncélúságát, az impresszionizmus felületi formakultuszát és a naturalizmus lélektelen pepeselését. Azokhoz az irányzatokhoz áll közel, amelyek a nagyvonalút, a szuggesztívét és az egyszerűséget hangsúlyozzák.

A Franciaországban keletkező „kubizmus” arra törekszik, hogy a dolgokat leglényegesebb tulajdonságukban, a maguk testiségében ábrázolja. E célt „... a természeti formák átalakítása, azoknak geometriai idomokká való levezetése útján akarja elérni.” (Éber.) A festészetben az 1910-es években áll tetőpontján, s ekkor jelentkezik a plakátművészetben is. A politikai plakát átveszi tőle a formafelépítés tisztaságát, a lényeges elemek hangsúlyozásának és egyszerűsítésének eszközeit. Ebből a szempontból rendkívül nagy jelentősége volt, mert segített megszüntetni a századforduló plakátművészetének naturalisztikus, anekdotizáló törekvéseit. Az expresszionizmus a kubizmussal egyidejűleg keletkezik Németországban. Míg az utóbbi a látható világot valamilyen objektív törvényszerűség alapján akarja átformálni, addig az expresszionizmus a művész szubjektív élményvilágát igyekszik kifejezni. A politikai plakát igen eredményesen hasznosítja a benne rejlő kifejezési eszközöket: a szuggesztivitást és a formák merész átalakításának aktivizáló hatását. Az expresszionista művész a kifejezés érdekében az arányokat megváltoztatja, a színeket valóságostól felfokozza, s a formákat gyakran a felismerhetetlenségig eltorzítja. A harmadik nagy, modern művészeti irányzat, a futurizmus Olaszországból indul el. „Tudatos ellentétben a múlttal e művészet legsajátabb tárgya a változás, a gyors átmenet, a legerősebb mozgás, sokszor szédítő iram, káprázatos forgás, amelyekben a látható dolgok és azok részei folyton változtatják alakjukat és helyüket.” (Éber.) A politikai plakátra elsősorban a futurizmus dinamizmusa hatott, bár ez a hatás nem olyan kézzelfogható, mint a kubizmusé vagy az expresszionizmusé. Ennek elsősorban az az oka, hogy ez a stílus nem mindig alkalmas arra, hogy egy meghatározott eszmét érthetően és egyértelműen propagáljon.

A magyar politikai plakátművészet megteremtése Biró Mihály nevéhez fűződik. 1911-ben megjelent — s agitatív hatásában azóta sem felülmúlt — Népszava-plakátja szinte belerobbant a pesti utca dekoratív színfoltokra épített plakátjai közé. Ezt a művet számos Biró-plakát követte, melyek forradalmi tartalmukkal, merész formanyelvükkel gyökeresen új műfajt teremtettek: a politikai plakátművészetet. Biró művészetében gyakran találkozunk torzításokkal, de ezek mindig a kifejezés érdekeit szolgálják. Igen kedvelte a monumentális férfi aktot s az apró figurákból összeállított szélesen hömpölygő tömeget; e kettőnek szembeállítására kedvelt motívuma volt. Művészetének a dinamizmus biztosít határozottságot és átütő erőt. Alakjainak érzelemtől túlfűtött feszültsége legtöbbször heves mozgásban robbant ki. Ezek a figurák a munkásosztály szimbólumaként jelennek meg plakátjain. Művésze összenőtt a munkásmozgalommal, s a tízes években a proletariátus küzdelmeinek szinte egyedülállóan kitűnő propagátorává vált. Művészetét a század eleji szecesszió számos jellemzője hatotta át: a leegyszerűsített kontur nagy szerepe s a homogén színfoltok alkalmazása. A szecesszió azonban sok esetben az embert csupán egy dekoratív ornamentális rendszer egyik részévé tette, Biró művészetének középpontjában viszont az ember, a forradalmi munkás alakja áll. Mint a Szociáldemokrata Párt tagja, azokkal a kérdésekkel foglalkozott plakátjain, amelyek leginkább foglalkoztatták pártját: az általános választójog és a háború kérdésével. Az 1910-es években, amikor a háborús veszély egyre nőtt, számos plakáton szállt szembe a háború fenyegető rémével. Nagy kifejező erejű, közérthető, bátor hangú plakátjai hatásukat nemcsak hazánkban, hanem a környező országokban is éreztették.

A magyar politikai plakát történetének következő szakaszát az első világháború jelenti. 1914—18 között igen sok politikai plakát készült, s ezek nagy része hadikölcson

jegyzésre vagy egyéb háborús célokra szolgáló adakozásra hívta fel a tömegeket. A monarchia uralkodó osztályai a „veszély” és az „áldozatkészség” hangoztatásával csalták ki a kisemberek utolsó fillérjeit arra a háborúra, amely minden szenvedésével a munkásokat és parasztokat sújtotta. Mivel a háború igazi arcát kezdetben a művészek közül is kevesen ismerték fel, számos olyan alkotó állt a háborús propaganda szolgálatában, aki azelőtt nem készített politikai plakátokat. Maga Bíró is részt vett a háborús plakátok készítésében. Ez bizonyos mértékig érthető is, hiszen a Szociáldemokrata Párt a háború kitörésének pillanatában abbahagyta az antimilitarista propagandát, sőt támogatta a háborút. Egyébként az első világháborús plakátok zöme egyáltalán nem nevezhető jó politikai plakátnak: rendszerint illusztratív jellegűek, s naturalista részletekkel telezsúfoltak.

A magyar politikai plakátművészet harmadik s egyben legragyogóbb fejezetét az 1918-as polgári forradalom és az 1919-es Tanácsköztársaság plakátművészete jelenti. A politikai plakát természetesen fokozott súlyt kapott a forradalmak idején. A közös, minden plakátot átható eszmét: a haladás és a dolgozók felszabadításának gondolatát az egyes művészek rendkívül gazdag, változatos nyelven juttatták kifejezésre. Az eszmei közösségen túl formai szempontból a naturalizmustól az expresszionizmusig szinte minden irányzatot megtalálhatunk közöttük. A forradalmak plakátművészetén belül két fő irányzat figyelhető meg. Az egyik a politikai plakát Bíró által kimunkált formavilágához kapcsolódik. Ez annál is érthetőbb, mert Bíró ebben az időszakban is több kitűnő plakátot készített. („Bücsúztató. Halotti ének az Osztrák—Magyar Monarchia felett” „Köztársaságot!”) A Tanácsköztársaság alatt készült első plakátja a „Bitangok! Ezt akartátok?” közvetlenül a proletárdiktatúra kikiáltásának idején jelent meg. Az „1919 május 1” felirattal újra megjelent vöröskalapácsos ember akkor sem vesztett aktualitásából, s méltó befejezője volt Bíró Mihály emigráció előtti politikai plakátművészetének. Bizonyos fokig a század eleji francia plakátművészet és Bíró stílusának együttes hatása mutatkozik Vértes Marcell plakátjain. Ez a vérbeli grafikus színeket jóformán nem is használ. Kevés, keresetlen eszközzel is képes megrázó tragikumot és keserű vádat kifejezni, amit jól tükröznek forradalmi plakátjai. („Lukacsics”; „Ófelsége, a király nevében”; „Velem, vagy ellenem”).

A forradalmi plakátművészet másik fő irányához azok a művészek tartoznak, akik már a század elején a magyar avantgarde törekvéseket képviselték: Berény Róbert, Pór Bertalan és Uitz Béla. Lázadók voltak a művészetben, de ez a lázadás akkor még nem találkozott a társadalom haladó mozgalmával. Csak a világháború alatt kezdtek egyre közelebb kerülni az antimilitarista mozgalmakhoz. Ekkor és ezen keresztül ismerték fel, hogy az igazán forradalmi művészetnek nemcsak a formája, de a tartalma is forradalmi. A Tanácsköztársaság alatt az avantgarde formát már a forradalmi gondolatok képi megjelenítésére használhatták fel. A Tanácsköztársaság toborzó plakátjainak egyik legnagyobb darabját Berény Róbert készítette („Fegyverbe! Fegyverbe!”), mely az évtizedek során egygyé vált a proletárdiktatúra emlékével és annak szimbóluma lett. Pór Bertalan plakátja („Világ proletárjai egyesüljete!”) freskó igényű monumentalitásával a proletariátus felszabadításának élményszerűen előadott lírai látomásává alakult. Uitz Béla műve, („Vörös katonák előre!”) e nagyszerű kubisztikus stílusban tartott plakát a proletárhadsereg mindent elsöprő erejének és egységének demonstrálása.

A két forradalom időszakában készült politikai plakátok többsége elsősorban a Bíró által képviselt vonalhoz kapcsolódik. Ez azzal magyarázható, hogy ennek a stílusnak hagyománya és népszerűsége nagyobb volt, mint az avantgarde törekvéseknek. Bármilyen stílusban is készültek ezek a plakátok, nem lehet eléggé méltányolni azt a törekvést, ahogyan a kor művészei igyekeztek mondandójukat egyszerű és közérthető nyelven tolmácsolni. Olyan politikai plakátok készültek ebben az időben, amelyek a

dolgozó nép iránti odaadásukat, a forradalom melletti állásfoglalásukat és kifejező erejű előadásmódjukat tekintve az egész magyar művészet leghaladóbb hagyományai közé sorolják az 1918—19-es év plakátjait.

Már egy ilyen rövid áttekintésből is világosan kitűnik, hogy a magyar politikai plakátművészet milyen tevékeny szerepet játszott hazánk történetének 1910—20 közötti bonyolult időszakában. A monarchia „békeéveinek” felszíni csendje alatti forradalomvárásnak merészen és harsányan adott hangot. Részt vett a forradalmak előkészítésében, majd mikor azok bekövetkeztek, további küzdelmekre lelkesített. A magyar politikai plakátművészet szerves részét képezte annak a harenak, amely a régi és az új világ között az 1910-es években társadalmi és művészeti síkon egyaránt fellángolt. Olyan művészet született ebben az időszakban, amely korszerű formanyelvenés egyértelműen felelt a magyar társadalom által felvetett kérdésekre, s ezzel nem kis szolgálatot tett az egyetemes emberi haladásnak.

ILLÉS LÁSZLÓ

A szocialista irodalom kutatása az NDK-ban

A szocialista irodalom múltjának intenzívebb kutatása nagyjából azonos időben kezdődött az NDK-ban is, mint Magyarországon. Ha az indítékok nem is voltak azonosak, e párhuzamosság motivációja nagyon is rokon természetű. Nálunk az ellenforradalom leverése után vált csak igazán lehetővé, hogy a személyi kultusz önkényes kultúrpolitikája és múlt-értelmezése után a jelenkor nemzeti köztudata magába szívja mindazt a haladó értéket, amely a múltban létrejött. Bármilyen furcsa is ez, a dogmatikus művelődéspolitikát talán éppen a *szocialista* művészet hajdani arculatát igyekezett leginkább átrajzolni, avagy helyesebben: megakadályozni, hogy annak vonásai teljesen és gazdagon feltáruljanak. Az azóta eltelt évtizedben sok minden történt a korábbi fehér foltok eltávolítására. Monográfiák, tanulmánykötetek, szöveggyűjtemények igyekeznek összegyűjteni az építőanyagot a *szocialista magyar irodalom története* még hátralevő felvázolásához.

Az NDK-ban, a német munkás-paraszt állam fennállásának egy évtizede után szintén egyre sürgetőbbben jelentkezett az igény, hogy az állam osztályjellegének megfelelően kellő hangsúly essék azokra a hagyományokra, amelyek a legközvetlenebb módon mutatnak a ma felé, alapját és kimeríthetetlen forrását képezik a szocialista művelődésnek. A nemzetközi munkásmozgalmat akkoriban támadó revizionista hullám, valamint a nyugat-német remilitarizmust kísérő ideológiai-eszmei törekvések elleni védekezés is e hagyományok fokozottabb megbecsülését követelte. Legelőször Johannes R. Becher hívta fel a figyelmet erre az adósságra 1955-ben a IV. írószövetségi kongresszuson. Az 1957-es kulturális konferencia, az V. pártkongresszus (1958) irányelvei, az 1959-ben meghirdetett *bitterfeldi út* új lehetőségeket nyitott a marxista szellemiségtől áthatott kulturális és tudományos tevékenység számára.

Noha a kutatás figyelme ettől kezdve elsősorban a két világháború közötti időszak felé fordult, jelentős eredményeket értek el a korai szocialista irodalmi múlt feltárása terén is. Itt elsősorban Bruno Kaiser, Manfred Häckel, Erika Piek és Ursula Münchow tanulmányait, szövegkiadásait kell megemlítenünk. A *Textausgaben zur frühen sozialistischen Literatur in Deutschland* már egész sorozattá nőtte ki magát, harmadik és negyedik kötete (Ursula Münchow munkája) a múlt század vég szocialista drámáit közvetíti az olvasókhöz. A feltáró munka nyomán árnyaltabb és teljesebb kép alakul ki a munkásmozgalmak és a művészet kapcsolatáról, a naturalizmus jellegéről, az első elméleti vitákról, általában a szociáldemokrata irodalmi örökségről. A Művészeti Akadémia keretében megindult a *munkászene* és *munkásdal* kutatása (I. a *Das Lied im Kampf geboren* c. sorozatot), s nagy intenzitással kezdett tevékenykedni az *Arbeitsgruppe zur Erforschung der kulturellen Traditionen der Arbeiterbewegung beim Zentralhaus für Volkskunst*. Ez utóbbi figyelme a húszas-harmincas évek munkásszínháza felé fordult, első kiemelkedő teljesítményük a *Deutsches Arbeitertheater 1918—1933* c. dokumentumkötet volt (Henschel-Verlag 1961. Ludwig Hoffmann és Daniel Hoffmann-Ostwald munkája), amely

az első világháború végétől a fasizmus uralomra jutásáig kísérte figyelemmel a német munkásszínházas történetét s szavalókórus-anyagok, jelenetek, cikkek és gazdag fényképes dokumentáció segítségével elevenítette fel a laikus-színház hősi múltját. (L. VF 1963. 1. sz.)

A szocialista irodalmi kutatásoknak döntő lökést adott az az intézkedés, amely 1959. április 1-ével a Német Művészeti Akadémia (DAdK) keretében Lipcse székhellyel létrehozta az *Abteilung Geschichte der sozialistischen Literatur* elnevezésű munkacsoportot. Az aránylag kis létszámú kollektíva (négy-öt tudományos munkatárs, plusz segéd személyzet) kedvező feltételekkel indult a szinte teljesen feltáratlan tudományág meghódítására. Maguk mögött érzik egy társadalmi aktív támogatását, amelynek tagjai között ott van az állam- és pártvezetés nem egy magas rangú funkcionáriusa is. A megfelelő erkölcsi és anyagi bázisra támaszkodva tervszerűen és céltudatosan kezdte e kollektíva valóra váltani programját. Az egy évvel később közzétett *Forschungsbericht* (Weimarer Beiträge 1960. IV. 780—816) már sejtetni engedte a vállalkozás körvonalait. Legelőször is számba vették mindazokat az alkotókat, akik a proletár-forradalmi irodalom soraiban tevékenykedtek, azokat is, akik csak időlegesen tartoztak ehhez a széles irodalmi áramlathoz. Ezekután összeállították a könyvpublikációk bibliográfiáját, majd fokozatosan rátértek a weimari korszak több száz folyóirata és újságja, időszakos sajtóterméke bibliográfiai feldolgozására. Minden adatot felvettek, amely íróikra vonatkozott, vagy amely a szocialista irodalom és az össznemzeti irodalom kapcsolatáról, elméleti kérdésekről tudósított. Így hatalmas bibliográfiai gyűjteményre tettek szert, amely biztos alapját képezi a további munkának. E bibliográfia azóta is az NDK-beli és a külföldi kutatók első számú tanácsadója e kérdéskörben. A szélesebb körű használatot kívánták lehetővé tenni azzal, hogy a legjelentősebb 109 szerző mintegy 12 000 publikációjának adatait könyvformátumú kiadványként is közzétették (*Veröffentlichungen deutscher sozialistischer Schriftsteller in der revolutionären und demokratischen Presse 1918—1945*. Aufbau V. Berlin und Weimar 1966). A reprocolor eljárással készült hetedfélszáz oldalas bibliográfia hasznosságát jelzi az azóta megjelent új kiadás. A bibliográfiai gyűjtemény, mint a kutatómunkát megelőző első lépés eredménye, lehetővé teszi, hogy a történeti és elméleti studiumok során minimális erőfeszítés mellett lehessen maximális körültekintéssel eljárni a tudományos apparátusok kialakításában. Az eredmény az NDK-beli kutatásokban, publikációkban lépten-nyomon felismerhető. A kollektív kutatások hatékonysága számukra fontosabb volt, mint az a „kisüzeminek” nevezhető módszer, amely sok helyütt még dívik, s amely az egyéni adatfelfedezések öröme mögött nem látja meg a végtelen sok elpazarolt, alkotásra nem fordítható munkaidő jelentőségét.

A bibliográfiai gyűjtés mellett, azzal párhuzamosan folyt és még ma is folyik a legfontosabbnak tetsző dokumentumok beszerzése, gyűjtése, fényképezése, úgyhogy a csoport ma már tekintélyes archivális anyaggal is rendelkezik, továbbá segíti őket a munka tárgyát képező hatalmas speciális könyvtár, a korabeli publikációk és sajtótermékek gyűjteménye. Az NDK-ban sikerült megoldani és intézményesen biztosítani az írói hagyatékok állami gondozását és archivális feldolgozását, többnyire a Művészeti Akadémia keretében. Az Akadémia berlini központi archívuma, ahol a H. Mann hagyatékot is őrzik, valamint a Johannes R. Becher, a Friedrich Wolf-archívum s még számtalan más gyűjtemény valóságos tudományos központtá vált, ahol az illető író művei kritikai kiadását készítik elő. A Pariser Platzon levő központ pedig emellett létrehozta a nehezen hozzáférhető emigrációs periodikák repertóriumát is.

A szocialista irodalmi kutatások alapvető kézikönyvévé vált a *Lexikon sozialistischer deutscher Schriftsteller. Von den Anfängen bis 1945 — Monographisch-biographische Darstellungen*. VEB Verlag Sprache und Literatur Halle (Saale) 1963. E művet, amely két kiadásban is megjelent, az NDK irodalomtörténései kollektív munkával,

külföldi tudósok bevonásával hozták létre. (L. Helikon 1966. 1—2. szám). Megbízható és részletes felvilágosítást ad a tárgykörbe tartozó szervezetekről, intézményekről, lapokról, folyóiratokról, antológiákról, könyvsorozatokról, írói személyiségekről. A bevezető (Sylvia Schlenstedt munkája) az elsők között kísérel meg felvázolni a német szocialista irodalom történetét.

A lipcei kutatócsoport munkáját is mindjárt a kezdeteknél az minősítette, hogy egyáltalán nem veszték el a további kutatások nélkülözhetetlen alapját képező bibliográfiai és dokumentumgyűjtő munkában, hanem mindezt a hatalmas anyagot elmélyülten tanulmányozva, párhuzamosan máris a történeti általánosítás irányába igyekeztek. Nem egészen három év múlva már vállalkozni tudtak egy nemzetközi szintű irodalomtörténeti konferencia összehívására. Ez az eszmecsere (Lipce 1962. január) fontos eseménye volt a szocialista irodalom kutatásának az NDK-ban; de impulzusokat adott az összehasonlító irodalomszemlélet alkalmazására is, a szocialista irodalom területén. A konferencia anyagát tartalmazó kötet (*Zur Geschichte der sozialistischen Literatur 1918—1933*, Aufbau Verlag, Berlin 1963) anyagából kiemelkedik a kutatócsoport vezetője, Dr. Alfred Klein referátuma a német szocialista irodalom történeti fejlődéséről. Tulajdonképpen az itt felvázolt nagyszabású koncepció képezi alapját a máig folyó kutatásoknak, még akkor is, ha időközben a felmerült új adatok, anyagok alapján módosult is némileg itt-ott a kép. Az előadás a szocialista irodalmi folyamatot a *nemzeti irodalom egészen belül és azzal szoros kölcsönhatásban* elemezte, megmutatta gyökereit a háborúellenes mozgalmakban, a baloldali expresszionizmusban, küzdelmét a proletkultos gyermekbetegségekkel, a vereség okozta eszmeáramlatokkal, a munkásosztály kultúrateremtő képességeit kétségbevonó trockista nézetekkel, a burzsoá államapparátussal, az opportunisták „munkás”-költészetével. Felvázolta a *proletár-forradalmi* irodalom megteremtésének útját, az üzemi levelezők soraiból kiemelkedő munkásírók s a proletariátus harcához szívvel-lélekkel csatlakozó intellektuelek vállalkozásának nagyszerűségét. Elemezte a *Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller* megalakulásának körülményeit, a proletár-forradalmi irodalom gyors növekedésének összetevőit, harcukat a fasizmus ellen, a Szovjetunió védelmében, a Német Kommunista Párt szolgálatában. Rámutatott arra a szerepre, amelyet a szocialista irodalom a következő években a népfrentkorszakban játszott. A német szocialista irodalmat a nemzetközi forradalmi irodalmi áramlat részeként elemezte, s megvilágította a pártosság és népiség princípiumainak megvalósulását. A konferencia külföldi résztvevői a cseh, a magyar szocialista irodalom sajátos útjáról, kapcsolataikról referáltak, a nemzetközi forradalmi írói szervezet munkásságáról tájékoztattak. Joggal jegyezte meg az ülészak végén Otto Gotsche: az elért eredmények feljogosítják az NDK kutatóit arra, hogy az egész német irodalomtörténet új, marxista-leninista koncepcióját dolgozzák ki, s ennek érdekében koordinálják az ország kutatóintézeteinek tevékenységét.

Noha ez a koordináció, illetve az irodalomtudományi kutatás szervezeti koncentrációja csak ez évben valósult meg, magát a nemzeti irodalomtörténet újabb korszaka vázlatát közös erőfeszítéssel már létrehozták. A munkát a Párt Társadalomtudományi Intézete irodalom-művészet tanszékének kollektívája vezette, s annak irányítója Dr. Elisabeth Simons volt, részt vettek benne még Hans Kaufmann, Horst Haase, Manfred Häckel és Ernst Schumacher. Az alapkoncepció *Skizze zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur von den Anfängen der deutschen Arbeiterbewegung bis zur Gegenwart* címmel jelent meg (Weimarer Beiträge 1964. H. 5.). A feladatra az irodalomtörténészeket a két évvel korábban (Einheit, 1962., Sonderheft, August) megjelent *Grundriss zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung*, vagyis a német munkásmozgalom történetének tervezete buzdította. Abból indultak ki, hogy a korszak, (a múlt század 30-as éveitől napjainkig), amelyben felnőtt és megerősödött a munkásmozgalom, sőt amely döntően

befolyásolta az egyetemes történelem menetét, a nemzeti irodalomnak is olyan új egységét képezi, amelyet végső soron éppen a munkásmozgalom fejlődésének etapjai bon-tanak periódusokra és motiválnak. A tervezet felett vita indult a szaklapok hasábjain.

Maga az irodalomtörténeti koncepció kialakítása mint program, egy korábbi határozatra megy vissza, amely széles perspektívában vázolta a germanisták feladatait. (Aktuelle Aufgaben der Germanistik, 1.: Weimarer Beiträge 1962. 2. sz.). A szocialista irodalmi kutatásokba ennek nyomán egyre inkább bekapcsolódtak a különböző egyetemi tanszékek (főleg a berlini Humboldt egyetem, valamint a hallei egyetem germanisztikai tanszéke, főiskolák stb.) kutatói. Ebben az időszakban megnövekedett a témakörrel foglalkozó disszertációk száma, ezek egyes problémakörök, írói pályák, írói szervezetek, elméleti kérdések megvilágítását tűzték ki célul. (Közülük néhány a kutatási irányok jelzésére: Franziska Schötzki: *Die deutsche proletarisch-revolutionäre Literatur im Ausgang der zwanziger Jahre*. 1956; Elisabeth Simons: *Zur Tätigkeit des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands 1928—1933*. 1960; Helga Harting: *Der Aufschwung der Arbeiterbewegung um 1890 und ihr Einfluss auf die Literatur*. 1961; Ullrich Kuhirt: *Entwicklungswege der fortschrittlichen deutschen Kunst in der Periode von 1924 bis 1932*. 1962; Heinrich Leber: *Die Linkskurve 1929—32*. 1964; Edgar Weiss: *Johannes R. Becher und die sowjetische Literaturentwicklung 1917—1933*. 1964; Klaus Jarmatz: *Literatur im Exil*. 1965; Eberhard Röhner: *Arbeiter in der Gegenwartsliteratur*. 1966. stb.)

Egyáltalán, úgy tetszik, hogy a három jelzett átfogó történeti vázlat után a kutatás újra egyre inkább nagyobb részproblémák feldolgozása, értékelése felé fordul. Az anyagfeltárás és a szintézisépítés dinamikus hullámnázása egészen természetes folyamatnak tartható. A részletmunkálatok sorából jelzésként kiemelném a baloldali kiadók tevékenységének fontosságát érzékeltető *Der Malik Verlag — Ausstellung* (Berlin, 1967) című kiadványt. Wieland Herzfelde tanulmánya, egy átfogó bibliográfia s a kiállítási anyag bő illusztrációja érzékelteti: milyen szerepet játszott az antimilitarista mozgalmaktól a proletáriradalmon át az emigrációig ez a neves és hősies vállalkozás, amelynek segítségével pl. Magyarországra is eljutott a német és szovjet szocialista irodalomnak nem egy alkotása a Horthy-korszakban. Az a nagyszabású kiállítás pedig, amelyet 1964-ben a Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar munkatársai rendeztek Helmut Holtzhauer igazgató irányításával, s amelynek katalógusa *Arbeiterbewegung und Klassik* címmel jelent meg (Weimar 1964), azt a hosszú történeti folyamatot szemlélteti, amelynek során a munkásmozgalom teoretikusai, vezetői és egyszerű harcosai vitakozva elsajátították a humanista költői hagyományt; a proletkult útjain tévelygőkkel szemben megvédelmezték és a szocialista művelődésbe olvasztották annak legjobb részét. A megkapóan szemléletes kiállítás ihlette azt a nemzetközi szintű konferenciát, amely 1964 novemberében a weimari Schloss-ban ülésezett, s amelynek anyaga *Internationale wissenschaftliche Konferenz über Arbeiterbewegung und Klassik — Probleme der Rezeption des klassischen Erbes* címmel jelent meg (Aufbau Verlag, Berlin und Weimar 1965).

A konferencia gazdag anyagából csupán csak utalni lehet Erhard John előadására, amely a Goethével szemben Schillerhez hajló munkásmozgalmi recepció okait fejtegetve olyan alapvető passzusokra hívja fel a figyelmet, amelyek a marxista szakirodalomban azóta is divó egyoldalúságokat oldhatja fel, avagy Friedrich Albrecht előadására, amely tárgyilagos egzaktussággal mutatta ki, hogy a húszas évek elején a párt sajtójában megjelent pozitív értelmű klasszika-interpretációt azzal a korrekcióval lehet csupán elfogadni, hogy ez az értelmezés egyúttal érzéketlen volt a munkásosztály korabeli küzdelmeiből kiemelkedő művészeti törekvésekkel szemben. A klasszikus hagyományok olyan felfogása, amely nem áll az adott kor legégetőbb kérdéseivel összhangban, elvont marad. Johanna Rudolph és Siegfried Wagner előadásainak tengelyében éppen az a gondolat

állt, miképpen tud a munkásosztály mai harcaiban, építő munkájában eleven kontaktust találni a humanista polgári örökséggel.

A kiállítások célja lényegében a tudományos eredmények popularizálását szolgálja, azt, hogy mennél szélesebb rétegek közkincsévé váljon a feltárt művészeti hagyatéék. Ugyanebbe az irányba munkál a könyvkiadás is, midőn különböző gyűjtemények, antológiák közzétételét szorgalmazza. Az ilyen típusú publikációk sorában elsőként kell említeni a *Wir sind die Rote Garde* c. kiadványt (Reclam Verlag 1959; második, bővített kiadás: 1967, ez utóbbi Klaus Kändler utószavával, amely a proletár-forradalmi irodalom miniatűr genezisét adja). Az úttörő kötet a német proletárirók lírai, prózai munkáiból ad gazdag szemelvényt, nagyon sok eddig ismeretlen, publikálatlan alkotást. A kötetek szerkesztője Edith Zenker, akkor kezdte a gyűjtőmunkát, amikor még ez az irodalom a szakemberek szűk köre számára volt csupán fogalom. A bővített kiadás már azóta elmélyült kutatások eredményeire építhetett. A lírai antológiák köréből említést érdemel még a *Rotes Metall — Deutsche sozialistische Dichtung 1917—1933* (Aufbau Verlag 1960); valamint a *Stimme des Vortrupps — Proletarische Laienlyrik 1914 bis 1945* (Dietz Verlag, Berlin 1961), Ursula Münchow szerkesztői munkájával. A *Traum von Rätedeutschland — Erzählungen deutscher Schriftsteller 1924—1936* (Hrsg. von Irmfried Hiebel und Alfred Klein. Aufbau Verlag 1968) viszont a szocialista elbeszélés-irodalom java terméséből ad válogatást, miután a líra és a dráma legszínvonalasabb termékei már valamilyen formában újra napvilágot láttak. Ismeretes, hogy a háború alatt és közvetlenül utána főleg a lírai formákban (és a drámában) fejeződött ki az újért, a változásért kiáltó akarat, a szocialista szándék. A húszas évek közepére, a forradalmi hullám elapadásával, a kapitalizmus kezdődő stabilizációja során egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a novemberi forradalom célkitűzéseinek megvalósítása elodázódik. Ez a felismerés lelohasztotta a lírát, de kedvezően hatott éppen a kispróza fejlődésére. A *Schriftsteller der Gegenwart* sorozatban több szocialista írói életművet mutattak már be. A 9. kötet *Proletarisch-revolutionäre Literatur 1918 bis 1933* címmel viszont az egész proletár-forradalmi irodalmi folyamatról ad ismertetőket és szemelvényeket segítségével átfogó képet, főleg a tanárok, középiskolai diákság számára, hiszen ez a sorozat elsősorban nekik készül. (A mű új kiadása 1965-ben jelent meg.)

A szocialista irodalom múltjáról a szélesebb közönséget tájékoztató kiadványok, a közép- és főiskolai oktatás számára is segítséget nyújtó publikációk mellett tervszerűen folyik a forrásértékű dokumentumok közzététele is, ezek a további tudományos stúdiумok alapanyagait képezik, noha egyszersmind közvetlen művelődéspolitikai kisugárzásuk is van. A legjelentősebb ilyen művet a lipcei kutatócsoport adta ki *Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland* címmel. (Aufbau Verlag, első kiadás: 1962; második bővített kiadás: 1967). A második kiadás több mint kilencszáz oldalon közli a proletár-forradalmi irodalom legfontosabb elméleti jellegű és igényű dokumentumait, cikkeket, tervezeteket, előadásokat, kongresszusi anyagokat, határozatokat, példamutatóan gondos és a kérdéskör nemzetközi ismeretanyagát magában foglaló jegyzet-apparátus kíséretében. A szocialista irodalmak fejlődését, eszmei-művészi érését bemutató vállalkozások számára mintául szolgálhat e gyűjtemény. A korai korszakot figyelmen kívül hagyja, mivel a német kutatás a proletár-forradalmi irodalom kezdeteit a párt leninista vonalának kialakulása és határozottabb kultúrpolitikai hatása idejétől számítja. Ezért az első fejezet a Bund megalakulása előtörténetével és megalapításával foglalkozik, a második rész a proletárforradalmi irodalom szerveződésével, eszmei-művészi érésének szakaszával, a harmadik rész pedig a nemzetközi forradalmi proletáriródalom 1930-as charkowi kongresszusával ismerteti meg. A negyedik fejezet a konferencia utáni átmeneti időszak problémáit illusztrálja. Ebben az időszakban érlelődtek a szocialista irodalom elméleti kérdései. Az ötödik fejezet az I. Szovjet Írókongresszus és az 1935-ös,

párizsi „Kongresszus a kultúra védelmére” időszakát mutatja be, a szocialista realizmus megfogalmazásának körülményeit tárgyalja. A gyűjtemény némileg öntörvényű, amennyiben főleg a szocialista irodalmi áramlaton belüli esztétikai-elméleti eszmélkedést tükrözi; így viszont koncentráltabban mutathatja meg azokat a törekvéseket, amelyek a proletár-forradalmi irodalom önállóságát, létjogának bizonyítását célozták; de nem rejti el azt az ellentmondást sem, amely a túlzottan erőltetett *osztályirodalom*-jelleg és a nemzeti elhivatottság kiteljesítése között felmerült. Midőn a népfrontkorszakban a szektarianizmust leküzdötte a szocialista irodalom, vezető áramlattá vált a német irodalomon belül.

A *Zur Tradition* a hosszsmetszet funkcióját töltötte be, ezzel szemben a korszak többszörös keresztmetszetét adja az *Aktionen — Bekenntnisse — Perspektiven* c. kötet, amelynek alcíme: *Kampf um die Freiheit des literarischen Schaffens in der Weimarer Republik*. (Aufbau Verlag 1966). Ez a vaskos dokumentumkötet szintén a lipcei kutatócsoport munkája. A kötet öt fő fejezetre oszlik, mindegyiket alapos tanulmány vezet be és jegyzetek kísérik. A fejezetek az alábbiak: A Johannes R. Becher elleni felségsgértési per és a proletárforradalmi irodalom kialakulása; az irodalom és a munkásosztály problémakörében rendezett folyóiratankétek anyaga; a baloldali oppozíció harca a német írószövetségen belül; német írók az Októberi Forradalomról és a Szovjetunióról. Érdekeltes képet festenek e dokumentumok arról a küzdelemről, amelynek során a német munkásosztály soraiból kiemelkedett és a német intelligenciából hozzá csatlakozott írói gárda felnőtt és művekkel igazolta létét. Bebizonyította a polgári szkepszissel szemben, hogy a proletariátus kapitalista viszonyok között is képes a kulturális alkotómunkára, s a proletkultos gyengeségek leküzdésével, a kulturális örökség elsajátításával, a nemzeti és társadalmi élet igazi problémáinak írói felhútatásával arra is képes, hogy fokozatosan a nemzeti irodalom fő sodrát képezze. S amilyen mértékben betöltötte a német proletárforradalmi irodalom ezt a hivatását, oly mértékben csatlakoztak hozzá azok a polgári írói rétegek, amelyek szembekerültek a fasiszta diktatúrával és a népfrontkorszak idején az antifasiszta harc széles írói tömegbázisát alkották. Bizonyítják e dokumentumok azt is, hogy ezt a viharos erejű folyamatot a Szovjetunió ösztönző ereje táplálta, adott szilárd háttérrel neki, s a fasiszta uralomra jutása után a szó szoros értelmében menedéket is. A kötetben, mint természetesen minden más említett kiadványban, lépten-nyomon találkozunk a weimari köztársaságba menekült magyar emigráns írókkal, akik tevékenyen részt vettek a német munkásmozgalom harcaiban.

Az NDK-beli szocialista irodalomtörténeti kutatásokban az elmúlt egy-két év folyamán új fázis látszik kibontakozni, amely a korábbi évek adatfeltáró, rendszerező és dokumentumpublikáló tevékenysége eredményeire támaszkodik. Ez az új szakasz hármas jellegű: a monografikus összegezők kibontásából, az elméleti kutatásokból és az összehasonlító tájékozódásból áll. A Bertolt Brecht- és Johannes R. Becher-életmű monografikus feltárása már korábban megkezdődött, jeles eredményekhez vezetett. Most a proletár-forradalmi irodalom közegére támaszkodva készül Alfred Klein könyve a munkásírók művészi-esztétikai hozadékának bemutatásáról, Klaus Kändler a német szocialista dráma fejlődésének történetét összegezi. Munkájának részleteit *Zur Vorgeschichte des sozialistischen Dramas der zwanziger Jahre* címmel tette közzé a *Weimarer Beiträge* 1969. 2. számában. E részletekben figyelmét főleg arra a folyamatra irányította, miképpen emelkedik fel az expresszionista kezdetekből, azaz a kritikai realizmus elkerülésével, az avantgarde kezdeményezésekre támaszkodva a szocialista dráma a nemzeti drámairodalom középpontjába. Friedrich Albrecht *Schriftsteller und Politik* címmel ez év őszén megjelenő monográfiájának tárgya a haladó értelmiség és a munkásmozgalom viszonyának alakulása. Munkájának közzétett részletei (*Weimarer Beiträge* 1967. 3—4—5. szám) tárgyilagos képet festenek arról az igen ellentmondásos folyamatról,

ahogy a német értelmiség a századfordulótól kezdve a társadalmi küzdelmekhez, a politikai mozgalmakhoz viszonyult. Minden pozitív fellépést regisztrál, de nem hallgatja el azt, mennyire vékony rétegek aktivitásáról, milyen visszaesésekről és ingatlanságról volt szó a döntő fordulón. Ily módon tudja hitelesen bemutatni azt a rendkívüli emberi-művészi bátorságra valló elkötelezettséget, amellyel a legjobbak a legnagyobb fenyegetettség idején is csatlakoztak és kitartottak a proletariátus ügye mellett.

Mint e monografikus jellegű produkció egyik legjelesebb eredményét, külön kell tárgyalnunk Friedrich Albrecht Anna Seghersről szóló könyvét. (*Die Erzählerin Anna Seghers 1926—32*. Rütten et Loening V. 1965), mint egyik viszonylag korai termékét az összefoglalásra való törekvésnek. A mű újdonsága az, hogy a műelemzés egzaktasága segítségével megkísérli megteremteni a korai művek kronológiáját, s ebből következően az általa rajzolt pályakép lényegesen eltér attól a modelltől, a leegyszerűsítő formuláktól, amelyeket eddig elfogadott a szakirodalom. A szerző minuciózus finomságú, a művészieséget, a pszichológiai mozzanatok, a politikai és a társadalomtörténeti szempontokat egyaránt figyelembe vevő módszerével meggyőzően bizonyítja, hogy a forradalmi mozgalmak inspirációjától megérintett fiatal írói indulása a legellentétesebb hatások mezőnyében indult, távolról sem volt egyenes vonalú. Az írói érdeklődés középpontjában a harmonikus emberarc keresése állt, s ennek az elidegenedés, a szétszakítottság érzése, a formai-konceptcionális ellentmondásosság, a szektás szemlélet egymást átható szövevényéből kellett kibomlania, művészileg érvényes formát öltenie. Biztos kézzel rajzolja fel Albrecht azt az ívelést, amellyel Seghers a kommunista párt és a német munkásosztály soraiba érkezik, s megtalálja írói elhivatottsága értelmét. Albrecht e munkája a fiatal német irodalomtudósi gárda egyik kiemelkedő teljesítménye.

A teoretikus kutatások fő célkitűzése az évek során a szocialista realizmus korszerű megfogalmazása volt. Germanisták egy nagyobb csoportjának tézisei után (NDL, 1958) hosszabb időn át folyt kutatómunka e téren, míg végül az NDL, 1966. 5—6. számában jelent meg egy átfogó értelmezési kísérlet Erwin Pracht és Werner Neubert tollából. Időközben a Weimarer Beiträge a Társadalmi Szemle (1965. 2. szám) nyomán teljes terjedelmében közzétette a magyarországi viták nyomán kialakult nézeteket összefoglaló tanulmányt a szocialista realizmusról. (*Über den sozialistischen Realismus* WB, 1965. 6. 971—1002.) A párt Társadalomtudományi Intézetében, az akadémiai kutatóintézetekben és az egyetemeken alkotó viták folytak és folynak a modernizmust és a megmerevedett realizmus felfogást egyaránt elutasító platformon. 1967. április 4—5-én zajlott le az Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED-ben az az elméleti konferencia, amelynek anyagai a Weimarer Beiträge-ben napvilágot is láttak (1967. 4. szám). Ez az elméleti munka nem annyira a fogalmi absztrakciók övezetében folyik, hanem a múlt és jelen irodalmi természetének gondos elemzésén alapszik. Bekapcsolódnak e munkába a nyelvészet, a pszichológia, a zenetudomány, a kibernetika szakemberei is, azaz a társadalomtudományok megvilágító hozadékának figyelembevételével törekszenek elméleti megfogalmazásokra. A Társadalomtudományi Intézet kollokviumán az egyik munkacsoport a szocialista realizmus történeti geneziséét vizsgálta meg a harmincas évektől kezdve napjainkig; egy másik kollektíva pedig a leglényegesebb elméleti kérdéseket vetette fel. A vizsgálódások középpontjában az emberarc művészi kimunkálása, az egyéniség és a közösség viszonylatai, a művészi igazság, a művészi érték, a pártosság kérdései álltak, a realista alakítás dialektikus vonatkozásai, a népiesség, a társadalmi hatás problémái. Szóba kerültek a gnoszeológiai aspektusok, a művészi stílusok és a formák kérdéskörei. E tekintetben a közzétett anyagok nagyon határozottan leszögeznek: „A szocialista realizmus szempontjából másodrangú jelentősége van annak, milyen kompozíciós kánont vagy alkotói eszközt használ a művész. Belső monológgal és irodalmi montázssal egyaránt ki lehet fejezni a világot igaz módon és eltorzítottan;

az arisztotelészi dramaturgiával éppúgy, mint a nem-arisztotelésziével. Ha valaki a szocialista realizmust egy bizonyos meghatározott formai képzetre kényszerítené, az szűkösséget eredményezne a távlatosság helyett, sterilitást produktivitás helyett.” A szocialista realizmus kérdésköre további elemzésének eredményeit prezentálja a Weimarer Beiträge kerekasztalkonferenciájáról tudósító közlemény: *Probleme des sozialistischen Realismus* WB, 1969. 3. 479–519.).

Végül röviden utalnunk kell arra a megnövekedett érdeklődésre, amellyel a szocialista irodalmi studiumok során a német kutatók az összehasonlító módszereket kísérik. Itt a legfontosabb eredményeket természetszerűen elsősorban a szlavisták érték el, hiszen a német–orosz-szovjet irodalmi kapcsolatok kutatását több intézet végzi évek sora óta példás tervszerűséggel. A szovjetunióbeli német emigráció munkásságának feltárása az egyik központi programja e kutatásoknak. Számtalan folyóirataikk, közlemény mellett értékes eredményeket foglal össze a *Deutschland — Sowjetunion* Aus fünf Jahrzehnten kultureller Zusammenarbeit (Berlin 1966), c. kötet. Szocialista irodalomtörténeti témákat is érintett a NTA Szlavisztikai Intézetének 1966 decemberében rendezett nemzetközi konferenciája, amelynek anyaga *Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung* (Akademie Verlag, Berlin 1968) címmel jelent meg, s főleg az a nagyszabású konferencia, amelyet 1967. június 6–9-én rendeztek szovjet és német tudósok részvételével Berlinben *Wechselbeziehungen zwischen der russisch-sowjetischen und der deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart* címmel. E konferencia anyaga a közeljövőben kerül kiadásra. A tervek közül érdemes megemlíteni, hogy a szovjet, német és magyar kutatók együttműködése nyomán a közeli években dokumentum- és tanulmánygyűjtemény jelenik meg, amely feltárja a nemzetközi proletáriródmalmi és haladó írói szervezetek történetét, tevékenységét.

E szükségszerűen csak jelzésekre szorítókozó vázlatos kép felrajzolásából is kitűnik talán, hogy az NDK irodalomtudománya nagy figyelmet fordít a szocialista irodalmi múlt feltárására, sok tekintetben kezdeményező és példamutató szerepet játszik. Az irodalomtudományi intézetek 1969-ben végrehajtott koncentrációjától a tervszerűség fokozódását, és a kutatómunka hatékonyságának megnövekedését várják. S hogy milyen eredményekhez vezet a jól koordinált távlati tervek szívós végrehajtása, azt talán éppen az NDK-beli szlavisztikai kutatások bizonyítják. A többségükben fiatal kutatók egy évtized alatt felzárkóztak a nemzetközi színvonalhoz és sok elismerést szereztek. Ugyanezt mondhatjuk el a szocialista irodalmi kutatásokról, itt a néhány éves előkészületi, alapozó munka után már tekintélyes számú, érett tudományos mű megszületésének lehetünk tanúi.

A harmincas évek amerikai irodalma

James Burkhart Gilbert: Writers and Partisans. A history of literary radicalism in America. New York, 1968. John Wiley & Sons, 303. **Leo Gurko: The Angry Decade. American Literature and Thought from 1929 to Pearl Harbor.** New York, 1968. Harper & Row, XII., 306. **David Madden (szerk.): Proletarian Writers of the Thirties.** Carbondale, 1968. Southern Illinois University Press, 278. **John M. Muste: Say That We Spain Die, Literary Consequences of the Spanish Civil War.** Seattle, 1966. University of Washington Press, 208. **Walter B. Rideout: The Radical Novel in the United States, 1900—1950. Some Interrelations of Literature and Society.** New York, 1966. Hill & Wang, 339.

Az évtized folyamán mind gyakrabban jelentek meg az amerikai könyvpiacra olyan művek, amelyeknek szerzői, közöttük a fiatalabb irodalomtörténész nemzedék képviselői, az amerikai irodalom történetének egyik legmozgalmasabb évtizedét, a harmincas éveket állították a vizsgálódás középpontjába. S ha a könyvek sorához hozzászámítjuk az idősebb nemzedék visszaemlékezéseinek, kritikai vagy irodalmi műveinek mind gyakoribb kiadásait — elsősorban Alfred Kazin, Malcolm Cowley, Edmund Wilson, Edward Dahlberg, Michael Gold, James T. Farrell műveire gondolunk —, akkor úgy tűnik, hogy az évtized irodalma nemcsak polgárjogot nyert napjaink Amerikájában, hanem ismerete és tanulmányozása bizonyos fokig divattá is vált. Az évtized irodalmának kutatását azonban mégsem tekinthetjük pusztán divatnak, a fiatal nemzedéknek jó oka van rá, hogy napjainkban előzményeket, múltba nyúló bázist keressen olyan jelentős problémák felvetésében, mint a művészet, különösen az irodalom társadalmi szerepe, funkciója, az írói magatartás, az elkötelezettség vagy öncélú művészetfelfogás állandóan visszatérő dilemmája, a művészi szó

jogosultsága az egész emberiséget szenvedéssel, pusztítással fenyegető háborús előjáték idején — akkor Spanyolország, ma Vietnam. A felvetett kérdések rendkívül komolyak, s a szerzők tiszteletre méltó komolysággal, és igényes, magas színvonalú, bár szemléletükben vitatható művekben vállalkoznak azok megoldására.

A fent említett kötetek közül kettő, Leo Gurkóé és W. B. Rideouté, a ma már úttörőnek számító, korábbi, 1947-es illetve 1956-os vállalkozás új kiadása, de éppen a bennük felvetett problémák időtálló, ma is aktuális volta jelzi a tanulmányok maradandó értékét. (Egy, a két világháború közötti irodalmi baloldali történetének átfogó bemutatására és értékelésére vállalkozó munkát, Daniel Aaron: *Writers on the Left*. 1961, új kiadása 1965, korábban már ismertettünk). Bár Gurko inkább az amerikai szellemi élet általános körvonalainak megrajzolására törekedett, s nem mutatott különösebb rokonszenvet a proletárirodalom törekvéseivel és célkitűzéseivel, következetesen végigvisz egy gondolatmenetet, nevezetesen, hogy a társadalmi felelősség vállalásával miként alakul át a romantikus szemléletmód elkötelezettséggé — mint Steinbeck írói útja *Az aranykehelytől az Érik a gyümölcsig* —, s az elkötelezettség a részvétel igényévé, amelynek legjobb példája Hemingway pályafutása, s regénye, az *Akiért a harang szól*. Gurkóval szemben Rideout munkája fél évszázad regénytörténetét adja, s azt vizsgálja, hogy Jack London forradalmi műveitől kezdve az amerikai regényben miként jutott kifejezésre a korai szocialista eszmeiség (Upton Sinclair, Albert Edwards, Ernest Poole), s később pedig, miként vált a regény a kommunista eszmeiségű forradalmiság hordozójává, olyan íróknál, mint Michael Gold, James T. Farrell, Albert Maltz, Howard Fast és mások.

A David Madden szerkesztésében megjelent kötet, a *Proletarian Writers of the*

Thirties esszék gyűjteménye, s mint ilyen, természetesen nem is törekedett akár egyetlen téma alapos tárgyalására sem. A kötet megszerkesztése és alaphangja azt bizonyítja, hogy a fiatalabb nemzedék érdeklődése joggal fordul a harmincas évek irodalma felé: ma is szükség van tiltakozásra. Az esszéket David Madden tartalmas bevezetője fogja össze, s egyúttal indokolja a tematikai kiválasztást és elrendezést, s tesz kísérletet a bevett „proletárirodalom” terminus tisztázására. Az esszék többsége életrajzi vonatkozású, vagy egy-egy műre koncentrálnak. A tárgyalt írók Richard Wright, Edward Dahlberg, Michael Gold, Robert Cantwell, Jack Conroy, Louis C. Fraina — s a kötet egyik érdekes felfedezéseként említhetjük Charles H. Miller rokonszenves hangú esszéjét B. Travenről (*Traven Torsvan*), akit mint „tisztá proletárirót” chicagói születésénél fogva sorol be az amerikai irodalomba. „Egész írókra van szükségünk” — mondja Miller, s ezt a típust fedezte fel a traveni regények írójában. A kötet sajnálatos módon csak egyetlen esszét szentel a költészet vizsgálatának, de Allen Guttman kísérlete, hogy nevekkel és idézetekkel érzékeltesse e költészet gazdagságát, ellenkező hatást ér el, a vázlatosság benyomását kelti.

James Burkhart Gilbert a Wisconsin Egyetem fiatal történész tanára arra a feladatra vállalkozott, hogy az amerikai irodalmi radikalizmus négy évtizedes fejlődését beillesse a kultúrtörténet szélesebb perspektívába, megvizsgálja, hogy az irodalmi radikalizmus különböző időszakokban milyen hagyományokhoz nyúlt vissza, mi volt az értelmiség szerepe és hatása a mozgalom fejlődésében, s végezetül felveti azt a kérdést, hogy a mai „új baloldal” mit fedezhet fel a maga számára (s mit kell elutasítania) ebből a hagyományból. A feladat azonban, hogy mindezekre a kérdésekre megnyugtató választ adjon, meghaladja a fiatal kutató erejét. S tegyük hozzá, Aaron említett, alapos tanulmánya óta rendkívül nehéz olyat hozzáadni, ami a kép egészét módosítaná. Nyilván érzi ezt a szerző is, mivel a baloldali irodalom kezdeteivel, s a harmincas évek közepéig tartó fejlődésével foglalkozó fejezetei rendkívül vázlatosak, s alapjában véve, csak a *Partisan Review* részletes tárgyalásának előkészítéséül szolgálnak. Így már meg is jelöltük a kötet tulajdonképpeni témáját: az irodalmi radikalizmus átfogó története helyett a *Partisan Review* történetét kapjuk. A szerkesztők a *New Masses* kiegészítő, irodalmi és kritikai folyóiratnak szánták lapjukat, annak ellen-

súlyozására, hogy az akkor hetilapként megjelenő *New Masses* viszonylag kevés helyet tudott szentelni a szépirodalom, és a nagyobb teret igénylő, elemző kritika számára. A lap arculatában kétszer következett be jelentős változás: 1937-ben, hosszabb kényszerzünet után a szerkesztők *trockista* elvű folyóiratként indították meg ismét, majd a háború befejezése körüli években szembehelyezkedve saját, korábbi elveikkel, sajátos, *harmadikutas* álláspontra helyezkedtek, s a korabeli amerikai társadalom újra felfedezését és elfogadását tűzték ki programul. A tanulmányt olvasva az az érzésünk, hogy a szerző olyan „elkötelezettséget” javasol a folyóirat szellemi hagyatékaként, amely megmarad az irodalom színtjén, s nem kapcsolódik meghatározott ideológiához.

Időrendben haladva tovább, John M. Muste a harmincas évek egyik letragikusabb eseményének, a spanyol polgárháborúnak vonatkozásait vizsgálja az angol és amerikai irodalomban. Üdvözlendő vállalkozás, mivel a korábbi évekből nem tudunk olyan tanulmányról, amely ilyen széles körű összefüggésben tárná fel, hogy az írók, mint az amerikai Ernest Hemingway, Upton Sinclair, Edwin Rolfe, Alvah Bessie, vagy az angol H. L. Bates, Jack Lindsay, George Orwell s még sokan mások, miként támogatták részben mint írók, részben mint a nemzetközi brigádok harcosai a spanyol nép ügyét. Politikailag az antifasizmus volt az egyetlen összetartó erő, amely az írókat Spanyolországba vonzotta, s tapasztalataik eredménye, mint a szerző bizonyítja, sokszínű, ideológiailag szerteágazó, egymásnak ellentmondó mű lett, mint Hemingway nagy regénye, az *Akiért a harang szól*, Dos Passos *Adventures of a Young Man*-je, George Orwell *Homage to Catalonia*-ja, vagy Alvah Bessie *Men in Battle*-je, nem beszélve a polgárháború gazdag publicisztikájáról és költői visszhangjáról. E gazdag anyag feltárásával nagy szolgálatot tett a szerző annak igazolására, hogy az emberiséget érintő nagy kérdésekben az írók java része mindig kötelességét érezte hallatnia szavát, elkötelezett módon, az igaz ügy érdekében.

Az említett művek mindegyike a két háború közti amerikai irodalom egy-egy jelentős aspektusával foglalkozik. A kötetek szerzői általában nem rokonszenveznek a marxizmussal, s nagyrészt innét ered, hogy a korban elkövetett irodalompolitikai hibákat a marxizmus lényegéből eredő hibákként próbálják beállítani. A feltárt anyagon keresztül azonban bebizonyosodik, hogy a harmincas évek-

ben a marxizmusnak mint a társadalom problémái megoldására szervező, mozgósító erőnek különleges jelentősége és szerepe volt. Az az alaposság, amellyel a szerzők választott témáikhoz nyúlnak, biztató jel, hogy a harmincas évek iránti érdeklődés e korszak irodalmi életének szintézisét fogja belátható időn belül eredményezni.

KOVÁCS JÓZSEF

П. А. Бугаенко: А. В. Луначарский и литературное движение 20-х годов.
Изд. Саратовского университета, 1967. 202.

P. A. Bugajenko, a Szaratovi Állami Egyetem professzora teljes képet kívánt nyújtani A. V. Lunacsarszkijnak a húszas években kifejtett irodalomkritikai tevékenységéről, behelyezve kora irodalmi mozgalmába.

Az A. V. Lunacsarszkijról a legutolsó években írt munkák közül figyelemre méltóak A. Lebegyev, N. Trifonov, O. Szemjonovszkij, N. Szamoljova, és A. Jolkin tanulmányai.

P. A. Bugajenko Lunacsarszkij munkásságával foglalkozó eddigi műveinek (*Lunacsarszkij és a proletkult.*, *Lunacsarszkij és a „balos művészet”*, *A. V. Lunacsarszkij, az irodalomkritikus* és más kisebb terjedelmű tanulmányok) legnagyobb érdeme a sokoldalú, elmélyült kutatómunkát igénylő anyag rendszerezése, a forrásmunkák újszerűsége. Ugyanezt mondhatjuk el legújabb könyvéről is, amelyben minden adat ellenőrizhető a tanulmány végén megtalálható 22 oldalas mellékletben.

A könyv hat fejezete naptári sorrendben vezeti az olvasót a februári és az októberi forradalom közötti irodalmi élet eddig fel nem tárt, sok újat mondó dokumentumai közé, majd analitikus, elemző munkával ad választ a forradalmat követő tíz esztendő számos, esetleg más szerzőktől már más oldalról ismertett, de itt újszerűnek ható irodalmi problémaköri kérdésre.

Fel kell hívnunk a figyelmet azokra a gondolatokra, amelyeket a szerző nem vet széles körű vizsgálat alá, viszont jelzi őket a jövő és a jelen kutatói számára — megoldásra váró feladatként. Ezek közé tartozik M. Gorkij és A. Lunacsarszkij kapcsolata, levelezésük, mely máig is kiadatlan, és a hosszú esztendő kovácsolta együttműködésük, mely nem volt mentes sűrűlódásoktól sem.

Bugajenko következetesen végigkíséri Lunacsarszkij szerepét a Proletkult létrehozásában a két forradalom közötti idő-

szakban. Megállapítja, hogy a „Priboj” kiadó mellett létrejött „Proletár művészkör” szervezésében Lunacsarszkij közvetlen szerepet játszott.

Később bírálja a Proletkult autonómia-törekvését, a Grjaduszeje c. Proletkult folyóiratban, ahol is azt írja, hogy „... amikor Petrogradon néhány elvtárral, még a fordulat előtt ... konferenciát hívtunk össze a proletárkultúra kérdéseit illetően, akkor én — természetesen — másképp, más formákban képzeltem el az e konferencia alapján létrejött, későbbiekben Proletkult elnevezést nyert szervezet jelentőségét és szerepét ...”

Bugajenko rámutat a Lunacsarszkij cikkeiben fellelhető „nagyvonalúságokra”, pontatlanságokra, de anélkül, hogy menteni próbálná őket, hűen idéz egy történelmi korszakot a maga egész bonyolultságában és egy emberfölötti munkaképességű ember sokirányú tevékenységét. Nem arra törekszik, hogy az olvasó előtt, a hátlátlan utókor oly megszokott szerepében tetszelegve, szemrehányást tegyen Lunacsarszkijnak — mit miért nem csinált és hogyan kellett volna cselekednie bizonyos esetekben. Munkája inkább arra összpontosul, hogy a meglévő anyagok alapján pontos történelmi környezetben mutassa be Lunacsarszkijt, az irodalomkritikust, aki valóban nagy munkát végzett.

A könyv, mint az ismertetőből is kiderül, inkább leíró jellegű. Kíváncsian várjuk a folytatást, — amelyen jelenleg P. Bugajenko dolgozik, s amelyben A. V. Lunacsarszkij tevékenységét dolgozza fel az orosz kritikai iskolák tükrében. A nagymérvű lexikális anyag elméleti kérdéseket is felvet.

URBÁN NAGY ROZÁLIA

Ф. Наркирьер: Французская революционная литература (1914—1924) Москва, Наука, 1965. 305.

A Szovjetunióban megjelent *A francia irodalom története* c. mű IV. kötete egy egész fejezetet szentel a húszas évek forradalmi irodalmának. Ezt a fejezetet Narkirjer írta, aki e téren igen alapos kutatásokat végzett. Eredményeit teljesebb formában tartalmazza jelen könyve.

A francia szocialista realizmust tárgyalva Narkirjer szükségesnek találta, hogy könyve bevezetőjében kifejtse néhány erre vonatkozó alapelvét. Mindenekelőtt azt bizonyítja, hogy a francia forradalmi irodalmat nem lehet elválasztani az előző századok irodalmi törekvéseitől: „Francia-

országban is, éppúgy mint más országokban, a szocialista realizmus követi a nemzeti irodalom fővonalát. Ennek évszázados fejlődése segítette elő a szocialista realizmus létrejöttét.” Az általa felvázolt evolúció Victor Hugón, a Kommün alatt íródott forradalmi műveken, a zolai tradíciókon keresztül ível a szocialista realizmusig. A közvetlen előzmények vizsgálatánál különösen az első világháborút megelőző szellemi pezsgésre és ezen belül a haladó irányzatokra hívja fel a figyelmet. Megállapítja, hogy az első világháború kezdetén a francia írók többségét elkábította a nacionalizmus. Közülük többen nacionalisták is maradtak (Maurras, Léon Daudet), de már az 1916-os évtől kezdve megfigyelhető a pacifista művészek csoportosulása. (A szerző a magyar Laczkó Andrást említi, mint az áramlat legkiemelkedőbb képviselőjét a francia határokon kívül). Az októberi forradalom hatására lassanként elkülönülnek azok az írók, akik szocialistává váltak (Barbusse, Lefebvre), s azok, akik megállnak az avantgárdé formai keresésénél. Ugyanakkor Narkirjer — bár a szürrealizmust, dadaizmust, mint kizárólag formai törekvéseket elítéli — fontosnak tartja leszögezni, hogy mindezen irányzatok lényegében ösztönösen tiltakoztak a háború, az imperializmus ellen, s Aragon, Fluard példáján haladó lehetőségeiket is megmutatja.

A szerző szerint a francia forradalmi irodalom fő műfaja a regény. Könyvében is a regényírók működésén van tehát a hangsúly. Elsősorban Henri Barbusse, Raymond Lefebvre, Paul Vaillant-Couturier munkásságát tanulmányozza. Közülük is a legtöbb figyelmet Barbusse-nek szenteli, mivel az említett írók közül őt tartja a legjelentékenyebbnek. Narkirjer részletesen elemzi Barbusse két legfontosabb művét, a *Tűzet* és a *Világosságot*. Barbusse szervező tevékenységével (a Clar-té-csoport) külön fejezetben foglalkozik. Hangsúlyozza, hogy a *Tűz* c. regényt bizonyos mértékig az író háború előtt írt művei is előkészítették. Állításának bizonyítására példaként hozza fel Barbusse egy 1914-ben írt novelláját, a *Nézőket* (Les Spectateurs), amelyet később az író beépített a *Tűz*be. Narkirjer kimutatja, hogy a látszólagos hasonlóság ellenére jól látható az ideológiai fejlődés, ha a két változatot összehasonlítjuk. Az egyikben Barbusse csak a német imperializmust ítéli el, a későbbi változatban már a franciát is. Itt már a személyeket is kevésbé részletesen jellemzi, hogy elsősorban azok az eszmék ragadják meg figyelmünket, amelyeket védelmeznek.

Az elemzés kapcsán Narkirjer szembeszáll azzal a felfogással, amely Barbusse-nek nacionalista hibákat vetett a szemére. A konkrét történelmi viszonyok között — szerinte — az író nézetei megfelelték a haza marxista felfogásának.

Az egyoldalú állásfoglalások ellen más esetekben is fellép. Így műveinek vizsgálatánál hangsúlyozza, hogy a forradalom franciaországi késlekedése magyarázza az író elkeseredett hangulatait s nem valamiféle általános pesszimizmus. Az említett írók ideológiai fejlődése szempontjából fontosnak tartja az orosz forradalom hatását. Ezek az írók nemcsak elméletileg teszik magukévá a forradalom igazát, hanem a gyakorlatban is kimutatják rokonszenvüket. Élénk kapcsolatot létesítenek az orosz kommunistákkal, politikusokkal, írókkal, s igyekeznek megismerni a Szovjetuniót.

Narkirjer könyve elsősorban az adott korszak forradalmi irodalmának ideológiai kérdéseit tárgyalja. Mivel a forma kérdése elemzésében viszonylag kevésbé jelentős helyet foglal el, a kutatók e területen nem tekinthetők lezártnak. Könyvének érdeme főként abban áll, hogy hatalmas tényanyagra támaszkodva közeledett ehhez a témához. Bár a húszas évek francia forradalmi irodalma része a szocialista realizmus történetének, kétségtelen, hogy a francia irodalom e területe egyike a legkevésbé ismerteknek.

Narkirjer e tekintetben úttörő munkát végzett. S túl az adatokon, valósággal újra fölfedezi a francia forradalmi irodalom néhány olyan feledésbe merült képviselőjét, mint például Raymond Lefebvre.

FEJÉR ILDIKÓ

Société Française de Littérature Comparée. Actes du Septième Congrès National. Moyen Age et Littérature Comparée. Paris, 1967, Didier, 212.

A középkor kutatóinak ritkán van módjuk arra, hogy önálló szervezésű kongresszuson mutassák be eredményeiket s cseréljék ki nézeteiket mindazokról az elméleti és módszertani problémákról, amelyek manapság már e szakterület munkálatainak megújítási igényét, a koncepcionális megújulás igényét hozdözzák magukban, s egyre nyilvánvalóbbá teszik azt a tényt, hogy a középkori kultúra belső összefüggéseinek, szerkezeti sajátosságainak és szimbólumrendszerének alapos ismerete nélkül a modern műveltséget sem lehet igazán megérteni.

Ezért tulajdoníthatunk különös jelentőséget a Poitiers-i komparatista kongresszusnak, amelyen, 1965 májusában, több mint félszáz, jobbára francia szakember vitatkozott egyfelől a középkor nemzetközi irodalmi kapcsolatainak jellegéről, másfelől pedig a középkori civilizáció jelenlétéről a modern századokban.

Már maga a témaválasztás is jelzi, hogy a francia medievisták vezetői pontosan ismerik szakterületük legérzékenyebb pontjait, vagyis azokat, amelyeknek újragondolása, újfajta módszertani megközelítése általános érvényű változást hozhat a kutatómunkában; mélyebbé, eredményesebbé teheti azt, s a régebbi, a steril filológizálásban elagatott, bezűkült, tehát elégtelen erudíció helyett széles távlatot nyithat a kutatóknak.

A témaválasztásból s így a kongresszus szerkezetéből kisugárzó biztatás, a megújulás sugallata azonban inkább csak az első problémakörben talált visszahangra; abban a négy előadásban amely a középkori arab irodalom alig-alig ismert hatóerejének vizsgálatától, Bleheri-nek, e fantomszerű bárdnak megvilágításán s az Artur-mondák elterjesztésében betöltött szerepén át a francia lovagregények német adaptálásáig, illetve az adaptáció néhány törvényszerűségének megsejtéséig és a francia-németalföldi irodalmi kapcsolatok bemutatásáig feszítette ki — sajnos csak pókhálószerűen — az új törekvések néhány igen vékony s ezért könnyen szakítható szálát.

Mindegyik előadásban fellelhető — hol implikációként, hol meg határozottan hangsúlyozva — az irodalomfelfogás megváltoztatásának, a kutatómódszer átalakításának igénye. Különösen M. Huby, a Sorbonne tanársegéde tűnik ki „demisztifikációs” törekvéssel, amely természetesen együtt jár nála az irodalmi hatáskutatás új koncepciójának bemutatásával is. M. Huby szerint a kutató első feladata: az adaptátor munkakörülményeinek tanulmányozása, mivel csak ezeknek a körülményeknek ismeretében lehet megérteni az átvétel célját, a befogadás mibenlétét s csak így kerülhető el a régi kutatási módszer egyik fő hibája, az, hogy modern felfogásrendszer vetített rá a régi anyagra. Helyes és hasznosítható szempont ez, ha leválasztjuk róla M. Huby indoklását, amely arra alapoz, hogy a középkori költő nem kutatta a világ újszerű magyarázatát, s ezért az átvételnél sem keresett eredeti megoldásokat. Az adott és mozdulatlan középkori világkép, a művészetnek s a művész szerepének zárt meghatározottsága, a műfajok erős rögzítettsége tehát feleslegessé teszi azt, hogy a mai kutató

például a német lovagregényekben sajátos világképet keressen. Ehelyett, második lépésként, az adaptált művek összes variánsainak és az adaptációknak precíz, statisztikai összehasonlításával azt kell megállapítani, hogy melyik volt az átvétő modellje. Ily módon azután minden átvett mű, minden változat, s minden átvétő tüzetes megvizsgálása nyomán általános következtetéseket lehet levonni bizonyos tendenciákra, műfaji törvényekre, reagálási módokra s az írói eredetiség mértékére vonatkozóan.

Logikai és elméleti „salto mortale” ez, hisz példák serege igazolja, hogy az átvétő és az átadó személy illetve társadalmi közeg közt meglevő ideológiai-világképi rokonság az a talaj amelyben az átültetett művek életre kelhetnek, továbbá, hogy a művész világnézete mindig átlényegíti, magáértvalóvá teszi a látszólag változatlan műfaji törvényeket, kifejezési formákat. Elhamarkodott és indokolatlan tehát romantikusnak nevezni s elvetni azokat a nézeteket, amelyek a költői személyiség szerepét lényegesnek tartják a műalkotás létrejöttében s ennek következtében az irodalomtörténeti kutatásban is elsőrangú tényezőnek tekintik. Mindebből az a tanulság, hogy M. Huby lendületes jó szándéka hajótörést szenved azon, hogy nem ismeri az átvételnek történelmileg meghatározott, dialektikus törvényszerűségeit, egyszerűen: egyszerűen ki-választódás problematikáját, vagyis a komparatizmus alapvető eszmei és módszertani elvét.

A másik három előadás szerényebb elméleti igénnyel készült ugyan, de azért mindegyik tartalmaz olyan új s jelentős szempontokat és eredményeket, amelyeknek közkinccsé kell válniuk. Charles Pellat professzor elenzése a középkori *klasszikus* arab és román *népi* lírai formák hispániai fúziójáról éppen a neolatin irodalmak kialakulásának idején komoly biztatás mindazoknak, akik a trubadur-*lira* létrejöttének összetevőit keresik, sőt még azoknak is, akik a középkori állattanúsékkal, a Roman de Renart-ral s a Bestiariumokkal foglalkoznak. Ch. Pellat fejtegetései azt is világossá teszik, hogy a latinra fordított Korán és még néhány egyéb mű polemikus célzatú ismerete, amelynek mértéke és minősége Dante izlám-felfogásában tanulmányozható, szintén utat nyitott, jobban mondván rést vágott az arab hatásnak a vallási, etnikai ellentétekből emelt sziklafalban s ezen a részen át kell meglelni többek között a pikareszk-regény forrásvidékét.

Pierre Gallais az Artur-mondák el-

terjedésének vizsgálata során a pozitivisták iskola ingoványából próbálja kivezetni a kutatást, az eddig oly kevésbé méltányolt névtan segítségével. Az utrechti W. P. Gerritsen tanulmányában, amely a németalföldi epikai adaptációk kérdéseit bogozza ki, s a kutatás súlypontját az átvevő irodalmi technikájára helyezi, az a figyelemre méltó új, hogy kimutatván a németalföldi és a francia nacionalizmus kutatásfékező hatását, az eddigi eredmények megkérdőjelezésével, vagyis annak elvetésével, hogy minden műalkotás csak francia eredetű lehet, feltárja a németalföldi epika és líra ősrétegeit, s ennek révén történetileg is tapinthatókká válnak azok az adaptációk, amelyeket szerzőik, francia ösztönzésre ugyan, de eredeti módon onnan merítették, ahonnan a franciák is az övéiket: nemzeti életük belső problémáiból s a közös, internacionális műveltségi anyagból.

A második témakörbe tartozó kilenc előadás, hagyományos műfaja miatt inkább csak újabb adalékokkal bővítette ismereteinket a Kerekasztal-regények XVI. századi szerepéről, a libertinus Charles Sorel középkor-szemléletéről, az „ártatlan” irodalmi hősök, más szóval anti-héroszok, pikarók Percevaltól Candide-ig tartó fejlődéséről, továbbá a középkor hatásáról a spanyol felvilágosodásban, a XIX. század elejének lengyel nemzeti érzésében, s a XIX. századi francia vásári regényirodalomban. Itt kapott helyet, ezeken kívül, Pérez Galdos Angel Guerra-jának elemzése éppúgy mint Dante hatásának kimutatása Machado de Assis műveiben, s végezetül az a tanulmány amely Mistral és a középkori „Cours d'amours”-ok kapcsolatával foglalkozik.

Valamennyi közül kiemelkedik Jean Frappier professzor remek munkája a Kerekasztal-regények XVI. századi utóéletéről. Ez a tanulmány nemcsak adatgazdagságával, megbízhatóságával, nemcsak szerkesztésének könnyed eleganciájával és stílusának finomságával vált maradandó élménnyé, hanem gondolatébresztéseivel is. Ismeretében adatszerűbben és körvonalazottabban áll előtünk a francia referenzáció s a kialakuló barokk egyik, eddig kevésbé értékelt komponense, amely pedig kimondottan nevelő jelleggel s minden humanista kritikát átvészelve, minden Rabelais-i paródiát kibírva, tehát egyfajta társadalmi igény által életben tartva, sőt némelykor feljuttva, húzódott végig a Renaissance századán.

Ezt a gazdag és színes anyagot vitajegyzőkönyv zárja le, amely felidézve még egyszer a kongresszus fontos, vagy fontos-

nak tűnő problémáit, elismerésre és vitaközlésre készíti a kötet olvasóját.

SÜPEK OTTÓ

Austin Warren: The New England Conscience. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966. IX. 231.

A szerző nevét a René Wellekkel közösen írt *Theory of Literature* (1949) tette világszerte ismertté. Műelemző típusú monográfiái jelentek meg Pope-ról (1929), Henry James-ről (1934), Hawthorne-ről (1934) és Crashawról (1939). Tanulmánykötete (*Rage for Order*, 1948) az „új kritizmus” jellegzetes szempontjait képviseli. *New England Saints* (1956) c. műve a jelen mű problémakörével rokon; mindkettő jórészt az új-angliai puritanizmus eszmetörténeti jellemzéséhez nyújt adalékokat, s mindkettő sikerült szellemi portrékból tevődik össze. Érdekes módon az új kritizista regionalizmus, mely fejlődésének első fázisaiban kizárólag a déli hagyományokra támaszkodott, utóbb néhány képviselőjével az új-angliai irodalmiság helyi hagyományainak, a hagyományok folytonosságának feltárására is sort kerített.

A könyv címében megnevezett „új-angliai lelkiismeret” jellegzetességeit, vonásainak történeti változásait Warren *A lelkiismeret és patológiája* c. bevezető tanulmányában vázolja föl. Kimutatja, hogy a rigorózus lelkiismeretesség puritán ideálja megfelelt az idegen környezetben otthon teremtő, „hamis isteneket imádó” népektől körülvevő első telepesek társadalmi szükségleteinek. A közösséget szigorú morális rend külső és belső kötelmei kényszerítették egységének és öntudatának fenntartására. Az üldöztetésre, mártíromságra kész puritán lelkiismerete szerint cselekedett, de ezt a fajta lelkiismeretet még nem gyötörték olyan skrupulusok, mint a későbbi puritán nemzedékek tipikus képviselőit. Ez utóbbiak már nemcsak egyszerűen igazolták tetteiket és magatartásukat szent „kötelességeik” teljesítésével, hanem megismerték a lelkiismeret válságos állapotait is. Bizonytalansággal küszködtek: vajon teljességgel megfelelnek e „kötelességeiknek”, vajon elég mély e bűnbánatuk, vajon helyesen választanak e különböző, egymást kizáró kötelességek között? Utóbb is akadt példa az olyan típusú lelkiismeretre, melyben nincs kétely önmaga vagy kötelességei iránt, hanem egy önigazoló, mély belső meggyőződés szavát követi. Ilyen a nerek felszabadítását és a fajok egyenlőség-

gét hirdető William Lloyd Garrison (1805—79) skrupulusoktól mentes, „egészséges” lelkiismerete. (Ez azonban, Warren teológiai finomkodásával, még mindig elmarasztható az „önélegűtség” vétkében.)

A történeti fejlődést egy sor szellemi portré illusztrálja. Az első plymouthi és bostoni kormányzók, William Bradford, illetve John Winthrop írásművei képviselik legtisztább formában a „zarándok atyák” nemzedékének a „szentekre” és „kiválasztottakra” jellemző, nyugodt önbizalmat sugárzó lelkiismeretét. Michael Wigglesworth és Cotton Mather naplójában már feltűnik az öncélú, vallásos lelkiismeretvizsgálat. Egyelőre itt afféle tudatos lelkigyakorlatként, ami el is veszi a skrupulusok élet, és a folytonos és hangsúlyozott bűnbánat így az elmélyült lelki élet önélegűlt reflexiójával színeződik. Jonathan Edwards naplója viszont már az önmarcangoló, kételyekkel gyötört beteges lelkiismeret tükré, s tanítványai is ezt a típust képviselik. A makulátlanul egészséges, humánus lelkiismeret példája Thoreau, s az említett fenntartással Garrison. A továbbiakban Hawthorne, Henry James, Mary E. Wilkins, Henry Adams, Edwin Arlington Robinson, John Marquand és George Santayana műveit elemzi a szerző a puritán lelkiismeretesség különböző vonásainak szempontjából. Az elemzések megmutatják, hogy az újangliai szépirodalomban fontos helyet foglal el a puritán lelkiismeret különböző, morális, pszichológiai vagy történeti típusainak ábrázolása.

SZILI JÓZSEF

Arturo Torres-Río seco: Aspects of Spanish-American Literature. Seattle, 1963. University of Washington Press, 95.

Torres-Río seco a latin-amerikai irodalom közismert, chilei származású professzora, több évtizede az Egyesült Államokban működik. Kötetünk a Seattleben székelő Washingtoni Egyetemen tartott négy előadását tartalmazza. Közülük az első — *Humor in Hispanic Literature* — a *Don Quijote* humoráról szól néhány szót majd hat-nyolc latin-amerikai satirikus szerző műveit elemzi röviden. Egy XVII. századi perui író — Valle y Caviedes — után a pikareszk regénnyel foglalkozik, ami Latin Amerikában viszonylag későn, az 1800-as évek elején tűnt fel Fernandez de Lizardival, s még nemrégiben is akadt művelője, az ugyancsak mexikói Rubén Romero. Torres-Río seco, érdekes ötlettel, Charlie Chaplinnal állítja párhuzamba

Romero legismertebb regényalakját, Pito Pérezt. Mindkettőjüket a társadalomkritikának egy bizonyos humoros-patétikus formája, a kissemmizettekkel való mély együttérzés jellemzi. A kortárs irodalomból a chilei Genaro Prieto és az argentin Arturo Cancela egy-egy regényét emeli ki.

A második tanulmányt a századforduló Amerika-szerte ismert filozófus-esszéírójának, az uruguayi Enrique Rodónak szenteli, az *Ariel* c. művét elemelve.

A harmadik az észak-amerikai irodalomnak a spanyol-amerikaira gyakorolt hatásait vizsgálja. Az Egyesült Államok írói közül — szögezi le az elején — csak ketten értek el jelentős és széles körű hatást: E. A. Poe és W. Whitman. A kulturális hagyományokban, eszményekben és nyelvből sokkal közelebb álló európai latin népek — főleg a francia és a spanyol — mindig is nagyobb befolyást gyakorolhattak. Poe megtermékenyítette többek között Leopoldo Lugones, Ruben Darío és Horacio Quiroga művészetét, Whitman pedig különösen a XX. sz.-ban fejtette ki hatását: Pablo Neruda, León Felipe, Carlos Sabat Erceasty, Ronald de Carvalho mind az ő tanítványai voltak hosszabb-rövidebb ideig. Megosztják vele „kozmosz lelkiismeretüket”, a hatalmas és a retorikus iránti szeretetüket és a hosszú, sajátos szó-felsorolásban lelt kedvüket. — A továbbiakban Torres-Río seco különböző észak-amerikai szerzők — elsősorban Poe és Whitman — spanyol nyelvű fordításairól és kiadásairól beszél, majd megemlíti néhány elszigetelt kölesönhatást is: mint pl. Sherwood Andersonét Eduardo Malleára.

Az utolsó tanulmány a mai spanyol-amerikai regényirodalommal foglalkozik. Bevezetéképpen szól arról a problémáról, amit a sok dél-amerikai ország próza-irodalmának közös kategóriákba, egységes rendszerbe való besorolása jelent, majd felsorolja és értékeli azokat a prózaírókat, akiket a legjobbnak tart. Első helyen tárgyalja Miguel Ángel Asturiast, ítéletének helyességét azóta Nobel-díj is megerősítette. Jorge Luis Borgesnél rámutat a közte és Poe között fennálló rokonságra (a cselekmény matematikai pontoságú megszerkesztése, a küszöbön álló tragédia érzetése, titokzatossága), de ugyanakkor ügyesen megragadja az őket élesen elválasztó különbségeket (Poe a fizikai tér és idő síkján mozog, Borges gyakran eltávolodik ettől, hősei legtöbbször elvont eszmék, szimbólumok megtestesítői). Alejo Carpentier-nél magasra értékeli azt a képességet, mellyel az

amerikai realitást valamint a természet titokzatosságából és az indián-néger mitikus hiedelmekből táplálkozó misztikumot egymással ötvözi (*Los pasos perdidos*, *El reino de este mundo*); továbbá ahogyan a félelem és a politikai üldözés témáját is — a stiláris finomságok és a lélektani megfigyelés eszközeivel — a legmagasabb művészi régiókba emeli (*El acoso*). A tanulmány további részében hosszabb-rövidebb méltatást olvashatunk Carlos Fuentes, Eduardo Mallea, Augustin Yáñez és néhány más író munkásságáról. A latin-amerikai próza napjainkban lezajló forradalmi lendületű kibontakozására jellemző, hogy írók, akiket Torres-Río seco öt évvel ezelőtt még meg sem említett, ma már az élvonalba törtek, pl.: Gabriel García Márquez, Julio Cortázar és Mario Vargas Llosa.

A négy tanulmány közül háromban a szerzőnek — mint láttuk — szelektáló-értékelő munkát kellett végeznie, mégpedig a teljes spanyol-amerikai irodalomból kellett kiválasztania a legjellemzőbb humoros-szatirikus műveket, a legjelentősebb észak-amerikai hatásokat és a legjobb regényírókat. A nehéz feladatot különösen az utolsó kettőben oldotta meg jól. Az első két dolgozatban az elmélyülő elemzés helyett inkább az ismertető, anyagfeltáró jelleg dominál, amit viszont a kötet eredeti célja — oktatás — és szűk terjedelme indokol.

CSÉP ÁRTILA

Al. Dima: Conceptul de literatură universală și comparată. București, 1967. Ed. Academiei R. S. România. 208.

Az utóbbi években a világirodalom és az összehasonlító irodalom iránti érdeklődés jelentős növekedésének vagyunk tanúi a románoknál is. Ezt illusztrálja újabban Al. Dima *A világirodalom és összehasonlító irodalom fogalma* című munkája is. A kötet a különböző szakfolyóiratok hasábjain már napvilágot látott tanulmányokat foglalja magában, kiegészítve ezt néhány újabb keletű, fontos kérdéseket felölő fejezettel.

Világirodalom és nemzeti irodalom viszonyának következetes vizsgálata áll Dima érdeklődésének középpontjában. Erre utal az előszóban is hangsúlyozott elv, hogy a világirodalom és az összehasonlító irodalom fogalmának tisztázása közvetve elősegíti a román irodalmi kutatásokat, de erről tanúskodik a kötet két utolsó tanulmánya is, amely kifejezetten román irodalmi vonatkozásokat érint.

A kötet első nagyobb fejezete irodalomelméleti kérdéseket tárgyal, a világirodalom és összehasonlító irodalom fogalmát igyekszik tisztázni, előrevetítve ez utóbbi perspektíváit is. Dima megállapításai valójában Vianu ilyen irányú kutatásainak marxista alapon való továbbfejlesztésének igényével lépnek fel, s figyelmet érdemel az, amit a világirodalomnak a nemzeti irodalmak összességével való helytelen azonosításáról, a világirodalomnak az európai irodalmakra való leszűkítéséről, a nagy és kis népek irodalma közötti önkényes különbségtételről mond. Az egyetemesség módjait elemezve emelkedik a kategóriáit állítja fel, mint a párhuzamoság, hatás és irodalmi behatolás.

Az összehasonlító irodalom fogalmát tisztázva, illetve a diszciplína történeti fejlődésére visszapillantva, Dima vitába bocsátkozik azokkal az elméletekkel, amelyek az összehasonlító irodalom létjogosultságát kétségbe vonják, s az ismert kifogásokat (a kutatásokban elmosódik az egyes írók eredetisége, egyénisége, a tartalmi elemek elnyomják az esztétikai aspektust, a kutatások körének kibővítése több idegen nyelv ismeretét igényli stb.) cáfolva rátér a tudományág perspektíváinak vázolására. Mivel a ma uralkodó irányzatok túlzott figyelmet szentelnek a stilisztikai kérdéseknek (Vinay, Darbelet, Vianu, Gáldi), Dima szerint a komparatistákra most az a feladat vár, hogy megfelelő teret biztosítsanak a tartalmi, tematikai elemek kutatásának, a társadalmi szemléletnek. A diszciplína fejlődése szempontjából elengedhetetlen a filozófiai távlatok tisztázása. Helyesen szorgalmazza Dima, hogy a kutatások körét a közel- és távol-keleti irodalmakra is ki kell terjeszteni. Vitába bocsátkozva a polgári összehasonlító irodalomtörténezzel, akik mindenáron a hatásokat igyekeztek kimutatni, s ezzel mintegy kilúgozták az irodalmi alkotásokat, Dima szorgalmazza, hogy a komparatisták marxista módszereket alkalmazzák az egyes nemzeti irodalmak sajátos vonásait, eredetiségét mutassák be.

A második nagy fejezetben szerzőnk a realizmus állandóságát kíséri nyomon a világirodalomban és ismerteti a realizmus és antirealizmus elvének hirdetői közötti vitákat. Jóllehet a hivatkozást kerüli, Dima fejtegetései — úgy tűnik — a „partatlan realizmus” irányában haladnak. Terjedelmes tanulmányt szentel a kötet Ecker mann hozzájárulásának Goethe megismerésében. A kötet harmadik nagy fejezetében Dima a világirodalom néhány jeles alkotóját és alkotásait jellemzi (*Gilgames-eposz*, Diderot, a

Dichtung und Wahrheit, Gogol, Mehring, Th. Mann).

Az utolsó nagy fejezet a román irodalomra vonatkozó összehasonlító kutatásokat veszi szemügyre. Elsőként a komparatista Vianut mutatja be, műveinek elemzésén túlmenően sokoldalú művészi tájékozottságába, nemes veretű humanizmusába enged bepillantást. Vianu nyomdokain haladva Dima Eminescu műveit elemezve az eddigi kutatásokat egészíti ki, s hitelt érdemlően mutat rá, hogy Hegel bölcselete döntő befolyással volt Eminescura. Titu Maiorescu naplója és kritikai tanulmányai pedig Goethe eszmevilágának tartós befolyásáról tanúskodnak. A szerző úgy látja, hogy Lafargue, Mehring és Plehanov munkássága lehetett hatással 1891 után Ghereaara, a neves kritikusra. A „Társadalmi, nemzeti és egyetemes a román irodalomban” c. fejezet azt mutatja be, hogy a népköltészeti alkotásoktól napjainkig a román irodalom egyes korszakaiban a fenti három elem hogyan érvényesült teljes egységben; a két világháború közötti évek román irodalmának problémáit azonban a szerző elkerülte. A hiányérzetet csak részben pótolják a Lucian Blaga metafizikai koncepcióját bíráló megjegyzések a könyv utolsó fejezetében, amely „A román irodalom nemzeti sajátossága” címet viseli. Miben látja Dima ezt a nemzeti sajátosságot? Mindenekelőtt a román irodalom eredetiségébe vetett öntudatban s az ezzel párosuló militáns jellegben. Sajátos nemzeti vonás továbbá a román irodalomban a folklórral való szoros kapcsolat, valamint a természet iránti szeretet, amely átítatja a népköltészetet és műköltészetet egyaránt.

A fenti vázlatos ismertetés arról győz meg, hogy Dima tanulmánykötete hasznos és hiányt pótol. Elméleti és gyakorlati megállapításaival szintézisbe foglalja a világirodalom, összehasonlító irodalom és nemzeti irodalom néhány fontos problémáját, és áttekintő képet rajzol az e téren folyó viták, eredmények jelentős mozzanatairól. Érdemét kevésbé csökkenti a tény, hogy a kötetben a szakemberek számos ismert ténnyel, adattal találják szembe magukat, ami különösen a La Bruyère-i címre emlékeztető, jellemzéseket tartalmazó fejezetre vonatkozik. Sajnálhatjuk, hogy a szerző nem foglalkozott Călinescuval, aki a román komparatiztikát nagy mértékben gazdagította.

PÁLFFY ENDRE

Milan Hamada: Od baroka ku klasicizmu. Prispevok k výskumu literárneho baroka, najmä z hľadiska vzťahu umelej literatúry a ľudovej slovesnosti. Bratislava, 1967. Vydavateľstvo SAV., 128.

„Adalék az irodalmi barokk kutatásához, különös tekintettel a műköltészet és a népi irodalom kapcsolatára” — talán így fordíthatnók le legpontosabban magyarra a hazánkban is jól ismert szlovák kritikus és irodalomtörténész új könyvének alcímét. A főcím egyszerűen ennyi: *A barokktól a klasszicizmusig*. Hamada kutatásai lényegében abba a problémakörbe illeszkednek be, amelynek vizsgálatát Josef Hrabák brünni professzor és tanítványai inaugurálták, az úgynevezett „félleg-népi irodalom” problémáinak kutatásába. Maga a fogalom persze kissé határozatlan és sok minden belefér. A barokk kutatóinak néha szemére vetik, hogy nem adnak pontos definíciót a barokk lényegéről: nos, úgy érezzük, hogy cseh és szlovák kollégáink sem határozzák meg pontosan, mit értenek „félleg-népi irodalom”. Hamada fejtegetéseiből mindenesetre kiderül annyi, hogy olyan irodalomról van szó, melynek szerzői egyrészt a plebejus rétegekből, másrészt a polgárságból, sőt a kishemességéből kerülnek ki amely irodalom bizonyos ellentétben áll a középkorból áthagyományozott „hivatalos” irodalmi koncepciókkal, ugyanakkor nem egyszer bőven merít a folklórból.

A bratislavai tudós vizsgálódásainak középpontjában a XVIII. századnak és a XIX. század elejének szlovák irodalma áll, a fejlődés kezdeteit azonban már 1600 körül meglátja, Balassi Bálint hatásának továbbgyűrűzésében és a Fanchali Jób-kódex szlovák szerelmes verseiben. A XVII. században a kétnyelvű költő, Beniczky Péter kap különös hangsúlyt, a XVIII. században olyan egyéniségek, mint Štefan Selecký, a nagyszombati diák, a néphez húzó ferences-költő, Hugolín Gavlovič, az első szlovák regény írója, Jozef Ignác Bajza. Mellettük és körülöttük pedig nagy szerepet játszanak az énekeskönyvek, népies prédikációk, trufagyűjtemények és a hozzájuk hasonló műfajok. Barokk vonások és folklorisztikus inspirációk egyaránt felfedezhetők ezekben az alkotásokban és műfajokban. Lényegében egyfajta „demokratikus irodalomról” van szó, amely közelebb áll a nép ízléséhez, mint a Palkovič-Tablic-féle „klasszicizmus” a XIX. század elején.

Hamada sok hasznos és érdekes dolgot mond el a barokktól a klasszicizmushoz vezető korról, e kor irodalmáról. A sűrűn idézett cseh, orosz, lengyel párhuzamok

mellett nem ártott volna — Balassin és Beniczky-n túlmenve — a kor magyar, sőt horvát irodalmi fejlődését is fokozottan figyelembe venni: lényegében az egész dél-kelet-európai XVII. és XVIII. században hasonló jelenségekkel találkozunk. A monográfia egyes helyein azonkívül túlzottnak érezzük a nagyon kiélezett fogalmazást. „Hivatalos” és „demokratikus” irodalom közt sokszor csak az volt a különbség, hogy az utóbbinak művelői nem tudták műveiknek kiadási költségét előteremteni. A főúr Zrínyi Miklós, a főurakat szolgáló Gyöngyösi István már a barokk kor csúcspontján kinyomtathatták műveiket, amelyek pedig nem a Hamada-féle „hivatalos”, tehát zömmel egyházi jellegű irodalmat képviselték. A prédikációs irodalom *exemplái* pedig a Hamadától „nem hivatalosnak” nevezett műfajt jelentették már az egész európai barokkban, Spanyolországtól Ukrajnáig! Az elvilágiasodás folyamata lényegében az egész barokk irodalomra jellemző, tehát nemcsak az úgynevezett „félig-népi” produkumokra.

Vitatható részletek, túlzó megfogalmazások mellett Hamada könyve egészében véve értékes és hasznos alkotás. Az utóbbi években nálunk is megelégnünk a barokk — elsősorban a kései barokk — plebejus rétegeinek vizsgálata. Az ilyen irányú kutatások művelői sokat tanulhatnak a szlovák tudós könyvéből, de tanulhat belőle mindenki, aki a barokkal foglalkozik. Kívánatos volna ezeket a kutatásokat egész Délkelet-, sőt Kelet-Európa irodalomtörténeti távlatáiban továbbfejleszteni!

ANGYAL ENDRE

Djuro Novalić: Madjarska i hrvatska „Zrinjiada”. Hrvatska književnost prema stranim književnostima, svezak I. Filozofski fakultet u Zagrebu, 1967. 148.

A fiatal szerző, aki a zágrábi egyetem világirodalmi tanszékének tanársegéde, és aki magyarul is jól tud, doktori disszertációja témájaként a *Szigeti veszedelem* magyar eredetijének és a Zrínyi Péter-féle horvát átköltésnek viszonyát választotta. Terjedelmes értekezésének egyes részeit horvát folyóiratokban (Forum, Kolo) közölte, most pedig könyv alakban is napvilágot láttak a legfontosabb fejezetek.

Minthogy ennek a kérdésnek már eléggé nagy magyar és horvát szakirodalma van, látszólag nem lehet újat mondani a problémáról. Novalićnak azonban sikerült ez a nehéz feladat: egyrészt, mert új szempontokat vetett fel, másrészt, mert az eddigi

kutatásokat kritikai szemmel vizsgálta és rostálta meg. Már csak azért is szükséges volt ez az új problémafelvetés, mert — mint a szerző egy helyen utal rá — a Zrínyi Péter-féle horvát *Zrínyiász* első XVII. századi kiadásától kezdve csak, néhány fennmaradt példányban volt ismeretes, és korszerű kritikai kiadásra csak 1957-ben került sor, a *Stari pisci hrvatski* sorozatában.

Novalić mindenekelőtt újból szemügyre veszi az eposz magyar és horvát változatának viszonyát Krnarutié XVI. századi eposzához, valamint a Budina-féle latin átdolgozásban ismertté vált Črnko-krónikához. Közben érdekes megállapításokat tesz a két Zrínyi-testvér viszonyáról a magyar hagyományokhoz, a horvát reneszánsz és barokk irodalmi világához és általában a reneszánsz-barokk-korszak mediterrán kultúrájához. Fölveti azt a kérdést is: miért vált Zrínyi Miklós inkább magyar, Zrínyi Péter horvát orientációjú íróvá és közéleti emberré. Ennek okát a két testvér sokban eltérő életkörülményeiben társadalmi és politikai környezetében látja. Többször utal arra is: kettejük közül Miklós volt a „realista”, Péter pedig az „álmódó”. Attól persze óvakodik, hogy a XIX. vagy XX. század nemzetiségi felfogását vetítse vissza a Zrínyiek korába. Legföljebb csak azt jegyezhetnénk itt meg: amikor Zrínyi Miklós a „magyar nemességről” beszél, akkor ezt a kifejezést horvátra nem a „madžarsko plemstvo”, hanem az „ugarsko plemstvo” kifejezéssel kellene fordítanunk, minthogy Zrínyi nyilvánvalóan az akkori magyar királyság *egész* nemességére gondolt, nemcsak a magyar ajkú nemesekre.

Érdekesekek azok a fejtegetések, ahol Novalić a horvát, sőt szerb népi epika és a *Szigeti veszedelem* kapcsolatára utal. Az eddig ismert összefüggéseket sok új, figyelmet érdemlő adat egészíti ki, és figyelmet érdemel az is, hogy a Zrínyi-hagyomány — a népi epika szárnyán — egészen Crna Gora hegyeiig eljutott: az egyik Zrínyi-éneket például Kotorban jegyezték fel, a XVIII. század elején. A *Zrínyiász* horvát változatát pedig Dubrovnikban, a horvát barokk költészet központjában is olvasták. Erről tanúskodik Vladislav Menčetić dubrovnikai költőnek Zrínyi Péterhez intézett üdvözlő verse és a vers prózai ajánlása. Lehetséges, hogy a Dél-Dalmáciában járó Zrínyi Péter még Gundulićsal, a dubrovnikai barokk legnagyobb költőjével is találkozott.

Közel negyven lapon át Novalić énekeiről-énekekre haladva összeveti a magyar és a horvát *Zrínyiász* szövegét. Ez a rész — s

általában az egész munka kissé széteső kompozíciója — nem teszi könnyű olvasmánnyá a könyvet, eredményei azonban lényegesen. Kimutatja, ellentétben az eddigi kutatásokkal, hogy Zrínyi Péter szövegében 137 eredeti versszak áll, hogy máshol is kisebb-nagyobb változtatásokat végzett, s így nem fordításról, hanem átköltésről beszélhetünk. Az átköltést Novalić szerint a horvát és katolikus elem erősebb hangsúlyozása, valamint a reflexív motívumok, elmélkedő részek növekedése jellemzi.

A záró fejezetben az eposz horvátországi „utóéletéről” talánunk érdekes megjegyzéseket, nem különben Zrínyi és Istvánffy viszonyáról. Gazdag és részletes a jegyzetanyag és a bibliográfia is: legföljebb csak Zolnai Béla pompás tanulmányának (*Zrínyi világa*. Magyar Szemle, XXXII. 1938) idézését hiányoljuk. — A fiatal zágrábi tudós könyve mindenképpen megérdemli a magyar kutatók figyelmét.

ANGYAL ENDRE

Ludwig Rohner: Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung. Luchterhand, 1966.

Egy 900 oldalas könyvről írt rövid recenzió aligha áldozhat sok teret a tartalmi ismertetésnek. De mivel jellegében és módszerében különleges műről van szó, amelynek megjelenetéséhez kiadói bátorság is kellett, hadt mondom el röviden, hogy ahhoz a nyolcesoros esszé-definícióhoz, amelyet a 672. lapon ad a szerző, igen körülményes és terjedelmes anyagfeltárás után, millió idézet és vélemény őserdején át jutunk el. Szerkezeti fölépítése nagy vonalakban: a „Bevezető rész” a műfaj kezdeti és alaptípusait (Montaigne, Bacon) ismerteti, a „fenomenológiai” részben tíz régi és modern német esszét, tíz válogatott példányt elemez a szerző, szándéka szerint prekonceptiók nélkül; csak ezután jön, az előbbieket ideiglenes eredményeire építve, az „elméleti” rész, amely kiterjed a téma, a cím, a terjedelem, a műfaji jegyek problémáira, s elhatárolja az esszét vélt és valódi rokonaitól: a kiselbeszéléstől, a novellától, a tárcától, az aforizmától, értekezéstől (külön figyelmet érdemel a modern regény és az esszé kapcsolata), majd sorra veszi a műfaj jellegére és történetére vonatkozó elvi megnyilatkozásokat. A könyv igazi különlegessége nem éppen ebben a fölépítésben van, hanem, hogy úgy mondjam, nyílt tárgyaló és elemző módszerében, abban, hogy az eredményhez vezető utat együtt járja végig az olvasó-

val: a gyűjtött anyagot, a dokumentációt folyamatosan közli, a maga fejtegetéseit idézetek és szemelvények bőségéhez fűzi — az olvasót arra kéri, hogy „vele együtt gondolkozzon”. Következnie ennek persze nemcsak az anyag gazdagsága, a sokszor gyönyörködtető példabőség, a nagy immanens elemzőkre emlékeztető életközelség és természetesség; de következménye a túlzott aprólékosság is, a példák halmozódásából adódó monotonía és lassúság, a figyelem szétszóródása a részletmoccanatoknál. Igaz, hogy a zavarba ejtő gazdagság közepette lapozva lépten-nyomon fontos elvi kérdésekkel találkozunk, olykor túl is a műfaji határon; nyomatékosan merül fel a műfaji kategóriák realitásának és alkalmazhatóságának kérdése.

A szerző poétikai alapállását morfológiainak lehet mondani. A hipotetikusan zártnak elgondolt műfaji ideál alkati és stílustörvényeit keresi, s a sokszáz lapon többszörösen variálva ezeket a forma művészetében, a szubjektívizmusban, az élőbeszéd-, sőt párbeszédszerűségben, a kompozíció viszonylagos oldottságában, a kritikai, olykor szkeptikus szellemben, a gondolat- és fantáziabresztésben találja meg. A morfológus keresi és szedi rendbe a műfaj csíraformáit („die Vorformen des Essays”) hátrálva egyenesen Plutarchosig. Morfológiai érdeklődés nyilvánul meg a már említett műfaji elhatárolásokban. Miután pedig a kötet végén, az igen gazdag bibliográfia előtt, dokumentumszerűen kapjuk modern német esszéírók nyilatkozatait a műfajról, maguk és mások effajta alkotásairól — végül is azt érezzük: Rohner ismétlődő és egyre szűkülő körökben járja körül a műfajokat ezt a Proteusát. Valóban be is fogja a perspektívák villódzó panorámájába; — ennél sokkal többet zártabb, kötöttebb műfajok esetében is alig várhatnánk.

Nem túl sok, de érdekes az, amit az esszé-műfaj társadalmi alapjairól inkább csak idézeteken át hallunk. A polgári teoretikusok szerint mindig válságos idők terméke, modern változatai a XX. század szellemi krízisét fejezik ki, életeleme a kritika, az ironia és a kétely. Megpróbálják korábbi változatainak (pl. reneszánsz esszé) létrejöttét is hasonló társadalmi feltételekből magyarázni.

A könyv címe szerint alapvetően a német esszére szorítkozik, de a magyar irodalomtörténészen is a kérdések sokaságát ébreszti fel. A műfaj meggyökerezett nálunk is, komoly helyet foglal el a próza kisebb változatai között. Olykor már túlbujánzásától féltünk; az „esszéizmus”-nak pejoratív értelme is volt.

Kézenfekvő az az óhajlás, hogy a magyar anyagot is érdemes volna hasonló módon feltárni és feldolgozni. Először is a mi viszonyainkra alkalmazva meg kellene határozni az esszé-műfaj fogalmi jegyeit éskörét. Mi jórészt csak arról tudunk, hogy irodalmáraink és költőink szoktak esszét írni; — Nyugaton a műfaj köre és tematikája bővebb, szinte meghökkenünk a tematikai bőség láttán. Egy helyen említi Rohner a műfaj produktumainak maradandóságát. A fogalmi jegyek közt épp ezért hangsúlyozza oly nagyon a művészi oldalt: ennek kell garantálnia az igazi esszé továbbélését, ha mondanivalója már idejétmúlt is. Persze, így nyomatékosan a költői műfajokhoz jutunk közel — s hazai szemmel kérdezhetjük: vannak-e, és kik a mi ilyen értelemben vett nagy esszéistáink? Különösen, az belletristák körén kívül? Hol helyezkedik el a magyar esszé a kisebb prózai műfajok együttesében? Meddig mehetünk vissza előzményeinek és csíraformáinak nyomozásában? Alighanem polgári eredetű lévén, hogyan alkalmazkodik a szocialista kultúra légköréhez? Egy élő műfajunk jelen és múltbeli problémáinak megoldásában lehet segítségünk-re Rohner könyve.

BARTA JÁNO

Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. München, Piper, 1968.

Hilde Domin, az NSzK-ban élő irodalomteoretikus és költő, 1966-ban adta ki *Doppelinterpretationen* című érdekes kísérletét, — olyan verselemzés-sorozatot, amelyben ketten elemeznek egy-egy verset, a költő maga és egy kritikus, teoretikus vagy olvasó. Másfél évtizede a verselemzés, a líraelmélet, a líra és olvasó viszonya felé fordult érdeklődése — a maga költői gyakorlatának (1959 és 1964 közt három verses kötete jelent meg) értelmezését is keresve. Idevágó esszéit, kísérleteit gyűjti össze új kötete.

Címével ellentétben csupán kisebb része szól a líra mai helyéről, funkciójáról. Ezt a kérdést a mai manipulált, elgépiesedett kapitalista társadalom viszonyai közt vizsgálja, — a könyv egészen végigvonul a krízishangulat, az emberi értékek, az irodalom, a művészetek lebecsülésén érzett panasz, az ízlésformáló nagyüzemek, a kiadói és sajtógépezet hatalmának esetelése. Ilyen viszonyok közt, Hilde Domin szerint, a líra szerepe az egyén ellenállásának kifejezése az elgépiesedés elleni harcban, egy új életmodell kialakítása, az Én jogainak, önkifejezésének hirdetése, s hozzátehetjük: a két nagy társadalmi renddel

szemben egy harmadik, nem létező, utópikus rend felrajzolása.

A kötet első részének esszéiben ezeket a gondolatokat variálja, fejt ki — társadalomelemzésében Gehlenre, valamint a főleg nyugatnémet ellenzéki kritikusokra, költőkre, Heissenbüttelre, Höllererre, Grassra támaszkodva —, a líraelméletben pedig Gadamer, és Adorno megállapításait egészítve ki Lukács György új esztétikájának egyes megállapításával. Talán nem annyira elméleti líradefiníciói újszerűek, inkább figyelemzavaró közérzete és helyzetelemzése, pánikhangulata, világvégeérzése és állandó aggodalma: lehet-e önállóan lenni, egyénnek maradni, az Én integritását őrizni, az autenticitást megtartani. Különösen az irodalom-kiadói mechanizmus vizsgálatával kapcsolatosan, az ízlés kondicionálásával, a hamis ítéletek, konvenciók divatok kialakításával kapcsolatosan mond sok figyelemre méltót. Mindevel szemben egy igaz, történetileg, társadalmilag determinált, de mégis utópikus szabadságigényt szegez szembe, mint a lírikus legfontosabb misszióját. *A Wozu Lyrik?* így tehát főleg a mai nyugatnémet baloldali intellektuel közérzetének, félelmeinek rajzával, az irodalom s különösen a líra funkciótlaná, értelmetlenné válásától való jogosult félelmével válik fontossá számunkra. Az, amit ezzel szembe szegez, az autenticitás, az eredetiség, az önállóság, az igazsághoz való ragaszkodás sok is és kevés is. Kevés, mert — sok csalódás, keserű tapasztalat láttán is — a megvalósult szocialista társadalom modelljéhez nem kíván fordulni. Érdekes és tanulmányos módon termelődik újjá így az elmúlt évtizedek sok ismert dilemmája, sőt a századvég gondjai, csak talán még nagyobb kétségbeeséssel és pátosszal.

A kötet másik részét Hilde Domin különféle időben megjelent, a lírainterpretációra, szövegmagyarázatra, líraelméletre vonatkozó értekezései és vallomásai alkotják. Meg kell vallani őszintén: a Magyarországon most már általában ismert elemzési, líraértelmezési módszerekhez képest (orosz és cseh formalizmus, new criticism, francia strukturalizmus, Staiger-iskola, marxista kísérletek) sok újat nem tud nyújtani, s egyrészt Adorno, másrészt Lukács líraelméletére támaszkodva fejt ki nézeteit (autenticitás, különösség, szabadság, — mindez történetileg determináltan). A vers struktúrája magyarázatában szerinte az *egyszerűség* a fő kritérium.

Mindaz viszont, amit mint alkotó és mint interpretátor saját problémájáról, a líraértés kérdéseiről, a líra egyszerűségé-

ről, sajátos feszült egyensúlyáról, nem specifikus pontosságáról elmond, figyelemreméltó, helyenként izgalmas. Különösen a költői és tudósi megközelítés kettősségéről, egyszersmind a kettő egyaránt nélkülözhetetlen voltáról szóló részek. Alapállása a józan megfigyelőé, felhívja a figyelmet a versek valóságához való viszonyításának fontosságára, szerkezetük, struktúrájuk érzékeny számontartására.

Hilde Domin könyve tehát végeredményben nem megoldási kísérlet, nem is rendszeres esztétika, nem irodalom-szociológia. Látlelet és dokumentum, önvallomás és útkeresés. Mint ilyen, értékes adalék a mai világirodalom helyzetképehez, a mai líra problémáihoz.

SZABOLCSI MIKLÓS

M. L. Rosenthal: The New Poets. American and British Poetry Since World War II. New York, 1967. Oxford University Press 350.

A jelen könyv a szerző *The Modern Poets. A Critical Introduction* (New York, 1960. Oxford University Press) című kötetének kiegészítése. Míg a korábbi munka elsősorban a két világháború közötti angolszász költészettel foglalkozott, újabb műve az 1945 óta eltelt időszakot tárgyalja. Nincs szándékában az összkép megrajzolása, csak egyes kulcsfontosságú életműveket akar úgy megvizsgálni, hogy közben a korszak egészére jellemző következtetéseket is levonhasson.

Hozott-e az angolszász költészet lényegesen újat a második világháború óta? Rosenthal könyve elején felteszi ezt a kérdést, és igennel válaszol rá, de a későbbiekben mintha önmagát akarná cáfolni: elsősorban azokat a költői teljesítményeket emeli ki, melyek a megelőző nemzedék eredményeit jobb esetben nagy kultúrával, rosszabb esetben felhígítva próbálják elismételni. Véleménye szerint az 1945 után fellépő költők elsősorban abban különböznek elődeiktől, hogy már nem hisznek humanisztikus értékekben. Élet-szemléletükre az esztétizmus jellemző; leggyakoribb témájuk az áldozattá vált egyén.

Rosenthal jellemzése vitatható értékű. A költő keserű magánya — mint ezt ő maga is megállapítja — nem kizárólag a második világháború utáni költészet sajátossága, hanem a romantika örökségé-ként a nyugati költészet több mint másfél évszázados hagyományához tartozik. Ez a romantikus örökség pedig az 1945 óta eltelt időszakban csak egyes amerikai

költők: Robert Lowell, Theodore Roethke, John Berryman, Sylvia Plath és Anne Sexton egyes műveire jellemző. Igaz, a könyvnek majdnem fele ezekkel a művekkel foglalkozik, de a későbbi fejezetek olyan költőket tárgyalnak, akikre a bevezetőben adott általános jellemzés semmiképpen sem vonatkozatható.

Ez a jellemzés tehát voltaképpen nem a legutóbbi évtizedek angol-amerikai költészetének egészére, csupán egyik tendenciájára érvényes, melyet a szerző több-kevesebb joggal vallomás-költészetnek nevez. Kérdés, milyen alapon tekinti Rosenthal ezt az áramlatot a legjelentősebbnek.

Lowell *Life Studies* (1959) című kötetét állítja a vizsgálódás középpontjába; 42 oldalon foglalkozik vele. Whitman, Pound, Eliot, Hart Crane és Williams hosszabb terjedelmű önéletrajzi költeményeihez hasonlítja, de nem mutat rá arra az alapvető különbségre, mely Lowellt elődeitől elválasztja. Feltételezi, hogy például a *The Waste Land* éppúgy kizárólag a költő magánéletének a kudarcát, személyiségének felbomlását fejezi ki, mint Lowell műve. A *Life Studies* nem lebecsülendő költői retorikájáról említést is alig tesz, s a fejezet legnagyobb részét annak a prózai elbeszélésnek szenteli, mely Lowell kötetében valóban alig bír kifejező, költői funkcióval, s érdekessége majdnem teljesen abban merül ki, hogy a költő magánéletének a szennyesét teregeti.

Rosenthal szerint a mai angolszász költő személyisége válságban van, s a költő annál értékesebb, minél közvetlenebbül fejezi ki ezt a válságot. Roethke legjobb verseit csak néhány mondatra méltatja, mert nem a vallomás-költészet típusához tartoznak. Az amerikai Robert Creeley költészetében és az angol Charles Tomlinson *Seeing Is Believing* (1958) című kötetében a visszatartottságot kifogásolja. Úgy véli, hogy valódi költői érzékenység nem adhatja fel ilyen „szelfiden” a szenvedélyét a XX. századi civilizáció könyörtelen, barbár erőszakosságával szemben. Richard Wilbur — mint írja — nem tudja megtalálni a személyességhez vezető kapu kulcsát.

Rosenthal könyve során számtalan verset idéz, és legtöbbször a kifejezett lelkiállapot személyességéhez fűz megjegyzéseket. Egyetlen esetben sem tesz különbséget a versben szereplő fiktív én és a költő magánéleti személyisége között.

Mivel a szerző kritikai módszere egyedül a vallomás-költészet megközelítését teszi lehetővé, a többi áramlatról — így az amerikai Black Mountain költők: Charles Olson, Robert Creeley, Robert Duncan

tevékenységéről, azaz a „projective verse” elméletéről és gyakorlatáról, vagy az angol I. H. Finlay és társainak konkrét költészetéről — csak hiányos képet tud adni.

Kritikai naívsága és elfogultsága mellett a könyv több helyes megállapítást is tartalmaz. Rosenthal a tárgyalt időszakban joggal tartja jelentősebbnek az amerikai költészetet az angolnál. Abban is igaza van, hogy a provincializmust tekinti az 1945 utáni angol költői mozgalmak (The Movement, The Group) legfőbb jellemzőjének. Végül rokonszenves kezdeményezést tesz azzal, hogy önálló fejezetben foglalkozik a méltánytalanul kevésbé ismert modern ír költészetrel.

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

Walter Pabst: Novellentheorie und Novellen-dichtung. Heidelberg, 1967. Carl Winter, Universitätsverlag, 283.

Walter Pabst német filológiai alaposággal megírt könyve a szerző doktori disszertációjának kibővített változata, amelyet 1949-ben védett meg a hamburgi egyetem filozófiai fakultásán. Munkájának a lényegi pontja egy olyan alapvető irodalomtörténeti problémának a késő középkor, a reneszánsz és a klasszicizmus alkotásain keresztül való elemzése, amely mindmáig erősen foglalkoztatja nemcsak az összehasonlító irodalomtudomány, hanem mindenfajta művészet avatott kutatóit is: a műfajok abszolutizálásának ill. azok viszonylagosságának a lehetősége. Pabst műven erősen érződik a nagy német filológus, Ernst Robert Curtius hatása, akinek nevezetes művét (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*), valamint a különböző romanisztikai folyóiratokban megjelent terjedelmes elméleti cikkeket negyvenkétszer idézi a szerző. Curtius kutatásaiból elsősorban a topikára, az irodalmi közhelyekre vonatkozó eredményeket használta fel Walter Pabst, pontosabban azoknak a jellegzetes retorikai fordulatoknak (pl. a captatio benevolentiae különböző válfajai) s a nyelvi manierizmus azon tipikus formáinak a meghatározott irodalomtörténeti korszakokon végigvezethető „életpályáját”, amelyeknek Curtius oly pontos leltárát és kronológiáját adta meg fent említett műveiben. Pabst azonban nem öncélúan kíséri végig egy szűkebb területen belül — a novella „műfaján” belül — a toposzok sorsát. A novellákat bevezető prologusok, ill. azok keretétől szolgáló beszélgetések elemzése során a toposzok mögé próbál

tekinteni oly módon, hogy a novellának mint önálló irodalmi műfajnak a jellemzőit egészen új megvilágításban tudja megfigyelni, s meggyőződhet arról, hogy az irodalom nem rendszerezhető az egzakt tudományok mintájára.

Jellemzőnek érezzük a mű függelékében idézett s az irodalmi alkotások rendszerbe nem foglalhatóságát hirdető Cassiodorus és a mottóként idézett descartes-i „éloquence — poésie” antinómia által képzett keretet, amely jól kihangsúlyozza a szerző józan önmérsékletét — a „raison”-ét — a következtetések levonásában.

Az első fejezet a novella előzményeit kutatja a középkori latin nyelvű irodalomban. Ez egyértelműen a Boccaccio előtti idők irodalmát jelenti. A középkor népszerű, a predikációk megkönnyítését szolgáló „exemplum” irodalmában látja a szerző az anekdotikus maggal rendelkező novella előképét s egyben a XVI. sz.-i, Arisztotelész *Poetikáján* és a horatius-i *Ars Poeticában* nevelődött nagy teoretikusok (Scaliger, Vidas, Castelvetro, Bembo) a novellát meghatározott műfaji keretek közé szorító definícióinak az eredetét. (A latin „fabula, narratio, historia”, a francia „fabliau”, a provánszi „trobadorvita”-k valamint az ó-olasz „fiori”-k, mint a később novella előfutárai.)

A második fejezetben Boccaccio *Dekameronját*, ill. az annak keretétől szolgáló elbeszélést teszi a kutatás tárgyává Pabst. Ennek során kimutatja, hogy a keretelbeszélés látszólag beleegyező hangja mögött tulajdonképpen semmi sem rejlik, mivel az író világosan megeafolja novelláiban a hasznosságra s egyébe, a kritikusai által megkövetelt feltételek teljesítésére tett ígéreteit. Ugyanezt az eljárást alkalmazza a szerző az 1525-ben megjelent *Ciento novella antike* prologusának, az 1444-ben írt *Historia de duobus amantibus* (Aenea Silvio Piccolomini) genezisést illusztráló levelek, valamint Masuccio *Novellino*-ja keretelbeszélésének az elemzésében. Ezeknél a szerzőknél pontosan megfigyelhető a „prologus” és „narratio” antinómiája. A szerző végül a XV. sz.-i Pontanust, a XVI. sz.-i Bembot és Balthasare Castiglionet (*Libro del Cortegiano*) veszi bonckés alá, hogy rámutathasson a cicerói „Duo sunt genera facetiarum, quorum alterum re tractatur, alterum dicto” (*De oratore*, II. 59.) és a bemboi rendszer közti közvetlen kapcsolatra. Elmélet és gyakorlat antinómiájának különösen frappáns példái ezek.

A harmadik fejezetben az ibér félsziget novellairodalmának sajátos vonásait taglalja a szerző, és Cervantes *Novelas ejem-*

plares-einek (1613), valamint Lope de Vega 1621-ben és 1624-ben megjelent novelláinak az elemzése után arra a meggyőződésre jut, hogy semmi esetre sem beszélhetünk „gemeinromanische Urform der Novelle”-ről. A spanyol-portugál példák azt bizonyítják, hogy az írók kifogyhatatlanok az olvasók és a teoretikusok megtévesztésében (Cervantes pl. elméleti megnyilatkozásait a *Cologuio que paso entre Cipion y Berganza*-ba lopja be). Pabst ezzel kapcsolatban óva int attól, hogy a kutatók készpénznek vegyék a prologusokban és keretelbeszélésekben fellelhető adatokat.

A negyedik és egyben utolsó fejezetben a francia novella fejlődésének az elemzésével a szerző rámutat arra, hogy mennyivel más tartalmat takar a francia „nouvelle”, mint az olasz „novella”. A *Les cent Nouvelles nouvelles* (1462), Bonaventure des Périers *Nouvelles recreations et joyeux Devis* (1540) és Marguerite de Navarre *Historire des Amants fortunez* (1559) elemzése tovább erősíti a „prologus” és a „narratio” antinómiájának az elméletét. Marguerite de Navarre keretelbeszélésének általánosító mondatai mögött egy, csak a beavatottak által érthető újplatonikus tanítás húzódik meg. Az antinómia időleges feloldását La Fontaine *Contes et Nouvelles*-ja hozza meg (1663), melyet a kritika eddig túlzottan alábecsült.

A befejező részben a szerző igyekszik elkerülni azt a logikus következtetést, hogy az antinómiát az igazi novella megkülönböztető műfaji ismérvének kell tekinteni. Ezt ugyan nem tudja meggyőzően bizonyítani, de mindez nem változtat azon a tényen, hogy műve gondolatokban gazdag s a továbbra is vitás problémák tisztázásához konstruktívan hozzájáruló, értékes és elmélyült munka.

A kötet gazdag és kimerítő jegyzeteivel, pontos névmutatójával, valamint a függelék (a második kiadáshoz írt utószó) elé helyezett s a novellák kronológiáját országok szerint bemutató táblázatával és részletes bibliográfiájával komoly segítséget nyújthat az irodalomtörténészeknek.

TÓTH BARNABÁS

Herbert Jhering: Theater der produktiven Widersprüche. 1945—1949. Berlin und Weimar, 1967. Aufbau-Verlag

A háború után újjáéledő német színház kritikusaire felelősségteljes feladat hárult; az egyes produciók értékelésén túl fontos elvi kérdéseket kellett menetközben tisztáznunk. Herbert Jheringnek, a berlini

színházi élet sok évtizedes tapasztalattal rendelkező kritikusanak könyvéből ez az ellentmondásokkal terhes korszak tárul az olvasó elé. A *Theater der produktiven Widersprüche* a szerző korabeli cikkeinek, beszédeinek, kritikáinak, portréinak gyűjteménye.

A német irodalom újraindulásakor az alapokig kénytelen lehetni: a nyelvet kell — megtisztítva a fasizmus torzításaitól, ködösítésétől — újra alkalmassá tenni a kifejezésre. Jhering Lessing és Gerhart Hauptmann, majd egy későbbi cikkében Luther példájára hivatkozva követeli a fogalmak tisztázását. A harnis ideáloktól megzavart kortársak elé humanizmusukat és demokratizmusukat állítja példának. A század eleji Berlin színházi élete, hagyományainak helyes felhasználása sarkalatos pontja Jhering gyakorlatias esztétikájának.

A kötet gyakran felbukkanó témája a világirodalmi művek és a német dráma viszonyának kérdése; szükségesnek tartja a szellemi elzárkózás felszámolását, mégis tiltakozik az irodalmi szabadpiacon beáramló idegen áruk tömege ellen. Az új német dráma eredetiségét félti, és úgy látja, hogy a nyugati irodalomban divatos pesszimizmus, kilátástalanság-érzet erősítheti a német fiatalság eszmei bizonytalanságát. Jhering úgy véli, a történelmi előzmények, a háború és a fasizmus olyan helyzetet teremtett, amelyben idejétmúltnak, sőt etika-ellenesnek tűnik az elvont esztétizálás, s a kritikus — nem tagadva a forma szerepét sem — elsősorban a művek tartalmi kérdéseivel kell, hogy foglalkozzék.

Különösen lényeges ez a drámánál, amely a tömegekre hat, s ezért kiemelkedő szerepe lehet a tudat átformálásában. A színházi előadás kollektív élmény, hatása az egyénre nemcsak közvetlenül, hanem a közönség reakcióján keresztül is érvényesül.

A színházi gyakorlattal kapcsolatos nézetei ma is helytállóak. Észreveszi a közönségigény és a műsortervezés közti feszültséget, a személyi és tárgyi feltételekhez nagyobb mértékben alkalmazkodó műsorpolitika kialakítását sürgeti, sztárok helyett összeforrott együtteseket kér számra a színházigazgatóktól és rendezőktől stb. Hamar felfigyel Brecht mondanivalójának és dramaturgiájának újdonságára.

A frissesség azonban nem nyújt teljes értékű kárpótlást a gondolati mélység és az alapos elemzések hiányáért. Szigorúbb válogatás is csak előnyére vált volna kötetnek, mert — különösen a második felében — helyenként zavaróvá válik az elnagyoltság, s a témák gyakori ismétlődése.

A gyűjtemény irodalom- és művelődéstörténeti jelentősége azonban ezek ellenére sem tagadható és segítséget nyújt a mai német dráma és színház fejlődéstörtvényeinek megismeréséhez.

VÁRÓCZI ZSUZZA

Fountainwell Drama Texts. General Editors: T. A. Dunn, Andrew Gurr John Horden, A. Norman Jeffares, R. L. C. Lorimer. Assistant General Editor: Brian W. M. Scobie. Edinburgh, 1968— . Oliver and Boyd, 1—7.

A skóciai kiadó a Penguin Books G. B. Harrison szerkesztette Shakespeare-kiadásának a példáját követi, amikor a Shakespeare után legjelentősebb klasszikus angol drámaírók műveit olcsó kritikai kiadásban, a legjobb specialisták gondozásában teszi hozzáférhetővé. A sorozatban eddig a következő színdarabok jelentek meg: Beaumont: *The Knight of the Burning Pestle* (ed. Andrew Gurr), Dekker: *The Shoemakers' Holiday* (ed. Paul C. Davies), Jonson: *The Alchemist* (ed. S. Musgrove), Jonson: *Volpone* (ed. J. L. Halio), Kyd: *The Spanish Tragedy* (ed. T. W. Ross), Marston: *The Dutch Courtesan* (ed. Peter Davison), Middleton: *A Trick to Catch the Old One* (ed. Charles Barber). A kötetek — minden korábbi olcsó kiadással szemben — korhű szöveget nyújtanak, megtartják az egykorú helyesírást és központozást. A szöveget kritikai és szövegkritikai bevezető előzi meg. A függelék szövegváltozatokat és szövegmagyarázatokat közöl, valamint a kiadások és kritikai értékelések teljes bibliográfiáját adja. A ma már ismeretlen vagy megváltozott értelmű szavakat külön jegyzékben találja meg az olvasó. Azoknál a drámáknál, ahol erre lehetőség van, a szerkesztők az énekek egykorú dallamát is feltüntetik. Az eddig megjelent kötetek alapján arra lehet következtetni, hogy a sorozat mind a szöveget, mind a kritikai jegyzeteket tekintve elavulttá teszi a korábbi kiadásokat.

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

В. Днепров: Черты романа XX века. Москва, 1965. Советский писатель, 548.

Ez a könyv a szovjet irodalomkritikának azt a szárnyát képviseli, amely igyekszik árnyaltabb képet adni korunk művészetéről, s tartózkodik a korábbi dogmatikus szemléletre jellemző sommás megállapításoktól.

Dnyeprov két irodalomkritikai irányzat kibékítésére törekszik: az egyik a modern írókat egyoldalúan dekadensnek nyilvánítja, a másik viszont a nagy realisták közé sorolja például Proustot is. Középutat próbál találni, s ennek érdekében elveti a „realista” meghatározást, és az irodalomtörténet során igazi értékeket adó műveket „klasszikusnak” nevezi. Alaptétele, amelyre a könyvet építi, a következő: az emberiség története folyamán a nagy irodalmi művek közös jellemvonása volt eddig a pártosság, a küzdelem az emberiségért, és a hit a jobb jövő elérhetőségében. Ez az irodalom (melyet ő „klasszikus művészetnek” nevez) sohasem tévesztette szem elől a tartalom elsőbbségét, ennek rendeltetése a formát, s a közérthetőség érdekében a konkrét tárgyiság nyelvén fejezte ki magát. Ezen az alapvető követelményen belül azonban a művész kapcsolódhatott bármelyik stílusirányhoz. A mai polgári irodalom elavultnak nyilvánítja ezt a fajta művészetet, az író már nem törekszik a kor egész bonyolultságának tudatos tükrözésére, a formát a tartalom elé helyezi. Ez a művészet, melyet Dnyeprov „modernistának” nevez, nem vállalja a nagy, haladó eszmék propagálását, sőt egyenesen pesszimista nézeteket hirdet. — E két áramlat jellemzése után a szerző igyekszik bebizonyítani, hogy — ellentétben a „modernista” művészet képviselőinek véleményével — a „klasszikus” művészet egyáltalán nem avult el, s korunkban éppúgy a haladó irány képviselője, mint a múltban.

A tárgyalt irodalmi anyag (hét — nyolc író műve) csak e teória illusztrációjául szolgál, s az elemzések kevésbé meggyőzőek. A szovjet kritikus nem marad meg könyvében a regény műfajának keretei között, hanem elmélete bizonyítására felhasználja a mai művészet egyéb ágait is, mint például a zene-, film- és képzőművészetet. (Egy teljes fejezetet szentel például Sosztakovics és Sztravinszkij művészetének.)

FEJÉR ILDIK

С. Машинский: „Мертвые души“ Гоголя. Москва, 1966. 140.

Gogol *Holt lelkek* című művéről több ezer oldalnyi tanulmány jelent már meg; Masinszkij munkája mégsem kelti az ismétlés hatását, mert az író életművét új szempontok szerint, egységes koncepció alapján vizsgálja.

Gogol realizmusának sajátosságát abban látja, hogy „Gogol nem találja az őt körül-

vevő világban ideáljainak megtestesülését.

Az ideál és a valóság közti szakadékot Masinszkij egy egész korszak ismertetőjének tartja. Ebben keresi Gogol lelki tragédiájának forrásait. Az életideál és a különválása, a valóság könyörtelen elemzése erejét meghaladó feladattal párosul Gogolnál. Gogol azzal az utópisztikus reménnyel áltatja magát, hogy felvilágosítással felnyithatja az orosz emberek szemét, megmutatva életük unalmát, tartalmatlanságát, és hogy különösen élete utolsó éveiben a miszticizmusba menekül.

Részletesen elemzi Masinszkij a *Holt lelkek* műfaji sajátosságait. Gogol elméleti fejtegetéseire támaszkodva magyarázza, miért tartotta fontosnak és hogyan értette Gogol azt, hogy műve nem regény, hanem poéma. Gogol szerint a regény túlzottan feltételekhez kötött, merev műfaj, amely bilincsbe veri a szerző akaratát. A szerzőt a szereplők sorsa, a történet szálainak szövése foglalja el, csak igen szűk keretek között ábrázolható általa az élet.

Gogol egészen új műfajt teremt, a „kis eposzt”, amely „mintegy átmenet a regény és az eposz között”, az érdekes, „figyelemreméltó apróbb eseményeket ábrázolja teljes epikus terjedelemben.” A „kis eposz” szerzőjének akarata szabad, a mű meséje, cselekménye egyszerű. Ez a műfaj lehetővé teszi, hogy a szerző elkalandozzék a tulajdonképpeni témától és hogy poétikus elemeket szőjön történetébe.

Masinszkij elemzi azokat műfogásokat, eljárásokat, amelyek segítségével Gogol a *Holt lelkek*ben nagy erejű költői általánosításokhoz jut el. Gogol véletlenül kiszélesíti a poéma határait; hőseinek mikrovilágát az orosz valóság keretei közé helyezi, s az emberi lélek a „nagy világból” vett olyan motívumokkal feltöltődik, amelyek nem mindig szükségesek a cselekmény előbbre viteléhez, de elkerülhetetlenül fontosak az író eszméinek és a mű költői egységének megvalósításához.

Masinszkij könyve tömör, kérdésfeltevésekben gazdag és élvezetes olvasmány.

SZÉKELY TIBORNÉ

Karol Kuzmány. Sbornik z vedeckej konferencie. Martin, 1967. Matica, 316.

Kuzmány születésének 160., halálának 100. évfordulója alkalmából tartott tudományos konferencia anyagát tartalmazza e szép illusztrációkban is gazdag, igen tartalmas könyv.

Bujnák 1927-ben kiadott monográfiája

óta ez az első olyan szöveggyűjtemény, mely lényegesen megváltoztatja a Kuzmány-portrét. A magyar tudománytörténetben a rossz emlékü 1859-es pátenst egyik főszereplőjeként él csupán, s a róla festett kedvezőtlen képet Sziklay László irodalomtörténete helyesbítette. Am e mű természeténél fogva az addigi szlovák eredményeket összegezte, korszerűbb szempontjaival kiegészítette. Kötetünk számos ponton lép előbbre. Nemesak Brtáň, Ormis és Mat'ovčik szövegközlésére s mintaszzerű szövegmagyarázataira gondolunk. Elsősorban azokat a tanulmányokat kell kiemelni, melyek rámutatnak a klasszicizmus élményvilágából elinduló s a romantika felé tartó költői törekvésekre; a kuzmányi prózának, műfordításnak, böleseleti-esztétikai gondolatoknak az erősen retorikus-papi hagyományoktól eltérő, újszerű vonásaira. Különösen Anton Popovičnak kitűnő műfordításelemzéseit kell kiemelni, aki Kuzmányi érdeklődését, fordítói egyéniségét megrajzolva mutat rá arra, hogy költőnk átmeneti jelenség a szlovák irodalomban. Nem tud elszakadni a lassan avított való klasszikától, de már felhasználja a népballada, a cseh romantikus Mácha vagy éppen Mickiewicz költői vívmányait. Ugyanígy emlegeti a *preromantikát* Viliam Marčok Kuzmány prózájával kapcsolatban. A *Ladislav* c. regényéről szólva, említi Werthert, ám itt alaposabb világirodalmi kitekintés (Karamzin, Kármán, Kazinczy) sem értett volna.

A tudományos ülésszak jellegéből adódóan Kuzmány nemzeti politikai, nemzeti irodalomszervező egyénisége került az előtérbe. Milan Pišut ihletett kézzel rajzolja meg az életutat, Karol Rosenbaum pedig költőnknek a szlovák nemzeti ébredés korában játszott szerepét fejtegeti.

Hiányérzetünk abból adódik, hogy Kuzmányt mintegy kiszakítva Közép-Európából, csupán az orosz s a cseh (valamint: Popovič értekezésében a lengyel) irodalomhoz, eszményekhez való viszonyában ábrázolják. Az 1830-as, 1840-es évek Hungáriájában, Magyarországon élt, -- erről elég kevés szó esik. Hogy a Protestáns Egyházi és Iskolai Lapban cikkei jelentek meg, hogy egyházi énekeit magyarra is fordították, hogy a magyarsághoz, a magyar irodalomhoz való viszonyát nem csupán negatív tényezők határozták meg (pl. Székács: *Széchenyi-epigrammáját fordította*), erről nem tudunk meg semmit. A kötet végén közölt bibliográfia éppen magyar anyagában feltűnően hiányos. Nem dolgozták föl az említett újságokat, s arról sem tudnak, hogy Beniczky Lajos emlékirataiban bőven ír Kuzmányról (*B. L. visszaemlékezései*. Bp. 1924. 390.).

Ennek ellenére a kötetet nyereségnek tartjuk, s a kérdéssel foglalkozó valamennyi szakembernek ajánljuk. Középkélet-Európa XIX. századi történetének egyik kiemelkedő egyéniségéről többet s pontosabbat tudtunk meg.

FRIED ISTVÁN

Jan Parandowski: Szkice. Warszawa, 1968. PIW, 227.

Jan Parandowski a mai lengyel irodalom egyik leguniverzálisabb alakja, aki a maga egyetemes írói szemléletéhez elsősorban a görög kultúrából merítette az erőt. A kötetben összegyűjtött huszonhárom „vázlata” irodalomtörténeti szempontból kétszeres jelentőségű. Egyrészt az immár jelentős írói múlttal rendelkező Parandowski művészi fejlődésének kulisszái mögé enged betekinteni: valamiképpen mindaz rögződik ezekben az írásokban, ami tanulmányaiból, a nagy barátságokból — Joseph Conrad, Rabindranath Tagore, G. B. Shaw személyes hatásából —, olvasmányaiból, fordítói, irodalomelméleti munkájából leszűrődött benne, ami valóban az övé lett. A „Pan Tadeusz”-ról szóló elmélkedés például még az iskolapadban ülő Parandowski egykori benyomásaival kezdődik s egész a történelem és a regény jövője fölötti meditációig ível.

De nem jelentéktelen a könyv másik aspektusa sem. Ugyanis Parandowski könyvét nemcsak az író belső alakulását jelző írások, vallomások gyűjteményeként foghatjuk fel, hanem önálló irodalomtörténeti műként is. Parandowski csaknem minden „vázlatában” lehetőséget talál arra, hogy megkeresse és kimutassa, milyen mély intellektuális szálak kötik a lengyel kultúrát a mai európai civilizációba való gyökerezettsége mellett az ókori kultúrához, mi az, ami sokszor észrevehetetlenül, a laikus számára megfoghatatlanul ott él a tegnap vagy a ma lengyel irodalmában, művészetében a klasszikus ókorból. A tudós tárgyilagossága mögött, mellyel mindenekelőtt a mai ember horizontját szeretné mind tágabbá tenni, szenvedélyes, nagyon is mai elkötelezettség húzódik.

S ami külön figyelmet érdemel: Parandowski klasszikus ízű, szabadon gördülő, szép lengyel nyelve. Könyve nagy tárgyi tudással, biztos és alapos anyagismerettel íródott.

PÁLYI ANDRÁS

Stanislaw Makowski — Zbigniew Sudolski: W kregu rodziny i przyjaciół Słowackiego. Warszawa, 1967. PIW, 376.

A varsói egyetem két fiatal tudományos kutatója igen figyelemre méltó dokumentumanyagot tett közzé Juliusz Słowacki családjáról és baráti köréről, amit a szerzők értékes tanulmányai egészítenek ki. Makowski és Sudolski több mint egy évtizede dolgozik annak a levéltári és könyvtári anyagnak a feldolgozásán, mely Słowackival kapcsolatban a lengyel archívumokban és a külföldi múzeumokban található. E kötetük az 1960-ban megjelent *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego* című alapvető bibliografikus jellegű kiadványhoz képest is sok új és érdekes dokumentumot tartalmaz, nem is annyira magát a költő személyét, mint inkább a hozzá közel állókat, elsősorban családját illetően. S mint maguk a szerzők is megállapítják, a közel százéves Słowacki-irodalom ellenére még mindig nem egy fehér folt található Słowacki életrajzában, olyan is, mint például az ún. „hallott történetekben” való hite, amelyet talán sohasem tudunk dokumentum jellegű anyaggal alátámasztani.

Több ukrán kisváros levéltári archívumát és könyvtárát böngésztek át a kötet szerzői. Kiderítve, hogy e városok több szállal kötődnek Słowacki életéhez, mindenekelőtt anyja, Salomea Bécu révén, vagy a Szymon Konarski-ügybe is belekeveredett nagybácsi, Teofil Januszewski kapcsán, aki a novemberi felkelés bukása után Ukrajnában működő emigrációs csoportok egyik legelső emisszáriusa volt.

Słowacki anyját és nagybátyját akik több hónapot Kijevben töltöttek, többször is kihallgatták a Konarski-üggyel kapcsolatosan. S az ún. „konarskisták” ellen az egyik vádpont Juliusz Słowacki Párizsban kiadott két első verseskötetének olvasása volt. Ez az eddig oly kevésbé, csak Słowacki leveleiben található homályos utalásokból ismert életrajzi epizód egészen új megvilágítást kap a kijevi levéltár kihallgatási jegyzőkönyveinek fényében, amelyekből az is kiténik, hogy Słowacki közvetlen kapcsolatban állt Konarski híveinek mozgalmával.

De nemcsak a Słowacki-családnak, hanem magának Słowackinak a Konarski-mozgalommal való kapcsolatait tárgyaló, jól dokumentált tanulmány is különös figyelmet érdemel ebben a kötetben.

A könyv mindenekelőtt azt a légkört, társadalmi és történelmi környezetet kívánja dokumentálni, melyben Juliusz Słowacki nevelkedett, ahonnan kiemelkedett,

s melyben a Slowacki-család és barátaiak igen jelentős szerepet játszottak.

PÁLYI ANDRÁS

Csanda Sándor: Első nemzedék (A csehszlovákiai magyar irodalom keletkezése és fejlődése) Bratislava, 1968. Tatran, 312+36.

Alapvető fontosságú könyvet adott Csanda Sándor, a pozsonyi Komenský-Egyetem magyar tanszékének docse a kutatók s az olvasóközönség kezébe. A két világháború között élt majdnem minden kisebb-nagyobb jelentőségű csehszlovákiai magyar tollforgató (író—költő—publicista) portréját igyekszik megrajzolni, szinte bibliográfiai teljességre törekszik. Csanda könyvének szorgalmas, tévedéseket helyreigazító adatgyűjtése feltétlenül jelentékeny érdeme. Adatai általában megbízhatók, külön ki kell emelnünk, hogy nehezen hozzáférhető újságokból, magánlevelezésből, olykor kortársi emlékezésből is bőven merít. Talán csak Szvatkó Pál önálló portréját hiányolnánk, aki minden ellentmondás, tévedés ellenére is fontosabb szereplője a kornak, mint a külön portrét kapott Szeredai Gruber Károly.

Csanda műfaji csoportosításban adja elő tárgyát, s ez könyvének egyik veszélyes buktatója. Hiszen — mint a költők — írók többségénél, alig találunk olyan csehszlovákiai magyar alkotót, aki *kizárólag* lírikus, epikus vagy drámaíró lett volna. A lírikus Földes Sándor például sokkal inkább úttörője a csehszlovákiai magyar avantgarde drámának, mint Sebesi Ernő, akinek Csanda elemzi líráját is (pedig a drámaírók között helyezi el). Így e műfaji csoportosítás csupán látszólagos „anyagrendezés”, a szerző minduntalan a lírikusok regényeit, az epikusok líráját kénytelen elemezni. Helyesebb lett volna, ha — a kutatások jelenlegi állapota miatt — inkább abc-sorrendben tárgyalja az írókat, így a műkézíróv-bibliográfiai jellege is jobban ki-domborodott volna, s használhatóságát is megkönnyítette volna.

Másik kifogásunk a tárgyalás módszere ellen van. Csanda — általában — az alkotó életrajzát ismerteti először, majd rátér a művekre, olykor a feledésből ás ki könyveket, így kénytelen a tartalmat is elmondani. Amikor elemzésre, értékelésre kerülne a sor, gyakran megelékszik azzal, hogy egy kortárs kritikusa nem is mindig helytálló véleményét idézi, olykor eléggé hosszadalmasan. Nem kívánhatjuk ma még, hogy Csanda a könyvében szereplő több, mint 75 személyről teljes értékű esztétikai-kritikai elemzést adjon, de a szenvedélye-

sebb állásfoglalást, a polémikusabb kérdésfelvetést, a fölfedező izgalmat talán joggal kérhetjük számon. Nem elég, ha Neubauer Párról annyit ír, hogy Kafka hatott rá (Ez igaz, de nemcsak Kafka; Neubauer tagja a prágai német irodalmi köröknek, *Maria* c. regényéhez Max Brod írta az előszót), nem elég, ha azt írja, hogy Sebesi Ernő zsenyéire Ady és Babits hatott. Nem Csandának rójuk föl, a további kutatástól kérjük majd számon: a csehszlovákiai magyar irodalomnak a magyar, a szlovák, a cseh, a francia s a német irodalomhoz fűződő kapcsolatait alaposabban, higgadt-tárgyilagosan föl kell tárni. Ugyanígy a *Romániai magyar írók* sorozat (Romániában adják ki) mintájára a csehszlovákiai magyar irodalom érdemes alkotásainak sorozatát is ki kellene adni — jó bevezető tanulmányokkal.

Csanda könyvét a kutatás nem nélkülözheti. A benne feltárt adatok, forrásmunkák bősége biztosítékot jelent: a szerző bizonyára folytatni fogja munkáját. Nyilvánvalóan az esztétikai méltatás, a történeti-összehasonlító vizsgálat időszaka következik.

FRIED ISTVÁN

Arbeiten zur deutschen Philologie. Hg. von L. Némedi. Debrecen, 1968. Kossuth Lajos Tudományegyetem, 183.

A magyarországi germanisztikának nemzetközi figyelmet kiváltó műhelye alakult ki Debrecenben. A német — osztrák tárgyú filológiai értekezéseknek ez a 3. kötete.

Fontos nyelvészeti alapmunkák mellett (Gárdonyi Sándor cikke a szomolnoki középkori kancelláriai nyelvről, Lengyel Imrée Rátka közességi német nyelvjárásáról) a középkori német irodalom egy értékes darabját ismerteti Némedi Éva (*Das Wüwensbuch des Erhart Gros*). Némedi Lajos módszertanilag is érdekes tanulmánya (*Kazinczy und Goethe*) a recepció, a hatáskutatás alapvető kérdéseit veti föl, s a mikrofilológia eszközével próbálja megállapítani, hogy Kazinczy életében, életművében, a magyar felvilágosodás egy korszakában mennyi a része a goethei példának. Míg Schiller, Shakespeare, de még Gottsched magyar recepciója is nagyrészt földolgozott, Goethe hatásáról, jelenlétéről Habis György disszertációját leszámítva, csak résztanulmányok készültek. Némedi arra igyekszik válaszolni, mit értett s használt föl Kazinczy s nemzedéke a teljes Goethéből; Goethe életművének melyik szelete az, mely valóban élő s hatékony része lett a magyar irodalmi fejlődésnek. Olyan részkérdések, mint Goethe szerepe

a „szerbus manier” kialakulásában; vagy Goethe természettudományos érdeklődésének visszhangja a magyar tudománytörténetben, még további vizsgálódásra várnak.

Igen tanulságosak Mádl Antal fejtegetései az osztrák politikai költészet fejlődéséről a Vormärz korában. Árnnyaltan mutatja be az osztrák közéleti líra harcát Metternich rendszere ellen. Itt hívjuk föl a figyelmet arra, hogy az 1840-es esztendőök pesti német sajtója (Pesther Tageblatt, Gemeinnützige Blätter stb.) is visszhangozta e harcokat, melyek nem csupán a magyar-

országi német költészet alakulására hatottak, hanem közvetve — talán — a magyar irodalmi érdeklődést is befolyásolták. Varga József ismertetését emelnénk még ki. Feuchtwanger álláspontjáról szól, melyet a történelmi regényről vallott. A történelmi regény iránti érdeklődés megnőtt; az olvasók s a kritikusok véleménye azonban sok tekintetben nem egyezik. Tanulságos Feuchtwangernek, a sikeresen igényes történelmi regényírónak véleményét elolvasnunk, az ő gondolatai számos problémára választ adhatnak.

FRIED ISTVÁN

ECKHARDT SÁNDOR

(1890—1969)

Büszke vagyok rá, hogy a tanítványa voltam. Vég nélkül sorolhatnám a szájakat, amelyek szinte félelmetesen imponáló nagy tudásához, mindig munkára serkentő szigorúhoz, minden iránt érdeklődő polihisztorságához fűztek: — professzorom és bizonyos mértékig mintaképem is volt. Szabad-e, lehet-e róla szabványos nekrológot írnom?

E komparatistikai folyóiratban tudományos munkásságának mindenekelőtt sokoldalúságát s e sokoldalúságból adódó hatalmas méreteit kell hangsúlyoznunk. De ugyanakkor hozzá kell tennünk azt is: éppen e nagy méretek miatt e rövid pár sorban mindazt, amivel a magyar, a francia, a nemzetközi filológiát gazdagította, csaknem lehetetlen felsorolni. A teljesség arra a monográfiára vár, amelyet egyszer meg kell róla írni, s amely a magyar tudománytörténet jelentős fejezete lesz. Hiszen irodalomtörténeti művei mellett meg kell majd emlékezni szótárírói s műfordítói munkásságáról is.

Pályáján mint a reneszánsz kutatója és ismerője indult el: *Balassi Bálint irodalmi mintái*-ről készítette doktori disszertációját, majd, az École Normale Supérieure-ben töltött tanulmányi éve után *Rémy Belleau*-nak írta meg mindmáig legteljesebb életrajzát.

A pályakezdés meghatározta a tudós további életpályáját, kibontakozását s az életmű betetözését is. Évtizedekig a francia nyelv és irodalom professzora volt a budapesti egyetemen: a középkortól kezdve egészen a felvilágosodásig nemcsak magának a francia kultúrának volt szenvedélyes kutatója és elemzője; e kutató- és elemző munka közben figyelmét állandóan a magyar fejlődésre is irányította. Középkori mondák magyar–francia továbbéléséről (1928; franciául is: 1943), magyar humanisták párizsi tanulmányairól (1929), a XVI. századi strasbourgi egyetem magyar szónokképzéséről (1944) s még számos más olyan témáról írt, amelyek a magyar s a francia kultúra kapcsolattörténetének mindmáig s még hosszú ideig fontos forrásai lesznek. Mégis: legfontosabb műve e nembem *A francia forradalom eszméi Magyarországon* (1924); nélküle a XVIII–XIX. század fordulójának magyar irodalomtörténetírása lényegesen szegényesebb volna.

Eckhardt Sándor annak a nemzedéknek a tagja, amely az előző generáció mechanikus pozitívizmására eszme-, illetőleg szellemtörténeti érdeklődéssel reagált. Alapos munkafegyelme, hatalmas erudíciója, a tényekhez való hű ragaszkodása megmentette a mesterséges konstrukcióktól. Amit leírt: hiteles, s azzal, ahogy leírta, olvasójának mindig távlatot tud adni. A magyar irodalom szempontjából viszont nemcsak a francia vonatkozásoknak egy bizonyos korban a germanizációt ellensúlyozó, oly fontos távlatát.

Másik nagy kutatási területe a magyar reneszánsz s fő alakja: Balassi. Első nagy magyar nyelvű lírikusunkról szóló alapvető tanulmányain kívül kritikai kiadása, a Ján Mišianik-felfedezte *Szép Magyar Komédia* sajtó alá rendezése, Rimay János és Bornemissza Péter: *Ördögi kísértetek* publikációja a mai magyar irodalomtörténetírás hézagpótló, nélkülözhetetlen művei. Elévülhetetlen érdemük többek között az is, hogy Eckhardt az elemzett irodalmi jelenségek tárgyalása közben természetesen építi bele szöve-

gébe a komparatiztika szempontjait: semmitől sem áll olyan távol, mint a primitív pozitivizmus merev, elszigetelő módszerétől. Mindenütt és mindenben az összefüggéseket keresi.

Így jut el Balassi és Rimay révén — akarva-akaratlan — a neki és nemzedékének egyébként oly idegen szláv világhoz is; szinte jelképes jelentőségű, hogy utolsó publikációja a magyar reneszánsz nagy költőjének *lengyel* kapcsolatairól szól. Akkor, amikor nálunk még nem volt „ildomos” közvetlen szomszédaink kultúráját elemezni, őt a tények tisztelete elvezette a magyar s a többi kelet—közép-európai irodalom kapcsolatának gondolatához. Azokat a fiatalokat, akik az *Apollo* című folyóirat köré tömörültek, s a harmincas évek második felétől kezdve tudatosan, programszerűen kezdték el kutatni közvetlen szomszédaink irodalmát, Bartók Béla rendkívül nagy hatása mellett az ő: *Az összehasonlító irodalomtörténet Közép-Európában* (1931) című, a budapesti komparatiztikai kongresszusra készülő tanulmánya is megihlette. Mai szemmel hungarocentrikusnak tűnik, kora nacionalista harcainak szemlélete nyilvánvalóan tükröződik benne: csak a magyar irodalom hatását tudja elképzelni, az együttélésebből természetesen adódó kölcsönhatásról még nem szól. De hogy így is elindított egy folyamatot, amelynek a végállomását még ma sem értük el, amelynek következtében viszont a magyar irodalom múltjának szinte minden művelője tágabb horizonttal rendelkezik, az kétségtelen.

Talán nem véletlen, hogy a cseh Frank Wollman a másik nagy komparatista, akinek a haláláról e számunkban megemlékezünk. Ő a szláv egység gondolat jegyében kereste nemzete irodalmának összefüggéseit; Eckhardt — ugyanezen a területen dolgozva — erre hungarocentrizmussal válaszolt. A tanítványok hatalmas seregének, az utánuk következő nemzedéknek a feladata, hogy szintézisbe hozzák a két szempontot, egyaránt támaszkodva a délkelet-európai komparatiztika mindkét neves művelőjére.

SZIKLAY LÁSZLÓ

FRANK WOLLMAN

(1888—1969)

Frank Wollman halálával érzékeny veszteség érte a cseh komparatiztikát s általában az összehasonlító irodalomtörténeti szlavisztikát, amelynek Wollman évtizedek óta volt nemzetközileg elismert tudós művelője. Mint egyetemi oktató előbb a pozsonyi, majd a brünni egyetemen fejtett ki eredményes munkát, s tanítványai közül számosan váltak a mai cseh és szlovák irodalomtudomány neves művelőivé.

Irodalmi pályafutását költőként és drámaíróként kezdte; élete alkonyán is szívesen, sőt büszkén emlékezett vissza főként a *Nagy Morvaország* (Velká Morava, 1924) c. drámai trilógiára, valamint a *Csónak a tengeren* (Člun na moři, 1923) c. utópikus társadalmi drámára.

E pályakezdésből következően a tudományos érdeklődési és kutatási köre előbb főleg a drámatörténetre terjedt ki. Elsőként dolgozta fel összehasonlító módszerrel a délszláv irodalmak — a szerbhorvát, a szlovén és a bulgár irodalom — drámatörténeti fejlődését, *A szláv dél drámai irodalma* (Dramatika slovanskéhož jihu, 1930) c. alapvető műben.

Mint Jiří Polívka egykori tanítványa, Wollman egész tudományos munkássága során rendszeresen és eredményesen kapcsolta össze az irodalomtörténeti és a folklorisztikai kutatást. Az egyénileg alkotott művészi irodalomnak és a szájhagyományban meg-

örzödött népköltészetnek ez az egymásba fonódó vizsgálata — szerinte — főként a szláv népek szellemi múltjára vonatkoztatva jelentős. Ez a módszertani megfontolás érvényesült Wollman egyik korai fő művében, *A szlávok irodalma* (Slovesnost Slovanů, 1928) c. összefoglaló tanulmányban, ahol — ilyen jellegű műveket tekintve — első ízben kap helyet a népköltészeti anyag irodalomtörténeti méltatása.

Már e művében is, de még inkább az 1929-i, első nemzetközi szlavisztikai kongresszus alkalmából írt tézisei óta, Wollman az összehasonlító irodalomtörténet folyton finomodó módszereivel vizsgálta a szláv irodalmak párhuzamos fejlődéstörténetét, illetve kölcsönös kapcsolataikat. A korabeli német szlavisták, elsősorban K. Bittner által képviselt germán hegemoniai tétellel szemben, Wollman egy jelentős és mindmáig gondolatébresztő tudományos vitairatban védte meg és szemléltette a szláv irodalmak fejlődésének a belső rokonságára és sajátos szláv jellegére épülő s ugyanakkor a vérszegény kontaktológiát elítélő tételét. *A szláv irodalom összehasonlító módszertanához* (K methodologii srovnávací slovesnosti slovanské, 1936) c. vitairat olyan alkotás, amely — noha szükségképp polemikus hangvétellel — lényegére összpontosítva tartalmazza Frank Wollman összehasonlító irodalomtörténeti s ezen túl általános irodalomelméleti doktrínáját. Itt fejtette ki legélesebben és legkövetkezetesebben a szláv irodalmak belső jegyeire és szerves összetartozásukra vonatkozó tételeit. Értethető, hogy gondolatai, amelyeket később újabb módszertani részlettanulmányokban indokolt és fejlesztett tovább (elsősorban a *Slavia* hasábjain), nem egyszer készítették vitára az összehasonlító irodalomtörténeti szlavisztika művelőit. E per, természetszerűleg, nem dőlhetett el Wollman életében, s oly sok további rész kutatást igényel, hogy aligha dőlhet el egyhamar.

A felszabadulás óta, módszertani és elméleti tanulmányai mellett, Frank Wollman több összefoglaló művet is írt. Ezek közül kiemelkedik a felvilágosodás kori szláv irodalmak belső kapcsolatait elemző monográfia (*Slovanství v jazykově literárním obrození Slovanů*, 1960), valamint a „népek tavaszának” bonyolult szláv problematikáját komplex módszerrel feltáró eszmetörténeti összefoglalás (*Slavismy a antislavismy za jara národů*, 1968).

E nagyon rövid vázlat is szemléltetheti, gondolom, hogy Frank Wollman olyan gazdag és sokrétűségében is egységes életművet hagyott maga után, amely már önmagában is bizvást ébreszt tiszteletet alkotója iránt.

Befejezésül — tudományos nekrológiában szokatlan módon — hadd említsük meg, hogy e sorok írójának két évvel ezelőtt módjában volt néhány hetet együtt tölteni Frank Wollmannal a Csehszlovák Írószövetség Karlovy Vary-i gyógyházában. A közvetlen érintkezések során ismételten tapasztalhattuk, hogy nemcsak jeles és tekintélyes tudós volt, hanem kiegyensúlyozott ember és kellemes társalgó is, aki derűt sugárzott mindazokra, akikkel érintkezett.

DOBOSSY LÁSZLÓ

ZOLNAI BÉLA

(1890—1969)

A magyar irodalomtudomány értékes tudósát, volt tanítványai és barátai a szeretve tisztelt embert vesztették el benne nem régen bekövetkezett halálával. Életállomásai közül talán Szeged volt a legjelentősebb, hol mint a Francia Tanszék professzora és vezetője 1925-től 15 éven át működött. Tanítványaira igazában nem is annyira előadásával, mint inkább színes Racine-, V. Hugo-szövegmagyarázataival, a szemináriumi dolgozatok és szakdolgozatok objektív és távoli horizontokat villantó bírálatával hatott. Hallgatóit be tudta vonni az irodalomtudomány megsokszorozódott problémakörébe, kutató-munkára tudta őket nevelni úgy, hogy eredményeiket állandóan figyelemmel kísérte és irányította ihlető irodalmi becsületességével és elképesztő bibliográfiai felkészültségével.

Tanította, hogy az ember és a világ, az ember és az élet között a *nyelv* volt mindig a tudatformáló eszköz kép- és gondolatstruktúráinak összességével, amelyet megalkot és mindig megújít az irodalom. Nyelv és stílus csak együtt jelentkezik a világ képeként. És tanította, hogy a modern életben, a kifejező nyelvek megsokasodott bábéliségében, a XX. század emberének kiábrándultságából következő magányosságában, a legabszurdabb világban is meg kell találnunk azt az irodalmat, amely művészi alkotásaival a kollektív és egyetemes élethez hidat alkot a nihil mélységei felett.

Tanszékén hallgatói számára meg tudta teremteni azt a miljót is, amely az eredményes munkához feltétlenül szükséges, úgy annyira, hogy legtöbbször a tanszéki könyvtár derűs klasszikusainak környezetét második otthonuknak tekintették — termékeny viták közepette.

Folyóirata, a Széphalom nyitva állott minden tehetséges tanítványa előtt. És benne az „Ady-vitának” tágeret adott, s ő maga is egyike volt azoknak a keveseknek, akik Ady mellett a tüzes „igent” ki merték mondani a máglyákat rakók ellenében. Szerkesztésében a Széphalom az akkori Szeged jobboldali sajtótermékeivel szemben az irodalom akkor lehetséges demokráciájának világát jelentette.

Jó barátságban volt Juhász Gyulával, ki otthonában gyakran meglátogatta. Radnóti Miklós, ki tanítványa volt, sokat tanult tőle. Főképp az irodalmi művek rendkívül finom, hajszályökreit is kimutatni tudó elemzésével, az alkotás műhelytitkainak feltárásával, a líraiság és a realizmus problémáinak, „a klasszikus körmondat, a barokk mondatszövevény, a romantikus tiráda” vizsgálatával. Zolnai Béla kétségkívül nem alkotott piramisokat, de amit írt, és nem keveset, a művészi ihletésű tudós alkotásnak példaképei maradnak. Balassi-, Rákóczi-, Mikes-tanulmányai, remek nyelvészeti dolgozatai, a *Magyar biedermeier* és még annyi műve, a magyar—francia kapcsolatok területéről, a janzenizmusról való írásait, műfordításait nem is említve. Hallgatóinak disszertációi, melyeket az *Études Françaises* sorozatban jelentetett meg, a külföldi kritikusok elismerését váltotta ki.

Búcsúzóul hadd lengjen pora fölött, az örök barát, Juhász Gyula egy versének halotti zenéje, kivel együtt ő is annyiszor elvázott egy ígén:

„Még élt . . .

A színek és fények törött szemében

Fakón ködlöttek és az illatok

Elvesztek, mint Ádám mögött az éden.

Még élt, és búsbabb volt, mint egy halott.”

(Baudelaire halála)

MADÁCSY LÁSZLÓ

A MAGYAR IRODALOMTUDOMÁNYI BIZOTTSÁG ÉS A MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁG KÖZÖS VITÁJA A HELIKONRÓL

A Magyar Irodalomtudományi Bizottság és a Modern Filológiai Bizottság június 24-én folyóiratunk szerkesztő bizottságának részvételével vitát rendezett a Helikon Világirodalmi Figyelő tevékenységéről. Berta János elnöki megnyitója után KÖPECZI BÉLA felelős szerkesztő az elmúlt évek gyakorlatáról, a tematikai számok kialakulásának okairól és a felmerült problémákról adott tájékoztatót. A Helikon arra törekedett, hogy a kulturális életet és az irodalomtudományt foglalkoztató fő kérdésköröket válassza ki. Ezzel kapcsolatos az első lehetséges vitapont: helyes-e egy-egy téma köré csoportosítani a folyóirat számait, s megfelelőek-e a témák. A tájékoztatóhoz szükséges, dokumentáló jellegű tanulmányok túlsúlya ellenére a Helikon állásfoglalása világosan megfogalmazott az egyes kérdésekben, s tükrözi a magyar irodalomtudomány jelenlegi irányzatait is. Gondot okoz az információs munka: az ismertetésre kért könyvek beszerzése és a recenziók színvonala. Ennek okai részben anyagiak, részben a régebbi filológusi hév csökkenésére vezethetők vissza.

A folyóirat múltját, fejlődésének főbb állomásait BARTA JÁNOS ismertette. Az Irodalomtörténeti Dokumentációs Központ két litografált kiadványa volt az előd, fordításokkal, recenziókkal, folyóiratszemplével — magyar szerzők tanulmányai nélkül. 1956-ban lett az Irodalomtörténeti Intézet folyóirata, s a következő évtől kezdve jelentek meg önálló tanulmányok is, elsősorban egy-egy évforduló aktualitásához kapcsolódva. 1958-tól viseli a Világirodalmi Figyelő címet, s vált tervszerűbbé, koncentráltabbá, maibbá. A legfontosabb lépés a friss tájékoztatás érdekében történt az irodalomtudományi iskolák bemutatásával. 1963-ban alakult ki a folyóirat ma ismert szerkezete a tematikus számok megjelenésével.

Barta János helyeselte a tematikus számok szerkesztését, de rámutatott arra, hogy ez a gyakorlat egyben leszűkíti a közölhető tanulmányok körét. Lényegi problémaként említette az irodalomtörténeti és az irodalomelméleti, illetve a dokumentáló és önálló tanulmányok helyes arányának kialakítását. Utalt a könyvismertetések fontos, tájékoztató szerepére — különös tekintettel a gyakran hozzáférhetetlen szaktudományi művekre. Megoldatlannak látja a bibliográfia közlésének kérdését. Mind e kérdésekkel kapcsolatban szükségesnek tartja a Filológiai Közöny és a Helikon együttműködését. Kitért arra is, hogy helyes lenne a számok végén összefoglalni a régebbi tanulmányokról beérkező külföldi visszhangokat.

Barta János olvasta fel BÀN IMRE írásban beküldött hozzászólását, amely az ismertető jellegű és az önálló tanulmányok közötti jobb arány kialakítására hívta fel a figyelmet. Hiányolta a világirodalom régebbi korszakainak tárgyalását, példaként említve az 1965-ös Dante-évet, amelyről nem jelent meg összefoglaló értékelés. Ő is felvetette a Filológiai Közöny és a Helikon publikáció-területei közti határ problémáját, s a fokozottabb együttműködést sürgette a két folyóirat kapcsolatában.

HALÁSZ ELŐD kiegészítette a Helikon előtörténetéről elhangzott ismertetést, megejtülve, hogy a Dokumentációs Központban — amelyet 1950—52-ig ő vezetett — a vonatkozó irodalom gyűjtése jelentette a folyóirat előzményét. A Helikon tevékenységével kapcsolatban a közölt anyag — történetileg indokolt — heterogén jellegét hangsúlyozta. Célszerűnek tartaná, ha az ismertetések mellett növelnék a hazai szerzők elméleti munkáinak arányát. A tematikus számokat a szerkesztés szempontjából előnyösekknek tartja, de eredendő hátrányukként emelte ki a színvonalingadozást, ami a leszűkített szerzőgárda szükségszerű következménye. Példaként a társművészeti számra utalt, amelyet érdekesnek, de igen vegyes színvonalúnak tart. Javasolja a tematikus és nem tematikus számok váltakoztatását vagy a központi téma mellett vegyes anyag szerepeltetését mindegyik számban. Véleménye szerint a Helikon szerkesztésében bizonyos belterjesség figyelhető meg, s ezért bővíteni kellene a nem budapesti szerzők körét.

HORVÁTH KÁROLY ugyancsak a Filológiai Közlöny és a Helikon jobb együttműködését javasolta, hogy elkerülhető legyen a jelenlegi helyzet több hiányossága: fontos tudományterületek szem elől tévesztése, érdekes anyagok elsikkadása, pl. a romantikakutatás területén.

DOBOSY LÁSZLÓ a folyóirat eredményeinek elismerésekor külön hangsúlyozta a társművészeti szám sikeres szerkesztését. Bírálatainak középpontjában a témák kiválasztása és a folyóirat-jelleg eltűnése állt. Véleménye szerint a tematikus számok tanulmánykötetté váltak, előbbé, folyóiratszerűbbé kellene tenni a Helikont. A választott témák gyakran periferikusak (pl. szociológia, strukturalizmus, társművészetek), ugyanakkor elsikkadnak a kor irodalomtudományának legfontosabb kérdései (pl. R. Girard, E. Staiger, Bantyin, Bachelard munkássága), holott a legfontosabb feladat ezek vizsgálata lenne. Szerinte a szerkesztők személye eleve meghatározza a témák kijelölését, kiki a maga területét választja és szerkeszti, s ezáltal megszakad a folyóiratszerkesztés folyamatosága. A könyvrovat fontos szerepet tölt be széles áttekintésével és a fiatalok bevonásával, de rendkívül kedvezőtlen a 2 oldal körüli terjedelem recenziókként. Javasolja, hogy a fontosabb művekről kimerítő könyvismertetés jelenjen meg, s közöljön a Helikon szintetizáló ismertetést is; egy témával foglalkozó több szakmunkáról.

WÉBER ANTAL a Helikon funkcióját az egyénileg el nem érhető ismeretek befolyásolásában látja. Javasolja a modern irodalomtudomány akár visszamenőleges regisztrálását is, valamint egy szám szerkesztését a legfontosabb jelenlegi kutatási irányokról.

SZABOLCSI MIKLÓS a Helikonnak irodalomtudományunkban elfoglalt helyét jellemezte. Az említett problémák közös eredőjét egy irodalomelméleti és modern filológiai folyóirat hiányában jelölte meg. Jelenleg a Helikon gondja, feladata e hiány pótlása is; ehhez azonban naprakészebb, bővebb szemleanyagra, a mai áramlatok állandó nyomonkövetésére lenne szükség. Csak tematikai számokkal ez nem érhető el, tehát évente legalább egy nem-tematikus szám összeállítása javasolható.

BODNÁR GYÖRGY a modern filológiai publikáció-lehetőségének korlátozottságát hangsúlyozva arra is rámutatott, hogy egyedül a spontán tanulmánytermésre támaszkodva nem lehet biztosítani a folyóirat egyenletesen magas színvonalát. A tematikus számok szerinte is felidéznek a tanulmánykötetté válás veszélyét, de eddig sikerült megőrizni az alapvetően folyóirat jelleget. Az egyes témák kiválasztását a Helikon és a magyar irodalomtudomány története magyarázza: a modern amerikai irodalomról vagy a Gruppe 47-ről pl. előbb jelent meg Helikon-szám, s könyvkiadásunk csak később közölt műveket az ismertetett szerzőktől.

SZENCI MIKLÓS értékelt a folyóirat fejlődését s az irodalomtudomány fokozatos érthetőségét a folyóiratban. Ez utóbbi tény a magyarázata annak is, hogy miért nem foglalkozik a Helikon a régebbi irodalmi korszakokkal. Dobosy Lászlóval ellentétben

nem látja igazoltnak, hogy a tematikus számokra egy-egy szerkesztő bizottsági tag primátusa lenne jellemző. Nem lát ellentmondást a tájékoztató kritika és az elméletet létrehozó tevékenység között sem — két, eltérő irányú munka egymást erősítheti. A Helikonnak, véleménye szerint, nagy szerepe van abban, hogy a magyar irodalomtudomány nemzetközi ismertségre is szert tett.

A szerkesztő bizottság részéről Köpeczi Béla és Hopp Lajos válaszoltak az elhangzott hozzászólásokra. KÖPECZI BÉLA kiemelte, hogy a Helikon különösen az utóbbi időkben egyre inkább az irodalomtudomány irányzatai iránt érdeklődött s e tekintetben próbált dokumentálni. Ez azonban nem jelenti azt, hogy az egyes irodalmak új jelenségeivel ne foglalkozott volna, sőt feladatának tekinti a XX. századi irodalmakról folyamatos tájékoztatást nyújtani — persze a tudomány szempontjából. Az egyik lényeges gond a más folyóiratokkal való együttműködés. A Nagyvilág viszonylag kevés kritikát és elméleti cikket közöl a mai irodalomról, mégis érdemes volna itt is tisztázni a közös munka lehetőségeit. A régebbi korokkal — a kritika-rovat kivételével — s az önálló magyar publikációk közlésével, valamint a bibliográfiai munkával a Filológiai Közlöny foglalkozik egy régebbi folyóiratközi megállapodás szerint. Lchet, hogy ezt a megállapodást is meg kellene vizsgálnunk. Kétségtelen, hogy az egyes számok cikkeinek színvonala különböző, de a tapasztalat azt mutatta, hogy épp a tematikus számok a sikerültebbek. Különbösen azzal egyetért, hogy időnként „szabad” számok is megjelenhetnek. A nem budapesti egyetemek munkatársainak nagyobb méretű bevonását a Helikon munkájába feltétlenül megvalósítandó feladatnak jelölte meg.

HOPP LAJOS a Helikon munkáját mint az egy évtizede együtt dolgozó szerkesztőség kollektív tevékenységének eredményét jellemezte, s köszönetet mondott a folyóirat előző szerkesztőinek s mai alkotógárdájának. Az igények növekedésével csak akkor tud lépést tartani a folyóirat, ha a magyar irodalomtudomány erőteljes fejlődését szem előtt tartva az eddiginél frissebb és kimerítőbb tájékoztatást nyújt olvasóinak a nemzetközi kutatásról, különös tekintettel az elmúlt évtized fő irodalomtudományi munkáira. A bírálatokat a szerkesztő bizottság meg fogja vitatni, és levonja e hasznos vita tanulságait.

BARTA JÁNOS elnöki zárszavában megállapította, hogy a tartalmas vitában kialakult álláspont szerint helyes a tematikus számok fenntartása, vegyes számokkal kiegészítve, a szerzők körének bővítése s az önálló elméleti anyag növelése. A szaktudomány folyóiratainak — Acta Litteraria, Filológiai Közlöny, Helikon — közös vitája hasznos lenne a mai megbeszélés tapasztalatai alapján.

V. L.

Tartalom

Köpeczi Béla: Művészet—tömeg—proletárforradalom 109

IRODALOM

<i>József Farkas</i> : Proletárforradalom, avantgarde és tömegkultúra	208
<i>L. Sargina</i> : A tömegek kultúrája a Proletkult és a futurizmus elméletében és gyakorlatában	223
<i>Illés László</i> : Az egyéniség kultuszától a tömegek forradalmáig	234
Az első tanúságtételek	
<i>Ludwig Rubiner</i> : Az emberiség bajtársai	244
<i>Johannes R. Becher</i> : Út a tömegekhez	245

SZEMLE

<i>Bojtár Endre</i> : A kelet-európai avantgarde mint irodalmi irányzat	247
<i>Juhász Péter</i> : Az Októberi Forradalom és a bolgár avantgarde	250
<i>Szabó György</i> : A tömegkultúra kérdései az olasz futurizmusban	253
<i>Kovács József</i> : Kísérletek a tömegkultúra megteremtésére az amerikai szocialista irodalomban	259
<i>Galla Endre</i> : A proletáriradalom és a proletár tömegirodalom kérdései Kínában a huszas-harmincas években	262

DOKUMENTUM

Salamon Konrád: Az „Eszme” Fejér megyében 269

FILM, SZINHÁZ, KÉPZŐMŰVÉSZET

<i>Vörös Éva</i> : A filmesek és a filmigazság	272
<i>Miklós Pál</i> : A tömegkultúra a forradalom képzőművészetében	281
<i>Mácza János</i> : Új színház és tömegünnep	286
<i>Tiszay Andor</i> : A szavalókórus kulturális és mozgalmi szerepe	295
<i>Gábor Imréné</i> : A forradalom és a szocialista fotóművészet	301
<i>Kiss Sándor</i> : Magyar politikai plakátművészet 1910—1920 között	303

MŰHELY

<i>Illés László: A szocialista irodalom kutatása az NDK-ban</i>	308
---	-----

KÖNYVEK

A harmincas évek amerikai irodalma (<i>Kovács J.</i>)	316
П. А. Бугаенко: А. В. Луначарский и литературное движение 29-х годов (<i>Urbán Nagy R.</i>)	318
Ф. Наркирьер: Французская революционная литература (1914—1924) (<i>Fejér I.</i>)	318
Société Française de Littérature Comparée (<i>Süpek O.</i>)	319
Austin Warren: The New England Conscience (<i>Szili J.</i>)	
Arturo Torres-Rioseco: Aspects of Spanish-American Literature (<i>Csép A.</i>)	322
Al. Dima: Conceptul de literatură universală și comparată (<i>Pálffy É.</i>)	323
Milan Hamada: Od baroka ku klasicizmu. Príspevok k výskumu literárneho baroka, najmä z h'ladiska vzťahu umelej literatúry a ľudovej slovesnosti (<i>Angyal E.</i>)	324
Djuro Novalić: Madjarska i hrvatska „Zrinjiada“ (<i>Angyal E.</i>)	325
Ludwig Rohner: Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung (<i>Barta J.</i>)	326
Hilde Domin: Wozu Lyrik heute (<i>Szabolcsi M.</i>)	327
M. L. Rosenthal: The New Poets. American and British Poetry Since World War II. (<i>Szegedy-Maszák M.</i>)	328
Walter Pabst: Novellentheorie und Novellendichtunge. (<i>Tóth B.</i>)	329
Herbert Jhering: Theater der produktiven Widersprüche 1945—1949 (<i>Váróczi Zs.</i>)	330
Fountainwell Drama Texts (<i>Szegedy-Maszák M.</i>)	331
В. Днепров: Черты романа XX века (<i>Fejér I.</i>)	331
С. Машинский: „Мертвые души“ Гоголя (<i>Székelyné</i>)	331
Karol Kuzmány: Sborník z vedeckej konferencie (<i>Fried I.</i>)	332
Jan Parandowski: Szkice (<i>Pályi A.</i>)	333
Stanislaw Makowski—Zbigniew Sudolski: W kręgu rodziny i przyjaciół Słowackiego (<i>Pályi A.</i>)	333
Csanda Sándor: Első nemzedék (<i>Fried I.</i>)	334
Arbeiten zur deutschen Philologie. Hg. von L. Némedi (<i>Fried I.</i>)	334

MEGEMLÉKEZÉSEK

Eckhardt Sándor (1890—1969) <i>Sziklay László</i>	336
Frank Wollman (1888—1969) <i>Dobossy László</i>	337
Zolnai Béla (1890—1969) <i>Madácsi László</i>	339

KRÓNIKA

A Magyar Irodalomtudományi Bizottság és a Modern Filológiai Bizottság közös vitája a Helikonról V. L. 339	
---	--

Sommaire

<i>Pour le cinquantenaire de la République Hongroise des Conseils</i>	108
<i>Béla Köpeczi: Art—Masses—Révolution</i>	109

LITTÉRATURE

<i>Farkas József: Révolution prolétarienne, avant-garde artistique et culture de masses</i>	208
<i>Lioudmilla Charguina: La culture des masses dans la théorie et l'expérience des Proletkoults et du futurisme en Union Soviétique</i>	223
<i>László Illés: Du culte de l'individu à la révolution des masses</i>	234
<i>L. Rubiner: Les camarades de l'humanité</i>	244
<i>J. R. Becher: La voie menant aux masses</i>	245

REVUE

<i>Endre Bojtár: L'avant-garde est-européenne en tant que courant littéraire</i>	247
<i>Péter Juhász: La Révolution d'Octobre et l'avant-garde artistique bulgare</i>	250
<i>György Szabó: Les questions de la culture de masses vues par les futuristes italiens</i>	253
<i>József Kovács: Quelques expériences de la création d'une culture de masses dans la littérature socialiste américaine</i>	259
<i>Endre Galla: La littérature prolétarienne et la littérature prolétarienne de masses dans la Chine des années 20 et 30.</i>	262

DOCUMENT

<i>Konrád Salamon: L',„Idée” dans le comitat de Fejér</i>	269
--	-----

CINÉMA, THÉÂTRE, BEUX-ARTS

<i>Éva Vörös: Les cinéastes et le «cinéma-vérité»</i>	272
<i>Pál Miklós: La culture de masses dans les beaux-arts de la Révolution</i>	281
<i>János Mácza: Nouveau théâtre et fête de masses</i>	286
<i>Andor Tiszay: Le rôle cultural et politique du chœur parlé</i>	295
<i>M^{me} Imre Gábor: La Révolution et l'art socialiste de la photographie</i>	301
<i>Sándor Kiss: L'art de l'affiche politique en Hongrie entre 1910 et 1920</i>	303

ATELIER

László Illés : Recherches sur la littérature socialiste en R.D.A. 308

LIVRES

IN MEMORIAN

Sándor Eckhardt.....	336
Frank Wollman	337
Béla Zolnai.....	339

CHRONIQUE

Содержание

<i>К 50-летию Венгерской Советской республики</i>	108
<i>Бела Кёнеци: Искусство — массы — революция</i>	109

ЛИТЕРАТУРА

<i>Фаркаш Йозеф: Пролетарская революция, авангард и массовая культура</i>	208
<i>Л. Шаргина: Культура масс в теории и практике Пролеткульта и футуризма</i>	223
<i>Ласло Иллеш: От культа индивидуальности к революции масс</i>	234
<i>Л. Рубинер: Спутники человечества</i>	244
<i>Иоганнх Р. Бехер: Путь к массам</i>	245

ОБОЗРЕНИЕ

<i>Эндре Бортар: Восточно-европейский авангард как литературное направление</i>	247
<i>Петер Юхас: Великая Октябрьская социалистическая революция и болгарский авангард</i>	250
<i>Джёрдь Сабо: Вопросы массовой культуры в итальянском футуризме</i>	253
<i>Йозеф Ковач: Попытки создания массовой культуры в американской социалистической литературе</i>	259
<i>Эндре Галла: Вопросы пролетарской и пролетарско-массовой культуры в двадцатых-тридцатых годах в Китае</i>	262

ДОКУМЕНТЫ

<i>Конрад Шаламон: Журнал «Эсме» (Идея) в области Фейер</i>	269
---	-----

КИНО, ТЕАТР, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

<i>Ева Вёрёш: Фильм и правда кино</i>	272
<i>Пал Миклош: Культура масс в изобразительном искусстве революции</i>	281
<i>Янош Маца: Новый театр и праздник масс</i>	286
<i>Имрене Габор: Революция и социалистическое фотоискусство</i>	301
<i>Шандор Киш: Венгерский политический плакат в 1910—1920-ые годы</i>	303

ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ

Ласло Иллеш: Изучение социалистической литературы
в ГДР 308

КНИГИ

ВОСПОМИНАНИЯ

Шандор Экхардт 336
Франк Вольман 337
Бела Золнаи 339

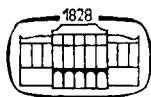
ХРОНИКА

— 73



Ára: 10,— Ft
Előfizetés egy évre 32,— Ft

INDEX: 25.380



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

107.204

x

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

A számítógépek és a humán tudományok

*

TANULMÁNYOK

*

ÍRÓKRÓL — MŰVEKRŐL

*

KÖNYVEK

1969 | 3-4

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADEÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Szerkesztő Bizottság:

BODNÁR GYÖRGY
BOR KÁLMÁN
T. ERDÉLYI ILONA
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
MIKLÓS PÁL
LUDMILLA SARGINA
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Felelős szerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Szerkesztő

HOPP LAJOS

Technikai szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11—13.

Tel.: 259-266.

Szerkesztőségi órák: hétfőn 10—12 óra
között

Belső munkatársak:

BOJTÁR ENDRE
KOVÁCS JÓZSEF
TÁLASI ISTVÁN
VARGA LÁSZLÓ

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

1969/3—4. XV. ÉVFOLYAM

Megjelenik évente négy füzetben

A kiadvány előfizethető a POSTA KÖZPONTI HÍR-
LAPIRODÁNÁL, Budapest V., József-nádor-tér 1
és bármely *postahivatalban*. Csekk számlaszám egyéni:
61.257, közületi: 61.066. MNB egyszámlaszám: 8.

Előfizethető és példányonként megvásárolható
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, Budapest V., Alkot-
mány utca 21. telefon: 111-010. Csekkbefizetési számla
05.915.111-46. MNB egyszámlaszám: 46.

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban: Budapest
V., Váci u. 22. 12., Telefon: 185-612.

Előfizetési díj egy évre 32,— Ft.

✱

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Merkly László

A kézirat nyomdába érkezett: 1969. VIII. 11.

Terjedelem: 14,35 (A/5) ív

69.68119 Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

Index: 25.3*0

Közleményeink ezúttal — kivételesen — nem csoportosulnak egyetlen téma köré. Annak, hogy most úgynevezett „vegyes” számot adunk olvasóink kezébe, elsősorban szerkesztéstechnikai oka van, Miközben magas színvonalon akarjuk tájékoztatni az irodalomtudomány művelőit és az irodalom kedvelőit a külföldi irodalomelmélet és irodalomtörténetírás legújabb eredményeiről, számos olyan tanulmány kézirat jut el hozzánk, amelyek egyetlen monotematikus számba sem illenek bele, viszont érdemesek arra, hogy közöljük őket.

Reméljük, hogy e számunk mégis kellőképpen tanúskodik róla: ez nem jelenti, hogy gyökeresen szakítani akarunk hagyományainkkal, illetőleg e hagyományok kialakította gyakorlatunkkal. Fő cikkeink — akarva-akaratlan — a műelemzés mai elméletéről és gyakorlatáról szólnak más más aspektusból; négy (egy mexikói, egy finn, egy spanyol és egy prágai német) író portréja pedig azt bizonyítja, hogy az elméleti kérdések taglalása mellett az irodalom tényeinek, gyakorlatának a kérdései is érdekelnek, éspedig a lehető legkülönbözőbb szempontokból. Az irodalom sokszínűségét, változékonyságát, de e változékonyság mellett is: a benne állandóan meglevő, sőt megkövetelt humánusmot eddigi monotematikus számainkban nem tagadtuk. Ezzel a számunkkal mindennek csak nagyobb hangsúlyt szeretnénk adni.

A szerkesztő bizottság.

Dans le présent numéro — exceptionnellement — nos articles ne sont pas groupés autour d'un problème central. Le fait que nous publions non pas un numéro spécial, mais un numéro «mélanges» a des raisons techniques. Nous désirons constamment informer les spécialistes de la science littéraire et les amateurs; de la littérature des nouveaux résultats de la théorie et de l'histoire littéraires à l'étranger, mais en même temps nous recevons plusieurs études qui ne s'encadrent dans aucun numéro spécial, mais qui méritent quand-même d'être publiées.

Ceci ne signifie nullement que nous voulons radicalement rompre avec nos traditions. La plupart de nos articles se penchent sur les différentes théories et expériences actuelles de l'analyse littéraire. Les portraits des quatre écrivains (un mexicain, un finlandais, un espagnol et un allemand de Prague) illustrent qu'en plus des questions théoriques, nous nous intéressons également à l'histoire littéraire et à la vie littéraire envisagées aux points de vue différents. Nous avons toujours insisté sur la richesse et la variété de la littérature, mais en même temps, dans nos numéros spéciaux, nous avons souligné l'existence dans cette variété du constant humain permanent, même obligatoirement présent. C'est sur ce constant que nous voulons insister dans le présent numéro aussi.

Le Comité de Rédaction

В виде исключения материал нашего данного номера не группируется вокруг одной темы. Причина того, что мы даем в руки читателей так называемый «пестрый» номер, это в первую очередь вопросы редакционно-технического характера. Поскольку мы стараемся информировать историков литературы и литературоведов, а также любителей литературы о самых последних достижениях и явлениях зарубежной теории и истории литературы, то к нам приходит много таких рукописей, которые не подходят по теме ни в один из тематических номеров, но в то же время эти материалы заслуживают быть опубликованными.

Мы надеемся, что данный номер надлежащим образом свидетельствует об этом. Однако это несколько не означает того, что мы собираемся порвать с традициями, вернее, с практикой, сложившейся на основе этих традиций. Статьи, помещенные в номере, в разных аспектах рассматривают современную теорию и практику анализа произведения; портреты четырех писателей (мексиканского, финского, испанского, пражского немца) показывают, что кроме вопросов теории нас интересуют литературные факты, сама практика литературы, к тому же с самых различных точек зрения. Многообразие, многогранность литературы, скрывающийся в ней гуманизм мы не отрицаем и в своих монотематических номерах. Данным номером мы хотим еще больше подчеркнуть это.

Редколлегия

Társadalomábrázolás és lélekábrázolás

I.

Az elmúlt száz év művészetének bűvára minduntalan szembetalálja magát a társadalomábrázolás és lélekábrázolás viszonyának problémájával. Minden kutatónak, akit a lélekrajz nem valamilyen lélektani elmélet vagy éppen divat, iskola vagy mítosz illusztrációs példajaként, hanem művészi szempontból érdekel, s aki a valóság hiteles művészi tükrözésének igényét mint kritikai szempontot nem adja fel, újra és újra tisztázni kell azokat az elveket és ismérveket, amelyek a művészi lélekábrázolás mibenlétét jellemzik. Miben rejlik a hiteles művészi lélekrajz? Kik a képviselői?

Az irodalomtörténeti fejlődést nyomon követő kutatónak leghamarább az az ellentét ötlük a szemébe, amely a hagyományos realizmus tárgyyszerű, cselekményes és összefoglaló szemléletű írói s a századfordulónak, valamint századunknak a tárgyyszerűséget, a cselekményt és a művészi összefoglalást lélektani úton háttérbe szorító vagy éppen felbontó művészei között megfigyelhető. Balzac, Stendhal, Dickens, Thackeray, Gogol plasztikus, tárgyyszerű, külső ábrázolásmódjával szemben nem nehéz észrevenni Kafka, Proust, Joyce, Woolf vagy Faulkner lélektani érdeklődéssel párosuló, a plasztikus képszerűséget feloldó vagy felbontó, olykor teljesen szét is törő belső látásmódját.¹

E ponton azonban egy fontos irodalomtörténeti és elvi kérdés merül fel. Meghatározható-e a művészi lélekrajz mibenléte, elvonhatók-e elemzésének elvei és kritériumai pusztán, vagy főként a hagyományos realizmus és az ezt felbontó irodalmi pszichologizmus ellentéte alapján? Úgy véljük, több okunk is van rá, hogy a kérdésre nemmel feleljünk.

Először is, lehetetlen fel nem ismernünk, hogy a lélekábrázolás az olykor meglehetősen sommásan kezelt „hagyományos realizmus”-tól sem idegen. Itt elsősorban nem is a kritikai realizmusnak olyan kiemelkedő képviselőire gondolunk, mint Tolsztoj, Dosztojevszkij és Csehov, akik a hagyományos

¹ A jelenség kiterjedt voltát néhány, különböző területről vett Kafka-, Proust-, Joyce-, Woolf- és Faulkner-hivatkozással érzékeltetjük. SELMA FRAIBERG: Kafka and the Dream. Partisan Review, Winter 1956. Vol. 23, 47–69. — ROGER GARAUDEY: D'un réalisme sans rivages. Picasso, Saint-John Perse, Kafka. Paris, 1963. (Ahol, mint itt, lapszámot nem adunk meg, a hivatkozott mű gondolatmenetének egészére utalunk.) —

ARNAUD DANDIEU: Marcel Proust, sé révélation psychologique. Paris, 1930. 127. — SAMUEL BECKETT: Proust. New York, 1931.

T. S. ELIOT: Ulysses, Order, and Myth. Seon Givens (ed.): Two Decades of Criticism. New York, 1948. 198–202. — M. FRIEDMANN: Stream of Consciousness: A Study in Literary Method. New Haven, 1955.

JOAN BENNETT: Virginia Woolf. Her Art as a Novelist. Cambridge, 1964.

MIAHAEL MILLGATE: Faulkner. Edinburgh and London, 1963.

realizmust — alapelveinek megtartása mellett — előrevilágító módon, világirodalmi ívben felemelkedő nyomjelzőként modernizálták, hiszen ők az ember belső világának bemutatása terén is legalább annyira egy új korszak előhírnökei, mint egy régi összefoglalói. A lélekábrázolás azoknak a régi realista művészeknek alkotásaiban is jelentős helyet foglal el, akiknek törekvései a XX. századi fejlődéssel nem függenek szervesen össze. Elég itt a realista tükrözési elméletet a *Hamletben* tételen is megfogalmazó Shakespeare szellemjárta, álombűvölte és víziónyűgözte tragédiáira, Rembrandt töprengő, tépelődő böles öregjeire, Balzac *A házasság fiziológiája* című, legalább ugyanannyi pszichológiát is tartalmazó művére, *Szamárbőr* című, egyes vonatkozásaiban Oscar Wilde-ig előre utaló zaklatott regényére, *Goriot apójára* és *Gobseckjére*, egyáltalán az *Emberi Színháznak* a vagyonszerzés ösztönét és szenvedélyét búvárló nagy ciklusára, vagy akár Dickens *Copperfield Dávidjára* utalnunk.

A XVIII. század második és a XIX. század első felében, a felvilágosodás és a klasszika jegyében fogant nagy zenei virágkor, Haydn, Mozart és Beethoven szimfonikus művészete e problémánk szempontjából külön figyelmet érdemel. Nem kívánjuk mechanikus párhuzamok Prokrusztész-ágyába szorítani a klasszikus zeneművészetet. Az azonban segítéképpen, hogy Mozart és Beethoven alkotásainak intonációs rendjében a kor emberének belső, érzelmi világa — mutatis mutandis — éppoly emberi hitelességgel összegeződött, mint e világ és világállapot más-más aspektusa Goethe *Faustjában* vagy Hegel *Fenomenológiájában*, *Esztétikájában*.² Marx a klasszikus német filozófia szellemi színvonalát és gondolati teljesítményét abból eredeztette, hogy a németek szellemi kortársai voltak a francia forradalomnak: végig gondolták azt, amit a franciák végig csináltak.³ Ez az összefüggés, úgy vélem, a beethoveni zenére is alkalmazható: a forradalom korszakának élményvilága benne jut el végső érzelmi következményéig, benne találja meg legtágasabb és legmagasabb klasszikus formáját. Az ellentétek harcának és egységének dialektikus hegeli kategóriája a beethoveni szonáta-formában és szimfóniában válik legteljesebben hallhatóvá, felépítésének is ez a végső elve.⁴ Beethoven szimfóniái, kivált a *III.*, *V.*, *VII.*, és *IX. szimfónia* — szemben számos Haydn-szimfóniával — nem valamely

² A Goethe—Hegel párhuzamra vö. LUKÁCS GÖRGY: Goethe és kora. Budapest, 1946. 145—62. A Goethe—Hegel—Beethoven közötti filozófiai—esztétikai összefüggésre vö. ZOLTAI DÉNES: A zeneesztétika története I. Ethosz és Affektus. Budapest, 1966. 236—7, 246.

³ MARX: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung. KARL MARX—FRIEDRICH ENGELS: Die heilige Familie und andere philosophische Frühschriften. Bücherei des Marxismus-Leninismus. Band 41. Berlin, 1953. 17.

⁴ Itt nincs terünk kitérni arra a kérdésre, hogy Haydn, Mozart és Beethoven szimfonikus művészete között természetesen folytonosság is van, és a beethoveni ellentétezés csirái éppúgy fellelhetők Haydn szimfóniáinak felépítésében, mint ahogy a hegeli dialektika előzményei is megtalálhatók a felvilágosodás gondolatvilágában. Különösen megnövekedik a kontraszt-hatás jelentősége a kései Mozart szimfóniáiban és versenyműveiben. Azt a küzdelmet, amelyet Haydn kezd el, Mozart folytat és Beethoven juttat diadalra, Schubert vesztí el, hogy Schumann már fel se vegye. Ez a tartalma a szimfónia-forma változásának Haydntól Schumannig. Ezért „hiányzik” — klasszikus szempontból nézve — a befejező tétel Schubertnek éppen a legnagyobb, a *Befejezeten szimfóniájából*, amely azonban — romantikus nézőpontból tekintve — a diadalmas szintézis nélkül is tökéletesen befejezett, zárt és művészi. A romantikus szimfóniákban amúgy is igen gyakran megfigyelhető, hogy a második tétel, vagyis az ember belső világát kifejező szerkezeti egység a legművészebb; a befejező tétel már nem ritkán túlságosan is hangzatossá és színpadiassá válik, mindanivalóját nem tudja olyan szervesen kinöveszteni a művészi anyagból, mint Beethoven.

alapérzelem különféle hangulati, tempóbeli és dinamikai fokozatait képviselik, hanem egymástól minőségileg különböző, gyakran ellentétes érzéstömbök megtestesítői, melyeket csak a szimfonikus forma egésze emel boltozó szintézisbe.⁵

Ez irodalmi, festészeti és zenei példák együttes tanúságtétele afelé a következtetés felé sodor, hogy a gondolat vagy a cselekvést előkészítő, kísérő és követő akarat s érzés legalábbis nem kevésbé része az ember belső világának, mint a szabad képzettársítás, a bizonytalanul lebegő hangulat vagy az ösztönös és a tudatos szféra szürkületi találkozása.

Másodszor, ha a hiteles lélekábrázolás letéteményesének az irodalmi pszichologizmus olyan megnyilatkozásait tekintjük, mint a kései Joyce alkotásai, akkor lélekábrázoláson mindenféle — külső és belső — művészi ábrázolás végletes felbomlását kell értenünk. Amikor a *Finnegans Wake*-ben Joyce teljesen az álom tudatállapotába helyezkedik, alakjainak nemcsak külső, hanem belső rajzát sem tudja valószerűen megadni. A lélektani regénynek az a típusa, amely a társadalmi regény teljes és következetes megtagadása révén keletkezik, s elveit, mint Joyce *Finnegan*-je, meg is valósítja, egyszerre szünteti meg a társadalomábrázolást, a lélekábrázolást s a regényformát. Amit Thomas Mann — Harry Levin *James Joyce* (Norfolk, Conn., 1941) című könyvének alapgondolatát visszhangozva — már az *Ulyssesszel* kapcsolatban felvetett,⁶ az a *Finnegans Wake*-ben teljesedik ki: olyan regény ez, amely minden regénynek véget vet.

A *Finnegans Wake* természetesen végletes példa, de mégis az a modell, amely felé az objektív külvilág közvetlen vagy közvetett bemutatását, kifejezését részben vagy egészen felszámolni törekvő pszichologizáló irodalom tart. Ha ennek az irodalomnak a lélektani módszeréből igyekszünk lepárolni az irodalmi lélekrajz lényegjegyeit, akkor az emberi lényeggel egyenlősített feloldhatatlan, ontológiai magány pszichológiáját az ember pszichológiájával általában.⁷ Érdemes itt emlékeztetni Marxnak arra a megállapítására, hogy az ember lényege a társadalmi viszonyok összessége,⁸ s hogy az ember magányos is csak a társadalomban lehet. Problémánk szempontjából ez éppúgy jelenti a magány különleges pszichológiájának elismerését, mint az ember végzetszerű, ontológiai magányosságának tagadását.

Harmadszor, ha az irodalmi lélekrajz mibenlétét a hagyományos realizmus és a joyce-i típusú pszichologizmus ellentétének talajáról kísérelnénk meg jellemezni, akkor teljesen tanácstalanul állnánk azok előtt a művek előtt,

⁵ A Goethe — Hegel — Beethoven között vont párhuzam nem jelent azonosítást. Beethovent Hegel és Goethe a plebejus, jakobinus pátoszig már nem követte, s ezért az ellentétek „elementáris”, démonikus küzdelmében már a szépség harmonikus egységének, egyensúlyának veszélyeztetettségét látta. A beethoveni életműben az egységen belül az ellentétek harcának mozzanata szakadatlanul erősödik. Vö. ZOLTAI DÉNES: I. m. 232, 236—7, 246—8, 250.

⁶ THOMAS MANN: A Doktor Faustus keletkezése. Egy regény regénye Ford. Pödör László. Utószó: Vajda György Mihály. Budapest, 1961. 109—11. Vö. T. S. ELIOT: A Message to the Fish. Seon Givens (ed.) : Two Decades of Criticism. New York, 1948. 468—71.

⁷ Ismét csak néhány példa a sok közül: S. P. B. MAIS: An Irish Rebel: And Some Flappers. The Daily Express, March 25, 1922. — EUGENE JOLAS: The Revolution of the Language and James Joyce. Our Examination Round His Factification for Incarnation of Work in Progress. Paris, 1929. 77—93. — CHARLES NEIDER: The Artist as Bourgeois. The Stature of Thomas Mann. London, 1951. 357. — ROBERT HUMPHREY: Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley and Los Angeles, 1955. 16.

⁸ MARX: Tézisek Feuerbachról. MARX—ENGELS: Válogatott művek. Budapest, 1949. II. 401.

amelyek polgári vagy szocialista modern realizmusukkal sem az egyik, sem a másik kategóriába nem sorolhatók. Ezeknek az íróknak sora Tolsztojjal, Dosztojevszkijel és Ibennel kezdődik, Csehovval, O'Neill-lel, Thomas Mannal, a *Klim Számgin* Gorkijával, *A nagy utazás* Semprunjával, *A befejezetlen mondat* Déryjével, a kései Brechtel stb. folytatódik — hogy csak néhány nevet említsünk. Ezekben a művekben a belső lélekábrázolásnak szintén kiemelt szerep jut, s a lélekrajz egyes, a pszichológizáló, avantgardista irókéval részlegesen érintkező mozzanatai művészileg különösen hangsúlyosak. Elég itt a belső monológra gondolnunk, melyet a polgári irodalomtörténeti kutatás nagy része elsősorban Joyce nevével köt össze és joyce-i típusával azonosít, jóllehet — amint azt Lukács György kimutatta — a terminust először Csernisevszkij alkalmazta és dolgozta ki Tolsztoj korai elbeszéléseinek elemzése során. Egy olyan későbbi modern realista író, mint Thomas Mann, a belső monológnak éppen ezt a tolsztoji, s nem a joyce-i formáját fejlesztette tovább *A varázshegyben* és a *Lotte Weimarban* című regényében.⁹

II.

Társadalomábrázolás és lélekábrázolás, társadalmi regény és lélektani regény reális összefüggését mindmáig érvényes hitelességgel testesíti meg a modern realizmus korai remeke, Dosztojevszkij *A Karamazov-testvérek* című regénye. Példaadó jellege kivált akkor világosodik meg, ha a pályázáró (1879—1880) és befejezetlenül maradt, összegezés felé igyekvő regény ábrázolásmódját, a több mint egy évtizeddel korábbi *Bűn és bűnhődés* (1867) megfelelő mozzanataival, legalább utalásszerűen egybevetjük.¹⁰ *A Karamazov-testvérek* világképe ugyan sok tekintetben elüt a *Bűn és bűnhődés* koncepciójától, az író világnézetének konzervatív, olykor nyíltan reakciós pravoszláv és misztikus tendenciái veszedelmesen megerősödtek benne (Karamazov Iván poéma-tervezete a nagy inkvizítorról, Zoszima sztarec tanítása az urak és a szolgák közötti testvériségről stb.), és témájának középpontjában is egy nemesi család bomlása, az orosz vidéki élet áll, azok a lázálomszerű és vízionárius jegyek azonban, amelyek már a *Bűn és bűnhődés*ben is megfigyelhetők, *A Karamazov testvérek*ben még sokkal erőteljesebben kiütöknöznek.

Az álmoknak és látomásoknak már a *Bűn és bűnhődés*ben is feltűnő ars poeticáját Dosztojevszkij utolsó regényében, mintegy írói végrendeletként, fokozottan polemikus éllel ismétli meg. Aljosa és Ivan Karamazov beszélgetése során, s jó okkal éppen *A nagy inkvizítor*-poéma fantasztikus, irreális elgondolásának kifejtése közben, szembekerül egymással „a mai realizmus” és a „határtalan fantázia”, a „fantasztikus”, a „lázálom” és a „látomás”.¹¹ Az ördög pedig Ivan Karamazov lázálomában így beszél: „Ide figyelj: álomban, különösen lázálomban . . . néha művészi álmokat lát az ember, olyan bonyolult és reális valóságot, olyan eseményeket, vagy az események egész

⁹ Vö. STEPHEN SPENDER: With Lukács in Budapest. Encounter, December 1964. Vol. XXIII, No. 6, 55—6. — GEORGES LUKÁCS: La signification présente du réalisme critique. Paris, 1960. 26—9.

¹⁰ A *Bűn és bűnhődés* álom- és látomásábrázolásának részletesebb elemzését lásd *Álom, látomás, valóság* című könyvemben. Budapest, 1969. 61—75.

¹¹ DOSZTOJEVSZKIJ: *A Karamazov-testvérek*. Ford. Institoris Irén. Az előszót írta Sőtér István. Budapest, I. 304.

világát, olyan váratlan részleteket legmagasabb megnyilvánulásaitoktól kezdve a legutolsó inggombig, hogy esküszöm, Lev Tolsztoj nem ír olyat, s nemcsak művészek látnak ilyen álmokat, hanem átlagemberek is, hivatalnokok, tárcaírók, papok”.¹²

Láthatjuk: a „mai realizmus”-sal szembeszegezett lázálom, bár „bonyolult”, de nem kevésbé „reális valóságot” fejez ki, s az „események egész világát” mutatja be. E valóságigény és az álombeli ábrázolás világ-szerűsége Dosztojevszkij modern realizmusát jelzi.

A *Bűn és bűnhődés* álomábrázolásának másik fontos mozzanata, az álmon belüli és kívüli valóságnak a regényalak tudatában bekövetkező összekeveredése *A Karamazov-testvérek*ben még sokkal kifejezettebb. Ivan Karamazov, aki monumentális, húsz oldalon át leírt ördög-álmának egész tartama alatt oly kétségbeesetten küzd az ördög-jelenés realitásának elfogadása ellen, ahogyan csak valóságos veszély és személy ellen harcol az ember, ébredés után így kiált fel: „Nem, esküszöm, ez nem volt álom, minden megtörtént az imént!”¹³ Az ördög látogatását Ivan Aljosával való későbbi beszélgetése és Dmitrij tárgyalásán mondott tanúvallomása során is kétségbevonhatatlanul megtörtént eseménynek tekinti.

Dosztojevszkij azonban finom írói eszközökkel ezúttal is megvonja a határt Ivan rögeszméje és a valóság között. Ivan ördög-álmát külön fejezetbe helyezi, s újabb külön fejezetet szán annak bemutatására, hogy Ivan ébredése után sem tudott megszabadulni az ördög-álom valóságos voltának illúziójától.¹⁴ Az író jelzi az álom kezdetét és végét; csendes és együttérző iróniával írja le, milyen hitetlenkedve nézte Ivan ébredése után az asztalon lévő poharat, melyet álmában az ördöghöz vágott. Álom és valóság összemosódását Dosztojevszkij Ivan ideglázásával, delírium tremensének, elmebajának kitörésével is indokolja.

Az elmebaj elhatalmasodása azonban maga is egy mélyebben rétegződő ok következménye, a lelki válság egy felzaklató és megoldatlan emberi, társadalmi válság szenvedélyes és végletes átélésének okozata. *A Karamazov-testvérek* a társadalmi és a lelki krízis lázálomban való kivetítésében is a *Bűn és bűnhődés* törekvéseit teljesíti ki.

Már első pillantásra is feltűnik, hogy az ördög Ivan lázálmában deklasszálódott földbirtokos alakjában jelenik meg. „Rendes külsejű volt, de ez igen szűkös anyagi eszközökről árulkodott. Úgy látszott, a dzsentlmen a hajdani fehérkezű földbirtokosok kategóriájába tartozik, amely még a jobbágyság idején virágzott; nyilván megfordult a világban és rendes társaságban, voltak összeköttetései és talán vannak még ma is, de víg ifjúsága és a nemrég végrehajtott jobbágyfelszabadítás után lassanként elszegényedett, s afféle jobb élősködő lett belőle”.¹⁵

A kapitalizmus oroszországi térhódítása következtében felbomló nemesi életforma ördögi természetét Fjodor Pavlovics Karamazov pénzsóvár, cinikus, kéjenc gonoszságában ábrázolja Dosztojevszkij. S ha az álombeli ördög deklasszálódott nemesi alakja természetesen nem is azonosítható Fjodor Pavlovicssal, az ő típusának részletesen bemutatott önző aljassága is fontos

¹² I. m. II. 374—5.

¹³ I. m. II. 388.

¹⁴ I. m. II. Tizennegyedik könyv, 9. fejezet (Az ördög. Ivan Fjodorovics lázálma, 369—88), 10. fejezet („Ő mondta!”, 389—94).

¹⁵ I. m. II. 370.

tényezője annak, hogy Ivan egy Aljosával folytatott beszélgetésében „a dolgok rendjé”-t „rendetlen, átkozott, tán ördögi káosz”-ként jellemzi.¹⁶

A hűbéri társadalom kereteit feszegető polgári törekvéseket Dosztojevszkij mind oroszországi, mind nyugat-európai tapasztalatai alapján ugyancsak elveti, a feudalizmussal szembeni viszonylagos haladó szerepüket sem méltányolja, bennük kizárólag a nyereszkeskedés ördögi ösztönzőit, a közösségi életforma szétzúzóit, az egyén magányossá válásának és egyoldalú specializálódásának, megcsönkulásának forrásait látja. Így kerül Ivan ördög-álmába annyi ironikus utalás a specialistákról s a régi hitet, erkölcsöt megrendítő természet-tudományos gondolkodásról; ezért ostromozza Dosztojevszkij a regény egy más helyén is a „magány korszaká”-t, melyben az elkülönült egyének csak a pénzszerzéssel törődnek.¹⁷

A társadalmi igazság lázadó képviselői ebben az átmeneti korszakban még szükségképpen elszigeteltek voltak, a Petrasevszkij-kör felszámolása, saját halálos ítéletének átélése, a kivégzésre való kiszámított szadizmussal történő felvezettetés, az ítéletnek csak az utolsó pillanatban bekövetkező átváltoztatása száműzetéssé és kényszermunkává Dosztojevszkijben azt a gondolatot érlelte meg, hogy a gyenge lázadók nem lehetnek boldogok, a tekintélyuralom elkerülhetetlen.¹⁸ Ivan Karamazov poémájában tragikusan elháríthatatlan paradoxonként vezet a cselekmény a XVI. századi spanyol inkvizíció idején feltámadt Krisztus elűzéséhez, mely éppen csak hogy megszabadította a máglyára vettetéstől. Ivan lázalmában pedig ezt mondja az ördög: „előkézfíttelen talajon s a tetejében máshonnet majmolt reformok csak ártnak”.¹⁹

A kor e társadalmi erőinek spontán vagy kényszerű elutasítása a társadalmi és az egyházi konzervativizmus felé taszította Dosztojevszkijt. Jellemző, hogy a vallásosság problémájáról és az anarchizmus, a szocializmus szavával megjelölt társadalmi lázadás kérdéséről Ivan azt mondja, hogy „ezek ugyanazok a kérdések, csak más oldalról megfogva”.²⁰ Ez a „másik”, konzervatív oldal nyíltan feltáru l Zoszima sztarec gondolataiban, erkölcsi következménye pedig az, hogy Ivan szemében a valláserköles normái tendenciaszerűen azonosulnak az emberi erkölcs normáival általában. Ivan lázalmában az ördög ezért joggal hivatkozhat a legidősebb Karamazov-fivérnek arra a gondolatára, hogy ha az ember elfordul Istentől, akkor az egész eddigi erkölcs megbukik.²¹

A vallásos abszolútumhoz való menekülés azonban csak újabb válság elé állította Ivant. Dosztojevszkij ugyanis nagyon is következetes *művészi* logikával élte át és írta meg korát ahhoz, hogy fel ne ismerje azt az új ellentmondást, melyet a vallásos megoldás magában rejt. Ha ugyan is a túlvilági harmóniában az evilági diszharmónia ellenpontját véljük megtalálni, akkor harmonikus megnyugvásunk feltételezi az evilági diszharmóniába való belenyugvást. Erre viszont Dosztojevszkij lázadó humanizmusa nem hajlandó, írói becsületessége és művészi látása pedig nem képes. A lázadás Ivan magatartásában mind a lázálmon kívül, mind azon belül nyíltan hangot kap: Ivan, aki visszautasítja

¹⁶ I. m. I. 278.

¹⁷ I. m. 366–7.

¹⁸ I. m. I. 306, 311, 312, 314, 318.

¹⁹ I. m. II. 380.

²⁰ I. m. I. 283.

²¹ I. m. II. 386.

Isten világát, az ártatlan gyermekek szenvedésére mutatva éppúgy megtagadja az isteni harmónia dicséretét, mint ahogy az ördög sem hajlandó a kerubok és szeráfok hozsannázó dicsénekéhez csatlakozni, és gúnyolódik *A nagy inkvizítor*-poéma lakájszellemén.²²

Hogyan lehetséges az, hogy Karamazov Ivan szenvedélyes, lelkéből szakadt, az adott társadalmi berendezkedés igazságtalansága ellen támadó humanista lázadásának hangja a lázálomban az ördög nyelvéről szól? A magyarázatot Ivan magatartásának egy további belső ellentmondása adja meg. Bár életformájának, Isten evilági rendjének igazságtalansága állandóan kihívja ellenállását, az átmeneti korszak Oroszországában nem lát maga körül olyan társadalmi erőt, amely lázadását a reális életben szociális érvénnyel megvalósíthatná, s így szemléletében az emberi erkölcs normái újra és újra azonosulnak a vallásos erkölcs normáival, amelyek ellen viszont a földi igazságtalanság szakadatlanul harcba szólítja. Reménytelen és magányos lázadása ezért úgy tűnik fel előtte, mintha általában az erkölcs ellen irányulna. Innen ered a „ha nincs Isten, mindent szabad” Übermensch-elve, az elv önállóan megszenvedett „nietzscheánus” ördögi daca és az erkölcsi személyiséget felőrölő kétségbeesése, mely ismét csak egyaránt fogva tartja, lenyűgözi Ivan lázálmon kívüli és belüli gondolatait.²³ A lázadás ennek a belső ellentmondással terhes koncepciónak a keretei között éppannyira elkerülhetetlen, mint amennyire megengedhetetlen, egyszerre humánusan jó és ördögien rossz. Ebben az összefüggésben válik érthetővé, hogy amikor Aljosa egyetért Ivannal abban, hogy azt a tábornokot, aki egy nyolcéves udvarosfiút az anyja szeme láttára kutyáival széttépetett, agyon kellene löni, akkor Ivan ezt feleli neki: „Ejha; te remete! No lám, milyen kis ördög kuksol a szívecskédben, Aljoska Karamazov!”²⁴ (A megjegyzés természetesen nem Aljosára, hanem az álmában később ördögöt vízionáló Ivanra nézve találó.)

A lázadás jogosultságának és jogosulatlanságának egyidejűsége révén kapcsolódik a legszorosabb szálakkal az ördög-álmom problematikája a regény központi témájához, Fjodor Pavlovics Karamazov meggyilkolásához. Fjodor Pavlovicsban Dosztojevskij a felbomló orosz nemesi társadalom pénzvágyó és kéjvágyó típusát olyan egyértelműen aljasnak és visszataszítónak ábrázolja, hogy teljesen nyilvánvalóvá válik: ez az emberfajta megérdemli a társadalmi megsemmisítést. Minthogy azonban az író nem látott lehetőséget arra, hogy külső, szervezett társadalmi erő végezze el ezt a feladatot (s e típus történelmi felszámolására valóban csak jóval később került sor), a büntetést csak ott tudta ábrázolni, ahol a bűnt elkövették: a családon belül. A társadalmi probléma így személyes élt kap, drámai feszültséggel telik meg. Fjodor Pavlovics saját fiának, Dmitrijnek a nevelését hanyagolta el, túrta, hogy a hátsó udvaron mezítláb, egy ingben, egy szolga gondjaira bízva nőjön fel; önnön fiától tartotta vissza háromezer rubelnyi anyai örökségét; s e pénzen tulajdon fiának szeretőjét, Grusenykát kívánta magának megvásárolni stb. De a szilárd külső, társadalmi archimedesi pont hiánya problematikussá is teszi a családon belüli lázadást: a társadalmi megtorlást az apagyilkossággal azonosítja. A tette Fjodor Pavlovics törvényes és törvénytelen fia, Dmitrij és Szmergyakov, egyaránt el van szánva, de végül is csak a szolgaként felnövő utóbbi képes rá,

²² I. m. I. 285, 296–8; II. 378, 385–6.

²³ I. m. II. 387.

²⁴ I. m. I. 295.

akit éppen Ivannak a „ha nincs Isten, mindent szabad” tanítása és bűnpártoló-
nak tűnő elutazása bátorított.

Ha Ivan megzavarodására és lázas ördög-álmára közvetlenül azután került sor, hogy Szmergyakov bevallotta neki, ő ölte meg Fjodor Pavlovicsot, tehát haláláért Ivan is felelős, s Ivan azzal a kérdéssel vívódik, bevallja-e ezt Dmitrij tárgyalásán, akkor e szerkezeti hely, éppúgy mint Ivan egész ördög-álma, a regény válságos középponti problémáját emeli ki. A válságot még az is növeli, hogy a Fjodor Pavlovicsban megtestesült „karamazovi szellem” Dmitrijtől és Ivantól sem volt teljesen idegen. A válság érthető módon éppen a legintellektuálisabb Karamazov-fivérben jutott el a tudatosulás fokáig, kavargóan kétértelmű természetének pedig a lázálom tudatállapota felel meg maradéktalanul. Ivan ördög-álma e válság intellektuális foglalatja, szellemileg markáns kifejeződése.

Itt tárul fel a mélyebb oka annak is, hogy miért vegyül egybe Ivan képzeletében az álom és a valóság. Az ördögöt saját képzelete teremtményének kellett tartania, hiszen az ördög önnön legbensőbb gondolatait mondta ki. Ugyanakkor önmagától függetlenül létező valóságos erőnek is kellett tekintenie, hiszen az ördög a külső valóságnak éppen azokat a tendenciáit testesítette meg, amelyeknek ellentmondásos objektív hatalmát, válságba taszító erejét Ivan Karamazov egész életében tapasztalhatta. Ezért mondja az ördög a létezésében hol kételkedő, hol megerősödő Ivannak, hogy „az ingadozás, . . . a nyugtalanság, a hit és hitetlenség harca — ez néha olyan kín a lelkiismeretes ember számára, amilyen te vagy, hogy jobb felakasztani magát . . . Váltakozva vezetlek a hitbe és hitetlenségbe, s éppen ebben van a céloom. Új módszer. Hisz mihelyt elvesztetted bennem a hitedet, tüstént bizonygatni kezded nekem, hogy nem vagyok álom, és valóban vagyok, már ismerlek”.²⁵ Az ördög itt az álom kétértelmű jóvoltából észrevehetően egyszerűsre a hívő és hitetlen magatartás közötti ingadozás általános vonatkozásaira is céloz.

E krízis fentebb elemzett s a regény egészével összefüggő összetevői Ivan Karamazov ördög-álmának nemcsak tartalmi jegyei, hanem végső kiváltói is. Dosztojevskij nagysága a válság társadalmi genezisének és meghatározóinak, egy átmeneti korszak forrongó ellentmondásainak ábrázolásában rejlik, messze fénylő, modern hitelessége pedig abban a képességében van, hogy a válság társadalmi tényezőit csorbíthatatlan művészi hitelességgel a lélekábrázolás területére is át tudta vetíteni.²⁶ Hogy a társadalmi és lélektani szféra egybe-nyílása nem csupán Dosztojevskij egyszeri leleménye, azt Adrian Leverkühn ördög-látomása is igazolhatja Thomas Mann *Doktor Faustus*-ában.

E megfontolások figyelembevételével most már megkísérelhetjük, hogy választ adjunk a bevezetőben felvetett kérdésre: hogyan jellemezhető társa-

²⁵ I. m. II. 382. A hitetlenség és a hit két pólusa közti feszültség szikráztatja elő Aljosa Karamazov félálombeli belső monológgal bevezetett álmát is, miután Zoszima sztarec makulátlanul szentnek tartott teste halála után bűzös bomlásnak indult s Aljosát válságba sodorta, majd pedig a Grusenykánál tett látogatás hagymácska-jelképe révén Aljosa megnyugodva megértette, hogy Zoszima tanításának pozitív magva a cselekvő emberszeretet. Vö. i. m. II. 46—8. A szenvedőkkel való szolidaritás nyugtatja meg Dmitrij Karamazov lelkét is a „gyermekesé”-ről való álmában és álma után, mely vezérmotívumszerű, távoli, testvéri rím Ivannak a szenvedő gyermekek nevében kimondott lázadására. I. m. II. 218—9.

²⁶ Az újabb szovjet Dovsztojevskij-kutatásban eligazít, és a XIX. századi orosz kritikai előzményekre is utal KIRÁLY GYULA: Új fejezet a szovjet Dosztojevskij-kutatásban című tanulmánya. Kritika, 1968. okt. VI. évf. 10. sz. 6—18. Bibliográfia: 17—18.

dalomábrázolás és lélekábrázolás viszonya, miben áll a hiteles művészi lélekrajz? A valós lélekábrázolás, úgy véljük, nem a társadalomábrázolás ellentéte, nem a joyce-i típusú pszichologizmus privilégiuma, hanem az ember társadalmilag és történelmileg meghatározott belső világának végső soron mindig a külvilágban gyökerező rajza. Az emberi létezés egyik előfeltétele az ember külső és belső világának összekapcsoltsága, kölcsönhatása. Ezt a kölcsönviszonyt a hagyományos realisták jobbra — bár korántsem kizárólag — kívülről ábrázolják, a joyce-i modellű pszichológusok különböző mértékben felszámolják, a modern polgári és szocialista realisták pedig részben vagy javarészt belülről mutatják be.

A történetiség mint az irodalmi mű létezés módja

Lu Csi:

*„Az ékes beszéd haszna,
hogy az eszme rásimul,
vándorol számtalan mérföldön át,
nincs előtte gát,
korszakok fölé hídként borul . . .”*

(Weöres Sándor ford.)

Szeretnék néhány érvet felhozni amellett, hogy az irodalmi mű létezés módja jellegzetesen történeti. A társadalomtörténeti elemek nemcsak véletlenül, kiegészítő módon csatlakoznak egy önmagában teljes és zárt szerkezethez, mely változatlan jelentés vivője, hanem feltételei és komponensei az ilyen szerkezetnek, s mind külsőleg, mind belsőleg meghatározzák zártságának és teljességének mikéntjét s jelentésének értelmét és értékét. Nem törekszem arra, hogy érveim eredetiek, újszerűek legyenek; inkább azokra az irodalomtudományi közhelyekre hivatkoznám, melyek eléggé nyilvánvaló tényállást tükröznek, s megtakaríthatóvá teszik az esetenkénti bizonyítást. Közvetlenül nem szállok vitába az irodalmi mű vagy általában a műalkotás ontológiai státusára vonatkozó fenomenológiai, pszichologizáló vagy egzisztencialista elméletekkel. Ezek ugyanis, amennyiben következetesen képviselik általános alapvetésüket, közvetlenebbül és meggyőzőbben bírálhatók az általános feltevések vizsgálata alapján, mint az olyan konkretizációik felől, amilyen Ingarden fenomenológiai, Ernst Georg Wolff „megismeréskritikai” vagy Heidegger egzisztencialista műelmélete.¹ A konkretizációkban ugyanis — feltéve, hogy a tárgy nem pusztán ürügy az elmélkedésre — az elméleti előfeltevések kényszerítő, torzító hatásán túlmenően az irodalmi vagy az általában vett műalkotás tényleges sajátosságainak van jelentős szerepük. Ezek a sajátosságok lehetnek önmagukban a filozófiai szempont iránt közömbös vagy éppen azt erősítő részgazságok; amennyiben egy átfogóbb, igazabb filozófiai nézőpontból vétetnek szemügyre, mintegy a maguk helyére kerülnek, s e helyes perspektívában látjuk meg legigazibb arcukat. Az ilyen, szinte automatikus átrendeződésre példa az a mód, ahogyan Henryk Markiewicz marxista szempontú feldolgozása hasznosítja Ingarden, az integrális iskola és más strukturalista irányzatok ontológiai és struktúra-képleteiben rejlő pozitív lehetőségeket.² Figyelemre méltó Heideggernek a mű szuverén aktivitására,

¹ ROMAN INGARDEN: Das literarische Kunstwerk. Halle, 1931., Tübingen 1960. — ERNST GEORG WOLFF: Wirklichkeit, Phänomenalität és Wirklichkeit des ästhetischen Phänomens, in: Die Aesthetik der Dichtkunst. Zürich, 1944. — MARTIN HEIDEGGER: Der Ursprung des Kunstwerkes, in: Holzwege, Frankfurt a. M., 1950. 1952.

² HENRYK MARKIEWICZ: Az irodalmi mű létmódja és felépítése, in: Az irodalomtudomány fő kérdései, Gondolat, 1968. — L. még: VAJDA GYÖRGY MIHÁLY: Az irodalmi mű fenomenológiai elemzésének módszeres elvei, in: Állandóság a változásban, Magvető, 1968.

a benne rejlő spontán lehetőségek és heurisztikus tendenciák elevenségére vonatkozó, aligha könnyen értelmezhető fejtegetése is, mely kétségtelenül azokra az egzisztenciális esztétikai viszonyokra tapint, melyek legújabban a marxista esztétika érdeklődését is felkeltették. A feladat azonban mégsem a sajátos filzófiai nézőpontok és terminológiák tükörrendszerében vergődő tükörkép kiszabadítása, hanem hogy egy megfelelően csiszolt és fókuszolt optikai rendszert irányítsunk magára a tárgyra. Megkönnyíti ezt a feladatot, az a tény, hogy az utóbbi időben a marxista esztétika számos idevágó problémát definitív módon tisztázott. Nemcsak Markiewicz példásan tömör és gondolatébresztő javaslataira gondolunk, hanem a szovjet vitákra is az esztétikai minőségek természeti vagy társadalmi objektivitásáról, melyek során, különösen L. N. Sztolovics és V. V. Vanszlov megfogalmazásában, újlag tisztázódott a társadalmi objektivitás kategóriája.³ A társadalmi gyakorlat s ezen belül a munkatevékenység esztétikai és művészeti vonatkozásaival többen is foglalkoztak, és számos marxista esztétikai elgondolás kiindulópontjává vált a *Gazdasági-filzófiai kéziratokban* „az emberiesült természetről”, „az emberi lényeg tárgyasulásáról”, az öt érzék és az ún. szellemi érzékek történelmi kimunkálásáról szóló fejtegetés. Ma már a marxista esztétika közhelyeiként szerepelnek a műalkotás „anyagi szubsztrátumának,” az „objektívációnak” fogalmi. Az így tárgyalt ontológiai definíciókban szinte automatikusan (ha másképp nem, a marxi megfogalmazás visszfényeképp) szerepet kap a társadalmiság és a történetiség; a kérdés legfeljebb az, milyen mélyen és mennyire szervesen. Félreértések elkerülése végett meg kell jegyeznünk, hogy a nem marxista ontológiai megoldások sem kivétel nélkül ahistorikusak. Érdekes például René Wellek kísérlete, aki egy szakszerűen fenomenológiai definíciót tágít ki annak érdekében, hogy a műalkotás történeti létezésének vonásait megőrizhesse.⁴ Az egzisztencialista, vagy korábról a XIX. századi objektív idealista, pozitivistá, kultúrtörténeti, szellemtörténeti stb. elméletek explicit vagy implicit műalkotás-ontológiáiban egyenesen domináns szerepet jut a historizmusnak. Statikus vagy legalábbis „szinkronikus” jellegűek leginkább a pszichologizáló (pl. alaklélektani), fenomenológiai és némely strukturalista műelméletek ontológiai vonatkozásai.

A műalkotás ontológiai státusának társadalmi-történeti vonatkozásai szempontjából irányadó Lukács György nagyszabású esztétikai művében, *Az esztétikum sajátosságában* található számos lételméleti megállapítás, s az egész koncepció, mely az esztétikailag értékes műalkotás létezés módját végső soron az emberiség történeti fejlődésével, illetve e fejlődés *öntudatával* hozza kapcsolatba. A következőkben igyekezünk szem előtt tartani és alkalmazni az esztétikai terület sajátos tárgyiasságára, az esztétikai szubjektivitására, a művészetek, művészeti ágak, műfajok és művek „egynemű közegére”, a művészetre mint az l'. jelzőrendszer objektívációjára, a kompozícióra mint a befogadói emóciók irányítójára vonatkozó tételeit és megállapításait. A lukácsi koncepció legmegragadóbb vonása, hogy a művészet és az élet viszonyainak gazdagságát, sokoldalúságát, bonyolultságát, végső soron a két terület szerves egységét, a viszonyok, közegek, formák elevenségét megőrző

³ Л. Н. Столович: Эстетическое в действительности и в искусстве. Москва, 1959.

— V. V. VANSZLOV: A szép problémája. Gondolat, 1958.

⁴ RENÉ WELLEK: The Mode of Existence of a Literary Work of Art, in: R. WELLEK — AUSTIN WARREN: Theory of Literature. New York, 1948, 1956, 1962.

fogalmakban tárulkozik ki benne az esztétikum ontológiai lényege. Eszerint az esztétikai szubjektivitás tárgyi közvetíthetőségének, átélhetőségének, az egyén öntudata és az emberiség öntudata közötti átmenet lehetőségének, a műalkotás „magáértvalója” egyetemességének alapja nem más, mint „az emberiség valódi létezése, fejlődésének valódi folytonossága, az, hogy a nem minden egyes egyén létezésében — egészen tudattalanul vagy részben tudatosan — jelen van és hatékonyvá válik. Ehhez az anyagi alapot az adja, hogy minden egyes öntudat . . . az objektív valóságban gyökerezik; hiszen objektíve éppen ebben rejlenek mind az egyes emberek létezésének és gyakorlatának, mind a nem közös tevékenységének feltételei és eszközei”.⁵

Ez voltaképp egyszersmind a betetőzése is mindannak, ami az irodalmi mű vagy bármely más műalkotás létezésének történeti módjáról egyáltalán mondható.

A nyelvi létezés mód kérdései

Minden irodalmi mű nyelvi szöveg; létezés módja tehát, alapjában véve, a nyelvi szövegek létezés módja.

A nyelvi szövegek létezésének van egy anyagi oldala. Mondott és hallott szövegnél ez a hangérintet kiváltó légrézgetés. Írott vagy nyomtatott, vésett, vetített vagy fotokémiai eljárással rögzített szövegek esetében is nyilvánvaló az anyagi felület, illetve az onnan a szemünkbe érkező fény szerepe. A halló- vagy látószervünkkel éppen felfogott, vagy az emlékezetünkkel újólag felidézett nyelvi szöveg anyagi bázisát az agykéregben végbemenő fiziológiai történések alkotják. Altaluk valósul meg a nyelvi szöveg szubjektív, pszichikai létezése: a hallott, olvasott, elgondolt szöveg értelmi és érzelmi feldolgozása — megalkotása vagy újraalkotása; a megfogalmazás vagy befogadás, illetve felidézés során részleges vagy teljes apperceptiója; szó szerint, jelképként vagy atmoszferikus, hangulati stb. emlékképekben való elraktározódása az emlékezetben; felidézése és elgondolása proprioceptív ingerületek vagy szóképek és beszédhangképzetek formájában; jelentésének, vonatkozásainak, tárgyi tartalmának felidézése képi vagy fogalmi áttételben; különböző áttételeken keresztül felszívódása az egyén értelmi, érzelmi és akarati diszpozíciói közé.

A szöveg pszichikai létezésének ilyen és hasonló fázisai, válfajai között az azonosságot objektív és szubjektív feltételek biztosítják. Ilyenek: a szöveg külső anyagi szubsztátumának változatlansága, a kollektív jelrendszerben a jelek és jelentések közötti viszony kellő szilárdsága; — az egyén részéről: a jelrendszer ismerete, megfelelő memória stb. Még így is csak relatív azonosságról lehet szó: a tudati feldolgozás során a jelek jelentése elmélyülhet, megváltozhat anélkül, hogy változnék a jelek tárgyiassága. A nyelvi szöveg ily módon megőrzi lényegi azonosságát. A jelrendszer jelentős változásai (nyelvtörténeti változások) a szöveg jelentését megváltoztathatják, értelmezését megnehezíthetik, azonosságát azonban nem szüntetik meg. Az olyan nagyarányú nyelvtörténeti változások, mint amilyenek például az angol nyelv fejlődésfázisait jellemzik (ó-angol, közép-angol stb.), szükségessé teszik, hogy külön-külön jelrendszerek létezését feltételezzük. A kollektív nyelvi jelrendszer kisebb arányú eltérései (vízszintes és függőleges tagozódás) szintén hatnak

⁵ LUKÁCS GYÖRGY: Az esztétikum sajátossága. Akadémiai K. 1965. II. 303.

a szöveg értelmezésére. A nyelvismeret egyéni sajátosságai (ezek nem feltétlenül a nyelvismeret fogyatékoságai) természetesen fontos szerepet játszanak a megértésben, beleértve a mellékjelentések, kevésbé nyilvánvaló árnyalatok (pl. ironia) érzékelését is.

Noha a nyelvi jelek jelentésének megértése — kellő nyelvismereti fokon — gyakorlatilag egészen reflexszerű („A második jelzőrendszer nem a nyelv, nem a szó mint a nyelv egysége, hanem a szóra mint ingerre épülő kapcsolatok és reakciók rendszere”⁶) a nyelvi szöveg megértése aktív, némely esetben alkotó jellegű közreműködést feltételez: a szöveg újraalkotását. A befogadott vagy újra felidézett szöveget — akárcsak az alakulófélben levőt — gondolataink, képzeleti aktusaink valósággal körülrajzzák, körülcsipkedik, különböző próbáknak vetik alá, megkísérik megváltoztatni grammatikai s egyéb kapcsolatait, kiforgatni értelmét, — vagy legalábbis ellenőrzik: kiforgatható-e? Ez a huzakodás, játék vagy küzdelem a nyelvi szöveggel szintén a szöveg pszichikai életéhez, létezmódjához tartozik, ha létét nem végletes statikusan, hanem mintegy *in statu nascendi* fogjuk fel. Az csak természetes, hogy e folyamat közben szövegrészek ismétlődnek (újólag a tudat fókuszába kerülnek), a szöveg elemeinek lineáris elrendezése kiegészül a jelzések és jelentések olyan dimenzióival, amelyek a szöveg nagyobb egységeinek, illetve a szöveg egészének jelentését építik fel, s ezt az összefoglaló (esetleg sokrétű, komplex) jelentést

egészében állítják a jelentést tovább értelmező, árnyaló relációkba (pl. ki mondhatta? milyen szándékkal? milyen szituációban értendő így? stb.). A szöveg különböző mélységű pszichikai feldolgozása messze túlmehet azokon a kívánalmakon, amelyek a nyelvi közlés alapvető, hírközlő feladataival járnak együtt. Az „elrövedezni némely szavadon” még a szó hírközlő funkciójára irányulhat, de a már-már öntudatlanul motyogott, dúdolt szavak, szövegek „közlő” értéke igen kétes. A velük kapcsolatos szellemi-pszichikai tevékenység nem feltétlenül megértés-jellegű: inkább olyan, mint valamilyen tárggyal való foglalatosskódás, afféle szellemi gyurmázás vagy éppen becézés, simogatás. Az is természetes, hogy az efféle foglalatosskódás tárgya különösképp a nyelv hangteste, és a hangzást előidéző konkrét tevékenység (száj-, nyelvmozgás stb.) érzete vagy képzete, a kinetikai élmény a szöveg legfőbb „jelentése” (Kosztolányi: *Ilona*). Előzmény: a csecsemő boldog gögicsélése, szavakat, intonációs sémákat ízlelő gügyögése, gagyogása. Párhuzamos jelenségek: a részekek gajdolásától, a dühvel fogaink közt csikorgó, gyűlölettel sziszegő szövejtésen vagy — ellenkezőképp — a magunkban gyönyörűséggel hajtogatott, ízlelgetett verssorokon át („Ignotus pedig »lelkében dédelgette, simogatta, dűnnyögte és mormolgatta« ezt a »gyönyörűszép« verset”) minden kinetikai és zenei (intonációs, hangfestő, ritmikai stb.) élményben kiteljesedő szöveglélmény. (Szabó Lőrinc: *Az első vers.*)

Mindazonáltal nem feledkezhetünk meg arról, hogy a nyelvi szöveg rendeltetése elsődlegesen (vagy többnyire) valamilyen valóságkonstelláció tükrözése, s az olyasfajta belső tevékenység, mint amilyent az imént felidéztünk, csak járulékos e fő funkcióhoz képest. Általában a nyelvi kifejezés „megértése” azt jelenti, hogy a „szó most már teljes egészében átvette valamilyen más érzéklet szerepét, vagyis ugyanazt a valóságmozzanatot tükrözi, és cselekvésünket ugyanolyan értelemben irányítja, mint az. Ez magyarázza,

⁶ Sz. L. RUBINSTEIN: Lét és tudat. Kossuth, 1967. 187.

hogy a nyelvi jelek, ha már értjük őket, mint érzékletek pszichikus jellegükben is megváltoznak. Nem olyan érzékletek, mint a többiek. A szó, mint pusztán fonetikai jelenség, alig érzékelhető többé. Főként azt éljük át, hogy a hallott szavak valamilyen valóságmozzanatra (tárgyra, dologra, konstellációra) utalnak, ugyanúgy, mint a valóságmozzanatok közvetlen érzékletei. Vagyis azt éljük át, amit a szavak »jelentésének« nevezünk.⁷ Természetesen a jelentés átélése végső fokon mégiscsak képzeleti, másodlagos a tárgyi valóságból jövő közvetlen ingerek által okozott valóságélményhez képest, — noha lehet igen valószerű, hallucinatív átélés. Gyakori azonban az, hogy az átélés maga is (miként a maga módján a nyelvi közlés) redukált; a képzeteket, képzet-sorokat, azok több dimenziós komplexumait csupán néhány, részlegesen felvillanó képzeleti és emlékezeti kép implikálja (*reproduktív képzelet*). A nyelvi szövegnek képzetek formájában való, *képzeleti létezése* a szöveg legigazibb, legteljesebb pszichikai létezésével lehet egyértelmű: a szöveg szinte a szó szoros értelmében életet nyer, megelevenedik, ti. azáltal, hogy átéljük. Bizonyos esetekben nem is elegendő a képzeleti átélés (mely nemcsak a látó- és halló-érzéknek, hanem *valamennyi* emberi érzéknek megfelelő „képekben” vagy proprioceptív ingerületekben megy végbe), valóságos átélésre kényszerülünk, reflexszerűen, mint például katonai vezényszavak hatása alatt. Az „átélés” a képzeletnek egészen speciális, áttételes, a külvilágban egyáltalán nem vagy alig föllelhető képekkel dolgozó gépezeteit állítja munkába a fogalmi, logikai összefüggéseket és konstellációkat közlő szövegek tudati feldolgozása, megértése során. A képek redukciója maximális lehet, míg afféle különleges belső jelbeszéd, és a bonyolult logikai kapcsolatok teljes apparátusát és mechanizmusát implikáló műveletek keretében történik meg a jelentés megkonstruálása.

Fontos tény, hogy a szöveg akkor is felkelthet bizonyos érzelmi, hangulati élményeket, ha látszólag teljességgel „denotatív”. A logikai kapcsolatok nyilvánvalósága, összetettsége, a gondolatmenet ugrásai, ökonómiája stb. válthat ki pozitív vagy negatív sikerélményt, keltheti a zavartság vagy az evidencia érzését, tarthat fenn megfelelő „kedvszintet”, vagy keltheti az unalom érzését. Egyébként a nyelvészet is tud arról, hogy a stíluseszközök „lát-szólagos hiánya, a »ridegen prózai« előadásmód, az emfaticumok (Lazicius szava, *Általános nyelvészet*, 1942, 71) szándékos kerülése: maga is egyike lehet a leghatásosabb kifejező eszközöknek”. Zolnai Béla, akit idéztünk, azzal a megállapítással zárja tanulmányát, hogy „nincs nyelvi forma stílus nélkül”⁸, ami a nyelvi szövegek pszichikai létezés módjának összefüggésében azt jelenti, hogy szükségképp érzelmi, képi színezetű a szövegek jelentése, ahogyan az a tudatban képződik és újraképződik.

Mindezzel távolról sem merítettük ki a nyelvi szöveg pszichikai létezés módjának módozatait, lehetőségeit és tulajdonságait. Sajátos problémák adódnak például abból, hogy a közlés tárgyának ábrázolása a nyelv homogén közegében történik, teljességgel lineáris és egyirányú időbeli folyamatban, holott a tudat képes több dimenzióban és visszamenőlegesen (emlékezet) is rekonstruálni a világ jelenségeit, sőt egy dimenzióban végbemenő történések alapján is rekonstruálni tudja az implikált egyéb dimenziókat. Ugyancsak sajátos problémakörhöz vezetne a szöveg szituálásának kérdése: bizonyos szövegnek nyilvánvalóan csak bizonyos tárgyakhoz, helyzetekhez kapcsolva

⁷ KARDOS LAJOS: *Általános pszichológia*. Tankönyvkiadó, 1964. 158.

⁸ ZOLNAI BÉLA: *Nyelv és stílus*. Gondolat, 1957. 311, 312.

változatlan az értelme. (Pl. ezt a gyakran elhangzó ideges anyai felszólítást: „Törd össze!” — aligha kell szó szerint értenie a törekeny edénnyel ügyetlenkedő kisgyermeknek.)

Van a nyelvi szöveg létezésének egy másik fontos aspektusa is: létezése elválaszthatatlan a nyelvnek mint jelek és jelhasználati szabályok rendszerének létezésétől. Dialektikus egységüket és különbözőségüket a nyelvészet a *parole* és a *langue* fogalmakkal fejezi ki. A nyelvi szöveg mint *parole*-jelenség közvetlenül függ a nyelvtől, a *langue* kifejező lehetőségeitől. A *langue* és *parole* egységében létező, élő, fejlődő nyelv legáltalánosabb ontológiai alapja az emberi társadalom élete, „érintkezése”, társadalmi gyakorlata, anyagi és szellemi kultúrája, az embernek a természettel és önmagával alkotott viszonyai. A nyelv szókincse és szabályai nemcsak a meglévő vagy korábbi tények és állapotok kifejezését teszik lehetővé, hanem az elvont lehetőségeket és a hamis lehetőségeket is (pl. hiedelmek). A nyelvnek abban a valóságos életében, melyet a társadalmi és egyéni gyakorlat részeként él, nemcsak közvetítő, közlő szerepe van, hanem — *parole*-jelenségeiben — ténylegesen *tett*-jellege is. A nyelvi megnyilatkozás célja lehet nemcsak közlés, hanem meggyőzés, szuggerralás, önkielés, játék vagy megtévesztés is, sőt rituális alkalmazása sem ritkaság. Legáltalánosabb azonban az, hogy az emberek legszemélyesebb viszonyaikat és egymással való kölcsönhatásukat jelentős mértékben *tett*-értékű nyelvi szövegek segítségével formálják, bonyolítják. Az emberi élet eleve drámai formákban zajlik, valóságos szituációkban, a valóság diszletei között, egymással felelő szó- és *tett*-dialógusokban, belső monológokban, állandó konfliktus-helyzetekben. A nyelv ebben az életségében és valóságosságában is *létezik* számunkra, mint érintkezési eszköz, mint a tudatműködés leg-átfogóbb spontán eszköze, mint tárgyszerű környezet és élményforrás. Az anyanyelv — s részben más természetes nyelvek — mindent átfogó közegében növünk fel, fejlődünk tudatilag, fejtjük ki emberies ténykedésünk jelentős részét, ismerjük meg a világot és önmagunkat. Gondolatainkat, érzelmeinket a nyelv nemcsak kifejezi, hanem formálja, rendezi és alkotja is. Néven nevez homályos, mással összefolyó tudattartalmakat, megjelöli létezésük feltételeit, tudatosítja megjelenésüket. Még nem észlelt fogalmi és érzelmi relációkat közvetít számunkra más emberek tapasztalatai alapján. Foglalkoztatja tudatunkat nemcsak mint kész eszköz, hanem mint átalakítható, továbbfejleszthető, önmagában szintén érdeklődésre számot tartó tárgy is, s ez a foglalkozás a nyelv megismerésétől, megtanulásától, sokoldalú alkalmazásától, potenciái kiismerésétől a nyelvi játékok megalkotásán át a költői nyelvalkotó tevékenységig terjed. Minthogy a mindennapi életben szinte szakadatlanul eleven emberi viszonyokat és ténykedéseket közvetít, viszonyunk hozzá lehet éppoly személyes, mint egy valóságos, öntudatos és valamelyest szeszélyes lényhez, személyes és kollektív lényünk furcsa megkettőződéséhez. Jellembéli tulajdonságai — egyenessége vagy rafinériái, tartózkodása vagy szertelensége — egyaránt lehetnek vonzóak vagy zavarók; — ez már függ saját ideáljainktól is.

Pongyolaság és pontosság, szerénység és hivalkodás, rendtelenség és csinosság, szertelenség és mértéktartás, árnyaltság és nagyvonalúság, szigor és báj, fennköltség és jó kedély, enyvelő kedvesség és zord ironia, kacérság és önátadás, sejtelmes mélység és öntelt üresség, s még mi minden egyéb nem jellemezheti a legegyszerűbb, legalkalmibb nyelvi közlést! Vonásai a személyiség vonásai, effektusai valósággal személyes effektusok még olyankor is, amikor nem közvetlen, nem konkrét személyi viszonyok közegében hatnak. S mindez

még nem művészi viszony, csupán csak a nyelvvel fennálló kapcsolatunk közönséges, mindennapi formája — úgy, ahogy kényesen vagy mosdatlanul, gondosan vagy könnyelműen élünk vele, s egy kicsit benne is.

Ez a nyelvben való élés megtermi a maga mindennapi műformáit, a tájékoztatás, az elbeszélés, a rábeszélés, a kérdés, a felszólítás, a véleménynyilvánítás, az érzelemközlés, a vita részben spontán, részben társadalmilag szabályozott formáit és formuláit. A köznapi írásbeli tevékenységnek szintén megvannak a maga természetes és konvencionális formái. Még érdekesebb a belső monológok és dialógusok szüntelen áradásában is megtermő, de az egymás közti beszélgetésben, vitában stb. elsődlegesen kialakuló „lírai” formák kérdése. Indulataink szinte hangos vitát provokálnak bennünk láthatatlan vitapartnerekkel; problémáink megoldására fegyelmezett nyelvi—logikai műveletekbe fogunk, vagy ha erre nem vagyunk képesek, akkor a problémán való rágódás, morfondírozás hangulatilag telítetebb, de kevésbé eredményes formájára kerül sor. Hangulataink, érzelmeink szinte minden pillanatban készek arra, hogy a zsörtölődés, az átkozódás, vagy — ellenkezőképp — a becéző suttogás, a reményteli vagy rezignált meditáció, az örömteli ujjongás vagy ömlengés nyelvi-zenei formáit öltse magukra. S a belső tudatfolyam nyelvi alakzata a zavart, tétovázást, kifulladás, megdöbbenést vagy a kimondhatatlan előtti áhítatot kifejező *csend* is.

Az irodalmi mű történeti létezése

Mint hogy nyelvi szöveg, az irodalmi mű felfogható olyasminek is, ami teljes egészében, minden ízében nyelvi jelenség. Vagyis a nyelv és a nyelvi közlés fogalmába belefoglalhatjuk az irodalmi művek valamennyi összetevőjét és minden tulajdonságát, olyan sajátos nyelvi formákat és lehetőségeket is, amelyek a szokásos nyelvészeti rendszerezésekben nem szerepelnek a nyelvi formák között. E nézőpont szerint a nyelvtudomány kiegészülhetne a mondatnál hosszabb és átfogóbb közlő formák tanával — végső soron az irodalomtudomány olyan ágazataival, mint amilyen a műelmélet, a műfajelmélet, a retorika, a stilisztika. A nyelvi stílus, a közlés hangneme, retorikája, az ábrázolásmód elemi eszközei a közönséges nyelvi szövegekben is vizsgálhatók — az ilyen hatásesszerek átlagnál céltudatosabb, célszerűbb, intenzívebb alkalmazása jellemző ugyan az irodalmi szövegekre és az irodalmi műalkotásokra, de a különbség még így is csak mennyiséginek látszik, noha talán vannak olyan csomópontok, amelyek ebben a vonatkozásban is a mennyiség minőségbe való átcsapását jelentik. Végül is úgy látszik, a nyelvnek felfogott irodalom minden olyan jelenséget felölelhet, ami hagyományosan nem nyelvi, hanem sajátosan irodalmi jelenség, hiszen a nyelv alkalmas a valóság és az élet úgyszólván valamennyi területének „ábrázolására”. Ilyen értelemben azonban a tudományokat is csak mint nyelvi jelenségeket kellene kezelnünk (lehet őket így is kezelni), — a tudományok is csak mint sajátos nyelvi formák kerülnének az irodalom mellé (vannak elméletek, amelyek megelégszenek az ilyen mellérendeléssel). Nyelvi jelenségek ezek, de vajon részei-e a nyelvnek?

Az irodalmi mű mint nyelvi szöveg feltétlenül az. Viszont az is tény, hogy szintoly közvetlenséggel és bensőséggel tartozik más területekhez, ha úgy tetszik, más jelrendszerekhez is. Például a *művészet* területéhez.

Az irodalmi mű teljes egészében nyelvi jelenség, de ez nem jelenti azt, hogy csak nyelvi jelenség, hogy csak a nyelvi jelek rendszerének lehetőségeivel tud élni.

A nem irodalmi nyelvi szövegekben is funkciót nyerhetnek nem nyelvi jelrendszerek. E jelrendszerek jeleit a nyelvi szövegek nyelvi átírásban ábrázolják vagy magyarázzák. Kivétel, amikor egyenesen idézik őket, azaz mint jelenségeket demonstrálják. Síkban ábrázolható jeleket (számjegyeket, hangjegyeket, geometriai s egyéb ábrákat, címereket stb.) az írott szöveg formális részeként egyenes idézet tartalmazhat. A mindennapi élet jellegzetes, gyakran ismétlődő személyes mozzanatai (köszönés, érdeklődés, tetszésnyilvánítás stb.) és tárgyi körülményei (használati tárgyak, munkaeszközök, emléktárgyak stb.), emberi közösségi viszonyai (szerelem, barátság, rokonság, törzsi, rendi stb. viszonyok), kollektív szokások, rítusok, erkölcsi, magatartási normák (etikett), szimbólumok, mítoszok és hiedelmek közül igen sok konvencionális jelrendszerként létezik a közösség tudatában. Az ilyen közösségi jelek akarva, nem akarva a nyelvi szövegek elengedhetetlen részeivé válnak, illetve megfordítva, bizonyos nyelvi szövegek csak e jelrendszerek valamelyikében töltenek be igazi funkciót (pl. egy ráolvasó mondóka). Ha most az utóbbi esettől eltekintünk, akkor is azt kell látnunk, hogy egy szöveg információinak megértése ismereteket tételez fel azokról a kódokról is, melyek a szöveg jelentéseiben szereplő tárgyakat, fogalmakat, mozgásokat, helyzeteket és viszonyokat a maguk rendszerében jelekként tartalmazták.

A szemiotikai elemzés ma már igen kifinomult eszközökkel közelíti meg ezeket a különböző kódokat. Meg tudja különböztetni a C. S. Peirce és mások által kidolgozott terminológiával és módszerekkel a különböző jelviszonyokat, jeltípusokat stb., s ezen az alapon alkalmas vagy alkalmassá válhat arra, hogy mesterséges és természetes kódokat egyaránt jól jellemezzen. Nemcsak a kódok maguk, hanem hierarchiájuk és a kodifikálás különböző típusai is információt nyújtanak különböző társadalmi kultúrákról: „A kultúra egész anyagi története vizsgálható meghatározott tartalmú információ szempontjából és az olyan társadalmi kódok rendszere szempontjából, melyek lehetővé teszik, hogy ez az információ meghatározott jelekben kifejeződjék, s hogy ennek vagy annak az emberi közösségnek közkincsévé váljék. Eppen ez a második oldal — a kultúra mint a kódok történetileg kialakuló hierarchiája — érdekli elsősorban a kultúra tipológiájának kutatóját, minthogy a történeti, kulturális információ kodifikálásának minden típusa a társadalmi öntudatnak, a közösségi szervezetnek és a személyiség önmegszervezésének alapvető formáival van kapcsolatban” (Lotman). Szempontunkból lényeges az, hogy ezek a különböző kódok át- meg átszövik a nyelvi szövegek jelentését. Igaz, a szemiotikai elemzés a nyelvi szövegek felől kiindulva különösen bonyolult (egyszerűbb a maguk külön jelei és grammatikai felől), de a tény, hogy a nyelvi szövegek, miközben teljesen alávetik magukat saját kódjuk törvényeinek és lehetőségeinek, más kódok jeleit is hordozhatják, továbbra is fontos tény marad. Lotman így fogalmazza meg ezt a problémát: „A kulturális kód tanulmányozásának egyik legnagyobb nehézsége az, hogy azokkal a természetes nyelvekkel alkotott viszonyokban, melyekre a kulturális rendszerek ráépülnek (ezért helyes őket »másodlagos modellező rendszerekként« definiálni), csak mint nagyon bonyolult struktúrák írhatók le”.⁹

⁹ in: Труды по знаковым системам III., Tartu, 1967. 31, 31—32.

Hogy a nyelvi szövegbe minduntalan behatoló egyéb kódoknak, „nyelvrendszereknek” milyen nagy jelentősége van bizonyos szövegek megértése és megértetése szempontjából, annak főként azok a fordítók a megmondhatóí, akik egy más kultúra kontextusában alkotott elbeszélést vagy regényt tolmácsolnak. Pusztán a szótár nem ad felvilágosítást azokról a siboletokról, amelyek egy idegen életforma és kultúrkör tartozékai. Ilyen különleges kódok ugyanis csoportnyelvszerűen alakulnak ki (akár egy családon belül is), s érvényük nem mindig terjed ki az egész nyelvközösségre. De még ha ki is terjed, akkor is megkülönbözteti az ekként is használt szót vagy kifejezést közönséges nyelvi használatától az a tény, hogy nemcsak az adott műlvi szöveg kontextusában szerepel, hanem egy olyan összefüggésben is, mely egy másik kód, illetve egy másik kód alapján létrejövő „szöveg” egészével állítja kontextusba, annak *parole*-jelenségként.

Mármost a nyelvi szöveg létezéséről szólva nem elégszünk meg azzal, hogy a természetes nyelv történetisége alapján utaljunk történetiségére. Természetesen szűk nyelvészeti szempontból nézve is kidomborodik a nyelvi szöveg történeti meghatározottsága. Vizsgálható s tanúságbizonyosággal hívható a történeti hangtan, szótan, alaktan stb. Még közelebb jutunk bizonyos szövegek esetében az emberek valóságos történeti létezésével alkotott viszonyukhoz, ha felfedezzük bennük a korhoz és közösséghez kötődő stílusváltásokat. Az egyéb közösségi jelrendszerekből a szövegbe került elemek, melyek egy-egy kor és emberközösség tárgyi életkörülményeit, személyi viszonyait, erkölceit, gondolat- és érzelemvilágát, konvencióit, hiedelmeit, múltjáról és jelenéről alkotott tudatát, helyi és egyetemes aspirációit villantják fel, nemcsak egészen konkrétá teszik a szöveg tárgyi történetiségét, hanem össze is fonják a korabeli élettel, a különböző kódok érrendszeréhez kapcsolják, vért és életet adnak neki. Az irodalmi szövegek, még azok is, amelyek nem tekinthetők művészi totalitásnak, teljes értékű, önelvű műalkotásnak, a relációknak ebben a gazdag, sokrétű szövevényében elevenednek meg.

A nyelvi szöveg, s ugyanígy az irodalmi mű, tehát nem kerülheti el sorsát: viselnie kell közösségi és történeti létezésének stigmáit. Olyannyira sorsa a kódok hierarchikus szövetében való létezés, hogy rendszerint még a \emptyset jel is jelzés értékű. Csak a tökéletesen korhű szöveghamisítványok (ha vannak ilyenek) „függetlenek” az így behatoló történetiségtől. (Ám ezek épp a megtévesztés szándékával készülnek, s akkor sikerültek, ha a különféle történeti kulturális kódoknak megfelelnek — azaz a történetiség ilyen típusú behatolását is hamisítani kell.)

Az irodalmi mű nyelvisége tehát kulcsa történetiségének: „A mű organizmusában egyesült kifejezések nem holt anyag, melyet csupán az alkotó tölt meg egyéni élettel, hanem önmagukban is az élet lehetséges értékeit hordozzák. Ez . . . lehetővé teszi, hogy különös világossággal eszméljünk rá a történeti valóság behatolására a mű organizmusába. A szóban ugyanis, noha látszatra biztos rendelkezik a történelemfelettség tartósságával, mindenkor aktualizálódik rejtett élete és a történelmi korszak által meghatározott funkciója. Csak az tudja megérteni a művet, aki bírja a mű keletkezése időpontjához és földrajzi, osztály- és kulturális környezetéhez tartozó nyelvet.”¹⁰

Az irodalmi mű történeti létezésének csak egyik alapvető aspektusa a nyelvi és más jelrendszerek révén beleáramló, benne így nyomot hagyó

¹⁰ JULIUSZ KLEINER: *Studia z Zakresu Teorii Literatury*. Lublin, 1961. 11.

történetiség. Egy másik ilyen döntő aspektus az emberi tudat történetiségének tükröződése az irodalmi mű létezőmódjában.

A nyelvi közléseknek s így az irodalmi műveknek a létezését is az „interszubjektív” jelzővel szokás illetni. Ez helyes is, minthogy szubjektumok közötti közvetítés, közlés eszközei. Nyilvánvaló azonban, hogy igazi életet, eleven kiteljeslést nem a szubjektumok *között* létezve, hol — anyagi szubsztrátumok révén — csak azonosságukat őrzik, hanem az individuális szubjektum mélységeibe hullva nyernek. Közvetítő funkciójuk is csak az egyéni tudat aktív közreműködésével tud érvényesülni. Igaz, e tudati közreműködés eredményességének előfeltétele, hogy eleven, a világgal, a természettel konkrét anyagi egységben és kölcsönhatásban működő, mozgó ember egyéni és társas tapasztalatai, készségei stb. legyenek e tudat jellemzői. Az ilyen tudat számára a közönséges természeti tárgyak, tárgyi konstellációk is jelentőséggel és jelentéssel bírnak, s így az irodalmi mű anyagi szubsztrátuma is. Igazi jelentése természetesen nem az anyagi szubsztrátum közvetlen tárgyi jelentése (hangok, térbeli alakzatok), hanem a konvencionális jelrendszer ismeretében felfogható jelentés (s e jelentések jelentése egyéb kódok szerint). Következik-e ebből az, hogy az irodalmi mű csak addig és annyiban létezik, ameddig és amennyiben egy individuális tudat felfogja és megérti? Tudati jelenségként — igen, csakis ekkor és így létezik. Egyébként ez a tudati lét csak potenciálisan adott. Igaz, az emlékezet tárházába süllyedt tudattartalmak is így léteznek — tudatalatti létük éppen úgy csak a materiális szubsztrátum megfelelő módosulásaiban aktuális realitásként ragadható meg, mint ahogy az éppen nem élvezett, nem olvasott irodalmi szöveg aktuális létezése is csak anyagi szubsztrátumának fizikai létezése. Igaz, az emberi gyakorlat valamennyi szellemi formája ilyen és hasonló anyagi szubsztrátumok által realizálódik. Interszubjektív azonosságukat nemcsak az anyagi szubsztrátum tárgyiasságába véselt kódjelek és a kód azonossága biztosítja, hanem a tárgyi, természeti környezet, az anyagi világ lényegi azonossága, — beleértve az ember testi létének anyagi, természeti tárgyiasságát, mely a tudat számára nemcsak környezet, amitől különbözik, hanem létalap is, amivel azonos. Pontosabban nem is az irodalmi művek létezőmódjáról kell beszélnünk, hanem az emberi tudat (egyéni és társadalmi tudat) létezésének arról a formájáról, amely a közvetítést lehetővé teszi. Még pontosabban: mind az egyéni, mind a társadalmi tudat létmódja maga a közvetítés. Ez materiális alapú tevékenység mind a tevékenység mozgásforrásait, energiáit és apparátusait, mechanizmusait, mind pedig a műveletek munkaanyagát és termékét illetően (a jelhordozók és jelentéseik tekintetében). A szubjektumok közötti közvetítés (a kollektív tudat létezési módja) csak úgy, mint az egyes szubjektum önmaga számára történő „közvetítése” a természeti, anyagi valóság jelenségei, tárgyi viszonyai és történései alapján, és anyagi jelhordozók és analízátorok stb. révén történik. A szubjektum „tárgyiasulása”, ami feltétele az önmaga és a mások számára való létezésének, állandó, sokrétű, gazdag tartalmú folyamat. Nemcsak a természetes nyelv formáiban megy végbe, hanem egyéb aktusokban is, melyek bonyolultsága messze meghaladja a természetileg szükséges, biológiai életnyilvánulásokét. (Pl. a szerelemé a nemiségét.) A szubjektum „tárgyiasulása”, mint a mások számára való létezés feltétele, nyilvánvalóan társadalmi folyamat, emberek közötti érintkezési forma, melynek csupán alárendelt esete a szubjektum önmaga számára való létezésének minden megnyilvánulása. A tárgyiasulás kollektív formái és struktúrái — ilyenek a kollektív kódok, konvencionális jelrendszerek is

— az egyéni tudatok állandó érintkezésének, kölcsönhatásának eszközei, s egyszersmind a kollektív memória formái is. A szájról szájra történő hagyományozás, az írásos lejegyzés a munkaeszközök, az öltözékek, használati és dísz tárgyak stb. mind-mind információt vagy információt is közvetítenek. A társadalom külön, sajátos kódokat, konvenciókat teremt avégett, hogy az információkat rendezze, felhasználásukat rendeltetésük szerint megkönnyítse, lehetővé tegye.

Az irodalmi mű szuverén, önálló létezéséről, hatásáról, működéséről csak akkor beszélhetünk, ha megfelelő közegbe helyezve létezik. Létezéséhez, működéséhez energiát és lehetőséget, sőt irányt is valóságos, élő emberektől kölcsönöz: szerzőtől, olvasótól s az eleven emberek által realizált társadalmi konvencióktól. Az irodalmi mű, profán hasonlattal, gépezet, amelyet egy-egy ember a maga hasznára működésbe hoz. Igazi létezése ily módon egybeesik felhasználásával, avagy a mű felől nézve, működésével és hatásával. Feltétel azonban az is, hogy felhasználása és működése *rendeltetészerű* legyen. Ez az irodalmi mű esetében azt jelenti, hogy tartalmaznia kell azokat a vonásokat, amelyek a művészet szférájához kötik. Mint általában az olyan nyelvi szövegeknek, melyekhez nem járul gesztus, mimika vagy a kiváltó szituáció egyéb szövegen kívüli jelzése, az irodalmi műnek is saját magának kell irányítania a befogadót rendeltetészerű felhasználásában. Ezért az irodalmi szövegek jelrendszerének ilyen információkat is kell tartalmaznia. Ezek olyan kódokba vannak beágyazva, amelyek jelzik, hogy a mű kész meghatározott várakozásokat nagy intenzitással kielégíteni. Nem térhetünk ki itt azoknak az esztétikai kvalitásoknak társadalmi eredetére és társadalmi létezés módjára, amelyek a várakozások kialakításában szerepet játszanak, csupán arra utalunk, hogy ezek a várakozások mint irodalmi konvenciók s mint ízlés-konvenciók a társadalom kultúrájának struktúrájában maguk is bonyolult struktúrát alkotnak. Az irodalmi struktúra (műfajok, stílusok stb. rendszere) az irodalmi művek eleven közege.¹¹ Az adott korban és közösségben elevenen élő irodalmi struktúra, esztétikai konvenció-paradigma nemcsak az új, hanem a régi művek befogadását, megértését is orientálja. Az irodalmi struktúra eleven-ségét mégsem ez a formális funkció fejezi ki, hanem az, amit a társadalom számára valóban nyújt általa. Ez pedig azt jelenti, hogy a társadalomban az emberi lényeg konkrét kibontakoztatására adott lehetőség történelmi fokát kell képviselnie, képesnek kell lennie olyan megújulásra, mely megfelel az irodalmi visszatükrözés szükségleteinek. Ez a megújulás nem egyetlen aktus eredménye: az irodalom az állandó tevékenységet, művek és olvasók, művek és művek, művek és műformák bonyolult kölcsönhatását feltételezi. Az irodalmi struktúra — vagy szociológiailag: az irodalom mint intézmény — a társadalom életében relatíve önálló közege a közvetítésnek. E közvetítés közegében az irodalmi mű eleven társadalmi életet élhet: megváltoztathat műformákat, hathat más művekre, a valóság új tájaira irányító, ösztönző energiák központjaként működhet. El is torzulhat ebben a közegben, mely mintegy az egyéni átélés kollektív megfelelője. Tapasztalható itt is a *kristályosodás*nak az a jelensége némely kiválasztott mű esetében, mint amelyre Stendhal a szerelem kapcsán hivatkozik. Kétségtelen azonban az, hogy a mű a társadalmi tudat ilyen közvetítő közegeiben létezve alkotja és asszimilálja a maga kom-

¹¹ Vö.: JAN MUKAŘOVSKÝ: A csehszlovák művészetelmélet fogalmai. Helikon, 1968. 1. sz.

pozíciós és műfaji törvényszerűségeit, újabb, bonyolultabb várakozások kielégítésének rafinált játékszabályait, de olyan játékszabályokat is, amelyek arra készítetik, hogy mind nagyobb emberi mélységeket tárjon fel, s a maga közegében és eszközeivel nyújtson utolérhetetlen emberi teljesítményeket. A teljesítmény tartalmi lehetőségei: új vonások felfedezése az ember külső és belső világában, új lehetőségek teremtése az ember mélységeinek próbájául. A teljesítmény formai lehetőségei: a mű konkrétságának, individualitásának, egész-voltának komplexitása, autonóm jellegének biztosítása az elemek elrendezésének célszerű, konkrét módozataival — statikusan zárt és kiegyensúlyozott, kompatibilis elemeket egymáshoz rendelő formaelvekkel, vagy a nyíltság és mozgalmasság, az inkompatibilis elemek összeegyeztetésének szélső lehetőségeire épülő formaelvekkel.

Az irodalmi mű tehát, létezmódját tekintve, a társadalmi tudat egyik sajátos közvetítő közegéhez tartozik, s hatásának kifejtését az teszi lehetővé, hogy nyelvi szövege egyéb (társadalmi, művészeti) kódok metszetét is tartalmazza. Hatásához hozzájárulnak az így irányított, az egyes ember tudatának működésében realizálódó társadalmi energiák. Ez azt is jelenti, hogy az irodalmi mű különböző metszetekben különböző homogén közegekhez, kódokhoz, relative önálló fejlődéssel rendelkező struktúrákhoz, történeti sorokhoz tartozik, s a velük való gazdálkodás kitűnősége, magasrendűsége esztétikai lényegétől elválaszthatatlan. Jelenti azt is, hogy a mű által átélhetővé válik az emberiség tagjainak legbensőségesebb kapcsolata, „nembeli azonossága”.¹² Képesíti erre a kódhierarchia gazdagsága, sokrétűsége, az a benne rejlő készség, hogy ezáltal sok-sok emberi — társadalmi-objektív és egyéni-szubjektív — információs csatornához kapcsolódjék. Végül: a társadalom és az egyes ember nem passzív részese a történéseknek, hanem spontán vagy tudatos, magános vagy szervezett alkotója és fenntartója. Nemcsak az író, — a megőrző, a befogadó szintén alkotja a művet. A társadalom is mindig újraalkotja a maga számára. Nem valamennyit, hiszen e működése értékalkotó tevékenység, mely a szelekció, a megkülönböztetés, elfeledés vagy kiemelés és felmagasztosítás mozzanatait is magában foglalja. A társadalom e tevékenységével önmagát is alkotja és önmagát is értékeli: korok ítéletével állítja szembe.

¹² Vö.: LUKÁCS GY.: I. h.

A számítógépek és a humán tudományok

A számítógépek az első gép megkonstruálása óta eltelt viszonylag rövid idő alatt a legkülönfélébb tudományokba és alkalmazási területekre hatoltak be.¹

Egyik — egyre szélesebb körű — alkalmazásuk a különféle nyelvi információk tárolásában, feldolgozásában és visszakeresésében való felhasználásuk. Ezt elsősorban az teszi lehetővé, hogy a nyelv írott formája ilyen feldolgozásra igen alkalmas jelrendszer.

Ha csupán az egynyelvű információk feldolgozását vizsgáljuk, a számítógépek alkalmazásának fő területei a következők: automatikus szövegelőállítás, gépi dokumentáció, számítógépes nyelvelemzés, számítógépes stíluselemzés.

Az automatikus szövegelőállítás lényege röviden az, hogy a kéziratról folyamatos lyukszalag készül, és a sorok, valamint az oldalak kialakítását számítógép végzi. Nemcsak újságok, telefonkönyvek, menetrendek készülnek így, hanem lexikonok, szótárak, kritikai kiadások is. (Ezek a lyukszalagok azután más célra — például indexek készítése, szövegelemzés — is felhasználhatók.)

A gépi dokumentáció kérdéskörébe dokumentumok (szakcikkék, szakkönyvek) automatikus jellemzése (indexelése), kivonatok és bibliográfiák automatikus elkészítése tartozik. Módszerei, amelyeket részben a hagyományos nyelvészeti és filológiai módszerekből fejlesztett ki, az elmúlt tíz évben olyan fejlettségi fokot értek el, hogy hatásuk előbb-utóbb érezhetővé fog válni a stíluselemzésben is. Itt elsősorban a „tartalmi elemzés” szempontjából igen fontos teauruszokra gondolunk — a dokumentáció számára kialakított formájukban.²

A számítógépek alkalmazása a nyelv elemzésében két szintre irányulhat: egyrészt a nyelvi rendszer használatának, másrészt magának a nyelvi rendszernek a vizsgálatára.

A nyelvhasználat elemzését célzó statisztikai vizsgálatok elsősorban a közvetlenül megszámlálható elemek vizsgálatát jelentik. Ilyenek a betűk, a szavak, a mondatok. Igen nagy szerepet játszik ezen a területen a különféle gyakorisági listák, szótárak összeállítása.

A nyelvi rendszer gépi vizsgálata elsősorban szintaktikai jellegű. Mondatstruktúrákat generáló szabályrendszer ellenőrzése, automatikus szintaktikai elemzőrendszer kidolgozása a célja.³ A gépi szemantikai vizsgálatok egyelőre meg-

¹ Lásd a *Computers in Humanistic Research* című könyv ismertetését folyóiratunk ugyanezen számában.

² Lásd PETŐFI S. JÁNOS: A teauruszkérdés jelenlegi helyzete. *OMKDK* Budapest, 1969. 200.

³ Lásd VARGA DÉNES: A mondatelemzés formalizálása. *Nyr.* 92(1968.) 311—321.

lehetősen korlátozottak. Igen széles körben alkalmaznak viszont számítógépeket egy-egy nyelv szinkron és történeti szótárának összeállításánál.⁴

A számítógépek stíluselemzésben való felhasználásának különféle lehetőségei vannak.⁵

A Queens College of the City University of New York kiadásában 1966-tól évente ötször megjelenő *Computers and the Humanities* című kiadvány a „nyelv és irodalom” címszó alatt több mint kétszáz téma számítógépes kutatását regisztrálja.⁶

Az ókori — elsősorban a latin és a görög — nyelvekre vonatkozó kutatásoknak 1965 óta külön koordináló központja működik Liège-ben: *International Organization for Ancient Languages Analysis by computer (L.A.S.L.A.)*. *Revue* címmel évente négyszer megjelenő periodikát is kiadnak.

A jóformán most kibontakozó számítógépes stílusvizsgálatokról még korai lenne bármiféle értékelő véleményt mondani. A nyelvelmélet fejlődésének irányát és körvonalait látva úgy tűnik, hogy a viszonylag egyszerűbb statisztikai és meglehetősen felszínes strukturális vizsgálatokat egyre inkább a művek szerkezetének mélyreható feltárására irányuló kutatások fogják felváltani.

*

Az itt következő két tanulmány a számítógépes stílusvizsgálatba kíván betekintést nyújtani.

S. Wachal tanulmánya a számítógép működését igyekszik néhány egyszerű példán bemutatni, közelhozni a humán kutatókhoz. A kutatónak ugyan — amennyiben nem ő írja a programot — nem kell feladatát olyan elemi egységekre lebontani, mint amit ebből a tanulmányból megismerhetünk, a számítógép működésének mechanizmusával azonban hasznos és szükséges is megismerkednie. (Magyar kutatónak már csak azért is, mert a magyar nyelv több vonatkozásban jóval bonyolultabb, mint az angol.)

K. Kroeber tanulmánya mind a számítógép humán kutatásokra való hatását, mind a számítógépes stílusvizsgálat fejlődésének irányát jól érzékelteti.

Akármilyen irányban is fejlődik a kutatás és akármeddig jut is el, egy bizonyos: a számítógép csupán segít az embereknek. Felmenti a gépies munkák elvégzésének terhe alól, lehetővé teszi olyan munkák elvégzését, amit emberi erővel elkezdni is kildátastalan lenne, hogy annál több energiája maradjon annak a munkának az elvégzésére, amire csak az ember képes: az összegyűjtött adatok és végső soron a művek stílusának megállapítására és értékelésére.

PETŐFI S. JÁNOS

⁴ KELEMEN JÓZSEF: Lyukkártyarendszerű adatgyűjtés és feldolgozás a nyelvtudományban. Nyk. 58/1966/2. — Megjelent a Magyar Nyelvtudományi Társaság Kiadványai sorozat 118. számaként. 1967. 40.

⁵ Lásd a *The Computer and Literary Style* című könyv ismertetését folyóiratunk ugyanezen számában.

⁶ Bár magyar téma nincs regisztrálva, nálunk is folyt már és jelenleg is folyik számítógépes stíluselemzés. Lásd: DÖMÖLKI—FÓNAGY—SZENDE: Köznyelvi hangstatisztikai vizsgálatok. ANyT, 2. (1964.) 117—133. — I. FÓNAGY: Der Ausdruck als Inhalt. Ansätze zu einer funktionellen Poetik. Mathematik und Dichtung. München, 1965. 243—274.

A számítógépek alkalmazásáról

Meglepőnek tűnhet, hogy egy ilyen cikket a computereket körülvevő illúziók rombolásával kezdünk, de hát ezeknek a gépeknek sajnos két fajtája van. Először is létezik az igazi számítógép: óriási dinamikus *tabula rasa*, fáradhatatlan idióta, hatalmas memóriával és morzsányi józan ész nélkül. A másik számítógéptípus az újságírói mítoszban él: Einstein az *n*-edik hatványon, mindenre képes, verseket ír és pontosan megjósolja a választások kimenetelét; rabszolgák gondoskodnak fényei villogásáról, számtárcsái ekstatis remegéséről, s hogy feneketlen gyomra mindig tele legyen gyüretlen-sértetlen lyukkártyákkal.

Kezdjük hát néhány lehetséges félreértés tisztázásával. Először is: matematikai háttérre nincs szükség ahhoz, hogy az anyagunkat elő tudjuk készíteni a számítógépes feldolgozáshoz, és hogy a számítógéppel dolgozni tudjunk. Másodsor: nem kell, sőt gyakran nem is lehet a gépet közvetlenül nekünk magunknak kezelni. Ha szükséges, ezt bér munkában végeztethetjük, és ha csak nem viszonylag kis gépről van szó (mondjuk IBM 650 vagy 1620-asról), az ember szerencsésnek érezheti magát, ha egy villanásnál többet láthat belőle a megfigyelő ablakon keresztül. Egy nagy számítógéppel akkor kerülünk a legszorosabb kapcsolatba, amikor átadunk az operátornak egy kártyacsomagot. Végül: a számítógépek nem gondolkoznak. Ha a számítógép verset ír, stílust elemez, irodalmi hatásokat fed fel és szerzőségi vitákban referál, mindezt erősen metaforikus értelemben teszi. Azaz, először néhány hozzáértő, jó eszű, jó fantáziájú ember nagy időbefektetéssel meghatároz és teljes pontossággal előír egy eljárást (*algoritmust*) egy komplex munka egy részének elvégzésére. Ezt az eljárást meghökkenítően egyszerű lépésekre kell bontanunk, majd átkódoljuk egy speciális, de rendszerint nem matematikai nyelvre. Az így kapott programot közöljük a számítógéppel, amely gyorsan, pontosan, fáradhatatlanul és érzéketlen-értelmetlenül több ezerszer végrehajtja a rábizott rutinmunkák sorát. Munkájának eredményeit közli az emberrel, aki azokat hozzáértéssel, ésszel, fantáziával, és ha eredeti feladatát jól oldotta meg, rövid idő alatt interpretálja.

Ez az írás erről a folyamatról szeretne valamelyes képet nyújtani, hogy az olvasó jobban megértse a számítógépes irodalmi kutatásokat, hogy eldönthesse, megpróbálkozik-e vagy sem ő maga is a számítógép alkalmazásával, és hogy könnyebben kommunikálhasson a számítógépes szakemberekkel.

A számítógép használatával kapcsolatosan nem a kommunikációs folyamat mint olyan jelenti a fő nehézséget, hanem az, hogy a feladatot „kisebb mértékegységben” kell megadnunk, le kell bontanunk arra a szintre, amelyen a számítógép dolgozik. Ha úgy tetszik és van rá anyagi fedezetünk, alkalmazhatunk hivatásos programozót, aki a számítógéppel való kommunikációt teljes egészében, és a feladat lebontásának egy részét is megcsinálja. Programozónk azonban nem dolgozhat eredményesen, amíg a feladatot nem határoztuk meg teljes pontossággal, a legtermészetesebb részletet sem tekintve „természetesnek”. Nem olyan könnyű ez, mint gondolnánk. Tegyük föl például, hogy adott szerző ismert munkája alapján szógyakorisági listát akarunk összeállítani. Tegyük föl továbbá, hogy a szerző különböző műveinek nincs egységes

kiadása, és hogy az elérhető legjobb kiadásokat lyukkártyára vittük futó szöveggént, úgy, hogy egy kártyára a lehető legtöbb szó férjen. Mielőtt ezt az adatcsomagot a számítógéppel feldolgoztathatnánk, ki kell gondolnunk egy utasítás-sorozatot, át kell kódolnunk a számítógép nyelvére, majd kártyákra kell lyukasztanunk, hogy meglegyen a programcsomagunk. A programot az adatok előtt visszük be a gépbe, ez adja meg a gépnek a pontos utasításokat a feladat végrehajtásához. Csakhogy addig nem kérhetjük a programozótól, hogy írjon programot minden egyes különböző szó előfordulási gyakoriságának meghatározására, amíg a „különböző” és „szó” fogalmakat meg nem határoztuk.

Az „azonosság” vs. „különbözőség” kérdése valójában három különálló problémát jelent: a helyesírási változatok, a paradigmatiszta alakok és a homonímia kérdését. Ezeket a problémákat ignorálhatjuk, ha úgy tetszik, és ha vállaljuk a következményeket, de ez esetben is fontos, hogy ilyen irányú döntésünknek tudatában legyünk, és erről másokat is tájékoztassunk. A másik lehetőség jóval bonyolultabb: ahol csak lehet, meg kell fogalmaznunk azokat a szabályokat, amelyek felismerik és normalizálják az általunk egyetlen szóként tekintett valami különböző formáit. Ez megoldható a ragozott alakok és bizonyos helyesírási variánsok esetén. A szabályokkal nem megoldható alakokat listába vagy szótárba foglalhatjuk, a szótárt vagy magában a gépben, vagy egy kiegészítő egységében tárolhatjuk. Az izolált homonímákat persze nem tudja megkülönböztetni a gép. Kénytelenek vagyunk választani az utószervezés és előszervezés között: az utószervezőnek a szöveg feldolgozása után kell a homonim gyakoriságokat szétválasztania (valamilyen konkordanciaszerű output nélkül nem könnyű feladat); az előszervezőnek a szöveg feldolgozása előtt kell ellátnia a potenciális homonímákat megkülönböztető szimbólumokkal. A további szemantikai kutatások eredményeképpen a homonimák talán automatikusan megkülönböztethetők lesznek a szöveggörnyezet alapján. Egyszerű esetekben ez ma is megoldható, de általában komplex elemzésre, és néha a szöveggörnyezet igen nagy ismeretére van szükség.

A „szó” meghatározása további kérdések eldöntését teszi szükségessé. Nem igaz, hogy mindenki tudja, mi a szó, és ha igaz volna is, a számítógép nem tekinthető a „mindenki” halmaz elemének. Egy drót-, mágnes- és tranzistor-kollekcionak csöppnyi nyelvérzéke sincs. Kiindulhatunk talán a következő ideiglenes „szó”-definícióból: „tetszőleges szimbólumok (a szóközt kivéve) két szóköz közötti sorozata”. Ekkor az egybeírás-különírással kapcsolatos szerzői és szerkesztői következetlenségekkel kerülünk szembe, és a nyelv maga is következtelen. Vagy normalizáljuk a szöveget, ami igen nagy munka, vagy a másik utat követjük, azaz ignoráljuk a kérdést, de még az utóbbi esetben is meg kell mondanunk, hogyan értelmezzük a kötőjelet. Néha szóhatárásként kellene inkább tekintenünk, más esetekben nem akarjuk szét-darabolni a kötőjellel írt szavakat. Önkényes, de az esetek nagy százalékában valószínűleg a kívánt eredményt adó megoldás: akkor értelmezzük a kötőjelet szóhatárásként, ha négy vagy négynél több betűből álló lánc előzi meg.

Még nem végeztünk a problémákkal. Ha az eddigiek alapján továbblépnénk, és a feladatot átutalnánk a programozónak, zavarba ejtő eredményeket kapnánk. Számítógép készítette gyakorisági listánkon nemcsak a *van* és *van*, „szavak” és gyakoriságuk is. A központozási jelek megelőzik a szóközt, ezért szerepelniük kell a szóhatároló jelek listáján. Akár hasznos számunkra a

computer alkalmazása, akár nem, egy valamire feltétlenül rákényszerít bennünket: minden nagyon természetesnek tartott s így rejtve maradó állításunkat, minden feltevésünket explicit módon meg kell fogalmaznunk.

A számítógép működéséről

Akár közvetlenül, akár a programozó közvetítésével kommunikálunk a számítógéppel, mindenképpen kell hogy legyen róla valamilyen fogalmunk, szükségünk van valamilyen keretre, vázra, hogy a problémáinkon egyáltalán gondolkodni tudjunk, majd le tudjuk írni őket. A számítógépes nyelvek persze nyújtanak ilyen keretet, de egy analóg modellt javasolnék, ez kevésbé precíz talán, viszont sokkal könnyebben megérthető.

Modellünket négy komponensből építhetjük fel. Először is a számítógéppel való párbeszédhez, az információcseréhez szükséges egy villanyírógéphez hasonló berendezés. Másodszor, az információ tárolásához szükségünk van több ezer rekeszre, amelyek mindegyike tárolni tud egy elég nagy számot. Minden rekesznek van még helye egy címke számára, ezt a címkét arra használjuk, hogy megejezzük, ill. megtaláljuk a rekesz tartalmát. Lehetnének állandó címeink, ha akarnánk, de kényelmesebb és hajlékonyabb megoldás, ha saját címkéinkkel dolgozunk, amelyeknek valamilyen mnemonikus kapcsolata is lehet a tartalommal. A harmadik komponens egy közönséges asztali számológép lenne, a negyedik pedig az irányítást-ellenőrzést végző egyszerű kis adminisztrátor. Az utóbbi négy feladatot tud végrehajtani: információt szállít az írógép és a tároló-rekeszek között, információt szállít a tároló és az asztali számológép között, a tárolón belül átrendezi az információt, és működ-teti a számológépet. Betű szerint követi fáradhatatlanul az egyszerű utasításokat, akár értelmesekek, akár nyilvánvaló számárságok.

Tegyük föl, hogy egy szöveg már elfoglalt egy csomó rekeszt (egy blokkot) a tárolóterületen. A blokk első rekesze tartalmazza a szöveg első szavát, a második rekesz tartalmazza a szöveg második szavát stb. Mindegyik rekesznek adhattunk volna egy mnemonikus címet, pl. WORD 1, WORD 2 stb., de az egyszerűség kedvéért csak a blokk első rekeszére tettünk címkét, ennek „WORD” lesz a címe. Az összes többi rekeszt ettől fogjuk számolni, így a szöveg második szavát tartalmazó rekesznek relatív címe lesz, „WORD+1”. A szöveg harmadik szavát „WORD+2” címen találhatjuk meg, és így tovább.

A rekeszek csak képletesen szólva tartalmaznak szavakat. Tulajdonképpen minden egyes rekesz egy számot tárol. Felfoghatjuk úgy, hogy az írógép minden egyes szót egy számmá kódol át, és ez minden, amit tudunk és tudnunk kell. De hogy világosabbá tegyük a dolgokat, állítsunk fel egy analóg kódrendszert. Az illusztráció egyszerűsége érdekében tegyük föl, hogy minden egyes rekesz egy tizenkétjegyű számot tartalmazhat, és hogy a szövegünkben egyetlen szó sem tartalmaz hatnál több betűt. Az így alkalmazható egyszerű kódolásban A-t 01 reprezentálja, B-t 02, és így tovább Z-ig, Z kódja 26. Hogy ezt a rendszert a szavak betűrendbe szedésére alkalmazhassuk, biztosítjuk, hogy minden szó teljes hosszúságú legyen, tehát a nem használt helyet jobbra nullákkal töltjük ki. Így a THEIRS szó megfelelője 200805091819 lesz, a THE szó reprezentációja pedig 200805000000. Egy szót természetesen mindig ugyanaz a szám reprezentál, függetlenül a szó előfordulási helyétől.

Ha a következő szöveget választottuk: „Nor snow nor rain nor dark of night shall stay these men from their just rounds” — ezt a következőképpen fogjuk tárolni:

Szöveg	A rekesz címe	A rekesz tartalma
NOR	WORD	141518000000
SNOW	WORD+ 1	191415230000
NOR	WORD+ 2	141518000000
RAIN	WORD+ 3	180119140000
NOR	WORD+ 4	141518000000
DARK	WORD+ 5	040118110000
OF	WORD+ 6	150600000000
NIGHT	WORD+ 7	140907082000
SHALL	WORD+ 8	190801121200
STAY	WORD+ 9	192001250000
THESE	WORD+10	200805190500
MEN	WORD+11	130514000000
FROM	WORD+12	061815130000
THEIR	WORD+13	200805091800
JUST	WORD+14	102119200000
ROUNDS	WORD+15	181521140419

Az alfabetikus anyag numerikus reprezentációja nemcsak a gépek készítését, hanem bizonyos műveletek előírását is egyszerűbbé teszi (a gépek többsége inkább bináris, mint decimális számokkal dolgozik, de ez minket nem érdekel). Például a betűrendbe szedéshez szükséges lépések előírása — a prioritások megfogalmazását beleértve — elég bonyolult feladat. Ha viszont adva van egy gép egy beépített számrendszerrel és egy beépített betű — szám konverziós kóddal, akkor egyszerűen azt kérjük a géptől, hogy a szavakat reprezentáló számokat szedje nagyság szerinti sorrendbe. Amikor ezeket vissza-konvertáljuk, a szavak ábécé-sorrendben lesznek. Hasonlóképpen, ha két szót össze akarunk hasonlítani, hogy azonosak-e, hogyan csináljuk ezt? Hogyan definiáljuk az „összehasonlítást” és az „azonosságot”? Ha van egy gépünk, amelyik tud kivonni és fel tudja ismerni, hogy az eredmény pozitív szám, negatív szám vagy nulla, akkor két számot úgy hasonlítunk össze, hogy az egyiket a másiktól kivonjuk, és megvizsgáljuk az eredményt. Ha az eredmény nulla, akkor a számok azonosak, egyébként nem. Ha két szavunkat számokká konvertáljuk, ugyanígy hasonlíthatjuk össze őket. Ezt fogjuk kihasználni a következő feladat kidolgozásához.

Tegyük föl, hogy azt akarjuk megtudni, hányszor fordul elő a tárolt szövegben a *nor* szó. Az adminisztrátornak (a vezérlő-egységnek) a következő utasításlistát adjuk át, amelyet, ha másképp nem utasítjuk, az utasítások sorrendjében fog végrehajtani:

(1) Keress egy üres rekeszt bárhol a memóriában. Nevezd NOR-nak, és tedd bele *nor* numerikus megfelelőjét.

(2) Keress egy másik üres rekeszt. Nevezd N-NOR-nak (a szövegben előforduló *nor*-ok számát tároljuk itt), és tegyél bele nullát. Most a tárolt szövegen kívül még két, információt tároló rekeszünk van:

Információ	A rekesz címe	A rekesz tartalma
A <i>nor</i> szó <i>nor</i> -számláló	NOR N-NOR	141518000000 000000000000

(3) Keresd meg a WORD nevű rekeszt. Vond ki a tartalmát (tehát a szöveg első szavát reprezentáló számot) a NOR tartalmából (tehát 141518000000-ból). Ha az eredmény nulla, (tehát ha $WORD=NOR$, azaz a szöveg első szava *nor*), menj a 4-es, egyébként menj az 5-ös utasításra.

(4) Növeld N-NOR-t eggyel (azaz N-NOR tartalma most 000000000001 lesz).

(5) Keresd meg WORD+1-et. A tartalmát vond ki a NOR tartalmából. Ha az eredmény nulla, menj a 6-os, egyébként a 7-es utasításra. (Az adott szöveg esetén a 6-os utasítást átugorva a 7-esre megy át a vezérlés.)

(6) Növeld N-NOR-t eggyel.

(7) Keresd meg WORD+2-t. Vond ki NOR-ból. Ha az eredmény nulla, menj 8-ra, egyébként menj 9-re.

(8) Növeld N-NOR-t eggyel.

Az adott szöveg esetén a 8-as utasítás végrehajtásra kerül, mivel a harmadik szó *nor*, a N-NOR nevű rekesz tartalma pedig 000000000002 lesz).

(9) Keresd meg WORD+3-t . . .

(és így tovább, míg az egész szöveget, utolsóként a WORD+15 nevű rekesz tartalmát, meg nem vizsgáltuk). A feldolgozás végén a N-NOR rekesz tartalma *nor* előfordulásainak száma, a jelen szöveg esetén 000000000003 lesz.

Az utasításlistát vagy programot azonban jelentősen megrövidíthetjük iteráció alkalmazásával. WORD, WORD+1, WORD+2 stb.-re való hivatkozás helyett minden alkalommal WORD+I-re hivatkozhatunk; I jelentsen egymást követő értékeket nullától az összes szavak számánál eggyel kevesebbig. Így egy absztrakt címünk lenne, amely a következőképpen válna a megfelelő konkrét címekké:

Az absztrakt cím: WORD+I

A konkrét címek:

Ha I értéke	a cím
0	WORD+0 (azaz WORD)
1	WORD+1
2	WORD+2
...	...
...	...
...	...
15	WORD+15

Így a program a következő volna:

1. Nevezd egy üres rekeszt NOR-nak és tedd bele *nor*-t.
2. Nevezd egy üres rekeszt N-NOR-nak és tegy bele nullát.

3. Nevezd egy üres rekeszt I-nek és tégy bele nullát.
4. Keresd meg WORD+I-t. Vond ki NOR-ból. Ha az eredmény nulla, menj 5.-re, egyébként menj 6.-ra.
5. Növeld N-NOR-t eggyel.
6. Növeld I-t eggyel.
7. Menj 4.-re.

Az első program körülbelül kétszer annyi utasítást igényelne, mint a szöveg szavainak a száma. Ezzel szemben a második program bármilyen hosszú szöveg feldolgozására alkalmas (a szöveg hosszának csak a memória nagysága szab határt); ugyanakkor kevés, fix számú utasításból áll.

Egy igényesebb feladat, nevezetesen valamennyi szövegbeli szó gyakorisági listájának elkészítése ismét kivonások eredményeinek felhasználásával oldható meg, az eredménytől függően ugyanúgy elágaztatást csinálhatunk a programban, mint a fenti 4. lépésnél láttuk. Kezdetben a szöveg ugyanúgy van tárolva a rekeszekben, mint az előző feladatnál láttuk. Átrendezzük tehát a szöveget (azaz a szövegnek megfelelő számok halmazát) nagyság szerinti sorrendbe. Ezt a következőképpen csinálhatjuk: megkeressük a szövegblokkbeli legkisebb számot (negatív eredménnyel járó kivonással találjuk meg), kiemeljük a szövegblokkból, és egy új rekeszbe tesszük át. Az új rekesznek egy új címet kell adnunk, legyen ez például LOGOS. A keresést a maradék szövegblokkban megismételjük, az eredményt kivesszük és betesszük LOGOS+1-be. A folyamat addig tart, míg a WORD, WORD+1, ... WORD+15 rekeszek mind ki nem ürültek. Ekkor LOGOS, LOGOS+1, ... LOGOS+15-ben már benn lesz az egész szövegünk, a számok nagysága szerinti (azaz ábécé szerinti) sorrendben.

A szavak	A rekesz címe	A rekesz tartalma
DARK	LOGOS	040118110000
FROM	LOGOS+ 1	061815130000
JUST	LOGOS+ 2	102119200000
MEN	LOGOS+ 3	130514000000
NIGHT	LOGOS+ 4	140907082000
NOR	LOGOS+ 5	141518000000
NOR	LOGOS+ 6	141518000000
NOR	LOGOS+ 7	141518000000
OF	LOGOS+ 8	150600000000
RAIN	LOGOS+ 9	180109140000
ROUNDS	LOGOS+10	181521140419
SHALL	LOGOS+11	190801121200
SNOW	LOGOS+12	191415230000
STAY	LOGOS+13	192001250000
THEIR	LOGOS+14	200805091800
THESE	LOGOS+15	200805190500
(üres jel, a szöveg végét jelzi)	LOGOS+16	000000000000

Jegyezzük meg, hogy ha a szavak ábécérendben vannak, az összes azonos szavak — adott esetben a három *nor* — egymás mellé kerülnek.

A számítógép ezután megvizsgálja a szavak átrendezett halmazát (a LOGOS blokkot), és a következő utasítások szerint jár el (az utasítások író-

gép-outputot használnak, és gondoskodnak arról, hogy a feladat befejezése után a gép megálljon):

1. Jelölj ki egy indexelő-rekeszt, nevezd I-nek, tartalmát állítsd nullára.
2. Jelölj ki egy számláló-rekeszt, nevezd NUMBER-nak, tartalma legyen egy (minden megvizsgált szó legalább egyszer előfordul).

3. Ha $\text{LOGOS} + \text{I} = \text{nulla}$ (ez a feltétel az adott szöveg esetén csak akkor teljesül, amikor $\text{I} = 16$, azaz amikor elértük a szöveg végét), állítsd meg a gépet, egyébként menj 4.-re.

4. Vond ki $\text{LOGOS} + \text{I}$ tartalmát $\text{LOGOS} + \text{I} + 1$ tartalmából (azaz, határozd meg, azonos-e az épp vizsgált szó a listában utána következővel). Ha az eredmény nulla, menj 5.-re, egyébként menj 8.-ra.

5. Növekd NUMBER-t eggyel.

6. Növekd I-t eggyel.

7. Menj 3.-ra.

8. Ugrasd az írógépet a következő sorra, és géped ki a $\text{LOGOS} + 1$ -ben levő szót és a NUMBER-ban levő számot, a 9. utasításban közölt elrendezés szerint.

9. Hagyj ki három betűközt. Írd ki a $\text{LOGOS} + \text{I}$ -beli szót, 6 betűhelyet használhatsz fel. Hagyj ki 5 betűközt. Írd ki a NUMBER-ban levő egész számot, 4 betűhelyet használhatsz fel.

10. Növekd I-t eggyel.

11. Menj a 2. utasításra.

Amikorra az egész szöveget feldolgoztuk, az írógépbe tett papíron ott lesz a szöveg teljes szógyakorisági listája.

Egy ilyen feladat a FORTRAN-nak nevezett programozó nyelven könnyen leírható. A FORTRAN-ban a listákra inkább LOGOS(I) típusú jelöléssel hivatkozunk a $\text{LOGOS} + \text{I}$ helyett, és I kezdő értéke inkább egy mint nulla; az elv mindenesetre azonos. A FORTRAN elágaztató utasítás $\text{IF}()2, 6, 9$ alakú, jelentése a következő: „ha a zárójelben szereplő kifejezés értéke negatív, menj a 2-es számú utasításra, ha nulla, menj a 6-os számú utasításra, ha pozitív, a 9-esre.” A „=” szimbólum „legyen egyenlő”-nek olvasandó. A fenti feladatot végrehajtó FORTRAN programrész a következő (a baloldali zárójelbe tett számok nem a FORTRAN program részei, csak a fentebb részletezett utasítás-sorra utalnak):

```
(1)  I=1
(2)  1 NUMBER=1
(3)  2 IF (LOGOS(I)) 4, 3, 4
      3 STOP
(4)  4 IF (LOGOS(I+1)—LOGOS(I)) 6, 5, 6
(5)  5 NUMBER=NUMBER+1
(6)  I=I+1
(7)  GO TO 2
(8)  6 PRINT 7, LOGOS(I), NUMBER
(9)  7 FORMAT (3X, A6, 5X, I4)
(10) I=I+1
(11) GO TO 1
```

Az előbbi feladat programozási logikájához hasonló eljárással készíthetünk szöveg-konkordanciát. Először a tárolt szöveg minden egyes szavához

hozzákapcsolunk egy hely-számot, amely mindaddig a szóval marad, amíg csak az a gépben van. Ez a hely-szám lehet annak a sornak a száma, amelyben a szó előfordult, vagy a szónak a szöveg kezdetétől számított távolsága szavakban mérve. A hely-számokkal ellátott szövegből még egy példányt készítünk, és valamelyiket a már ismert módon betűrendbe szedjük. Az alfabetikusan rendezett listát kísérő hely-számokat a sor-konkordancia nyomtatásának vezérlésére használjuk. Ha sor-számozást használunk, és a rendezett listában az első hely-szám 517, akkor az 517-es számú sort nyomtatjuk ki az eredeti szöveg tárolt példányából. Ha 517 a szó-szám, megkeressük az eredeti szöveg 517. szavát, a kinyomtatandó sort pedig úgy alakítjuk ki, hogy az 517. szó elejétől mindkét irányban megadott számú karaktert hagyunk meg.

A fenti problémák megoldásai — ha már egyszer készen vannak — elég nyilvánvalónak tűnnek. Ha nem volnának bizonyos értelemben nyilvánvalóak, nem is lennének lefordíthatók a számítógép nyelvére. Mégis, az ilyen megoldások létrehozásához szükséges gondolkodásmódhoz nem lehet egyszerűen hozzászokni, ezt művelni, gyakorolni, fejleszteni kell.

Ha viszont valaki képes a példákhoz hasonló jellegű megoldásokat produkálni, ezeknek programozó nyelvre való lefordítása már triviális feladat. Alkalmazhatunk programozót, de magunk is megtanulhatunk egy egyszerűbb programozó nyelvet. Ezek a nyelvek elég könnyen elsajátíthatók; az új szerű gondolkodásmód okozza a nehézségeket.

Programozó nyelvek

A számítógépes programozó nyelvek két szélsőség között mozognak: egyes nyelvek a számítógép számára könnyen emészthetőek, de ezeken nehéz programot írni (pl. bináris számok láncai), a sor másik végén álló nyelvek komoly feldolgozást igényelnek, mielőtt a gép használhatná őket, de ezeken elég könnyű fogalmazni (pl. FORTRAN, COMIT stb.). Szerencsére a számítógép elvégzi helyettünk — persze már meglévő programok alapján — ezeknek a magasabb szintű nyelveknek a feldolgozását.

A számítógépes nyelvek három szintjét célszerű megkülönböztetni:

1. *Gépi kód* — Rendszerint bináris számok sorozata, ezt a gépnek nem kell feldolgoznia.

2. *Szimbolikus nyelvek* — Decimális számokból és a standard utasításoknak megfelelő mnemonikus betűkódokból állnak. Sokkal könnyebben használhatók mint a gépi kód, és éppolyan hajlékonyak, a gép lehetőségei teljesen kihasználhatók, de még ezeket is elég nehéz megtanulni és használni. A számítógép a szimbolikus nyelven írt forrásprogramot ún. assembly-program segítségével fordítja gépi kódra tárgyprogrammá. Minden számítógép-fajtának saját külön szimbolikus nyelve van, amelyek gyakran kapnak akronimikus neveket, pl. MAP, SAP, FAP.

3. *Probléma-orientált nyelvek* — Ezek a feladatot a mindennapi leíráshoz hasonlóan specifikáljuk. Valamivel kevésbé erősek és hajlékonyak, de könnyen megtanulhatók, a programozás egyszerűbb és gyorsabb, mint a gép-orientált szimbolikus nyelveken, így valószínűleg kevesebb hibát követünk el, és az elkövetett hibák könnyebben javíthatók. Sok ilyen nyelv létezik, mindegyiket bizonyos meghatározott alkalmazásokra tervezték, pl. a FORTRAN tudományos kutatások céljaira, a COBOL kereskedelmi célokra, a COMIT a gépi fordítás, nyelvi elemzés stb. céljaira készült. Sajnos maga a cél,

amire egy-egy nyelvet terveztek, gyakran háttérbe kell, hogy szoruljon kisebb megfontolások mögött; az elérhetőség, az univerzalitás és a hatékonyság szempontjai gyakran sokkal fontosabbak. Nálunk a programozó *lingua franca*-hoz legközelebb a FORTRAN áll; minden bizonnyal hozzáférhető minden akadémiai számítóközpontban, fordítóprogramja (ún. transzlátora) igen gyors. Az a tény, hogy a FORTRAN-t algebrai formulák kezelésére tervezték, nem jelent hátrányt — ahogy első percben gondolnánk —, igen hajlékony, és az irodalmi adatfeldolgozás sok problémájára alkalmazható.

A szimbolikus nyelvek és a probléma-orientált nyelvek közötti különbség úgy illusztrálható, hogy programokat írunk az előbbi feladat végrehajtására: összeszámoljuk egy adott szó előfordulásait. Tegyük föl, hogy a szöveg 2500 szóból áll, egyetlen szó sem tartalmaz 24 betűnél többet, és a *nor* szó gyakoriságát akarjuk megtudni. Először egy szimbolikus nyelvi programot mutatunk be, IBM 7040-re készült. Mivel a 7040 egy rekeszébe legfeljebb hat betűből álló lánc fér, minden egyes szónak négy rekeszt kell kijelölnünk, a nem használt betűhelyeket nullákkal töltjük ki. A szükséges 10000 rekeszt 0-tól 9999-ig számozzuk. Tehát az első szó a #0 rekeszben kezdődik, a második a #4 rekeszben, a harmadik a #8 rekeszben, és így tovább. A szövegen kívül a következő program-konstansokat fogjuk tárolni: 10000-t egy L10000 nevű címkével ellátott rekeszben, nullát az L0-ban, és *nor*-t (azaz NOR-t és utána három nullát) az LNOR-ban. A bal szélső oszlopban levő számok nem tartoznak a programhoz, csak a hivatkozás megkönnyítésére szolgálnak; a magyarázó megjegyzések a program után következnek:

Memória rekesz	Művelet	Cím
(1)	LXA	L10000, 1
(2)	LXA	L0, 2
(3)	CLA	LNOR
(4) A	CAS	10000, 1
(5)	TRA	B
(6)	TRA	C
(7) B	TIX	A, 1, 4
(8)	TRA	PRINT
(9) C	TXI	B, 2, 1

(1) Van egy speciális rekesz-típus, amelyet vezérlésre és számlálásra használunk; index-regiszternek nevezzük, összesen három van belőle. Az #1 indexregisztert a hívott szó címének vezérlésére fogjuk használni, hogy ne kelljen direkt címezni mind a 2500 szót, ami ti. a főtínél 2500-szor hosszabb programot igényelne. Ez az utasítás az #1 indexrendszer tartalmát 10000-re állítja, azaz áttölti #1-be az L10000 rekesz tartalmát.

(2) A #2 indexregisztert a *nor*-ok számlálására fogjuk használni. Ez az utasítás #2 tartalmát nullává teszi.

(3) Az összeadás és kivonás az ún. akkumulátorban hajtódik végre. Ez az utasítás törli az akkumulátort (azaz nulla lesz a tartalma), majd hozzáadja a *nor*-nak az LNOR rekeszben tárolt numerikus megfelelőjét.

(4) Ennek az utasításnak külön nevet adunk, vagyis külön címkét adunk annak a rekesznek, amely ezt az utasítást tartalmazza, hogy a ciklus

— utasítások ismételten végrehajtandó sorozata — vége visszaadhassa ide a vezérlést. Ez egy háromfelé elágaztató utasítás. Jelentése: hasonlítsd az akkumulátor tartalmát a memória tartalmával, tehát az akkumulátor tartalmát (ez a *nor* numerikus megfelelője) nagyság szerint hasonlítjuk a szövegbeli szó első hat betűjét tartalmazó adott memóriarekesz tartalmával. Ha a memóriában levő szám kisebb, mint az akkumulátorban levő, a vezérlés a soron következő utasításnak (#5) adódik át; ha a számok egyenlők, tehát az adott szövegbeli szó egy *nor*, a vezérlés a második soron következő utasításnak (#6) adódik át; ha pedig a memóriában levő szó nagyobb, mint az akkumulátorbeli, a vezérlés a harmadik soron következő utasításra (#7) megy át. Az utasítás címrésze határozza meg, hogy melyik memóriarekesz tartalmával hasonlítjuk az akkumulátort. A „10000,1” cím jelentése: „10000 mínusz az #1 indexregiszter tartalma”. Mint látni fogjuk, ez az utasítás egy ciklust kezd. Amikor a ciklus először kerül végrehajtásra, az #1 indexregiszter tartalma 10000 lesz, a cím tehát 10000 mínusz 10000, azaz nulla, vagyis a szöveg első szavának első betűjét tartalmazó rekesz címe. Valahányszor a ciklus végrehajtásra kerül, az #1 indexregiszter tartalma négygel csökken, tehát egymás után hívódnak a szavak kezdetei:

Hányadszor fut a ciklus	A cím alapja — Indexregiszter = Tényleges tart. cím			
1	10.000	—	10.000	= 0
2	10.000	—	9.996	= 4
3	10.000	—	9.992	= 8
...
...
...
2500	10.000	—	4	= 9.996

(5) Ez az utasítás egyszerűen átadja a vezérlést a B utasításnak (#7).

(6) Ez az utasítás a C utasításnak adja át a vezérlést. Jegyezzük meg, hogy ha a memória-szó *nor*, a vezérlés C-re megy át, ha nem *nor*, B-re. Így az eredeti hármas elágaztatás tulajdonképpen csak kettős elágaztatás.

(7) Ez az utasítás kivon négyet az #1 indexregiszterből, a vezérlést pedig visszaadja A-nak, tehát A—B—A ciklus keletkezik, valahányszor a memória-szó nem *nor*. Ez a ciklus bizonyos értelemben nem csinál egyebet, mint hogy eljuttat minket mindig a következő szóhoz. Valójában még csinál valamit: amikor az #1 indexregiszter tartalma már kevesebb négynél, tehát ha kivonnánk belőle négyet, negatív eredményt kapnánk, a vezérlés nem A-ra, hanem a soron következő utasításra megy át.

(8) Ez az utasítás csak akkor kerül végrehajtásra, amikor már az egész szöveget végigvizsgáltuk a *nor*-ra. Az utasítás átadja a vezérlést egy, a PRINT nevű memóriarekeszben kezdődő programrésznek, amely a számítógépet minden bizonnyal a *nor*-számlálás eredményének kinyomtatására fogja utasítani.

(9) Ez az utasítás eggyel növeli a #2 indexregiszter, vagyis a *nor*-számláló tartalmát. Ez az utasítás nem adhatja át a vezérlést közvetlenül A-nak, hiszen akkor ugyanazt a szót, a *nor*-t, vizsgálnánk újra, és azt látnánk, hogy 2500 szavas szövegünk végtelen számú *nor*-t tartalmaz. A vezérlést először B-nek kell átadni, B módosítja a rekesz-számláló regisztert, majd a vezérlést

automatikusan visszaadja A-nak. A második ciklusunk tehát A—C—B—A úton mozog, valahányszor a memória-szó *nor*. Jegyzi az előfordulást, és továbbvisz a következő szóhoz. Legelső alkalommal az utasítások végrehajtási sorrendje 1—2—3—4. Ettől kezdve három ciklus valamelyike következik 4—5—7—4, 4—6—9—7—4 vagy 4—7—4. Jegyezzük meg, hogy az utolsó két szám minden ciklusban 7—4. Az utolsó szó hasonlításakor az utolsó két szám 7—8 lesz.

A megfelelő probléma-orientált nyelvű program esetén a szöveget a LWORD(1), LWORD(2), . . . LWORD(10 000) rekeszekben tároljuk, egy szóra négy LWORD rekeszt engedélyezünk, így ha szükséges, huszonnégy betűs szavak is tárolhatók. A szövegen kívül két konstans tárolunk: a *nor* szót a LNOR rekeszben, valamint NNOR = 0. A bal oldali számok nem tartoznak a FORTAN programhoz:

- (1) DO 6 I = 1, 10 000, 4
- (2) IF (LNOR-LWORD(I)) 6, 5, 6
- (3) 5 NNOR = NNOR + 1
- (4) 6 CONTINUE
- (5)

(1) A DO szó egy ciklus kezdetét jelzi. Jelentése: csináld a következő utasításokban előírtakat egészen a 6-os utasításig (#4) újra és újra. Első alkalommal I-t értelmezd 1-nek, minden új menetben növelj I-t 4-gyel. Amikor I nagyobb lesz 10 000-nél, a ciklust ne hajtsd végre még egyszer, hanem folytasd a munkát a 6-os utáni utasítástól (azaz #5-tel) kezdve.

(2) Ez a három felé ágaztató utasítás hasonlít az előző program CAS-éhez, a különbség az, hogy az elágazásokat speciálisan számozzuk, így a programban bárhol lehetnek. Jelentése: Ha az LNOR-LWORD(I) kivonás eredménye mínusz mennyiség, a vezérlést add át a 6-os, ha nulla, az 5-ös, ha plusz, szintén a 6-os utasításra.

(3) Ez az utasítás, amely csak akkor kerülhet végrehajtásra, ha LWORD(I) egy *nor*, a NNOR számlálót eggyel növeli. Jelentése: Helyettesítsd NNOR tartalmát a jelenlegi tartalmánál eggyel nagyobb számmal. A *nor* előfordulás bejegyzése után a vezérlés a soron következő utasításra adódik át.

(4) Ez az utasítás csak a programozó nyelv egy nehézkességét orvosolja. A program I-t csak akkor tudja eggyel növelni, ha ide, a DO-ciklus utolsó kijelölt utasítására jut (DO 6). Következésképpen a program nem működne, ha #2-ben a hatosokat az #1-re utaló utasítás-számokkal helyettesítenénk, mert a vezérlés visszaadódnék ugyan a DO-utasításra, de az I index változatlan maradna, és ezért a gép ezt a ciklust végtelen sokszor hajtaná végre. A CONTINUE jelentése: „Folytasd!”.

(5) A programnak erre a pontjára csak akkor jutunk el, amikor már az egész szöveget megvizsgáltuk, és valamennyi *nor*-t regisztráltuk. Itt valószínűleg nyomtató utasításra lesz szükségünk.

Egy másik probléma-orientált nyelv a COMMIT, speciálisan gépi fordítási célokra tervezték, és van néhány, alfabetikus adatok feldolgozásakor igen hasznos jellemzője. COMMIT program esetén az egész rendelkezésünkre álló memóriaterület három részre oszlik, a munkaterületnek nevezett részben kell lennie minden adatnak, amivel dolgozni akarunk. Feltesszük, hogy 2500 szavas szövegünk az eredeti sorrendben van a munkaterületen, és a szöveg ele-

jére beszúrtuk a *TALLY/O. szót. A számítógép szempontjából ez is éppen olyan szó, mint a többi. Bármely ún. konstituens (szó vagy elemzési egység) mellett lehet index, "/" jellel elválasztva a konstituenstől. Az indexek a konstituenstről tartalmazhatnak információt, pl. „főnév egyes számban” vagy „ige, múlt idő, activum” vagy „metafora” vagy „Q1, Q3, Q4, F2”, vagy egy pont és utána egy szám — mint jelen esetben is —, ha a konstituenst és az indexét számlálóként akarjuk használni. A számlálószót nem akarjuk összetéveszteni a szövegbeli szavakkal, ezért csillaggal kezdjük. Ugyanígy használhatnánk bármilyen jelkombinációt, ami biztosan nem fordul elő a szövegben, pl. CNT vagy QNT-t.

A számlálás a COMIT-ban egy gyerekjátékhoz hasonlít. A fiúk (a szavak) sorba állnak (szöveg). Néhányan zöld sapkát tettek a fejükre (ők a *nor*-ok). A sor elején áll a kenguru (*TALLY/O.). A kenguru végignézi a soron, amíg lát egy zöldsapkás fiút. Ez elé a fiú elé ugrik a sorba, és felemeli egy ujját (*TALLY/1.). Ezt addig folytatja, míg nincs előtte több zöldsapkás fiú. Ekkorra annyi ujját emelte fel, ahány zöldsapkás fiú (*nor*) van a sorban (a szövegben).

A *nor*-számláló COMIT program a következő (a baloldali zárójelbe tett számok nem tartoznak a programhoz):

A szabály neve	Utastítás	Közlekedés
(1) FIND	*TALLY+ \$+ NOR= 2+ 3+ 1	COUNT
(2) *		PRINT
(3) COUNT	*TALLY= 1/.11	FIND

(1) Ez a szabály kijelöli a munkaterület három részét. Az egyiket, *TALLY-t explicit módon megnevezi. NOR a NOR első előfordulására utal a TALLY után. \$ üres is lehet, egyébként valami *TALLY és NOR között. Ezeket a részeket a szabály bal oldala, tehát az egyenlőségjeltől balra eső része találja meg. Az utastítás jobb oldala a részeket az eredeti sorrendjükben, 1—2—3-ból átrendezi 2—3—1, azaz \$ + NOR + *TALLY sorrendbe. A szabály közlekedési része azt mondja meg, hogy a következő végrehajtandó szabály a COUNT nevű lesz. Ha azonban a bal oldalon megnevezett részeket nem lehet megtalálni, a közlekedési rész nem vevődik figyelembe (L. (3)-ban).

(2) A COUNT nevű szabály a számlálónk, *TALLY indexét növeli eggyel, és a vezérlést visszaadja az első, a FIND nevű szabálynak. Így egy két szabályból álló ciklusunk van, amely átviszi *TALLY-t közvetlenül a NOR első előfordulása utánra, *TALLY/O-ból *TALLY/1-et csinál, majd átviszi *TALLY-t közvetlenül a NOR második előfordulása utánra, *TALLY/1.-ből *TALLY/2-t csinál, és így tovább egészen addig, amikor a TALLY rekesze után a NOR már nem fordul elő többet. Ekkor nem teljesül az első szabály bal oldalán szereplő feltétel, ennek az az eredménye, hogy automatikusan a következő szabály (#2) kerül végrehajtásra.

(3) Ez a szabály egyszerűen átadja a vezérlést egy PRINT nevű szabálynak, amely a TALLY szót és az indexét fogja kinyomtatni, az index ekkor egyenlő lesz a szövegbeli *nor*-ok számával. A csillag-szabály helyére is tehetnénk a PRINT szabályt, a program akkor egy szabállyal rövidebb volna.

Az előző három programban a gazdaságosság szempontját néhányszor feláldoztuk a világosság kedvéért (bár az olvasónak úgy tűnhet, hogy ennek épp az ellenkezője igaz). Következésképp a három nyelv között még akkor sem tehetnénk szigorú összehasonlításokat, ha eltekinténénk a rendkívül kis mintákból történő általános konklúzió-levonás nyilvánvaló korlátaiktól. Mindenesetre az általános benyomás pontos: egy FORTRAN program valószínűleg jóval rövidebb, mint egy szimbolikus nyelvi program. Ha numerikus adatok helyett nyelvi adatok feldolgozására korlátozzuk feladatunkat, a COMIT program rövidebb lesz az ekvivalens FORTRAN programnál. Az is nyilvánvaló, hogy gondolkodásunkat sokkal könnyebb FORTRAN vagy COMIT utasításokhoz, mint szimbolikus utasításokhoz idomítanunk. A FORTRAN utasításai különösen közel állnak a természetes angol nyelvhez.

A probléma-orientált nyelveket megtanulni is könnyebb. A MAP, az IBM 7040 számítógép szimbolikus nyelve körülbelül 200 utasítást tartalmaz. Ezek közül nincs mindegyikre szükség az irodalmi-nyelvészeti munkáknál; Sidney Lamb ötvenhat kulcs-műveletet sorol fel, nem számítva az input-output utasításokat. De vessük ezt össze a FORTRAN-nal, amelynek körülbelül harminc utasítás a teljes készlete (s az ember szépen elboldogul kb. hússzal közülük). A COMIT ugyanakkor gyorsabban megtanulható mint a FORTRAN. Továbbá, a probléma-orientált nyelvek még a különböző gyártó cégek gépein is viszonylagos uniformitásra törekszenek, míg a szimbolikus gépi nyelveknek szükségszerűen különbözniük kell még ugyanannak a cégnek a különböző gépein is.

Valamelyik probléma-orientált nyelv kiválasztása egy gép-orientált nyelv helyett azonban nem megy minden komplikáció nélkül. Irodalmi adatfeldolgozási célokra a FORTRAN-nak van néhány hátránya. Először is, ha a szöveget szavak listájaként tároljuk, szinte lehetetlen a szavak részeit elérni. Ennek egy megkerülési módja, hogy a szöveget betűk listájaként tároljuk. Vannak illegális megoldások, de ezek gépenként különbözőek. A COMIT-ban ezzel szemben a szöveget kezdetben betűsorozatként tároljuk, de ezután betűcsoportok szavakká és szavak betűcsoportokká tetszés szerint egyetlen szóval összevonhatók, ill. szétterjeszthetők. Szimbolikus nyelvi programokban a szavak kezdetben szavakként tárolhatók és részekre is bonthatók. A FORTRAN másik nagy hátránya algebrai orientáltsága; a csak számokból álló kifejezéseket konstansokként kezeli, azaz rekeszek tartalmaként, a csak betűkből álló vagy betűket is tartalmazó kifejezéseket változókként, azaz rekeszek tartalmainak nevéként értelmezi. A problémát megkerülhetjük úgy, hogy a szükséges alfabetikus konstansokat olyan rekeszekbe tesszük, amelyeknek a neve azonos a tartalmukkal, pl. A, B, C, D sorra az „A”, „B”, „C”, „D” nevű rekeszekben tárolhatók, vagy a THE konstansot tárolhatjuk a „THE” nevű rekeszben. A COMIT és a szimbolikus nyelvek családja jóval hajlékonyabb e tekintetben. És azt sem szabad említés nélkül hagynunk, hogy a FORTRAN korlátainak megkerülésére javasolt két ötlet — jöllehet valóban megoldások — a programozás során más kényelmetlenségeket okozhat.

A COMIT-nak is van néhány hátránya. Bár az említett nyelvek közül ez a legkönnyebben megtanulható, és irodalmi problémák megoldására ennek a jelölései a legalkalmasabbak, jelenlegi formájában elég lassú, ezért gépi idő szempontjából drága. Közélről sem alkalmazzák olyan széles körben, mint a FORTRAN-t. A COMIT tervezői már dolgoznak egy új változaton, a COMIT II-n, ez sokkal gyorsabbnak és néhány programozási lehetőséggel gazdagabb-

nak ígérkezik. Részben talán rajtunk áll, egy irodalmi-nyelvészeti adatkezelő nyelv potenciális használóin, hogy pótolni segítsük az általános hozzáférhetőség hiányát. Addig is azok, akik gyors működésű és széles körben terjeszthető programokat akarnak, valószínűleg FORTRAN-ban fognak programozni. A terjeszthetőség igen fontos szempont lehet, ha valaki olyan eljárást dolgozott ki, amelyet a lehető legszélesebb körben szeretne ellenőrizni.

Input és Output

A számítógéppel folytatandó párbeszéd céljaira különféle berendezések állnak rendelkezésünkre. A legszorosabb összeköttetést a vezérlőpulthoz kapcsolt írógép jelenti. Ezt az input-output berendezést az operátor használja a gép működtetésére, a programok futása közben fölmerülő problémák elintézésére. Normális esetben a felhasználó ezzel a kommunikációs csatornával aligha kerül szembe, számára az információcsere közegét lyukkártyák, lyukszalag, mágnesszalag, mágneslemez és — csak output célokra — nyomtatott papírivek jelentik majd. Kezdetben az input információnk valószínűleg kártyán lesz, majd a sebesség és kényelem kedvéért mágneses közegre konvertálható. Az output lehet kezdetben mágneses közegen, de végül nyomtatott oldalakra és/vagy lyukkártyára lehet konvertálni. Ha az output később valószínűleg input lesz egy másik program számára, akkor kártyán, vagy nagy anyag esetén mágnesszalagon kell megőriznünk.

Az output formátumát a program alakítja ki, korlátokat csak az output-berendezés és az output közege szabnak. Nem léphetjük túl a nyolcvan oszlopnyi kártyahosszúságot vagy a nyomtatott sor hosszát (ez általában 119 karakter, de léteznek egyéb típusok is). Korlátozást jelent még az, hogy az összes igényelt karakter rendszerint nem áll rendelkezésünkre. Nyomtató hengereket vagy láncokat lehet rendelésre készíttetni, bár nagyon drágák; nagybetűs-kisbetűs készlet is kapható már, de még kevés helyen található, és a szükséges berendezés szintén elég költséges. Így általában a számokra, a nagybetűkre, és egy speciális — üzleti vagy tudományos — karakterkészletre számíthatunk. A legtöbb akadémiai számítóközpontban nyilván a tudományos készlet van meg, tehát a plusz és mínusz jel, egyenlőségjel, zárójelek, pont, vessző, ferde törtvonal, dollárjel, csillag, kötőjel (néhány gépen aposztrof) és blank.

Az input formátum is flexibilis, szintén a program írja elő. A nyolcvan kártya-oszlop reprezentálta nyolcvan karakter nyolcvan különálló egységként, ún. mezőként is interpretálható, tíz nyolckarakteres mezőként is, értelmezhető tízkarakteres mező után nyolckarakteres mező, majd tizenegykarakteres mező . . . stb. felbontásban is; egyáltalán bármilyen konfigurációt specifikálhatunk. A megkötést itt is a nyolcvan oszlopnyi kártyahosszúság és a felhasználható karakterek jelentik. A probléma tehát az, hogy a szövegünket hogyan idomítsuk ezekhez a kötöttségekhez.

Először is hadd hangsúlyozzuk, hogy — tekintettel a lyukasztási költségekre — kizárólag teljes szöveget vigyünk kártyára. Sohasem tudhatjuk, hogy akár saját magunknak, akár másnak egy későbbi elemzés során a szöveg milyen aspektusára lesz szüksége. Gyakran ajánlatos vagy egyenesen szükséges, hogy a szövegen kívül további információkat is a kártyára vigyünk — pl. fonológiai, grammatikai, retorikai vagy tipográfiai adatokat. Azonos gazdaságossági megfontolás alapján csakis az elérhető legjobb szöveget használjuk.

A szöveg lyukkártyára konvertálásához két dologgal kapcsolatban kell döntenünk. Egyik a kódolás kérdése: hogyan reprezentáljuk a hiányzó karaktereket (pl. pontosvessző, nagybetű, kurzív betű stb.); a másik a formátumra vonatkozik: hogyan helyezzük el a kártyán az adatokat. Ha hivatásos programozóval dolgozunk, mindkét kérdésről konzultálnunk kell vele, mert a megoldás befolyásolhatja a programozás hatékonyságát, egyszerűsítheti vagy bonyolíthatja a programírást. Ha kiderül, hogy a programozó szempontjából közömbös a kérdés, a lyukasztás szempontjait gondoljuk végig. Bizonyos mnemonikus megoldások, így két pont a kettőspont helyett, pont és utána vessző a pontosvessző helyett stb. meggyorsíthatják a lyukasztást, amennyiben az közvetlenül a szöveg alapján történik. Másrészt viszont, ha a központosítási jeleket, a tipográfiai jeleket, a nagybetű használat adatait nem akarjuk közvetlenül felhasználni, akkor az ilyen információt betűk és speciális karakterek helyett a legjobb számokkal reprezentálni. Így egy tipográfiai szót (bármilyen két szóköz közé esik) egyszerűen úgy konvertálhatunk szövegszóvá, hogy kidobjuk belőle a tíznél kisebb értékű karaktereket, ti. a gépen belül az alfabetikus és speciális karakterek reprezentánsai kilencnél nagyobb numerikus értékek. Ha az eredeti szöveg számokat tartalmaz, ezeket úgy őrizhetjük meg, hogy egy speciális karaktert, mondjuk egy csillagot teszünk eléjük, és előírjuk, hogy csak a nem csillaggal kezdődő tipográfiai szavakból kell kihagyni a numerikus affixumokat. Ha a szövegben szereplő számok érdektelenek, erre az előírásra nincs feltétlenül szükség. Egy másik lehetőség az volna, hogy az eredeti szövegben szereplő számokat mind alfabetikus formába konvertáljuk. Ez a megoldás azonban feltételezi, hogy pontosan tudjuk, hogyan ejtette volna ki a szerző az adott számot. I. e. 2000-t *kétezernek* vagy *kettőezernek* mondaná? A probléma ugyanaz, mintha prozódiai információkat szeretnénk adni a szöveghez: hogyan határozzuk meg a helyes olvasatot?

A kártya-formátum tervezése során is gondoljunk a programozás szempontjaira. A gazdaságosság is tényező, minél több információ van egy kártyán, annál kisebb a kártyacsomag, megtakarítás jelentkezik lyukasztási időben, kártyaköltségben, tárolási helyben. A legtömörebb módszer a futó szöveg lyukasztása, tördelje csak a program a nyolcvan oszlopot tipográfiai szavakra, minden tipográfiai szót központosítás-kódra, szöveg-szóra és járulékos-információ-kódra. A programozás szempontjából egyszerűbb fix hosszúságú mezőkkel dolgozni. Az itt közölt formátum például alkalmas lehetne rövid, de sok információval megterhelt szöveg részletes vizsgálatához:

Oszlopok	A mező tartalma
2–30	Szöveg-szó
32–33	'Kezdő' központosítási jelek (pl. nyitó zárójel, nyitó idézőjel, gondolatjel)
35	Nagybetű használata
37	Nyomdai betűtípus (pl. fett, kurzív)
39–41	'Záró' központosítási jelek
43–47	A beszélő neve (dialógusban)
49	Sor vége (versben)
51–52	Szófaj
54	Szótagszám
56–59	
61–68	Szintaktikai információ
70–74	A kártyacsomag azonosítási neve
75–80	Sorszámozás

A magyarázat nélkül hagyott oszlopok az ellenőrzés megkönnyítése érdekében üresek.

A normál FORTRAN beolvasó eljárásba például beletartozik, hogy a gép beolvassa a fixmezős formátumban lyukasztott kártyákat, figyelmen kívül tud hagyni bármely így specifikált oszlopot, a többi mezőt automatikusan tárolja tetszés szerinti címkékkel ellátható rekeszekben, s mindez két utasítást igényel. Az adatok elemzésére fix mezők esetén nincs szükség. Ha változó hosszúságú mezőket használunk, kell ugyanaz a két utasítás a nyolcvan oszlop beolvasásához, aztán további analízis a szóhatárok megállapítására. Helyveszteség viszont nincs, ugyanakkor gondoljunk a fix hosszúságú szómezőben kárbavesző sok helyre, amikor a szó névelő.

Függetlenül attól, hogy melyik módszert fogadjuk el, helyet kell hagynunk a kártyán a sorszámozás és azonosítás céljaira. Nincs baj, ha szétesnek és összekeverednek a kártyacsomagok, mert gyors működésű mechanikus szorterral újra összeállíthatók. A kártyacsomag azonosítási nevét könnyű minden kártyára rávinni, a lyukasztóval bármelyik mezőt automatikusan lehet másoltatni.

A statisztika és az előregyártott programok

A számítógépek fontos tartozékai a felhasználók rendelkezésére álló előregyártott programok. Különösen értékesek a humán kutató számára, bármiféle numerikus szövegelemzéssel foglalkozzék is, hiszen sok eddigi munkát épp statisztikai naivitása tett érvénytelenné. Az előregyártott statisztikai programok nemcsak a hosszadalmas számításoktól szabadítják meg a kutatót; azt sem kell tudnia, hogy ezek hogyan mennek végbe. Így elemi statisztikai ismeretekkel, egy a terveit ellenőrző statisztikussal és egy előregyártott programmal az irodalomtudós finom és bonyolult numerikus analíziseket csinálhat.

Statisztikai alapismereteket könnyű szerezni, ha az ember tudja, hol kezdjen hozzá. A legjobb talán tanácsot kérni valakitől, aki a jelen tanulmány szerzőjénél többet tud a statisztikáról. A nyomtatásban megjelent több száz statisztika-könyv közül mindössze tizet-húszat néztem át, mégis megemlítem azt az ötöt, amelyek számomra nagyon hasznosak voltak.

Paul G. Hoel: *Elementary Statistics* (New York, 1960) — rendkívül világos, alapfokú, kezdőnek szánt könyv, és (mint biztosítottak róla) matematikus körökben is igen jó nevű munka. Angolbarátok, és akik statisztikájukat stilisztikai díszekkel és egy kis szellemi sziporkával szeretik, élvezhetik M. J. Moroney könyvét: *Facts from Figures* (3rd edition, Baltimore, 1956). Quinn McNemar munkája, *Psychological Statistics* (3rd edition, New York, 1962) középfokú olvasmány; az elején kezd, de nem tesz engedményeket sem az előrehaladás tempójában, sem azok számára, akiknek a „matematikai hiányságai a szimbólumok iránti mély ellenszenvvel párosulnak”. Ez a könyv is nagyon világos, és a két alapfokú könyvnél jóval több információt nyújt. Bernard Ostle: *Statistics in Research: Basic Concepts and Techniques for Research Workers* (2nd edition, Ames, Iowa, 1963) — valamivel haladóbb, bár felépítése és tömörsége miatt nem annyira magántanulásra, inkább referenciának alkalmas. Nagyon hasznos. Az ötödik könyv, *Multivariate Procedures for the Behavioral Sciences* (New York, 1962) William W. Cooley és Paul

R. Lohnes munkája. Kizárólag olyan eljárásokkal foglalkozik, amelyeket sok változó (és kölcsönhatásaik) vizsgálatára alkalmazunk, és minden egyes leírt statisztikai technikához FORTRAN programot közöl. Az előbbi két középfokú olvasmánynál jóval haladóbb, stílusa helyenként szinte átrághatatlan, legálábbis az avatatlan olvasó számára.

A munka megtervezése

Legelőször azt kell eldöntenünk, használunk-e egyáltalán számítógépet. Ha az elemzendő szöveg rövid, az elemzés komplex, a kidolgozandó eljárás más szövegek elemzésére valószínűleg nem alkalmazható, és a rendelkezésre álló idő kevés, akkor inkább ne használjuk. Egy komplex program megírása maga is sok emberórát igényel, és további nagy idő a program belövése, bár a gépiidő-igény esetleg kevés. A programok első alkalommal ritkán működnek. A programot gépre visszük, a gép visszaadja, és rendszerint többször kell javítanunk, míg megkapjuk a kívánt eredményt. A hibakeresés stádiumában nagymértékben függ az ember attól, hogy a számítóközpont milyen gyorsan futtatja és küldi vissza a programokat. Mindenesetre a számítógép alkalmazásától remélt időmegtakarítás rokon a nagy beruházásoktól várt anyagi haszonnal: komoly kezdeti befektetésre van szükség.

Másodszor azt kell elhatározni, programozót alkalmazunk-e, vagy magunk írjuk a programjainkat. Mindkét lehetőség bevett gyakorlat, a választás nagymértékben egyéni ízlés dolga. Mint aki mindkettőt kipróbáltam, én határozottan a második változatra szavaznék. Egyrészt nagyobb önállóságot biztosít az embereknek, másrészt a programozás nagyon érdekes munka. A FORTRAN-ról mindenesetre jó tudni valamit, hogy a programozóval könnyebben megértsük egymást. A számítógépes cégek általában közlik a gépeiken használható FORTRAN dialektusok leírását. Sok iskolában rendszeresen tartanak rövid FORTRAN tanfolyamokat. Hasznos olvasmányok: Daniel D. McCracken: *A Guide to FORTRAN Programming* (New York, 1961) és Elliott I. Organick: *A FORTRAN Primer* (Reading, Mass., 1963). Az irodalmár szempontjából fő hiányosságuk az, hogy a nyelv alapos megismeréséhez néhány erősen matematikai jellegű feladatot kell kidolgozni. Vinton Dearing dolgozik egy irodalmárok számára tervezett anyagon, célja a szimbolikus nyelvi programozás tanítása. A COMIT könnyű megtanulására ajánlható *An Introduction to COMIT Programming* (Cambridge, Mass. 1962). Általánosabb munkák, amelyek nem programozást akarnak tanítani, de változatos információt tartalmaznak a géphasználók számára, és néhány szokatlan alkalmazást is leírnak: Bert F. Green, Jr.: *Digital Computers in Research: An Introduction for Behavioral and Social Scientists* (New York, 1963); *Computer Applications in the Behavioral Sciences* (ed. Harold Borko, Englewood Cliffs, N. J., 1962); *Natural Language and the Computer* (ed. Paul L. Garvin, New York, 1963). Bert F. Green könyve különösen világos és részletes bevezetés a tárgyba.

A program- és adatsomagok kártyalyukasztón készülnek. Ez hasonlít kicsit az írógéphez, de többet tud annál, például automatikus másolásra, sokszorosításra is képes. Nemcsak a megfelelő lyukakat lyukasztja, hanem a kártya felső részére nyomtatja is a megfelelő karaktereket. Ezután az elkészült csomagot át kell futtatni a verifikátoron (lehetőleg ne a lyukasztó végezze ezt),

ez a berendezés igen hasonlít a lyukasztóra, de lyukasztás helyett azt érzékeli, hogy a karaktereknek megfelelő lyukak megvannak-e, és ha nincsenek, piros lámpa kigyulladásával ad jelzést. Ez jóformán megduplázza a kártyacsomag készítési idejét, mégis standard és szükséges lépés, ha valamelyest is pontosságra törekszünk. De még abban a csomagban is lesz egy-két hiba, amit két tapasztalt lyukasztó készített, ill. ellenőrzött. Tehát a csomagot egy megfelelő gépen még egyszer át kell futtatni, hogy kinyomtassuk kártyánként egy-egy sorba, ezt egy harmadik ember még ellenőrzi, lehetőleg olyan valaki, aki ismeri a szöveget. Még így is előfordulhat, hogy egy-egy szó észrevétlenül kimaradt, tehát írhatunk esetleg egy olyan egyszerű programot, amelyik beolvassa a kártyákat, helyreállítja a szöveget, és körülbelül az eredeti formában kinyomtatja még egy ellenőrzéshez. Mindez nagynénis aggodalmaskodásnak tűnhet annak, aki még sose próbált szöveget pontosan kártyára vinni, de a gyakorlat majd neki is az ellenkezőt bizonyítja.

Két másik alapgép, melyeket a kártyacsomag előkészítéséhez használunk, a másoló, automatikusan produkálja a kártyacsomag másodpéldányát; a kollátor annak ellenőrzésére hasznos, hogy a kártyák megfelelő sorrendben vannak-e. Mindkét gép számos egyéb célra is szolgál.

A munka megtervezéséhez szükséges további információt — a gépiidő árát, az alapgépek árát, a programozók és lyukasztók helyi bérigényeit — a használni remélt számítóközponttól kell beszerezni. Ahhoz persze, hogy a központban bárkitől is használható tanácsot kapjunk, világosan tudnunk kell, pontosan mit akarunk csinálni, és mekkora anyagot akarunk feldolgozni. Ez a cikk azért született, hogy az olvasó a tanácsadóval eredményesen tudjon beszélgetni. További segítséget nyújtanak a géphasználók kézikönyvei, amelyek felsorolják az adott központ konvencióit és követelményeit, valamint az ott kapható előregyártott programokat.

Befejezésül

Ha sikerült megmagyaráznunk, hogy a számítógép eszköz, amellyel meg tud birkózni a humán kutató, ez az írás teljesítette a feladatát. Kétségtelen, hogy sok irodalmi probléma megoldása részben automatizálható, ezt már számos tanulmány bizonyította. A számítógép átveheti a rabszolgamunkát és néhány olyan feladatot, melyekre több emberélet is kevés volna — az embernek hagyva a kutatómunka alkotó, teremtő részét. Talán nem túlzás azt remélni, hogy a közeljövőben így kezd majd munkához a kutató: a tanulmányozott szerző nyomtatástól mikrofilmig bármilyen formában összegyűjtött szövegeit egy automatikus optikai berendezés olvassa végig, automatikusan elkészül egy a szövegváltozatokat tartalmazó kiadás és egy kondordancia, az esetleges javításokkal és a szöveg ágrajz-diagramjaival együtt. Az automatikus szintaktikai analízis lehetővé fogja tenni a szavakon kívül különböző nyelvi jellemzők gyakoriságának számlálását is. Mindez olyan alapot szolgáltat, hogy az esendő emlékezettől többé nem függő kutató olyan könnyedén építheti fel *saját* finom és bonyolult elemzését, szerzőségi, hatás-, stílus- és témavizsgálatait, ami jelenleg csak rövid szövegek esetén valósítható meg.

A fenti cikk megírása óta az IBM bejelentette, hogy 360-as számítógépein egy új nyelv, a PL/I is használható lesz. Ha ez a nyelv széles körben elterjed, áldás lesz mindazoknak, akik természetes nyelvi adatokkal dolgoznak, mert

az egyszerűséget és a FORTRAN számos jellemzőjét a gépi szimbolikus nyelvek hajlékonyságával kombinálja. Ezenkívül nagy karakterkészletet használ, módot ad karakterláncok kényelmes kezelésére, és az adatok ágrajz-struktúrában tárolhatók, ami a generatív nyelvészet művelői és a szöveg-történészek számára egyaránt hasznos.

(*The Computer and Literary Style (Ed. by J. Leed) Kent, Ohio, 1966.*)

(Fordította: Petőfi S. János)

KARL KROEBER

Számítógépes vizsgálatok az irodalomelemzésben

Őszintén szólva tulajdonképpen prédikálni akarok. Filológus voltomra büszke ember vagyok. Semmi tényleges technikai tudásom nincs a számítógépekről, és nem is látom szükségét, hogy többet megtanuljak róluk, mint ami a programozókkal és gépésztechnikusokkal együtt végzett munka során adódik. A számítógépek körülbelül ugyanannyira hasznosak a humán tudományokkal foglalkozó kutató számára, mint az írógépek, Hinman-szöveg-egyeztetők vagy a Xerox-gépek. Elég különös, hogy olyan filológusok, akikben fel sem merül a gondolat, hogy gépkocsijukat megpróbálják helyrehozni, abba a tévedésbe esnek, hogy ha használni akarják a számítógépeket, mélyrehatóan ismerniük kell őket. Ennek a tévedésnek egyik forrása megérdemli, hogy beszéljünk róla. A humán tudósnak, ha a számítógép segítségét kívánja igénybe venni, egyetlen központi feladata van: hogy elmondja a gépkezelőknek, mit szeretne elvégeztetni velük. Ez egyszerűen hangzik, de nem könnyű. Annak alapos, de világos megmagyarázása ugyanis, hogy *mit* akarok elvégeztetni, rákényszerít annak megmagyarázására is, hogy *miért* akarom megcsinálni az egész munkát, anélkül, hogy a szakmámbeliek hagyományos kegyeletébe menekülhetnék, és kényszerít, hogy világosan definiáljam tárgyam alapvető terminológiájának értelmét vagy értelmetlenségét. Sok filológust kényelmetlenül érint, ha ilyen feladatokkal kerül szembe, és vágyuk a számítógép megértésére talán a pszichológiai kibúvó egy formája.

Az érem másik oldalát tekintve az olyan számítógép-technikusokkal való érintkezés, akik tapasztalatom szerint soha nem igénylik, hogy megértsék az *én* tárgyam szakmai fogásait, igen érdekes és tanulságos lehet. Hadd idézzek egy különös példát. Elmentem a Wisconsin Egyetem Számítógép Központjába és azt mondtam: „Szeretném használni az önök gépeit regények prózastílusának elemzésére.” Azonnal ezt a választ kaptam: „Rendben van, reméljük, segíthetünk önnek, de először el kell mondania nekünk, mit ért stíluson.” Ez a beszélgetés jó néhány hónappal ezelőtt történt, azóta is azon töprengök, mit is értek én stíluson. A Számítógép Központban rá kellett jönnöm, milyen keveset tudok saját tárgyamról, és felül kellett vizsgálnom

azokat a terminusokat, amelyeket éveken át magától értetődően használtam. Sőt, az általános irodalmi tanulmányokhoz kapcsolódóan saját korábbi munkámat is újra kellett értékelnem.

Tehát az a véleményem, hogy egy filológusnak nem kell megpróbálnia szakértővé lenni a számítógépes műveletek terén, nemcsak azért, mert nem gazdaságos számára, hogy a teljes technológia elsajátítására vesztegessen az idejét, hanem azért is, mert járatlansága kényszeríteni fogja, hogy intelligens szakemberekkel párbeszédbe bocsátkozzon tárgyaról egy teljesen különböző szemszögből.

Ebből a párbeszédből mindketten a leghasznosabb módon tanulhatnak; és a Wisconsin Számítógép Központban ma Jane Austennek valószínűleg több olvasója van, mint bármely hasonló intézményben.

Más úton is eljuthatunk erre a pontra. Saját tapasztalatom azt mutatja, hogy a számítógép nem új *válaszokat*, hanem új *kérdéseket* ad a humán tudósoknak; nem végleges megoldásokat, hanem az alapvető problémák mélyebb megértését. Épp ezért hiszem, hogy azok fogják elérni a leghasznosabb, legforradalmibb eredményeket az adatfeldolgozás technikájának segítségével, akik egyben a hagyományos értelemben vett legjobb filológusok is.

Most hadd foglaljam össze gondolataimat — amelyeket a számítógépekkel való kapcsolatomban formált, alakított — a stilisztikai elvekről. Amit az *irodalmi* stílusról mondok, mutatis mutandis érvényes lesz a szépművészetre vagy a zenére is; mindenesetre, önök között biztos akad, aki felfedezi az általam elmondottakban olyan művészettörténetesek hatását, mint Meyer Schapiro és George Kubler, de ugyanakkor az elektronika nyomait is.

Ahogy most látom, a stílus részben mennyiségileg, részben minőségileg determinált, és a stílus azonosítása, leírása és értékelése olyan folyamatok, amelyek megkivánják az analitikus és szintetikus gondolkodás bonyolult összekapcsolását. A gondolkodás, különösen a szintetizáló gondolkodás terén semmi sem helyettesítheti az emberi elmét, de azt a mechanikus munkát, amely a stílus azonosításához, leírásához és értékeléséhez szükséges, leghatékonyabban a számítógépek segítségével lehet elvégezni. Ez azért van, mert ezek a folyamatok mind *komprehenzívítást*, adatok óriási halmazának kezelését, mind *intenzívítást*, sokrétű és dinamikus elemek egészen részletes összeállítását követelik.

Az irodalmi stílus, mint történeti jelenség, belső rokonságban áll a nyelvtörténettel is, és a kultúra, valamint az intézmények történetével, de ugyanakkor különbözik is tőlük. A legutóbbi szótár-statisztikai tanulmányok arra engednek következtetni, hogy a nyelvi változás egy bizonyos állandó sebességgel megy végbe. A kulturális változás közismerten kiszámíthatatlan. A nyelvi és kulturális változások természetének különbözősége valószínűleg arra az okra vezethető vissza, hogy a nyelv nem képes olyan komoly hatásokat befogadni, amelyek megzavarhatnák a kommunikációt, ezzel szemben a kulturális intézmények áldozatul esnek a behatásoknak, lévén, hogy nincs egy olyan állandó ellenőrző mechanizmusuk, amelynek a nyelvben működnie kell, ha meg akar felelni funkciójának. Az irodalom, úgy tűnik, közbülső helyet foglal el a nyelv története és az intézmények története között, és úgy hiszem, az irodalmi stílus ennek a pozíciónak egyik megnyilvánulása. Egy Shakespeare vagy egy Dickens előre nem látható kulturális esemény, noha Shakespeare és Dickens lényegében ugyanazon a nyelven írnak. Mindazonáltal, a módot, ahogy Shakespeare és Dickens írnak --- durván: hogy az egyik verses

drámát ír, a másik próza-regényt; részleteiben sem a kulturális szabálytalanságok, sem a nyelvi szabályosságok nem határozzák meg, csak az irodalomtörténet belső folyamatai. Ez azt jelenti, hogy a nyelvészeti tanulmányok megvilágítják ugyan az irodalmi stílus történetét (ez vonatkozik a kulturális tanulmányokra is), de nem magyarázzák meg és nem is tudják megmagyarázni az irodalmi stílus *belső* elveit. Noha nincs szándékomban eltekinteni a kultúrtörténészek munkájától, igyekszem meghatározni és értékelni azokat a változásokat és ismétlődéseket, amelyek speciálisan jellemzőek arra a különös jelképes *kommunikációra*, ami maga az irodalom.

Hadd támasszam alá ezt a fontos állítást egy más úton is. Bármennyire befolyásolja is a kultúrtörténet az irodalmi stílust, és bármennyire befolyásolja a nyelvtörténet, az irodalmi stílusnak megvan a maga története, saját rendszere az átalakulásra és változatlanul maradásra, és ez a belső rendszer, amellyel én mint az irodalom kutatója foglalkozom. Különösen azt szeretném hangsúlyozni, hogy noha a nyelvi jelenségek alapul szolgálnak az irodalmi stílus jelenségeinek, a nyelv tanulmányozása és a stílus tanulmányozása különböző vállalkozások, éppúgy, ahogy a fizika és a biológia is külön tárgyak, még ha a fizikai elvek alapul szolgálnak is a biológiai jelenségeknek. A nyelv és a stílus törvényei és elméletei — mint a gravitáció törvénye és a fejlődéselmélet — az elrendezés különböző szintjeire vonatkoznak. Talán érthetővé tehetném ezt a döntő pontot, ha tudnám, mi a stílus, de az egyik legfontosabb dolog, amire rájöttem — mint már említettem — teljes tájékozatlanságom ebben a kérdésben.

Ennek ellenére engedjék meg, hogy bemutassam hipotézisemet, amely illusztrálja gondolkodásom irányvonalát. A kritikusok úgy beszélnek egy regényíró stílusáról, mintha az valami állandó dolog volna. Szerintem ez túl kényelmes álláspont, amely akkor fejlődött ki, amikor még nem álltak rendelkezésünkre számítógépek. Feltételezésem az, hogy egy regényíró stílusa *folyamat*, még hozzá időbeli folyamat; olyan folyamat, amelynek során az író pályájának kezdetén írott regény a pályájának végén írott regényig fejlődik. Dickens stílusának vizsgálatát nem lehet egyetlen regényre korlátozni a miatt az állandó fejlődés miatt, amely regényeinek írói modorában észrevehető, a legelső regénytől a legutolsóig.

Ideális esetben az író stílusának meghatározásához szükségünk van összes kronológiai sorrendben összerakott műveire. Ezért nem lehetünk meg szöveg-elemző és bibliográfiai ismeretek nélkül. Bár ezt az ideális esetet az abszolút nullához hasonlóan csak ritkán vagy sohasem érhetjük el, annyit mégis nyertünk vele, hogy mércéül szolgálhat. Sejtjeni engedi, miért igényel a stílus tanulmányozása komprehenzivitást, különösen ha valakit inkább egy *műfaj* érdekel, mint egy író. Pontosabban az angol regénypróza stílusának leírásához az összes angolul írott regényt végig kéne vizsgálnunk a műfaj kezdetétől napjainkig. Jelenleg a feladat még lehetetlenség, de számítógépekkel már most megoldható 250 vagy 300, tekintélyes mennyiségű regény elemzése. Ez még nem is lenne olyan borzasztóan költséges, csak egy töredéke annak az összegnek, amibe egy rakétának a kilövőtoronyba való szállítása kerül!

Minthogy azonban még ez a szerény összeg sem áll rendelkezésemre, tervem csak egy csekély indítást adni a vállalkozásnak. Mindössze öt tizenkilencedik századi angol regényírót elemzek. Jane Austent, a három Brontë nővért és George Eliotot. Az írók kiválasztása teljesen tetszőleges, csakis egyéni érdeklődésem és jártasságom irányította. Történetesen Jane Austennel

kezdtém, és tanácsosnak láttam a női íróknál maradni, hogy ezáltal kizárjam a váltakozó legbecesebbikét. A hölgy-írók művei átfogják az angol regény egyik fő korszakát, durván számolva 1800—1875-ig. Regényíróink bizonyára nem a legnépszerűbb és valószínűleg nem is a legjellegzetesebb alakjai korunknak, de Austen és Eliot kétségtelenül élvonalbeliek, és a köztük levő lényeges különbségek hasznos szembeállításokat tesznek lehetővé. A Brontëk időben is, modorban is éppen Austen és Eliot közé illeszthetők. Ők egyébként egyedülálló alkalmat szolgáltatnak írónovérek tanulmányozására. Végül, az öt író által írott összes regény száma (22) elég kicsi, úgy hogy mindegyikük összes műveit kellő intenzitással lehet tanulmányozni.

E 22 regény elemzése során szeretném megállapítani egyrészt az öt író regény-prózájának jellemzőit, másrészt az őket összekapcsoló stílusbeli rokonság motívumait. Nemcsak az egyes írók stílusát kívánom leírni, hanem a XIX. századi regénynek mint műfajnak a stílusát is. Ennek az általános tervnek ki kell használnia azt, amit én a számítógépek fő erényének tekintek a humán tudományokkal kapcsolatban; azt az erőt, amellyel, mint már említettem, szimultán, intenzív és extenzív módon dolgoznak. Minthogy számítógépek segítségét vehetem igénybe, részletesen elemezni tudok egyes szintaktikai struktúrákat és speciális szókinccseket abban a tekintélyes anyagban, amit az öt szerző művei szolgáltatnak.

Hadd vázoljam fel röviden alapvető eljárásaimat. Minta-szakaszokat jelölök ki egy bizonyos könyvben. Háromfajta mintát használtam, amelyek összesen körülbelül tízezer szót tesznek ki: *Tömb-minták* — körülbelül húsz oldalnyi folytatólagos szöveg minden mondata valahol a regény matematikai közepe táján, legalább két fejezetet kell magába foglalnia; *rendszeretlen minták* — 10—20, egyenként öt egymást követő mondatból álló egység, rendszertelenül kiválasztva azokból az oldalakból, amelyek nem esnek bele a tömb-mintába; és *egyedi minták* — terjedelemben és természetben egyaránt változatosak, minthogy egyedi intuíciók vagy feltevések alátámasztására választjuk ki őket; például, egy regény első és utolsó fejezetének bevezető szakaszait, vagy egy bizonyos szereplő szájába adott szövegeket.

Asszisztensem vagy én átmegyünk a minta-szakaszokon úgy, hogy minden egyes szó nyelvtani információit bekódoljuk. A kód a lyukasztóhoz megy, akinek még csak angolul sem kell tudnia. A bejelöléssel foglalkozó asszisztensnek kell némi tudással rendelkeznie az angol nyelvtanról, de ezen kívül semmiféle különleges képzettségre nincs szüksége. Természetesen előfordulnak nehezen osztályba sorolható szerkezetek, ilyen esetekben megbeszéljük a problémát — ennek során mindig újabb és újabb hasonló jellegű nehézségek merülnek fel —, a problémákat és megoldásokat számon tartjuk. Minden szó adatait, magával a szóval együtt, külön kártyára lyukasztjuk. Retorikai vagy más makro-szintaktikai tulajdonságok jelölésére ugyanezt az eljárást használjuk, noha van már olyan programunk, amelynek segítségével tudunk számítógéppel mondatot elemezni, és lassan átváltunk egy olyan kötetlen rendszerbe, ahol csak egyszerűen bekódoljuk a szöveget, a nyelvtani vagy másfajta információkat pedig csak azután tesszük hozzá.

	Jane Austen <i>Persuasion</i>	George Eliot <i>Middlemarch</i>	Virginia Woolf <i>Jacob's Room</i>
Átl. mondathosszúság	25	25	16
leírás	27	36	16
párbeszéd	15	14	8
„Egyenletesség”	0,37	0,31	0,36
„Változatosság”	19	16	13
Háromból kettő „rövid”	49%	37%	50%
Háromból kettő „közepes”	22%	33%	23%
Háromból kettő „hosszú”	13%	18%	12%
Mellék- és főmondatok aránya			
Leírás	1,00	0,86	0,36
Párbeszéd	0,70	0,51	0,42
Mellérendelő és viszonyító kötőszók	66%	57%	50%
Kötőszó funkcióját betöltő határozók	17%	9%	10%
Alárendelő kötőszók	17%	33%	24%
Összetett mondatok			
Leírás	69	79	27
Párbeszéd	47	49	29
Egyszerű mondatok			
Leírás	23	16	60
Párbeszéd	32	42	49
Teljes szavak: főnév – ige – melléknév – névmás %	21 – 12 – 20 – 9	20 – 11 – 22 – 7	25 – 13 – 21 – 7
Konkrét-absztrakt főnevek aránya	0,75	0,46	1,7
Leírás	0,68	0,42	2,5
Párbeszéd	1,6	0,88	1,5
igék (egyszerű) jelenben	17%	23%	31%
igék (egyszerű) múltban	50%	44%	55%
igék feltételes múltban	8%	7%	4%
igék régmúltban	10%	11%	2%
Aktív – passzív – létige %	68 – 8 – 24	72 – 4 – 24	76 – 9 – 15
Melléknévek %	20	24	23
Számnevek %	17	14	9
1 szó a m. név és főnév közt %	6	6	9
2 szó a m. név és főnév közt %	5	8	6
3 szó a m. név és főnév közt %	5	5	7
4 szó a m. név és főnév közt %	5	3	5
Határozók %			
Mód	46	56	34
Idő	14	13	23
Hely	17	14	29
Melléknév és határozó fokozás aránya			
Középfok az alapfokhoz	0,11	0,15	0,04
Felsőfok az alapfokhoz	0,07	0,04	0,01
K + F fok az alapfokhoz	0,18	0,19	0,05

Szókincs: Austen, Emma; Woolf, Jacob's Room (egyenként hozzávetőlegesen 9000 szó)

Leggyakoribb főnevek:

Austen: *thing* dolog (24), *time* idő (16), *friend* barát (13), *body* test (12), *lady* hölgy (13), *evening* este (11), *father* apa (11), *home* otthon (11).

Woolf: *man* férfi (31), *woman* nő (23), *face* arc (22), *hand* kéz (226), *letter* levél (20), *life* élet (20), *day* nap (16), *night* éjszaka (16).

Leggyakoribb igék:

Austen: *say* mond (20), *make* tesz (12), *know* ismer (11), *see* lát (9), *come* jön (8).

Woolf: *know* ismer (19), *look* néz (15), *seem* látszik (12), *stand* áll (12), *like* szeret (11).

Leggyakoribb melléknévek:

Austen: *great* nagy (24), *good* jó (15), *little* kicsi (12), *young* fiatal (11), *old* öreg (8).

Woolf: *little* kicsi (14), *old* öreg (12), *white* fehér (11), *young* fiatal (9), *black* fekete (9).

Néhány tipikus „ly” képzős határozó:

Austen: *actually* pillanatnyilag, *certainly* bizonyosan, *cheerfully* vidáman, *comparatively* viszonylag, *mutually* kölcsönösen, *naturally* természetesen, *nearly* csaknem, *unfrequently* ritkán, *unnecessarily* szükségtelenül, *variously* változón.

Woolf: *awfully* borzalmasan, *beautifully* gyönyörűen, *bitterly* keserűen, *blatantly* közönségesen, *brighly* fényesen, *curiously* kíváncsian, *mysteriously* titokzatosan, *nonchalantly* közönyösen, *terribly* rettenetesen, *volubly* szaporán.

	Emma	Jacob's Room
<i>Főnevek</i>		
Testrészek	31	128
Foglalkozások	3	28
Bútorok, ház részei	19	105
Idő	67	108
Hang	3	35
Érzelem, érzelmi reakció	74	15
Értelmi tevékenység	47	13
<i>Igék</i>		
Hang, hallás (különös)	9	29
Mozgás, helyzet	28	83
<i>Melléknevek</i>		
Szín	1	52
Érzelem	49	22
Érték	65	33

Hadd tegyek most néhány általános észrevételt az eredmények alapján. A statisztikák jó részéhez a számítógép segítsége nélkül is eljuthatnánk. Az adatok egyszerűsége részben annak tulajdonítható, hogy ez a tárgy még nagyon kezdeti stádiumban van. Bár az elektromos gépek használata nem gazdaságos ott, ahol egy kézi számológép és egy logarléc is megtenné, de ha valaki előre látja (mint ahogy én is), hogy túl sok adat fog felhalmozódni ahhoz, hogy bármi mással, mint számológéppel kezelhető legyen, aligha nevezhetnénk pazarlónak az illetőt.

Énnél is fontosabb, hogy következtetéseink sokkal kevésbé értékesek, mint információink. Kutatásaink számítógépes feldolgozásával minden érdeklődőnek hozzáférhetővé tesszük azt az anyagot, amiből következtetéseinket levontuk. De a számítógépes feldolgozás óriási jelentőségét még mindig nem értékeltük kellőképpen. Bármilyen leírást vagy értékelést alakítunk ki, az általunk szolgáltatott adatok alapján mások finomíthatják, bővíthetik, módosíthatják, sőt meg is cáfolhatják ezt.

A lyukkártyákon vagy mágneses szalagokon tárolt információk nemcsak könnyen tárolhatók, szállíthatók és pótolhatók, de könnyen újraértékelhetők és újrendezhetők is. Az a korrekció-program, amit épp most készítettünk el, lehetővé teszi nemcsak a hibák kijavítását, hanem az információk újraosztályozását is, az új hipotéziseknek vagy a kutatások új irányvonalának megfelelően.

Már kevésbé biztató az az észrevétel, miszerint a jelenlegi eredmények és az őket létrehozó munka alapján sem a szintaxis, sem a szókincs nem elsődleges fontosságú a regény-próza stílusának meghatározásánál. Még nem végeztünk rendszeres vizsgálatokat a regény szintaxisa és szókincse terén, és az általunk feltárt adatok bizonyára érdekesek és hasznosak lesznek. De biztos vagyok benne — és azt hiszem, mindenki eljut ide, aki az én módszeremmel dolgozik —, hogy a nyelvtan és a szó-megválasztás inkább tünetei, mint lényege a regény-próza stílusának.

Az, hogy bizonyos mértékig minden regényíró szintaxisa és szókinccse egyéni, számomra sokkal kevesebbet mond, mint annak, aki a szerzőség megállapításával foglalkozik. Az a veszély mindig fennáll, hogy a stílustanulmány a szerzőség kutatásává csökken. Céлом nem pusztán azoknak a részleteknek összegyűjtése, amelyek Jane Austen prózáját megkülönböztetik Virginia Woolfétól, hanem eszközöket keresek a különbségek jelentőségének megállapítására. A stilisztikai jelentőség megállapításának egyik módja az lenne, ha a lehető legtöbb, Austen és Woolf kora között megírt regényt elemeznénk. Ha, tegyük fel, találnánk egy viszonylag állandó süllyedést az összetett mondatok arányában Austen 25%-ától Woolf 14%-áig, a különbség sokkal többet mondana, mint a jelenlegi adatok.

A számok még így is inkább mint *írókat* különböztetik meg Austent és Woolfot, semmint *regényírókat*, a próza művészeit.

Mindenesetre meg vagyok győződve róla, hogy élvonalbeli írók esetében a szintaktikai szerkezeteket, szóválasztást, még a retorika módszereit is sokkal alapvetőbb intuíciók és elgondolások határozzák meg. A regényíró természetesen ügyel stílusára és nyelvhelyességére, de ezek az alkotó tevékenységnek csak másodlagos megnyilvánulásai, felszíni kifejezései. Ami a regény-próza stílusának megértéséhez szükséges, az a regény elrendezésének, makroszintaktikus rendszerének megállapítása és leírása; a cselekményben megtestesülő képszerű szerkesztések; jellemzés; környezetrajz; nézőpont és ehhez hasonlók. A Wisconsin Egyetemen jelenleg olyan számítógép-programot dolgozunk ki, amely lehetővé teszi az ilyen makroszintaktikus elemzéseket.

Makroszintaxis

Az alapvető kategóriák és alkategóriák első halmaza

A) Folyamatosan működő elemek

1. Cselekvés

- a) leírás
- b) párbeszéd

2. Környezetrajz

- a) Belső
- b) Külső
- c) Meghatározatlan
- d) Negatív

3. Nézőpont

- a) Belső (pl. első személyű elbeszélés; szereplő gondolatai)
- b) Külső (írói kommentár)
- c) Speciális

4. Idő

- a) Folyamatos
- b) Határozatlan
- c) Negatív (pl. írói filozofálás)
- d) Visszaugrás

B) Nem folyamatosan működő elemek

- 1. Szereplők
- 2. Tárgyak

Ezt a makroszintaktikus programot finomítani, javítani fogják, teljes egészében átalakítják majd mások, akik megtanulják mélyebben és precízebben érteni, s ennél fogva értékelni a regény művészi formáját. De itt meg kell ismételnem vesszőparipám: a számítógépek éppen azért jelentenek értékes segítséget a filológusnak, mert amit végeznek, kényszeríti, vagy, ha jobban tetszik, inspirálja őt, hogy újratanulja és újraértékelje az emberiség eredményeit.

(Karl Kroeber: *Computers And Research In Literary Analysis.*) In: *Computers in Humanistic Research.* Prentice-Hall, Inc. 1967.)

(Fordította: Ullmann Gabriella)

CHRISTIANE és CLAUDE ALLAIS

Egy strukturális elemző módszer – és alkalmazása a „Les Liaisons Dangereuses”-re

Amint az irodalomkritikában egyre fontosabb szerepet kap maga a szöveg, a kritikusok körében egyre népszerűbb lesz a struktúra fogalma. A szövegstruktúra valamennyiüket érdekli, ugyanakkor a struktúrának igen kevés pontos definíciója létezik, és még kisebb a szövegstruktúra felderítésére tett sikeres kísérletek száma. Szerintünk a matematika segítséget nyújthat ezen a területen. Néhány figyelemre méltó kivételtől eltekintve, az irodalomtudományban ezidáig csak elemi matematikai eszközök használatára került sor, főleg a konkordanciák készítéséhez végzett szógyakorosság-számlálásokban.

Bemutatunk most egy matematikai módszert irodalmi művek struktúrájának felderítésére. Bár az irodalmi művek bármely típusára alkalmazható, különösen színdarabok és regények tanulmányozására alkalmas. A módszer illusztrálása céljából bemutatjuk annak egy levélregényre, a *Les Liaisons Dangereuses*-re való alkalmazását, hangsúlyozzuk azonban, hogy a módszer nem korlátozódik csak regényekre.

A regény meséjét, a jellemeket, leírásokat, szituációkat — azaz a regény tartalmazta elemeket — a szokásos matematikai terminológiát követve változóknak fogjuk nevezni. Ha a regényt az idő során kibontakozó periódusok egymásutánjának tekintjük, nyilvánvaló, hogy ahogyan a változók módosulnak a regény során, úgy változik a periódusok közötti hasonlóság mértéke. Egyes periódusok hasonlóak, mivel azonosak a változóik, mások különböznek. A regény periódusai közötti hasonlósági-különbségi mintát fogjuk mi struktúrának nevezni. Hangsúlyozzuk, hogy a vizsgált változóktól függően egy irodalmi műben többféle struktúra is megállapítható. A regény struktúrája sok más módon is definiálható, ennek tudatában vagyunk, a jelen definíciónak azonban nagy előnye az operatív jellege. Lehetővé teszi a struktúrák precíz és objektív leírását, és megkönnyíti különféle irodalmi művek struktúráinak összehasonlítását.

Mivel egy regényt sok változó jellemez, a struktúra megállapítására szolgáló módszerek általában impresszionista jellegűek. A kritikus elolvassa a regényt, és absztrahálja a struktúrára vonatkozó saját benyomásait. Mivel azonban nem tudja fejben tartani

valamennyi változó valamennyi változását, mindenképpen a szubjektív elemzéshez tér vissza, egyes pontokat alá-, másokat felülértékel. De ha az emberi agy nem is tud sikeresen egyszerre foglalkozni valamennyi változóval, a számítógép képes erre. A változók elemzése után a számítógép el tudja dönteni, hogy mely periódusok hasonlóak és melyek nem. Sőt, az eredményeket lerajzolja és a struktúrát így képszerű ábrázolásban tudja megmutatni.

Mielőtt sor kerülne az illusztrációra a *Les Liaisons Dangereuses* alapján, röviden körvonalazzuk a módszert. Öt egymást követő lépésből áll.

1. *A változók kiválasztása.* Az elemzésbe bevonandó változók kiválasztását részint a tanulmányozott regény természete, részint ezeknek a változóknak a mérhetősége határozza meg. Például: mivel a *Les Liaisons Dangereuses* levélregény, a főszereplők között váltott levelek száma bizonyos fokig érdekes lehet a kritikus számára. A levelek száma lenne tehát a kiválasztott változók egyike.

2. *A regény felosztása.* A regényt az elejétől a végéig egymást követő periódusokra kell osztani. Ez a felosztás megfelelhet a szerző saját felosztásának, tehát pl. a regény fejezeteinek vagy a színdarab felvonásainak, de a kritikus szabadon oszthatja fel a művet, ahogyan csak neki tetszik.

3. *A változók mérése.* A kritikus minden perióduson belül minden egyes változóhoz hozzárendel egy számot. Hogy a fenti példánál maradjunk: ha a változók egyike a *Les Liaisons Dangereuses*-ben Mme de Mertenil és Valmont levelezése, és ha az első periódusban 6 levelet váltanak, akkor ennek a változónak az értéke az első periódusban 6. Ugyanezt a műveletet végezzük el minden periódusban, minden változóra. Harmine változó esetén tehát a regény minden egyes periódusát 30 szám fogja jellemezni.

4. *A struktúra megállapítása.* Mivel a regény struktúráját a periódusok közötti hasonlóságok-különbözések mintájaként definiáltuk, szükség van bármely két periódus hasonlósági fokának meghatározására. Ezt a fokot a hasonlósági együtthatónak nevezett szám adja meg, kiszámítása a 3. lépésben a változókhoz rendelt értékekből történik. Ezeknek az együtthatóknak az értékei adják a teljes hasonlósági mintát (pattern), azaz a struktúrát.

5. *A struktúra rajzos ábrázolása.* A regény periódusai egy ábra pontjaival reprezentálhatók, az ezen pontok közötti távolságok arányossá tehetőek a megfelelő periódusok közötti hasonlóság fokával. Ha két periódus nagyon különböző, az őket reprezentáló pontok az ábrán nagyon távol lesznek egymástól. Ha két periódus között kicsi a változás, akkor a két pont közel lesz egymáshoz.

A Les Liaisons Dangereuses struktúrája

A könnyebb érthetőség kedvéért a vázlatban jelzett lépéseket fogjuk követni.

1. *A változók kiválasztása.* Egy levélregény struktúráját a szereplők által váltott levelek száma határozza meg. Ez a tény vezetett benünket ezeknek a változóknak a hangsúlyozásához. Egyéb változókat is tanulmányoztunk, így a különböző bonyodalmak (plots) közötti viszonyt és a főszereplők közötti szimpátia-antipátia érzéseket. Hely hiányában azonban itt csak a levélváltásokra vonatkozó eredményekről adunk beszámolót.

2. *A regény felosztása.* Néhány később tárgyalandó korlátozástól eltekintve a kritikus szabadon oszthatja fel a regényt úgy, ahogy neki tetszik. A *Les Liaisons Dan-*

gereuses-ben a levelek keltezve vannak, húsz hetet fognak át. Ha az egy hetet tekintettük volna felosztási egységnek, a levelezés ezáltal túlságosan felaprózódott volna, így 10 két-hetes periódust választottunk. Ezenkívül a regény utolsó levelét nem tekintettük, mivel majdnem egy hónappal későbbi, mint a megelőző, és egyedülálló mivolta könnyen lát-hatóvá teszi a helyét az egész levelezésen belül.

3. *A változók mérése.* Minden egyes periódusra meg kell határoznunk hogy ki ír-kinék és hányszor. Az 1. táblázat mutatja minden egyes periódusban a levelek számát.

1. táblázat: A 10 periódus során írott levelek száma (pl. Merteuil Valmontnak az 1. periódusban 3 levelet küld)

Periódusok	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Merteuil Dancenyhez						1			1	
Merteuil Cécilehez	1				1					
Merteuil Valmonthoz	3	3	3	3	1	1	2	1	4	
Merteuil Volangeshez				1	1					
Valmont Dancenyhez				1					1	
Valmont Cécilehez				2						
Valmont Merteuilhez	3	7	6	2	4	1	3	2	5	
Tourvel Valmonthoz		3	3	2				1		
Valmont Tourvelhez		5	3	3			1			
Tourvel Rosemondehez					2	2	2	2	1	
Tourvel Volangeshez	2	3								
Rosemonde Dancenyhez										1
Rosemonde Touvelhez					1	3	2			
Rosemonde Volangeshez										1
Volanges Dancenyhez			1							
Volanges Merteuilhez					1					
Volanges Tourvelhez	1	1								
Volanges Rosemondehoz									4	4
Danceny Cécilehez		4	2	2		1				
Danceny Merteuilhez						1			2	
Danceny Valmonthoz			1	1					2	
Danceny Rosemondehoz										2
Danceny Volangeshez			1							
Cécile Dancenyhez		2	2	1	1	1			1	
Cécile Merteuilhez	1	1			2					
Cécile Valmonthoz				2						
Cécile Sophiehez	4	4	2	1						
A mellékszereplők egymáshoz				1	3	2			1	4
Összesen:	15	33	24	22	17	13	10	6	22	12

A táblázat 10 oszlopa a regény 10 periódusának felel meg. Minden sor valamelyik szereplő egy másik szereplőhöz írt leveleinek számát adja meg. Látható, hogy az első periódusban Mme de Merteuil 3 levelet ír Valmont-nak és 3 levelet kap tőle, Mme de Tourvel 2 levelet küld Mme de Volanges-nak és így tovább, összesen 15 levélíg. A mellékszereplők levele-zését egyetlen változóban foglaltuk össze.

Az 1. táblázatnak 28 sora van, tehát az elemzés során 28 különböző változót kell figyelemmel kísérnünk.

4. *A struktúra megállapítása.* Hasonlítsuk most össze a 10 periódust, azaz az 1. táblázat 10 oszlopát, és állapítsuk meg hasonlósági fokukat a 28 változó figyelembe-

vételével. Két szereplő levelezése könnyen követhető végig a regény során, de ugyanaz 28 változóval egyidejűleg nagyon nehéz. Megoldást kell találnunk arra, hogy össze tudjuk fogni a sok különbséget bármely két periódus között. Ez úgy oldható meg, hogy kiszámítjuk a két megfelelő oszlop hasonlósági együtthatóját. Két periódus s hasonlósági együtthatója nagyjából a két megfelelő táblázat közötti átlagos különbségnek felel meg.

A hasonlósági együtthatónak nem az egyes periódusokban írt levelek számai közötti különbséget kell tükröznie, hanem a levélváltási patronok különbségeit. Ezért az egyes periódusokon belül nem a levelek számát, hanem százalékarányukat vettük figyelembe.

A 2. táblázatban található a regény bármely két periódusának hasonlósági együtthatója.

2. táblázat: A periódus-párok hasonlósági együtthatóinak táblázata (Példa: a 2. és 3. periódus hasonlósági együtthatója. 25)

		Periódusok									
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Periódusok	1										
	2	.44									
	3	.59	.25								
	4	.73	.41	.35							
	5	.62	.64	.65	.71						
	6	.85	.71	.69	.68	.47					
	7	.60	.60	.52	.67	.53	.49				
	8	.63	.61	.50	.68	.59	.69	.33			
	9	.62	.65	.56	.59	.58	.54	.54	.56		
	10	1.00	1.00	1.00	.95	.82	.85	1.00	1.00	.77	

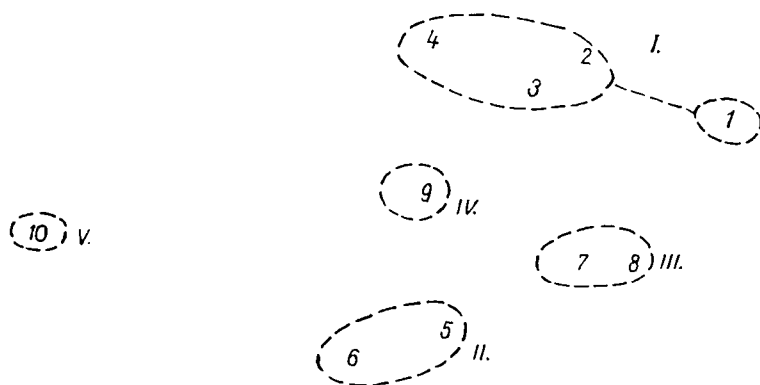
Mivel az s hasonlósági együttható a két periódus közötti különbséget reprezentálja, minél kisebb s értéke, annál hasonlóbba a periódusok – már ami a levélváltásokat illeti. $s = 0$ azt jelenti, hogy a két periódus azonos, $s = 1$ a regényen belüli maximális különbözőséget jelenti. Látható, hogy $s = .44$ az 1. és 2. periódusra, és $s = .25$ a 2. és 3. periódusra; ezek a számok mutatják, hogy a 2. és 3. periódus levélváltási patronjai jobban hasonlítanak, mint az 1. és 2. perióduséi. Vegyük észre, hogy a 2. táblázat szimmetrikus, mivel az 1. és 2. periódushoz tartozó s érték ugyanaz, mint a 2. és 1. periódushoz tartozó s érték. Ezért a táblázatnak csak az egyik felét adjuk meg. A 2. táblázat a regény struktúrájának matematikai leírásaként fogható fel, de értelmezését sokan nehéznek fogják találni, különösen ha a regény sok periódusra van osztva. Szerencsére a táblázatot egy könnyen áttekinthető ábrával lehet reprezentálni.

5. *A struktúra rajzos ábrázolása.* Lehet egy olyan ábránk, amelyen a 10 periódust 10 pont reprezentálja olyan módon, hogy bármelyik két pont távolsága az ezen két pont közötti hasonlósági együttható értékével együtt változik. Ha a periódusok hasonlóak, a megfelelő pontok közel vannak egymáshoz, ha a periódusok különböznek, a pontok távol vannak. Egy ilyen ábra a struktúra képi megjelenítését adja. A regény 10 periódusát 10 pont reprezentálja. Ezeket az 1–10 számokkal jelöltük. A számítógép úgy helyezte el

a pontokat, hogy a közöttük levő távolságok a periódusok közötti hasonlóság fokát mutatják. A szaggatott vonalakat azért rajzoltuk, hogy megmutassuk, hogyan alakít a 10 periódus 5 – az 5 „felvonásnak” megfelelő – csoportot.

A „felvonásokat” római számok jelzik.

Az 1. ábra a *Les Liaisons Dangereuses* struktúráját mutatja be. Az ábrára vetett első pillantásra látható, hogy a *Les Liaisons Dangereuses*-ben öt különböző perióduscsoport van, mintha a regény egy ötfelvonásos színdarabhoz hasonlóan bontakoznék ki. Az első felvonásba tartozna az 1. és a 2., 3., 4. periódus. Az a tény, hogy az 1. periódus a második csoporttól elkülönülten áll, azt mutatja, hogy az 1. és a 2., 3., 4. periódusok között fontos eltérések vannak.



1. ábra

A második felvonás az 5. és 6. periódusokból áll, ezek az ábra más részén helyezkednek el, távol a 2., 3. és 4. periódusoktól. A 7. és 8. periódus alkotják a harmadik felvonást. A 9. periódus egyedül áll, ezt a negyedik felvonásnak nevezhetjük. A 10. periódus távolabb áll az ábrán, mint bármelyik másik, ami azt jelenti, hogy az ötödik felvonásnak tekinthető részben lényeges változások vannak. Ez az öt felvonás a *Les Liaisons Dangereuses* struktúrájának öt fontos aspektusára jellemző. Mint már mondtuk, ezek az objektív módszerrel nyert eredmények egyetlen változóhalmazra, a levélváltásokra vonatkozóan definiálják a struktúrát, és ez a regény formájára vonatkozóan reprezentatív eredmény. Látni fogjuk azonban, hogy ez az öt felvonás, megfelel a regény tartalma öt jellemző aspektusának is. A továbbiakban az ábra mutatta forma és a tartalom viszonyát vizsgáljuk meg.

A. 1. felvonás: 1., 2., 3., 4. periódus

Az 1. periódus valóban nem lehet közel a regény egyetlen más periódusához sem, hiszen két specifikus vonása van: egyrészt ez tartalmazza a bevezetést a regényhez, másrészt a főszereplők nem mind írnak egymásnak.

Ha eltekintünk azoktól a levelektől, amelyeket Valmont és Mme de Merteuil küldenek egymásnak, és amelyek szabályszerűen végigvonulnak az egész regényen, akkor itt számolhatunk, három levéllel Mme de Tourvel és Mme de Volanges közt, és négyvel Cécile és Sophie között.

Mme de Volanges és Sophie bizalmasoknak tekinthetők, mivel nincs aktív szerepük a regényben és gyorsan eltűnnek, amint Mme de Tourvel-nak és Cécile-nek nincs tovább szükségük rájuk.

A bizalmasok eltűnése a regény expozíciójában azt mutatja, hogy a levélregénynek valami kapcsolata van a színpadi művekkel, a szereplők úgy fejezik ki az életet, hogy közben valóságosan élik azt, és az olvasó informálása érdekében az első felvonás elején szintén szükség van bizalmasokra.

A bevezető jeleneten kívül az első felvonás a 2., 3. és 4. periódust fogja össze. Valmont és Mme de Merteuil tovább írnak egymásnak, közben a cselekményt szervezik. Három fontos esemény fordul elő az érintett szereplők levelezésében. Mme de Tourvel szerelme Valmont iránt, Cécile szerelme Danceny iránt és Danceny Cécile iránti szerelme, Ugyanakkor a bizalmasokhoz szóló levelek száma vagy csökken (Cécile Sophie-hoz), vagy teljesen eltűnik (Mme de Tourvel Mme de Volanges-hez, a 3. és 4. periódusban). Ezért úgy látszik, a 2., 3. és 4. periódusok azok, amelyekben – ahogy a színdarabok első felvonásában szokásos – a cselekmény kibontakozik, és a főszereplők mind megjelennek.

B. 2. felvonás: 5., 6. periódus

Az 5. és 6. periódus eltér a 2., 3., 4.-től, amint ez a két periódus-csoport közötti távolságról is látható. Csökken a levelek száma, és a levelezési patron egészen más. Valmont és Mme de Merteuil levelezése folytatódik, de új elemek jelennek meg. Mme de Tourvel és Mme de Rosemonde kezdenek írni egymásnak, Cécile két levelet küld Mme de Merteuil-nek, Danceny megírja Cécilhez utolsó 2 levelét, és 5 levél (viszonylag jelentékeny szám: 5 az összesen 30-ból) mellékszereplőkkel kapcsolatos, így Azolannal, le comte de Gercourt-ral, illetve le Père Anselme-mal. Ezek az új elemek alkotják a mi második felvonásunkat. Ebben a felvonásban semmi különlegesen fontos nem történik (önmagában véve az sem fontos, hogy Valmont elcsábítja Cécile-t, kivéve amit ez föltár Valmont érzelmeivel kapcsolatban), de ebben a felvonásban minden előkészítődik. Hálót szövődik Mme de Tourvel köré, aki Valmont áldozatául esik: szerelmes a férfiba, s az gondosan előkészíti a bukását, megszerezve mind komornájának, mind gyóntatójának a bizalmát (ez magyarázza Valmont leveleit Azolanhoz és le Père Anselme-hoz). Hálót szőnek Danceny köré is, mivel nemcsak hogy Valmont elveszi tőle Cécile-t, hanem Mme de Merteuil behálózza a szerelmi komédiában. Így ezalatt a második felvonás alatt minden szerveződik, és az olvasó érzi, hogy hamarosan valami fontos esemény történik.

C. 3. felvonás: 7. és 8. periódus

A levelek száma tovább csökken: a 7. és 8. periódusban csak 10, illetve 6 levél van. Ez a szám nagyon kicsi a többi periódusokban írt levelek számához képest (pl. 33 a 2., vagy 23 a 3. periódusban). Ennek az az oka, hogy Valmont és Mme de Merteuil, Mme de Rosemonde és Mme de Tourval, valamint Valmont és Mme de Tourvel levelezésén kívül minden levelezés megszűnik. Ezek a levelek kizárólag Valmont és Mme de Tourvel viszonyával foglalkoznak. Olyan ez, mintha minden egyéb eltűnt volna a színpadról, Cécile Danceny iránti szerelme, Valmont és Cécile ügye, még Valmont Mme de Merteuil iránti érdeklődése is, hogy a figyelem arra összpontosuljon, ami a regény központi eseményének látszik: Mme de Tourvel és Valmont egymáshoz való viszonyára. Mme Tourvel körül a harmadik felvonásban szorul össze a háló. A grafikonon látható, hogy a 7. és 8. periódus egy irányváltásnál helyezkedik el, kulcsfordulatot jelezve a regény struktúrájában, pontosan abban a pillanatban, amikor Mme de Tourvel és Valmont viszonya döntő ponthoz ér.

D. 4. felvonás: 9. periódus

A 9. periódus önmagában áll, ami azt jelenti, hogy különbözik a könyv bármely másik periódusától; a 8. periódustól abban, hogy sok levelet tartalmaz (22-t a 6-al szemben), és bemutat egy új levelezést Mme de Volanges és Mme de Rosemonde között. A 9. periódus eseményekben és levelekben egyaránt gazdag negyedik felvonásnak tekinthető, amelyben az intrikák elérik a tetőpontot anélkül, hogy a végső megoldást elérnék. Ez valóban a regény csúcspontja.

E. 5. felvonás: 10. periódus

Az egymást követő periódusok közül a 9. és 10. periódus között van a legnagyobb távolság. Ez a két periódus tehát nagymértékben különbözik egymástól. A különbség nem meglepő, hiszen a 10. periódus a regény utolsó periódusa, így az utolsó felvonásnak és a befejezésnek felel meg (ha nem számítjuk a 175. levelet, amelyik önmagában véve a 11. periódus lenne). Minthogy Valmont meghalt a 10. periódus legelején, Valmont és Mme de Merteuil levelezése, ami állandó elem volt a regényben, véget ér.

Az olvasót Mme de Rosemonde és Danceny, valamint Mme de Volanges és Mme de Rosemonde levelei továbbra is informálják az eseményekről. Ez az utolsó periódus az elsővel szimmetrikusnak tűnik, nemcsak a levelek számát, hanem a bizalmasok szerepét tekintve is, mint pl. Sophie az 1. és Mme Rosemonde a 10. periódusban. A 175. levél, amely majdnem egy hónappal a 174. után keletkezett, epilógusként jön. Az ábrán nincs jelezve, de az összes többi periódustól nagyon messze állna.

A levelezés struktúrája a *Les Liaisons Dangereuses*-ben két fontos dolgot hoz napfényre: egyrészt, hogy a regény, úgy bontakozik ki, mint egy ötfelvonásos színdarab, amelyben minden felvonást gondosan előkészít az öt megelőző, másrészt, hogy az első és utolsó felvonás szimmetrikusak, és elsősorban a bizalmasok játsszák őket. A *Les Liaisons Dangereuses* struktúrájának rajzos ábrázolása megerősíti Jean-Luc Seylaz-t, aki ezt a művet „géometrie sensible”-ként definiálta.

Az analízis módszertana

Ebben a részben két kérdést vizsgálunk meg: hogyan válasszuk ki és hogyan mérjük a változókat, illetve azt, hogy milyen következményekkel jár, ha a regényt többféleképpen osztjuk periódusokra.

A változók kiválasztása és mérése

Egy változó bármiféle elem lehet, amit a kritikus a regényben tanulmányoz, így a cselekmény, leírások, szituációk, vagy mint a *Les Liaisons Dangereuses*-ben, a szereplők közötti levelezés. A struktúra meghatározásához a változókat valamilyen módon mérni kell. Valószínűleg a mai napig ez a legnagyobb akadály a matematikai módszerek alkalmazásának az irodalomtudományban. A legtöbb kritikus azt mondja, hogy egy szöveget lehetetlen vagy értelmetlen számokra lefordítani. Úgy gondoljuk, hogy ebben az állításban sok a dogmatizmus, és főként a számokkal való ismeretség hiányának tulajdonítható. Minden a mért változók jellegétől függ. Most a változók két típusáról fogunk beszélni:

1. Teljesen objektívan mérhető változók

Ebbe a kategóriába tartozik a szereplők levélváltásainak vagy beszélgetéseinek száma. Ez pontosan megszámlálható, legalábbis az irodalmi művek két típusában: a levélregényekben és színdarabokban, hiszen itt az író maga jelzi őket. Sok regényben szintén könnyen meghatározhatja számukat a kritikus.

Sok dichotóm változó is objektívan mérhető. A dichotóm változó olyan változó, amelynek csak kétféle értéke lehet: pl. egy jellemző jegy megléte vagy hiánya. Ez a

változótípus nagyon gyakran előfordul az irodalmi művek elemzése során. Hozzunk néhány példát: egy adott szituáció vagy előfordul vagy nem, egy cselekménytípus vagy előfordul vagy nem, egy szereplő vagy rendelkezik egy bizonyos jellemvonással vagy nem, vagy játszik ilyen vagy olyan szerepet vagy nem, két adott szereplő vagy hat egymásra vagy nem, illetve vagy egy bizonyos módon hatnak egymásra vagy nem. Ha a kérdéses jellemző létezik, a változó értéke egy, ha a kérdéses jellemző nem létezik, a változó értéke 0 lesz. Ha tehát azt mérjük, hogy egy szereplő játszik-e valamilyen adott szerepet az egyes periódusokban, a változó mérésének eredménye egy egyesekből és nullákból álló sorozat lesz: a változó értéke egy azokra a periódusokra, amelyekben a szereplőnek van ilyen szerepe, és nulla azokra a periódusokra, ahol a szereplőnek nincs ilyen szerepe.

2. Változók, amelyek méréséhez a kritikus ítéletére van szükség

Ebbe a kategóriába azok az esetek tartoznak, amelyekben egy jellemző megléte vagy hiánya nem egyértelműen biztos. Ilyenkor a kritikus aszerint ad „osztályzatot”, hogy milyen mértékben jelzi egy szituáció bizonyos jellemzők meglétét; példa lehet: a szereplők közötti szimpátia – antipátia érzések tanulmányozásának esete. Gyakori a hiedelem, miszerint ez a mérési típus teljesen szubjektív és ezért értéktelen. Egy ilyen ítélet objektivitási fokát könnyen értékelhetjük, ha ugyanazt az osztályozást több emberrel egymástól függetlenül elvégeztetjük. Ha az eredmények eltérnek, a mérés nem elég megbízható ahhoz, hogy további feldolgozás alapjául szolgáljon; ha megegyeznek, a mérés objektívnek tekinthető, hiszen az objektív mérés egyik definíciója az, hogy a mérést végző kritikus idioszinkráziái a mérést nem befolyásolják. Ezt a módszert egy skála megbízhatóságának értékelésére a pszichológiában már régóta használják.

A regény periódusokra osztása

A kritikus szabadon, tetszése szerint oszthatja föl a regényt, de van néhány szabály, amelyet be kell tartania. Minden periódusnak elég kicsinek kell lennie ahhoz, hogy homogén legyen, ugyanakkor elég nagyoknak ahhoz, hogy végül ne legyen túlságosan sok periódusunk. A periódusokra osztásnak természetesen meg kell felelnie a regénynek vagy színdarabnak; pl. nem osztjuk egy periódusba egy darab két jelenetét, ha azok nagyon különbözőek. Végül, ha több mű struktúráját akarjuk összehasonlítani, akkor a felosztásainknak valami módon összehasonlíthatóknak kell lenniük.

A módszer hasznossága könnyen belátható, ha összehasonlítjuk a levelezés-táblázatot (1. táblázat) a struktúra rajzos reprezentációjával (1. ábra). A kritikusnak, aki a levelezés struktúráját akarja földeríteni, szükségszerűen az 1. táblázatból kell kiindulnia. Nyilvánvaló, hogy ebből a táblázatból a struktúrát csak nagy nehézségek árán tudja absztrahálni, ugyanakkor az ábra igen világosan mutatja meg, milyen kapcsolatban vannak a regény különböző periódusai.

Mint már szó volt róla, különböző változók különböző struktúrákhoz vezetnek. Tanulmányozhatjuk a forma reprezentáns változóit és a tartalomra jellemző változókat. A két struktúrátípus összehasonlítása módszert nyújt a forma és tartalom közötti viszony meghatározására. Bár a módszer illusztrálására mi csak a formára reprezentáns változók egy halmazát választottuk ki, a forma és tartalom kölcsönhatásának megmutatása is lehetségesnek bizonyult.

A módszer nem korlátozódik regényekre. Színdarabok és más irodalmi művek struktúrájának leírására is használható. Érdekes lehet műfajokon és életműveken belül hasonlítani össze struktúrákat. Ez a módszer ellenőrzi a szubjektív interpretációkat, és megállapítja a helyes arányait azoknak az elemeknek, amelyeket az impresszionista megközelítés mindenképpen meghamisít. Mivel a módszer a periódusok között hasonlósági együtthatókat ad, az irodalomkritikus ezeket az együtthatókat felhasználhatja arra, hogy

a periódusokat hasonlóságuk szerint csoportosítsa, és ezáltal a művet nem-önkéntes homogén részekre ossza. Ugyanezek az együtthatók vizsgálhatók úgy, hogy meghatározzuk, hogy a különféle periódusok során milyen gyorsan mennek végbe a változások. Ez egy irodalmi műben a ritmus vagy a tempó megközelítésének az objektív módja. A módszer felfed olyan struktúrákat, amelyek az olvasó szem számára nem evidensek, mindazonáltal léteznek, és érdemes vizsgálni őket.

(*Revue. International Organization for Ancient Languages Analysis by Computer.*)

(*Fordította: Szöllösy Éva*)

GRÁNICZ ISTVÁN

A háromhangsúlyos tagolóvers ritmikai variációinak eloszlása N. Gumiljov „Ősz” c. költeményében

Ha számítógépeknek stílusvizsgálatra történő alkalmazásáról esik szó, akkor a legtöbb ember értetlenül kapja fel a fejét, és még azok is, akik hallottak már valamit az ilyen irányú kísérletekről, rögtön a szintaktikai egységek és a szókészlet numerikus meghatározására, szavak és egyéb nyelvi szimbólumok gyakorisági listájának elkészítésére, leírás és párbeszéd százalékarányának összehasonlítására gondolnak. Pedig ezekkel a vizsgálatokkal még korántsem merítettük ki a számítógépek alkalmazásának összes lehetőségét, már csak azért sem, mert a nyelvi jelrendszer használatának mennyiségi jellemzése költői művek esetében még az esztétikai információ materiális hordozójának (a szövegnek) természetéről sem ad teljes képet. (Nem is beszélve arról, hogy tulajdonképpen a műalkotásnak, mint komplex esztétikai jelnek a jelentését nem a struktúráját alkotó építőelemek összege határozza meg, hanem az üzenetet [message] az alkotórészek bonyolult kölcsönhatása hozza létre.) A költészetben a beszélt nyelvnek a műalkotás nyelvvé történő átalakítását szigorúbb megkötések szabályozzák, mint a prózában. A költő a nyelv által adott szintaktikai és kombinációs lehetőségekkel csak a ritmus megszabta határokon belül élhet. Ezért a ritmikai elemek rendszerének használata legalább ugyanolyan mértékben jellemzi egy költő stílusát, mint szókészlete, képi gazdagsága.¹

A Szovjetunióban az utóbbi években jelentős fejlődés tapasztalható a ritmusnak és versmértéknek matematikai – statisztikai módszerekkel történő vizsgálatában. Kolmogorov, Kondratov, Gaszparov és követőik kidolgoztak egy olyan szisztémát, amelynek segítségével lehetőség nyílik a műalkotások ritmusvariációinak gépi feldolgozására.² Munkájukban ugyanaz a megfontolás vezette őket, amely végeredményben alkal-

¹ M. L. GASZPAROV ritmikai szempontból a tagolóversnek három típusát különbözteti meg: jeszenyini, gumiljovi, cvetajevai. Теория стиха. Сборник статей. Л. 1968.

² Lásd A. N. KOLMOGOROV—A. M. KONDRATOV: Majakovszkij poémáinak ritmikája. Helikon, 1967. 473. L. A. H. Колмогоров—А. В. Прохоров: О дольнике современной русской поэзии. ВЯ. 1963 № 6 и 1964 № 1.

masszá teszi a számítógépeket bármilyen rendszer vizsgálatára – a sok időt igénylő fárasztó rutinmunka előre elkészített programok alapján történő gyors és pontos elvégzése.

Ezt a szovjet tudósok által elsőként leírt módszert szeretném az alábbiakban N. Gumiljov *Ősz* c. versének elemzésével illusztrálni.

Az *Ősz* több szempontból is megfelelőnek látszik erre a célra:

1. Bár kis terjedelme nem tette indokoltá számítógép igénybevételét a gyakori-sági táblázatok elkészítésénél, ugyanakkor – éppen kis terjedelménél fogva – lehetőséget nyújt a módszer elvi kitételeinek a műalkotás egészére vonatkozó kiterjesztésére, a ritmust meghatározó jelenségek szemléletes bemutatására, és a ritmikai variációk eloszlásából adódó következtetések érdemi tárgyalására.

2. Versmértéke – a háromhangsúlyos tagolóvers – meglehetősen egyszerű; ritmikai variációinak száma nem túl nagy, és azok is könnyen felismerhetők. Ugyanakkor nagyszerű példája annak a század elején az egész orosz költészetet forradalmasító verselési technikának, amely átmenetet képezve a klasszikus (szillabo-tonikus) és a szabad verselés között, alapjául szolgált és szolgál ma is a modern szovjet líra formai vívmányainak.

3. Egyike azoknak a XX. században szinte kivételnek számító rímtelen tagolóverseknek,³ amelyekben – éppen a rím hiánya következtében – jobban kidomborodik a ritmust meghatározó többi tényező – ütemelőző, szóvégződés, sorvégződés, hangsúlyeltolódás – szerepe.

N. Gumiljov az akmeizmusnak, ennek az 1913-ban megalakult irodalmi iskolának volt az egyik vezéregyénisége. Az akmeisták – a parnasszizmus képviselőihez hasonlóan – nagy súlyt fektettek a formai tökéletességre. Nemcsak a klasszikus versmértékeket sajátították el kiválóan, és használták fel költészetükben igen magas színvonalon, hanem a futuristákkal együtt az orosz verselési technika ritmikai eszközeinek gazdagítására is törekedtek, tovább folytatva azt a szimbolizmus által elkezdett munkát, amely a tagolóvers (dolnyik) rendszerének kidolgozására irányult. A tagolóvers a „szünettartó”⁴ versből fejlődött ki és az a sajátossága, hogy minden verssorában az egy hangsúlyhoz kötődött ritmikai elemeknek meghatározott számú csoportja fordul elő. (Egyes esetekben a szünet is ritmikai elemnek számít.) Az erős (ictus, potenciális hangsúly) és a gyenge pozíciójú egységek ritmikus váltakozása itt is érzékelhető, azonban a klasszikus verssel ellentétben a két nyomaték közti intervallum nem azonos hosszúságú, vagyis a gyenge pozíciójú egységek száma nem konstans, hanem kisebb-nagyobb határok között ingadozó független változó. Az ingadozás amplitúdója nyilvánvalóan 0/1, 1/2, 2/3⁵ esetekben a legkisebb; a maximális amplitúdót, amely mellett a tagolóvers még megőrzi ritmikai sajátosságait és nem válik szabadverssé, egyelőre nem sikerült megállapítani.

³ Mindössze három rímtelen tagolóversben írt nagyobb terjedelmű költői műről van tudomásom: АНМАТОВА, „A tenger szélén” c. poemájáról, valamint БАГРИККИ „Éj” és „Utolsó éj” c. költeményeiről.

⁴ A „szünettartó” vers (pauznyik) a klasszikus négymorás (az orosz nyelvben háromszótagos) versmértékekből jött létre oly módon, hogy a hiányzó szótagot szünettellel pótolták.

⁵ A „/” jel azt a két számot kapcsolja össze, amelyek között a független változó bármilyen értékeket felvehet; ami azt jelenti, hogy h/k esetében a következő szabályok érvényesek: $h \geq x \geq k$ (ahol x-szel jelöljük az intervallum szótagszámát), de mindig $h < k$. Ha $k - h = 1$, akkor a „/” jelet olvashatjuk „vagy”-nak. Egyébként a továbbiakban még a következő jelöléseket használjuk:

— hangsúlyos szótag
— potenciálisan hangsúlyos szótag
∪ hangsúlytalan szótag
! szóvégződés
() a verssor száma az „Ősz”-ben

Blok és Brjusov még megkövetelték, hogy minden ütem tartalmazzon hangsúlyos egységet. A modern tagolóversre már inkább az expresszívebb, hiányos hangsúlyú verssorok használata jellemző. A hiányos hangsúlyú formák kidolgozása, amely jelentős mértékben megnövelte a tagolóvers lehetséges ritmikai variációinak számát, az akmeisták nevéhez fűződik. „Az akmeisták költői gyakorlatának köszönhető, hogy a háromhangsúlyos tagolóvers az elmúlt két évtized alatt majdnem ugyanolyan népszerűvé vált, mint amilyen a XIX. században a négyes jambus volt” – állapította meg V. Pjaszt 1930-ban.⁶

E rövid bevezető után nézzük meg az elemzésre szánt verset:

ОСЕНЬ

Оранжево-красное небо... (1)
 Порывистый ветер качает (2)
 Кровавую гроздь рябины. (3)
 Догоняю бежавшую лошадь (4)
 Мимо стекол ананасов, (5)
 Решетки старого парка (6)
 И лебединого пруда. (7)
 Косматая, рыжая рядом (8)
 Несется моя собака, (9)
 Которая мне милее (10)
 Даже родного брата, (11)
 Которую буду помнить, (12)
 Если она издохнет. (13)
 Стук копыт учуствовался, (14)
 Пыль все выше. (15)
 Трудно преследовать лошадь (16)
 Чистой арабской крови. (17)
 Придется присесть, пожалуй, (18)
 Задохнувшись на камень (19)
 Широкий и плоский, (20)
 И удивляться тупо (21)
 Оранжево-красному небу, (22)
 И тупо слушать (23)
 Кричащий пронзительно ветер. (24)

ŐSZ

Narancsvörösen izzik az ég ma ... (1)
 Meg-megújuló szélroham rázza (2)
 A vérként pirosló berkenyét (3)
 Megszökött lovamat hajszolom egyre (4)
 A hattyúk tavának partjain futva. (5)
 Szemembe üvegkerti ablaka csillan, (6)
 Kerítésrácsok rohannak elébem. (7)
 Bozontos, kedves kutyám a társam (8)
 — Régi, kipróbált hűséges állat —, (9)
 Akit nem tudok kevésbé szeretni, (10)
 Mint saját tulajdon testvéröcsémet, (11)
 Akinek emléke élni fog bennem (12)
 Még azután is, ha lelkét kiadta. (13)
 A por magasba röppen, meggyorsult a (14)
 Paták dobogása. (15)
 Nem könnyű feladat vágóját követni (16)
 A fürgén iramló arabs telivérnek. (17)
 Legokosabb talán leülni a kőre; (18)
 Széles, lapos hátán kissé megpihenni, (19) —
 (20)
 És ostobán bámulni az égre, (21)
 Narancsvörösében megfürdetni arcom, (22)
 Dermedten fülelni (23)
 A vad, őszi szélnek rikoltó kacaját. (24)
 (saját fordításom)

Az *Ősz* nem rendelkezik szabályos strófaszervezettel, ezért célszerűnek látszik, hogy 24 verssorát a szemléletesség kedvéért feltételelesen öt nagyobb gondolati egységre bontsuk. Ezek a következők lesznek:

- I. (1) — (3)
- II. (4) — (7)
- III. (8) — (13)
- IV. (14) — (17)
- V. (18) — (24)

A felosztást egyébként ritmikai szempontok is indokolják. Ezeket az egységeket hosszabb időtartamú pauzák választják el egymástól, mint a szomszédos verssorokat.

Ha megnézzük a hangsúlyok eloszlásáról készített statisztikát, akkor látjuk, hogy 17 háromhangsúlyos és 7 kéthangsúlyos verssorunk van. A háromhangsúlyos verssorokban a hangsúlyok közötti intervallum kivétel nélkül 1/2 szótagot tesz ki, az ütemelőző

⁶ В. Пяст: Современное стиховедение. Л, 1930. 296.

hosszúsága pedig 0/2 szótag között ingadozik. Ezek az adatok lehetővé teszik, hogy felírjuk ennek a 12 versornak az általános képletét a következőképpen:

$$0/2 \text{ † } 1/2 \text{ † } 1/2 \text{ † } 0/2$$

Nyilvánvaló, hogy a valószínűségi változó négy értéket vehet fel, vagyis alakpé-
letünk az alábbi négy alakban realizálódik:

$$1. 0/2 \text{ † } 2 \text{ † } 2 \text{ † } 0/2$$

$$2. 0/2 \text{ † } 1 \text{ † } 2 \text{ † } 0/2$$

$$3. 0/2 \text{ † } 2 \text{ † } 1 \text{ † } 0/2$$

$$4. 0/2 \text{ † } 1 \text{ † } 1 \text{ † } 0/2$$

E négy lehetőségnek – amelyeket Andrej Belij terminológiája alapján mi is formáknak nevezünk – a versben történt felhasználását alábbi táblázatunk illusztrálja:

A forma			Példa
sorszám	gyakorisága	egyenkénti előfordulása	
1.	7	(1) (2) (4) (8) (16) (22) (24)	$\cup \text{ † } \cup \cup \text{ † } \cup \cup \text{ † } \cup$ Оранжево-красное небо (1)
2.	2	(6) (14)	$\cup \text{ † } \cup \text{ † } \cup \cup \text{ † } \cup$ Решетки старого парка (6)
3.	8	(3) (9) (10) (11) (12) (13) (17) (18)	$\cup \text{ † } \cup \cup \text{ † } \cup \text{ † } \cup$ Кровавую гроздь рябины (3)
4.	0	—	0/2 † † † † † 0/2 (nem fordul elő)

Gumiljov Ősz c. versének ritmikája a 4 alapforma kombinációjára épül fel (17 sor a vers 71%-át jelenti). Csak a 4. forma nem kerül alkalmazásra, ami természetesen nem bizonyítja azt, hogy a költő szándékosan leszűkítette a versmérték adta ritmikai variációk lehetőségét. Egyrészt a rendelkezésünkre álló adatok kis mennyisége eleve óvatosságra int a következtetések levonásánál, másrészt a 4. forma akusztikai szempontból megfelelő a szabályos kétszótagos (jambus, trocheus) versmértékeknek, és mint ilyen nem tekinthető a tagolóvers specifikus formájának.

1910-ben Oszip Mandelstam csodálatos hangzású formai újításai megnyitották az utat a tagolóvers hangsúlyhiányos formái előtt:

$\cup \cup \text{ † } \cup \cup \text{ † } \cup \text{ †}$
 Источается тонкий тлен
 $\cup \cup \text{ † } \cup \cup \text{ †}$
 Фиолетовый гобелен.
 $\cup \cup \text{ † } \cup \cup \text{ † } \cup \text{ †}$
 К нам на горы и на леса
 $\cup \cup \text{ † } \cup \cup \text{ †}$
 Опускаются небеса...

Mandelstamnak követői akadtak, és hamarosan a háromhangsúlyos tagolóvers középső hangsúlyának elhagyása általános jelenséggé vált. Így a 4 alapformából 3 újabb, hang-

súlyhiányos forma keletkezett:

5. 0/2 \leftarrow 5 \leftarrow 0/2 (1. formából)
 6. 0/2 \leftarrow 4 \leftarrow 0/2 (2. vagy 3. formából)
 7. 0/2 \leftarrow 3 \leftarrow 0/2 (4. formából)

Azért csak három új forma jött létre, mert a 2. és 3. formákból történő származtatás esetén a két megmaradt hangsúly közti intervallum egyaránt 4 szótagnyira nyúlik (1 + 1 + 2 = 2 + 1 + 1). Az általunk vizsgált versben csak a 6. forma fordul elő egy alkalommal:

$\begin{array}{ccccccc} & \cup & \cup & \leftarrow & \cup & \cup & \cup & \leftarrow & \cup \\ (5) & \text{М} & \text{и} & \text{м} & \text{и} & \text{м} & \text{и} & \text{м} & \text{и} \\ & \text{м} & \text{и} & \text{м} & \text{и} & \text{м} & \text{и} & \text{м} & \text{и} \\ & \text{и} & \text{м} & \text{и} & \text{м} & \text{и} & \text{м} & \text{и} & \text{м} \end{array}$
 (5) Мимо стекла оранжереи

Ha az első hangsúlyt elhagyjuk, akkor az alapformákból ismét 2 új formát kapunk:

8. 2/5 \leftarrow 2 \leftarrow 0/2
 9. 2/5 \leftarrow 1 \leftarrow 0/2

Mindkét forma versünkben egy-egy verssorral van képviselve

$\begin{array}{ccccccc} & \cup & \cup & \cup & \leftarrow & \cup & \cup & \cup & \leftarrow & \cup \\ (7) & \text{И} & \text{л} & \text{е} & \text{б} & \text{е} & \text{д} & \text{и} & \text{н} & \text{о} \\ & \text{л} & \text{е} & \text{б} & \text{е} & \text{д} & \text{и} & \text{н} & \text{о} & \text{л} \\ & \text{д} & \text{и} & \text{н} & \text{о} & \text{л} & \text{е} & \text{б} & \text{е} & \text{д} \end{array}$
 (7) И лебединого пруда

$\begin{array}{ccccccc} & \cup & \cup & \cup & \leftarrow & \cup & \leftarrow & \cup \\ (21) & \text{И} & \text{у} & \text{д} & \text{и} & \text{в} & \text{л} & \text{я} \\ & \text{у} & \text{д} & \text{и} & \text{в} & \text{л} & \text{я} & \text{у} \\ & \text{л} & \text{я} & \text{у} & \text{д} & \text{и} & \text{в} & \text{л} \end{array}$
 (21) И удивляться тупо

Elméletileg elképzelhető még egy 10. forma is, amelyben csak az utolsó hangsúly marad meg: 4/8 \leftarrow 0/2, de a gyakorlatban nagyon ritkán találkozunk vele, azon egyszerű oknál fogva, hogy az orosz nyelvben kevés az olyan szó, amelyben 4/8 hangsúlytalan szótag előzi meg a hangsúlyt.

A hangsúlyhiányos formák fenti vizsgálata végeredményben megmutatta, hogy a 7 kéthangsúlyos verssor közül is 3 [(5) (7) (21)] tulajdonképpen a háromhangsúlyos tagolóvers szabályai szerint épül fel, hiszen a hangsúlyok számának csökkenése nem a hangsúlyos szótag eltűnését jelenti, hanem a hangsúlyok közti intervallum szótagszámának 1-gyel való növelését, és így nem érinti a formáknak az alapritmust meghatározó viszonylagos izokroniáját (az orosz nyelvben a hangsúlyos szótag kiejtése is ugyanannyi időt igényel, mint a hangsúlytalané).

A ritmikai formák meghatározásával azonban még korántsem merítettük ki magának a ritmusnak a fogalmát. A ritmust meghatározó tényezők között fontos szerep jut az ütemelőzőnek (anakrusisnak) is. Könnyű belátni, hogy azonos forma ütemelőző nélküli és dupla ütemelőzős (kétszótagos anakrusis) változatainak akusztikai interpretációja nem azonos hangzást eredményez. Ez azt jelenti, hogy az ismertetett formáknak az ütemelőzőtől függően 30 variációja lehetséges, amelyeknek mindegyike modifikálja az alapritmust. Összefoglaló táblázatunkban ezért ezeket a variációkat úgy jelöljük, hogy a forma sorszámát az ütemelőző szótagszámának megfelelő indexszel látjuk el.

Az ütemelőzőhöz hasonló ritmusformáló faktor a szóvégződés is. Nem mindegy, hogy a szóvégződést jelző nem metrikai szünet hol töri meg a hangsúlyok közti hangsúlytalan intervallum folytonosságát. Amíg verssorok egy szótagnyi szóvégződés eltérése csak nüanszokban jut kifejezésre az akusztikai interpretáció alkalmával, addig több szótagos eltérés még azonos formák esetén is éles hangzásbeli kontrasztot hoz létre:

$\begin{array}{cccc|cccc} & \cup & \leftarrow & \cup & \cup & \leftarrow & \cup & \leftarrow \\ \text{Часов} & \cup & \cup & \leftarrow & \cup & \leftarrow & \cup & \leftarrow \\ & \cup & \cup & \cup & \cup & \leftarrow & \cup & \leftarrow \\ \text{Томительная} & \cup & \cup & \cup & \cup & \leftarrow & \cup & \leftarrow \end{array}$
 Часов | однообразный бой
 Томительная | ночи повесть.

Ezért szükséges figyelembe vennünk a hangsúly utáni szótagok számát, és az intervallumot ennek alapján két részre osztani. Ha egy szó hangsúlyos szótaggal kezdődik, akkor nyilvánvalóan az előtte álló szó hangsúlytalan része az egész intervallumot betölti. A szóvégződés kijelölése azonban ilyen esetben is lényeges, hiszen a szünet éppen a hangsúly előtt áll be, és így az ütemkezés még inkább érzékelhetővé válik. Összefoglaló táblázatunkban a hangsúlyos szóvégződést a-val, a trocheikus végződést b-vel, a daktilikust c-vel jelöljük, különbséget téve a tagolóvers specifikus (nagy betű) és más versmértékekben is előforduló (kis betű) intervallumai között. A szóvégzódések modifikáló hatását is figyelembe véve ritmikai variációink száma 102-re emelkedett, pedig még nem is tettünk említést a ritmust szintén befolyásoló klauzuláról és a rimelhelyezésről. Nyilvánvaló, hogy a nagyszámú ritmikai variációknak ezt a sok szempontú, fásasztó és nagy hibalehetőségeket magában rejtő vizsgálatát nagyobb lélegzetű költői művek esetén a számítógép gyorsabban és pontosabban el tudja végezni, mint az ember.

De felmerül a kérdés: miért van erre szükség? Mit tudunk meg abból, ha ismerjük, hogy a költő a rendelkezésére álló, a versmérték által adott variációk közül hányat és hányszor használt? Hogy erre a kérdésre válaszolhassunk, térjünk vissza Gumiljov *Ősz c.* verséhez, és összegezzük a tapasztalatokat.

Az 1. formát a költő 7 alkalommal használja, 5-ször egyszótagos ütemelőzővel kombinálva, ami azt jelenti, hogy ezek a sorok hangzás szempontjából adekvátok a hármass amphibrachysszal. Mellesleg a 24 verssor közül 13 kezdődik egyszótagos anakrusisszal. A klauzula minden esetben egyszótagos, aminek valószínűleg az az oka, hogy amíg a rímtelen jambikus versekben megengedhető a hangsúlyos és hangsúlytalan sorvégzódések váltakozása, addig a rímtelen tagolóversnél szükség van a verssor végének félre nem érhető jelzésére. A hangsúlyok közti 41 intervallum közül 27 kétszótagos (66%) és 13 egyszótagos. A szótagvégzódések statisztikai megoszlása a következő: a 41 szóvégződés közül 8 hangsúlyos, 15 daktilikus és 17 trocheikus. A kétszótagos intervallumoknak ez a $\frac{2}{3}$ -os túlsúlya és az egyszótagos ütemelőzők viszonylag nagy száma 5 tisztán amphibrachysi verssor előfordulásával egyidejűleg arra a gondolatra vezet bennünket, hogy Gumiljov *Ősz c.* versét amphibrachysból kialakult szabályos tagolóversnek tekintjük, amelynek konkrétan erre a versre érvényes képlete:

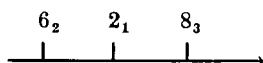
$$0/2 - 1/2 - 1/2 - 1$$

Milyen következtetésekre juthatunk tehát a verssel kapcsolatban a birtokunkban levő adatok segítségével?

Ha a ritmikai formák eloszlását a tartalommal összefüggésben gondolati egységeként megvizsgáljuk (itt eltekinthetünk az ütemelőzők és a szóvégzódések modifikáló hatásától, mert az csak az azonos formatartományban található variációk további differenciálására szolgál), akkor azt az érdekes megfigyelést tehetjük, hogy a verset kezdő és végző, tehát tulajdonképpen keretbe foglaló természeti kép – a narancsvörös égbolt és az őszi szél – ritmikai szinten ugyanabban a formában realizálódik. Ráadásul erről az 1. formáról tudjuk, hogy lassú, mértéktartó szabályos ritmusával a klasszikus formákhoz közelít, és ezért igen alkalmas statikus, nyugalomban levő állapotok kifejezésére. Azt a megállapításunkat, hogy az 1. forma itt éppen ilyen funkciót tölt be, az is alátámasztani látszik, hogy három további előfordulása szintén tények konstatálásának ritmikai megfogalmazására korlátozódik.

A II., III. és IV. gondolati egység – ha csak a lényeget nézzük – egy mozgásfolyamatról közöl információkat. Ennek a résznek a ritmikai megfelelője 5 különböző forma rendszertelennek tűnő kombinációjából épül fel. Azonban e formáknak – amelyek specifikusan csak a tagolóvers formái – van egy közös vonásuk, ami kivétel nélkül

szembeállítja mindegyiküket az I. formával: a hangsúlyok közti intervallumok lerövidülése felgyorsítja, dinamikusabbá teszi a ritmust. A II. egység a mozgásfolyamatot nyugalomban levő tárgyakhoz viszonyítva mutatja be, míg a III. egységben a folyamat leírása megmarad a mozgásban részt vevő – fizikai terminussal élve – „zárt rendszer” keretein belül. Itt érdemes felfigyelni arra, hogy a mozgást definiáló különböző objektumok más és más ritmikai formában történő felvillanása az üvegháznak, a park kerítésének és a tónak ritmikai szinten való „lefényképezésével” egyenértékű (a három hang-súlyhiányos forma közül kettő éppen itt fordul elő !)



A III. egységben a ritmus dinamikusabb, mint a vers kezdetén és végén, de megmarad a 3. forma tartományában, vagyis egyenletesen gyorsá válik, ami megfelel a mozgásban levő „zárt rendszer” fizikai sajátosságainak. Leszögezhetjük tehát, hogy a verssorok szemantikai tartalma szoros összefüggésben van ritmikai megformálásukkal. A verssorokat alkotó szavak konkrét jelentése egy mozgásfolyamatot ír le, *tudatosít* fogalmi szinten, a ritmikai interpretáció pedig magát a mozgást és annak különböző fázisait teszi érzékelhetővé. A nyelvi és ritmikai elemeknek ez a bonyolult kölcsönhatása hozza létre az interferenciájukon felépülő egységes struktúrát, amely esztétikai szinten kifejezésre juttatja az egész verset átható panteisztikus pátoszt.

Gumiljov *Ősz* c. költeményében előforduló ritmikai variációk összefoglaló táblázata:

(1)	1.1	c c	u	↑	u	u	↑	u	u	↑	u
(2)	1.1	c b	u	↑	u	u	↑	u	u	↑	u
(3)	3.1	c A	u	↑	u	u	↑	u	u	↑	u
(4)	1.2	b c	u	u	↑	u	u	↑	u	u	↑
(5)	6.2	b	u	u	↑	u	u	↑	u	u	↑
(6)	2.1	B c	u	↑	u	u	↑	u	u	↑	u
(7)	8.3	c	u	u	↑	u	u	↑	u	u	↑
(8)	1.1	c c	u	↑	u	u	↑	u	u	↑	u
(9)	3.1	b A	u	↑	u	u	↑	u	u	↑	u
(10)	3.1	c A	u	↑	u	u	↑	u	u	↑	u
(11)	3.0	b B	↑	u	u	↑	u	u	↑	u	u
(12)	3.1	c B	u	↑	u	u	↑	u	u	↑	u
(13)	3.0	b A	↑	u	u	↑	u	u	↑	u	u
(14)	2.0	A a	↑	u	u	↑	u	u	↑	u	u
(15)	—	A	↑	u	u	↑	u	u	↑	u	u
(16)	1.0	b c	↑	u	u	↑	u	u	↑	u	u
(17)	3.0	b B	↑	u	u	↑	u	u	↑	u	u
(18)	3.1	b A	u	↑	u	u	↑	u	u	↑	u
(19)	—	b	u	u	↑	u	u	↑	u	u	↑
(20)	—	b	u	↑	u	u	↑	u	u	↑	u
(21)	9.3	B	u	u	↑	u	u	↑	u	u	↑
(22)	1.1	c c	u	↑	u	u	↑	u	u	↑	u
(23)	—	B	u	↑	u	u	↑	u	u	↑	u
(24)	1.1	b c	u	↑	u	u	↑	u	u	↑	u

Az ilyen következtetéseket sokan hitetlenkedve fogadják, és szeretik légből kapott, erőszakolt belemagyarázásoknak tekinteni. A ritmikai formák megválasztása, kombinációja és eloszlása azonban 24 soros versünkben aligha nevezhető véletlennek, és ez szükségszerűen arra készítet bennünket, hogy kísérletet tegyünk a kiváltó okok megmagyarázására. (A nem véletlen, természetesen, nem jelenti azt, hogy tudatos.) Hiszen ha a 3. forma előfordulásának valószínűségét $\frac{1}{3}$ -nak vesszük (gyakorisága alapján), akkor a formák teljesen rendszertelen kombinációja esetén egy olyan, a versünkben található ötös csoporthoz hasonló, azonos tagokból álló ritmikai lánc kialakulásának valószínűsége:

$$\frac{24 - 8}{24} \cdot \left(\frac{1}{3}\right)^5 = 0,0027$$

ami azt jelenti, hogy egy végtelen számú versorból álló hasonló konstrukciójú költői műben átlagosan körülbelül 367 soronként jön létre megegyező formájú szomszédos verssoroknak általunk tapasztalt csoportosítása.

A számítógépekre vár tehát a ritmus vizsgálatában az a feladat, hogy a költői művek ritmikai variációit megállapítsák, eloszlásukat meghatározzák, és olyan számadatokat bocsássanak az irodalomtudósok rendelkezésére, amelyeknek az elméleti valószínűségekkel való egybevetése és értékelése segítségükre lehet abban, hogy pontosabban meghatározzák a műalkotásnak, mint a való világ modelljének egységes és oszthatatlan struktúráját, felderítsék a költői formák fejlődésének immanens törvényeit.

A számok és az irodalomtudomány

Napjainkban nagyon elterjedtek, mondhatni divatosá váltak az irodalomtudomány „igazi” tudománnyá minősítését célzó törekvések. Az ilyen elképzeléseknek az alapját az a gondolat szolgáltatja, hogy a tudományosság kritériuma a természettudományokban megvalósuló egzaktság; ebből következik az a (gyakran Marxra való hivatkozással emlegetett) érv, hogy csakis az a diszciplína érdemli meg a tudomány nevet, amely matematikát tud alkalmazni, amelynek törvényei matematikailag formalizálhatók. Ez az egzaktságra való törekvés lényegében az objektivitásra való törekvést rejti magában, azt az igényt, hogy az irodalomtudomány (és általában a történettudomány) olyan objektivitásra, olyan ismeretelméletileg verifikálható ítéletekre legyen képes a maga tárgyát illetően, amilyenek a természettudomány ítéletei.

Abból azonban, hogy a művet legkisebb elemeitől egészéig, szavainak szintjétől kompozíciójának szintjéig olyan jelentésnek foghatjuk fel, amely a denotáció és konnotáció egysége, az következik hogy a szubjektivitás (az irodalmi üzenetnek és az arról való beszélésnek, az interpretációnak lényegi, funkcionális tartozéka lévén) az irodalomtudomány tárgyának is (az irodalmi üzenetnek), alapvető módszerének is (az interpretációnak) lényegi mozzanata, s mint ilyen, az irodalomtudományból ki nem iktatható.¹ Azok az objektivitásra törekvő eljárások,

¹ Ezek a megjegyzések egy nagyobb dolgozathoz tartoznak, amelyben részletesen kifejtettem, hogy denotáción értem a közvetlen fogalmi, szótári (köznyelvi) jelentést, a konnotáción pedig azt a jelentéstöbbletet, amely a művészeti közlésben ahhoz járul, s csakis a mű szövegösszefüggéseiben jelentkezik.

amelyek a természettudományok objektivitását kívánják megvalósítani az irodalomtudományban, a kritikában, az interpretációban, eleve kilátástalanok tehát. Elméletileg ezt azzal magyarázhatjuk, hogy az objektivitás legfeljebb az üzenet denotációjára vonatkozó értelmezésben valósítható meg; a denotáció azonban az irodalmi műnek csupán hipotetikusán különválasztható eleme; a mű a konnotációja nélkül nem mű, legfeljebb annak megcsonkított, eltorzított, meghamisított és élettelen utánzata. Az úgynevezett egzakt vizsgálatok alaposabban szemügyre véve jól példázzák az eljárásaikban rejlő korlátokat: csak a denotátumot tudják megragadni a műben, azzal pedig a művet csonkítják meg. Ha viszont a mű konnotációját kísérik meg egzakt eljárásokkal megragadni, a figyelmesebb vizsgálat mindig kimutatja a szubjektivitás rejtett meglétét az eljárásokban.² A legobjektívabbnak (egyben legezaktabbnak) látszó eljárás: megszámlálni a mű hangjait (és hangközeit, szüneteit). Eredményül kapunk egy számot, amely numerikusan meghatározza a mű terjedelmét. Rendkívül egzakt és maximálisan objektiv eljárás — rendkívül sovány és a mű lényegét illetően semmitmondó eredmény. Mihelyt tovább lépünk és megszámláljuk pl. a mű magas és mély hangjait (veláris és palatális magánhangzóit), nyomban olyan problémák merülnek fel, amelyek az egzaktságot máris korlátozzák: pl. nehéz egyértelműen eldönteni, hogy hová soroljuk az ún. közép-hangokat (a palato-veláris magánhangzókat); mihelyt pedig megkísérelünk túllépni az egzakt numerikus számokon és azok formális viszonyain (ennyi és ennyi, ez így aránylik ahhoz stb.), hogy valamilyen óvatos következtetést vonjunk le belőlük (pl. azt, hogy a palatálisok mélységet, komolyságot stb., a velárisok magasságot, derűt stb. fejeznek ki), nyomban becsempészünk eljárásunkba a szubjektiv mozzanatot. (Köztudott, hogy hangok zeneiségének értelmezése fogalmilag nem meghatározott, logikailag nem ragadható meg.) Még inkább ez a helyzet, amikor a szavak szintjére lépünk át, a szintagmák, mondatok szintjéről nem is beszélve (ez utóbbit maguk az ilyen törekvések képviselői is a legnehezebb feladatnak tartják, s gyakorlatilag nem is művelik). Köztudott, hogy az egzakt eljárások művelői is kiegészítik numerikus eljárásaikat azok eredményeinek a szöveg-összefüggésben való elhelyezésével: a legalább körvonalalaiban egyértelműsített domináns magánhangzófekvést összevetik a szöveg (verssor, versszak stb.) jelentésével (szótári jelentésével és konnotációjával!), „tartalmával”; ilyenkor gyakran megesik az is, hogy a szavak vagy a szintagmák, mondatok szintjén jelentkező jelentés éppen ellentéte a zenei (fonetikai) jelentésnek (hangulatnak). Csakhogy a szavak, illetve a szintagmák szintjén jelentkező hangulat vagy „tartalom”, jelentés már a mű konnotációjához tartozik, és ezért minden esetben kimutatható értelmezésében a szubjektivitás jelenléte, nem is szólva arról, hogy a „tartalom” bevonása ellentétben van az egzakt eljárással.

Azt jelenti-e ez, hogy nincs szükség ilyen vizsgálatokra? Nem. Ilyen vizsgálatokra szükség van. A nyelvnek s a költői nyelvnek a titkait segíthetnek feltárni az ilyen egzakt vizsgálatok; s ezeknek a titkoknak a feltárására nagyon nagy szükség van, hiszen közvetve az emberi gondolkodás mechanizmusának a feltárásához, alaposabb megismeréséhez törnek utat. De érvényességi körüket nem szabad túlbecsülnünk. Az ilyen egzakt vizsgálatok nem helyettesíthetik a mű interpretációját, legjobb esetben segítséget nyújthatnak módszerei finomításához. Nem szabad elfelednünk, hogy a mű csakis az interpretációjában (ebben a lényegét te-

² Erre KARL KROEBER eljárása is példa: önkényesen választott szerzők, művek és „egyedi intuíciók vagy feltevések” alátámasztására kiválogatott szöveginták.

kintve szubjektív eljárásban) él és tölti be lényegi funkcióját. A mű nem arra való, hogy méricskéljük — az olvasót sosem fogjuk rávenni erre —, hanem arra, hogy élvezzük, ez pedig szubjektum jelenléte és működése nélkül elképzelhetetlen.

S vajon azt jelenti-e mindez, hogy az objektivitás megvalósíthatatlan a mű interpretációjában? Nem, csak az egyéni interpretációban megvalósíthatatlan; az egyéni interpretációban a szubjektum jelenléte és működése nélkülözhetetlen. Az interpretáció objektivitása, mint már utaltam rá, csak az interpretációk végtelen sorában, az interpretáció történetiségében valósulhat meg: a heterogén, egyéni és szükségképp szubjektív interpretációk egységes történeti folyamattá olvadva, a mű értelmének, jelentésének bonyolultságában is egységes, közös objektivitását hozzák létre. S ha azt mondtam, hogy a szubjektivitás elkerülhetetlen, sőt lényegi mozzanat az egyéni interpretációban, ez nem jelenti azt, hogy feltétlen szubjektívizmusként kell megjelennie. A szubjektivitás éppen akkor lesz szubjektívizmussá, azaz önkényességgé, ha önmagát objektivitásnak, abszolútnak kívánja feltüntetni. A mű interpretációjának mindig az objektivitásra kell törekednie, arra, hogy a történetiségben megvalósuló objektivitás felé közelítsen, annak meglévő sokrétűségét és különbségeit kritikusan értelmezve és rendezve, legértékesebb elemeit kiemelve törekedjék a történelem irányának felismerése révén a jövőbe mutatva megfogalmazni a maga szükségszerűen korlátozott, a szubjektum lehetőségei által körvonalazott értelmezését. A szubjektívizmust pedig éppen és csakis úgy kerülheti el, ha szubjektivitását explicitté teszi, nem titkolja el, nem kívánja objektivitássá abszolutizálni.

MIKLÓS PÁL

Műtípusok és műértékelések

Művek osztályozása

Sok szó esik napjainkban modern irodalomelméleti kutatásokról, főleg a New Criticism körébe tartozókról, s azokról, amelyeket „strukturalizmus” gyűjtőnéven szokás összefoglalni. Ismertetésekben vagy vitákban joggal kapnak hangsúlyt az egyes „iskolákon” belüli eltérések, hiszen csaknem szerzők szerint lényeges vagy árnyalatnyi különbség van még az alapfogalmak használatában is. Dolgozatunkban ezeket a különbségeket mint rendszerek egyediségét tartjuk szem előtt, s csupán egyetlen szempontot emelünk ki, s a szerint tekintjük át fenti teóriák néhányát. Ez a szempont: az irodalmi művek „osztályozása”.

Az egyes kutatások egymáshoz való viszonyát sokféle belső vita jellemzi. De néhány alapelvet illetően — kifejezetten vagy hallgatólagosan — teljes az egyetértés. Ilyen alapelvnek tekinthetjük azt, hogy *műközpontúak*. Azaz: az irodalmi mű lényegét keresve magából a műből, annak felépítéséből, elemzéséből indulnak ki, — konkrét művekből vagy elvont mű-szerkezetből. Így a megközelítésnél lehetőleg a mű belső, „ön”-elvét keresik, sokszor a „műhöz nem tartozó”, „külső” tényezők szigorú leválasztásából indulnak ki. Ebből adódik, hogy hangsúlyozzák az alkotások individualitását, s vele megközelítései egyediségét is. Egy-egy szerző sajátos terminológiát alakít ki. („Poetry of inclusion”, „extenzio”, „mehrschichtige Gebilde” stb.) — Joggal tűnhet igaznak a New Criticism egyik tagjának, R. S. Crane¹-nek a konklúziója, aki áttekinti és megállapítja a kritikai nyelv bábeli sokféleségét, megsokszorozódását, és végül a mű adekvát kritikájának útját keresve „legnagyobb reményét” „ennek a sokszorozódásnak megőrzésében, állandósításában” látja. Úgy véli, maga a költészet diktálja ezt, s így lehet éppen aspektusainak csodálatos sokféleségében bemutatni.

Vajon találunk-e közös nevezőt a gondolatmenetek összevetéséhez; a mű-központúságon belül? Úgy tűnik, közös alapnak tekinthető az, hogy a premier planban vizsgált vagy utalásokban szereplő műveket — kifejezetten vagy hallgatólagosan — két csoportra osztják. Minőségi ez a megkülönböztetés, s találkozunk ennek a minősítés-jellegnek kiemelésével is, — körülírásokban vagy egynemes megnevezésekben. A műalkotás bizonyos erényeinek hangsúlyozásáról, konkrét vagy különböző fokon elvont megállapításáról van szó, esetleg meghatározásáról. Másfelől ezeknek az erényeknek hiányáról, nemlétük konstatálásáról. Egyes szerzőknél sokszor csak az előbbivel találkozunk — pozitív példák elemzése formájában —, de felbukkan mögöttük az

¹ R. S. CRANE: *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*. Toronto, 1953. 193—194.

ellenpélda is. Minőségi párokra egészíthetjük ki a leírásokat, ahol létezik: 1. pozitív, „magasabb rendű” mű-típus; és 2. negatív, „alacsonyabb rendű” mű-típus. Mint már említettük, különböző szakkifejezésekkel jelölik meg a „típusokat”.

„Magasabb rendű” mű — „alacsonyabb rendű” mű

(New Criticism)

I. A. Richards az, aki határozottan két csoportra osztja a műveket, elsősorban a verseket.² „A poem of the first group is built out of sets of impulses which run parallel, which have the same direction. In a poem of the second group the most obvious feature is the extraordinary heterogeneity of the distinguishable impulses”. A továbbiakban újabb vonásokkal bővíti mindkét csoport jellemzését. Lényegében így fest a megkülönböztetés:

1. „Magasabb rendű” mű (vers) jellemzői: 2. „Alacsonyabb rendű” mű jellemzői:

különleges, heterogén impulzusok
ellentétes, megkülönböztetett impulzusok

„inclusiv” költészet

szintétikusan szervezett mű

koherens módon, több, ellentétes
emóciót tartalmaz és kelt

„sokcsatornás” érdeklődést kíván
pl. az érzelmek kontrasztjait is
tartalmazza, komplementer impulzusokat, „ironikus”

L. Keats: Ode to the Nightingale;
W. Scott: Proud Maisie, J. Donne:
Nocturnall upon S. Lucie's Day;
Marvell: The Definition of Love;
Sir Patrick Spens

Így: kiállja az „ironikus kontemplációt”

párhuzamosan futó, hasonló irányú
impulzusok

„exclusiv” költészet

korlátozó, kiküszöbölő módon szerkesztett

korlátozott, meghatározott
emóciót tartalmaz és kelt

„egycsatornás” érdeklődést
pl. szomorúság, vidámság, büszkeség,
vágyakozás stb. a magja

L. Tennyson: Break, break, break;
Shelley: Love's Philosophy

„nem állja ki az ironikus kontemplációt”

Nyomában a többi szerzőnél csupán a hasonló két csoport megjelöléseit fogjuk kiemelni táblázat formájában.

² I. A. RICHARDS: Principles of Literary Criticism. London, 1924. 1955. 250—251.

1. „Magasabb rendű” mű jellemzői: <i>Allen Tate</i> ³ szokatlan asszociációk „intenzió” és „extenzió”: „tenzió” egysége azaz: „tartalmasság” és „terjedelem” közös feszültségének megléte, en- nek növekedése; célja nem a közlés, tolmácsolás	2. „Alacsonyabb rendű” mű jellemzői: megszokott asszociációk „intenzió” és „extenzió”: „tenzió” egységének nemléte vagy alacsony foka; célja közlés, a „kommunikáció fallációja” L. hazafias, vallásos, szentimentális, propaganda versek Pl. Egyfelől James Thomson: The Vine — következetlen kép- használatával, hibás denotációjával; másfelől: Cowley: Hymn to light- ja — következetes képhasználatá- val, hibátlan denotációjával de hibás konnotációjával. Mindegyik az intenzió és extenzió egysége ellen vét, azaz: a „ten- zió”-t gyengíti.
Pl. J. Donne: Valediction: Forbidding Mourning Itt intenzió és extenzió egymást gazdagítja, azaz: a „tenzió” erős.	Pl. John Crowe Ransom ⁴ (elsősorban a pozitív példát emeljük ki, negatív párját önkényesen helyettesítjük be, ezt zárójellel jelezzük) „Struktúra” (mint elvont tartalom) és „textúra” (mint konkrét szöveg) szoros, szerves kapcsolatban áll egymással
<i>Cleanth Brooks</i> ⁵ különböző anyagok szintetizálása amorf, ellentétes, heterogén elemek szintetizálása, organizálása mítosz-alkotó költészet ironikusság	„Struktúra” és „textúra” laza, szervesetlen kapcsolatban áll egymással egynemű anyagok jelenléte, vagy: különböző anyagok meg-nem- szervezése: formás, összeillő elemek organi- zálása mítoszt nem-alkotó költészet ironikusság hiánya

³ ALLEN TATE: *The Man of Letters in the modern World; Selected Essays*. 1928., 1955. New York, 1938.

⁴ JOHN CROWE RANSOM: *The World's Body*. New York, 1938.

⁵ CLEANTH BROOKS: *Modern Poetry and the Tradition*. 1939. 42–43. Irony as a Principle of Structure, — *Literary Opinion in America*, I., 740–741. New York, 1937–1962.

a képek szimbólumokká lesznek az állítások drámai megnyilatkozásokká válnak

L. T. S. Eliot, Yeats, Keats: Óda egy görög vázához

a képek nem lesznek szimbólumokká

az állítások nem válnak drámai megnyilatkozásokká

1. „Magasabb rendű” mű jellemzői:

*W. K. Wimsatt*⁶

ikonszerűség

lehet: a) neoklasszikus, azaz logikához közelálló, rendezett, formális vagy intellektuális típusú, — racionális, l. Shelley szónoki alakzatai

b) romantikus, azaz logikától távolálló, rendezetlen; formálatlan, nem-intellektuális, szubracionális

l. Shelley: Óda a Nyugati Szélhez idetartozik: a szürrealista, szimbolista, posztimpresszionista költői kép

2. „Alacsonyabb rendű” mű jellemzői:

ikonszerűség hiánya akár a) logikusan

b) illogikusan

*Kenneth Burke*⁷

az élmények és ítéletek sajátos kombinációja;

a költő saját dialektikája

saját szimbólumrendszer létezése

L. Shakespeare: saját partikuláris dramaturgiájában bennefoglalt törvények szerint adaptálja Plutarkhoszt (Antonius és Cleopatra);

Coleridge: a mitologikusról egy „logo logikus”-ra vezető lépést tesz meg a Kubla-Khan-ban, ez a költői genezis kezdete

ennek hiánya, vagy alacsonyabb foka;

saját dialektika nemléte

saját szimbólumrendszer nemléte

⁶ W. K. WIMSATT—BEARDSLEY: *The Verbal Icon*. Louisville, Kentucky, 1954.

⁷ KENNETH BURKE: *Language as Symbolic Action*. Los Angeles, 1966. 28, 105.

William Empson ⁸

ambiguitás megléte:
logikai többértelműség
speciális költői nyelv

L. Shakespeare

ambiguitás hiánya: logikai egyértelműség
köznyelv

T. S. Eliot ⁹

„amalgamating disparate experience”

kaotikus, rendkívüli, szabálytalan
emberi tapasztalatokat nyújtanak;
(nem-átlagemberi tapasztalatokat)
a metafora elemei távol vannak
egymástól

nem ötvöznek diszparát élményeket;
átlagemberi tapasztalatokat nyújtanak;

a metafora elemei közel vannak egymáshoz

Ezra Pound ¹⁰

össze nem illő gondolatok egyesítése

összeillő gondolatok egyesítése;
vagy: össze nem illő gondolatok,
de egyesítésük hiánya

L. a „metafizikus költők”, E. A. Poe

„Magasabbrendűség” és „modernség”

Ez a felsorakoztatás két alapvető észrevételt támaszthat. Egyrészt: a pozitív példatárak bizonyos egyoldalúsága tűnhet szembe, ahogy ezt a „New Criticism” kritikussai kifogásolják is.¹¹ Másrészt: éppen ez az egyoldalúság sugallja, hogy összevonások kínálóznak az oly különböző jellemzések között.

Sajátos elfogultság nyilatkozik meg a költői erények, „magasabb rendű” művek jellemzéseiben. Elsősorban a kortárs-irodalom, a XX. századi költészet bizonyos irányait, azok megkülönböztető vonásait helyezik előtérbe, illetve az elődeiknek tekinthető alkotókat, műveket szemelik ki az irodalomtörténetből; avagy olyan „univerzális” példákra hivatkoznak, mint Shakespeare. Így leggyakrabban visszatérő, kedvelt illusztráció a *The Waste Land*, az angol metafizikus költők, E. A. Poe stb. Közelebbről vizsgálva ezt az elfogultságot, felfedezhetjük a benne megnyilvánuló következetességet, s így egyféle dokumentum-jelleget. Azaz: az elméletek fókuszában a XX. század bizonyos, sajátos művészi alkotásai állnak. Kiemelt „erényeik” sok tekintetben éppen az előző korok műveitől szembetűnő módon megkülönböztető vonásaikkal azonosak. S ez a speciális különösségek, sokszor „különcségek” kiemelése, éppúgy, mint a

⁸ WILLIAM EMPSON: *Seven Types of Ambiguity*. London, 1930.

⁹ T. S. ELIOT: *Selected Essays*. London, 1951.

¹⁰ EZRA POUND: *Literary Essays*. London, 1954.

¹¹ KAZIN: *On Native Grounds*. 1942., R. WIEMANN: „New Criticism” und die Entwicklung Bürgerlicher Literaturwissenschaft. 1962. Magyarul: HERNÁDI MIKLÓS: *A költői nyelv és az „Új Kritika”*. Filológiai Közöny, 1966/1–2.; *Az angol költészet „új kritikája”*. Valóság, 1967/9.; SZILI JÓZSEF: *A New Criticism irodalomesztétikája*. Kritika, 1967/9.

„műközpontúság” megszületése voltaképp tünete, dokumentumszerű kifejeződése egy adott történelmi koordinációnak. Maguk az elméletek is, mint a kortársművek, korszakukra jellemző szimptomáknak is tekinthetők. Ezt az azonosulást tükrözi a „költő-esztéta” jelenségének elterjedése is. (Lásd T. S. Eliot; Ezra Pound.)

Hagyjuk függőben azt, hogy vajon valóban — akár csak az adott időszakra, a XX. század első felére korlátozva — ennek az időszaknak élenjáró műveit emelik-e ki? Valóban a „magasabb rendű” művek jellemzését kapjuk-e az 1. oszlopokban, — és feltétlenül rosszabb minőségűek-e a 2. csoportba sorolt művek? Ettől eltekintve, kétségtelen, hogy bizonyos egybevágások tapasztalhatóak a „pozitív”, ill. „negatív” jellemzések között. Rendkívül különböző szavakkal, mert különböző szemlélet, rendszer, módszer alapján jelölik meg a „magasabb rendű”, ill. „alacsonyabb rendű” műveket, de a kiemelt „pozitívumok”, ill. „negatívumok” fedik egymást.

Közelebről: a jobb és a bal oldalon felsorolt jellemző vonások teljes sorozata ráilleszhető ugyanazokra a konkrét művekre. Amelyik műben tehát „különleges, heterogén impulzusokat” találunk (I. A. Richards), azok „szintetikus szervezettségét”, — abban leljük meg a szokatlan asszociációkat is, a „tenzió”-növekedést (Allen Tate), azaz struktúra és textúra szoros, szerves kapcsolatát (J. C. Ransom), különböző anyagok szintetizálását, iróniát, paradoxont (Cl. Brooks), — de sajátos dialektikát is (Kenneth Burke), ambiguitást (W. Empson) avagy diszparát élmények ötvözését (T. S. Eliot), össze nem illő gondolatok egyesülését (Ezra Pound) stb. Egyedül W. K. Wimsatt „ikonyszerűsége” engedi meg a neoklasszikus ikonyszerűséget is, amely nem feltétlenül jár együtt a fenti tulajdonságokkal. De ő is bizonyos előnyt ad, elsődlegesen állítja reflektorfénybe a logikától távolálló, szubracionális megoldásokat. — Másik oldalon: a párhuzamosan futó, hasonló irányú impulzusokat, egy meghatározott emóciót tartalmazó művek (I. A. Richards) élnek egyúttal megszokott asszociációkkal, foglalkoznak „közléssel”, azonosíthatók az egyértelmű hazafias, vallásos, propaganda stb. művekkel (Allan Tate); struktúrájuk és textúrájuk lazább, szervezlenebb kapcsolatban áll egymással (John C. Ransom), egynemű anyagokat szerepeltetnek, hiányzik belőlük az irónia, paradoxon (Cl. Brooks), az ambiguitás (W. Empson), az ikonyszerűség (W. K. Wimsatt), a sajátos dialektika (Kenneth Burke); nem ötvöznek diszparát élményeket (T. S. Eliot), nem egyesítenek össze nem illő gondolatokat (Ezra Pound) stb.

Találunk a meghatározások között szinte „szinonimákat”, azonosságig menő egybevágást. Pl. : „szokatlan asszociációk” — „össze nem illő képzetek egyesítése”. De többnyire nem ilyen pontról pontra való egybeillésről van szó, hanem a lényeges vonások megfeleléseiről, rendszerszerű hasonlóságokról, a konkrét példatárak egybeeséséről. (Valamennyi erény elmondható T. S. Eliot: *The Waste Land*-jéről, bármelyik G. Lorca versről.)

Mi az egybevágások oka? Szubjektív, egyedi szisztémákat, kifejezéseket látunk, — az akaratlan érintkezés mégis közös, objektív háttérre utal. Ilyen közös, tárgyi alap maga a közös talaj, ahonnan erednek, ugyanahhoz a korhoz kötöttség, a saját korszak iránti elfogultság. Vajon van-e ezen kívül más, közös, objektív momentumuk is? Vajon van-e olyan tárgyi kötöttségük, amely a művek tárgyi kötöttségeiben rejlik? És tovább: nem csupán a korabeli művek korabeliségében, hanem azok egyedi, történelmi konkrétságán belül és túl levő (azokban csak konkrétizálódó) — egyetemes, törvényszerű vonásaiban?

„Modern” és „klasszikus” műtípusok

A „magasabb rendű” csoportba sorolt tulajdonságok speciálisan „modern” (19. század első feléből származó) művekre vonatkozását húzza alá az, ha *Hugo Friedrich* fejtegetéseivel vetjük össze őket.¹²

Az általa megállapított jellemvonások egybevágóan az előbb felsorolt, egymáshoz illő osztály-, ill. típus-jegyekkel. H. Friedrich kifejezetten a XIX. század végén elkezdődő lírai „modernizálódás” megkülönböztető jegyeit keresi, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, modern spanyol költők stb. egyedi lírai karaktereinek elemzése alapján. Szintézise szerint az elemzett modern költők legindividuaisabb meghatározó vonásai bizonyos közösséget mutatnak, amelyek összekapcsolják őket egymással, s ugyanakkor elválasztják őket előző korszakok költészetétől. Ilyen vonások pl.:

„Modern” költészetre jellemző:

érthetetlenség, rejtvénytűszerűség
disszonancia, abnormitás
valóságtól való eltávolodás,
sőt a valóság egységének szétrombolása

sajátos megjelölései:

„diktatórikus fantázia”

„agresszív dramaturgia”

modern metafora „kioltás-technikája”

„száműzetés paradicsoma” stb.

„Klasszikus költészetre” jellemző:

rejtvénytűszerűség hiánya
harmónia, „normális” összhatás
valóságához való közelség a
valóság egységének megőrzése

Minden egyes költőt a maga egyediségében vizsgál, más-más kifejezéssel keresi karaktere lényegét. Így a „száműzetettséget” főleg Saint-John Perse-nél találja; Mallarménál egy sajátos „ontologikus sémát” fedez föl; Baudelaire-nél „üres transzcendenciát” stb. — Mindegyik esetben a Saint-John Perse-i, mallarmé-i, ill. baudelaire-i vers-világ *különcségét* jelöli meg; a valóságtól elszakadt, vele szembe fordult *sajátos* költői világok speciális összefüggés-hálózatát.

Ezek a „külön világok”, b e l s ő szabályaik kínálják a New Criticism felsorolt jellemzéseivel való egybevetést. Mert ezekben az individuális, rejtélyes szövevényű költői univerzumokban is mind feltalálhatóak a „különleges, heterogén impulzusok”, a „szintetikus szervezettség”, „diszparát élmények ötvözése” stb. — tehát az előbb jobb oldalon felsorolt „pozitív” típus-jegyek. S Hugo Friedrich modern metaforáról elmondott szavai pedig, a „kioltástechnika” (Einblendungstechnik), amit elsősorban A. Rimbaud-nál figyel meg, de amit Rilke, G. Lorca, Diego stb. lírájából vett példákkal is szemléltet, végső fokon a „klasszikus” metaforával szemben az „egymástól messze eső képzetek összekényszerítése”, azaz olyan jelenség, amelyet más vonatkozásban T. S. Eliot, Ezra Pound emelt ki („a metafora elemei távol vannak egymástól” stb.).

Hugo Friedrich elemzései ugyanakkor világosan utalnak az egyes jelenségek összetartozására s felbukkanásuk bizonyos szabályszerűségeire a „modern

¹² HUGO FRIEDRICH: Die Struktur der modernen Lyrik. München, 1956.

lírán” belül. Elsősorban arra hívják fel a figyelmet, hogy a különö vonások sokfélesége a közös „külön világ”-jellegből fakad, a valóságtól való közös eltávolodásból. Azaz: a „külön világot” alkotó költészetek öntörvényűségük növekedésével együtt fokozott belső szervezethez tesznek szert, sajátos belső dinamikára s az egyes elemek súlyának növekedésére.

Hogy ebben a jelenség-sorban fontos szerepet játszik, diktál a „modern történelmi kor” minden változásával, — azt megerősítik az említett lírai változás költőinek vallomásai is. Más-más vonatkozásban, különféle kifejezőmóddal nyilatkoznak a költészetéről, annak lényegéről, — de ezek az oly pártikuláris megállapítások ismét egybehangzanak néhány lényeges ponton egymással s az említett teoretikusokkal is.

„A költő annak szenteli és abban emészti fel magát, hogy körülírjon és felépítsen egy *nyelvet a nyelven belül*; . . . egy tisztább, hatalmasabb és gondolataiban mélyebben járó, nagyobb feszültségben élő . . . nyelvezetet igyekszik megteremteni”, (amely) „érzelmi és varázsló képességű” . . . „ez a rendkívüli kifejezőmód ritmusok és harmóniák által jelzi létezését, (ahol) a hang és értelem elválaszthatatlan” stb. — írja *Paul Valéry*.¹³

Azaz, eddigi osztályozásunkhoz illesztve, az

1. „nyelven belül nyelvet” felépítő mű
láthatatlan ellenpárja a
2. mű, mely *nem* teremt ilyen
külön nyelvet stb.

*Pierre Reverdy*¹⁴ a költői kép alkotását hangsúlyozza így:

„A kép a szellem tiszta alkotása. Nem születhetik egy összehasonlításból, hanem két egymástól többé-kevésbé távollevő valóság összehozásából.” „Mentől *távolibbak* és igazabbak lesznek ezek az összehozott *valóságok*, annál hatásosabb lesz a metafora, annál megindítóbb lesz, annál több lesz benne a költői *valóság*.”

Mintha egyben az „Einblendungstechnik” jelentőségét (Hugo Friedrich) és az angol költő-esztéták idézett kiemelését is megerősítené, tanúvallomásként.

1. „két távollevő valóság összehozása” és
2. távol nem levő valóságok összehozása

1. „egyre több költői valóság”
2. egyre kevesebb költői valóság
— szintén bizonyos típusú művek jellemzőjének is tekinthető.

*Henri Michaux*¹⁵ egyféle költői reagálásmódot állít reflektorfénybe: „Erősen meglepő lenne, ha az évenként előforduló ezernyi eseményből tökéletes harmónia létesülhetne. Mindig akad olyan esemény, amit nem nyelvünk le, hanem sértődötten magunkban tartunk. Ami többek közt segít, az az ördögűzés (exorcizmus), faltörökosszerű erős reakció, s ez a rab igazi költeménye.”

¹³ PAUL VALÉRY: Variété II. Gallimard, Paris, 1930. Idézi Gaëtan Picon: Korunk szellemi körképe. Occidental Press, Washington, 1961. 260.

¹⁴ PIERRE REVERDY: Le Gant de Crin. Paris, Plon, 1927. id. Gaëtan Picon: I. m. 277.

¹⁵ HENRY MICHAUX id. Gaëtan Picon: i. m. 281.

Azaz

1. a le nem nyelt, *speciális* élmény

„ördögűzése”:

belülről kitörés

másutt: belső világ kiszélesítése

önkifejezés a világ „ellenére”

2. ellenpárja: a lenyelt élményekből létesült

harmónia,

önkifejezés a világgal egyetértve, harmonikusan

*André Breton*¹⁶ hivatkozik P. Reverdy költői képeire, aláhúzza, hogy a „A kép értéke a két áramvezető potenciálja közti különbözőéstől függ.” S „Ha nincs különbség — nincs szikra” . . . Fokozottan hangsúlyozza a világban feltalált modellel szemben a „belső modell” jelentőségét. Az alkotó szellemnek „ideálisan elvonatkoztatva” kell léteznie, „mindenestől kezd beleszeretni saját életébe, amiben az elért és a kívánatos többé már nem zárják ki egymást kölcsönösen.” *René Char*¹⁷ a költemények „megvesztegetetlen élet-fragmentum”-jellegét, az „elszemélytelenítve szuverénné tevést” látja a költészet céljának.

Mi a közös mindebben? Az, hogy a költészet *belső, öntörvényűségét* egyhangúlag elsődlegesnek tartják. S akár a „nyelven belül létrehozott nyelvről” beszélnek, akár a távoli valóságok egyesítéséről a modern metaforában, akár exorcizmusról, vagy „az alkotó saját életébe való beleszeretéséről”, — mindegyikhez hozzátehetnénk az *önkéntes, személyes, szuverén jelzót*. Mind a „külön világgént” szervezett alkotás jogát, sőt szükségét hangsúlyozzák, annak különböző tárgyasulását a speciális nyelvben, képen, ihletben stb.

Ugyanekkor ezek a „külön világot” létrehozó vagy hordozó momentumok nem zárják ki az előttük felsorolt „magasabb rendű”, ill. „modern” műre vonatkozó jellemvonásokat, hanem mintegy magukbafoglalják, társ-jelenségek. Mintha ugyanannak a diagnózisnak lennének különböző tünetei.

Nemcsak a távollevő elemeket egyesítő kép idézi az „Einblendungstechnik”-ot, illetve a szokatlan asszociációkat, a két áramvezető potenciálja közti különbözőést”, diszparát élmények ötvözését stb. (P. Reverdy, Allen Tate, A. Breton, H. Friedrich, T. S. Eliot kifejezései), hanem pl. a „faltörőkoszserű erős reakció” (Henri Michaux) ihlete fogja az ellentétes elemeket egyesíteni, valamennyi fenti műveletet automatikusan végbevinni, — s ugyanakkor „struktúra és textúra szoros kapcsolatát” megvalósítani (J. C. Ransom), a költő „sajátos dialektikáját” megteremteni (Kenneth Burke), „heterogén elemeket organizálni” (Cl. Brooks) stb. És valamennyi mozzanat közös talajának tekinthető a valóságtól való eltávolodás”, — ahogy H. Friedrich nevezi.

Mindez azt látszik igazolni, hogy a dolgozat elején felsorakoztatott két műtípus, s közülök az első típus az „inkluzív”, „komplex” kapcsolatokat tartalmazó művek előtérbe állítása — maga is változás tükre. Azaz: az első csoport „magasabb rendű”, egybehangzó jellemvonásai, voltaképp a „modern műalkotás” megkülönböztető jegyeivel — elsősorban a „modern versekével” azonosak; és a velük szembeállított másik „alacsonyabb rendű” típus — lényeg-

¹⁶ ANDRÉ BRETON: A szürrealista mágikus művészet titka. Mario de Micheli: Az avantgardizmus. Gondolat, 1963. 441.

¹⁷ RENÉ CHAR: Le rempart de Brindilles. 1955. id. Gaëtan Picon: I. m. 2800.

gében — az előző korszakok műveinek szétrombolt, megváltozott, „megaladottnak” érzett vonatkozásait, jellegzetességeit karakterizálja.

Ezt a képet domborítja ki, e változás „szakadékszerűségét” hangsúlyozza néhány alapvető általános esztétika is, nemcsak irodalmi, hanem elsőként művészettörténeti területen. Eszerint kb. a XIX. század második feléig a görög-római ideál, az arisztotelészi esztétika „mimézis” elve volt az európai művészet vezérfonala. Fordulat következett be, elszakadás ettől: a valóság harmónikus visszaadásáról. Ugyanakkor a görög-római ősöket felváltja az afrikai, ázsiai művészet erőteljes hatása. A tárgyi ábrázolás, racionális összefüggések helyett a hangsúly alanyi lesz, megjelenik a kozmikus eredetre visszatekintő egyéni szintézis, egyben feltűnnek a személyes stílus, forma törvényei.¹⁸

Az eddig felsorolt „magasabb rendű”, „modern” irodalmi típus jellemvonásai valóban összegezhethők, tekinthetők egy ilyen változás regisztrálásának is. Tekinthetők olyan jelenségeknek, amelyek az irodalmi mű speciális síkjain (nyelv, kép stb.) tükrözik ezt, a „mimézis”-sel való szembefordulást, az önelfűség, egyéni stílus, szuverén világ stb. jelentőségének, intenzitásának növekedését. Az említett szerzőknél: értékmérővé válását.

De még mindig folytathatjuk a kérdezést: vajon evvel kimerül-e a két-féle típus megkülönböztetésének tárgyi háttere?

„Magasabbrendűség”, „modernség” és „deformálás”

Találunk néhány olyan irodalomelméletet, amelyeknél a szintén adódó összevetés más vonatkozásokat hoz előtérbe. Elsősorban az újra érdeklődés középpontjába kerülő orosz formalistákra gondolunk, és a folytatásnak tekinthető, mai szovjet poétikai kísérletekre,¹⁹ a prágai körre, kiemelve azt a néhány fővonást, amely a felvetett kérdéshez kapcsolódik, amely egyúttal — úgy tűnik — összekapcsolódó láncszem néhány másféle kísérlet felé is, pl. a műalkotás számszerű összefüggéseivel foglalkozók felé.²⁰

Az említett szerzők, iskolák egyikénél sincs szó két műtípusról. Választott példáik nem a „modern” műveket állítják középpontba. Találkozunk Sterne, Csehov, Tolsztoj, Cervantes elemzéseivel (V. Sklovszkij); Petrarca, Heine köteteire való hivatkozással (Tinyanov); Hlebnikov (Jacobson), V. Nezval, Karel Macha és V. Halek, J. Vrehlicky hasonlítással (J. Mukařovsky); Puskin például választásával (J. Lotman) stb. Tehát nagyon gyakran XIX. századi, „nem-modern” alkotások szerepelnek a példatárban. De a megfigyelések centrumában, más-más terminussal illetve, — hasonló s az előbbiekkal, ill. későbbiekkel összekapcsoló momentum áll: a „deformálás”, az „osztványénije”, „jelentés-eltolódás”, „szemantikai gesztus” stb. kiemelése. Akár egyes toposzok módosulásait figyelik ismétlődéseikkor; akár a „fabulá”-ból alakított más-más „szűzsé”-t; vagy az új kapcsolatok közé került költői kép átlényegülését, — mindenképpen magát az átformálódást helyezik mikroszkóp alá. S ez, a *különbözés* kerül a vizsgálat fókuszába, akár bizonyos motívumok útját figyelik meg különböző korok különböző műveiben; akár egyes, teljes műalkotásokat hasonlítanak össze (pl. V. Halek *Alfrédj*át, K. Macha *Május*ával). Találkozunk

¹⁸ H. WÖLFFLIN: Renaissance und Barock. 1925. W. WORRINGER: Abstraktion und Einfühlung. 1908.; ELINE FAURE: Histoire de l'art. Paris, 1947—49. H. FOCILLON: Vie des formes. Paris, 1939. Vö. NÉMETH LAJOS: A modern képzőművészet és a társ-művészetek. Helikon, 1968/3—4.

¹⁹ VICTOR EHRLICH: Russischer Formalismus. München, 1955.

²⁰ Matematik und Dichtung. München, 1965.

egy korban született művek összevetésével és különböző korokból valók párhuzamaival.

Ezek az összevetések minden esetben nevezhetőek két „esztétikai valóság-egység” összehasonlításainak, most már más elmélet szakkifejezésével élve S innen csak egy lépés, hogy magát az „esztétikai realitás” sajátos rendezettségét a „fizikai valóság” rendjével állítsuk párhuzamba, ismét az *eltérés*-ben ragadva meg a művészi specifikumot.

Vajon összevethetők-e ezek, a legkülönbözőbb *eltérések* vizsgálatai?

Az eltérések, különbözőségek rendkívül változatos szempontokból kerülnek reflektorfénybe. Egyes műfajok bizonyos korban történő változását vizsgálja V. Sklovszkij (pl. Tristram Shandy eltérése a kor „szokványos regényétől”) nagyobb terjedelmű műfajok „kis” műfajokká alakulását, a „kicsikből” gyűjtemények, ill. újfajta „nagyforma” keletkezését figyeli meg Tinjanov; a szubjektivizáció fokozódását világítja meg J. Mukařovský, ill. a költői nyelv változását a köznyelvhez képest (pl. Machánál hogy változott a szintagmák kohéziója stb.). De akár egyéni specialitásról van szó, akár egy-egy kor, korszak műfajának, stílusának sajátosságairól, vagy pedig egy mindenkori esztétikai valóság megkülönböztető vonásairól; akár egymáshoz hasonlítják az egyes műveket vagy mű-részleteket, akár nem-művészi alapanyaggal vetik össze (pl. köznyelv), vagy a felhasznált események, érzelmek stb., valamiféle *átcsoportosulás, átcsoportosítás* van előtérben mint szisztematikus, funkcionális eltérés. A vizsgálatok *minőségi különbségekre* vonatkoznak, de a minőségi változásokat, azok komplex, speciális lényegét mintegy visszavezetik egyszerűbb általánosabb összetevőikre. Vajon folytatható-e ez a visszavezetés addig a határig, míg a minőségi változás *menyiségi átalakulások* formájában is megragadhatóvá lesz?

Itt kapcsolódnak a gondolatkörbe a művek, esztétikai mozzanatok „kvantifikálásával” foglalkozó, nagy múltra visszatekintő kísérletek. Közülük *Max Bense* összefoglalását emeljük ki.²¹ Eszerint magát az alkotási folyamatot is követhetjük „számokban”, ha alapul vesszük azt, hogy a művész az alkotás során voltaképp a fizikai valóság elemeit rendezi át „átkeveri” (Durchmischung) sajátos esztétikai valósággá. Ez a transzformáció természetesen bonyolult lépés-sorozat; az alakítás (Gestaltung) különböző fokokon halad át, speciális jeleket, — vele: rend-viszonyokat, érték-relációkat hoz létre. Lényege, hogy „Ordnung-prozess”: rendező eljárás.

Ezen az alapon különböző számszerű kifejezésekkel találkozhatunk. Egyik pl. L. Boltzmann, ill. Shannon-Weaver „entrópia” fogalmának alkalmazása műalkotásokra. Itt az entrópia (S) számszerűen kifejezi az anyagi elemek (szavak, szín-felületek, jelek stb.) *átcsoportosulását* valószínű rendből — partikuláris renddé. (Így lesz a képlet: $S f(W)$; $S \log. W$. — ahol a W a valószínűség száma, a k pedig a mindenkori állandóé.) Egy másik: G. D. Birkhoff hatás-intenzitás számítása.²²

Mondtuk, hogy itt, a számítások esetében nincs szó két típusról. Mégis — *menyiségi* fokozatok skálájaként — *minőségi* megkülönböztetésekkel találkozunk. Azaz: voltaképp „magasabb rendű” alkotást fog jelezni az entrópia magasabb foka, ill. a hatás-intenzitás (esztétikai mérték-szám) emelkedése, vagy az érték-fok (Wertgrad — R. S. Hartmann) magasabb arányszáma.

²¹ MAX BENSE: Zusammenfassende Grundlegung moderner Ästhetik. i. m. 313.

²² C. D. BIRKHOFF: Aesthetic Measure. 1933. Idézi, alkalmazza: HANKISS ELEMÉR: József Attila komplex képei. — A népdaltól az abszurd drámáig. Magvető, 1969. 5.

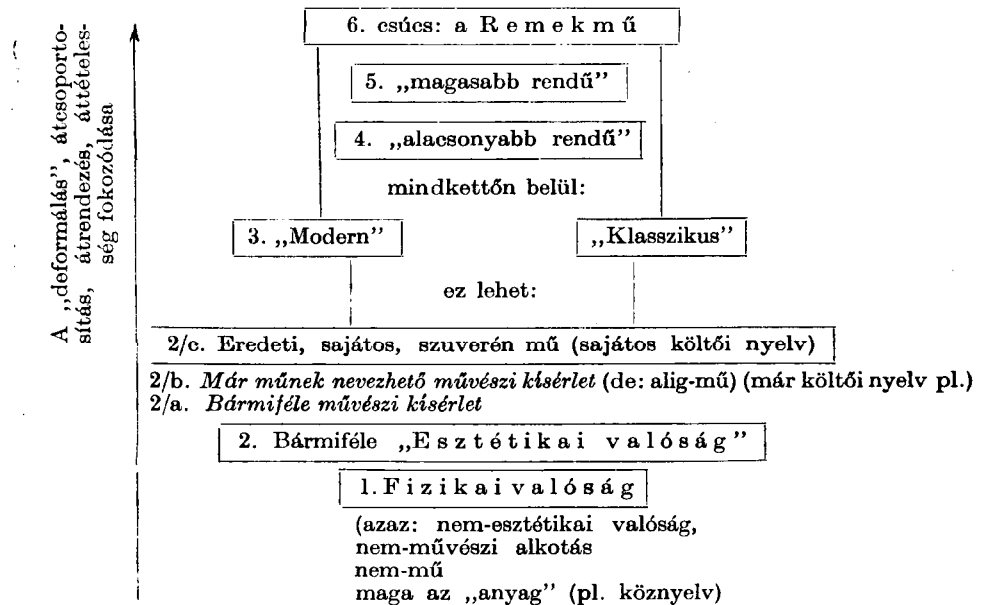
Ugyanakkor az egyenletek kisebb számszerű végeredményei, alacsonyabb hányadosai „alacsonyabb rendű” művekre utalnak.

Azaz:

- | | |
|--|---|
| 1. „Magasabb rendű mű” jellemzői:
„Durchmischung”, növekedése az entrópia magas foka
hatás-intenzitás magas foka
érték-fok emelkedése | 2. „Alacsonyabbrendű” mű jellemzői:
„Durschmichung” csökkenése az entrópia alacsony foka
hatás-intenzitás alacsony foka
érték-fok csökkenése |
|--|---|

S vajon nem azoknak a műveknek eseteiben fogunk magasabb arányszámokat kapni, amelyekben a többszörös, speciálisabb áttételeket találjuk, amelyek „komplementer impulzusokat tartalmaznak” (I. A. Richards), amelyek „erős tenziójúak” (Allen Tate), amelyek a struktúra és textúra szoros, szerves kapcsolatát mutatják (J. C. Ransom)? És folytathatjuk: nem ott lesz mennyiségileg is „többszörös” az áttétel, ahol a „metafora elemei távolabb vannak egymástól” stb. (T. S. Eliot, Ezra Pound, Pierre Reverdy, André Breton), ahol komplexebbek a belső kapcsolatok (akár nyelvi viszonyok, akár képek) „síkváltása” értelmében.²³ Illetve: nem ott találunk-e szabályszerűen „komplexebb belső viszonyokat”, ahol a sajátosság fokozódása lakik? A sajátosság fokozódása jelenti, mind az egyéni „különbséget” (akár a kortársak közül való kiválást), mind a „fizikai valóságtól” való különbözőzést, annak fokozott deformálását. S ez, a sajátosság, belső komplexitás növekedése nem áll-e összefüggésben a „valóságtól való eltávolodás” növekedésével, a „külön világot alkotás” — elsősorban modern művészetre jellemző jelenségeivel is?

Így — a többé-kevésbé mennyiségileg is kifejezhető, megközelíthető — *minőségi* különbségek *sajátos hierarchiát* látszanak alkotni. A „deformálást” és — számszerű kifejezésnek tekintve — az „átcsoportosítást”, az áttételeesség fokozódását alapul véve, így fest ez a hierarchia:



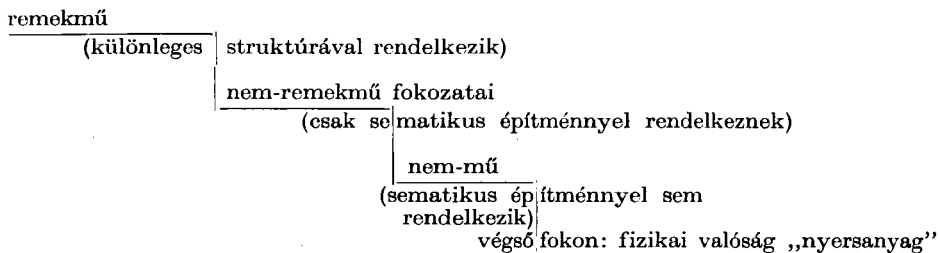
²³ HANKISS ELEMÉR: I. m.

Vajon igazat ábrázol-e a fenti hierarchia?

Mű és mű közötti lényeges minőségi megkülönböztetéshez az eddig nem említett R. Ingarden nyújt kitűnő vezérelvet. Alapvető munkájában általánosságban és elvontan beszél „das literarische Kunstwerk”-ről. De más vonatkozású megjegyzése világosan utal arra, hogy a sokrétegű képződménynek tekintett műalkotás-elmélete, szemlélete szerint mi a viszony remekmű és silányabb alkotás között. R. Wellek terminológiáját bírálva megjegyzi:

„. . . . vannak jó és rossz irodalmi műalkotások, olyanok, amelyeknek valóban van különleges struktúrájuk, mely igazi műalkotásokká és az esztétikai tárgyiasságok alapjává teszi őket, műalkotások tehát, amelyeket belső, kompakt felépítésük tüntet ki, ahol semmit sem lehet elhagyni, s ahol az egyes elemek megváltoztatása a többi elem megváltozását is maga után vonja (amennyiben ez a változás lehetséges), s ahol semmi sem nélkülözhető, mert mindez az esztétikailag értékes minőségek és az esztétikai értékminőségek fundamentumához tartozik”, és „vannak olyan műalkotások, amelyeknek felépítése meglehetősen laza, ahol hiányzik a felépítésnek, az elemek belső összekapcsoltságának a kompaktsága, s amelyeknek különböző elemei nélkülözhetők, abban az értelemben, hogy elhagyhatók lennének anélkül, hogy ezzel az esztétikai értékminőségek polifóniájában bármi is megváltozna”. — Bár „sematikus építményükben mégis azonosak maradnak mind a „jó”, „értékes”, mind a „rossz” művek, mert éppen felépítésük szkelettjét őrzik meg viszonylag változatlanul, jóllehet a történetükben és sokféle konkretizációikban különböző változásokon mennek át.”²⁴

Eszerint az előbb egyszerűen „deformációnak” nevezett változás a „sajátos deformáció” minőségi megkülönböztetésével bővül, illetve a „sajátos deformációnak” is egy új egységével: a „belső, kompakt felépítés”, a valóban létező „különleges struktúra” fogalmával. Ha ezzel módosítjuk az egyszerűsített hierarchiát, akkor újabb fokozatokat nyerünk. A művé-nem-formált nyersanyag, a fizikai valóság összefüggéseiből kiválik, tőle különbözik „sematikus építményében”, „szkelettjében” a gyenge mű is. De az alkotás minőségének emelkedésével ez a felépítés egyre „kompaktabb” lesz, egyre inkább „különleges struktúrának” nevezhető, míg a remekműnél eléri azt a fokot, amikor már oly szoros a belső összekapcsoltság, hogy minden egyes eleme nélkülözhetetlennek bizonyul.



²⁴ ROMAN INGARDEN: Értékek, normák és struktúrák R. Wellek szerint. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1966. XL. 43–45.

Igaz-e az, hogy ezek között a lényeges fokozatok között levő lényeges különbségek (pl. sematikus építmény és különleges struktúra különbsége) voltaképp „mennyiségi” eltérések „minőségi eltérésbe” való átcsapásai? Úgy véljük: egyre fokozódó, egyre sajátosabb, vele együtt egyre *szisztematikusabb* „rendszerűbb” átrendezés, transzponálás történik — a vázolt lépcsőn felfelé haladva. Egyre szorosabb, „szervesebb”, „belsőbb” s így szigorúbb törvényű, partikulárisabb rendet képviselő törvények fellépéséről van szó. Ez az, ami a remekműnél már egy kis elem elvétele vagy hozzátevését nem engedi meg. Törvény, amelyet maga az alkotó is érzel a „mű akarataként”, a tökéletesítés vagy rontás lehetőségeként.

Úgy tűnik, ugyanazt az alapvető minőségi különbséget fogalmazza meg R. Ingarden fogalmi módon, mint amelyiket József Attila triviális példával szemléltet:

„A tapétát . . . növelhetem föl-le, bevonhatom vele a kínai falat, szabadlhatom, a tapétakereskedő örömeiben dörzsölgeti óvatos kezét, de a tapéta lényegében nem változik. De ha . . . beállítunk a Szépművészeti Múzeumba, hogy ott a kész festmények »gazdagítására« ecsettel kezünkben vállalkozunk, akkor hamarosan alighanem fölszedhetjük sátorfánkat, holott a tapétán és a festményen minden rózsabimbó után beiktathatunk még egy ibolyát. *A műalkotáshoz sem hozzátenni, sem belőle elvenni nem lehet*, ha az valóban műalkotás, *anélkül, hogy annak művészi volta meg ne változna*, meg ne szűnne. A tapéta rózsájához és leveleihez puszpángbokrokot és malackörmöket egyként illeszthetek, esetleg nem fog tetszeni, nem lesz szép, de tapéta marad, holott a műalkotás esetleg nem szép, ám ha változtatok rajta, hogy széppé tegyem, megszűnik műalkotás lenni.”²⁵

Másutt is értelmezi a költő, hangsúlyozza a „bontatlan egységet”, mint a mű lényegét, létezését meghatározó alapvonást. A mű: „puszta, résztelen egész”, „szemléleti egész”, „negatív Universum”, amelynek „minden pontja archimedesi pont”, „legkisebb elemében is műalkotás”.²⁶ Azaz: más szavakkal az Ingarden-féle „sajátos, különleges, kompakt egységet” emeli ki, — de össze is kapcsolja az önmagában is megálló, minden pontjában archimedesi pontot hordozó „külön világ” jelleggel.

Ez az a momentum, ahol a kör bezárul. — De nem kört, hanem spirálvonalat látunk magunk előtt.

A műtípusokról beszélve, — a szakirodalom tükrében — több csoportra tagolódtak feltett kérdéseink. Előbb „magasabb rendű” és „alacsonyabb rendű” művek két típusát láttuk körvonalazódni az összeillesztett körülírások nyomán (New Criticism); — később úgy tűnt, hogy ezek főleg a „modern” irodalom iránti elfogultságot jelzik, a XX. században kivirágzó, de már XIX. század végén elkezdődő művészi forradalom változásainak előtérbe állítását. Így jutottunk a „klasszikus” és „modern” művek alapvető különbözőségeinek karakterizálásához. (Hugo Friedrich, modern költők vallomásai.) Végül fölmerült a mindenkori műalkotások értékkülönbsége (M. Bense, G. D. Birkhoff, R. S. Hartmann), a minőségi differenciák „számszerű” kifejezhetőségének problémája. Másfelől: különböző egyedi, korszakos, műfaji stb. változások megragadása bizonyos tárgyi momentumok módosulásainak, szisztematikus eltéréseinek figyelemmelkísérésével (V. Sklovszkij, Tinyanov, J. Mukařovsky). Azaz: a művek, mű-csoportok közötti minőségi különbségek átvezettek a min-

²⁵ JÓZSEF ATTILA: Összes Művei III. 242—243.

²⁶ Uo. 94, 95., 93.

denkori művek és a nem-mű determináló vonásaihoz (pl. köznyelv és költői nyelv különbsége) — végül addig: mi teszi a művet művé?

A következő válaszok adódnak: Azok a tulajdonságok, amelyek művé teszik a művet (bontatlan, kompakt egysége, *sajátos* belső szervezettsége, amit R. Ingarden „valóban létező különleges struktúrájuknak” nevez, — J. Lotman „élő sejtyszerűségnek”, intuitív folyamatok művi megjelenésének”),²⁷ ugyanakkor az egyes művek értékrendjénél is alapjai lehetnek a minősítésnek. Más szóval: bármely nagy, kiemelkedő műalkotást, bármely korban ez a sajátos, belső szervezettsége fogja megkülönböztetni, kiemelni a kisebb jelentőségű művek közül. Ugyanakkor ez a sajátos élő egység, felépítettségének szorossága, törvényszerű szigora arányában fog helyet kapni a többi remekmű között is, illetve bizonyul időtállóknak. Ugyanakkor ennek a szervezettségnek a kompakt-sága, minél sajátosabb egység, annál inkább összefüggésrend-*teremtés* is, azaz saját „különleges struktúrájával” korszakosan új, „különleges” mintává, (sémává) való szerkesztési módot teremt, — „modern” (a maga korában).

Mi a viszony a XX. századi „modernség”, ennek művekben mutatkozó sajátosságai és a mindenkori mű-karakterek között? — Az, amit szintén József Attila — vázlatosan maradt Bartók-tanulmányában — érint: nem Beethovenből kell megérteni Bartókot, hanem fordítva. Azaz: a mai, „modern” művészet a mindenkor meglevő, meghatározó, művet művé tevő sajátosságokat mutatja fel remekműveiben. De különös erőt kapnak ezek a specifikumok, kiáltóan hívják fel magukra a figyelmet, mivel történelmi okoknál fogva „különvilág” jellegük, bontatlan egységük, sok esetben a tapasztalati valóságtól eltávolodva, vele szemben, „ellen-valóságként” alakul ki.

Mióta a művészet művészet, mindig megtalálhatók a művekben az öntörvényűség, az áttételesség különböző jegyei, a belső komplexitás vagy a többértelműség, sőt: a „kimeríthetetlen” — sok-értelműség, — mint a kompakt egység egyik megnyilvánulása. Úgy, ahogy pl. a „sík-váltás” nyelvi, ábrázolási jelenségére vonatkozóan Hankiss Elemér kimutatja.²⁸ Napjaink művészete — s a ráfigyelő esztétikai irányzatok — csupán kiemelik, előtérbe hozzák ezeket a jellemvonásokat. S tán éppen azzal válhatnak termékennyé, ha elsősorban ezt a felfedező, tudatosító mozzanatot értékeljük és használjuk fel.

²⁷ J. M. LOTMAN: A struktúra fogalmának nyelvészeti és irodalomtudományi elhatárolásáról. Helikon, 1968. 1. sz.

²⁸ HANKISS ELEMÉR: I. m. 41.

HORÁNYI MÁTYÁS

Juan Rulfo, az újító

A negyvenes évek vége óta a latin-amerikai próza erőteljesen és eredményesen igyekszik elszakadni a kontinens regényírásának naturalista hagyományától, amely a latin-amerikai életforma külső sajátosságainak, a kemény természeti életfeltételeknek, pittoreszk népszokásoknak és mítosszá emelt típusoknak ábrázolásával nem tudott hiteles képet adni Latin-Amerika emberi és társadalmi valóságáról.

Az új irányzat képviselői, elsősorban az úgynevezett „mágikus realizmus” írói, arra törekednek, hogy Latin-Amerikát belülről, sajátos tudatvilágának alapján ábrázolják, s a társadalmi helyzet árnyalt, kritikai felfogásával, valamint egy korszerű regényírói technika megteremtésével világirodalmi rangra emeljék a latin-amerikai prózát. Asturias, Carpentier, Cortázar és legújabban García Márquez művei valóban azt mutatják, hogy a kontinens regényirodalma elérte felnőtt korát, megtalálta a sajátosan amerikai, de egyúttal egyetemes érvényű ábrázolás módját.

Az új iskola egyik első úttörője és nagy ígérete az 1918-ban született mexikói Juan Rulfo, aki 1953-ban kiadott novelláival (*El llano en llamas*) és két év múlva megjelent *Pedro Páramo* című regényével Carlos Fuentes mellett máig a mexikói próza legjelentősebb és legeredetibb egyénisége.

Luis Harss a mai latin-amerikai regényről nemrég írott kitűnő áttekintésében általánosságban felrója a kontinens mai íróinak, hogy inkább atmoszférát, mintsem jellemeket teremtenek.¹ A megállapítás vitatásától most eltekintve érdemes megvizsgálni, hogy az „atmoszféra-teremtés” Rulfo magyarul is megjelent művében² milyen írói célt szolgál.

Juan Preciado anyja halálos ágyánál megígéri, hogy felkeresi apját, Comala mindenható caciquejét, kiskirályát, s drágán fizetteti meg vele a kegyetlenséget, hogy távol, nyomorban hagyta őket tengődni. Comalába érve azonban megtudja, hogy apja régen halott, sőt maga a falu is teljesen kihalt, de a halottak árnyai, titokzatos neszei és suttogásai töltik be, amelyek, miután a falu fojtogató levegőjétől amúgy is elkábult, a szó szoros értelmében halálra rémisztik. Juan Preciado halála előtt és után, a sírban, megtudja a múltat idéző holtaktól, hogy ki volt, hogyan élt apja, Pedro Páramo: rettegésben és szörnyű kiszolgáltatottságban tartotta az egész falut, hogy bosszút álljon megölt apja, Lucas Páramo haláláért. A mítosszá nőtt cacique garázdálkodásának nem volt határa. Gyilkosság gyilkosságot követett, a falu összes lányával ő rendelkezett, feltétlen, alázatos engedelmessegre kényszerítette a plébánost és az ügyvédet, s a forradalom idején még a felkelő csapatokat is ravaszul a maga szolgálatába állította. Ennek a kegyetlen és gátlástalan embernek gyermekkorra óta déldelgetett álma volt, hogy megszerezze magának egykori játszótársát, Susanát, s kettejük jóléte érdekében a környéken mindent

¹ Los nuestros. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1966. 40.

² Pedro Páramo, Európa, 1967. Az idézetek erre a kiadásra utalnak, de szövegétől néhány esetben eltérnek.

birtokoljon. Évtizedek múltán megtalálja Susanát, férjét és apját eltéteti láb alól, de illúziói szertefoszlanak, mert Susana örült, s már mint asszonya meg is hal. A gyász miatt napokig tartó harangkongatásra a környék lakói Comalába tódulnak, de a sokaság a gyászt népünneppé változtatja. Pedro Páramo haragjában megfogadja, hogy „ölbe teszi a kezét”, s Comalát éhen hagyja pusztulni. A rövid regény a kiábrándult, halált váró cacique váratlan meggyilkolásával ér véget.

Mindezt azonban a regény elolvasása, vagy még inkább újraolvasása után lehet csak rekonstruálni, mert a regény szerkezete és előadásmódja szerfelett különleges, az olvasással egyidejű megértése szinte lehetetlen.

Az első meglepetés az olvasót a könyv hőisével együtt éri, mikor Juan Preciado megtudja útbaigazítójától, hogy „Pedro Páramo már sok éve meghalt”,³ s a falu, amelyben apját akarta felkeresni, nemcsak kihaltnak látszik, hanem az is valójában: „Eleven lélek nem lakik benne”.⁴

Juan Preciado tehát különös világba cseppent. Amint elindult a főutcán, a zajtalan faluban csak saját lépteinek koppanását hallotta, s egyszer csak egy nagykendőbe burkolózott asszonyt pillantott meg, aki úgy eltűnt előle, mintha ott se lett volna. Ettől kezdve fantasztikus és groteszk jelenések, látomások, neszek és beszélgetések sorozata a könyv, amely azonban helyenként a reális elbeszélés tónusára vált át. A regény egyes részletei között ritkán van logikai kapcsolat, az események időrendje pedig kibogozhatatlanul bonyolult.

Rulfo regényírói módszerének az időrend felbontása s egy fantasztikus, álomszerű, de mégis a valóság erejével ható légkör teremtése a legszembeütőbb jegye. A modern világirodalom számos hasonló példát ismer, s a kritika Rulfónál is rámutat bizonyos hatásokra. Az eredetiségnél azonban fontosabb kérdés, hogy a szerző hogyan s mire használja ezeket az elemeket.

A regény előadásmódjának fonala szinte oldalanként szakad meg, vagy időrendi ugrások következtében, vagy azért, mert más-más személy folytatja az elbeszélést, illetve a múlt töredékes emlékképeinek felidézését. A regény nem tagolódik fejezetekre, de helyenként egy-egy sornyi kihagyás jelzi a szövegben a változást. Időrendi ugrások azonban ilyen külső jelzés és minden szövegszerű közlés nélkül is gyakran előfordulnak.

Az időbeli ugrásoknak több változata van. A legegyszerűbb eset, amikor más-más időpontban történő különböző részletek következnek egymás után. Például a gyermek Pedro Páramónak Susana iránt ébredő vonalmát bemutató emlékképek után „Mi az, Eduviges asszony?” — kérdezi Juan Preciado, s a kérdezett „Mintha álomból ébredne, megrázta a fejét”⁵, és Pedro Páramo Miguel fiának halálával kapcsolatos körülményekről kezd beszélni. Itt tehát egyszerű kronológiai váltásról van szó.

Egy következő változat, mikor valamely szereplő elbeszélés közben visszaemlékezik. Ez legtöbbször Juan Preciádóval történik meg, mikor anyja szavaira emlékszik, aki halálos ágyán Comaláról beszélt neki, és apjához küldte. Ilyenkor tulajdonképpen nemcsak két, hanem három idősíki találkozásáról van szó, hiszen a regény közepe táján megtudjuk, hogy Juan Preciado is halott már, s comalai élményeit a sírban idézi fel Doroteával folytatott beszélgetéseiben.

Még bonyolultabb kronológiai helyzet is adódik. Mikor Dorotea elmondja Juan Preciádónak, hogy majdnem ő lett az anyja, mert a nászéjszakán Pedro Páramo ágyában neki kellett helyettesítenie valódi anyját, idézi az anyával, Doloresszel folytatott egykori beszélgetését, majd Dolorosnek Pedro Páramóval való szakítását, s még Pedro Páramóval Doloresről váltott saját későbbi szavait is. E különböző emléktöredékek

³ Pedro Páramo, 9.

⁴ Pedro Páramo, 9.

⁵ Pedro Páramo, 22.

felidézése közben Juan Preciádóban anyjának Comaláról és Pedro Páramóról mondott szavai tolulnak emlékezetébe. A különböző idősikokban folyó beszélgetéseket idézőjel, kurziválás, gondolatjel jelzi.

Az idősik-váltást azonban gyakran sem a tipográfia, sem más nem jelzi, az olvasó csak a szöveg tartalmából következtet a változásra. Az emlékképek időbeli elhelyezése azért is nehéz, mert az író ritkán közli, hogy ki az elbeszélő, és nem ad semmiféle konkrét időbeli támpontot. Csak a regény vége felé tudja meg az olvasó, hogy Pedro Páramo halála a mexikói forradalom vége felé következett be, tehát a gyermekkorával kapcsolatos részletek vagy öt évtizeddel korábbi időre vonatkozhatnak.

A regény eseményeinek időbeli elhelyezése még azért is bonyolult feladat, mert a regényalakoknak alig van időélményük. Legtöbbször jelen időben beszélnek, s háttérbe szorul az a körülmény, hogy távoli emlékekről van szó. Előfordul azonban, hogy tudatában vannak az emlékezésnek, de időélményük legfeljebb két dimenziós, csak a jelen és a múlt létezik, a jövő közömbös számukra, olyan, mintha nem is léteznék.

„Mexikóban holtponton vagyunk” — nyilatkozta nemrég a szerző,⁶ s kétségtelen, hogy a *Pedro Páramo* szereplőinek elmosódó, homályos időérzékelése úgy tekinthető, mint a társadalmi és történeti értelemben tett nyilatkozat tartalmának találó tudati tükrözése.

Erre a következtetésre feljogosítja az olvasót, hogy a sajátos idő- és tudatábrázolást nem pusztán technikának érzékeli, amelynek az a célja, hogy a regény élményanyagát egyidejűleg jelentesse meg a szereplők tudatában, hanem a mű koncepciójában fontos jelentéssel bíró tényezőnek. A kusza időrendet egy stagnáló, a társadalmi fejlődés szempontjából holtponton élő közösség fejletlen, önnön helyzetének racionális felmérésére képtelen tudatvilága indokolja. Rulfo idézett nyilatkozatából kiderül, hogy a gyilkos klímájú Jalisco állam kiháló falvainak elégiáját akarta megírni, ahol a lakosságban erős a halottak kultusza, képzetben együtt él velük, s az embertelen életkörülményeket egykedvű rezignációval tűri. A homályos időábrázolást közvetlenül tehát a népi képzetvilág magyarázza, de a regény időtlen ideje, e tudatvilág elmaradottságát, stagnálását példázza.

A regény tanúsága szerint a jelenségek a jaliscóiak tudatában nem értelmes egymásutánban, ok-okozati rendben élnek, hanem egymás mellett, egymással való lényegi összefüggés nélkül. Az időrend felbomlása azonban a racionális összefüggések hiányának csak formális megnyilvánulása.

Közelebb kerülünk a lényeghez, ha megfigyeljük, hogy a regényben a jelenségek következetesen csak utólag nyerik el magyarázatukat. „A szereplők és az események kezelése szigorúan fenomenológiai” — írja Harss.⁷

A regényben felbukkanó személyek kiléte mindig csak utólag és csak homályosan derül ki. Ez a helyzet Abundióval, az első szereplővel, akivel Juan Preciado találkozik, s az összes többi titokzatos árnyként eléje kerülő alakokkal, mint például Donis feleségének nővérével, aki furcsa szellemként jár a szobában, ahol a riadt Juan Preciado félálomban fekszik. Csak később derül ki, hogy azokat a lepedőket vitte el, amelyekért testvére némi ennivalót kapott tőle, hogy Juan Preciádót megvendégelhesse. Hasonló a helyzet számos emléktörökkel — különösen a regény első felében —, melyeknek kulcsát az olvasó csak nagy késéssel és nem egykönnyen tudja megfejteni. Ilyen például a regény elején az a részlet, amelyben a Susanáról álmódzó gyermek Pedro Páramóval találkozik. Comala kísértetvilágának, haldoklásának közvetlen magyarázatát is csak a regény utolsó lapjain tudja meg.

⁶ Los nuestros, 312.

⁷ Los nuestros, 330.

Az értelmetlen jelenségek halmazából álló világot a regény alakjai kiút nélküli zsákutcáknak, nyomasztó börtönek érzik, amelyben sorsuk reménytelen vergődés. E hermetikus világméretet Rulfo gyakran az európai irodalom álom-motívumaiból is jól ismert elemekkel a pokol, a labirintusszerű helységek, sötét interieurök képeivel fejezi ki.⁸

A Comalába igyekvő Juan Preciadónak Abundio, a fuvaros ezt mondta: „Az a föld paraszán áll, éppen a pokol torkában. Azt mondják, akik ott haltak el, mikor a pokolba értek, visszafordultak a nagykendőért”.⁹

Eduviges Dyada házában Juan Preciado szellemjárta helyiségek labirintusába kerül: „. . . intett, hogy kövessem őt egy sor sötét helyiségen át, melyek elhagyatottnak látszottak. De mégsem, mert ahogy hozzászóltam a sötétséghez, és a keskeny fénycsíkhöz, mely mögöttünk derengett, kétoldalt árnyakat vettem észre, és éreztem, hogy homályos formák alkotta keskeny folyosón haladunk”.¹⁰

Juan Preciado ettől kezdve a különös környezet hatása alá kerül, amely megtöri akarátát, elhomályosítja értelmét: „Idegen világban éreztem magam, s hagytam, hogy ez az idegen világ magával ragadjon. Testemből mintha elszállt volna az erő, tartásom elernyedtt; összerogytam, tehetetlenül, mint a rongy”.¹¹

Az elidegenedett tudat állapotában a szereplők feszült nyugtalansággal, riadtan figyelnek a külvilág jeleire. Ennek a magatartásnak állandóan visszatérő motívuma, hogy a regény alakjai saját lépteikre és szavaikra is mint idegen zajokra figyelnek. E zárt világból való kitörés lehetősége fel sem merül bennük, csak Juan Preciado gondolataiban akad egy-két ilyen értelmű tétova utalás. Már a regény elején az az érzése támadt, hogy rossz úton jár, eltévedt: „Szerettem volna azt mondani neki: Megtévedtél a lakóhelyben. Rossz címet adtál nekem” — mondja anyjához intézett gondolataiban. Később a Donis házában való kínzó vergődés után megkérdezi az asszonytól: „Hogyan jut tovább innen az ember? — Merrefelé? — Akármerre.” Az asszony azonban csak azt válaszolja, hogy az utak sokfelé vezetnek, de nem tudja, hová.

E halott világ törvénye a beletörődés, a közöny. A gyermek Pedro Páramónak nagyanyja azt mondja, hogy „a dolgok nem úgy sikerülnek, ahogy szeretné az ember”.¹² S bár Pedro Páramo az egyetlen, akinek akarata van a regényben, s nagyanyjának még így felel: „Törődjön bele, aki tud, nagyanyó, én nem”,¹³ a regény végén megadja magát.

A megváltoztathatatlan sorsból fakadó rezignáció sokkal egyértelműbb a regény összes többi szereplőjénél. Bartolomé San Juan, akitől Pedro Páramo a lányát s az életét is készül elvenni, így beszél Susanának: „. . . innen nincs menekvés. Érzem én”.¹⁴ . . . A világ, mely mindenfelől szorongat bennünket, marokszám szórja szét haló porainkat, darabokra szaggat, s vérünkkel permetezi be a földet. Mit követtünk el? Mért pusztult el a lelkünk? Anyád azt mondta, hogy az Isten kegyelme legalább megmarad nekünk”.¹⁵ Rentería atya, a helyi plébános is csak ennyi vigaszt mond María Dyadának, akinek nincs pénze a testvére lelki üdvéért mondandó misére: „Hagyjuk hát a dolgokat úgy, amint vannak. Istenben a reménység”.¹⁶

⁸ Ld.: J. BOUSQUET: Les thèmes du rêve dans la littérature romantique. Paris, Didier, 1964.

⁹ Pedro Páramo, 7.

¹⁰ Pedro Páramo, 11.

¹¹ Pedro Páramo, 13.

¹² Pedro Páramo, 15.

¹³ Pedro Páramo, 22.

¹⁴ Pedro Páramo, 83.

¹⁵ Pedro Páramo, 84.

¹⁶ Pedro Páramo, 32.

A hit reménysége azonban nem él a comalaiakban. Elmaradt gondolkodásukat az ősi hiedelmekkel keveredő keresztény vallási képzetek megzavarják ahelyett, hogy megnyugtatónák. A Pedro Páramo gaztettei fölött szemet hunyó Rentería s a püspök is, aki valamikor a faluban járt, azt mondta, hogy bűneikre nincs bocsánat. „Az élet amúgy is nehéz — mondja a sírban a Juan Preciádóval beszélgető Dorotea. — Az emberben csak az tartja a lelket, hogy legalább halála után elkerülhet innét. De ha valaki előtt bezárják a kaput, s nem marad más út nyitva, csak a pokolra vezető, akkor jobb lett volna meg se születnie . . . Az ég, Juan Preciado, az én számomra itt van, ahol vagyok”.¹⁷

*

Az atmoszféra-teremtésnek, az elidegenedett, irracionális tudatvilág érzékeltetésének a mű koncepciójához szorosan kapcsolódó sajátos időábrázoláson és a „minden felől szorongató világ” életérzését kifejező gondolati motívumokon kívül még egy sor stílusesszüköz van, amelyek szimbolikus megfelelések révén az előzőekkel hatásos összhangban a „holtpontra” álló világ impresszióját erősítik.

Rulfo stílusának a szimbolikus kifejezőeszközöket következetesen kiaknázó sajátosságait már két kötetének címében is fel lehet fedezni. Az *El llano en llamas* (Lángoló mezők) és a *Pedro Páramo* (Pusztá Péter) szimbolikus, evokatív erejű címek, amelyek a két mű sokban közös atmoszféráját és tartalmi lényegét sejtetik a mássalhangzók alliterációjával felerősített jelentésükkel. A felperzselt mezők és a kietlen síkság képzete mindkét címben a jaliscoi parasztlételem természetlenségét, dermedt mozdulatlanságát sugallja.

Hasonló, határozott funkcióval rendelkező stílusbeli sajátosságok mindkét kötetben bőven fellelhetők, s legtöbb változatuk az ismétlés ténye révén válik jelentőségteljessé, a regény lényeges elemévé. A következőkben a teljesség igénye nélkül a *Pedro Páramo*ból sorolunk fel néhányat.

Az egyik ilyen csoportot a nominális szerkezetek alkotják:

„Az éjszaka. Jóval éjfél után. S a hangok.”¹⁸

„Zaj. Hangok. Neszek. Távoli dallamok.”¹⁹

„A délutáni napfényt visszaverő falak. A köveken koppanó lépteim. A fuvaros, aki ezt mondta nekem: „Keresse meg Eduviges asszonyt, ha ugyan még él.” Azután egy homályos szoba. Mellettem egy horkoló asszony.”²⁰

„Előtte vágtattak tova a sötét lovak, aztán beleolvadtak az éjszakába. Izzadság, por, a föld dübörgése”.²¹

Az ilyen és ezekhez hasonló nominális szerkezetek, akár új fejezetet vezetnek be, akár a történet folyamatában bukkannak fel, a mű általános jelentésével teljes összhangban egy holtpontra jutott világ, vagy holtpontra jutott sorsok tanácstalan, tündözésre készített mozdulatlanságát fejezik ki, melyben a tudat egyébként lényegtelen, közvetlenül érzékelhető részletek révén, mintegy áttételesen fogja fel a valóságot.

A nominális szerkezeteknél gyakoribb és közvetlenebb atmoszféra-teremtő eszköz a természeti jelenségekre való utalás. Ezeknek a szerepe annál szembetűnőbb, mert Rulfo a klasszikus latin-amerikai regény hagyományaitól eltérően nem mutatja be, nem írja le a természetet, nem „témája” a külső világ lefestése, de az mégis, mindig magától

¹⁷ Pedro Páramo, 66.

¹⁸ Pedro Páramo, 44.

¹⁹ Pedro Páramo, 46.

²⁰ Pedro Páramo, 55.

²¹ Pedro Páramo, 108.

értetődő természetességgel jelen van minden írásában, többnyire a történésekkel szimbolikus hangulati megfelelést teremtő rövid utalások formájában.

A leggyakoribb az éjszakára, az esőre, a szélre, a perzselő napra, a nyomasztó levegőre és a kietlen, köves tájra való utalás. Ezek az utalások már pusztán azért is evokatív erejűek, mert állandó vagy visszatérő természeti jelenségekre vonatkoznak. Az a körülmény, hogy Rulfo minden bővebb magyarázat, a természet extenzív bemutatása nélkül is hatásosan érzékelteti a környezet jelenlétét az emberek életében és tudatában — éppen azért, mert gondolataikkal és tetteikkel összefüggésben tesz róluk említést — világosan bizonyítja, hogy regényírói felfogása fejlettebb, árnyaltabb a „telurismo” naturalista képviselőinél. Nála a külső világ leírása sohasem önállósodik, nem öncél, csupán funkciója van a mű jelentésének kifejtésében.

A *Pedro Páramo*ban az éjszakának és az esőnek a regény belső törvényszerűségei szempontjából lényeges funkciója, hogy alkalmat ad a halottak megélnéklésére, a sírokban folyó beszélgetésekre, s a holt lelkeknek a faluban való bolyongására. A jaliscoiak hiedelme szerint ugyanis a bűnös lelkek — s mindenkié ilyen — éjszakánként bolyonganak, eső idején pedig a sírokig leszívargó nedvesség nyugtalanítja őket, s ilyenkor emlékeznek.

Az éjszakának és az esőnek azonban akkor is fontos atmoszféra-teremtő funkciója van, mikor elmosódik az elbeszélés emlékezés-jellege, s úgy tűnik, hogy az olvasó valóságos történés tanúja. Ez a helyzet például, amikor a regény elején Miguel Páramo haláláról, majd ezt követően egy másik halálesetről, valószínűleg Ana apjéről van szó, akit Miguel Páramo ölt meg. A monoton, esős éjszaka után az apja halálhírével felébresztett gyermek az ajtón át kilát a hajnalodó égre: „Egyetlen csillag sem ragyogott rajta. Csak az ólmosan szürke mennyboltot látta, melyet még nem világított meg a nap fénye. Barnás fény ömlött el rajta, mintha nem is új nap kezdődne, hanem a közelgő éjszakát jelentené.”²² A szürke égbolt lehangoló közönye, az alig felébredő gyermek öntudatlansága a halál értelmetlenségét s a természet közönyét sugallja.

Még szembetűnőbb az eső és az éjszaka szerepe a folyton nedves lepedők közt hanykolódó, emléképekkel viaskodó Susana ábrázolásában. Az eső és az éjszaka áthatolhatatlan függőnyt von a lázálomban vergődő Susana köré, mintegy elvágva a külvilágtól, a valóságtól, s bomlott elméjének börtönébe zárva: „Az eső eltompítja a zajokat. Akkor is hallani, mikor már minden elcsendesedett, hogyan szemerkél a cseppje, férceli az élet fonálát”.²³ „Odakint hallatszott az esőcseppek kopogása a platánok levelein, a víz bugyborékolása a tócsákban. A levegő is hideg volt a nedvességtől. A csatornák bugyogtak, tajtékzottak; belefáradtak már, hogy éjjel-nappal egyformán nyeljék a vizet. És a víz csak áradt, egyre áradt; hányt a szakadatlan a buborékot. — Éjfél volt, az eső zaja minden más hangot elvert”.²⁴

A természet és a cselekmény közti hangulati megfelelések természetesen a legtöbb írónál fellelhetők. Rulfo stílusának sajátossága abban rejlik, hogy ezek az elemek minden különösebb hangsúly nélkül állandóan visszatérnek, hatásuk kumulatív és szimbolikus, s nemcsak a konkrét előfordulás helyén teremtenek hangulati megfelelést a mű egy-egy részletével, hanem rendszert alkotnak, jelentésük a mű jelentésének lényegéhez tartozik.

E jelentés egyik összetevője, hogy Rulfo alakjai ösztönösen, öntudatlanul cselekszenek. A természeti megfelelések is csak homályosan, általánosságban sejtetik a történések értelmét. A szereplők tudati bizonytalanságával, rezignáltságával van összhangban az is, hogy gyakran esik szó az átmeneti napszakokról, az estéről, vagy a hajnalról, de

²² Pedro Páramo, 25.

²³ Pedro Páramo, 87.

²⁴ Pedro Páramo, 89.

úgy, hogy ritkán van nappal, az este és a hajnal inkább csak az éjszakákat köti össze. A napfény, a csillagok, a természet szépségei csak a legritkábban, mintegy rejtve bukkannak fel egy-egy pillanatra, talán azért, hogy még lehangolóbbá tegyék a comalaiak tompa életét. Ha friss szellő fúj, az is magasan jár, nem üdíti fel az embereket: „Az ég még mindig kéken ragyogott, alig volt rajta felhő. Szellő fújdogált a magasban, bár idelent meleggé változott.”²⁵

A *Pedro Páramo*ban végig az az elviselhetetlen hőség uralkodik, ami már az első oldalon megcsapja az olvasót: „A nyári hőség idején, amikor a forrón áradó augusztusi levegőt a rothadó szagú szappanfű büze mérgezi.”²⁶

A külső valóság és a szereplők tudata, illetve a regény általános jelentése közti megfeleléseknek számos fokozata van. A szimbolikus jelentés gyakran nyilvánvaló, nemcsak lappangó, mint az eddigi példákban.

Mikor az apja keresésére Comalába induló Juan Preciado megtudja az őt útbaigazító fuvarostól, hogy az is Pedro Páramo fia, „Egy csapat varjú húzott át az üres égbolton, „kár, kár”, károgtak”²⁷ — baljós károguasukkal előrevetítve Juan Preciado pokoljárását. S magában a levegőben is volt valami nyugtalanító előrejelzés: „Magunk mögött hagytuk a dombokat, s egyre lejjebb ereszkedtünk. Odafent meleg levegőt szívunk, most meg belemerültünk a levegőtlen hőségbe. Mintha minden várt volna valamire.”²⁸ A comalai élet váratlan, groteszk meglepetéseit már Juan Preciado anyjának szavai is sejtetik, mikor fiának az ottani időjárásról beszél: „Egy pillanat alatt megdördülhet az ég. Lezúdulhat az eső. Megjöhet a tavasz. Ott hozzászoksz a „váratlanhoz”, gyermekem.”²⁹ Kifejezetten szimbolikus egyezés az is, mikor bikák bőgése hallatszik az éjszakában, míg az öreg Pedro Páramo egy fiatal lánynál tölti az éjszakát: „A messzeségben, valahol a sötétben, bömböltek a bikák. Ezek az állatok sose alszanak — mondta Damiana Cisneros. — Sose alszanak. Olyanok, akár az ördög, ki mindegyre a lelkek után jár, hogy pokolra ragadja őket.”³⁰

A szimbolikus jelzések egy következő fokozata a szürrealista megjelenítés. Ez többször a légzés, a levegő képzetéhez kapcsolódik, s a levegő Comalában mindig fojtogató. Ezt magyarázta lányának a balsejtelmekkel Comalába érkező Bartolomé San Juan is: „Vannak falvak, melyeken érződik a szerencsétlenség. Egy lélegzetvétellel felismered, amint beszívod vénséges, állott, szegényes levegőjüket. Olyan szaguk van, mint mindennek, ami öreg. Ez is ilyen falu, Susana.”³¹ Juan Preciadót Comala forró, nehéz, belélegezhetetlen levegője ölte meg, amit Rulfo különös materiális mivoltában ábrázol: „Kimentem az utcára, hogy friss levegőhöz jussak, de a fojtogató melegtől nem tudtam szabadulni.

Nem volt levegő. Csak az érzéketlen, nyugodt éjszaka fogott körül forrón az augusztusi hőséggel.

Nem volt levegő. Az ajkaim közül elötörő levegőt kellett beszívnom, amit tenyeremmel védtem, hogy el ne illanjon. Éreztem, hogy minden lélegzetnél kevesebb marad belőle, végül oly megfoghatatlanná silányult, hogy ujjaim között elillant örökre.

Mondom, örökre.

²⁵ Pedro Páramo, 41.

²⁶ Pedro Páramo, 5.

²⁷ Pedro Páramo, 7.

²⁸ Pedro Páramo, 7.

²⁹ Pedro Páramo, 47.

³⁰ Pedro Páramo, 104.

³¹ Pedro Páramo, 82—83.

Emlékszem, hogy láttam valami bodros felhőfélélet kavarni a fejem felett, aztán elborított ez a hab, és elmerültem a ködben. Aztán már semmire sem emlékszem.”³²

Juan Preciado mindezt Doroteának meséli el, aki őt holtan megtalálta és mások segítségével eltemette. Dorotea azonban azt válaszolja, hogy levegőnek kellett lennie, különben nem lett volna erejük őt eltemetni, másrészt pedig Juan görcsbe merevedett tagjai azt mutatták, hogy rémületől halt meg. Erre aztán Juan Preciadonak is eszébe jutott rémületének oka:

„— Igen, Dorotea, engem a suttogás ölt meg . . . mikor elért a suttogás, megpattant bennem a húr.

A térre értem, igazad van. Odáig sodort az emberek áradata, és én azt hittem, hogy valóban ott vannak körülöttem. Már nem voltam egészen eszemnél. Emlékszem, úgy tapogattam végig a falak mentén, mintha a kezemen járnék. S a falakról áradt a suttogás, mintha az üregekből, repedésekből szűrődne kifelé.”³³

A levegő és a suttogás, vagyis Comala elátkozott légkörének ennyire konkrét megjelenítése után természetes, hogy az elszálló lélek is érzékelhető: „És kinyitottam a számat, hogy elszállhasson. Elszállt. Éreztem, mikor a kezemre csordult a vékonyka vérsugár, ami a szívemhez kötötte.”³⁴

A felsorolt stílusesszéközök közvetlen hatása a tartalmi megfelelésen alapszik, bár gyakoriságuk is fontos tényező a mű egésze szempontjából. Más esetekben maga a gyakoriság, az ismétlés ténye kerül előtérbe.

Az ismétlés a zaklatott, múltat idéző lelkek gondolatvilágának fontos jelensége, általánosságban a töprengés, a tünődés, a megoldatlanság állapotát érzékelteti, s számos változatban biztosítja a regény hangulati egységét. Jelentőségét fokozza, hogy nemcsak stílusesszék, hanem a mű alapvető szerkesztési sajátossága: a befejezés ahhoz az eseményhez ér el, amit már az első oldalakon megtudott az olvasó, s több eseményt ismételt, különböző személyek nézőpontjából tárgyal.

Az ismétlés mint stílusesszéköz konkrét előfordulása helyén többnyire folyamatos-ságot, valamilyen nyomatékot, vagy fokozást fejez ki. Azonos emlékek felbukkanásakor (pl. Ana apjának halálhíre) a tudatalatti makacsságát, a Miguel Páramo halálát követő éjszakán a hullócsillagos égbolt többszöri említése a comalaiak megbolygatott lelki-állapotát, máskor azonos tómondatok, vagy szintagmák ismétlése a megszakított, majd újrakezdett beszélgetés fonálát köti össze („Jó neked. . . Jó neked. Jó neked fiam”),³⁵ vagy egy-egy részletjelenség önmagán túlmutató jelentőségét érzékelteti („Az ember hallja, amint a túlsorranó, tiszta víz a korsóra hull. Az ember hall. Zajokat hall”).³⁶

A konkrét szövegösszefüggésben betöltött szerepen kívül azonban az ismétlések fel-tűnő gyakorisága, rendszer-jellege a *Pedro Páramo* halálba és feledésbe süllyedt világá-nak önmagába visszavezető zárt reménytelenségét fejezi ki.

*

A *Pedro Páramo*ban Rulfo atmoszféra-teremtő eszközei azért figyelemre méltóak, mert a hagyományos részletező, magyarázó, és érvelő epikai ábrázolásmódot helyettesítik, de megnövekedett funkcióval, a regény jelentését közvetlenül is hordozva. Vagyis forma és tartalom sajátos, nagyfokú egybefonódásáról van szó, amelyre Rulfo előtt a latin-amerikai irodalomban alig akad példa.

³² Pedro Páramo, 57.

³³ Pedro Páramo, 58.

³⁴ Pedro Páramo, 66.

³⁵ Pedro Páramo, 24, 33.

³⁶ Pedro Páramo, 24.

A regény eszmeileg ugyanis nem fejez ki mást vagy többet, mint az atmoszfé-
teremtés fent részletezett eszközei: a jaliscói parasztnak a társadalmi viszonyok, fő-
ként a „cacique”-rendszer önkényessége miatt megrekedt, anakronisztikus életmódját és
tudatvilágát, amelyet egyébként a szerző a kiábrándító kompromisszummal végződő
mexikói forradalom utáni korszak országos állapotaira is jellemzőnek tart.³⁷

Nem kétséges, hogy Rulfo a belülről való ábrázolás terén nagy lépést tett előre,
s fiatalon megírt két kis kötetével megérdemelten került a latin-amerikai irodalom él-
vonalába. A kérdés csak az, hogy ábrázolásmódja nem bizonyul-e majd egyoldalúnak,
nehezen folytathatóknak, valóságfelfogása pedig elvi alapjait tekintve tartózkodónak,
kevésbé kritikainak a társadalmi forradalmat követelő mai Dél-Amerikában. Asturias
és García Márquez a *Pedro Páramo* óta már nagy utat tett meg. Ezt minden bizonnyal
Rulfo is tudja. Régóta készülő új művének kiadásával, a *La cordillera*val, talán éppen a nagy
felelősség, új írói koncepciójának lassú érlelődése miatt késlekedik. A *Pedro Páramo* megkö-
vült világának létjogosultságát a regényben csak a contlai plébános teszi kérdésessé, aki
nem oldozza fel a megalkuvása miatt lelkiismeretfurdalással küszködő Rentería atyát:

„– És mégis azt mondják, papom, Comala földjei jók. Kár, hogy egyetlen ember
kezén vannak. Pedro Páramo még az úr? Ugye?

– Így akarta az Úr.

– Alig hiszem, hogy ez esetben az isteni akarat teljesedett volna.”³⁸

Pedro Páramo hatalmának a regényben egy elkeseredett részeg fuvaros vet véget,
az öntudatlan, elfojtott nyomor véletlen logikája érvényesül. A szerző L. Harssnak azt
mondotta, hogy a „valóságot akarta megmutatni, amelyet ismer, s amelyről azt akarja,
hogy mások is megismerjék”, de hozzátette, hogy nem hajlik a fatalizmusra.³⁹

Ennek ellenére a regény mottóul viselhetné az első oldalon egy mexikói nép-
dálnak Carlos Fuentes által idézett sorát: „Semmi haszna az életnek, az életnek semmi
haszna.”⁴⁰ Bár érezzük, hogy aki ezt a gondolatot kimondja, vagy aki oly nyugtalaní-
tően ábrázolja, mint Rulfo, nem fogadja el szükségszerű igazságnak.

F Á B I Á N L Á S Z L Ó

Uuno Kailas

Az utóbbi időben mintha kissé megnőtt volna az érdeklődés északi rokonaink
iránt. Eddig a magyar és finn nép nyelvi, etnikai rokonsága jobbára a tudósokat foglal-
koztatta, kulturális téren alig látszott jelentősége. Mostanában könyvkiadásunk kezdi
felfedezni a finn prózairodalmat, igaz ugyan, figyelme elsősorban a bestseller-szerző
Mika Waltarira irányul. Nem terjed ki ez a figyelem a finn költészetre, amelyből mind-
eddig igazán keveset ismerhetett meg a magyar olvasó; a Képes-féle antológia inkább
csak rokonszenvet ébreszthetett, semmint alapos és tárgyilagos tájékoztatást adott volna.
Nem járunk messze az igazságtól, ha azt mondjuk, Magyarországon Uuno Kailas ismeret-
len, a nevezett antológiában szereplő négy vers aligha segít ezen valamit. Kailas munkás-

³⁷ Los nuestros, 326.

³⁸ Pedro Páramo, 72.

³⁹ Los nuestros, 337.

⁴⁰ C. FUENTES: Artemio Cruz halála, Európa, 1966, 5.

sága a modern finn költészet szempontjából alapvető, ugyanazt végezte el, amit nálunk valamivel korábban Ady: bekapcsolta egy kis nép költészetét a világirodalom áramkörébe. Kailas óta, jóllehet szimbolizmusa talán a legkésőbbben jelentkezett Európában, a finn líra sikerrel igyekszik szinkronban maradni az egyetemes törekvésekkel.

Kailas költői jelentkezése a húszas évek elejére esik. Szimbolizmusa jó negyedszázados késést mutat az európai szimbolizmusokkal szemben. Ennek elsősorban az az oka, hogy a finn nyelvű nemzeti irodalom igen fiatal. Megszületésekor Európában a romantika élte virágkorát, és a finn költészet már csak törekvéseinél fogva is (nemzeti nyelv, nemzeti költészet) fogékonynak mutatkozott az irányzattal szemben. Lönnrotnak a hatalmas népi eposzt is sikerült megtalálnia és összeállítania, amelynek meglétére a romantikus nacionalizmus Herder óta mindenütt esküdött. Mindez a finn romantika kivirágzásához vezetett (Runeberg, Kivi, Sibelius), s miután kissé meg is késett, nem volt nehéz egybeolvadnia és felerősödni a század második felében erőre kapó neoromantikával, ami azt eredményezte, hogy a XIX. század finn irodalma, művészete túlnyomóan romantikus. A század utolsó éveiben fellépő művészek (Akseli Gallén—Kallela) munkásságában történt ugyan kísérlet a „korszerűsödésre”, sőt eredményei is voltak (építészet), de Finnország történelmi helyzete, a cári Oroszország imperialista törekvései úgyszólván konzerválták a romantikus nemzeteszemély ideológiáját, mint egyetlen lehetséges oppozíciót. Ezt a szemléletmódot népszerűsítette Yrjö Koskinen 1873-ig teljes egészében megjelent történelemtörténetkönyve, amelynek hatása az irodalmon is lemérhető volt. A századfordulón jelentkező Otto Manninen, majd Veikko Antero Koskenniemi is a népies romantikából indult és jutott el az akadémikus poészie pure-ig, ám indulásukkor nem voltak népszerű költők. Talán csak Juhani Siljo költészete mutatott Kailas irányába, ő közelített leginkább a dekadens világnézethez.

Kailas indulásakor jelentős események voltak a finn nemzet mögött. A századelőre megértek az oroszellenes mozgalmak, sőt jelentős részük már szélsőséges nacionalizmusba csapott át. Ugyanakkor a finn társadalmon belül is súlyos feszültségek termelődnek. 1917-ben Helsinkiben felkelés tör ki, amely már a finn forradalom közvetlen előzménye. 1918-ban polgárháború, vörösök és fehérek, de még az előző év végén Szovjet-oroszország elismerte Finnország függetlenségét. A polgárháborúban felülkerekedő fehérek Mannerheimet választják kormányzóvá, akinek vezetésével Finnország belép a szovjetellenes intervencióba. Mindezt Kailas egészen fiatalon, iskoláskorban éli át, hatása azonban mégis nagyon fontos költészetére is. A későbbiek során látni fogjuk, mennyi vívódás, önmarcangolás, bűntudat és félelem, felelősségtudat születik ezekből az élményekből. Az események fogékonnyá tették a fiatal Kailast olyan érzelmek iránt, amelyeket eddig főként olvasmányélményeiből ismert, és amelyek a szimbolista művészet bázisai, túlmutatnak a reális világon egy sejtelmes metafizikai rendszer irányába. A fiatal Kailast kora finn történelmének traumái fordították a valóságon túli világok felé, és ebben a hitében elhatalmasodó, súlyos betegsége erősítette meg. Kailas, akárcsak Poe, szintén kötete elejére írhatná: „Azoknak ajánlom könyvemet, akik hisznek az álmokban, az egyedüli valóságban.”

Élete

Frans Uno Salonen 1901-ben született Heinolában. Apja családi neve Kailanen volt, ebből alakította ki művésznévét. Apjától örökölhette bizonyos művészi hajlandóságot, jelentékenyebb azonban az anyai örökség. Anyja ugyan fiatalon halt meg; Kailas a Honkapää-családnál maradt, ennél az isten háta mögötti tanyán élő kurtanemes rokonságnál, pontosabban anyai nagyanyjánál, akinek később *Álom és halál* című kötetét ajánlotta. Nagyanyján, „az emlékek és álmok anyján” keresztül került át Kailasba

a Honkapää-család paraszti szívóssága és becsvágya, valamint az a józanság, ami annyira jellemző volt rá iskoláskorában. „A megtartóztatás teszi a mestert!” — lehetett olvasni a puritán feliratot szobája falán. Heinolai iskolás éveiben Kailas ugyanolyan egészséges és életvidám ifjú volt, mint társai, sőt szertornában kiemelkedett közülük. Az éjszakákat azonban már akkor is olvasással töltötte. Az olvasás, majd az írás hamarosan kiszorított minden egyéb tevékenységet, a rajzolás sem maradt több múltó kedvtelésnél, jöllehet nem volt tehetség híján.

Kamaszkorára esik a finn polgárháború és a szovjetellenes intervenció. A hazafias felbuzdulás, amely az Oroszországtól való megszabadulást csekély eredménynek tartotta, bosszúra éhezett a fiatal szovjet állam ellen. A kelet-hámee-i harcokban megrésze-gült fiatalok tömegével jelentkeztek az olonyeci kalandra (Ösvény-háború), hogy Szovjet-Karéliában folytassák a szabadságharcot. Kailas Bruno Schildt nevű barátjával indult hadba, ahonnan csak egyedül tért vissza. Ettől kezdve Kailasban egyre gyakrabban és élete végéig ott kísért a megmagyarázhatatlan gondolat, hogy elsősorban ő az oka barátja halálának. Egyik novellája — *Bruno meghalt* — ezt a bűntudatot dolgozza fel.

Az egyetemen, ahova 1920-ban iratkozott be, történelmet és nyelvészetet hallgat. Ekkor már mind sűrűbben jelentkeznek versekkel, és 1922-ben összegyűjtve *Szél és kalász* címen jelennek meg első versei. Az egyetemen kapcsolatba került a Tulenkantajat (Fáklyavivők) elnevezésű baloldali írói mozgalommal, majd a Nuoren Voimaan Liitto (Ifjú Erő Szövetség) fiataljaival, ezek a kapcsolatok azonban nem jelenthettek igazi feloldást a zárkózott, magábavonuló fiatal költő számára. Gyors egymásutánban megjelenő kötetei utalnak arra, hogy alkotójuk milyen megfeszített munkával töltötte ezeket az éveket. Ugyancsak kötetei mutatják azt is, mekkora megterhelést, milyen súlyos igénybe-vételt jelentett számára a munka. Az idegfeszültség feloldását az alkoholban keresi, eredmény: súlyos idegösszeomlás, intézeti ápolás. A húszas évek második felében jelentkeznek a másik súlyos betegség: a tüdőbaj. Elhatalmasodó betegségével együtt megjelenik költészetében az elvágódás, a szabadulás a „zord-hideg” északról, szabadulás a testi szenvedéstől, az enyhülés óhajta, a napsütötte dél vonzása. 1932-ben állami írói nyugdí-jat kapott. Ugyanebben az évben sajtó alá rendezte válogatott verseit *Runoja* (Versek) címen, ezt a válogatást azonban — előszavából tudjuk — teljesnek érezte, ezt szánta költői hagyatékának. Tüdőbaja gyógykezelésére Nizzába utazott, ott halt meg 1933-ban.

Indulása

A baudelaire-i bűnösség-tudat a fiatal Kailasra is jellemző. Baudelaire azt mondja valahol, „a költő bukott angyal, aki az Égre emlékezik”. Nos, a bukás, a súlyos vétség az, ami a valóságos Édentől megfosztja a költőt: ez a legsúlyosabb bűn. A költő tud erről a vétkéről, tud következményéről (a Paradicsom elvesztése) és e bűntudat izzásánál felfénylenek az egykori boldogabb lét halvány emlékei, amelyek még keservesebbé, el-viselhetetlenebbé teszik a bűntudatot. A gyermekkor még közel volt ehhez az égi boldog-sághoz, a megismerés, a tapasztalás vétke taszította távolabb. A szimbolista úgy érzi, ismét közelebb kerülhet (esetleg csak emlékeihez), ha a jelenségek és tárgyak metafizikus, tapasztaláson túli lényegét, a voltaképpeni ideavilágot tudja megragadni. Ilyenformán a szimbolista az adott valóságvilágot mintegy jelrendszernek tekinti, amelyben sajátos szimbólumkulcsával igyekszik eligazodni. A nyugat-európai szimbolizmus, sőt részben kapcsolódva hozzá az orosz is, bizonyos állandó szimbólumokkal, állandó metafizikus viszonylatokkal dolgozik, éppen ezért gyakran ugyanazon általánosságok ismétlésébe esik. Ady szimbolizmusára az a jellemző, hogy benne a szimbólumok a nagyon is konkrét valóságból szublimálódnak, miáltal jelrendszere sokkalta röghöz kötöttebb és egyúttal sokszor erőteljesebbé is válik példaképeinél. Adynál elsősorban ez a magyar társadalmi

valóság következménye (disznófejű Nagyúr, úri vihar, gyáva rím-kutyák stb.) és csak másodsorban egyéni fájdalmaké, míg Kailasnál éppen a súlyos magányérzet, a betegség az, ami szimbólumait elsősorban visszarántja a metafizikából. Kailas első versei, a *Szél és kalász* kötet azonban még a nyugat-európai szimbolizmussal mutat sok rokonságot, jóllehet az én benne ugyanazzal az expresszivitással jelentkezik, mint Adyban, ami megint csak egy közös ősré, Nietzsche-re vezethető vissza. Ezek a korai versek kamaszos nagyképességükkel az ab ovo elátkozott költőt akarják mutatni, a nagyotmondás szándéka azonban szinte mindegyikből kitetszik. Erről a kötetéről maga Kailas sincs valami nagy véleménnyel: „Első gyűjteményem kiadása teljes egészében tévedés volt.”* A kötet záróverse, a *Finálé* mintha csak szintén érezte volna, hogy e versek a későbbiekben nem állják ki szerzőjük kritikáját, mélységes iróniával rajzolja föl „a gögös költő sorsát”, aki

„... dalát, mint gyermekét megáldja,
és emelt homlokkal belép
az elfelejtődés honába.”

A *Finálé* öniróniája a művészetével viaskodó költő kétségeit mutatja. Érdekes, Kailasban a későbbiek folyamán talán még föl is erősödik, sőt szatírába is átvált ez a hangnem, prózájára azonban inkább jellemző, mint költészetére. Az első kötetből ide is átmertett hat vers közül kétségtelenül *A kéz* című a legfontosabb, amely ha még annyira áthallásokat is sejtet, sokkalta inkább idézi a későbbi Kailas önmardosó, tépelődő líráját, mint mondjuk a címadó *Szél és kalász* erősen didaktikus szimbolikája, vagy a *Midas-szív* pózoló kiátkozottsága. Az emberi kézben benne rejlő lehetőségek szélsősége Edith Södergran *Cigányasszony* című versében is felvillan, már-már bűntudattal:

„Furcsa, ragadozó kézpár,
gyűrűdíszes, kemény,
bánatos makacsul rejtem vörös rongyaim alá.”

(Bernáth István fordítása)

és szinte teljesen azonos szituációban merül föl Verlaine *Kéz* című versében:

„Félek, ha az asztalomra nézek —
itt forralnak szemem előtt
valami iszonyút, merészet,
hajthatatlant és rémítőt.”

(Tótfalusi István fordítása)

Kailas versében pedig így:

„Asztalomról ijeszt kezem.
Bárcsak rögtön elszáradna!
Sötét kereszt nem maradna
rajtam egész életemen.”

Verlaine-nél és Edith Södergrannál a kéz mint a lehetséges bűnök elkövetője szerepel, ezért Verlaine asztalról visszazéző keze is mindössze meditációra ad alkalmat.

* A Kailas-idézeteket *Fábián László* fordította.

Kailasnál azonban ez a kéz már túl van a bűnökön („a jóból mit se végzett”, „isten csapását ő csapta”, „vetéséből kígyók keltek”), megpillantása az átkozódásig keseredő büntudatot jelenti, amely büntudat további vétkek várása is egyúttal. A büntudat Kailasnál is teljesen általános érzés, igen ritkán megfogható az oka, amely azonban akkor is többnyire képzelt ok (*Bruno meghalt*).

Vitorlások (1925)

Ebben a következő kötetében szerepel *A bűnös férfi* című vers, amelyben az egész emberiségre általánosítva fogalmazza meg a tételt:

„Mindegyikünk kezén a bűn súlyos vasbilincse.”

Annak ellenére, hogy erről a férfiről sem tudjuk, milyen bűnöket követett el, a vers mégis kínál némi fogódzót:

„Agyonlövik. Ő a bűnös férfi” — kezdi a verset és bennünk felsejlik a polgárháború gondolata, ahonnan Kailas a motívumot meríthette, s amelyről lehántotta a politikumot, hogy eljusson a bűnösség és a bűnhődés filozófiai általánosításához. Hogy ebben a felfogásban milyen fontos szerepet játszik a keresztény misztika tanítása az eredendő bűnről (noha a bűn jellege Kailasnál nincs meghatározva), rögtön kitetszik, ha a vers befejező sorait elolvassuk:

„De egyikünk széttörte a halálbilincset.
Nézem, amint ledobja minden szennyesét
s a bűn szárnyainak árnyából kilép a fényre.
Nézem ezt ez új arcot: ő a keresztfán a lator,
ő az én testvérem, a bűnös, akit agyonlőnek.”

A halál tehát megváltja az embert bűneitől, megtisztítja, visszahelyezi a szépség birodalmába, a „bűnbeesés előtti időbe”, ahogy *A gyermek szeme* című költeményében mondja. Ez a vers különben a fentebb már citált Baudelaire-idézethez kapcsolható, amennyiben Kailas is „vesztett Paradicsomról” beszél, amellyel szemben áll „ennek a szennyes és feslett világnak a képe”, ahol „az emberi szív állatüvöltését” hallani, „a leprás arcú életet” látni. S a vesztett Paradicsom, a gyermekkor nem tud semmit, legföljebb csak sejt valamit az élet kegyetlen valóságáról, az ártatlan rácsodálkozás jellemzi ezt a kort, valamint csinos fantázia, amely ródli pályának látja az égboltot, rajta arany szánkóban siklik a nap. A nap csodálatos dolog, előcsalja a kacagást, az önfeledt örömet, amit a felnőttek — a bölcsék — nem is értenek. *Gyermekfantáziák* című versében Kailas életünk kezdeti korszakának naiv boldogságát, az önfeledt derűt villantja föl, amely mögött azonban távolban meghúzódik egy félelmetesebb, riasztóbb világ, egyelőre érthetetlen, de máris fenyegető tartalmakkal:

„Az embereknek vannak még üres szavaik.
Érthetetlenül rejtélyes szavak.
Mint a bűn és a halál,
melyek mit sem jelentenek.
De mégis félni kell tőlük.”

Bűn és halál. Kailas költészetének legfontosabb szavai, legföljebb az álom ezekhez fogható kulcsszó. Az álom azonban egyelőre csak ábrándként jelentkezik, magába rejtve

az elvágódást (*Indiai ábránd*). Kailas még képes arra, hogy elvágódását egy csodálatos idill csillogó palástjába burkolja, könnyed és bájos mesét kerítsen köréje. Déli tengerek mítoszvilágában a halál vagy a bűn természetesen olvad bele az idillbe, mintegy mozzanattá válva. Kailas tehát megpróbálkozik az illúzióval.

Szemtől szembe

Baudelaire egzotikus tájakról hozta magával az illúziót, s amikor elfogyott, teremtett helyükbe újat. Sátánossága sem más, mint illúzió. Kailas számára az illúzió lehetősége csak egy pillanatra merült föl, nem találkozott benne a pózzal, ami tartósabbá tehetné volna. Igazi idillt többé semmi sem kínál számára, a szerelem sem. Illetve van egy rövid költeménye, amelyik elűt kis számú szerelmes verseinek zordabb hangjától, s amelyben a szerelem nem párosul sem halálfélelemmel, sem büntudattal, és csak nagyon halványan rajzolódik mögé a szimbolisták *femme fatale*-ja, semmi esetre sem olyan kegyetlen ellenfélként, mint pl. Baudelaire-nál találjuk:

„Hiányoztál. Vártam az ölelést.
Sokáig semmit sem találtam.
Mentem mint pásztor, ki őrzi mesés
dzsinek nyáját halálra váltan.
De visszatértél mondák szüzeként,
te elvarázsolt, nyughatatlan,
Vagyok rabszolgád, királyod megint
és boldog — mondhatatlan.”

(*Hiányoztál*)

A szerelem azonban Kailasnál is bűnnek számít. És nála, akárcsak Baudelaire-nál, a büntudat nem esik egybe a vezeklés gondolatával; ő ráadásul nem is undorodik ettől a büntől, ellenkezőleg, a megtisztulás lehetőségét látja benne (*Kis bűnös dal*). Érzékisége korántsem olyan erős, mint Adyé, sőt nem érzékeli a szerelemben a harcot sem, sokkal inkább a játékot és valami furcsa, kissé beteges, büntudat okozta kéj lehetőségét. És érzékeli az elmúlás közvetlen és mindenkori jelenlétét, a halál robbantja szét a *Rózsasátorban* című vers finom, impresszionisztikus derűjét is. Itt Adyra emlékeztet, akinek annyira kívánatosak voltak a halál árnyékából kibontakozó csókok, az utolsóknak vélt ölelések gyönyörei.

Szemtől szembe, ez az 1926-ban megjelent kötet címe. Kailas elsősorban önmagával néz szembe. Különös álombeli képként jelenik meg önmagának, szinte csaknem testetlenül, arcán a halál érintésével. Ki akarja takarni magát a „szeretném magam megmutatni” konok és gyónó elszántságával, fölfedni valódi arcát, amely rútabb és számalmasabb és talán emberibb is, mint a mindennapok viselt álarca. *A bűnös férfi* című versének utolsó sorai megmutatták, hogy Kailas halálhoz való viszonyulásában a büntől való megtisztulás motívuma az elsődleges. Nem a keresztfán ártatlanul kiszenvedő Jézust, hanem a latort tartja testvérenek, nem a vértanuság izgatja (bár szép versben tisztelg a mártírok áldozata előtt), a bűnhődést áhítja, a szabadulást a szegyetől. *Az elfedett arc* „sápadt férfi” Kailas, ő az, „akit a büntudat igája nyom”, álmainak visszatérő megrontója. A „sápadt férfit” szégyenétől és szenvedéseitől csak a halál válthatja meg, amely az igazi boldogság. *A boldog* című vers éppen a halálélményből indul ki, Kailasban egy gyermek utcai balesete folytán merülnek fel azok a gondolatok, amelyek leginkább

Novalis halálsóvárgására emlékeztetnek. Itt tehát Kailasnak a halál metafizikai tartalma a lényeges. Érdekessége azonban a kötetnek a *Vörös vonal* című költemény, amely a tüdőgyulladásban elhunyt nagy finn költőnek, Eino Leinónak adja meg a végtisztességet. Ebben Kailas a halál, „a lopózkodó vadállat” fölé helyezi a tartalmas emberi életet, amely nem múlhat el nyomtalanul a fizikai megsemmisüléssel, eredményei „vörös vonalként” irányítják a megmaradtak életét. A hosszú sorokban szorosan egymásba fonódó súlyos képek Kailas őszinte megrendülését és az alkotásba vetett hitét árasztják. De vajon elég gyakori-e az ilyen halhatatlan alkotás — merül fel benne a kérdés.

Mezilláb (1928)

Ady a magyar költészetet nyelvileg is megújította, erőteljes, szecessziós nyelve máig ható erő. Nyelvi forradalmához egyik forrásul a Károli-biblia szolgált. Kailas szintén nagy kedvvel nyúl a bibliához, amelynek bizonyos fordulatait szívesen olvasztotta be szimbólumrendszerébe, sőt a biblia nyelvének jelentős szerepe van abban is, hogy Kailas költői nyelve expresszívbbé válik. A szimbolisták — miként az impresszionisták — hangulatokat próbáltak megragadni, csak — Szerb Antalé a szellemes gondolat — „költészetükben a motívumok valahogy mindig többet jelentenek önmaguknál”. A finn költészetben is megvan ennek az impresszionisztikus szimbolizmusnak a költője Einari Vuorela személyében, Kailas azonban inkább Adyval rokonítható. Kailasnál (Adynál is) igen nagy szerepet kap a gondolat, éppen a hangulatok rovására. Ebből a szempontból bizonyos versei aligha felelnek meg a szimbolista fogalmaknak. Szimbólumai ugyan bőséggel áradnak ezekben a versekben is, de szimbólumok akkor is léteztek, amikor még híre hamva sem volt a szimbolizmusnak mint irányzatnak. A XI. századi héber költőt, Ibn Gabirolt, nagy tévedés lenne szimbolistának nevezni csak azért, mivel bőségesen él a szimbólum eszközával. Akkor járunk el helyesen, ha a szimbolizmusban történeti kategóriát látunk, amelynek eszmeköréhez lazábban vagy szorosabban kapcsolódó művészeket bizonyos ismervek alapján nagyjából homogén egységnek tekintjük, természetesen a homogenitáson nem uniformist értve. Korábban már beszéltünk is róla, hogyan alakította Kailas szimbolizmusát kora finn valósága és egyéni alkata. A *mezilláb* című kötet Kailas költészetének csúcspontja, ezt legföljebb az utolsó kötet közelíti meg. Megjelenésekor mindössze huszonhét éves, de már tudatában van útja rövidségének. A betegség makacsul kitart mellette, egy pillanatra sem engedi felszabadulni. És Kailasban megjelenik a rezignáció, a csendes beletörődés, feltartott kézzel fogadja az ítéletet. Túl van a pesszimizmuson, ám a túllépés nem az optimizmus irányába történt. Mintha bölcs magasból tekintene ezekre a merev antonímiákra. A halálérzés eddigi kéjes füledtsége eltűnik a versekből, maga a halál-gondolat nem, az jelen van a jelrendszer második síkján, az összefüggésekben, a kompozícióban. Az *Epilógus* Arany Jánosának rezignációja sejlik föl a kötet címadó verséből:

„Legyen a te
akaratom,
Sorsom, döntsél,
ezt rád hagyom.”

A vers sóhajnyi rövidségű sorai mintegy a kailasi életpálya rövidségét érzékeltetik, a gyakori enjambement-ok pedig a befejezetlenség, a megszakítottság tragikus érzését keltik. A versből árad Kailas túlérzékenységének végtelen fájdalma, a sebzettség érzése. A szimbolista költő *mezilláb* botladozik a valóság éles kövei között, fáradt vére hullik a kínzó rögökre. Az élet fáj a szimbolistának, és ez nem egyszerűen póz, mégha van

benne az is. A századfordulón kialakuló individualizmus fogékonyá tette az egyént önmaga kitaszítottságának érzékelése iránt. A szimbolista úgy érzi, azt a minimumot sem kapta meg az élettől, ami az átlagembernek kijár. A családi boldogság, a polgári önelégültségnek ez a kiapadhatatlan forrása a századfordulóra polgári formájában kérdőjelessé válik. Kailasban (Adyban csakugy) ez még a betegséggel is párosul. A „magtalan apa” szomorú fájdalma, végtelen magányossága cseng Ady versében:

„Hogy ködből vagy és sohse valál,
Sohse fájt így szegény apádnak,
Kiesi fiam,
Közel lehet hozzá a Halál.”

Kailas *Fiam* című versében ugyanez a motívum kerül feldolgozásra:

„Fiam, ki soha nem születettél
és csak álmodtalak —
e csöndes percben itt te voltál
mellettem a tetőm alatt.”

A folytatás a Halál valamiféle alulmaradását jelenti a szimbolistának a végtelen küzdelemben. „Tebenned én is örök vagyok” — írja Kailas, mert minden rezignáció mellett is foglalkoztatja a halálon való győzedelmeskedés. A Leino-nekrológból már láttuk, hogy Kailas a tartalmas, alkotó emberi életet végtelennek tartja. *Mártírok* című verse az emberiség javáért mártíriumot szenvedő hősök halálában a „végtelen élet” megnyilvánulását leli föl, tetteik mélységes humanizmusával vívták ki az örök életet:

„... szén mindegyikünk
és izzik lélektől lélekig,
fáklya mindegyik
és bevilágítja az időt,
rézkígyó mindegyik
és vér az ajtófélfán
és szivárvány a dülő vízözön felett.”

Másokért haltak, és ez nem a halál, az élet értelme. Miként az élet értelme az alkotás is, amely legyőzi az időt:

„A piramis az látható marad,
a fáraót meg elfelejtik.”

(*Piramis-ének*)

És miként a Leino-vers végén ott van a kérdőjel, Kailas most sem szabadul meg kétségeitől. A *Mikor meghaltam* . . . öniróniája már korántsem olyan egyértelmű, mint a *Piramisének* vagy a *Mártírok* volt. Talán az alkotás, az alkotó erőlködése nem is vált ki több emóciót, mint egy elnéző és lekezelő mosolyt. Volt-e vajon egyáltalán hely számára a világban?

Az idegen

Az *Álom és halál*, Kailas utolsó kötete (utána már csak a gyűjteményes *Versék* jelent meg az ő összeállításában) 1931-ben látott napvilágot. *Contemplation* az első vers címe, és ez a cím jellemezhetné az egész kötetet. Szemlélődés egy elmúlt élet fölött. Kailas

ekkor már súlyos beteg. Gyógyíthatatlan. Az előző kötet is a halál árnyékában megfogalmazódó számadás volt, visszapillantás a megtett útra. Az *idegen* című vers a szimbolistikák általános idegenség-érzetét fogalmazza meg, de nemcsak ezt. Kiolvasható belőle a megbélyegzettség is:

„Mindenütt én voltam az idegen,
engem bámultak hosszasan.”

Miként az agyonlövésre ítélt bűnös férfit. Kailas legtöbbet a bűnnel vívódik. Képtelen elviselni a bűnösséget, képtelen titkolni is, és nincsen hajlama a vezeklésre. Nietzsche Zarathustrája mondja: „legyen az ember az emberfölötti embernek nevetség vagy fájdalmas szégyen”. Kailasban ez úgy módosul, hogy az embernek önnön maga a „fájdalmas szégyen”, önnön bűnös lénye. Ismét szembeszögezi a gyermekkor tisztaságát a szennyes étellel (*Fekete mese*), felszínre hozza a tengerfenékre merült lélek keserűségét (*A lélek*), vallja eleve elkötelezettségét a Sátán oldalán (*Ismerősök*). Az igazi kulcsvers azonban *A ház*:

„A házam egy éjjel épült,
ég tudja, ki volt ügyes.
— Ő jött vajon segítségül,
a Fekete Kőműves? —

Az én házam zordhideg ház,
ablaka az éjre néz.
Kemencémen vad tüzet ráz
jeges kétségbeesés.

Ajtó egyáltalán nincsen,
hol vendég jön vagy barát.
Csak kettőnek van kilincsem,
ők: az álom és halál.”

Aligha kétséges, hogy a halál — a „Fekete Kőműves” (Képes Géza „csontkezű ácsnak” fordítja) — által épített ház nem valóságos épület, inkább Kailas magánya, önmarcangoló tériszonya. Az egyedüllét és büntudat kétségbeesése az irrealitásba, az álomba újí a költőt, illetve még egy út kínál szabadulási lehetőséget: a halál. Megnyugvással fogadja a halált, „a vén kertészt”, ahogy *Őszi reggel* című költeményében nevezi, sőt hívja is: „Kertész, jőjj és kaszálj le”. Halottra emlékezik és ez a halott önmaga. Az őszi reggel pedig a jelentkező elmúlás. Másfél éve volt hátra.

Összefoglalás

Ennek a rövid tanulmánynak elsődleges célja az ismertetés volt, nem pedig az értékelés. Sőt az ismertetés sem törekedett teljességre, hiszen csak költészetével foglalkozott, nem tárgyalta prózai alkotásait, sem műfordítói tevékenységét. Úgy véljük azonban, Kailas par excellence költői alkat, lírikus. Lírája új utakra terelte a finn költészetet, s ezek az utak járhatóknak bizonyultak. Hatása pedig immár reminiscenciákon is lemérhető. Elvi Sinervo *Messziről nézett rám* című versében pontos megfeleléseket találni a *Mártírok* című Kailas-verssel, de sok hasonlóságra akadhatunk Helvi Juvonen-nél is, hogy csak két példát említsünk. Napjaink finn költészete (Anhava, Haavikko, Saarikoski stb.) igen rangos helyre tarthat számot az egyetemes irodalomban. A maiak eredményei szervesen ráépülnek a két nagy előd, Kailas és Hellakoski művészetére.

Irodalom:

- UUNO KAILAS: RUNOJA (yhdeksäs painos). Bevezette: prof. Väinö Tarkiainen, az 1932-es kiadást előszóval ellátta U. K. WSOY, Porvo, 1959.
UNTO KUPLAINEN: Suomen kirjallisuuden vaiheet Wsoy, 1959.
RAFAEL KOSKIMIES: Elävä kansalliskirjallisuus Suomalainen hengen vaiheita (1860–1940) I–III. Otava, Helsinki, 1949.
Suomen runotar: Weilin+Göös, Helsinki, 1965.
KÉPES GÉZA: Finn versek és dalok. Európa, 1959.

FRIED ISTVÁN

Neubauer Pál és a prágai német irodalom

A német irodalom földrajzi helyzeténél és szétszórtságánál fogva már a XVIII–XIX. században alkalmasnak látszott arra, hogy Kelet és Nyugat kultúrái, irodalmi között a követítő szerepet játssza.¹ Kelethez képest fejlett a német társadalmi-művészeti élet, Nyugathoz képest elmaradott. Így a nyugati gondolat a német viszonyok útvesztőiben módosult, s nem egy alkalommal átvehetőbbnek, felhasználhatóbbnak tűnt Kelet alkotói előtt. Az Uráltól a Rajnáig elterülő majd minden országban jelentékeny német települések voltak; a viszonylag legvárosiasabb városokban pedig fontos társadalmi-gazdasági-művelődési tényezők a német anyanyelvű polgárok. Érdekes, színvonalas folyóiratokat adtak ki (Lemberg: Mnemosyné, Pest-Buda: Pannónia, Iris, Pozsony: Aehrenlese, Zágráb: Luna, Prága: Ost und West stb.), színházaiak műsoranyagban, felfogásban, rendezésben és játékban az e korban legkorszerűbbet, legmodernebbet jelentették.

Valamennyi regionális német irodalom kettős szerepet töltött be. Az ott lakó német polgárság gondolat- s érzésvilágát próbálta kifejezni: azt a vívódást, kissé talajtalanságot, hogy sem a német, sem a hazai világhoz nem tartoznak igazán; s ugyanakkor lépést akart tartani a németországi német irodalommal. E kettős feladat olykor kötelességszerű vállalásából nem születhetett igazi nagy irodalom. Az alkotók a jól szituált, kispolgári életfeltételek közé kényszerített, illúziókkal teli némettség élményét élték át. Ezt az élményanyagot vagy a Hainbund poétáinak világával szembesítették vagy a nagy német klasszicizmus (Goethe, Schiller) eredményeit szerették volna hasonló intenzitással költészetükbe áttemelni. Csakhogy ők nem Weimarban, Berlinben, Lipszében, de még csak nem is Hallében, Göttingában vagy Jénában éltek. Itt Kelet-Európában a német irodalom számára egészen más fejlődési vagy megnyilvánulási lehetőségek nyíltak. Ugyanaz a gondolat másképpen volt igaz Németországban, mint Pest-Budán, Zágrábban vagy Lembergben. Itt szigeteket alkottak egy soknyelvű országban, melynek alapvető problémái a sajátosan nemzeti fejlődés körül mozogtak. Ennek a sajátosan nemzeti fejlődésnek nem volt elég az emberiséget átölelő szeretet, a napi érdekeket lenéző elvont emberi eszménye, az öncélú tudományos búvárkodás: itt minden aszerint méretett meg, mennyire segíti a nemzeti törekvéseket, mi a nemzet haszna a művészi vagy a tudományos munkából.

¹ GYÖRGY MIHÁLY VAJDA: Die deutsche Literatur zwischen Ost und West (Ein typologischer Versuch), in: Arbeiten zur deutschen Philologie. Debrecen, 1966. 7–8.

Pest-Buda, Zágráb, Lemberg, Pozsony nem is adott olyat a német vagy az osztrák irodalomnak, ami annak fejlődését lényegesen előbbre vitte volna. Akit tehetsége kiemelt (Lenau, Karl Beck), annak életművében csak színező, erősítő fényű a szülőföld hatása. Annak élményei az osztrák, illetve német világból származnak.

Prága számos árnyalatban tér el a följebb vázolt városi-társadalmi léttől. Német-sége nemcsak számban, hanem súlyban is jelentősebb, mint Pest-Budáé vagy Zágrábé. Városi volta fejlettebb, lakóinak gondolkodásmódja nyugatiasabb. Csehország kormányzatilag több szállal kötődik Ausztriához, mint a nemesi-nemzeti kiváltságaira, külön-állására oly büszke Magyarország vagy Horvátország. Ezért erősebb az osztrák hatás (területe is hosszabban határos Ausztriával, illetve Poroszországgal), Prága egykor a Habsburgok kedvelt rezidenciája volt, ez sem múlt el nyom nélkül. A napóleoni háborúk ismét fontossá tették, a német szellemi élet nem egy kiváltsága ide menekült (Pl. a Woltmann-házaspár).² Ehhez számítsuk azt, hogy a cseh nemzeti törekvések sodra — a XIX. században — messze nem oly erős, mint a magyaré, a horváté vagy a szlováké az ausztróslavizmust olyan nemzetébresztő egyéniségek vallják, mint Dobrovský, s az őt számos ponton túlhaladó, ebben azonban vele jó darabig egyetértő történész, Palacký.

A prágai cseh irodalom általános figyelmet éppen a nemzeti ébredés korában kelt. Palacký nevezetes folyóiratát csehül és németül adja ki;³ a cseh irodalom s történeti múlt népszerűsítésében szinte az egész csehországi (főleg prágai) német irodalom részt vesz. Karl Egon Ebert elbeszélő költeményei, színdarabjai az egész német nyelvterületet bejárják, Goethe elismerését is kivívják.⁴ Meissner a huszita mozgalmat éneklé meg, Swoboda a királyudvari kézirat pompás fordításával hívja föl magára a figyelmet, Karl Herloßsohn történeti regényt ír a huszitákról.⁵ Hiba volna, ha csak a cseh témák megjelenésében látnánk a csehországi német irodalom sajátosságát. Bár számos osztrák-német hatást tudunk megállapítani, (Meissnernek Lenaut utánzó fogásait,⁶ Swoboda olykor bürgeri hangvételét stb.), a felfogásban több a hazai elem, mint a pest-budai német költők magyar tárgyú alkotásaiban. Csehország, Prága szinte kitapinthatóan jelen van e költeményekben, de jelen van Csehország irodalmi s történeti múltja is. A legtöbb esetben Palacký eredetileg németül megjelent műve a forrás: *Dějiny národu českého* (1836). A csehországi német irodalom vonzó hatására legyen elég az a példa, hogy a cseh romantika Vörösmartyhoz és Mickiewiczhez hasonló nagy alakja: Mácha német nyelven kezdett el írni, a német irodalom hatása alatt. Későbbi, a cseh irodalmi fejlődését Nezválíg meghatározó költészetében is találhatunk a forrásról áruklódó nyomokat (az osztrák-német ballada hatását, a rablóromantika motívumait).

A cseh irodalom éppen a csehországi német költészet tolmácsolásában kapott jelentős európai visszhangot. A Prágában megjelenő *Libussa* c. almanachban jelenik meg német fordításban Mácha korszakalkotó *Májusa*. Ebben az almanachban a csehországi német költészet egész névsorát szemügyre vehetjük: Horn, Heller, Herloßsohn, Ebert, Meissner versei itt jelennek meg. A magyarországi német lapok rendszeres beszámolókat közölnek a pest-budainál jóval fejlettebb, tehetségesebb, virágzóbb prágai német iro-

² FRIED ISTVÁN: Cseh—magyar kapcsolatok a XIX. század első évtizedeiben. *Filológiai Közöny*, 1965. 161.

³ Monatschrift der Gesellschaft des Vaterländischen Museum in Böhmen... *Časopis společnosti vlasteneckého Museum w Čechach...*

⁴ Böhmsche Poesie, 1827. In: Goethes Werke. Stuttgart, 1867. 29. Band 236.

⁵ A. SCHMAUS: K. Herloßsohn und die serbische Volksdichtung. In: Franku Wollmannovi k sedmdesátinám. Praha, 1958. 150—163.

⁶ ANTON MÁDL: Politische Dichtung in Österreich 1830—1848. Budapest, 1969. 155—156.

dalomról.⁷ Mácha *Májusának* tolmácsolását nagyra értékeli: „eine Poesie voll Gluth und Schwung und Kraft, wie wenige ihresgleichen”.⁸

Az *Ost und West*⁹ pedig már címével jelzi a vállalkozás szándékát, s a tényt sem tekinthetjük a merő véletlen játéknak, hogy a XIX. század egyik legfontosabb kultúra-közvetítői szándéka éppen Prágában valósult meg. Valamennyi szláv irodalom tolmácsolóra, megértőre és értékelőre talált, a lap maga köré tudta csoportosítani valamennyi e tárgyban buzgolkodó alkotót. E tény viszont visszahatott a prágai német irodalomra. Ha Máchában ez az irodalom is segített kinevelni az új mondanivalójú költőt, úgy a cseh s a többi szláv költészet bizonyos mértékig meghatározta a prágai német irodalom irányát, célját, sőt formakincsét is. A cseh irodalom fejlődése a vele együtt élő német irodalom fejlődésére is hatott, s ez a hatás a XX. században is jelentősnek mondható.

A prágai német irodalom első nagy korszakának vívmányai tovább élnek a XX. században is;¹⁰ mikor Prága a német nyelvterület számára fontos és kiváló alkotókat ad. Rilke, Werfel, Kafka, Brod, Kisch és mások munkásságában a csehországi élmények, a cseh irodalom, a cseh fejlődés jelen vannak. Kafka alkotásaiban a csehországi német irodalom alapvető kérdései fogalmazódnak meg: az, hogy több világ határán áll (egyszerre német, cseh, zsidó, Monarchia-beli); hogy a Monarchia korhadt épülete beomlással, katasztrófával fenyegeti a benne élőket; hogy a félelmetesen bürokratikusá növesztett államgépezetben a kisember csupán az egyik csavar, nem élheti a maga életét, nem érezheti magát biztonságban. E fenyegetések misztikumá növesztve lépnek elénk Kafka regényeiben, novelláiban, s e misztikumhoz pompás keretet ad Prága városának érdekes óvárosrésze, az Aranycsinálók utcája a Várban; a hajdani gettó, benne a Gólem titokzatos homályba vesző emlékével; a Károly-híd tiszteletet parancsoló szoborcsoportozata. Werfel expresszionizmusa¹¹ is számos ponton különbözik kortársajától. Werfel költeményeiben mindig érezhető valamiféle — az expresszionizmustól egyébként idegen — lágy-ság, majdnem szentimentalizmus, könnyes meghatódás. Regényeiben pedig a kafkainál jóval felületesebb misztikum; a feltétlen hit, az alázatos belenyugvás, a kikerülhetetlen végzet majd mindegyik Werfel-regény alapeleme. Mindehhez széles gesztusok, pátosz, operai pózok járulnak. A nagy kultúrájú, finom érzékenységgű Werfel művészetében ezek az elemek részben a prágai indulás éveire emlékeztetnek.

Neubauer Pál¹² a prágai német irodalom szerény munkása. Vágújhely szülötte, itt ismerkedik meg a német kultúrával, melyben berlini egyetemi éve alatt mélyül el. Előbb technikai főiskolára jár, majd a kor neves hegedűművész-pedagógusánál, Goby Eberhardtnál hegedülni tanul. Mestere körében ismerkedik meg a német művészvilággal, a berlini kávéházak életével. Legnagyobb hatással Constantin Brunner művészetbölcselete van rá. Brunner Spinoza, Nietzsche, Schopenhauer bölcseletének elemeiből s saját etikai alap gondolataiból keverte ki a művész, a szellem embere gőgös különállásának

⁷ Die deutsche Poesie in Böhmen. Der Ungar, 1842. Nro. 88—91, 93.

⁸ A LIBUSSA c. almanach recenziója. Uo. 1843. Nro. 274.

⁹ ALOIS HOFMANN: Die Prager Zeitschrift »Ost und West«... Berlin, 1957.

¹⁰ WELTFREUNDE Konferenz über die Prager deutsche Literatur Academia Verlag der Tschechoslowakischen Wissenschaften 1967. Különösen EDUARD GOLDSTÜCKER, EMIL SKÁLA és VAJDA GYÖRGY MIHÁLY tanulmányaiból merítettem sokat. — MAX BROD: Der Prager Kreis. Stuttgart—Berlin—Köln—Mainz, 1966.

¹¹ Az expresszionizmus emberközpontú irányzat. Ezért nem oly kemény, rideg, mint pl. a futurizmus. Werfel költeményeinek olykor túl érzelmes „ember-kultusza” azonban lényegesen különbözik Brecht vagy Becher korai verseinek világától. Vallásos áhitata, megrendültsége sokban rokonítja a cseh Březinával.

¹² CSANDA SÁNDOR: Első nemzedék. Bratislava, 1968. 162—169. — TAKÁTS GYULA: Kafka első magyar fordítójáról. A Könyv, 1964. 183—184. — ÁBEL PÉTER: Még egyszer Neubauer Pálról. Uo. 279—280.

eszmevilágát. Van ebben a horatiusi közhelyből is (Odi profanum vulgus et arceo . . .), a nietzschei Übermensch-elképzelésből is. A világot két részre osztja: a szellemi emberek s a tömeg világára.¹³ Az abszolút gondolkodásra csak a szellemi ember képes, a tömeg a babonában (értsd: fanatizmusban, önállóan tömeghisztériában, gyökér nélküli, könnyen változó kultuszban) hisz. Az emberi történelem lényege a kétfajta magatartás-a kétfajta gondolkodás küzdelme. Nietzsche után és Ortega y Gasset előtt Brunner képviseli ezt a sajátos bölceletet, melyet Neubauer tapasztalatai majd lényegesen enyhítenek (az őszirózsás forradalom s a Tanácsköztársaság alatt a Vörös Lobogó munkatársa),¹⁴ de mely Neubauer világnézetének meghatározója maradt.

Neubauer a 20-as évek elején költözött Prágába, itt egyszerre lett a Prágai Magyar Hírlap s a Prager Tagblatt munkatársa, azaz egyszerre lett szorgalmas munkása a szerveződé szlovenszkói magyar s az aktív és virágzó prágai német irodalomnak. Első jelentős műve egy verseskötet: *Wohin?*¹⁵ A kötet ugyan még nem a prágai tartózkodás alatt született meg, nem is Prágában jelent meg, Neubauer nagy francia levelezőtársának, Romain Rolland-nak ajánlotta, mégis a prágai német irodalom alkotásai közé sorolható. Költészet-felfogása, a versek rilkei-werfeli ihletettsége, a kifejezésmód „prágai” németisége engedi meg ennek az állításnak a megkockáztatását. Előszavában határozza meg ennek a súlyosan gondolati lírának a célját. „Dichtung ist Umwertung des Wortes aus einer sinnlichen Bedeutung in die kosmische.” „Dichtung muss erlebt werden: Dichtung lesen, ist Widerspruch in sich.” A költőnek a beszéd csak annyi, mint muzsikusnak a hang, a költőnek a kép annyi, mint a muzsikában a harmónia. A költészet — hit. Ahol a beszéd fölmondja (versagt) a szolgálatot, ott kezdődik a költészet.

Neubauer költészetének a központi problémája: az útkeresés. Az élet bizonytalanságából a bölcelet, a szerelem, a költészet bizonyossága felé. A költő csak a bölcelet talaján áll szilárdan, a valóság kirekesztette köreiből. Vagy ő nem hajlandó tudomásul venni a valóságot? A kirekesztettek, a kívülállók élménye szorongva szólal meg a versekben. Titkok, félelmek és csodák leselkednek a költőre. *Herbstbesuch* c. versében a kozmikus ősz képeit bontja ki elének. Majd nyílik egy ajtó, mely a gyermekkorba vezetne vissza.

„Ich schau dem Kind ins Angesicht,
Schau lange, und erkenn es nicht,
Und höre sanfte Fragen wehn . . .
Umsonst ! ich kann sie nicht verstehn.”

A kötet címadó versében pedig keserűen teszi föl a kérdést: hová? Mintha Ady Endre eltévedt lovasának ügetését hallanánk (Ady Endre hatását föltételeznünk nem különös merészség. Neubauer ebben az időben készült el a sajnos kéziratban maradt s valószínűleg elkallódott német Ady-fordításaival.)¹⁶

¹³ CONSTANTIN BRUNNER: Die Lehre vom Geistigen und vom Volke. I—II. Potsdam, 1908. — G. EBERHARDT: Erinnerungen an bedeutende Männer unserer Epoche. Lübeck, 1926. 191—201, 223, 227.

¹⁴ SZÁNTÓ GYÖRGY: Fekete éveim. Kolozsvár, 1934. 141. Ír Neubauer és Franyó kapcsolatáról.

¹⁵ E. P. Tal & CO. Leipzig—Wien—Zürich, 1922. A kötet kiadásának történetét ÁBEL id. cikke beszéli el. A versek kéziratát Neubauer a vele levelező barátságot kötött Romain Rolland-nak küldte el, akinek kérésére Stefan Zweig a jelzett kiadónál helyezte el a verseskönyvet.

¹⁶ SZÁNTÓ: I. m. 55. kb. 100 Ady-vers német fordításáról tud. E ténytet TAKÁTS idézett cikke megerősíti. Fordításából három darabot közölt a pozsonyi Tűz (1922).

„Der Wahn, meine ewige Braut.
 Nun reit ich ihr aus dem Jahr ins Jahr,
 Wahrheit und Wahn ein Gespensterpaar —
 Weiss nicht, wer sie ist, weiss nicht, wer ich bin,
 Und hinter uns wettet der Sturm, dahin:
 Wohin . . . Wohin . . . ?”

Ebben a zsoldáros áradású, expresszionista képekben gazdag (mintegy Werfel szókinésével élő) költeményben az embersors, az életcél világot átfogó kérdéseire keresi a választ. Ám a költő csak a kérdésfeltevésig jut el. „Ewige Hieroglyphe!” — kiált föl a vers csúcsponjtján . . .

A költő önmagával, a világgal s a hit kérdéseivel gyötrődik. Az igazi, életet be-töltő szerelemre vágyódik, s küzd a magánnyal. Brunner bölcséletében találja a megoldást. Verseskötetének utolsó két ciklusában (címük is sokat mond: *Gottesballaden*, *Sturm der Einsamkeit*) panaszolja el magányát, kívülállását, ugyanakkor a vágyat a hitre, a feloldódásra. Istenhite a Spinozát közvetítő Brunner panteizmusától kapta végső kör-vonalait. Maka csul hisz a mindennapok misztikumában. Minden reggelt ismeretlennek hisz, minden napot új csodának. Kissé Rolland-ra hivatkozva ír hatalmas költeményt az új napról, mely az éj sötétjébe merült, halott világból születik meg. A teremtés, a születés, a hajnal csodáját oly áhitattal tiszteli, mint amily türelmetlenül várta azt Romain Rolland a *Jean Christophe* Kristóf-legendájában.

„Gott ist das grosse Wunder gelungen:
 Aus nächtlichem Dunkel ein neuer Tag!”

Neubauer következő fontos műve: *Maria, Roman einer modernen Frau*¹⁷ című regénye. Az önéletrajti ihletésű mű a prágai élményekből keletkezett. A mű keretétől a prágai szerkesztőségek eseményei szolgálnak, az egyes figuráknak élő modelljeik voltak. A regényt Stefan Zweig¹⁸ és Max Brod ajánlotta az olvasóknak. Zweig izgalmas olvasmányként értékelte, a hangvétel frissességét, a dialógusok vitalitását, a mű időszzerű-ségét méltatta. Tulajdonképpen Max Brod teszi a helyére a könyvet — a műhöz írt 5 oldalas előszavában avval, hogy tulajdonképpen nem is a regényről, hanem a prágai német irodalom (s ezen belül: a saját) alkotói problémáiról szól. Azt szeretné megmagya-rázni: miért tartja fontosnak a regényt. Azért — válaszol a maga föltette kérdésre —, mert szemben a Neue Sachlichkeit szólamaival, a kollektív költészet általánosságba torkolló frázisaival, Neubauer a modern szerelem problémáit méersen és őszintén tár-gyalja. Max Brod is — számos művében¹⁹ e kérdésekre keresett választ: milyen a modern idők szerelme; hogyan élheti a teljes életet az 1920-as esztendőök szerelmes művésze. Milyen a kor asszonya, ideálja; milyen kapcsolat lehetséges e korban férfi és nő között?

Neubauer regénye azonban több, mint Max Brod kérdésföltevése. Igazi prágai regény, a prágai német irodalom terméke, mely Kafka, Brod, sőt: Werfel néhány ered-ményét is magában foglalja. A polgári társadalom maróan éles satírójává mélyül a lát-szatra mindenáron ügyelő, őszintetlen világ gúnyos ábrázolása.²⁰ A regény: szerelmi történet. Az egyes szám első személyben elbeszélte események a férfi s a nő egymást tépő, egymást hol rajongva imádó, hol a félreértések miatt egymást maró apró történeteinek

¹⁷ Im Weltbücher Verlag, Berlin—Friedenau, 1928.

¹⁸ A kiadó prospektusában.

¹⁹ MAX BROD: *Zauberreich der Liebe*. Zsolnay, Berlin—Wien—Leipzig, 1928.

²⁰ Ezért értékeli a kortárs magyar kritika is. SZÁNTÓ GYÖRGY: *Paul Neubauer, Maria*. Erdélyi Helikon, 1928. 395—396.

fűzére. A férfinak szerződése van egy fimre Hollywoodba. Prágába jön, hogy ügyeit, a végső formásokat (vízum, stb.) elintézzze. Közben megismerkedik Máriával. A kiutazásra nem kap a férfi engedélyt, s ebben is a végzet kezét látja. Így szerelmüknek nincs akadálya. Hiszen már az első pillanatban egymásba szerettek. Mária körül furcsa lények keringenek: a diák, a szerkesztő, a katonatiszt. A legfurcsább, a legtitokzatosabb a férj, hiszen mindez az ő beleegyezésével, az ő tudtával történik. A férfi Máriához költözik, a férj ebbe is beleegyezését adja. A regény befejezése nem hoz megoldást. A szerelem tragikusan — a sok-sok apró beteljesülés után — beteljesületlen marad. A kínzó kérdésekre nincs válasz. Mária nem akar gyermeket a férfitől.

Mindezt igazán prágaivá a regény kerete teszi. A férfi a régi hídon (nyilván a Károly-hídon) megy keresztül, s itt mintegy rabja lesz egy kőszentnek. Lépteit, cselekedeteit a kőszent irányítja, nem egyszer tér ide vissza. Talán Mária rá gyakorolt, varázserőjű hatását is a kőszenttel hozza kapcsolatba. E varázs akkor szűnik meg, mikor egy utcai tüntetés alkalmából szétzúzódik a kőszobor. Jelkép? Több annál. A férfi életébe belépett a kőszent, részt vesz sorsa irányításában, kíséri lépteit. Olesó misztikumnak, titokhajhásznak sem nevezhetjük, a regény igényes megfogalmazása, a problémák nyílt feltárása ellene mond a feltételezésnek. A regény elsősorban társadalomrajz. A jelzett figurákban egy-egy társadalmi típust, az akkori Prága jól ismert alakjait rajzolta meg. Realizmus és misztikum keveredik a regényben, az apró részletekig hiteles ábrázolás s a mesék varázslatos világa. A férfi azt hiszi, hogy Máriával való szerelmük akkor teljesebbé válna, ha közös gyermekük lenne. A legválságosabb pillanatban meséli el a férfi Máriának Repobus óriás történetét, ki megesküdött, hogy azt szolgálja, ki nála erősebb. Úgy hallotta: Krisztus erősebb nála. Sok-sok esztendőn át kereste. Egyszer azt a tanácsot kapta, hogy haladjon át az erdőn. Az erdő végében folyik egy folyó, annak a partjára építsen házat. E széles és sodró áru folyón szállítsa át az embereket, akkor megleli Krisztust. Repobus így is tett. Egy éjszaka — hatalmas hóvihár tombolt — gyermekhangot hallott. A gyermek azt kívánta: vigye át a túlsó partra. Az óriás kacagott, s megindult vele. Megerősödött a vihar, amint haladtak, mind nehezebb lett a gyermek. Mikor átértek a túlsó partra, megszűnt a vihar, s felragyogott egy csillag.

A *Jean Christophe* idézett legendájára ismerhetünk. E regényben azonban más a funkciója. Mária meg is kérdezi a férfit: miért mesélte el neki a történetet. „Es soll ja nur ein Symbol sein . . . Für unser Leben, die Eltern und das Kind”. A modern szerelem ábrázolásának igényével készült regény a misztikus magasságok után visszatér a hétköznapi prózájába. A férfi fájdalmasan kérdezi Máriát: miért nem akart gyermeket tőle. „In ihrer Antwort stand: Es wäre nicht das meines Mannes gewesen . . . das es nun sein wird . . .” A regényben így keveredik a reális ábrázolás a szimbolikussal; a szó szerint értendő az átvitt értelmével. Az össze nem illő elemek olykor szerencsétlenül keverednek, így a regény utolsó harmadában erősen esik. Itt a misztikum, a titokzatoság öncélú hajszolása lesz a pompásan induló regény hibája. Egészében véve kiegyensúlyozatlan alkotás. Kafka, Rolland, Brod hatását nem tudta egységes egészé földolgozni az író. Valóban — Zweiget idézve — érdekes olvasmányt adott az olvasók kezébe, de nem tudott végig, egyenletesen a saját színvonalán maradni. Főleg a külső elemek megnövesztésében, a véletlen elemek sorsszerűséggé növesztésében érezzük Kafkát, kinek Neubauer Pál fordítója, tolmácsolója, ismerője volt.²¹

A nyugtalanság, a helykeresés, a kívülrekesztettség érzése is jelentős szerepet játszik a regényben. A prágai német irodalom ennek az érzésnek mesterei ábrázolásával jeleskedik. Bár a XX. századi Prágában a német kultúra otthonra talált; német egyetem, színház, könyvkiadás elégtette ki művelődési igényüket. Életükben volt valami kaszt-

²¹ SZALATNAI REZSŐ: Kafka első magyar fordításai. A Könyv, 1964. 46.

szerű. A sehova sem tartozást fokozta, hogy többségükben zsidók voltak, kikkel ugyan nem érezte a cseh társadalom kívülállásukat: a különállás mégis tény. Kafka kastélya több, mint szimbólum. Sokszorosán átélt valóság. Neubauer regényének férfialakja nem egy jelenetben érzi, hogy csak játékszere az előkelő társaságnak, eszközük, de igazán nem juthat be közéjük. Pedig Neubauer egyszerre két közösséghez is tartozott. A prágai német írók megbesélték; levelezőtársai között találjuk Rolland-t, Zweiget, később: Thomas Mannt.²² A szlovenszkoí magyar lapok munkatársa is volt (Tűz, Magyar Figyelő, Prágai Magyar Hírlap), de a szlovenszkoí magyar irodalmat kissé kívülről figyelte. Éppen azért, mert inkább a prágai német irodalomhoz tartozott, a magyar kisebbség sorsdöntő problémái nemigen foglalkoztatták. Regényeiben egyetemes, európai kérdésekre keresett választ. A humanizmus sorsa foglalkoztatta a mind jobban fasizálódó Európában. Következő regényére: Was geht es mich an?, nem kapott német kiadót, pedig Thomas Mann-nal is levelezett ebben az ügyben. Magyarul jelent meg: *Mi közöm hozzá* címmel, 1935-ben. A bűn és bűnhődés, az erőszak s az erőszak nélküiség, a forradalom s a humanizmus kérdése: a regény alapvető témája. Az eddigiekből következik, hogy Neubauer a humanizmust szembeállítja a forradalommal, s az előbbit igenli. Neubauer a polgári demokrácia híve, a Szovjetunióból az öt éves tervek sikerei s a személyi kultusz kezdődő perei jutnak el hozzá, legtöbbször a polgári sajtó torzító tolmácsolásain keresztül. Ezekből az élményekből építette föl regényét, melynek címe mestere, Brunner egy mondására utal. Brunner ugyan a veszendő test s az azt legyőző gondolat ellentétéből vont le a tanulságot: mi a köze betegségéhez? Neubauer úgy fordítja meg ezt a nagyon emberi vallomást: mi a köze a közösséghez, a forradalomhoz a művésznak, mi köze korához, az emberekhez. Egyetlen kötelessége nehezen kiküzdött humanizmusának őrzése. Illúziókkal tele tekint az egyéniségre, melynek függetlenségében makacsul hisz. Tagadja a bármiféle elkötelezettség szükségét. Stüsser, a főhős, mint repülőtiszt megöli a pilótát, hogy ne kelljen ölnie. Gyilkosságát az orosz forradalom szolgálatával szeretné leróni. Ismét visszakerül Berlinbe, ahol elárulja elvtársait, hogy megakadályozza a forradalmat. Az árulásra is feloldást ad az író, ha erőszakot sikerül vele megakadályozni. Az erőszak nélküli világ ábrándja — nem vitás — a fasizmus erőszakeszmenyének tagadása. De csak illúzió. Neubauer már újságcikkeiben és első regényében tanúságot tett arról, hogy tanulmányozta a hindu bölceletet. India-élménye korántsem egyedülálló e korban. Kelet felé fordul Hermann Hesse, Thomas Mann s Romain Rolland is.²³ Rolland-t is vonzza az erőszak nélküli világ eszméje, közelebről megismerkedik Ramakrishna s Gandhi világgával. A személyes érintkezés hamar rádöbbenti: a Gandhi képviselte lehetőség a sajátos indiai fejlődés terméke, Európában megismételhetetlen. Ahogy a tolsztoji út lehet egyesek életfelfogása, de társadalmi modellként használhatatlan. Neubauer azonban hisz a Gandhi képviselte világ európai megvalósításának lehetőségében. Pályadíjnyertes regénye, *Das fehlende Kapitel* (magyarul: *A jóslat* címen jelent meg)²⁴ ennek a gondolatnak jegyében született. Gandhi nem a passzivitás embere, az ő ellenállása felreérthetetlenül antiimperialista, de erőszak nélküli. Ezért szentel egész regényt Neubauer ennek a gondolatnak. Az imperializmus tagadása, hit a jóság, a bölcsesség,

²² Briefe von Thomas Mann. Eingeleitet und zum Druck vorbereitet von A. MADL, J. FISCHER, unter Mitwirkung von J. GYÖRNY, Acta Litteraria, 1964. 431—465.

²³ Neubauerre főleg Rolland Indiával kapcsolatos könyvei hatottak. Mahatma Gandhi. Paris, 1924; La Vie de Ramakrishna. Paris, 1929; Vivekananda et l'Évangile universel. Paris, 1930.

²⁴ Neubauer a londoni Pinker Kiadó és Ügynökség regény világpályázatának német irodalmi ágán indult, ahol 1238 mű közül id. regényével az első helyet nyerte el. Később a náci sajtó (Essener Nationalzeitung) heves támadásba kezdett Neubauer ellen. A regény egy amszterdami emigráns kiadónál jelent meg, 1938-ban, magyarul: Budapestben 1944-ben.

a szerelem, az emberiség győzelmében: e gondolatokban csúcsosodik ki a regény alapvető mondanivalója. Míg eddigi alkotásaiban a hagyományos regényszerkesztés fogásait alkalmazta, itt bőven él a nyomdatechnika lehetőségeivel, a modern szerkesztés vívmányaival. Újságcikket tördel be a regény elejére, naplórészleteket, följegyzéseket közöl, megszakítva a regény cselekményének menetét. Ha csak ázsiai regény akarna lenni, akkor az író mondanivalójának megfelelő formát talált. Ám ne felejtjük: az 1930-as esztendőkből járunk. S a tétlen humanizmus, a passzív szemlélődés, a háziipar erősítése a kapitalizmus, a nagyipar ellen céltalan, tehetetlen, hiábavaló. Thomas Mann Mariójának pisztolya is elsült, Settemberini és Naphta vitájában az élet igazsága győzött. Fábry Zoltán így rója föl a regény mondanivalójának ezt a jelentős hiányát: „A forma az ázsiai előjelet kivédhetetlenül feloldotta, de a mondanivaló megrekedt Gandhinál. A problémakör teljessége azóta jóval tovább lendült, és ez a teljesség épp a regény törvényéből adódóan megköveteli, hogy aki Gandhit mond, az ne csak Tilakra gondoljon, mint antipódusra, de a szocialista Nehrura . . . Neubauer pontot tesz Gandhinál, mert a szintézis illúziója így kívánja . . .”²⁵ Ennek ellenére figyelemreméltó alkotást kell látnunk Neubauer hatalmas szándékú, de ismét egyenetlenül kidolgozott regényében.²⁶ A végkicsengés félreérthetetlenül antiimperialista. Ha Gandhi útját járja is, a béke megőrzésére, a fenyegető német imperializmus leküzdésére figyelmeztet.

Neubauernek el kellett menekülnie Prágából, mikor a náci csapatok bevonultak. Vele távoznia kellett a prágai német irodalom majd mindegyik képviselőjének. Nemesak azért, mert zsidók voltak, hanem elsősorban azért, mert jószándékú, polgári humanizmusukkal német mondtak a hitleri — s mindenfajta — erőszaknak. Neubauer nemesak újságíróként vett részt a prágai német irodalom munkájában. Ő volt a kísérője számos magyar művésznek, ki ide látogatott. Így került Hubay Jenő társaságában, kinek Čapekkel való találkozását élénk színekkel ecsetelte.²⁷ A prágai német irodalom részt kért a kultúrákőzvetítésből is. Ezt a magatartást Neubauer is vállalta. A 30-as évek magyar nyelvű sajtójában (nemesak a Prágai Magyar Hírlapban, másutt is!) számos általa írt beszámólót olvashatunk a cseh kulturális viszonyokról. Ady-fordításai elvesztek, de az 1940-es esztendőkből nagy sikerrel tolmácsolta a klasszikus magyar prózát — német nyelvre. Különösen Mikszáth *Gavallérok*-fordítása aratott megérdemelten jelentékeny sikert.²⁸

Neubauer nem volt kiemelkedő jelentőségű írója a prágai német irodalmi köröknek. Munkásságát meg kellett osztania, az újságírással járó elfoglaltság, s a természetéből adódó felületesség nem engedte az elmélyülést. Mégis számon kell tartanunk, mert regényei érdekes színtörténetet jelentenek a prágai német irodalom összképében. Nem bennszülött, így a problémákat nem élte át a maguk teljességében, de idomult irodalmi barátai ízléséhez, véleményéhez, s regényeiben, riportjaiban, újságcikkeiben fontos adalékokat szolgáltat ennek az irodalomnak pontosabb vizsgálatához. Megejtően költői s tiszta német stílusa külön érték.

A kutatás ismét érdeklődéssel fordul a prágai német irodalmi kör munkássága felé. Lassan-lassan fölfedezi a sajátosan cseh-német ízeket, a félreismerhetetlenül cseh-német színeket. Ebből a fölfedezésből az sem maradhat ki, aki élete legszebb éveit Prágában töltötte, s kinek első regényét Max Brod és Stefan Zweig ajánlotta a nagyközönségnek.

²⁵ FÁBRY ZOLTÁN: Kúria, kvaterka, kultúra. Bratislava, 1964. 112.

²⁶ FÁBRY: id. h. többek között Brecht, Döblin, dos Passos, Ehrenburg, Kafka és Joyce művei mellé helyezi Neubauer regényét.

²⁷ NEUBAUER PÁL: Hubay Jenő. Egy élet szimfóniája. Budapest, é. n. II. 356—357. E helyről értesülünk, hogy Čapek bámulója volt Bartóknak és Kodálnak.

²⁸ Fordításai az Ungarn c. lapban jelentek meg 1943—44-ben. GÁL ISTVÁN szíves közlése.

A Háború és béke alapelve és egysége

„Annak ellenére, hogy történelmi, katonai, filozófiai elmékedésekkel zsúfolt, a *Háború és béke* a föld és az ember himnusza, és nincs hozzá hasonló a világirodalomban.”

(Henri Troyat: Tolsztoj. Párizs, 1965. 383.)

A *Háború és béke* olyan mű, amely mindig erőpróba elé állította és állítja a kritikusokat, mert nem lehet képletekbe szorítani. Egy folyót meg lehet fékezni, korlátok közé lehet szorítani, gátat lehet emelni elébe, de nem lehet ugyanezt tenni egy óceánnal. Nos, az irodalom területén a *Háború és béke* óceán.

A *Háború és békét* nem lehet egyszerűen csak irodalomnak nevezni. Túlmegy azon és úgy áll előttünk, mint „élet az életben”, egy fejezete az emberi sorsnak, az új kor mítosza. Egyesek azt állították, hogy a *Háború és béke* nem művészi munka. Más szűk látókörű elmék fenntartással éltek, a kompozíció hibáit hangsúlyozták, az események nagy bőségét, a stílus terjengősségét. De a gondolkodó elmék felfedeztek benne rögtön valamiféle szembenállást az irodalommal, a szó legtágabb értelmében vett ellenregényt.

Az irodalommal való szembenállás valójában a legkiemelkedőbb művészet: minden nagy, új regényben van több-kevesebb az ellenregényből. A modern európai irodalomnak egy olyan avangardista regénye, mint a *Don Quijote*, egyidejűleg saját korának első ellenregénye. A *Háború és béke* mind történelmi, mind művészi vonatkozásban tudatos tagadása az addig érvényes irodalmi szabályoknak. Ezért figyelmezteti Lev Tolsztoj Katkovot, amikor kéziratát a nyomdába adja: „... Kérem, ne használja a regény szót a mű címében, és talán ne is így hirdesse. A dolog végtelenül fontos számomra...” Majd hozzát teszi: „Mi a *Háború és béke*? Nem regény, még kevésbé poéma, de nem is történelmi krónika. A *Háború és béke* mindaz, amit a szerző az adott formában kifejezhetett.”

„Megfelelő-e a regény elnevezés ennek a komplikált műnek? — tette fel magának a kérdést már jó régen Melchior de Vogüé. — Talán meg kellene kérdezni nagyszüleinktől ennek az enciklopédiaszerű műnek az igazi címét: a *Háború és béke* összefoglaló mű, összefoglalása az egész emberi életre vonatkozó megfigyeléseknek.”¹

Virginia Woolf szerint: „a *Háború és béke* nem hanyagolja el az emberi tapasztalás egyetlen aspektusát sem... Tolsztoj megfigyelőképessége és intellektusa átható, hatalmas és éles; egy magasrangú személy tiszteletet parancsoló magatartása bontakozik ki, amikor egy ilyen szellem ilyen emberben kel életre. Úgy tűnik, hogy semmi sem kerül el figyelmét.”²

A *Háború és békét* sokan Homérosz eposzaival vetik egybe és azokhoz viszonyítva értékelik. Így például Romain Rolland számára „a *Háború és béke* korunk leghatalmasabb eposza, egy modern Iliász”.³

George Steiner pedig a homéroszi világ víziójához hasonló koncepciót talál a *Háború és békében*, de ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy Tolsztoj eposza anti-

¹ E. M. DE VOGÜÉ: *Le roman russe*. Paris, 1886. 293.

² V. VULF: *Eseji*. Beograd, 1956. 122.

³ ROMAIN ROLLAND: *Vie de Tolstoi*. Hachette, Paris, 1947. 61—71.

heroikus, mert nem dicsófti a vezéreket és elítéli a háborút⁴ — ami azonban csak részben igaz.

Kezdetben a regény mind Oroszországban, mind másutt számos ellenzéssel találkozott. Paul Bourget is azoknak a kritikusoknak a sorába tartozik, akik szerint a *Háború és béke* szerzőjének hiányzik az a képessége, amely nélkül nincs remekmű: „Ezt a képességet a klasszikus retorika egy nagyon szerény szóval így nevezte: *kompozíció* . . . Tolsztoj minden ereje ellenére is csupán kialakulatlan, kiforratlan zseni, mert interpretálási készsége alatta marad megfigyelési képességeinek.”⁵

Mások azonban, mint például M. Arnold is, felfedezték „ebben a kiforratlan zseniben”, valamint „a hiányos kompozícióban” egy olyan szerző fölényét, aki magával az élettel rivalizál, amikor túllép a művészet szabta határokon.

Ezek a gondolatok számunkra még akkor is furcsáknak és elfogadhatatlannak tűnnek, ha azok kedvezőek is Tolsztojra nézve, mert a *Háború és béke* szuggesztív mű, nem azért, mert az életet másolja, hanem mert a legtisztább művészetet képviseli, amely csúcspontján sem akar átalakulni az élet modelljévé, egyetemes tapasztalássá, képpé, örök lelkévé, más szóval mítosszá. Ezt érezte meg kétségkívül Alain, amikor a *Háború és békét* „bibliánknak, elemi poémánknak, és számodra, demiurgosz káoszának” nevezi.⁶

A *Háború és béke* címét különbözőképpen lehet interpretálni, és tökéletesen megfelel a mű struktúrájának. Igen, ez történelmi regény, az 1805 és 1812 közötti háborúnak és fegyvernyugvásoknak és azoknak az éveknek a regénye, amikor a dekabrista felkelés előkészületei folynak. A szerző nagyon jól tudta, miért választotta ezt a periódust: a nagy próbálkozások, mély megrázkódtatások, kudarcok és sikerek kora volt ez, az európai forradalmak és háborúk kora, az az időszak, amikor Oroszország az első sorba érkezett, hogy ott is maradjon egészen napjainkig. Megfesteni a viszonyt az ember és a történelem, a személyes és a közös, a jellegzetes és az általános között egy ilyen mozgalmas időben annyit jelentett, mint embereket, osztályokat, társadalmakat és népeket megfesteni oly szélsőséges helyzetekben, amelyekben a legjobban megnyilatkozhatnak.

De ha a *Háború és béke* csak történelmi regény lenne, nem lenne modern korunk „bibliája”. Nem egyszerűen az oroszországi háborúról és békéről, sem a kor Európájának, azaz a civilizált világnak háborújáról és békéjéről van szó. A problémát nem lehet az orosz „mir” szó kettős jelentésére, azaz „béke” és „világ” jelentésekre redukálni, amiből Jermilov⁷ azt a következtetést vonta le, hogy a béke és a világ egyesül, mert Tolsztoj ideálja a világ uniója az egyetemes testvériségen keresztül, és ez az unió nem létezhetne csak békében. Az interpretálás érdekes, de eléggé erőltetett. Számunkra a béke és a háború eszméje sokkal konkrétabb, sokkal mélyebbre hatol és sokkal nagyobb felületen mozog, elemeire bomlik, de ugyanakkor úgy jelentkezik, mint szintézis. Ez mindenekelőtt a lélek, a szellem és a test, a szeretet és a gyűlölet, az ösztön és a tudat, a természet és az erkölcs, a nő és a férfi, a férfi és a férfi, a nő és a nő háborúja és békéje . . . Ezek a belső, intim háborúk és békék átalakulnak a népek háborújává és békéjévé, hogy örökre elterjedjenek, amíg nincs valami erősebb: a háború és béke az élet és a halál között.

Ezekből az egyszer viharos, máskor nyugodt hullámokból áll a *Háború és béke* óceánja. És ahogyan ezek a hullámok láncolatot alkotnak, és közülük egy sem, még a legkisebb sem tud úgy mozgásba jönni, hogy ne mozgatná meg a többi, valamennyit, ugyanígy a *Háború és békében* az emberi sorsok mély és misztikus kötelékekkel vannak

⁴ GEORGE STEINER: Tolsztoï ou Dostoïevsky. Paris, 1963. 57.

⁵ PAUL BOURGET: Pages de critique et de doctrine. Paris, 1912. 161—171.

⁶ ALAIN: Propos de littérature. Paris, 1934. 147.

⁷ В. ЕРМИЛОВ: Толстой художник и роман «Война и мир.» 1961. 19, 20, 43.

egymáshoz kötve. Henri Troyat-nak igaza volt, amikor hangsúlyozta, hogy Tolsztojnál senki sincs elszigetelve, alakjai függenek egymástól, és „a relativitás törvényének engedelmeskednek”⁸

Íme ezért állítjuk, hogy a *Háború és béke* tökéletesen egységes mű; ebben a műben minden mélységesen motivált, nem ismerünk még egy ilyen művet, amelyben a motivációk rendszere ily tökéletes és mély lenne. Az összes eseményeknek és személyeknek ilyen fajta összefonódása a műre és hőseire rányomja a végzet bélyegét. Minden úgy történik ugyanis, ahogy történnie kell, minden természetesen folyik, sok előre nem látott, meglepő és véletlen eseménnyel, mint magában az életben. Van azonban egy lényeges különbség: az életben a józan ész gyakran cserben hagyja az embert, sok alapvető összefüggés észrevehetetlen, a lényeges gyakran megfoghatatlan: azért van azonban a művészet, hogy lerántsa a leplet a misztériumról, érthetővé tegye az érthetlent, láthatóvá a láthatatlant. És így, mivel tudásból és szépségből tevődik össze, felülemelkedik az élet zűrzavarán.

A *Háború és béke* valamennyi részletében, de egészében is kettős mű, nagyon komplex szerkezettel, amelyben a tézis és antitézis állandó harcban állnak egymással, úgy, ahogyan a természetben is. A harc örök és bizonytalan, és csupán akkor szünetel rövid időre, amikor a tézis győzelmet arat, de gyakran csak pürrhoszi győzelmet. De még akkor is, amikor a tézis marad alul, él mindig a remény: az éjszaka után jön a hajnal és a felkelő nap békés bíborszíne. A tolsztoji hősök közül azonban csak azok jutnak el a boldogsághoz, akik fáradhatatlanok és a *Faust* elveihez tartják magukat, amelyek szerint a boldogságot csak azok érdemlik meg, aki naponta harcolnak érte. A boldogságért és szerelemért folytatott harc, valamint a regény főhőseinek ifjúsága adják meg a *Háború és béke* ragyogását.

De a szerző nem fél az árnyaktól sem, azokat is megtaláljuk mindig, de csak azért, hogy a világosság annál ragyogóbb legyen. Nem habozott lerombolni a szépséget és átalakítani a költői prózaivá. A végén a fiatalság, szépség, szerelem elhervadnak, de az öregség hamvas tónusai sem tudták elhomályosítani a kezdet ragyogását, ellenkezőleg, felélénkítik azt. Ha az egykor csodálatosan költői Natasa az epilógusban elhagyja magát, indolenssé, elhanyagolttá válik, ez a természet diadala, amelyben minden követi a maga útját, amelyben mindennek megvan a maga határa, és ez csak növeli az ifjúság és szépség vonzerejét, amelynek Natasa volt a megtestesítője. És éppen ez a *volt* szó hangsúlyozza a szépség nosztalgiáját, ami annál nagyobb lesz, minél inkább múlik a fiatalság. De szerencsére az érett kornak is megvan a maga szépsége, a bágadt őszi és téli szépség, az öregség derűs szépsége. Megvan az új generációk, az új Natasák szépsége is, akik az öregek árnyékában nőnek fel. Ezért mondhatta a fejlődés ellenére vagy talán éppen annak következtében Romain Rolland Natasával kapcsolatban: „Ah, hogy egy ilyen teremtmény a fokmérője a női gyengeségnek! majdnem az egész regényben és a kor színpadán! Magát a múló, folyékony életet értjük meg sorról sorra, úgy tűnik, mintha azt látnánk remegni és változni.”⁹

Egy ilyen mű, amely mindent regisztrálni szeretne, a lélek minden rezdülését, minden arckifejezést, a folytonos változást és mozgást, nem végződhet úgy, hogy aztán már nem történik semmi, hiszen az életben, amellyel oly mesterien rivalizál, sem fejlődik be semmi. Ebből adódik, hogy a *Háború és béke* cselekményének befejezetlenségét pontok jelzik, amelyek után új eseménysort, a hősök újabb tetteit várjuk. Ez is megegyezés a *Háború és béke* és az *Ilász és Odüsszea* között. A *Háború és béke* tökéletesen egységes, harmonikus mű, amely a végtelenbe nyúlik. Nyikolájnak, Andrej herceg fiának a sorsa, ugyanúgy ahogy Asztianaxnak, Hektor és Andromakhé fiának a sorsa nincs leírva,

⁸ H. TROYAT: Tolstoï. Paris, 1965. 378.

⁹ R. ROLLAND: I. m. 69–70.

ez új eposz, új eseménysor tárgya lehetne. A szerző megelégedett annak érzékeltetésével, hogy az élet nem állt meg, haladt tovább anélkül, hogy törődne egy nemzedék eltűnésével: „A *Háború és béke* epilógusában megjelenő Natasa anyai arca — magyarázza Merezkovszkij — csendes, elementáris fenséggel lebeg a hatalmas eposz fölött úgy, hogy az egyetemes és történelmi tragédia fordulatai — a háborúk, népmozgalmak, a hősök tündöklése és bukása — csupán piederstálul szolgálnak ennek az asszonynak, aki diadalmasan mutatja újszülöttjének teli pelenkáját. Mindegy már Austerlitz, Borogyino, Moszkva lángjai, Napóleon, Sándor cár, minden elmúlik, feledésbe merül, minden elhalványul az egyetemes történelem tábláján, mint ahogy a parti homokba rajzolt betűk elmosódnak, amikor jön egy új hullám; de minden civilizációban, bármilyen általános és történelmi megrázkódtatás után az anyák továbbra is örülnek, ha kicsinyeik pelenkájának zöld foltjai sárgába váltanak. Ennek az egyik legnagyobb emberi alkotásnak a legmagasabb pontján a *Háború és béke* szerzője ezt a cinikus pelenkát lengeti — ezt a sárga foltos pelenkát — mint az emberiség vezető zászlaját.”¹⁰

Az antitézis szembenállt a tézissel, mégis a tézis győzött. Az élet és halál egyensúlya átalakult az élet győzelmévé, mert mi más ez az örökös hullámzás, ez az állandó mozgás, ha nem a diadalmas élet. Íme ezért optimista a *Háború és béke* általános hangneme. Ez a regény valójában dur-hangnemben íródott. A *Háború és béke* éppúgy az élet himnusza, mint Beethoven IX. Szimfóniája, mint Shakespeare tragédiái, Homérosz eposzai, vagy ahogyan Henri Troyat mondja: panteista művészet ez, amely összeköti a tisztát a tisztátalannal, a nagyot a kicsivel, a szépet a csúnyával, az élőt az élettellel, paradox módon megadva a mű egészének egy másik *Genezis* nagyságát.¹¹

*

A *Háború és béke* kiegyensúlyozott mű, mint amilyen maga a természet. Ez azt jelenti, hogy nem abszolút egyensúlyról van szó, hanem orkán és szélvihar közepette, sőt ellenükre szerzett egyensúlyról.

Az egyensúly visszatükröződik Tolsztoj hőseinek az integritásában. Azokhoz a csillagokhoz hasonlíthatnak, amelyek röppályájukon haladnak, kataklizmákon esnek át, megvannak és eltűnnek, követve saját törvényeiket.

Érdekes megfigyelni, hogy Tolsztoj mennyire éber hősei integritását illetően. Mégis oly ügyesen jár el, hogy nem rombolja szét az objektivitás és a tények elkerülhetetlen kialakulásának impresszióját. Ezt emelte ki G. Steiner, amikor összehasonlította Tolsztojt Homérosszal:

„A homéroszi eposzokban ugyanúgy, mint Tolsztoj regényeiben, a szerző és a szereplők között paradox a viszony. Az író egyidejűleg mindentudó, mindenütt jelenlévő, de ugyanakkor közönyös, érzéketlen, kérlelhetetlenül tárgyilagos. A homéroszi művek Zeusz az Olümposzon ügyel a zajló viszályokra, kezében tartja a sors mérlegét, de nem avatkozik be, helyesebben csak azért avatkozik be, hogy visszaállítsa az egyensúlyt, fenntartsa az emberi élet változó menetét a csodás segítség vagy a hősiesség túlzásaival szemben. Akárcsak Isten közönyösségében, Homérosz és Tolsztoj tisztánlátásában is egyidejűleg van kegyetlenség és együttérzés.”¹² Néhány példa megmutatja, hogy Tolsztoj ugyanígy jár el.

Az öreg Bolkonszkij herceg nem engedi, hogy elsodorják az élet örvényei. Amikor az oroszok Napóleon seregei előtt visszavonulva harcolnak, ő nem akarja elismerni a nyilvánvaló igazságot; a legteljesebb zűrzavar közepette — miközben tűz pusztítja az

¹⁰ D. MEREJKOWSKY: Tolstoi et Dostoiewsky. Paris, 1903. 203.

¹¹ H. TROYAT: I. m. 386.

¹² STEINER: I. h.

orosz városokat — egy emberét Szmolenszkbe küldi építőanyagért a birtokán épülő ház részére. De meg kell érteni az öreg herceg csökönyösségét, aki nem akarja hallani a hódító csizmáinak dobogását. Ez a büszke öregember nem futamodhat meg, még kevésbé lehet rabszolga. Nem mehet a hódító elé sem, hogy kiszolgáltatva tárgyaljon vele és akarva nem akarva modus vivendit keressen. Hogy ne kelljen megfosztani az öreg herceget emberi méltóságától, a szerző menti meg — a halál által. A beavatkozás nyilvánvaló, összhangban van a hős korával és jellemével és sok más körülménnyel, nem okoz konfliktust a cselekmény menetében, sőt erősíti azt. Így aztán az öreg Bolkonszkij herceg feddhetetlen maradt és hű önmagához.

Halála valójában olyan közvetett motívum, amely a tragikus főtémát szuggereálja: Oroszország bukásának lehetőségét. De alig hogy elhangzottak a végzetes órát hirdető komor szavak, egyszerre fölénybe kerülnek az életösztön és a jövő szabadság chimaerái. Alattomos és beteges ötlet születik a mindenre fogékony és jámbor Marja hercegnő agyában. A halott ágya mellett azon kapja magát, hogy terveket sző jövő életére, amely szabadabb lesz, miután apja tekintélye nem létezik többé. — Az ösztönök nem kapitulálnak, előtörnek a mélyből, a tudatalattiból — a mindig győztes élet fanfárfjai zengenek már a halott jelenlétében is. A holttest fölött, túl a földet pusztító tűzvészen az élet utat tör magának még a bűnös álmodozáson keresztül is, ami valójában erősíti az embernek azt a képességét, hogy megszokja a legnehezebb körülményeket is, s enélkül minden megállna és romba dőlne. De mi lesz a fiatal Marja hercegnő hitéből, keresztény szeretetéből? Nem álszent-e? Nem azért volt-e jó, mert gyöngé és félnék volt? Megmarad-e személyiségének integritása? Óvakodjunk azonban a részkövetkeztetésektől, nehogy a *Háború és béke* alap gondolatának árulói legyünk, mert a fő jellegzetessége ennek a műnek és hőseinek éppen az integritás; nem valamiféle leegyszerűsített integritás, hanem ami mindent magába foglal, és uralkodik a merészen ábrázolt ellentmondásokon. A fiatal Marja hercegnő tele van gyengeséggel, de mégsem gyenge; fogyatékosága nem lenne annyira látható; ha nem élne állandóan a tudatában, ha a szerző nem adta volna meg neki a képességet, hogy teljesen megismerje és felfedje magát kedvezőtlen oldaláról, leleplezze legbensőbb és legtitkosabb gondolatait. Ha nem törekedne annyira az erkölcsi tökélyre, amit valójában sohasem fog elérni, nem harcolna belső démonok ellen. Marja hercegnőnek ebben a sóvárgásában, bensőjének feltárulkozásában, az önmaga ellen folytatott harcban van sok erkölcsi hősiesség. A lényeges nem az, hogy elbukik! Akik az erény után sóvárognak, a bukások vég nélküli sorává alakítják életüket.

A fiatal Marja hercegnő személyében is háború és béke van, az életösztön és az erkölcsi tökéletesség utáni sóvárgás háborúja és békéje. Ugyanezt megtaláljuk arcán is, amely visszatükrözi a lelkében szüntelen dúló harcot esúnyasága és a lelkében fellelhető égi szépség között. A fiatal Marja hercegnő integritását az önmagával folytatott küzdelem és az elérhetetlen tökéletesség utáni örök sóvárgáson keresztül valósítja meg.

Az író ugyan leleplezi Marja hercegnőt, de vigyáz rá, és nem engedi megalázni. Egy példa jól illusztrálja ezt. Pierre Bezuhov áldozatul eshet a szalonok stratégiájának; nyugtalan szellem: sokáig kellett önmagát keresnie, kialakítani elveit, de a bukás után talpra áll. Elbukott Anna Pavlovna és Vaszilij herceg ravasz sugallata, de még inkább Helena Kuragin káprázatos szépsége hatására, aki mint egy rossz szellem követi vagy helyesebben keresi gazdagságát. Még mélyebbre kerülne a fiatal Marja hercegnő, ha Vaszilij hercegnek sikerült volna megvalósítani a második tervét: ha megszerezte volna kezét — valójában jó parti — fia, Anatol Kuragin számára, aki férfiban Helena megfelelője.

A csúnya, fiatal hercegnő, aki túlságosan függ az apjától, s aki szerelemről ábrándozik, annál könnyebben áldozata lett volna az öreg Vaszilij herceg cselvetésének, mert már meghódította őt Anatol szépsége. De Tolsztoj megmenti őt ettől a megaláztatástól

azzal, hogy felnyitja szemét és visszaadja józanságát; felébreszti büszkeségét, anélkül azonban, hogy vétene az elbeszélés objektivitása ellen, ezzel tökéletessé teszi motivációs rendszerét. Marja hercegnő gyengeségét leleplezi ugyan, de ugyanakkor ügyel a méltóságára, és még egyszer konkretizálja a háború és béke eszméjét: a lélek, a szellem és a test, az ész és az ösztönök, az igazság és hazugság, a férfi és a nő, a nő és a nő háborújának és békéjének eszméjét. A hercegnő csalódott barátnőjében, Mademoiselle Bourinben, akinek az ő kérője, Anatol udvarol, de ez a csalódás elkerülhetetlen azért, hogy a fiatal hercegnő személyisége sértetlen maradjon. Ez az integritás annál értékesebb, annál meggyőzőbb, minél nagyobb áldozatot követel és minél állandóbb veszélyben van, és csak komoly, belső harc árán lehet elérni. Marja hercegnő ugyanis angyal, szent szeretne lenni, de hasztalan. Tolsztoj megmutatja, hogy mennyire valóban emberi lény, mert gyengesége megegyezik minden más halandó gyengeségével, akárcsak ennek a gyengeségnek a megfékezésére irányuló erős vágya is.

Pierre Bezuhov ugyancsak sok hibával rendelkezik, de ő is integer személyiség, mert szakadatlan harcban áll önmagával. Pierre az az ember, aki mindig önmagát keresi: szeretné meghatározni saját szerepét a világban, amely nem kedvére való, és amelynek az átalakításához szeretne hozzájárulni. Állandó önvizsgálatával elkerülhetetlenül vesztébe rohan. Személyisége csak hosszú tapogatózás és nagy próbálkozások után lesz határozottá az új harcok és új szenvedések előestéjén. Ingatagságával Pierre Bezuhov úgy vonul végig a *Háború és béke*n, hogy összekapcsolja az embereket és miliókat, amelyek egy ilyen buzgó közvetítő nélkül magukra maradtak volna. Neki sikerül — hála megértésének, kíváncsiságának és „ingatagságának” — kiegyenlítenie az ellentéteket: a Bolkonszkijokat és a Rosztovokat, a nemességet és a parasztokat, Moszkvát és Pétervárt, az oroszokat és a franciákat, a szabadkőműveseket és a racionalistákat, a fanatikusokat és az ateistákat, a konzervatívokat és a forradalmárokat. Érdekes, hogy Henri Troyat hasonló szerepet tulajdonított Natásának: „Borisz Trubeckojról álmodozik, szenvedélyt ébreszt Vaszka Gyenyiszovban, majd szerelmes lesz Andrej Bolkonszkijba és jegyese lesz, ami azonban nem akadályozza meg, hogy beleszeressen Anatol Kuraginba, hogy végül Pierre Bezuhov felesége legyen. Így ő is összekötő kapcsolatot szolgál a boldogság felé vezető cikk-cakkos úton a könyv főszereplői között. Egy adott pillanatban valamennyien közel kerülnek hozzá, fényt kapnak tőle, tündökölnék lángjában.”¹³

Nincs semmi kivetnivaló ebben a felfogásban, de hozzá kell tennünk még annyit, hogy ez Pierre és Natasa szellemi azonosságát hangsúlyozza, valamint azokat a nehézségeket, amelyekkel a boldogság felé vezető úton kerülnek szembe.

Fiatalkorában Pierre nagyon naiv volt; nagyratörő álmokat dédelgetett, és ezért elkerülhetetlenül bukás lett a sorsa. Részrehajlás és igazságtalanság lenne azonban gyenge és hitvány embernek minősíteni őt. Nagyon szereti az igazságot, túlságosan idealista, sőt kalandor a szó nemes értelmében; tudatosan vállalja a kockázatokat, „szükségét érzi, hogy feláldozza magát és nem tudja megakadályozni, hogy ne szenvedjen az egyetemes bajok idején” — éppen ezért nem lehet őt egy kézlegyintéssel elintézni, mint egy erkölcsi bátorsággal nem rendelkező embert. Egyedül érkezik a borogyinói csata kellős közepébe; Moszkvába marad, amikor mindenki elfut onnan. Naivan és becsületesen akar osztozni az általános bajban; ki akarja venni részét a szenvedésből és a fájdalomból, de a sors gúnyt űz belőle éppenúgy, mint Don Quijotéból. A Don Quijoték azonban nem csak nevetségesek!

Világos, hogy Pierre-t nem lehet a középszerű emberek mértékével mérni. Ahogy Marja hercegnő tudatában van lelke minden rezdülésének és ámulva fedezi fel önmagát és felfedi nekünk is bűnös gondolatait, ugyanúgy leplezi le gyengeségét Pierre is, folytonos

¹³ Uo. 385—386.

veszélynek téve ki magát, s e gyengeség rejtve maradna, ha nem keresné állandóan a kisértéseket. Magától értetődik, hogy Pierre nem tudja okosan felmérni sem lehetőségeit, sem céljait, sem eszközeit. Ezért kerül olyan helyzetekbe, amelyek csak kudarcral végződhetnek. De nem veszti el bátorságát, összeszedi magát és szüntelen igazát keresi. Ez a tapraállás és ez az igazságkeresés adják vissza integritását eltévelyedései és bukásai ellenére is.

Pierre fogságban elszenvedett szenvedései és találkozása a halállal mély értelmet kapnak: a szerző így formálja hőstét, mert a jövőben nagy szerepet szán neki. Pierre bekapcsolódik a forradalmárok titkos társaságába, a dekabrista felkelésbe; száműzetésbe küldik Szibériába, ahonnan hosszú évek múlva visszatér feleségével, aki oda is hűségesen követte, a hatvanas évek átalakult Oroszországában. Ez a férfi nyugtalanul keresi ideáljait és kihívja a sorsot maga ellen, és mindig friss marad, az a vágya, hogy feláldozza magát az általános jóért — ez a férfi nem gyenge, még kevésbé hitvány.

Vajon a *Háború és béke* szövege nem mond-e ellent az előbbi megállapításnak? Pierre életének egyes mozzanatait nem állnak-e szemben a mi véleményünkkel? Pierre például nem reagált Platon Karatajev meggyötört tekintetére, mert „túlságosan félt önmagától”. Úgy tett, mintha nem vette volna észre tekintetét és gyorsan visszahúzódott. Valójában nem tudta megakadályozni, hogy Napóleon katonái ne öljék meg Karatajevet, ezekben a nehéz pillanatokban csupán annyit tehetett volna, hogy együtt hal meg vele. Nem teszi meg a hősi szolidaritásnak ezt a kétségbeesett lépését, hanem saját megmenekülésével törődik. A halál közelsége Pierre-t a középszerű emberek sorába helyezi:

„A katonák, Pierre bajtársai, akik mellette meneteltek, ugyancsak nem fordultak vissza arra, ahonnan a lövések, majd Karatajev állati üvöltése hallatszott, de mindannyian nagyon komorak maradtak.”

Az élet tagadja a halált, menekül előle. Ezért nem tekint sem Pierre, sem a *többi* hadifogoly Platon Karatajevre. Ennek a borzalmas látványnak a következtében nem szabad elhamarkodottan Pierre gyávaságára következtetnünk. *Közös* félelemlről van szó, Pierre úgy viselkedik, mint a többiek. Azok a hadifoglyok, akiket Napóleon seregei hajtának maguk előtt, lemészárolják az elgyengülöket, a többiek pedig olyan kétségbeesett helyzetben vannak, mint amilyenre Tolsztoj „egzisztencialista realizmusát” építi. Ne feledjük, hogy Pierre magától, akarva-akaratlan került ebbe a szélsőséges helyzetbe, kendőzetlenül áll előttünk, mi pedig emberi nyomorúságában lelke legmélyéig megértjük őt. A pillanat, amikor nem mer rátekinteni a nyírfának támaszkodó, kimerült Platon Karatajevre, a bukás és a természetes gyengeség pillanata. De itt nem annyira Pierre-ről van szó, hanem az egész emberi faj jellemének gyengeségéről, amelyhez visszavonhatatlanul Pierre is tartozik. Még azok is átérték a bukásnak ezeket a pillanatait, akik megpróbálták kilépni ennek az emberi fajnak a soraiból és beállni az istenek, a szentek vagy a hősök soraiba. Péter apostol nem tagadta-e meg Krisztust? És vajon Buzhov nevének nincs ilyen szimbolikus jelentése?

Platon Karatajev halála csupán arra mutat rá, hogy Pierre korlátaival együtt ember. Főül *akart* emelkedni a halálfélelmen, önmagában harcolva ellene. És ez az akarási, a próbálkozás teszi őt rendkívülivé, annál is inkább, mert ezeknek a próbálkozásoknak a vágya és eredménye a bukás után is megmarad Pierre-ben és olyan személylé avatja, aki az erkölcsi hősiesség, az abszolútum után sóvárog, ami ugyan elérhetetlen az ember számára, de mégis csábító, izgató, vonzó.

Így Pierre integritása saját háborúján és békéjén keresztül nyilvánul meg: háború és béke önmagával, a környező világgal, a szellem és a test, a hősiesség és a félelem, az élet és halál háborúja és békéje. A *Háború és béke* hősei nem típusok, hanem komplex, ingatag jellemek, akiket nem lehet egy sémába szorítani, mint a hősiesség vagy a

gyávaság, a jó vagy a rossz, az erkölcs vagy az erkölcstelen esetében. És minden kísérlet, hogy sémába szorítsuk őket, árulás Tolsztoj szövegével és az örökül hagyott igazsággal szemben. Tolsztojnak az a törekvése, hogy megmutassa a lélek dialektikáját, „szeszélyes, ingatag jellemeket ábrázoljon és olyan különbözőeket, mint amilyen a víz folyása lehet”.

Az éberség jelét érezzük hősei méltóságában és egyensúlyában, ahogy Natasát és Nyikolaj Rosztovot cselekedtetni. A körülmények — Andrej herceg hosszú távolléte, a Bolkonszkijok fagyos magatartása, Anatol Kuragin varázsa, Helena közvetítő ügyessége — mindezek a körülmények a szakadék felé sodorják a szenvedélyes fiatal lányt. De ahogy Tolsztoj már eddig is megmentette több hősét, úgy most is visszarántja Natasát a szakadék széléről, Szonja segítségével kitépi a ragadozók karmai közül, mintha ezt egy olümposzi isten tette volna. Amikor majd eljön az ideje, a boldogság új ösvényét nyitja meg kedvence számára és brutálisan, ismét mint egy isten, erőszakkal és észrevétlenül megöli Helenát, ezt a züllött asszonyt, hogy Pierre szabaddá legyen, kiegyenlítse szörnyű tartozását és Natasa továbbfejlődhessen. Így a főhős nő feddhetetlen marad a kísértések közepette is, súlyosan megsérül ugyan, de így tesz több tapasztalatra szert. Integritása még jobban megnő, szenvedélyes természete éppen ezekben az esztelen kockázatokban erősödik.

Mint ahogy Tolsztoj hősei feddhetetlenségét és tisztaságát védi, hasonló okok miatt fogja le Nyikolaj karját, nehogy elvakultságában gyilkosságot kövessen el. Így sebesítette meg Rosztov könnyen, egy kardvágással egy francia tiszt kezét, akit aztán foglyul ejtett. Nyikolaj kezéhez tehát nem tapad vér, viszont az ellenséggel való találkozása megneemesítette: „hőstette” után, amely megszerezte számára a Szent György keresztet, Nyikolaj töprengő és lehangolt. A riadt ellenség szeméből olvasta ki a pusztítás értelmetlenségét.

Később, egy nagyon kényes dilemma árán a szerző megmenti Nyikolajt a bukástól. Nyikolaj szakít a szegény fiatal lánnyal, Szonjával, és a gazdag Marja Bolkonszkajának kezd udvarolni. Ez a fordulat nem egyszerűen anyagi érdekből történik — jóllehet elűzhetetlenül ez is ott kísért —, hanem a szerző számára ez magának az életnek a parancsa, a véletlen játéka. A Rosztovok és Bolkonszkijok között ugyanis kapcsolatnak kell létrejönnie ahhoz, hogy az élet törés és bukások nélkül folyhasson tovább. Nyikolaj Rosztov és Marja hercegnő ösztönösen sodródnak egymás felé, így a tragédiák után az élet egyensúlya ismét helyreáll. Ezt az egyensúlyt úgy kell érteni ugyancsak, mint egy erkölcsi harmóniát: mert sem Nyikolaj, sem a fiatal Marja hercegnő nem úgy tekintik házasságukat, mint érdekházasságot, és azt sem érzik, hogy feláldozták szerelmük és ideáljuk egy részét. Marja Nyikolajtól, egyedül Nyikolajtól kapja ragyogását, Marja viszont megosztja vele a szellemét úgy, hogy a középszerű Nyikolaj éleslátású lesz felesége jelenlétében. Házasságukkal olyan tulajdonságra tettek szert, amilyennel azelőtt nem rendelkeztek.

Nyikolaj nem látszik észrevenni Marja hercegnő csúnyaságát, ami mindenki számára nyilvánvaló. Számára ugyanis Marja hercegnő szép! Nem a legszebb jele-e az annak, hogy egymásnak valók, hogy Nyikolaj csupán a sorsnak, az élet parancsának engedelmeskedett?

Andrej Bolkonszkij herceg integritását jól megvilágítja egy jellemző adat. Tolsztojnak Natasa egyszerűen csak Natasa és nem Natasa grófnő. Pierre is Pierre és nem Bezuhov gróf; Anatol pedig Anatol és nem Anatol Kuragin herceg. Andrej Bolkonszkij azonban mindig Andrej *herceg*, Marja Bolkonszkaja mindig a fiatal *hercegnő*, később pedig Marja grófnő; Andrej herceg fia rögtön születése után Nyikolaj *herceg* lesz. Nem egyszerűen hagyományról van itt szó, vagy egy régi nemzetség leszármazottai iránti tiszteletről, nem is arról, hogy sajátos, hiú felfogásuk van. Az igazi nemesség, az erkölcsi arisztokrácia tanúi vagyunk itt, a szó nemes értelmében. Andrej herceg éppen úgy, mint apja, szilárd, rendkívüli személyiség, aki szembeszáll az élet viharával, és nem fogad el komp-

romisszumot. Ezért az ő sorsa a szenvedés, a tragikus hősnek kijáró sors. És a tragikus hősöknek tisztelettel adózunk. Ő mindig herceg! A hercegi méltóság éppúgy megilleti, mint az ember méltósága.

Andrej herceg arisztokratizmusa még csak erősödik, amikor saját osztálya ellen fordul haragja, mihelyt az kezd hűtlenné válni emberi ideáljaihoz. Személyi méltóságának gondja összevegyül a magában hordott humanitásból eredő gondokkal.¹⁴ Andrej herceg saját társadalmának elitjét képviseli, azt az erkölcsi és szellemi elitet, amely az igazságot keresi és aláveti egyéni érdekeit a közérdekeknek; Andrej herceg legegységibb problémája az, hogy meghatározza helyét népének, valamint az emberiségnek történelmében és életében.¹⁵ Személyében a dekabrista kor forradalmár nemeseinek előfutára jelentkezik.

Nem a karrier, nem is a politika sarkallja, hanem a nagy tettekkel megszerzett dicsőség. Szerintünk Sklovszkijnek nincs igaza,¹⁶ amikor a szerény tiszteket: Tusint, Tyimohint, Gyenyiszovot állítja szembe Andrej herceggel, aki nem lehet elég hasznos ebben a háborúban, mert nem ellentmondás van köztük, hanem inkább a színvonaluk különböző: Andrej herceg kivételes egyéniség, a középszerű emberek felett áll, míg a tisztek nem azok. Önfeláldozási vágyból nem engedi, hogy azok túlszárnyalják őt, ellenkezőleg minden gesztusa elárulja a tiszteknél jóval nagyobb öntudatát. Természetes, hogy azok ösztönös, egyszerű emberek.

Sklovszkijnek tehát nincs igaza, amikor elítéli Andrej herceget. Az egyszerű embert dicsőítve — amint ez szokás volt a szovjet kritikában — megfeledezett a valódi elit tragédiájáról, amelynek Andrej Bolkonszkij a legjobb képviselője. Ha nem tartozna ehhez az elithez, nem kerülne minduntalan tragikus helyzetekbe. Vele kapcsolatban ezt mondták: „Andrej herceg túlságosan jó, nem maradhat életben.” Jó, de nem keresztény értelmezésben — mert sem nem szelíd, sem nem alázatos —, hanem annak a nemes emberi fajnak a sarja, aki szenved büszkesége és elvei miatt.

De Andrej herceg integritásának, mint mindennek, megvan az ára. Vétkezett a természettel szemben, amelynek Natasa a megtestesítője. Andrej herceg nem ösztönember: urálja a természetet, és az öntudatát, az észet engedi győzni. Lemond az elérhető boldogságról, megfékezi érzéseit, és miközben próbára akarja tenni Natasát, és el akarja kerülni a konfliktust önkényeskedő apjával, az öreg Bolkonszkij herceggel, elszalasztja boldogságát. Íme így lett saját erényének áldozata; megfizetett azért, hogy erőnek erejével el akart távolodni a természettől. Ezért bünteti őt az élet, mert az erény, erkölcs, elvek fölött ott van az élet. Andrej herceg uralkodni szeretne az életen, ahelyett hogy ösztönösen átengedné magát neki és élvezné, mint ahogy Natasa és a Rosztovok.

Ha Pierre és Natasa összekapcsolják az eseményeket, amelyekben ez a regény bővelkedik, Andrej herceg a végszót mondja ki. Látszólag most valami abszurdumot mondtunk, mert Andrej herceg eléggé fiatalon hal meg. De ha meghal is, ez nem jelenti azt, hogy eltűnik. Mindvégig jelen van, és szelleme őrködik Natasa és Pierre fölött, hogy majd Nyikoljenka Bolkonszkij személyében, a herceg fiában támadjon fel újra, aki dicsőségről, nagy tettekről álmadozik és arról, miként áldozza fel magát az igazságért és az erényért. Ennek a kisfiúnak az álmai méltók az elhunyt apához.

Így tehát a *Háború és béke* egységes és harmonikus műként fejeződik be. Realista mű ez, amelyben látjuk a lelkek fejlődését és elbágyadását, diadalmas költészettel teli mű, amely a műben ábrázolt és a jövő felé forduló fiatalsággal párhuzamosan fejlődik. Háborúk, szenvedések, népek irtó harcának a regénye ez, amelynek vezérmotívuma mégis az emberi szeretet spontán apothózsisa. Az élet szeretettel kezdődik és végződik, s

¹⁴ Ц. Ф. БУРЦОВ: Л. Н. Толстой и русский роман. М. 1963. 54—55.

¹⁵ Уа.

¹⁶ В. ШКЛОВСКИЙ: Заметки о прозе русских классиков. М. 1955. 267.

közben zajlik a dráma. Mert Andrej herceg boldogtalansága ugyanúgy, mint Pierre boldogsága a fennkölt, egyetemes szeretet érzésén keresztül oldódik meg, ami túl van az értelem határain, megbocsát az ellenségnek és feláldozza magát felebarátjáért.

A mű óriási, de nincs benne semmi felesleges, bár minden bizonytalan, előre nem látható; az ember szeme ugyanis nem képes addig felfedezni az események fonalát, amíg csak nem lesznek láthatók, de az — akárcsak az életben — csak a végén tűnik elő.

A *Háború és béke* bővelkedik szimbólumokban és jóslatokban. Nyikolaj Rosztov Bogucsarevóban van a háborús káosz közepette és megmenti az elveszett Marja hercegnőt: brutálisan és energikusan elfojtja a parasztok lázadását. Íme jelentkezik az az ember, aki később majd a hercegnő vagyonával fog rendelkezni, aki megvédi majd a társadalmi rendet és leszámol a dekabrista forradalmárokkal. Vagy egy másik példa: a Rosztovéknál tett látogatás alkalmával Pierre Bezuhov megismerkedik a kislány Natasával, aki szimpatikusnak és nevetségesnek találja őt. Pierre naivul belemegy a játékba, s már ez a hallgatóságos beleegyezés értelmet ad leendő életüknek. Natasa boldog, hogy játszhat a „naggyal”, de ő irányítja a játékot! Bizonyos távlatból jövőbeli kapcsolatuk tükrözi ez: házasesetükben valóban Natasa fog parancsolni. Számára azonban Pierre mindig az egykori „nagy” felnőtt marad, Natasa pedig, mint kezdetben úrnő és rabszolga egyszerre; éppen a harmóniának e felé a formája felé tendálnak Tolsztoj és kedvenc hősei, mert a harmónia parancsolás és engedelmisség egyszerre.

Sok ilyen szimbolikus és véletlen jel van a *Háború és békében*. Ezért állítjuk azt, hogy ez a műalkotás tökéletesen harmonikus és rajta keresztül a természet törvényei szólalnak meg.

Amikor kiemeljük, hogy ez a műalkotás hasonlít a természethez, az események általános és vég nélküli rétegződésére gondolunk. A *Háború és békében*, mint ahogy a természetben is, mindennek megvan az igazolása, szerepe és értelme: nemcsak a szép lényeknek, mint az ember, vagy mint a madaraknak, háziállatoknak, vadállatoknak, hanem a láthatatlan csíráknak, férgeknek, kártékony rovaroknak is. Azzal, hogy egymás ellen harcolnak, kiirtják, felfalják egymást, hozzájárulnak az általános egyensúlyhoz.

Ez a törvény érvényesül a *Háború és békében*. Egyesek boldogságáért mások boldogtalansággal fizetnek. Mint ahogy az ókori istenek a legszebbek és legfiatalabbak közül választották ki az áldozatokat, hogy megszerezzék a nép boldogságát, kedvező szelet a hajók számára, ugyanígy Tolsztoj hőseinek a boldogságához az áldozatok elengedhetetlenek. Andrej herceg a legértékesebb áldozat, halála sokak életének nyit utat és ad értelmet. Még a Petya fiú is félreáll, hogy Nyikolajnak a boldogság felé vezető útja a lehető legszélesebb legyen. Helenát megölik, hogy Pierre szabad legyen, és hogy Natasa megtalálja igazi helyét. Szonja élő áldozat marad, „steril világ”, hogy Marja hercegnő virágozhasson és gyümölcsöt hozzon. Az új élet és az új boldogság sírokra és boldogtalanságokra épül.

Az élet és a halál megfejthetetlen misztériumai járják örökös körtáncukat. Ha ki akarjuk fürkészni azokat és fel akarjuk fegyverezni magunkat az élet leckéjével, olvassuk el időről időre a *Háború és békét*, mint ahogy a régi imádságokat olvassuk. Vessük szívünkbe Alain tanácsát: „Olvassátok, olvassátok újra meg újra ezeket az örök oldalakat. Ne higgyétek, hogy találtok hozzá hasonlót. Csak egy ilyen ítékezés van, mint ahogy a biblia és Krisztus is egyszer adatott.”¹⁷

(Fordította: Nahóczki Emília)

¹⁷ ALAIN: I. m. 146.

Arthur Rimbaud: Poison perdu

Rimbaud költészetéről, vagy akár csak egy-egy verséről, annyi misztifikáció és demisztifikáció után, már csak a józan óvatosság hangján szabad szólni. Mindnyájunkat kötelez a műs az azt bogozó-oldó szorgos kutatómunka. Elhamarkodott következtetésekre még a meglepő felfedezések sem szolgáltathatnak hát okot. Így az az eleddig kiadatlan Verlaine-levél sem, amelyet Georges Charaire készsége bocsátott rendelkezésemre, s amely le comte Gérald d'Herbintől jutott jelenlegi tulajdonosának birtokába.

Íme a levél szövege:

Poison perdu

Des nuits du blond et de la brune
Rien dans la chambre n'est resté,
Pas une dentelle d'été
Pas une cravate commune.

Rien sur le balcon ou le thé
Se prend aux heures de la lune.
Il n'est resté de trace aucune,
Aucun souvenir n'est resté.

Au bord d'un rideau bleu piqué
Luit une épingle à tête d'or
Comme un gros insecte qui dort.

Pointe d'un fin poison trempée
Je te prends. Sois moi préparée
Aux heures des désirs de mort.

A. Rimbaud.

—
Voilà, mon cher, mon envoi d'aujourd'hui.

Excusez si je n'écris pas encore énormément. Je suis souffrant. Ces premiers froids sont très sensibles aux derniers jours de mes 39 ans. Je me fais vieux et charognard terriblement vite. Et frileux ! Enfin, quoi ?

Trézenik m'écrit qu'il a un dessinateur pour le Corbière. Alors Rimbaud et Mallarmé par Blanchet, l'autre par l'autre. Parlez en à Blanchet et à Trézenik s'il y a lieu, et m'envoyez les épreuves ! Impatient de voir le Mallarmé d'après Manet.

Sous peu aurez vers mieux toujours de la resucée par exemple. Je n'ai pu faire un vers depuis mon arrivée.

Toutefois je travaillerai ferme, dès mon poêle installé et roulant.

A vous de coeur Ecrivez

à

Votre
P. V.

*

A levél, noha pontos dátuma nincs, tekintettel Verlaine közelgő negyvenedik születésnapjára, 1884 márciusában íródhatott. E feltételezést megerősíti a költő hivatkozása betegségére („Je suis souffrant”), mivel „4. avril 1884”-ben, szintén Coulommese-ből postázott, s kiadójához, Léon Vanier-hez címzett levelében ugyancsak arról panaszkodik, hogy „Je suis extrêmement souffrant”.

Azt, hogy a most napvilágra került levél kinek szól, inkább csak sejteni lehet. Minden valószínűség szerint azonban Léon Vanier-hez: a vele folytatott, s ránk maradt levelezés — Ad. van Bever szerint — meglehetősen hézagos. „De cette collaboration pendant plus de douze années — írja van Bever, a *Correspondance de Paul Verlaine* összeállítója — il nous reste cette correspondance dont quelques parties essentielles se sont perdues.” A most megtalált levél bizonyára ezen elveszett „parties essentielles” egyike. Emellett tanúskodik Verlaine számos rendelkezése a *Poètes Maudits* illusztrációit illetően: köztudomású, hogy a kötet Vanier kiadásában jelent meg 1884-ben.

A dokumentum azonban nem elsősorban Verlaine életpályája szempontjából, hanem Rimbaud itt közölt költeménye miatt igen jelentős. A *Poison perdu* ugyanis Rimbaud legtöbbször kétségbe vont verse. Hitelessége annyira vitatott, hogy a jelenlegi Rimbaud-gyűjtemények vagy nem közlik, vagy az apokrif versek sorába iktatják.

A most felfedezett Verlaine-levél világánál épp ezért érdemes a költemény vizsgatagságos pályáját ismét felidézni.

Első ízben 1888. október 27-én került közlésre a *La Cravache parisienne*-ben. A verset Vittorio Pica küldte el a folyóirat szerkesztőjének, s mellékelt levelében kijelentette, „Je vous déclare que le sonnet m'a été donné, en janvier 1887, par l'ami Verlaine pour une étude sur l'œuvre d'Arthur Rimbaud . . .”; a költemény hitelességét, megjelenése után, 1888. november 1-én, Verlaine maga is igazolta: „Dans votre dernier numéro vous avez publié un sonnet d'Arthur Rimbaud signalé par Vittorio Pica. J'atteste l'authenticité de ces vers faits sur le tard de même que celle de ceux imprimés en l'«Anthologie» Lemerre, œuvre de jeunesse.” A *Poison perdu* — több más, azóta pasztisnek elismert verssel — bekerült 1891-ben a Darzens szerkesztette hírhedt *Le Reliquaire*-be. Miután Verlaine több ízben tiltakozott az ott publikált ál-Rimbaud költemények ellen, 1895-ben közrebocsátotta Vanier kiadásában Rimbaud *Poésies complètes*-jét. Az előszóban egyebek között ezt írta: „Quoi qu'il en soit, voici, seulement expurgé des apocryphes en question et classé aussi soigneusement que possible par ordre de dates, mais hélas! privé de trop de choses qui furent, aux déplorables fins de puériles et criminelles rancunes, sans même d'excuses suffisamment bêtes, confisquées, confisquée? volées! pour tout et mieux dire, dans les tiroirs fermés d'un absent — voici le livre des poésies complètes d'Arthur Rimbaud.” E kötetben a *Poison perdu* szerepelt. S mivel, Verlaine előszava szerint a csoportosítás kronológiai sorrendben történt, az sem érdektelen, hol: az 1871. május 25. dátummal keltezett *Les poètes de sept ans* és a dátum nélküli *Le cœur volé* és *Tête de faune* után s az 1872-es *Les Corbeaux* előtt.

E. Delahaye ezután, 1898-ban, a gondozásában megjelent Rimbaud-gyűjteményből eltávolította a *Poison perdu*-t. Huszonöt évvel később azonban, Delahaye az akkor támadt heves vita kapcsán, azt írta: „Pourquoi ne se trouve-t-il pas dans l'édition du *Mercur de France*, édition pour laquelle j'avais disposé les pièces à peu près dans l'ordre

chronologique de leur production? Parce que je doutais que *Poison perdu* fût de Rimbaud. On avait tout lieu de se méfier depuis les pastiches imprimés dans *Le Reliquaire*? Aussi parce que ce sonnet me semblait appartenir plutôt à la manière de Germain Nouveau; enfin parce que j'ignorais la parution dans *La Cravache* et l'attestation de Verlaine, ce qui naturellement eut fait tomber tous mes doutes. Il se sont depuis évanouis, d'autant mieux que, vers 1905, j'ai posé la question à Germain Nouveau lui-même et il m'a répondu: — «Certainement! je me rappelle qu'étant jeune poète, moi et des camarades de mon âge nous connaissions pas mal de poésies de Rimbaud et celles que nous chantions de préférence c'était *Ophélie*, c'était surtout le *Poison perdu*».

E nyilatkozat ama 1923-ban nagy hullámokat kavaráo vita során hangzott el, amelyről Marcel Coulon kis híján negyven oldalon számolt be (*Au cœur de Verlaine et de Rimbaud*), amiről Étiemble huszonkét referenciát ad, s amit A. Breton a *Flagrant Délit*-ben így foglalt össze:

„En 1923, une vive querelle s'éleva à propos de la réimpression d'un sonnet attribué à Rimbaud intitulé: «Poison perdu» dans une revue dirigé par M. Marcel Raval, *Les Feuilles libres* (septembre-octobre, p. 143).

Rappelons que ce sonnet, paru d'abord dans *la Cravache parisienne* du 3 novembre 1888 (Breton téved, a vers 1888. október 27-én jelent meg; november 3-án a folyóirat Verlaine levelét közölte), avait été repris dans le *Reliquaire* de 1891 et l'édition Vanier de 1895. Verlaine en avait certifié l'authenticité (3. novembre 1888), mais E. Delahaye l'avait définitivement écarté de l'œuvre de Rimbaud en 1898. Il était donc loin d'être inédit.

Voici comment l'on peut reconstituer les épisodes de cette querelle:

La plaisanterie, fort mauvaise, n'est pas nouvelle (A. Breton, dans *l'Éclair* et *l'Intransigeant* du 21 octobre).

Le sonnet est authentique: il provient des papiers de Forain (Marcel Raval dans *Ibid.*, du 22 octobre).

J'affirme que «Poison perdu» n'est pas de Rimbaud, qu'il ne peut pas être de Rimbaud (A. Breton, dans *Ibid.*, du 23 octobre).

Le sonnet est authentique (Ernest Raynaud dans *Ibid.* 23 octobre).

Après le témoignage de Verlaine, voici celui de Germain Nouveau que transmet E. Delahaye. L'auteur de *Valentines*, interrogé vers 1905, et persuadé que «Poison perdu», qu'il chantait volontiers autrefois, avec «Ophélie», est bien de Rimbaud (A. Lods, dans *l'Éclair* du 24 octobre).

Le sonnet est authentique (Marcel Raval, dans *l'Intransigeant* du 25 octobre).

Alors qu'on fasse photografer le manuscrit! (A. Breton dans *Ibid.*, du 26 octobre).

En 1897 je n'en étais pas certain, mais aujourd'hui je crois que le sonnet est authentique (Ernest Delahaye, dans *Le Figaro* du 2 novembre).

Voici une nouvelle opinion de Verlaine dans une lettre de Coulommès de 17 novembre 1883 communiquée par Louis Barthou. Il est beaucoup moins affirmatif qu'en 1888 et ne rejette pas l'hypothèse d'une mystification (A. Lods dans *Le Figaro*, s. 1., du 17 novembre).

Le sonnet est authentique; il figurait parmi les poèmes de Rimbaud que Forain avait confiés autrefois à son ami Millanvoye. D'ailleurs, l'expertise de M. Canqueteau concluait en faveur de l'authenticité (M. Raval et J. Porel dans *Le Figaro*, s. 1., du 24 novembre). Cet article intitulé «Le point final» était illustré de la reproduction photographique du manuscrit.

Le sonnet en question ne figurait pas parmi les manuscrits de Rimbaud que Forain avait remis à Millanvoye et que ce dernier m'a confiés (G. Maurevert, dans le *Mercur de France* du 15 février 1924, pp. 236—246).

Ainsi s'effondraient, les unes après les autres, les preuves de l'authenticité. Une seule subsistait basée sur l'écriture de l'autographe. Elle ne résiste pas à l'examen qu'en fit en janvier 1926 M. Charavay, expert en graphologie, qui écarta cette pièce de la vente publique de la collection de M. G.—E. Lang."

*

Anélkül, hogy a régi vitát felújítani kívánnám, úgy vélem, hogy az mellékvágányra terelődött. Bebizonyította, hogy egy eredetinek gondolt kézirat nem autentikus, de nem igazolta hitelesen, hogy a *Poison perdu* nem eredeti Rimbaud-vers.

Ugyancsak kevésbé meggyőző az a néhány következtetés, amit a szonett ellenfelei a vitából levontak. Marcel Coulon kijelentése, miszerint „Quand Verlaine parle de Rimbaud, il n'est pas libre; il a des raisons de brouiller les cartes, et ces raisons sont peut-être, en définitive plus louables que blâmables” épp olyan híján van a meggyőző erőnek, mint ama érve, miszerint: „Jamais, au grand jamais, Rimbaud n'a rimé avec cette pauvre-vreté-là”, hiszen nem Verlaine, sem Vittorio Pica, sem Delahaye nem tartotta a *Poison perdu*-t remekműnek, s mégis, *ennek ellenére*, Rimbaud művének tekintette a szonettet.

Persze, Verlaine most közölt levele sem döntheti el véglegesen a sokat vitatott kérdést. Mindazonáltal néhány értékes adalékával hozzájárul a kérdés tisztázásához. Így, azt tanúsítja, hogy Verlaine — aki szünet nélkül hadakozott a Rimbaud-hamisítók ellen — 1884-től kezdve állhatatosan kitartott a *Poison perdu* autentikus volta mellett.

A levél egyébként még egy másik eleddig megoldatlan problémára ad választ.

„Nous avons trois versions du *Poison perdu* — írta M. Coulon idézett művében — pour un manuscrit jusqu'ici unique. La version du manuscrit publié par le *Supplément du Figaro* diffère de celle de 1895, donnée par Verlaine; et ce qui est le plus curieux, c'est qu'elle diffère de la version Vittorio Pica. Pourquoi Verlaine donne-t-il une version à M. Pica, en 1888; et pourquoi, en 1895, publie-t-il une autre version. Le sonnet 1895 est meilleur que le sonnet 1883; et il me semble enfin que la version publiée par le *Supplément du Figaro*, en 1923, est la meilleure de toutes.

Verlaine a-t-il, entre 1883 et 1895 fignolé le sonnet? Qu'il serait intéressant de connaître le sonnet, tel que le correspondant de la lettre, datée Coulommes, l'a connu, et de savoir le nom de ce correspondant! Qu'il serait intéressant encore de voir le manuscrit de *Poison perdu* qu'en 1887 Verlaine a donné à Vittorio Pica!”

Marcel Coulon bizalmatlanságot sugalló kívánsága nagyjából teljesült. A most előkerült Verlaine-levélben közölt szonett szövege *szó szerint, vesszőről vesszőre, egyetlen változtatás nélkül megegyezik az 1895-ben közreadott Vanier-féle kiadás textusával.*

GERA GYÖRGY

Computers in Humanistic Research. (Red. E. A. Bowles) Prentice-Hall, Inc. 1967. 264.

Ez a számítógépek humán kutatásban való alkalmazhatóságának kérdéseivel foglalkozó könyv annak a hat konferenciának közvetlen eredménye, amelyet 1964–65-ben tartottak az Egyesült Államokban, különféle egyetemek szervezésében. (Tájékoztatásul azt is megemlíti a könyv bevezetése, hogy — az akkori amerikai állapotokat tekintve — a használatban levő kb. 35 000 számítógépből 800 egyetemi, akadémiai központok birtokában van.)

Az alkalmazás elvi problémáival, lehetőségeivel, módjaival, feltételeivel foglalkozó tanulmányok, beszámolók és viták (összesen 24) a következő tematikus egységeket képezik: I. Bevezetés, II. Számítógépek az antropológiában és archeológiában, III. Számítógépek a történettudományban és a politikai tudományokban, IV. Számítógépek a nyelv és irodalom vizsgálatában, V. Számítógépek a zene-tudományi kutatásban, VI. Az ember és a gép.

Rövid ismertetésünkben csupán az első és negyedik témakör néhány kérdését kívánjuk érinteni.

Az elmúlt tíz-tizenkét évben — állapítja meg E. A. Bowles *Új dimenziók keresése felé* című tanulmányában — a számítógépek léte a társadalom legkülönfélébb területein érezhetővé vált. Ahogyan száz évvel ezelőtt az ipari forradalom átalakította az élet gazdasági és társadalmi szerkezetét, úgy jelentkezik ma a „számítógépes forradalom” hatása.

A számítógépek humán tudományokban való alkalmazásának előnyei általánosan ismertek. Szinte hihetetlenül rövid idő alatt képesek olyan munka elvégzésére, amelyre azelőtt egy egész életet kitöltő fáradásos munka keves volt.

A számítógépet használni szándékozó humán kutatónak világosan meg kell fogalmaznia, hogy *mit* akar, mert a progra-

mozók csak így tudják elkészíteni a megfelelő programokat. Ez a tény egyrészt arra kényszeríti a kutatót, hogy következetesen végig gondolja *miért* akarja azt, amit akar, másrészt, hogy explicit módon értelmezze fogalmait.

A számítógép memóriakapacitása lehetővé teszi, hogy a kutatók a kutatás kezdetétől figyelembe vegyenek valamennyi relevánsnak látszó szempontot. A kutatás körének mennyiségileg szinte korlátozatlan volta az általánosítás jóval nagyobb lehetőségét teremti meg, mint a kézi feldolgozás.

Igen előnyös továbbá a számítógépeknek az a képessége, hogy „szimulálni” képesek egy folyamatot vagy helyzetet. Az első eredmények elemzése alapján — sok esetben automatikus visszacsatolása útján is — módosítható mind a bemenő adatok megválasztása, mind a kutatási stratégia, és ez igen nagy időmegtakarítást jelent.

Végül a számítógépek működését nem befolyásolják olyan tényezők, mint a kifáradás, a kutatás megszakítása vagy éppen a kutatási kedv hiánya.

Ami pedig a kutatás eredményeit illeti, a számítógép gyakran olyan relációkat tár fel a vizsgált adatok között, amelyekre a kutatók egyáltalán nem gondoltak.

Mindezek miatt a számítógépekre úgy tekinthetünk, mint olyan eszközökre, amelyek megkímélik a humán kutatókat többféle időtrabló munkától és sok vonatkozásban megszabadítják őket az emberi memória korlátozottságából eredő hátrányoktól. Olyan eszközökre, amelyek igen nagy sebességgel állítanak össze bibliográfiákat, statisztikákat, indexeket, a felmerülő igényeknek megfelelően dolgoznak ki keresztutalás-rendszereket, számolnak előfordulás-gyakoriságokat és teszik lehetővé olyan modellek felépítését, amelyek segítségével új dimenziókat, addig el nem ért mélységeket és komplexitást feltáró kutatási módszereket dolgozhatnak ki.

Igen jelentős feladat tehát, hogy a humán tudományok kutatói megismerked-

jenek a számítógépes kutatás lehetőségeivel és feltételeivel, valamint azokkal az igényekkel, amelyeket ez a használókkal szemben támaszt.

A „Számítógépek a nyelv és irodalom vizsgálatában” című részben rövid bevezetés és hat tanulmány található.

A bevezetés az erre a területre vonatkozó eddigi alkalmazásokat sorolja fel. Elsőként a konkordanciák készítését említi. 1957-ben Stephen Parrish a Cornell egyetem professzora és asszisztensei dolgozták ki az első automatikus indexelő módszert. Ezzel készült el Matthew Arnold költeményeinek konkordancia-szótára. Ezt követően konkordancia készült a Bibliához és program a holt-tengeri tekeresek feldolgozásához. A számítógépeknek az a képessége, hogy a konkordancia készítésével párhuzamosan gyakoriságot is tud számolni, az adatfeldolgozó technikát csakhamar bevezette a különféle stílusvizsgálatokba is. A számítógépet itt többnyire arra használják fel, hogy a szubjektív megfigyeléseket megerősítsék vagy megcáfolják. A számítógépes elemzés Sally Y. Sedelow szavait használva, „a szöveg többdimenziós szekvenciális szemléltetését” biztosítja. Ebbe a körbe tartoznak a bizonytalan szerzőjű művek szerzőségének megállapítására irányuló törekvések is. Realitássá vált ezenkívül a számítógépes szövegkiadás, amely különösen a kritikai kiadások előkészítésénél nagy jelentőségű.

Mindezeknek a munkáknak az elvégzéséhez egyre nagyobb számban készülnek különféle gépi szótárak. Feldolgozták például az 1961-es állapotnak megfelelő amerikai angol nyelv egymillió szavas korszát. A szótár mágnes-szalagon tárolva kapható, így azonnal felhasználható inputként (számítógépes bemenő egységként). Hasonlót készítenek az 1861-es állapotról és feldolgozzák a Webster szótár teljes anyagát.

Az alkalmazások további kiszélesedését az hozhatja meg, ha megvalósul a szövegek közvetlen optikai gépi „beolvasása”.

Ennek a tematikus egységnek egyik legérdekesebb tanulmánya a K. Kroeberé (Számítógépek és kutatás az irodalom-elemzésben — teljes szövegét e számunk közli).

Kroeber a „stílus” jelentésével, majd a stílus gépi vizsgálatának módjával foglalkozik. Felsorolja azokat a karakterisztikákat, amelyeket a XIX. századi angol regény stílusának meghatározása érdekében vizsgált (mondathosszok, mondat típusok, grammatikai kategóriák, illetőleg ezek különféle arányainak gyakorisága, az egymásután következő mellék-

nevek közötti szavak számának eloszlása, a leggyakoribb szavak szótára, az előforduló szavak szemantikai osztályainak típusai stb.). Azt állítja meg, hogy ezek a karakterisztikák önmagukban véve bármennyire hasznosak és érdekesek is, nem elégségesek a művészi prózai stílus jellemzésére. Ehhez olyan, úgynevezett „makroszintaktikai” elemzést tart szükségesnek, amelynek alapkategóriái a következők:

A) Folyamatosan ható elemek: cselekmény, elrendezés, nézőpont, idő;

B) Nem folyamatosan ható elemek: jellemek, témák.

Mindenfajta stílus-elemzés legfőbb kérdése, hogy lehet interpretálni a megállapított adatokat, összefüggéseket. Ennek problémáival foglalkozik L. T. Milic tanulmánya (Siess lassan a számítógépes irodalom-elemzésben). „A jelenleg rendelkezésre álló gépekkel — írja — annyi karakterisztikát állapíthatunk meg, amennyinek a meghatározására türelmünk van, de semmi segítséget nem kapunk ahhoz, hogy hozzárendeljük ezeket az alkotói értelmén belül működő forrásaikhoz.” A karakterisztikák interpretálásához szükségesnek tartja a „személyiség” vizsgálatát, és elsőrendű fontosságot tulajdonít a különféle elmezavarban szenvedők verbális viselkedése elemzésének. (Ez az elemzés mód a normál nyelvhasználat afúziás nyelvhasználattal való szembeállításának analogonja).

K. Kucera a különféle nyelvek gépi fonológiai elemzésének kérdéseivel foglalkozik, míg e tematikus egység befejező két tanulmánya a számítógépek teológiában történő felhasználását elemzi.

E rövid ismertetéssel csupán a figyelmet szeretjük volna felhívni erre a bizonyára sok vitára is alkalmas adóra, de mindenképpen érdekes könyvre.

PETŐFI S. JÁNOS

The Computer and Literary Style. (Red.: J. Leed) Kent, Ohio, 1966. 179.

„E kötet tanulmányait — olvashatjuk a könyv előszavában — abban a reményben jelentetjük meg, hogy hasznára lesznek mindazoknak, akik a stílus-elemzés régi problémáinak új megközelítésmódjai iránt érdeklődnek.”

A tanulmánykötet két általánosabb jellegű és hat konkrét kérdéssel foglalkozó tanulmányt tartalmaz.

Bevezető tanulmányunkban Sally és Walter Sedelow elsődleges fontosságú *stílusztikai változókként* a formát és a szöveg-szerkezetet jelölik meg.

A formát két úton tartják megközelíthetőnek: A) operatív definíciók segítségével történő leírás, valamint B) kvalitatív jellegű leírás útján. Az elsőhöz a szerzők véleménye szerint a következő jellemzők meghatározása tartozik: 1. olyan megkülönböztető, amelyek alapján a próza és a költészet elkülöníthető, 2. a *prozódia*, 3. a *rímszerkezet* (ez prózában is előfordulhat), 4. a *sorok száma* (olykor a prózában is releváns lehet), végül 5. a *szintakszis*. — A kvalitatív jellegű leírás a szövegek műfajok szerinti csoportosításának alapjait tartalmazza.

A *szövegszerkezet* megjelölésének különféle interpretációi vannak. Ennek leírásában két dolgot tartanak jelentősnek: a *tónust* (a szöveg szavainak szemantikai hatását) és a *szóasszociációk* szerkezetét (ez mind a hasonlatok és metaforák kölcsönös összefüggésére, mind a szavak etimológiai összetartozására utal).

Mindezek feltárásához a számítógépek a következőkkel járulhatnak hozzá:

tezausz (fogalmi szótár) létrehozása egy-egy adott szöveg szavaiból,

a teljes értékű lexikai egységek és a forma-szavak adott szövegbeli eloszlásának meghatározása,

annak megállapítása, hogy vannak-e olyan szavak vagy szóosztályok, amelyek egy-egy adott „mondat-helyen” többször fordulnak elő, mint egy másikon,

hogy vannak-e olyan szavak vagy szóosztályok, amelyek egy bizonyos mondat-típusban többször fordulnak elő, mint egy másikban,

hogy mi az egyes szavak előfordulásai közötti maximális és minimális távolság,

hogy e két határ között a távolságok normális eloszlásúak-e, vagy inkább valamelyik határ felé tartanak,

hogy van-e valamilyen összefüggés bizonyos szavak előfordulása és bizonyos írásjelek előfordulása között, valamint bizonyos fonémakombinációk előfordulásának meghatározása,

a különféle írásjelek gyakoriságának a meghatározása.

A szavak, mondatok, paragrafusok hosszának elemzése már átvezet a ritmus-elemzéshez, amellyel kapcsolatban ismét különféle karakterisztikák határozhatók meg. Problematikusabbnak tartják a különféle szemantikai jellegű jellemzők meghatározását, bár már ennek irányában is történtek kísérletek.

Ezután az elsősorban egy-egy irodalmi mű nyelvi elemzésének problémáit taglaló bevezető tanulmány után R. S. Wachel tanulmánya a számítógép nyelvi elemzésben való felhasználásának kérdéseit elemzi. (E tanulmány szövegét e számunk közli.)

A konkrét kérdésekkel foglalkozó tanulmányok közül kettővel kívánunk részletesebben foglalkozni.

B. O'Donnel *Stephen Crane's The O'Ruddy: A Problem in Authorship Discrimination* című tanulmányában egy érdekes szerzőség megállapítására irányuló munkáról számol be.

Stephen Crane utolsó regénye, a *The O'Ruddy* befejezetlenül maradt, mert Crane közben meghalt. Halála után Robert Barr befejezte a regényt. Úgy tudták, hogy Crane a 24. fejezetnél hagyta abba, Barr viszont azt állította, hogy Crane a regénynek csupán egynegyed részét írta meg.

O'Donnel elemzése alapján a következő 18 karakterisztikát választotta ki: szavak, mondatok (mint egy-egy paragrafus hosszának mértéke), mellérendelt mondatok, alárendelt mondatok, egyszerű mondatok, múlt idejű participiumos szerkezetek, igék, melléknévek, adverbiumok, melléknévi és főnévi igenevek, pontosvessző, gondolatjel, metaforák, színekre utaló elemek, személytelen szerkezetek, mondatkezdő kötőszók, valamint a dialógus jellegű elemek.

Ezeknek a változóknak a gyakoriságát és eloszlását nemcsak önmagukban vizsgálja, hanem különféle arányaikban is.

A választott 18 karakterisztikával mindenekelőtt a *kompozíció* jellemző jegeit próbálta meghatározni. Ezért vonatkoztat mindent „paragrafusokra” mint a kompozíció alapelemeire. (Próbaelemzésként a két író 50–50 paragrafusát vizsgálta meg. Ennek alapján úgy találta, hogy a kiválasztott változók értéke meghatározó jellegű, a köztük levő korrelációk alapján a két író stílusjegyei világosan elkülönülnek).

Az elemzés a következő igen érdekes eredményt hozta: az 1–24 fejezetek Crane, a 26–33 fejezetek Barr művének bizonyultak, a 25. fejezet pedig átmeneti jellegűnek mutatkozott.

A kompozíció-elemzés területén a kutatás még csak most indult — állapítja meg tanulmánya befejezésében O'Donell. A kiválasztott karakterisztikának ilyen jellegű elemzés módja ígéretesnek bizonyul.

J. Milse és H. C. Selvin XVII. századi angol költők szókinését elemzik *A Factor Analysis of the Vocabulary of Poetry in the Seventeenth Century* című tanulmányukban.

Harminc költő egyenkint 1000 sorában határozták meg 60 főnév, melléknév és ige előfordulásait és az így nyert adatokra az úgynevezett faktoranalízis módszerét alkalmazták. Céljuk annak megállapítása volt, hogy a harminc vizsgált költőt be

lehet-e osztani valamiféle hasonló stílusjegyeket mutató csoportokba.

Bár a gyakorisági értékek „matrix”-ba foglalása mond valamit önmagában is, a költők összehasonlítása és csoportosítása 435 × 60 számadat összehasonlítását és ezek alapján való döntést igényelne. (Ugyanis a 30 költő közül 435-féleképpen lehet kettőt kiválasztani és minden költőnél 60 különböző szó gyakorisági értékét határozta meg).

Az analízis két faktor-típus meghatározására irányult, ezek a *költő-faktorok* és a *szó-faktorok*. Előbbiek az egyes költők közti, utóbbiak az egyes szavak használatában mutatkozó hasonlóságot jelzik. E faktorok megállapítására az úgynevezett korrelációs koeficiens meg határozásának módszerét használták fel.

Tanulmányukban bemutatják néhány faktor értékét, ezeket interpretálják és körvonalazzák a 30 költőből ezek által meghatározott csoportokat.

A többi tanulmány különféle statisztikai jellemzők meghatározásának problémáival foglalkozik. Bár sok érdekes kérdést vetnek fel, ezek tárgyalására itt nem térhetünk ki. Tájékoztatásul csupán címeiket közöljük: I. S. Francis, *An Exposition of a Statistical Approach*; L. T. Milic, *Unconscious Ordering in the Prose of Swift*; H. H. Somers, *Statistical Methods in Literary Analysis*; A. Q. Morton, *Some Indications of Authorship in Greek Prose*.

A kötet egésze — úgy érezzük — eleget tesz az előszóban jelzett reménynek, hasznos összefoglalását nyújtja a régi problémának új megközelítésére irányuló törekvéseknek.

PETŐFI S. JÁNOS

Két amerikai könyv a műfordításról

On Translation. Ed.: Reuben A. Brower^r. New York, 1959. Oxford University Press.
The Craft and Context of Translation. Ed.: W. Arrowsmith and R. Shattuck. 1964. Anchor Books.

„traduttore traditore”
„a fordító — áruló”
Régi olasz szólás

Az angolok viszolygása a fordított irodalomtól köztudomású. Hiába indította el az angol irodalomtörténet legnagyobb földindulásait I. Jakab király 1611-es bibliafordítása vagy Pope Homérosza, a XX. században a legjelesebb írónak-költőknek kellett harcolniuk az orosz

klasszikusok vagy a francia szimbolisták befogadatlanságáért (V. Woolf, T. S. Eliot). Olyan nagyszerű írók, mint Thomas Mann vagy Proust még ma sem olvadtak be az angol irodalmi köztudatba, a kisebb népek klasszikusairól nem is beszélve.

Az amerikai irodalom a XX. században lépett a világirodalom színpadára, telve életerővel, felfedezésvágyalakkal. Itt már nem a nagyhatalmi és világnyelvi gőg állta útját a világirodalom befogadásának, hanem sokkal inkább a profit-szellem. A kiadói elv az volt, hogy az idegen mű fordítás közben mindenképpen veszít vitalitásából — kiadása tehát kockázatos vállalkozás. Ha az utóbbi években megélnék, mert megélnék, a műfordítás az Egyesült Államokban, az nem egy új-fajta kiadói elv következménye, hanem sokkal inkább az általában vett irodalmi élet megizmosodásának része. Ennek a bővülésnek a terméke, de egyben további ösztönzője is a két kötet: Reuben A. Brower, illetve Arrowsmith és Shattuck cikk-gyűjteménye.

Nem kevesebb, mint harminckét tanulmány ad számot a mai amerikai műfordítás helyzetéről a két kötetben. Hatalmas anyag ez, hát még ha hozzávesszük az *On Translation* függelékében közölt lenyűgözően érdekes és alapos breviáriumot, amely Cicerótól napjainkig minden jelentős műfordítói megnyilatkozást regisztrál, több mint 250 tételben!

A tanulmányok legtöbbjét fordítói „pesszimizmus” hatja át. „A fordító eleve kudarcra van ítélve, annyi esélye maradt csak, hogy méltósággal végezzen el.” Rokonszerves (és kötelező) fordítói alázat diktálja ezt a kijelentést, de keserűségében kissé maga az angol nyelv is ludas: változatos versformák átmentése angol nyelven egyszerűen technikailag kivihetetlen. „A versfordítások mellett közölni kell az eredetit és egy tartalomhű próza-fordítást: a mellékelt próza-fordítás levonné a tartalmi hűség terhét a verses változatról, mert ezt a terhet a versfordítás élve nem tudja elviselni” — írja egy másik szerző, és a fordítás lehetetlenségét bizonyítandó, Valéryt idézi: „... újra létrehozni egy bizonyos ok (valamilyen szöveg) hatását — egy másik ok (valamilyen másik nyelven írott szöveg) alapján...”

Különös, hogy az egyetlen „optimista” tanulmány a gépi fordítást ismerteti. Izgalmas próbálkozásokról számol be: a szavakat tövég-hangjaik betűrendjében szótárazzák. A gépi szótár-munka időmegtakarításával, a lélekölő előkészítő fordítás terhének átvételével ugrásszerűen növekedhet a művészi csiszolás eredményessége — ezt a gondolatot a gépi

fordítás ádáz ellenségei megfontolhatnák Magyarországon is.

Roman Jakobson a fordítás nyelvészeti kérdéseiről ír. Rámutat az egyes nyelvek gyökeres szemléleti különbségeire. Az „I híred a worker” („Felfogadtam egy munkást”) oroszra fordításakor további információkra van szükség: tudnunk kell, befejezett-e a cselekvés (így döntünk нанимал és нанял között), tudnunk kell, férfi vagy nő-e a beszélő (-л vagy -ла az ige végződése), tudnunk kell, férfi vagy nő-e a szóban forgó munkás (работника vagy работницу) stb. Ugyanakkor viszont a „Я нанял работника” orosz mondatból angolra fordításakor nem derül ki pontosan a cselekvés időszférája, sem az ige tárgyának határozottsága (egy munkást, a munkást) stb, stb. „Teljességgel különböző alternatíva-rendszerekkel van dolgunk.” Áthidalhatatlan nehézséget okoznak az egyes nyelvek eltérő nemi relációi: az orosz néphit szerint például a leejtett kés férfi vendéget, a leejtett villa pedig női látogatót jelent — a tárgyak nyelvtani neve magyarázza ezt, és az ilyen nyelvi anyag átvihetetlen olyan nyelvre, amelyben az illető tárgyaknak egyáltalán nincs vagy más a neve.

Hasonló gondolatokat fejteget Arrow-smith és Shattuck gyűjteményében Werner Winter is. Szellemesen bizonyítja a nyelvek eltérő szemléletét a „kilencven” szó angol, orosz, francia és dán megfelelőjével. További nehézséget lát a nyelvek szórend-viszonyainak eltérő funkció-rendszerében. Winter érdekes táblázatot állít fel a nyelvi elemek fontossági sorrendjéről: e táblázat szerint itéli megengedhetőnek, illetve megengedhetetlennek a fordító megalkuvásait-áldozatait.

Arrow-smith és Shattuck gyűjteménye elevenebb, mint az akadémikusabb *On Translation*. Bár ebben a kötetben sem foglalkozik tanulmány az eredeti mű és a fordító kora közti idő áthidalásának problémáival, cikket olvashatunk a színházi próbák fordítás-módosító hatásáról, a zene-szövegek, librettók fordítási problémáiról, a fordítások szerkesztési nehézségeiről. Külön tanulmány foglalkozik a fordítással mint politikai tettel, kár, hogy a cikket rosszindulatú megjegyzések fűszerezik a Szovjetunióban folyó fordítói tevékenységgel kapcsolatban. Megtaláljuk a kötetben a fordításra vonatkozó nemzetközi copyright-egyezmények jegyzékét, s egy rendkívül érdekes cikkről szólnék még, címe: *A fordítás mint az irodalmi kritika egy formája*. A fordítás során három ízben végzünk kritikai tevékenységet: 1. El-döntjük, hogy rokon érzelmek fűznek-e a szerzőhöz. 2. Megmászthatatlanul el-

határozzuk, hogy meghódítjuk művét. 3. Elhatározásunk megvalósításához kiválasztjuk a megfelelő fordítói technikát. Ugyanakkor viszont a kritika is hordoz fordítói vonásokat: a kritika jelentősen hozzájárulhat a mű legkülönbözőbb pont-jainak megvilágításához, s ilyenformán közegként működhet a mondanivaló és az olvasó tudata között — a mindennapok nyelvére fordítja az „istenek” nyelvét.

Hiába erősítgeti a legtöbb tanulmány a fordítás lehetetlenségét, a két kötet pusztá léte is azt bizonyítja: *traducere necesse est*. Sőt: bizonyos történelmi pillanatokban a fordítók többet tehetnek nemzetük irodalmáért, mint maguk az írók! (Milyen merészt tett volt például a fasizmus éveiben — más próbálkozások mellett — Illyés Gyula francia antológiájának megjelentetése!)

A két kötet magyar olvasója persze jogos büszkeséget érez. A modern világ egyik legnagyobb irodalmának műfordítói még csak a vívőleckenél tartanak — s a magyar műfordítás idestova másfél-száz éve forgatja mesterien a kardot. Kongeniális, formahű fordításban polcra tettük szinte valamennyi klasszikust, egyenletesen, csekély késéssel „hozzuk” a jelenkor külföldi irodalmát, óriási eredmény ez!

De hadd szóljak itt egy régi gondról! Kevés olyan területe van a magyar életnek, amelynek gazdagabb lenne múltja is, jelene is, mint a műfordításnak. Dúskálunk az avatott kezű fordítóknak, legkiválóbb költőink érezték és érzik lelki kényszernek a világirodalom magvainak honi elültetését. *Miért nincs magyar műfordítás-kritikai, műfordítás-elméleti fórum*, miért negligált területe ez irodalmi életünknek? Igaz, néhány éve megjelent Kardos László tömören is enciklopédikus tanulmánya. Szabó Ede közelmúltban megjelent könyve (*A műfordítás*) is sok szempontból értékes kiindulás lehetne egy műfordítás-kritikai fórum kibontakoztatásához. Az Írószövetség műfordítói szakosztálya időnként sokszorosított közlőnyt bocsát ki, és számba jönnek még a műfordítás-köteteket kísérő szubjektív műhely-vallomások.

De nyilvánosabb és főleg állandóbb publikációkra lenne szükség: követendő és elrettentő példák elemzésével, nyelvészek, szaktudósok bevonásával. Gondoljuk csak meg: könyvkiadásunk tetemes része műfordítók kezemunkája. Az egyes nyelvek, a történelmi szövegek, a versformák tematikájával szemben a fordítások mellett írni kellene — valahogyan úgy, ahogy ez Arrow-smith és Shattuck könyvében történt — a drámák, filmek, zeneművek szövegfordításáról is, no meg sok más egyébről. Egy ilyen

fórum emelhetné a műfordítók tekintélyét, ami a világszínvonalat legtöbbször túlszárnyaló munkájuk jutalmaként, valljuk meg, már régóta megilletné őket.

HERNÁDI MIKLÓS

Helmut Prang: Formgeschichte der Dichtkunst. Stuttgart—Berlin—Köln—Mainz, 1968. W. Kohlhammer Verlag, 231. Sprache und Literatur, 45.

A szerző, az erlangeni egyetem germanista professzora, könyvében a három hagyományos műfajcsoportban az irodalmi műfajokat veszi sorra. A könyv egész felépítési módja és jellege germanisták számára írt egyetemi segédkönyvre emlékeztet. Élén a tárgyalás alapjait tisztázó bevezetés áll, az egyes műfajcsoportok általános vonásait a részletezés előtt összefoglalja. Az egyes műfajoknál a kezdetektől, tehát sokszor az antik irodalomtól indul, általában a műfaj elnevezésének etimológiájával; attól kezdve, hogy a műfaj a német nyelvű irodalomban is megjelenik, többnyire, az irodalmi újkorban kizárólag a német irodalombeli formáját tárgyalja. A tárgyalandó műfajok kiválasztása és felfogása is, különösen ott, ahol antik családja nincs, a német irodalomban, irodalomtörténetben és poétikában kialakult fogalmakra támaszkodik, így különösen a mimese, tréfa (Schwank), novella, a tárcanovella (?), Kurzgeschichte), népkönyv, farsangi játék, burleszk (Posse), tanköltemény, idill esetében: a ballada a lírához kerül. Ezzel mindenesetre tanulságos példáját adja annak, hogy a poétika területén is mást vélnek, ha ketten ugyanazt mondják, és erről nem árt tudnunk, ha magyar irodalomtörténeti műveket németre fordítunk vagy összehasonlító tanulmányaink a német irodalmat is érintik. Szerepet játszik ebben természetesen a szerző egyéni ízlése, tudása és felfogása is; pl. abban, hogy az „elbeszélés” nem szerepel műfajként.

H. Prang elsődrendű törekvése a tulajdonságokat felsoroló, regisztráló leírás, amely a forma és a költői eszközök területén lehető teljességre törekszik. E leírások elsősorban olyan műfajoknál vezetnek használható eredményekre, amelyeknek története gyakorlatilag lezárult, ill. amelyeknek léte a német irodalom csak egy-egy szakaszára volt jellemző. Keveset vagy semmit sem tud mondani ma élő műfajokról. E fegyverletétel tipikus példája a regény, melynek ismertetését a XVII. században lezárja, kijelentvén,

hogy a *Simplicissimus* óta a műfaj lényegében nem változott (!).

Tekintettel arra, hogy a műfajokat irodalomtörténeti alakulásukban kíséri végig, a tisztá leíró jelleget nem tudja fenntartani. Igazi történetiséghez azonban nem jut el, annál kevésbé, mert a tartalmi, a polgári irodalomtudományban ma divatos szóval „szociológiai” szempontokat tudatosan elutasítja. A történetiség bizonyos látszatát a szellemtudományból kölcsönzött néhány közhely teremti meg, ezek semmiképpen sem hitelesítik a mű címében szereplő „formatörténet” használatának jogosságát. (Pl.: „adott műfajoknak és költői formáknak nincs önmagukból megmagyarázható saját életük, még kibontakozásuk is a mindenkori idő szellemétől függ”, 30.; „újra és újra kiderül, hogy egy költői forma történeti szemlétele bepillantást nyújt az idő mindenkori történelmileg meghatározott szellemébe”, 55.) Az is előfordul, hogy a társadalmi tartalmi kérdésekkel szembeni elfogultságban egyenesen tagadja a történetiséget ott is, ahol az a még tájékozatlanabb irodalmár számára is szemetszúróan jelen van: „szerelmi problémák és apa-fiú konfliktusok leginkább a kultúra előtti, tehát időtlen szférákban honosak, mivel mint az ember ősi és alapproblémái örök jelleggel rendelkeznek” (114).

Így a könyv a műfaj történettel szemben állított komolyabb igényeket nem elégíti ki, hiszen egy olyan műfaj történet vagy -elmélet, amely a tartalom-forma dialektikáját nem veszi figyelembe, a levegőben lóg, megállapításai önkényesek, kategóriái alig használhatók. Rendszerező jelentősége mégis van, elsősorban a középfokú tájékozódás szintjén. Hasznos úgy is, mint a meglévő idevágó német szakirodalom részben annotált bibliográfiája.

SALYÁMOSY MIKLÓS

Я. Эльсберг: Идеологическая борьба и распад буржуазной литературной теории. М., «Художественная» литература 1964. 188.

Az irodalomelmélettel behatóan foglalkozó olvasó fokozott érdeklődéssel veszi kezébe J. Elszberg sokat ígérő könyvét. Elolvasása után viszont kielégületlen. A felépítésében hat önálló, koncepciózusan viszont szervesen összetartozó, tudományos viták alapjául szolgálni kívánó munka, tudatosan úgy érvel, mintha a szerző egy olyan irodalomtudomány létrejöttéért harcolna, amelyben mindenkinek egyfor-

mán kell gondolkodnia. Ennek negatívumát fokozza még az is, ahogyan dolgozik a szerző. Mintegy negyedszáz mai, nyugati irodalomtudós és esztéta műveiből válogat szakavatottan. A közölt tanulmányok az irodalomtudomány történetiségével, az alkotó egyéniség szerepével, a realizmus és modernizmus újra és újra realmerülő kérdéseivel foglalkoznak. A polgári irodalomelmélet különböző csoportjaihoz tartozó kutatók minden említett témakörön belül differenciált álláspontot mondhatnak magukénak. Kiindulópontjukat Elszberg szerint alapvetően két polgári filozófia: irányzat határozza meg, az egzisztencializmus és a neopozitívizmus.

E területen számos alkalom kínálkozna a részletes tudományos elemzésre és vitára. És ez az, amit hiányolunk. J. Elszberg megelégszik mechanikus szembeállítással. Ismerteti Arnold Hauser, Emil Staiger, René Wellek, Ernst Cassirer, J. A. Richards, H. Benac, Theodor W. Adorno konkrét elméleti kérdésekben elfoglalt álláspontját, de saját elemző gondolatai helyett Marx, Engels, Lenin, Plehanov, Gorkij, sőt Herzen és Szaltikov-Scedrin idézeteket állít szembe velük. Így J. Elszberg a marxista kutatás módszerének alkalmazásától fosztja meg magát, amely lehetővé tenné napjaink legégetőbb irodalomelméleti kérdéseinek valóban tudományos vitáját.

URBÁN NAGY ROZÁLIA

Sydney J. Krause (ed.): Essays on Determinism in American Literature. Kent, Ohio, 1964. The Kent State University Press, 116.

A Helikon századforduló-számában, a korszakra vonatkozó angolszász kutatások ismertetések sorozatában, hogy a naturalizmust általában összefüggésbe hozzák a determinista szemlélettel és ugyanakkor rámutatnak arra az alapvető ellentmondásra, mely e determinista szemlélet és az emberi küzdelem ábrázolása mint művészi célkitűzés között fennáll. A jelen kötet egy amerikai szimpozium anyagát tartalmazza, melynek résztvevői egyetértettek abban, hogy a naturalizmus az egyetlen irodalmi mozgalom, melynek a determinizmus volt domináns szemlélete, de szükségét érezték annak, hogy a determinizmus tágabb összefüggéseire is rámutassanak. A szerzők szándéka az, hogy közös nevezőre jussanak egy az irodalomban jelentkező szemlélet és a hozzá elsősorban kapcsolódó mozgalom értelmezésében.

Ezt a közös felfogást a szerkesztő körvonalazza bevezetőjében. A naturalizmus korszakát viszonylag tágan számítja: kezdetének Zola *L'Assomoir* (1877), végpontjának Dreiser *An American Tragedy* (1925) című regényét tekinti. A naturalizmusra a későbbiekben következő ellenhatást azzal hozza összefüggésbe, hogy a modern tudomány (Planck, Heisenberg) megcáfolta a XIX. századi tudománynak a determinizmusról kialakított felfogását. Így azután a későbbi írók közül mind azok, akiknek műveiben csak egyes jellegzetességek mondhatók naturalistának (Faulkner, Hemingway), mindpedig azok, akiket kimondottan naturalistának tekinthetünk (James T. Farrell, John Steinbeck, Nelson Algren, Norman Mailer, James Jones, Willard Motley) éppen a determinizmust vetették el a korábbi naturalizmus örökségéből. A mindenkorai naturalizmus összetettségének megértéséhez Krause szükségesnek tartja annak megállapítását, hogy teljesen determinista szemlélettel sohasem írtak műalkotást, hiszen ez teljes képtelenség lenne. Azok a jó művek, melyek alapvetően ilyen szemléletből merítettek, a determinizmussal szembenálló tényezők elismerése révén váltak műalkotássá. A naturalista írók tehát közelebb álltak azokhoz, akik a természetnek az ember fölötti elhatalmasodásától félték (Donne, Pascal), mint a természettudósokhoz (Bacon, Newton, Darwin). Zola, George Moore, Butler, Hardy, Stephen Crane, Norris, Garland és Dreiser alakjainak morális nagyságát elemezve Krause arra a következtetésre jut, hogy a naturalisták világszemlélete — melyet legtömörebben Crane foglalt össze — alapvetően paradox jellegű és nem áll messze attól az évszázadokon keresztül Európa-szerte elterjedt felfogástól, amely a létezés az élőlények hierarchikus láncolataként értelmezte.

Két tanulmány foglalkozik a naturalizmust megelőző és követő determinizmussal. L. S. Mansfield Melville-t tekinti a legkorábbi amerikai írónak, aki a determinizmus-problematikát élesen felvetette. A regények konkrét elemzéséből meggyőzően mutatja ki, hogy Melville — Emerson és Hawthorne idevágó gondolatait továbbfejlesztve — a személyiséget a véletlennel, a szabad akaratral és a szükségyszerűséggel való korrelációjában próbálta definiálni, s megkísérelte számbavenni az emberi akaratot korlátozó tényezőket. T. E. Conolly szerint Faulkner, a naturalizmuson túli determinizmus írója ott folytatta a problematika kidolgozását, ahol Melville abbahagyta azt: nemcsak abban, ahogyan az emberi akarat örökléséből, környezetből és lelki akaratból következő korlátait

megjelölte, hanem abban is, hogy későbbi éveiben egyre inkább az embernek sorsával való küzdelmét tekintette legfőbb témájának.

Ugyancsak két tanulmány elemzi a determinizmus szimbolikus és filozófiai vonásait. Edward Stone azt a Poe és Melville műveiben megkezdődött folyamatot kíséri végig, melynek során a fehér szín elvesztette eredeti szimbolikus jelenségét (szépség, erény, tisztaság) és új jelentést (fátum, kiszolgáltatottság) kapott. G. W. Allen tanulmánya különösen hozzájárul ahhoz, hogy az amerikai determinizmusról az eddigénél összetettebb kép alakuljon ki. Rámutat arra, hogy a korszak legjelentősebb amerikai gondolkodója, a determinista kiindulású William James egyre közelebb került a szabad akarat, a véletlen és a lehetőség potenciális jelentőségének felismeréséhez, a világegyetem befejezettségének, a jó és rossz meglétének gondolatához, s mindebben Emerson továbbfejlesztője volt, aki az emberi szabadságot a fátum szerves részének tekintette.

A gyűjtemény utolsó három fejezete azt igyekszik bizonyítani, hogy a determinista szemléletű írónak annyiban sikerült művészi értéket létrehozniuk, amennyiben eltértek a teljes determinizmustól. E. M. Branch megcáfolja azokat a kritikuskokat, akik Farrelt mereven determinista szemléletű írónak tekintették. Szerinte Farrelt eszmei forrásai közül a pragmatizmus arra indította, hogy a személyiség és a társadalom funkcionális kapcsolatának vizsgálatában a személyiséget egyszerre aktívnek és passzívnek, társadalmi oknak és terméknek fogja fel; Dewey etikája pedig arra figyelmeztette, hogy a merev szabályoknak tekintett elvek eltávolítanak a tapasztalattól. Dos Passos akkor tudott jó regényt írni — így érvel John Lydenberg —, amikor alakjainak megformálásában eltért teljesen determinista elvi állásfoglalásától. Példaként a tanulmányíró az USA-trilógia egyes szereplőit említi, akik nem teljességgel meghatározott, dönteni nem képes automaták, hanem a szavakkal tudatosan visszaélő emberek, akiket az író gazembernek tekint, és elvárja az olvasótól, hogy ő is elítélje őket. A kötet legmeglepőbb átértelmezését Sherwood Cummings szolgáltatja, kimutatván, hogy Mark Twain *What Is Man?* című traktátusában a világegyetemet pontosan működő gépnek, magát az embert pedig automatának tekintő felfogást (Newton illetve O. W. Holmes elméletét), valamint Darwinnak és követőinek tanítását próbálta továbbfejlesztetni, azaz nagyon közel került a naturalisták elveihez. Ezek a hatások azonban Mark Twaint viszony-

lag későn, legjelentősebb műveinek elkészülte után érték, s regényei még távolmaradnak a kései értekezésben körvonalazott merev determinizmustól. Mindazonáltal a korábbi szépírói művek és a kései traktátus közé nem lehet merev választalat állítani: Mark Twain már korábbi műveiben is különös nyomatékkal hangsúlyozta a környezet jellemformáló erejét. Ezeknek a műveknek alapján ő is azok közé sorolható, akiket a determinista szemlélet paradox módon annyiban segített hozzá a művészi alkotások megteremtéséhez, amennyiben rádőbentette őket az ember viszonylagos szabadságának jelentőségére.

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

Hermann Bahr: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887—1904. Hrg. von Gotthard Wunberg. Stuttgart—Berlin—Köln—Mainz, (1968.) W. Kohlhammer Verlag, 211. Sprache und Literatur 46.

Hermann Bahr is azok közül való, akiket sokan emlegetnek, de kevesen olvasnak. A Gotthard Wunberg által kiadott válogatás azt bizonyítja, hogy érdemes olvasni őt. Arról a tanulmányról tanulmányra öröklődött hagyományról ugyan le kell mondanunk, hogy a naturalizmus és a századforduló körüli irodalmi élet teoretikusa. De az, ami e kötet alapján is bebizonyosodik, több ennél, legalábbis az irodalomtudomány számára: ezen idők produktuma, akinek az írásai elsősorban azáltal vezetnek el felismerésekhez, hogy híven tükrözik a kor változásait és tartalmait. Ő ugyan ítélőbíró és próféta akart lenni, és ennek is hitte magát; valójában sokkal inkább tanú és érzékeny műszer.

Ebből a szempontból érdekes mindjárt a kötet első darabja, az 1887-ből származó Ibsen-tanulmány. Minden megvan benne, ami gondolati-filozófiai elemként a naturalizmus világnézeti és világkép-struktúrájához tartozott, olvasható is, ami akkor még csak rejtve volt jelen, és majd csak a naturalizmus után lépett színre a volt naturalistáknál. Az előbbiekhöz tartozik elsősorban a marxizmus, ill. annak néhány tetszetős, az irodalmi kritikában könnyen forgatható, a darwinizmussal és a pozitívizmussal kevert és ebben a formában társadalmilag semmire sem kötelező tétel: a műveket keletkezésük feltételeiből kell megérteni, a szépség kategóriái változnak; az új felfedezés örömeivel és provokáló büszkeséggel hirdeti „a dolgok örök

keletkezését és pusztulását és összefüggésük, egymástól való függésük felismerését” és azt, hogy „a szellem a valóságból szűri ki ideálját és a valóságba törekszik vele vissza”. A másik, a rejtettebb áram, Nietzsche. Ő szólal meg, amikor H. Bahr a művésztől azt követeli, hogy valósítsa meg önmagát, fejezze ki „személyiségének eredeti ösztönét”, „az élet és akarat egységét” és a művész egyéniségét „nem a szemlélődő és megismerő, hanem ható és tevékeny” alkatban látja. Ugyanebben az időben hamisítatlan determinista módján beszél viszont, amikor kijelenti, hogy „a művészet hajthatatlan törvények alapján születik, és a művésznek nem adatott meg, hogy szabadon válasszon, hanem a merev szükségszerűség vaskényszere uralodik felette”. Taine-re utal, amikor az „idők szellemét” említi, és már tipikus német naturalista módján használja fel a frissen tanultakat, amikor az új irodalmi kor eljövetelét attól várja, hogy a romantika individualizmusa a modern, a szociáldemokráciában kifejlődő kollektívizmussal egyesül. A másodikként közölt rövidebb tanulmány, a Michael Georg Conradról szóló, egy tipikus Jugendstil-képpel kezdődik, tíz évvel a fogalom megjelenése és megfogalmazása előtt: esatater, rajta ő és társai, mint haldokló hősök, és fölöttük ragyogó ifjúságában az új raj, amely számára ők vágat utat.

Valószínűleg ez a terminus, a Jugendstil, magyarul kb. szecessziós ízlés vagy irány, lesz az, amelyben a német irodalomtörténet előbb-utóbb megegyezik a naturalizmus és az expresszionizmus közti másfél évtized jelölésére. A kinálkozó lehetőségek közül valóban ez a legalkalmasabb a mindmáig sokféleképpen tűnő, de mindinkább egységes gyökerűnek, ill. egységesen gyökértelemek bizonyuló, egyidejű stílusváltozatok szintetikum szemléletére. S. H. Bahr legalább annyira érzékeny reagáló műszere ennek a szakasznak, mint amennyire a naturalizmusé volt. A G. Wunberg által értő kézzel válogatott írások legalábbis ezt bizonyítják. A kötet első írása 1887-ből, az utolsó 1904-ből való. H. Bahrnál már 1891-ben, amikor *A naturalizmus túlhaladása* (Die Überwindung des Naturalismus) címén jelenteti meg 1890-es kötete (*A modern művészet kritikája — Zur Kritik der Moderne*) után keletkezett írásait, kezdődik az új korszak. Zola és Ibsen után Bourget az új isten, „a pszichológia az értelemből az idegekbe helyeződik át”. Az évek múlásával mind bizonytalanabb lelkesedéssel hirdeti a különböző stílusirányzatok és felfogások jelentkezésekor, hogy immár feljött a művészet új napja. Hofmannsthal még művész-pró-

féta számára, de Maeterlinckről már nem tudja biztosan, hogy vajon az igazi új költészetet jelenti-e, vagy csak szenvelgő luxusművészetet, ill. üres és múló divatot. De közben a francia és német nyelvű kultúrvidékre egyaránt figyelve jelzi a szimbolizmust, dandyizmust, újromantikát, szatanizmust (a mazochizmus névadója, Leopold Sacher-Masoch is a 90-es években vált ismertté) és a „décadence”-t. 1895-ben félig-meddig megfogalmazza, legalábbis a belső látomás jogosságának hangoztatásával, az expresszionizmus jogosultságát is, és rövid tapogatózás után felfedezi az empirikritícizmus és impresszionizmus belső megfélelését. Konkrét ítéleteivel nem volt sok szerencséje, Sudermannnt többre becsülte Hauptmann-nál, de jelzései és stílus-értelmezései máig ható érvénnyel képviselik a polgári művészet első modern válságkorszakát.

Gotthard Wunberg név- és tárgymutatón kívül kiváló jegyzetapparátussal is ellátta a kötetet; ez annál inkább használható, mert ritkán tapasztalható egyenességgel azokat a vonatkozásokat is feljegyzi, amelyeket nem sikerült tisztázni.

SALYÁMOSY MIKLÓS

Luigi Malagoli: Le contraddizioni del Rinascimento. Firenze, 1968. La Nuova Italia, 152.

A túláltalános cím mögött valójában egy, a Cinquecento olasz lírikusairól szóló nagyobb tanulmány rejtőzik. Bár a lazán szerkesztett kis kötet egy-egy kisebb fejezetet szentel Sannazarónak, Machiavellinek, Ariostónak, illetve néhány dialógusszerzőnek (Doni, Gelli stb.), érdemben csak a XVI. századi lírikusokkal foglalkozik, ez utóbbiak alkotásain keresztül próbálja szemléltetni „a reneszánsz ellentmondásait”. Malagoli kis könyve annak a fokozott érdeklődésnek a terméke, mely az utóbbi évtizedben a Cinquecento irodalma, illetve annak válságjelenségei iránt mutatkozik. Miután a 40-es, 50-es években megtörtént a az olasz barokk irodalom újraértékelése elsősorban Calcaterra, Getto és Raimondi jóvoltából, a figyelem szükségszerűen fordult a reneszánsz és barokk korszak „hátérkései” s ezzel összefüggésben a manierizmus felé. Malagoli kötete is volta-képpen a manierizmusról szól, anélkül azonban, hogy a fogalmat használná. Sőt előszavában le is szögezi, hogy kerülni fogja ezt a terminust, minthogy az utóbbi évek vitái során túl sokféle értelmezése merült fel. A terminus mellőzéséhez a szerzőnek természetesen joga van, de az már kevésbé

indokolt, hogy nem is vesz tudomást azokról az eredményekről, melyeket az újabb olasz manierizmus-kutatás felmutatott. Pedig R. Scrivano (*Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova, 1959) és F. Ulivi (*Il manierismo di Tasso e altri studi*, Firenze, 1966) a manierizmus jegyében figyelemreméltó észrövételeket tettek a Cinquecento lírájára és Tassóra vonatkozóan. Itt jegyzem meg, hogy Malagoli sajnálatosan kitér Tasso tárgyalása elől, pedig sehol nem jelentkezik oly élesen és nyilvánvalóan „a reneszánsz ellentmondásai”, mint éppen a *Gerusalemme liberata* költőjénél.

Az említett fenntartásoktól eltekintve a könyv hasznos hozzájárulás a Cinquecento irodalmának tanulmányozásához. Helyes a szerzőnek az az elvi kiindulópontja, hogy a reneszánsz irodalma nem tekinthető valaminő egységes blokknak, hanem számos tendenciát, irányzatot foglal magában. Ezekben belül elsősorban az emberközpontú kiegyensúlyozottságot, harmóniaigényt, illetve ennek ellenpontját: az emberi ingatlanság, gyengeség felismerését emeli ki. E két alaptendenciát véli kimutathatónak a kor lírájában: az egyik oldalon áll eszerint Bombónak és követőinek a költészete, míg az ellentmondásos oldalt Vittoria Colonna, Gaspara Stampa és Michelangelo reprezentálják elsősorban. A két legutóbbit már félig-meddig egy új stílus úttörőjének és a barokk előfutárának tartja. Bár a kor lírikusainak efféle felosztásához szó fér, — különösen ha tekintetbe vesszük, hogy Bembo csoportjához sorolja Giovanni della Casát, akit nem ok nélkül tartanak mások az olasz manierizmus legjellegzetesebb lírikus-képviselőjének — a részletelemzések során Malagoli tanulságos megfigyelésekkel gazdagítja a tárgyalat költőkről szóló ismereteinket.

KLANICZAY TIBOR

Szigeti József: A Balassi-Comoedia és szerzője. (Irodalomtörténeti füzetek 54.) Bp., 1967. Akadémiai Kiadó, 215.

„Az első igazi magyar szatirikus jellemrajz és vígjáték”, az 1569-ben Abrudbányán megjelent *Balassi-Comoedia*, két alapvető problémát jelentett mindmáig a XVI. századi magyar irodalom kutatóinak. Az egyik a darab „célzata”, azaz eszmei-politikai-felekezeti mondanivalója és hovatarozása, a másik pedig szerzőjének személye. Szigeti József, kolozsvári egyetemi docens e két kérdés megválaszolását választotta tanulmánya fő feladatául. A két problémakör eddig is igen gazdag irodalma

értékes művel gyarapodott, s szerzője bizonyos vonatkozásban teljesen új szempontokat vetett fel.

Mint a tanulmány címe is jelzi, Szigeti egymástól el nem választva ugyan, de mégis élesen megkülönböztethető módon külön-külön elemzi a komédia *szövegét*, rendkívül alapos filológiai-történeti utalásokkal a keletkezés időszakának magyar (és speciálisan erdélyi) tényeire, személyi kapcsolataira, azonosításaira és adataira; illetve az író valószínű *személyét*, akit — más műveinek, s elsősorban az *Elektrának* szerkezetével, a bennük megragadható politikai-vallási állásfoglalással, szereplőinek jellemzésével összevetve — határozottan Bornemisza Péterben jelöl meg.

A Bornemisza-irodalom eddigi eredményeihez, a *Balassi-Comoedia* filológiai adataihoz tényszerűen nem sok újat hoz a tanulmány, inkább regisztrálja, értékeli és logikus tapintattal „megszűri” azokat. Módszere ebben a vonatkozásban inkább kizárásos, mint konstruktív: az eddigi feltevések tarthatatlanságát bizonyítja velük. Amint maga is írja: eredményeihez „elsősorban közvetett bizonyítékok alapján” jutott el, de ez volt egyedül célravezető módszer a rendelkezésre álló források és adatok esetében. Szigeti József az eddigi kutatásokkal szemben a „belső feltárás” és az irodalmi komparáció következetes alkalmazásával közelíti meg tárgyát. Megállapításai nem perdöntőek ugyan, de jelentős mértékben járultak hozzá a Comoedia-kérdés megnyugtató tisztázásához.

Szigeti rendkívül alapos elemzések során mutatja ki, hogy — bár Bornemisza Szophoklész nevezi meg *Elektrája* forrásul — a *Magyar Elektrában* megnyilatkozó politikai és erkölcsi magatartás kérdésében Bornemisza közelebb áll Aiszkhüloszhoz, mint Szophoklészhez. Ahogy Szigeti a determinált sorsú szophoklészi hőseket szembeállítja a *Magyar Elektra* sorukat maguk alakító hőseivel, ahogy a szabad akarat filozófiai kérdését veti egybe a két antik szerző Elektra-feldolgozásában és Bornemiszával, ahogy az isteni büntetés, illetve megbocsátás lehetőségét tárja fel az említett művekben, s végezetül ahogy a tanulságokat a Balassi-Comoediára alkalmazza, rendkívül elgondolkoztató érveket teremt a szerzők személyének azonosságát illetően. S ha ehhez az úttörő jellegű munkához még azokat az eredményeit is hozzáadjuk, melyeket az 1551 után kialakult rendkívül zavaros erdélyi helyzet és annak magyarországi vonatkozásai, Balassi Menyhértnek ezekben az években gyakorolt „árultatásai”, illetve Bornemisza Péter irodalmi — politikai (s nem kevésbé prédikatori) tevékenysége tisztázása körül mutat

fel Szigeti tanulmányában, őszinte örömmel fogadhatjuk, hogy a romániai magyar irodalomtörténész műve nálunk is hozzáférhetővé vált.

VÉGH FERENC

Julian Krzyżanowski: Historia literatury polskiej. Alegoryzm — preromantyzm. Warszawa, 1964. Państwowy Instytut Wydawniczy, 668.

A kiadás éve emlékezetes évfordulója Krzyżanowski irodalomtörténetének. Huszonöt évvel korábban, 1939-ben jelent meg első kiadása, csonkán, illegálisan, mert a német megszállás következtében elakadtak könyvének nyomdai előkészületei. A szerző munkáját a háború megszakította, kéziratának jelentős része megsemmisült. A gazdag illusztrációs anyagban bemutatott régi kéziratok és őnyomtatványok, unikumok és polonicák gyűjteményéből számos példány a lángok martaléka lett. Lengyelország felszabadulása után a varsói professzor újra hozzálátott félbemaradt munkája folytatásához. A szerző eredeti szándéka szerint összefoglalását a XIX. század végéig szeretne volna megírni. De a másfél évtized múlva megjelent teljes bővített második kiadás (*Historia literatury polskiej od średniowiecza do XIX. w.*, Warszawa, 1953. 611) a középkortól csupán a felvilágosodásig terjedt, s a lengyel irodalom történetének előadása a XVIII és XIX. század fordulójá körüli évtizedekkel befejeződött. A záró korszak lényegében Stanisław-August Poniatowski uralkodásának és Lengyelország háromszori felosztásának, a feudális lengyel állam bukásának időszakára esik.

Krzyżanowski könyvében új szemlélettel tárta föl a régebben „Hanyatlás” és „Szász éjszaka” néven elhanyagolt (kb. 1600–1764) hatalmas korszakot. A barokk fogalmát elsőnek alkalmazta a reneszánsz és a felvilágosodás közötti irodalmi korszak meghatározásaként. A barokk fogalmának egy egész irodalmi korszakra történt kiterjesztését az indokolta, hogy a barokk már túlnőtt egy stílus vagy ízlésirány jelölésének fogalmán, sokkal általánosabb értelemben használatos és a reneszánszhoz hasonlóan művelődéstörténeti kategóriának számít. A korszakjelölő felvilágosodás fogalmi jelentése más természetű. Igaz, hogy a szerző a barokk és a romantika közötti mintegy fél évszázadot felvilágosodás címen iktatta be, de ezt nem használja egyúttal irodalmi ízlés elnevezésére is. A felvilágosodás korában különféle stíluselnevezésekkel él, a rokokóról és a szenti-

mentalizmusról szól az uralkodó klasszicizmus mellett.

A *klasszicizmustól a romantikáig* c. utolsó fejezetben a „preromantyz” fogalmát alkalmazza.

Az új kiadás alapjaiban az előző rendszerező elveken épült, s annyiban bővítettnek tekinthető, hogy a szerző feldolgozta benne egy újabb évtized kutatásainak „imponáló” eredményeit, melyeket a felszabadulás utáni lengyel irodalomtudomány elért. Következésképpen kibővült a forrásanyag, a korábbi kötethez viszonyítva a bibliográfiai irodalom megkétszereződött.

A kutatómunka gyümölcsei különösen két területen voltak beérőben az összefoglalás harmadik kiadásakor. A régebben kevés figyelemben részesült szóbeli irodalmi (literatura ustna — ludowa, tradycyjna) Krzyżanowski különleges fölkészültsége (Paralele, 1961. — Helikon VF, 1965. 414.) következtében tudományos mértékű, kiegyensúlyozott tárgyalásban részesült. Az általa vizsgált nyersanyag, melyről korábban alig vett tudomást az irodalomtörténetírás, szintetikus elrendezésben gazdagítja a XIX. század előtti korszakok irodalmát. Az irodalom és folklór kölcsönös kapcsolatáról vallott, s a szerző tanulmányaiban kifejtett elvei termékenyen érvényesültek irodalomtörténeti rendszerezésében.

Sikeresnek mondható a lengyel tudós munkája azon a téren is, ahogy az irodalmi kifejezés tartalmi és formai kölcsönhatását s az irodalmi alkotás művészi egységét szem előtt tartva kifejti a művek mondanivalóját, gondosan vizsgálva a művészi-formai elemeket és ezek fejlődéstörténeti összefüggéseit is. Különösen verstani, ritmikái vonatkozásokban tapasztalható előbbre lépés. Krzyżanowski összefoglalása harmadik kiadásának rendkívül ízléses kivitelű, korszerű, modern formája méltán gazdagítja a lengyel tudós alapvető munkáinak sorát.

HOPF LAJOS

П. Н. Берков: Введение в изучение истории русской литературы XVIII века. Часть I. Очерк литературной историографии XVIII века. Ленинград, 1964. Издательство Ленинградского Университета, 260.

A leningrádi Berkov professzor a szovjet irodalomtudomány eredményeit számba véve, több évtizedes kutatásaira támaszkodva, elérkezettnek látta az időt arra, hogy egy átfogó, három kötetre tervezett nagy munka megírásába fogjon. Vállalkozása joggal keltett figyelmet külföldi szak-

mai körökben is, hiszen a XVIII. század és a felvilágosodás irodalmának tanulmányozását mind a marxista, mind a polgári irodalomtörténetírás — több aspektusból nézve — rendkívül időszerű feladatként kezeli. A különböző szinten jelentkező nemzeti kutatási problémákon túlmenően, mindenekelőtt, az európai irodalmak távlati szentetikus történetének megírása lebeg közös célként az irodalomtörténészek előtt. Ennek előkészítő vitáit nagymértékben segítik az ilyen összefoglaló, marxista szemléletű, egész korszak sokrétű problematikáját átfogó munkák, amelyek közé a szovjet tudós is tartozik. Különösen érvényes ez arra a területre, amelynek föltárása — a reneszánsz és a romantika korának minden tekintetben előre haladottabb stádiumban folyó kutatásához képest —, főleg közép- és kelet-európai viszonylatban meglehetősen elhanyagolt. Berkov úttörő munkája éppen ezért ösztönző, követésre méltó.

A szovjet tudósok a XVIII. századi orosz irodalom története tanulmányozásához „bevezetésül” szolgáló programja három szervesen összefüggő, jól megválasztott témából áll. A forráskutatásokra előirányzott második, és a szorosán vett XVIII. századi irodalmi problematikát vizsgáló harmadik kötet előtt Berkov egy kritikai szempontú tudománytörténeti áttekintés megírását tartotta elsőrendű kiindulási pontnak. Egy olyan elvi megalapozású munkát, amely a XVIII. századtól kezdve a jelen hatvanas évekig kronológiai rendben feldolgozza a korszakra vonatkozó értékelő szakirodalmat. A szerzőnek nem csak a különféle: polgári-demokratikus, forradalmi demokrata, liberális, akadémikus, konzervatív szemléletű értékelésekkel, ezek helyes, téves és ellentmondó elemeivel, sőt a szovjet időszakban is tovább élő hagyományaival kellett szembenéznie, hanem az immár mintegy fél évszázadra terjedő szovjet marxista irodalomtudomány kezdeti szakaszának elméleti fogyatékoságoktól nem mentes eredményeivel és máig vitatott problémáival is. Ez a mély ismereteket, kiegyensúlyozott kritikai módszert és elvi következetességet igénylő feladat, helyenként érezhető egyenetlenségei ellenére, lényegében véve sikeresen megvalósult. A fejezetek (ld. részletezésüket FK 1967, 233 és ItK 1969, 342) időrendi elaprózódása, a tárgyalásmenetet felváltó — főleg a legújabb kutatások összegezésénél tapasztalható — ismertető előadásmód, bizonyos pedagógiai megfontolásokkal kapcsolatos; a szerző közlése szerint könyvét mintegy kézikönyvül szánta oktatóknak, aspiránsoknak, egyetemi hallgatóknak. A kötetlenebb szerkezettel járó közlésmód ugyanakkor nem akadályozza Berkovot

abban, hogy sorra elemezze a vitás kérdéseket; s leszögezve önálló álláspontját a felsorakoztatott téves vagy vitatható nézettekkel szemben.

A fő problémát sokáig az oroszországi felvilágosult abszolútizmus politikai és társadalmi szempontú megítélésében mutatkozó eltérő felfogások okozták, következésképpen a kor eszmetörténeti, filozófiai, általános kultúrtörténeti és természetesen irodalomtörténeti (udvari-nemesi irodalom, klasszicizmus, szentimentalizmus, műfajok, írók, művek stb.) értékelésében is különböztek a vélemények. A szovjet történettudomány újabb eredményei, a feudális abszolút monarchia társadalmi rendszerének, osztályviszonyainak és ellentmondásainak fejlődéstörténeti értékelésével sokban hozzájárultak az alapvető problémák tisztázódásához. Az irodalomtudományban egyre inkább meghonosodó, a hiteles társadalmi elemzéssel összekapcsolódó elméleti igényesség és módszertani gyakorlat, az álláspontok összemérésében erősödő vitaszellem kedvezően befolyásolták Berkov kezdeményező, több ponton (pl. a klasszicizmus) vitára készítő, további kutatásra ösztönző (pl. a periodizáció, a barokk jellege, a latinos műveltség és a bizánci hagyomány, a felvilágosodás hazai gyökerei és európai szárai, stb.), egyes írói életművek mélyebb feltárására serkentő művének megírását.

Berkov tudománytörténeti vizsgálatának eredményességét az a helyes törekvés is elősegítette, hogy a XVIII. századi orosz irodalom historiográfiáját az irodalomtörténet egészével összhangban, az irodalmi fejlődés általános törvényszerűségeit szem előtt tartva foglalta össze.

A szerző bíráló és buzdító szándékkal jegyzi meg, hogy a XVIII. századi orosz irodalom kutatása más szláv (a lengyelt emeli ki) és kelet-európai nem szláv irodalmakra tekintő, összehasonlító szempontú vizsgálatok tekintetében még csak a kezdeteknél tart. Az ilyen irányú kutatások programba vétele fejlesztheti a tudományos együttműködést a XVIII. század és a felvilágosodás tanulmányozása területén.

HOPP LAJOS

Mieczyslaw Piszczkowski: Zagadnienia wiejskie w literaturze polskiego oświecenia. Część druga. — Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich Wydawnictwo PAN Nr. 9. Wrocław — Warszawa — Kraków, 1964. 174.

A szerző munkáját egy speciális téma: a falusias, vidékies jelleg a lengyel felvilágosodás irodalmában — problémakör vizsgálatának szentelte. A reneszánsztól a

barokk másfél évszázadán át a felvilágosodásig, az ország földművelő- agrár jellegének megfelelően, a lengyel kultúra összképére a szűkebb udvari és a fejletlen polgári kulturális viszonyokhoz képest túlnyomó falusi-vidéki (nemesi és paraszti) társadalom műveltsége és kultúrája ütötte rá a bélyegét. A szerző ennek a sajátosan lengyel, mondhatnánk azt is, hogy kelet-európai művelődéstörténeti jelenségnek tapasztalt kutatója.

Könyvének néhány évvel korábban, ugyancsak a Lengyel Akadémia „Prace Komisji Historyczno-literackiej” krakkói sorozatában (nr. 6) megjelent első részben, az 1790-es évekig dolgozta föl a kérdés irodalmi vonatkozásait, középpontban a királyi udvar („literatura stanislawowska”) racionalista, didaktikus, reform szellemű irodalmával. A „varsói klasszicizmus” időszakának alkotásaiban, publicisztikájában, Bohomolec komédiáiban, Piotrowski szatíráiban, Naruszewicz, Trembecki, Węgierski költészetében, Krasiecki műveiben, valamint a szentimentalizmus prózájában és lírájában elemzi a falusi társadalmi életmegjelenített alakjait. A jelen második részben a felvilágosodás második, a Kościuszkó-főkelés leverése, a lengyel állam felosztása és bukása utáni szakaszának irodalmával folytatja munkáját. Széleskörűen tárja föl azt a hagyományos tematikát, amely Mickiewicz előtt elsősorban Krasiecki Pan Podstoli c. regényén és Koźmian, Kossakowski, Krajewski, Osinski, St. Potocki, Godebski és Brodziński művein keresztül vezetnek el a Pan Tadeusz nemzeti problematikájáig és műfajáig. A választott téma ezáltal fejlődéstörténeti és elsődrendű társadalmi jelentőségűvé válik.

A részletezés helyett tanulságosabb a szerző módszerét szemügyre venni. Azokat a módszertani elveket követi, amelyeket előzőleg a téma reneszánszkori vizsgálatánál (Wies w literaturze polskiego renesansu) termékenyen alkalmazott. A lengyel falusi életnek az irodalomban megörökített vonásait nem adatgyűjtő, leíró szándékkal regisztrálja, hanem az ilyen elemeket tartalmazó műveket az irodalmi, műfaji, történeti fejlődés egésze szemszögéből tárgyalja.

Szemléletmódjára jellemző, hogy a művekből kielemezett falusias-vidékiek jelleg néprajzi környezetét és társadalmi hátterét differenciáltan kezeli; súlyt helyez a feudális falusi osztályviszonyokra, a nagybirtokos, (közép- és kismemesi) osztály és paraszti-jobbágyi sorban élők osztályharcának irodalmi tükröződésére. Felfogja a mágnásellenes, a maradi szarmata-nemes életformát ostromozó, a jobbágyfelszabadításért küzdő polgári íróértelmiség és reform-

nemesség viszonylag szűk körének erősödő hangját, elvégzi az idevágó irodalom társadalmi analízisét. Sőt, olyan általánosabb érvényű megállapítást tesz, hogy a lengyel szentimentalizmus eredeti vonásai inkább a vidéki-paraszti környezetben és nemesi életmódban, a lengyel fejlődésre jellemző agrár állapotokban gyökereznek, mint az udvari és városi kultúrában. Lengyelországban ugyanis a polgári fejlődés, az urbanizmus, az értelmiségi foglalkozás, a polgári gondolkodásmód és életforma csak a XVIII. század második felében kezdett kibontakozni fejletlen állapotából, de a még mindig túlsúlyban levő feudális nemesi és paraszti osztályviszonyok között. A szerző a vidéki nemesi jellegben látja a lényeges különbséget a lengyel felvilágosodás és a nyugati polgári típusú, francia, angol, holland, sőt bizonyos mértékben a német és osztrák felvilágosodás irodalma között.

Az európai összehasonlító szempont érvényesítése mellett különösen a lengyel-orosz irodalmi fejlődés sokban hasonló társadalmi bázisára mutat rá a szerző elemzéseiben (I. rész 21, 32, 42, 53, 67; II. rész 10, 27, 31, 144–45). A lengyelországi társadalmi, kulturális állapotok és az oroszországi haladó nemesi irodalom és a felvilágosodás eszméi közötti analógia szembetűnő megnyilatkozását látja a komédiában és a szatírában, Bohomolec, Boguslawski, Żaluzki, Zablocki, Piotrowski, valamint Fonvizin, Gribojedov műveiben, a nemesi (sarmat) konzervatizmussal szemben és a tartalmatlan, divatos, idegenmájmoló sznob magatartás ellen föllépő írásaikban. Az állami keretek különbözősége ellenére a kutató bizonyos analógiát lát a lengyel reformirodalom és a korabeli orosz irodalom között is, a publicista és szatíraíró Novikov, Gyerzszavin, Karamzin, Ragyiscsev és lengyel kortársaik munkáiban; kiterjeszti a föltételezhető analógiát a jobban megvizsgálendő századvég, s a következő évtizedek irodalmi fejlődésének jellemzésére is.

Piszczkowski mélyre ható kutatásai a közép- és kelet-európai társadalmi kulturális-irodalmi fejlődés egyik legérzékenyebb pontjára összpontosulnak. Hozzáértő elemzése nemcsak a lengyel és szláv, orosz vagy ukrán, hanem a magyarországi fejlődési viszonyok analógiáinak föltáráshoz is alapul szolgál. Módszertani elveivel és eredményeivel kellő távlatot nyitott az általa kedvelt tematika sokoldalú feldolgozásához, ösztönözve az elméleti és történeti kutatások összekapcsolásának igényére és a konkrét elemzésekre épülő szintetikus látásmódra.

HOPP LAJOS

T. Иванова: *Посмертная судьба поэта. (О Лермонтове, о его друзьях подлинных и друзьях мнимых, о тексте поэмы «Демон».)* Москва, Изд-во «Наука», 1967. 296.

A könyv célja — a szerző saját meghatározása szerint — a Lermontov-kutatásban uralkodó „inercia” leküzdése, azoknak a hamis „axiómáknak” a cáfolata, amelyek makacsul bevették magukat a tudományos tények közé s mindmáig akadályozzák a költő életrajzának és egyes műveinek helyes megvilágítását. E cél érdekében Ivanova Lermontov kortársainak a költőre vonatkozó emlékezeit és a *Démon* c. poémát veszi vizsgálat alá.

Lermontov életéről viszonylag keveset tudunk, mindenesetre jóval kevesebbet, mint hasonló jelentőségű kortársairól. Ennél is nagyobb baj, hogy amit tudunk, annak hitelessége gyakran alig vagy egyáltalán nem ellenőrizhető. Ivanova kétségbevonja több olyan kortárs emlékezésének objektivitását, akikre a kutatás eddig több-kevesebb bizalommal támaszkodott. Kifejti, hogy ezek az arisztokrata körökből származó emlékiratok olyan ismerősök művei, akiknek valamilyen ok folytán érdekük fűződött a költő alakjának meghamisításához. Ivanova keletkezésük folyamatában vizsgálja az emlékiratokat, különös részletességgel elemzi a Lermontov utolsó párbajával kapcsolatos dokumentumokat, a résztvevők vallomásaiban és emlékezéseiben mutatkozó homályos helyeket, ellentmondásokat és önellentmondásokat, és az izgalmas anyag alapján arra a következtetésre jut, hogy ugyanazok a körök, amelyek a párbajt sugalmazták és előkészítették, szükségesnek látták, hogy igazolják annak tragikus következményét is. Ennek érdekében szervezték meg a Lermontov „rossz természetéről”, összeférhetlenségéről szóló híreszteléseket.

Ivanova óvatosságra int az olyan kortársak emlékiratainak felhasználásában is, akik „tisztá jósáandékból” igyekeztek elkendőzni a költő gondolkodásmódjának és műveinek haladó jellegét. Közéjük sorolja A. P. San-Girejt is, akinek 1890-ben megjelent emlékirataira jelentős mértékben épít az ezt követő Lermontov-kutatás.

Vitatkozik Ivanova P. A. Viszkovatovval és a Lermontov-kutatás hőskorának más képviselőivel is. Megállapítja, hogy a költő életének ún. „huszár-korszaka” alapos felülvizsgálatra szorul és kétségbevonja Belinszkij és Lermontov 1837-es pjatyigorszki találkozását, amelynek az irodalomtörténészek mind ez ideig nagy jelentőséget tulajdonítanak.

Még figyelemreméltóbb kérdéseket vet fel Ivanova a könyv második, a *Démon*nal fog-

lalkozó részében. A költemény tulajdonképpeni szövegéről sok vita folyt már a szovjet textológusok között. Jelenleg a *Démon* első ízben 1856-ban Karlsruheben megjelent, ún. „Filozofov-féle” szövegét tekintik véglegesnek, amelyet Lermontov állítólag halála évében fejezett be. Ezt közlik első helyen a különböző szovjet kiadások, erre épülnek a magyar fordítások is. Ez a változat számos másolatban maradt fenn, a másolatok szövegében sok a pontatlanság és az ellentmondás, de ami a legfontosabb: nincs tudomásunk a változatnak nemcsak szerzői kéziratáról, hanem auktorizált másolatáról sem. Innen a sok vita nemcsak a mű hiteles szövegéről, hanem tulajdonképpeni mondanivalójáról is. A kéziratok és az első, Németországban nyomtatott szövegek összevetése és értékelése alapján Ivanova arra a következtetésre jut, hogy nem az erősen kontaminációs, ellenőrizhetetlen eredetű Filozofov-féle változat tekintendő egyedül hitelesnek, hanem az ún. „Lopuhina-féle” szöveg, amelyet, mint az auktorizált másolat dátumozása jelzi, Lermontov 1838. szeptember 8-án fejezett be. Ez a szöveg Ivanova szerint eszméileg és művészilag is értékesebb: egyes részei finomabban kidolgozottak, nem tartalmazza a Filozofov-féle változat számos ellentmondását s a lázadó, ateista mondanivaló is benne érvényesül a legkövetkezősebben. Ezt a szöveget annak idején Belinszkij is nagyra becsülte. Ivanova egyetért azzal a felfogással, hogy Lermontov 1838 szeptembere után is változtatott még a *Démon* szövegén, de a korábbi elképzelésektől eltérően nem 1841-ben, hanem 1838 december 4-ében jelöli meg a befejezés időpontját. Végül arra a következtetésre jut, hogy amennyiben a Lopuhina-féle változat új szövegrészekkel való kombinációi valóban Lermontovtól származnak is, e kombinációk legfeljebb kezdeti, befejezetlen kísérleteknek tekinthetők, s a Filozofov-féle változat új befejezése nem a költő világnézeti evolúcióját tükrözi, hanem inkább „öncenzúrázás” eredménye. Ez a változat ui. állítólag udvari felolvasásra készült.

Ivanova könyve bizonyára nem marad visszhang nélkül a szovjet textológusok és Lermontov-kutatók körében. Különösen éles vitákra nyújthatnak alkalmat a *Démon* hiteles szövegéről vallott nézetei, egyebek mellett azért, mert az általa ajánlott változat nem tartalmazza a jelenleg első helyen közölt redakció legjobb részét, a *Démon* esküjét — s éppen e poémával kapcsolatban már megesett, hogy a véglegesnek tekintett szövegbe igyekeztek „átmenteni” más változatok művészi vagy eszmei szempontból jelentős részeit. Vitát

válthat ki a könyvnek az a része is, amelyben a *Démonnal* kapcsolatos textológiai tévedéseket és erőszakos akciókat Ivanova az ismert Lermontov-kutató, B. Ejhenbaum korábbi, formalista irodalmi nézeteivel hozza összefüggésbe.

KARANCZY LÁSZLÓ

Herbert Marder: Feminism and Art. A Study of Virginia Woolf. Chicago and London, 1968. The University of Chicago Press. 190.

A könyv címe óvatosságra int. Virginia Woolf kapcsolata a feminizmussal jórészt kevésbé jelentős műveiben tükröződik, s ennek a kapcsolatnak a tanulmányozása szinte semmi segítséget sem nyújthat művészi jelentőségének megítéléséhez, legjelentősebb műveinek: a *To the Lighthouse* (A világítótoronyhoz, 1927), *The Waves* (A hullámok, 1931) és *Between the Acts* (Felvonások között, 1941) című regényeknek értelmezéséhez. A gyorsan növekedő Woolf-szakirodalomnak pedig elsősorban ezeket a műveket kell elemeznie, mert ez a három regény teszi szerzőjüket a modern angol regénynek Henry James fellépésétől (1864) a *Felvonások között* megjelenéséig (1941) terjedő virágkorán belül a második nemzedék jelentős képviselőjévé. Mivel Marder könyve ezt az alapvető kritikai kérdést nem is érinti, egészében nem, csak részletkérdésekben módosítja a Woolf életművéről eddig kialakult felfogást.

A szerző Woolf világának dualisztikus jellegéből indul ki, melyre előtte már James Hafley is rámutatott (*The Glass Roof, Virginia Woolf as Novelist*. Berkeley and Los Angeles, 1954). Ezt a dualizmust elsősorban a morellistának és a művésznek, a társadalmi és lélektani ábrázolásnak, a külső és belső élet kifejezésének ellentétében látja. Különösen fontos erre a kettőségre felhívni a magyar közönség figyelmét, mert a hazai irodalmi köztudatban Virginia Woolf mindmáig egyoldalúan esztéticista írónaként él, annak ellenére, hogy művének fontos társadalmi aspektusát — különösen a *Mrs. Dalloway* és a *Felvonások között* elemzésével — már A. D. Moody nálunk is jól hozzáférhető könyve (*Virginia Woolf*. Edinburgh, 1963) kimutatta. Ebből a dualisztikus írói perspektívából következik, hogy Virginia Woolf magatartása a Viktória-kor morális szemléletével szemben — melyet az író magánéletében elsősorban apja, Sir Leslie Stephen, műveiben pedig leghatározottabban Mr. Ramsay, *A világító-*

toronyhoz hőse képvisel — kimondottan ambivalens. Ennek az ambivalenciának helyes megállapítása cáfolja azt a nálunk máig elterjedt felfogást, mely szerint Virginia Woolf — a Bloomsbury-csoportosulás tagjaként — egyértelműen ellenviktoriánus nézeteket vallott volna.

Marder könyvének az a fő fogyatékosága, hogy szerzője kijelöli ugyan a társadalmi aspektus vizsgálatát, de azt csak a korai regények, a *The Voyage Out* (A kihajózás, 1915) és a *Night and Day* (Éjszaka és Nappal, 1919), valamint az *Orlando* (1928) és a *The Years* (Évek, 1937) tárgyalásakor végzi el. Meggyőzően mutatja be, hogy ez utóbbi két mű nemcsak párhuzamosan készült, hanem szervesen összefügg az *A Room of One's Own* (Saját szobája van, 1928), illetve a *Three Guineas* (Három guinea, 1938) című feminista röpiratokkal. Az a megállapítása viszont, hogy ez a két röpirat kulcsként szolgálhat Virginia Woolf egész életművének megértéséhez, már nyilvánvalóan túlzás, hiszen e röpiratok a regények jelentés-struktúrájának korántsem legjelentősebb rétegét érintik.

A tanulmány szerzője helyesen állapítja meg Virginia Woolf írói fejlődésének irányát, amikor a későbbi regényekben a külső világgal szemben a belső világ előtérbe kerüléséről ír. A kései Virginia Woolf szerinte abban is különbözik a koraitól, hogy az emberi kapcsolatokat már nem társadalmi intézményeken keresztül, hanem mitikus szinten vizsgálja. Marder felismeri, hogy Virginia Woolf túllép saját dualisztikus világképén: az ellentétek szintézisére való igény már a *Mark on the Wall* (Folt a falon, 1917) című elbeszélésben megfogalmazódik, az érett regényekben pedig az igényből megvalósulás lesz. Virginia Woolf költői képzetében ez a szintézis olyan civilizált társadalom képével asszociálódik, melyben a nemek társadalmi szerepüket illetően egyensúlyba kerültek, s megvalósult a magán- és társadalmi élet egysege. Virginia Woolf — William Godwin és Mary Wollstonecraft nézeteit továbbfejlesztve — szerves összefüggést lát a társadalmi és magánélet regenerációja között. Az *Orlando* és a *Saját szobája van* leginkább adva a személyiség integrációjának legfőbb felétele: a férfias és nőies tulajdonságok egyensúlya. A *Mrs. Dalloway*-ban szereplő nevelőnő, Dorothy Kilman jellemzéséből kitétnik, hogy Virginia Woolf a fanatizmusban látta ennek az integrációnak legnagyobb akadályát.

A jelen monográfia legértékesebb lapjai azok, melyeken a kritikus csupasz moralizálás helyett megkísérel néhány olyan motívus képet elemezni, melyek Virginia Woolf értekező prózájának morális érték-

kategóriáit metaforikus nyelvre fordítják. Különösen meggyőző annak bizonyítása, hogy az integráció legfőbb szimbóluma, a világitótorny — mely egyesíti magában a fény és a sötétség archetipikus szimbólumát, s egyszerre fallikus és kultúr-szimbólum, a személytelen valóság, a látomás és az örök béke jelképe — Virginia Woolf minden regényén végigvonul, s így életművének tematikus egységet ad.

Marder könyvében arra a végső következtetésre jut, hogy Virginia Woolf a régi és az új irodalom értékeinek szintézisét akarta létrehozni. Ebben a megállapításában sok igazság van. Azzal viszont már nem lehet egyetérteni, hogy ez a szintézis legteljesebben az *Években* valósul meg. Marder nyilvánvalóan azért tartja ezt a regényt szerzője legjelentősebb művének, mert gondolatmenetének igazolását látja benne. Csak-hogy olyan gondolatmenet semmiképpen sem szolgálhat alapul egy életmű megítéléséhez, melynek követése csak szórványosan és mellékesen engedi meg, hogy a kritikus magukkal a művekkel mint műalkotásokkal foglalkozzék.

SEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

Ján Brezina: Poézia Fraňo Král'a a probléma slovenskej poetiky. (Fraňo Král' költészete és a szlovák poétika problémái.) Bratislava, 1968. SAV.

A szlovák irodalomtudományak a hatvanas évek elejétől egyre nagyobb fejlődése figyelhető meg. A kollektív munkával összeállított irodalomtörténeti kézikönyv mellett egyéneknek nagyrészt monografikus jellegű munkáiról van szó, amelyek jelentős alkotókat, korszakokat és problémákat elemeznek. Főleg a szocialista irodalom fejlődését kísérik nagy figyelemmel. Ez a kutatás a davisták rehabilitációja után új szempontokkal gazdagodott, új erőre kapott. Ezt pl. Štefan Drug: *A DAV s a davisták* (1965) s *Vladimír Clementis* (1967) című monográfiái illusztrálják. Laco Novomeský oeuvre-je is megérdemelt figyelmet keltett, költészetéről Stanislav Šmatlák írt *Laco Novomeský, a költő* címen nagyhatású monográfiát (1967). Újra érdeklődnek Fraňo Král' költészete iránt is, erről tanúskodik Ján Brezina előtünk fekvő műve.

Brezina, aki maga is tucatnyi verseskötet szerzője, s tudományos munkájával kezdetől fogva a modern szlovák költészet (Ivan Krasko, Vladimír Roy stb.) kutatásá-

val foglalkozik, e művében érdekes áttekintést ad Fraňo Král', a neves szlovák szocialista író költészetéről. Král' zsengei *Čerň na palete* (Fekete folt a palettán, 1930) az ún. proletár költészetnek, ennek az új eszmei és művészi tulajdonságokat tükröző alkotó módszernek a szférájába tartoznak. Ide sorolhatjuk a kezdő Ján Poničan több költeményét, Laco Novomeský *Nedel'a* (Vasárnap, 1927) című indulását, Daňo Okáli *Ozvena krvi a zápasov* (A vér s a küzdelmek visszhangja, 1932) című kötetét, Jozef Tomášik-Dumin verseit stb. A későbbi években a proletár irodalom még erősebb kapcsolatba került a modern művészi irányok tendenciáival, értékeivel, s a haladó eszhang irodalom is hatott rá. [A költészetben főleg a Devětsil példája és a poétizmus költői Vítězslav Nezval, Jaroslav Seifert stb.]. E „hatásoktól” nem „mentes” Fraňo Král' költészete sem. Ez főleg második, *Balt* (1931) című kötetében vált nyilvánvalóvá. Természetesen a szocialista költők számára a modern művészet tendenciái és sajátosságai saját szintézisük, sajátos alkotómódszerük kialakulását segítették elő.

Amíg Stanislav Šmatlák Novomeskýről szóló könyvében a költő művének főleg eszmei-tematikus és szemantikai tényezőivel foglalkozik, Brezina Král' költészetének főleg *eufonikus felépítését* veszi figyelembe. Ezért Brezina munkája Král' mind az öt kötetének (*Čerň na palete* — Fekete folt a palettán, 1930; *Balt*, 1931; *Pohl'adnice* — Képeslapok, 1936; *Z noci do úsvitu* — Az éjből a pirkadatba, 1945; *Jarnou cestou* — A tavasz útján, 1952) verseit az „eufónia” szempontjából elemzi. A szerző abból a megállapításból indul ki, hogy a szlovák irodalomtudományban az eufónia vizsgálata eddig kevés figyelemben részesült, másrészt arra mutat rá, hogy a költői mű eufonikus felépítése igen szorosan függ össze szemantikájával. Szerinte ezek az összefüggések főleg Fraňo Král' költészetében szembetűnők, amelynek strukturájában a hangzásbeli tényezőket tartja dominánsoknak. Módszerével a strukturalizmus elveire támaszkodik, miközben azt új elemekkel fejleszti tovább.

Král' költészete eufonikus elemzésének mintegy bevezetése a terjedelmes első fejezet, amelynek a címe: „Kísérlet a Fraňo Král'-i alkotó-típus meghatározására”; ebben gazdag anyagra támaszkodva állapítja meg a szófajok (az építmény alapvető elemei) előfordulásának gyakoriságát; valamint szemantikai funkciójukat az újabb szlovák költészetben (a népköltészetben is). Eredményei s összehasonlításai arra mutatnak rá, hogy „a szlovák költők három tipológiai csoportjáról lehet beszél-

ni". Inkább kvantitatív mércéről van itt szó, amely azonban bizonyos mértékig a mű kvalitására is hatással van. A szerző Fraňo Král'-t a harmadik csoportba sorolta be, amelyet az ún. realista költők alkotnak, éspedig a szocialisták (Novomeský, Poničan), de a kritikai realisták (Hviezdoslav) és — a szürrealisták is. Bebizonyosodott, hogy Král' költészete azzal, hogy a főnevek vannak benne túlsúlyban (59%), s hogy az igék száma nagymértékben felülmúlja a melléneveket s a határozókat, elsősorban a témára irányul, arra, hogy „a dolgokat mozgásukban és egymáshoz ellentmondó feszültségükben leplezze le". Ezért Brezina kutatásai kiindulópontjúl Král' költői nyelvét s annak hangtanát választotta. S ha az, hogy Král' költészetében a tematikán van a hangsúly, ellentmondásban is lehetne eufonikus elemeinek uralkodó és szervező funkciójával, — erre itt nem kerül sor; ellenkezőleg, „az eufónia s a téma dinamikus kapcsolatát", sőt „eufonikus tematikus gócpontok kialakításának egész rendszerét" lehet benne megfigyelni. E módszer — az eufóniai elemzés — alapján jutott el arra a következtetésre, hogy pl. a *Smrť státišcov* (Százszek halála) című költeményben (*Čerň na palete*) a „boli" (fáj) és „žalovat" (vádolni, panaszkodni) szavak ilyen gócpontok, amelyek a költemény kontextusában egy olyan fiatalember „fájdalmas kiáltását" jelentik, akit halálos betegség fenyeget, de jelentik a környörtelen társadalmi rendszer ellen emelt „vádát" is. A *Vlak vyst'ahovalcov* (A kivándorlók vonatja; a *Pohl'adnice* — Képeslapok — című kötetben) című költemény elemzésénél viszont a „vlak" (vonat) szónak van ilyen funkciója, amely az egész költemény eufóniájának mintegy középpontja. A szerző az eufónia kutatását munkája elsőrendű feladatának tekinti, s „olyan kulcsnak, amellyel ki lehet nyitni a mesebeli tizenharmadik szobát annak . . . elátkozott poézisével (a Fraňo Král'-éval) együtt". Ennek a segítségével akarja bemutatni Král' költészetének értékeit.

A szerző a költemény hangrendjének két síkját (a hangzókat s a szavakat) különbözteti meg. Az első „verssorról verssorra" haladva, a másik viszont az egész költeményen át válik valósággá, s néha „az ismétlődő hangok, illetőleg szavak onomatopoeikus felhasználásán, azok „érzelmi és képzélet-ébresztő expresszivitásán" alapul. Král' verssorai „eufonikus rendszerének" kutatása közben — s a legtipikusabb verseket választja ki erre a célra — az ún. „horizontális eufóniát" tartja szem előtt, tehát az egyes hangok (fonémák) sorrendjét a verssorokban és azok frekvenciáját. Nemcsak a magán- és mássalhangzókat

tartja az eufónia „építőanyagának", hanem az ún. hang-echókat, a fonémákat és morfémákat is, amelyek felhívják a figyelmet és kiemelnek néhány szemantikai és hangtani szempontból jelentős szót a költemény kontextusából, s ez a szerző szerint az egész költemény „hang- és jelentéstani konstans"-a. A szerző figyelemmel kíséri alakjukat és gyakoriságukat a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagokban; ebből érdekes képleteket kap, amelyeket néha több eufonikus sorba állít össze. Így például a *Balt* elemzésénél 627 képlete van; a *Večerné verše* (Esti verssorok — a *Pohl'adnice* — Képeslapok — c. kötetben) eufonikus elemzése tizenkét oldal. Brezina megállapítja, hogy „Král' eufóniájának alapja az azonos hangok és hangcsoportok szabályszerű ismétlődése a verssorok hangsúlyos ütemrészeiben". A vertikális eufónia esetében az egyező hangcsoportok (illetőleg morfémák) és szavak előfordulását kutatja, vagy egy strófában vagy egy egész költeményben. Úgy vélem, hogy itt több figyelmet kellett volna szentelnie az eufónia szempontjából legkifejezőbb és legjelentősebb jelenségeknek — a rímeknek s kapcsolatuknak a verssorok és az egész költemény teljes hangrendszeréhez.

Brezina munkája részletesen mutatja be Fraňo Král'-nak nemcsak alkotó módszerét és annak „eredményeit", hanem belső fejlődését is és helyét a szlovák költészetben. Nem hallgatja el az olyan kellemetlen tényeket sem, hogy a költő életének utolsó fázisában (a *Jarnou cestou* — A tavasz útján — című kötetben) művészi szempontból hanyatló tendenciát mutat, a sematizmusnak rója le adóját. A szerző megkeresi e jelenség okait, s azokat főleg abban találja meg, hogy Král' verseiben megszakad a nyelvi (eufonikus) és jelentéstani elemek kapcsolata, hogy nem veszi tekintetbe az ábrázolt valóság dialektikáját, s hogy „egészben véve felazítja a versek művészi megszervezését".

Brezina művében tehát Král' költészete eufonikus vizsgálatának szempontjai vannak túlsúlyban, s ezeknek alapján kockáztatja meg azt az állítást, hogy „gyakran éppen az ún. hangképek alkotják a költemény tartalmát". Ennek ellenére Brezina az eufóniai elemzést a költői mű többi elemének (ritmusának, kompozíciójának, mondattanának, képei struktúrájának) kutatásával kapcsolja össze, s ezzel válik a műalkotás szemlélete sokkalalábbá és elmélyültebbé.

JÁN GREGOREC
(Nagyszombat)

Критический реализм XX века и модернизм. Издательство «Наука», Москва, 1967. 286. (Редакционная коллегия: Н. Н. Жегалов, А. С. Мясников, Р. М. Самарин, Я. Е. Эльсберг.)

A kilenc érdekes tanulmányt tartalmazó gyűjtemény az 1966-ben megjelent *Современные проблемы реализма и модернизм (изд-во «Наука»*) c., hasonló típusú kiadvány folytatása. Az egyes tanulmányok különböző szerzőktől származnak, de a könyv egésze azonos szempontokat tükröz, egységes célt követ s így a szovjet irodalomtudomány modernizmus-felfogásának érdekes dokumentuma. Szerkesztői az előszóban kijelentik, hogy bár a modernizmus lehet hatással a realista írók alkotó módszerére, e kétféle törekvési ideológiai és művészi elvei alapjukban ellentétesek és összeegyeztethetetlenek. A könyv célja a XX. századi kritikai realizmus és a modernizmus érintkezési pontjainak kutatása, kapcsolataik vizsgálata. A tanulmányok egy része elvi érvényű áttekintésre törekszik, míg más része egyes írók, ill. művek konkrét elemzésével közelíti meg a kijelölt célt. Így, J. J. Elszberg *Új jelenségek a XX. század közepének kritikai realizmusában* c. tanulmánya azokat a nyugat-európai regényeket veszi vizsgálat alá — elsősorban M. Frisch, I. Calvino, H. Böll műveit —, amelyekben a társadalmi próbatétel és az egyéni felelősség problémája áll a középpontban. G. A. Belaja és N. Sz. Pavlova *Az írói állásfoglalás a mai kritikai realizmusban* címmel azokról a bonyolult, gyakran irreális és groteszk hatásokat eredményező áttételekről értekezik, amelyeken keresztül a modern irodalmakban az írói egyéniség és mondanivaló érvényesül. I. D. Nyikiforova a jelentős mértékben francia hatásokra épülő mai algériai regény kiemelkedő képviselőinek (M. Feraoun, M. Dib, Kateb Yacine, M. Haddad) munkásságán érzékelteti a kritikai realizmus és a modernizmus együttes hatásának lehetőségeit. I. J. Podgajecakja a szürrealizmus poétikájának összefoglalására tesz kísérletet s azt a felfogást teszi magáévá, hogy olyan költőknél, mint Aragon, Eluard, Prévert, Ponge, vagy Saint-John Perse, a szürrealizmusból való kiút nem annak elveivel való teljes szakításon, hanem a szürrealista poétika „harmonikus tételén” keresztül vezetett. J. V. Jermilova *A lírai én a realizmus és a modernizmus költészetében* c. cikkében Sz. Jeszenyin és az imaginisták kapcsolatait fejtegeti s arra a következtetésre jut, hogy ez a kapcsolat végeredményben teljesen külsőleges és kevésbé jelentős volt.

A szűkebb témákat tárgyaló tanulmányok közül M. Sz. Kurginyan *A tragikum művészi felfogása T. Mann „Doktor Faustus” c. regényében* címmel a nagy író legproblematisabb regényének eszméi és formai architektonikáját boncolgatja, N. B. Jakovleva *Az ember és a történelem Ivo Andrić életművében* c. tanulmányában a jugoszláv irodalom klasszikusának sajátos, a realitást és a mítoszt egyesítő módszeréhez igyekszik közeledni. Sz. G. Bocsarov, aki főként a lélekábrázolási módszerekkel foglalkozó cikkeivel vált már korábban ismertté s nemegyszer vitatottá, ezúttal Proust és a tudatáram kérdéseit fejtegeti, míg T. K. Kulova, az ismert Andrejev-kutató *Leonyid Andrejev művészi útkeresései* címen közöl tanulmányt.

Az utójjára említett két tanulmány nézetünk szerint a gyűjtemény legfigyelemreméltóbb darabjai közé tartozik. Sz. G. Bocsarov cikke talán az egyedüli az egész kiadványban, amelynek vonalvezetése nem fér bele teljesen a szerkesztők által a bevezetőben kifejtett koncepcióba. Utóbbi Proustot is azok közé az írók közé sorolja, akik zsákkutatóba kerültek, mert lemondtak az élethez való aktív viszony és az elővezető utak kereséséről. Bocsarov Proust regényét szintén válságjelenségnek tartja ugyan, de szembeáll azzal a felfogással, hogy a francia író egyszerűen és kizárólagosan „impreszionista”, s egyaránt elveti művének „gasztronómiai” élvezését, amely a sznob olvasó jellemzője, és a „szigorú kritikának” azt a törekvését, hogy az író módszerében ne lásson egyebet, mint a jelentéktelen benyomásokban és érzetekben való öncélú, dekadens gyönyörködés igényét. Bocsarov kifejti, hogy Proustnak mindig van mondanivalója, s ez a mondanivaló éppen ahhoz a problémához — az emberi aktivitás és alkotóerő kérdéséhez — kapcsolódik, amely a kötet szerkesztői szerint is vízvonalas a realizmus és a dekadencia között. A szovjet kutató álláspontja ebben a kérdésben közel áll N. Sarraute ismert felfogásához, amely szerint Proust hiába igyekszik alakjait a lélektani anyag részecskéivé felaprózni, könyvének elolvasása után e részecskék jellemekké, sorsokká állnak össze. Míg azonban a francia írónő ezen az alapon elavult írónak tartja Proustot, addig a szovjet kutató éppen ebben látja jelentőségét és a dekadensektől való különbözőségét. Érdekes a párhuzam is, amelyet Bocsarov Proust és a tudatáram-irodalom másik nagy képviselője, Joyce között von. Szerinte Proust és Joyce — két ellentétes reakció egy, bizonyos értelemben közös szituációra. Proust csak „interieur”-t ad — számára a tudat ilyen interieur, amely

mindig elválasztja a külső világtól — Joyce-nál viszont alapvető fontosságú az anyagi világgal való, többnyire egyenesen demonstratív érintkezés. Proust mégiscsak sűrít, rendszerez, — míg Joyce-nál hiányzik az „irányított tudat”, amelyet saját logikája, célja mozgatna; nála minden jelentéktelen apróság akadálytalanul betör a tudatáramba és új fordulatot ad annak. Bloom tudatárama — a tudat bombázása véletlen tényekkel. Bloom empirikusan alantas tudata és Marcel „finomított” tudata — két polaritás, de közös alapjuk: a tudatnak, mint olyannak, feszült és „egyeses” viszonya a külső valóság tényéhez. Proust tudatvilágában ez a való tény illuzórikusan kiküszöbölődik, Joycenál durva tényként, erőszakosan bevonult a tudatba. Úgy véljük, a szovjet kutató közel áll azokhoz, akik Proustban nem a dekadenset látják, hanem a „legmagasabb értelemben vett”, „modern” realistát.

T. K. Kulova Andrejev-cikkének az ad jelentőséget, hogy hosszú idő óta először veti fel a századforduló nagy tehetségű és népszerű orosz írója újraértékelésének és általában : az Andrejev-kutatás elméleti és történeti jelentőségének kérdését. Bár Kulova is azon a véleményen van, hogy Andrejevnek a realizmus és a dekadencia összehétkéltetésére irányuló törekvése a két áramlat elvi szembenállása folytán eleve reménytelennek bizonyult, mégis a századelső legjelentősebb orosz drámaírói között tartja számon a művészt, s hajlik egyes olyan törekvéseinek elfogadására, amelyek ellentmondanak a hagyományos realizmus módszerének s amelyeket a kutatók többsége a legutóbbi időkig elvetett. Kulova cikke kétségtelenül a szovjet irodalomtörténészek Andrejev-felfogásában végbe menő változásokról tanúskodik.

KARANCZY LÁSZLÓ

Michel Raimond: La Crise du Roman.
Paris, 1966. José Corti, 539.

A regény válsága napjaink egyik legdivatosabb vitatémája. Noha Raimond könyve csak a 20-as évekig tárgyalja a regény válságának történetét, néhány tanulságot a mai irodalmi életre vonatkozólag is levonhatunk belőle, és megtudhatjuk, hogy a manapság oly gyakran emlegetett regénykrízis nem éppen új keletű. Raimond adatok, cikkeik halmazával bizonyítja, hogy ez a probléma nemcsak 1966-ban, nem is 1925-ben, hanem már 1890-ben is izgatta a regényírókat és a kritikusokat. A cím sem

eredeti. 1890-től 1925-ig rengetegen írtak ilyen vagy hasonló című és tartalmú cikkeket, tanulmányokat. Már a naturalizmus virágzása idején felmerült a kritikusokban az az aggály, hogy a regény haldokló műfaj. Ez annál is érdekesebb, mert éppen ezt az időszakot a regény elburjánzása, a metafizikus, moralizáló és társadalmi regények áradata jellemzi leginkább. Mindez nem zavarja a teoretikusokat abban, hogy elméleti szempontból halálra ítélik a regényt, és megkíséreljék a haldoklás szimptomáit is megtalálni.

E kétségek, viták oka valószínűleg az, hogy a XX. század új viszonyainak nem felelt meg többé a balzaci realizmus a maga szélesen hömpölygő, zárt struktúrájú, szigorú kronológiájú regényeivel, kívül-belül gondosan determinált alakjaival. Az új ember bonyolult problémáira komplexebb válaszokat keres, és ezáltal a regénynek nemcsak a szemlélete, hanem a technikája is megváltozik. Ugyanakkor a kritikusok még sokáig ragaszkodnak a XIX. századi regényterminológiához, miután ehhez a regényeszményhez igazítják mércéjüket, kétségbeesnek annak láttán, hogy az új regény nem követi a kipróbált metódust. A modernebbek, érezve a kor követelményeit, elfogadják az új változatokat, de nem tudják kialakítani a megfelelő esztétikát. Raimond szerint ebben az időszakban nem annyira a regény válságáról, hanem sokkal inkább a kritika válságáról van szó. A kritikusok a kérdésfeltevésen és a gyakran pozitívista értékrendek felállításán kívül nemigen tudnak mit kezdeni a sokféle regénykísérlettel.

Valójában a regény krízise olyan időszakban kezdődik, amikor észreveszik (Maupassant megírja a *Pierre et Jean* előszavában), hogy a „regény” címkét a művek egy teljesen heterogén csoportjára ragasztják.

1890 felé egyetértenek abban, hogy a naturalizmus a nyomorúságos és a tisztátalan bemutatásával már nem elegendő, és hogy „a realista, ha igazán művész, nem az élet banális fényképét, hanem sokkal inkább a realitás lehető legteljesebb, legérzékletesebb vízióját akarja nekünk bemutatni” (Maupassant).

A naturalizmussal szemben egyrészt a wagnerizmus az, amely az ifjú generációt átfűti: minden érdekes, ami nem érhető el brutális és felszínes érzékeléssel, a láthatón és tapinthatón túli világ; másrészt az érzékeny, ironikus, antiromantikus szimbolikus mesék.

A *Voyages d'Urien* és a *Paludes* — antiregények, amelyekben vannak ugyan szereplők, de szokványos élettörténetük, környezetrajzuk, plasztikus háttérük nél-

kül. Ez a generáció elveti a balzaci és zolai realizmust, de egyelőre nem tud helyette mást. Proust adja majd a revelációt. Proust, Gide, Alain Fournier, Mauriac — ezekben az évtizedekben ők hoznak igazán újat.

Raimond bámulatraméltó pontossággal mutatja ki, hogy a regény válsága a forma, a technika krízise volt. (Mintha ezt tekintené elsődlegesnek: említi a pszichológiai és ideológiai problémákat is, de szinte túlzott részletességgel vizsgálja a technikai kérdéseket.) Bizonyos fókusz igazán van: az új tartalom kifejezéséhez a megfelelő forma keresése nagyon foglalkoztatta az írókat és a teoretikusokat egyaránt. Milyen legyen a forma a teljes, a változó, a megsokszorozódott Én megjelenítésére?

Raimond több oldalról világítja meg a technikai újítás részleteit: a költői próbálkozást, a történet felbomlásának folyamatát. Sajnos, az alapos formai elemzést nem támasztja alá biztos és egységes esztétikai koncepció.

A tanulmány egyik érdekes fejezetében a szerző a regény regényéről, pontosabban *A pénzhamisítóról* beszél. (A kommersz regények és a regényírások ilyen virágzása-kor feltűnő, hogy az írók egyre inkább érdeklődnek az alkotás útjai iránt, feltárják műhelytitkaikat, keresik az olvasóval való közvetlenebb érintkezést — ha még egyelőre szereplők, cselekmény közbeiktatásával is!) A regényíró-hőssel Gide nemcsak a képzelet szabadságát és a tények pontosságát békíti össze: a regény alapvetően esztétikai karakterét bizonyítja be az Én kalandjainak szándékosan mesterséges tételével.

A korszak legnagyobb regénytechnikai felfedezése a belső monológ volt; ezzel a módszerrel akarta az író a lélek teljes életét, reális mélységét kifejezni.

A belső monológgal megváltozott a regény szemlélete, nézőpontja is. Az egyén kerül a mű központjába, és ez a folyamat teszi érthetővé az 1945 utáni irodalom szubjektív realizmusát.

A belső monológ és a sokféle optika azonban sohasem lehet öncélú, mondja Raimond. Az írói mindenhatóság pótolhatatlan. Ez az, amely a regényesség magaslatára emeli az olvasót, és amely a képzeletművének hatalmat és vonzerőt kölcsönöz.

A kompozíció is átalakul, az elbeszélés rövidebbé, gyorsabbá, zeneileg komponáltabbá válik. A szerkesztés új típusa legalább annyira a tudatosodás, mint a spontán érzés eredménye. A tanulmány sokszor utal az orosz és az angolszász irodalom hatására. Joyce, Henry James, Dosztojevszkij nélkül nem is lehet megérteni a korszak francia irodalmának pezsgését.

De érezzük azt is, hogy ez a krízis egyben sajátosan francia jelenség: az olyan fogalmak, mint „az egyén szabadsága”, „az elbeszélés rendje”, „a pszichológiai pontosság” stb., egy egész esztétikai kódex jelenlétét sejtetik. És a francia irodalom nagyon ragaszkodik az ilyen esztétikai elvekhez. Olvashatjuk a tanulmányban is, hogy a korszak alkotásainak szinte mindegyike vagy hosszas esztétikai meditáció után, vagy irodalmi viták reakciójaként született.

A regényelmélet fontos kérdése a személyiség felbomlása. Proust szétbontja hősét, megmutatja egy érzelmi és intellektuális élet bizonytalanságát, ellentmondásosságát — ugyanakkor újra is komponálja a pszichikai térben létező narrátor segítségével. A prousti hős csodálatosan mozgékony, de egyben olyan tipikus is, mint akármelyik balzaci figura.

Proustnál nincs cselekmény, de az elbeszélés historitása mégis nyilvánvaló. Szaggatott, alakatlan, de az érzéki emlékezet törvényei szerint felépített. Nincsenek „nagy szociális jelenségek”, de a társadalom mégis jelen van. A valódi tapasztalatokból származó átélte tartalomnak racionális kompozíciós rend felel meg. Így alkotja meg Proust azt a regényt, amelyet a naturalizmus másnapján többé-kevésbé tudatosan igényeltek. Proust magára vállalta — állítja Raimond — kora regényíróinak legnagyobb gondját: az élet és a művészet összehangolását.

Az első világháború utáni regényt mindenekelőtt az új pszichológia megteremtésére irányuló törekvések jellemezték, de ennek a pszichológiának legnagyobb hibája, hogy az egyéniséget mindentől izolált egységnek tekinti. A külső realitást leíró regény és a világot vízióként ábrázoló szimbolikus mese között volt még hely az új típusú regény számára, amely a vízió és a realitás egységét tudta volna adni, amely összebékítette volna az egyént a világgal. A regény válságának azért volt nagy jelentősége, mert része volt egy intellektuális drámának — mondja Raimond. A világ képe szétföredezett, és az író feladata volt, hogy megmutassa ennek az abszurd világképnek a komplexitását. Csakhogy Raimond nem elemzi mélyebben ezt az intellektuális drámát. Hibája a könyvnek, hogy az irodalmi kérdések analízise nincs dialektikus egységben a kor gazdasági, politikai, társadalmi változásainak vizsgálatával. A regény válsága nem egyszerűen az egyének, a regényírók individuális drámája, hanem mindenekelőtt a megváltozott és differenciálódott társadalmi helyzet okozza.

Egyáltalán: kérdéses, hogy valóban beszélhetünk-e válságról ebben a periódus-

ban. Hiszen Raimond a regénynek csak egyetlen típusát vizsgálja, és a korabeli kritikusok is a regények csak egyetlen csoportja alapján aggályoskodnak. Pedig ekkor olyan „tradicionális” regényóriások születtek, mint a *Thibault-család*, *Az elvarázsolt lélek* stb. A XIX. századi realizmus továbbfejlesztett folytatása szükségszerű volt, de éppígy az újítás is. Ezért nem lehet egyértelműen kijelenteni, hogy a regény műfaja válságba került, csupán az írók egy része keresi az önkifejezés új, kísérletező formáját.

Raimond tanulmánya kiváló filológus munka, de nem magyaráz, nem keresi a mélyebb összefüggéseket, és főképpen egy sor, a tárgyalat korban létező és jelentős irodalmi tényt figyelmen kívül hagy.

Az irodalmi mű belső értékein kívül fontos az olvasókra gyakorolt hatása is. Raimond idézetei segítségével végigkövethetjük az esztétika és a kritika történetének 1890 és 1925 közötti szakaszát. Ez nagy erénye a tanulmánynak, hiszen a kritika története mindig kissé mostoha, elhanyagolt része volt az irodalomtudománynak.

Ugyanakkor sajnálatos, hogy a szerző csak a tradicionális francia folyóiratok véleményét közli. Összegyűjti, idézi, tanulmányozza a korabeli kritikákat, anélkül, hogy a jelen véleményét hozzátenné. Ha ad is valamilyen elméletet, ez nem más, mint a hagyományos regény tisztelete, méghozzá XIX. századi értelemben.

A korabeli cikkeket vizsgálva Raimond bebizonyítja, hogy 1890 és 1925 között „a regénynek rossz volt a közérzete”, s egyes írók elavult műfajnak tartották. Kár, hogy csak a 20-as évekig tárgyalja a regény kérdéseit, hiszen éppen 1925–27-től kezdve jelentkezik az a problematika — a „condition humaine” —, amely egészen 1945-ig, vagy még tovább táplálja a francia irodalmat, és olyan nagy műveket ihlet, mint a *Thérèse Desqueyroux*, *Adrienne Mesurat* (Julien Green), *Sous le soleil de Satan* (Bernanos), *Les Conquérants* (Malraux).

Raimond úgy ír 1966-ban, mintha 1925-ben élne, mintha nem ismerné a „történet”, a történelem folytatását.

GORTVAI ANNA

André Dabiez: Visages de Faust au XX^e siècle. Littérature, idéologie et mythes. Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris — Sorbonne. Série „Recherches”, tome XXXIII. Presses Universitaires de France, 1967. 557.

Tizenkét év kutatásainak eredményét kapja kézhez az olvasó a Faust XX. századi (pontosabban 1900 és 1955 közötti) értelmezéseit és feldolgozásait tárgyaló vastkos kötettel. Több mint 150 szépirodalmi és egyéb alkotás — dráma, regény, vers, opera, balett, film, bábjáték stb. —, valamint ennél jóval több tanulmány, kritika, vitairat, filozófiai, pszichológiai, szociológiai és teológiai tárgyú munka kerül benne ismertetésre, hatalmas apparátussal, a könyvnek csaknem egynegyedét kitevő jegyzetanyaggal.

Dabiezies főleg német, angol, spanyol, olasz és francia nyelvterületről gyűjtötte össze a Fausttal kapcsolatos műveket: ez könyve arányait is eleve meghatározza. Anyaga zömmel nyugat-európai, a többi ország tárgyalása ehhez képest háttérbe szorul.

A vizsgálódás szempontjaira már a figyelmet ébresztő alcím is céloz: a cél irodalom, ideológia és mítosz kapcsolatainak felderítése Faust XX. századi történetében. A szerző egyik alaptétele: Faust nem csupán irodalmi téma. Minden kor a maga képére formálta őt: ahogy a reneszánsz polihisztort, a Sturm und Drang lázadó titánt, a klasszicizmus örök embert, a romantika aktív hőst látott benne, úgy a mi századunk is („notre siècle positif et technicien”) számtalan Faust-értelmezést ismer. Ezeket az elemekre lebontott és egy-egy új vezérszempont alapján újrakeresztett Faust-arcokat vizsgálja, s elsősorban az érdekli, hogy ki mit vesz át az elődöktől (főleg a XVI. századi Volksbuch, Goethe és Nietzsche hagyatékából); hogyan értelmezi magát a hagyományos „mítoszt”, illetve hogyan alakítja, magyarázza saját, új Faust-koncepcióját.

A könyv — tulajdonképpen Nyugat-Európa XX. századi történelmének és művelődéstörténetének metszete — már időbeli tagolását tekintve is a politikai eseményekhez igazodik: öt fejezetének korszak-határait a két világháború kitörésének és befejeződésének időpontjai határozzák meg.

Az első rész főleg Goethe, Nietzsche és Gounod hatását vizsgálja a századforduló nagy irodalmi anyagában — melyben olyan egyéni szülemények is felbukkannak, mint Faustulus (Faust fia), vagy Mephistophela (a csábító női változata) —, Luna-csarszki forradalmi drámájától egészen a japán végletig: a harakirival pusztuló Faustig. Már itt igen erős gyökeret vert Nietzsche filozófiája a fausti *Sehnsucht* és *Streben* értelmezésében. Ezt állítja szolgálatába az első világháborúban a nemzeti ideált Faustban megtalálható német propaganda; de az antantországok is felhasznál-

nálják Faustot egy különös szereposztás formájában: a kalandor Németország (= Faust) el akarja csábítani Oroszországot (= Margit) Ausztria (= Márta) segítségével . . . Spengler már kifejezetten nietzschei nyomokon halad tovább: Faust egyre inkább közeledik Zarathustrához; és már 1918-ban együtt merül fel a „fausti faj” és az „életér” fogalma, s a „fausti tragikum” hatásként az erőszak és a megsemmisítő győzelem öröme . . . Csaknem az egész könyvre jellemző a szerző mondata: „Le danger est grand de voir cette figure mythique accaparer par la politique et dénaturée en idéologie.”

A két háború között Paracelsus, Parsifal, Luther mellett emlegetik Faustot, a misztikumot és az „örök tiltakozást” megtestesítő mágusként. Garcia Lorca Spanyolországban versel róla, Angliában *Fausting* néven bukkan fel, Itáliában Croce és Gentile állítják ismét az ideológia szolgálatába; Németországban már a rosenbergi demagógia gyúrja át saját céljaira. Mefisztó a zsidósággal azonosul, a mítosz irracionális homálylá, a fausti tett-kultusz agresszív brutalitással torzul, míg föl nem váltja Faustot az új német ideál: Siegfried.

Jóleső írói öntudattal viszi vissza az eldobott Faustot az irodalomba Paul Valéry és Thomas Mann. Valéry hősnének fausti vállalkozása a „totális”, mindent elmondó könyv megírása, fausti pillanata az élet teljes öntudattal való átélése: „Vivre. N'est-ce pas tout? Mais il faut le savoir.” Thomas Mann regényének lényege: Nietzsche-életrajz és a modern művész problémái Fausthoz visszavezetve, s ezáltal Németország fatális lendületének ábrázolása — írja Dabiezis.

1945 után az NSZK-ban nagy vita folyt: ideál-e Faust vagy intő példa? Volt, aki magát Goethét is felelőssé tette Németország sorsáért; a józanabbak jelszava ez volt: „Ne csináljunk Goethéből alibit!” A múlt igaz értékelését Karl Jaspers mondta ki: „A Goethe utáni német kultúra végzete, hogy mindezeket az utakat végigjártuk. Annyi ember közül mindenki kis Goethe akart lenni. Goethe által minden megbocsáttatott. De nincs jogunk ahhoz, hogy Goethe-re hivatkozva igazoljuk magunkat . . .”

Dabiezis tárgyilagos előadásmódra törekszik: általában csak ismert, ellentétes nézeteket ütköztet egymással; ő maga nemigen foglal állást, csak ritkán helyesel vagy kételkedik. Egy fejezetben vált csak át ironikus-gunyoros hangra: az „Un Faust marxiste?” (!) címűben. Meglehetősen kevés anyag (főleg az NDK 1953-ig megjelent kiadványai alapján állítja azt, hogy „a marxizmus képtelen Faustot teremteni

a maga képére és hasonlatosságára” . . . Elveti Lukács György és a marxista irodalomtudomány eredményeit, inkább tagadva őket, mintsem vitatkozva velük, s egyedül Brechtben tudja értékelni azt, hogy „állandó gondja a viták irodalmi síkra való visszavezetése”. Már a bevezetésben elismeri azonban a szocialista országok kutatásainak elégtelen ismeretét, s objektív okokra, „documentation limitée”-re hivatkozik.

A könyv fő érdeme első sorban a hatalmas anyag egybegyűjtése és átfogó ismeretése, nem pedig az elméleti kérdések megoldása. Az alcímbe említett irodalom-ideológia-mítosz kapcsolatról elvonatkoztatott, tételek következtetéseket nemigen tesz, inkább csak anyagán keresztül illusztrálja az összefüggéseket.

A magyar szakirodalmat Heinrich Gusz-táv és Lukács György képviseli; a szépirodalmi feldolgozások között Bródy Sándort (*Faust orvos*), a zene területén Lisztet (*Faust-szimfónia*), Thomas Mann-nal kapcsolatban pedig Körmendy Ferencet említi a Faust XX. századi arcait ismertető fausti méretű könyv.

KOROMPAY JÁNOS

Zlatko Klátik: Vývin slovenského cestopisu. SAV, Bratislava, 1968. 476.

Nehéz feladatra vállalkozott Klátik, mikor a szlovák útleírás fejlődésének meg-rajzolását tűzte ki célul. Részben az előmunkálatok hiánya (a magyar irodalom-történet sem tud ilyen tárgyú munkát fölmutatni), részben az anyag meglepő bősége okozhatott problémát. A szerzőt dicséri kutatásainak alapossága, az elméleti alapvetés után fölépített gondolati váz szilárdsága, biztonsága.

Az útleírás *műfaját*, műfaji változatait rajzolja föl, széles körű ismerettel, kitűnő világirodalmi példákkal. Csak a legújabb irodalmat hagyja figyelmen kívül, azt az újságírás s a legmagasabb igényeket is kielégítő irodalom közt elhelyezkedő típus, melynek jellegzetes képviselője *Egon Erwin Kisch*. A következőkben a szlovák irodalomtörténet korszakolását elfogadva kíséri figyelemmel a szlovák útleírás fejlődését. A klasszicizmustól a romantikáig című fejezetben a különféle műfaji változatok kialakulását nyomonza; a romantika című részben e változatok bővülését, kiegészülését; az útleírás teljes értékű polgárjogot nyer az irodalomban. A romantikától a realizmusig, ez a negyedik fejezet címe. A különféle műfaji változatok el-

rendeződnek, differenciálódnak. A realizmus kora következik (más kérdés, hogy — a szlovák akadémiai irodalomtörténet álláspontja is ez — mennyire lehet Hurban-Vajanskýt e címszó alatt tárgyalni), a szlovák útleírás különféle formái, műfajai elérik — a szerző szerint — fejlődésük csúcspontját. A hatodik fejezetben moderneknek nevezte őket, beszél Krofta, Tajovský, Stodola, Rázus s Kukučín útleírásairól, valamint az útleírás más irodalmi műfajokba való visszahívódásáról felszívódásáról. Az eddigiekből is kiderült talán, hogy a szerző túlságosan köti periodizációját, ott kerül kissé zavarba, ahol átmeneti jelenségekről van szó. Helyzetét megkönnyíthette volna, ha a szlovák útleírások mellett a környező-szomszédos kelet-európai népek hasonló irodalmi törekvéseire is fölfigyelt volna. Ezt azonban — mint írjuk — az előmunkálatok hiánya szinte lehetetlenné tette. Éppen az útleírásnak a regényből, elbeszélésből való kezdeti kiválását világította volna meg jobban, ha a szerb Obradović s a magyar Kazinczy hasonló műveire is vetett volna egy pillantást; ahogy a Stúr-iskola tevékenysége is plasztikusabban állna előttünk Petőfi vagy Jókai hasonló útleírásaival összevetve. Vajanský „eszményítő” realizmusa pedig inkább ellentéte Kukučín kritikái realista törekvéseinek. E feszültséget nem oldhatja föl a szerző avval, hogy az 1880-as, 1890-es évek két irányát látja bennük megtestesülni. Közelebb járna az igazsághoz, ha romantikus elemek továbbélését mutatná be Vajanský prózájában.

Sajnáljuk, hogy Klátik nem folytatja vizsgálódásait napjainkig. Az útleírás nem avult el, nem szívódott fel. Elég, ha a szlovák irodalomban Hečko, és Tatarka, a magyarban Illyés Gyula vagy Németh László nevét említjük.

Tartalmas, fontos könyvet tett az olvasók elé a szerző. Módszertani alapvetései a magyar irodalomtörténeteket is segíthetik egy hasonló munka elkészítésében.

FRIED ISTVÁN

Christof Schmid: Monologische Kunst. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart—Berlin Köln—Mainz, 1968. 120.

Nietzsche vezette be a „monológikus” fogalmát az esztétikai irodalomba, amelyet azóta gyakran használnak a modern gondolkodás- és alkotásmódra vonatkozó fejtegetésekben. Ez a mű kifejti a „monológikus” fogalmát és megkísérli a modern irodalomra alkalmazni H. E. Nossack

művei alapján, s egyben elsőnek tesz kísérletet ezen művek mélyebb elemzésére.

A szerző a „monológikus” alkotói alapérzésként fogja fel, amely a hagyományos gondolkodás- és létezőmód pusztulásának élményéből fakad, az embert önmagára utalja, ezáltal válnak ezek a művek az individuális lét új lehetőségei utáni kutatás dokumentumaivá. A szerző kimutatja Nossack műveiben a monológikus alkotói alapérzést, valamint analizálja gondolkodási, nyelvi és kompozíciós formáit.

Mindenekelőtt a monológikus létezés- és alkotásmód fogalmát fejti ki, megkülönböztetve ezt a monológótól. Utal Beckett *Utolsó tekerésére*, s ezt a társ nélküli beszédet, ezt az írói magatartást nevezi monológikusnak. Nem az a döntő, hogy van-e más is a színpadon vagy pedig nincs, hanem az, hogy a beszéd nem azért hangzik el, hogy valaki meghallgassa. A monológikus magatartás éppen azért jött létre, mert az egyén számára megszűnt a külvilág, körülötte űr van, ha lenne is valaki, aki meghallgatná, akkor sem értené meg. A monológikus beszéd szükség-szerű életmegnyilvánulás, célja nem a közlés, hanem önmaga a beszéd folyamat. Az egyén az űrbe való beszéd során egy határhelyzetet él át, a párbeszéd magányába vonul, hogy elérje az önmagával való találkozást.

A mai irodalomból csak a monológ lehet időálló — Nossack szerint — mert ez pontosan tükrözi az „absztrakt igazságok bozótjában elveszett ember helyzetét”.

Nossack a *Der Untergang*-ban megismertet azzal az élménnyel, amit benne Hamburg pusztulásának közvetlen átélése váltott ki. Ez képezi a kiindulópontot és a háttérét későbbi műveiben: a hagyományos léttartalom összeomlásának élményét mutatja be egy nagy pillanatban. Felfogása szerint a város pusztulása nem külső erők romboló tevékenységének következménye, hanem igazi oka az emberben rejtőző pusztító és önpusztító erők kitörése. A pusztulás az embereket időn kívül taszította, most jön a felejtés, a megtörténtet meg-nem-törtéنتé kell tenni. Aki a múltra emlékeztet, azt megölik. Nossack szerint a XX. század alapélménye: nincs már semmi, amit állandónak lehetne tekinteni. Nem lehetséges többé objektív mondanivaló, mert nincsenek objektív dologi kapcsolatok. A beszédnek nem is lehet közlési karaktere, mivel a régi tartalmakat közvetítő szavakkal lehetetlen az új szituációt kifejezni, az újat csak a látszólag objektív állítás állandó

relativitásával lehet érzékeltetni. Így lett a monológikus magatartás a pusztulás élményének következménye. A partner elvesztése, akivel közölni lehetne valamit, a tartalom elvesztése, amit közölni lehetne, a közeg elvesztése, amivel közölni lehetne és végül a közléshez szükséges intenció elvesztése az embert önmagára utalják és megalapozzák monológikus tartását.

Amit az *Untergangban* megkezdett Nossack, azt folytatta tovább a *Nekyia*-ban. A felejtés és beismerés parabolája szolgál az elbeszélés alapjául. A szerző — Christof Schmid — szerint, ebben a parabolában van egy lehetőség, ami a realista ábrázolás számára elérhetetlen, mégpedig az, hogy az elbeszélő tömör nyelven, egy konkrét példára való szorítkozással a valóság új képét érzékelteti, ami pontosan megfelel a megfoghatatlan valóság személyes élményének. Ezen a parabolisztikus síkon szólal meg Nossack a *Nekyia*-ban, de nem azért, hogy a parabola segítségével ragadjon meg egy külső valóságot, hanem hogy a parabolában létrehozott valóságot leírja. Az alvás, az álmodás síkja állandóan keveredik a történetes síkjával, az elbeszélő kilép az előbbiből, kimegy a halott városba, s aztán ismét visszatér az álomvilágba. Körülötte romok, halottak és mozdulatlanul fekvő emberek vannak, akik aludni látszanak. Az abszolút magány miatt az elbeszélő teljesen magára utalt. Amikor ebbe az ürbe beszél, egy „társat” teremt magának: „Egy lénynek beszélek, amiről azt gondolom, hogy egyszer itt lesz. Néha egészen határozott alakban áll előttem ez a lény és én megszólítom: Te!” A semmiből így teremt egy „túlsó oldalt”. Csak ott lehet a fikciót realitással emelni, ahol nincs valóságos „túlsó oldal”, s ennek feltétele a pusztulást követő úr. Így teremt a pusztulás káoszán egy új valóságot, egy új társat.

SZUSZKÁR MIHÁLY

Włodzimierz Wnuk: Moje Podhale. Warszawa, 1968. Instytut Wydawniczy Pax, 154.

Włodzimierz Wnuk a podhalei kultúra néhány — eddig alig ismert — alakjáról rajzolt portrét a könyvében. Műve publikálatlan dokumentumokra épül, emlékiratokra, melyek nem jelentek meg nyomtatásban, s így könyve forrásmunka értékű. Az első három tanulmányban megrajzolt Andrzej Chramiec, Andrzej Galica és Wojciech Brzega többé-kevésbé egy korban is élt; Chramiec 1869-ben, Galica 1873-ban, Brzega 1872-ben született s a második

világháború éveiben haltak meg. Első látszatra különösnek tűnik e három arcképvázlat mellett Józef Stolareczyk portréja, aki jóval korábban (1816—1893) élt, s akivel egyébként is többen foglalkoztak már. De a szerzői választás mégsem indokolatlan. Włodzimierz Wnuk ugyanis Stolareczyk portréjának megrajzolásakor is feltáratlan dokumentumanyagra épít, Andrzej Stopka emlékirataira, aki kortársa volt a fenti három podhaleinak (1868—1934). A legérdekesebb adatokat az Andrzej Chramiec tevékenységét tárgyaló tanulmány adja; márcsak azért is, mert Chramiec sokat vitatott alakját Wnuk „rehabilitálni” próbálja, igaz, szinte egyedül magának Chramiec doktor-nak az emlékirataira támaszkodva.

PÁLYI ANDRÁS

С. Великовский: К горизонту всех людей. Путь Поля Элюара. Москва, ИХЛ, 1968. 211.

A könyv, mint ezt alcíme is elárulja, voltaképpen pályakép: a szerző időrendben, biografikus keretek közt vázolja „Éluard szellemi formálódásának” folyamatát, s mint ez a bevezetésből kiderül, célja nem Éluard életrajzának és művészetének részletekbe menő feldolgozása, hanem „lírai mikrovilága alapszerkezetének és körvonalainak megrajzolása, a benne végbemenő strukturális változások külső, történelmi rugóinak s főképpen rejtett belső logikájának megértése”.

Sz. Velikovszkij ezt a célkitűzést következtetesen induktív módszerrel valósítja meg. Izgalmas elemzésekkel jut el az események, életrajzi tények felmérésétől a belső szemléleti, világnézeti változásokon keresztül egészen finom pszichikus rezdülések megragadásáig s már-már az alkotáslélektan körébe vágó folismerésekig. Ezt az utat járja végig minden fejezetben, amelyek egyenként Éluard költészetének egy-egy szakaszát foglalják össze, hosszmetsetben pedig azt az utat mutatják be, amelyet a költő járt meg „egy ember látókörétől mindenki látköréig”. Velikovszkij periodizációja végeredményben a következő: 1914—19, tehát az első világháború éveit alkotják az első szakaszt, ezt követi a „dada-lázadás” időszaka 1924-ig, majd a szürrealizmus éveit s itt a korszakhatárok már elmosódnak; úgy tetszik, 1939-ig két szakaszt kell megkülönböztetnünk, a „szerelem könyvei” korszakát és egy másikat, amit Velikovszkij mintegy 30-32-től számít és „A nagy hívás felé” címmel jelleme. Ezután következik 39-től 45-

ig a második világháború időszakára, majd végül az utolsó, a politikai költeményekkel és a „leckékkel” fémjelzett nagy korszak, egészen a költő haláláig.

A felosztás talán mechanikusnak tűnik. valójában korántsem az. Nézzünk egy példát: a húszas évek közepén, a szürrealista korszak első éveiben Velikovszkij álláspontja szerint a versek alapvetően „Én”-jellegűek, ez az „Én” azonban votaképpen egy univerzális szubjektumot jelöl, azaz impliciten magában foglalja az „Én” és a „nem-Én” viszonyát is. Személytelenség és magányosság ez mégis — a szerző számaival: „számára az »én« a »te«-vel együtt kezdődik”, azaz a szerelmes versek kötetében. Ez a második személy éppúgy univerzális, mint az első személy volt, a kedves „egy mindenki helyett”, „közvetítő, nem lezáró, hanem egyesítő láncszem”. Ez az immár expliciten vált elemi kapcsolat tágul a következő években a barátság láncszemével, s ezzel előttünk is áll az a sor, amellyel Velikovszkij Éluard látkörének tágulását jellemzi: az „én” — a kedves — a barátság — a világépítés fogalmait jelzik az egyes fokozatokat, amelyeknek láncolatát a szerző „éluard-i panteizmus”-nak nevezi.

Jelentős érdeme a könyvnek, hogy az éluard-i „mikrovilág” köré mindvégig nagy alaposággal rajzolja meg azt a művészeti-szellemi környezetet, amely közvetlenül hatott a költőre, s egyúttal a szimbolizmuson, a parnaszistákon át egészen a romantikáig halad vissza az Éluard-ig vezető szálak felgöngyölítésében. Kár, hogy ebből a körképből — vagy körképből — a képzőművészet jórészt kireked: néhány Picassóra, Max Ernstre, Dalira vonatkozó utaláson kívül nemigen kapunk egyebet, pedig ezeknek a kapcsolatoknak elemzése — gondoljunk csak a *Perspectives-re!* — nemcsak tanulságos, de szinte elengedhetetlen Éluard mélyebb megértéséhez. Még nagyobb kár, hogy a költői szemléletmód és magatartás valóban mélyenszántó vizsgálata mellett némiképpen elsikkad a versek tanúságtétele. Az idézetek inkább csak illusztráció-jellegűek, s paradox módon úgy tűnik, mintha csak a gondolatmenet igazolására szolgálnának, s nem maguk a versek volnának a levont következtetések premisszái. S talán éppen az egyoldalú tartalmi interpretáció következménye, hogy sok esetben nem is a legjelentősebb versekből kapunk idéletet, s így az elemzések nem kárpótolhatnak azért sem, hogy hiányzik a belső szemléleti változások formai-strukturális következményeinek vizsgálata. Mindezek a feladatok azonban nyilván nem is valósíthatók meg maradéktalanul egy kismonográfia keretein belül; a

könyv s az igen jó fordításban adott versrészletek (a fordítások jelentős részét maga a szerző készítette) így is hű, ha nem is teljes képet adnak Éluard-ról, s Velikovszkij gondolatai sok vonatkozásban nyújthatnak segítséget a további Éluard-kutatáshoz is.

A kötetet — stílszerűen — Picasso 18 darabból álló Éluard-ról készített portré-sorozata egészíti ki.

VAJDA ANDRÁS

Yannis Ritsos par Chrysa Papandreou.
Poètes d'aujourd'hui. Páris, Éditions Seghers, 1968. 190.

Kavafisz után Ritszosz a második görög költő, akit a *Poètes d'aujourd'hui* sorozat bemutat. Ez a negyedik francia nyelvű Ritszosz-kötet, az első kettő 1958-ban és 1966-ban szintén a Seghersnél jelent meg, a harmadik pedig az *Éditeurs Français Réunis*-nél 1967-ben. Papandreou a versek válogatásában arra törekedett, hogy lehetőleg minél több franciául még kiadatlan szöveget mutasson be.

Ritszosz 1909-ben született, ifjúkorában családi tragédiák egész sora érte: apja és egyik nővére megőrült, őt magát is állandóan az őrület és az öngyilkosság kísértette; anyja tuberkolózisban halt meg, és 17 éves korában ő is megkapta e szörnyű betegséget. Később mindehhez társadalmi és nemzeti tragédiák járultak: a harmincas évek második felében Metaxasz diktatúrája, mely máglyára vetette Ritszosz egyik első kötetét, 1941-ben a német megszállás, 1949-ben pedig a baloldali veresége a görög polgárháborúban. A győzedelmeskedő reakció Ritszoszt már 1948-ban letartóztatta, majd az 1967-ben hatalomra került katonai junta egyik első cselekedetként deportálta.

A költészet és a forradalmi hitvallás segíti élni Ritszoszt, magyarázza Papandreou. Az írás számára a létezés igazi célja, a haladó mozgalmak pedig, melyeknek aktív harcosa, az egyéni és társadalmi üdvösséget ígéri neki. „Költészete derű a szorongásban, jóság a keserűségben, megértés az emberi kaland iránt”. Ritszosz első mesteri kitűnő honfitársai: Kariotakis, Varnalisz és Palamasz, valamint Majakovszkij voltak, a csodához való vonzódást, a képzelet felszabadításának igényét a szürrealistáktól tanulta. Papandreou egy-egy megoldását Saint-John Perse-ével és Lorcával rokonítja, főként azért, hogy otthonossá tegye költészetét a francia olvasó számára. Ritszosz egyébként egy kötetnyit fordított József Attilától (1963), valamint Majakovszkijtől (1964) és Bloktól (1957) is.

A szerelem Ritszosznál is, mint annyi XX. századi társánál a tragikus múlt eltörlése, a csoda felidézése, a megújulás és boldogság lehetősége, a korlátokon túlnövés biztonsága: „egy fiatal lány / ablakot nyit / és a tengerre mosolyog”.

A görög hagyományhoz és a kortárs törekvésekhez szorosan kapcsolódó Ritszosz szuverén alkotó: ironia és önironia, lelkesedés és kétségbeesés, harc és csodavárás jellemzi költészetét. Rövid, sokszor epigramma tömörségű versek mestere, és ugyanekkor a lírai epikáinak is új hitelt adott, és sajátos formát is teremtett, az ún. versmonológokat. Ez utóbbiakban — az elmúlt másfél évtized legjelentősebb műveit, a *Holdfénysonátát* és az *Oresztészt* írta e nemből — a monológokat nem közvetlenül a közönséghez, az olvasóhoz, hanem egy néma szereplőhöz intézi a hős. E versmonológok legtöbbször az antik mítosz inspirálta, de a hagyományt átértelmezi, a bevett koncepciókkal szakít, akárcsak annyi XX. századi író. Oresztész a palotába való belépés előtt Pyladésznek megvallja, hogy Elektra panasza megvetést, sőt gyűlöletet vált ki belőle, és nem akar a bosszú bálványává lenni.

Majakovszkij írt esszéjében Ritszosz saját művészetfelfogását is pontosan körülírta. Az 1930-as évek óta bekövetkezett világtörténelmi és tudománytörténelmi események következtében a mai költő már nem a „kiáltás modelljére formálja mondatait”, mint Majakovszkij, hanem a „csönd modelljére”. A majakovszkiji költészet egyes szám első személyét a mérsékeltebb, objektívebb második vagy harmadik személy váltja fel, és a jelen vagy jövő idejű vagy a felszólító módbeli ige helyébe múlt idejű kerül. És ha mai költő mégis szükségét érzi az egyes szám első személynek és a jelen idejű igének, akkor egy másik személyiség mögé rejtőzik.

A kiadás tiszteletadás a költőnek és a forradalmárnak.

FERENCZI LÁSZLÓ

Hans Galinsky: Wegbereiter moderner amerikanischer Lyrik. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1968.

Galinsky e művében két amerikai költő; Emily Dickinson és William Carlos Williams életművének, költői tevékenységének kapcsolatát, hasonlóságát és jelentőségét kutatja.

Könyvének az előszó a legterjedelmesebb része, amelyben a szerző a két költőegyenység közötti irodalmi összekapcsolhatóságról ír. Ez a fejezet főként híres iro-

dalomtudósok és írók véleményét tartalmazza a műben tárgyalt két költőről. Sokat idéz T. S. Eliottól, aki William Carlos Williamsét maga is az amerikai líra úttörőjének nevezi.

Galinsky Pearce-re támaszkodva a két költő közti hasonlóságot elsősorban egocentrikus világnézetükből vezeti le. Az önmarengolás, önközpontúság kezdetei Emily Dickinsonnál jelentkeznek, majd ezt a „módszert” folytatja Williams a XX. században.

Az „Interpretáció” című fejezet Emily Dickinson költői világába nyújt bepillantást, s a költőnőt a XIX. sz. amerikai lírája első modern alakjaként említi.

Galinsky Dickinson írói technikáját analizálja több költemény bemutatásán keresztül. A váratlan ritmikai fordulatok, a diszharmónia megjelenése és a költemények zártsága modern stílusra engednek következtetni. Az olvasó azt várna, hogy William Carlos Williams-ről hasonló módon áll össze a következő fejezet, azonban Galinsky nem tárgyalja Williamst költői mivoltában, hanem a *Recepció* című tanulmány keretében a költő németországi, angliai és olaszországi megjelenését, hatását és értékelését tekinti át.

Az utolsó fejezet igenlően válaszol a mű elején felvetett kérdésre, hogy a két költő valóban úttörőnek nevezhető-e az amerikai irodalom szempontjából. A könyv végén a szerző Emily Dickinson német fordításainak bibliográfiáját közli.

PREISICH JULIANNA

Henry James: Selected Literary Criticism. London, 1936. Heinemann, 349 + XXIII.

Henry Jamest művei alapján nálunk életidegen „üvegházi” írónak könyveli el a tájékozottabb kritikai közvélemény. S valljuk meg: e megkülönböztetés nem alaptalan. Ezért is, kritikai-esztétikai írásainak legmeglepőbb tanulsága az a sokszor elhangzó követelés, hogy a művészet legyen a valóság kifejezése. „A művészet élet nélkül — száanalomra méltó vállalkozás.” (47.) „A regény létezésének egyetlen igazolása, hogy az élet ábrázolására törekszik.” (51.) Az idézetek tovább szaporíthatók. Dickenst azért rója meg, mert az *Our Mutual Friend* alakjai nem élő, létező típusok. Amikor Balzacot elemzi, a feldolgozott hatalmas ismeretanyag ellenére kételkedik abban, hogy az író tapasztalatait, s nem képzelete szüleményeit írta meg, mivel nehéz elképzelni, hogy a lélekölő robot mellett Balzacnak ideje ma-

radt élmény- és tapasztalatszerzésre. Az alábbi megfogalmazásban pedig mintha már valamiféle visszatükrözést követelne az írótól: „Ahogyan a festmény valóság, a regény történelem. S mint a történelem anyaga, a regény témája is dokumentumokban. feljegyzésekben van elraktározva... az írónak a történész hangján kell szólnia.” (182.) Az írótól a mélységet, a filozófiát, a dolgok felszíne alá való behatolás képességét kéri számon.

E megjegyzésekből egy dolog mindenestre kivülágl: Henry James, legalábbis elméletben, elutasít mindenféle l'art pour l'art törekvést. De az ilyen általánosságban megfogalmazott követelmény finomításra szorul. A valóságot a maga extenzív totalitásában a művészet képtelen visszaadni, a rendelkezésére álló életanyagból az írónak válogatnia kell, s ennek a válogatásnak sajátos művészeti törvények szerint kell történnie. A művészet olyan válogatás, „amelyben a legfőbb gondot arra fordították, hogy tipikus, mindent felölelő (all-inclusive) legyen”. (44.) E mindent-felölelés, mindent-magába foglalás igénye vezeti el annak felismeréséhez, hogy a művészi ábrázolásból nem zárható ki a *rút* sem.

Nincs tehát az életnek olyan területe, amelynek ábrázolásáról a művészet lemondhatna. Megvalósulása azonban nem lehet valamiféle extenzív totalitás a művészetben — a fenti kijelentés felől nem hagy kétséget. Ennek a felfogásnak az ismeretében érthető meg tartózkodó magatartása a naturalizmussal szemben. A művészet, írja, kétféle ismeretet közölhet a világról: igazságot (truth) vagy információt (information). A naturalizmus legnagyobb gyengéje, hogy nem képes olyan mélységben ábrázolni a világot, hogy az általa feltárt összefüggések értéke igazságfokú legyen, s így szerepe nem több a (gyakran egyoldalú) tájékoztatásnál (Zola, Maupassant). Nem a témaválasztás az oka tehát a naturalizmus művészi csődjének, hanem elsősorban a feldolgozás módja. Turgenyev és Flaubert egy-egy azonos témájú elbeszélését említi példaként, melyek művészi értéke a téma azonossága ellenére különböző. Turgenyevé remekmű, Flaubert-é művészi kudarc. A különbséget a felfogás, a feldolgozás módja magyarázza.

James azonban, bár elismeri, hogy a művészet válogatás, a tipikus megelevenítésre törekvő válogatás, s ily módon a valóság illúziójának felkeltése, adós marad mindazon kategóriák (a tipikus, művészi élmény, valóság, valószerű stb.) pontos meghatározásával, amelyek körül fejtegetései forognak. „Azok a jellemek, azok a situációk ragadnak meg valószerűségek-

kel leginkább, amelyek legérdekesebbek is egyúttal. De a valószerűség mértékét nagyon nehéz megállapítani” — írja. (56. Kiemelés tőlem. S. A.)

James nem is vállalkozik arra, hogy meghatározza a valóság tényeiben való válogatás elveit. De hogy mégis mi vezérelte, arról valamelyest tájékoztat a Baudelaire-ről írt esszé. (1876) Ellenérzése *A romlás virágaival* szemben abból ered, hogy benne a *gonosz* látható, tapintható, objektív formákban jelenik meg a külső világ tárgyaiban konkretizálódik. Baudelaire-rel Hawthorne-t állítja szembe, aki a *rosszat*, a *gonoszt* nem az emberi tudaton kívül, hanem annak legmélyén ragadta meg.

Ebből önként kínálkozik ez a következtetés, hogy James az ember cselekedeteinek rugóját az emberi pszichén belül kereste, figyelmen kívül hagyva minden külső, objektív tényezőt. Egy konkrét példát említettünk csak: a *The Portrait of a Lady* hősnője, Isabel Archer, valamint társai sorsának alakulásában külső, társadalmi tényezők egyáltalán nem, csupán a bennük rejlő, nem egyszer megmagyarázhatatlan impulzusok játszanak szerepet. Ha valamely elhatározás, cselekvés, külső hatásra történik, ez más, ugyancsak autonóm pszichikumként felfogott egyéniségektől ered. A művészetnek a valóságot kell ábrázolnia — csak hogy ebből James a legfontosabbat, egyén és társadalom viszonyát, a társadalmiságot kirekeszti. Valóságon nyilvánvalóan egy szublimált valóságot értett.

James fenti fejtegetéseiben adva van egyrészt irodalmi tájékozódásának, ítéletének magyarázata, másrészt, ha közvetve is, saját alkotói elveinek kulcsa. A válogatás szükségéről, valamint a gonoszról mint emberi lélekben rejlő jelenségről mondtak után nem meglepő, hogy a naturalizmussal szemben tartózkodó, s hogy még Balzacert sem tud teljes szívvel lelkesedni. Az *Emberi Komédia* lapjairól a művész és a történetíró viaskodása tárul eléje, amely félig-meddig a történetíró győzelmével végződik. Az adathalmaz, a statisztikai és matematikai tények tömkelegében csak félig sikerült Balzacnak az emberi lélekbe, az emberi kapcsolatokba bepillantania. Megrója Balzacot, hogy minden jelenséget anyagi, pénzügyi vonatkozásában ábrázol. S ezen a ponton (a tanulmányt 1902-ben írta) feladja korábbi, ha mégoly féltékeny is a realizmust igénylő elveit, s nem előre, hanem visszafelé tesz egy lépést. Mert amíg korábbi írásaiban elismerte a valóság minden területe ábrázolásának jogosultságát, most Balzacról szólva kijelenti: a *képzeltet* (itt: művészi alkotás) funkciója az, hogy

egy bizonyos ponton túl elfeledtesse velünk az olyan visszataszító dolgok létezését, mint a pénz. (197.)

A Flaubert-ről írt esszéiben (1893, 1902) bár rokonszenvvel szól az íróról, még nem fogadja el alkotói módszerként a forma, a stílus, a kifejezés tökéletességére való kizárólagos törekvést. A stílus, a kifejezés mint a művészet végső értelme ekkor még idegen tőle. (Más kérdés, hogy mennyire volt igaza, amikor Flaubert-ben csak a stilsztát értékelté.) Shakespeare *Viharjának* elemzése (1907) viszont újabb el-távolodás a valóságtükrözés elvétől. Állás-pontja a Balzacról írottak logikus fejle-ménye: „a *Vihar* ragyogóan szól a mű-vész kifejező tehetségéről, amely elsődleges alkotóerő, emésztő és önálló szenvedély, a legnagyobb, amely embernek osztályrés-zül juthat... Az eszme és a motívum leggyakrabban elfullad benne... (a kife-jezés) világunk szegénységét, sötéttségét egy gazdagabb és jobb világ kápráztató fényétől övezve adja vissza.” (302.) Ezt követően elemzi a *Vihar* nyelvi kifejező eszközeinek, képeinek, szimbólumainak gazdagságát.

S hadd utaljunk itt ismét a regényekre: lehetetlen nem észrevenni, hogy, ha kevés-bé szembeötlően is, James regényeiben is a formalista esztétika híve. Az *A Portrait of a Lady*hez írt jegyzeteiből kitűnik, hogy fő problémái, amelyekért művét tulajdon-képpen megalkotta: jellemtanulmány, lé-lekrajz s az ezzel kapcsolatos kompozicio-nális problémák. Hiányzik a regényből mindaz, amit a fenti, a *belső formához* tartozó elemeknek szolgálniuk kellene: az emberi társadalom (intenzív) totalitásának ábrázolása. Példaként nemcsak ezt az egy regényt, hanem természetesen szinte minden alkotását idézhetnénk. Ahogyan élete vége felé elméleti írásaiban, regényei-ben már korábban a formalista esztétika képviselője.

Ennek ellenére James kritikáinak szá-mos megállapítása ma is helytálló. Jó érzéssel veszi észre, hogy bár Balzac őszintén királypártinak, az arisztokrácia hívének vallotta magát, regényeiben ennek valóságtorzító szerepe nincs, „hála azoknak a tényeknek, amelyeket a társadalom szolgáltatott számára.” (199.) Hasonló ez az észrevétel ahhoz, amit Engels fejteget Balzackal kapcsolatban *műalkotás és alkotói világnézet* ellentmondásáról. Igaz az a megállapítása, hogy a *rút* irodalmi ábrázolásának már hagyomá-nya van, az irodalomban Zolánál nyer először polgárjogot. (261.) Figyelemre méltó, amit fiatalabb pályatársairól (Wells, Bennet, Conrad) ír a *The New Novel* (Az új regény, 1914) c. írásában. Ebben különös

fontossággal vetődik fel a *kompozíció* problémája: míg Wells és Bennett regé-nyeiben az írók ismerte életanyag hűséges reprodukálása történik, s műveik csupán illusztratív funkcióval bírnak, Conradnál a szerkesztés, válogatás James által sokat hangsúlyozott elvei érvényesülnek. Tel-jesebb és mélyebb lett volna az elemzés azonban, ha azt is észreveszi, hogy Bennett és Wells regényeinek kompozíciós gyenge-sége az ábrázolt világ meg nem értéséből fakad. James csupán ennyit mond: Wells és Bennett műveiből hiányzik egy olyan központi gondolat, amelynek kifejezését a regényben ábrázoltak szolgálják, amely-nek megjelenítése érdekében a művész a valóság tényeiből válogat. Ezért műveik tények rögzítése csupán, igazi művészi élményt nem jelentenek. Conradban vi-szont éppen ez van meg: egyetlen központi gondolat kifejezésének rendeli alá az áb-rázolást, s így a kompozíció terén és mű-vészi színvonalban is az előbbieket fölött áll. James felvet tehát, de nem magyaráz meg egy rendkívül izgalmas esztétikai problé-mát, világnézet és kompozíció összefüggé-sét. Ez tulajdonképpen a tartalom-forma viszony egyik kifejeződése, s hogy csupán felveti, s megoldását meg sem kísérli, formalista esztétikájának ismeretében nem meglepő.

Kritikusi pályáját végigtekintve, egyre erősebbnek látjuk tehát törekvését a valóságtól való menekülésre. Nem fogadta el korát: vulgárisnak, közönségesnek, ala-csony ízlésűnek tartotta, s ezért megvetette. Jónéhány írásában kesereg a művészet üzletté válásán, s az ezt követő színvonal-esésen. (*London. Notes I.*, Londoni jegy-zetek I., 1897.) Amikor az életben szapo-rodnak a nyugtalanító, elkésérítő jelen-ségek, az is elősegítheti megnyugvásunkat, ha nem veszünk tudomást róluk. Ezt tette James, ezért fordult egyre határozottab-ban szembe a korábban általa is oly gyak-ran hangoztatott, ha nem is megvalósított elvvel, amely szerint a művészet a való világ ábrázolása. Csak így érthető meg, hogy miért lelkesedik egy D'Annunzióért akkor, amikor igazi nagy művészekről csak fanyalgó megjegyzései vannak.

SARBU ALADÁR

David Pryce-Jones: Graham Greene. Oliver and Boyd. London-Edinburgh, 1963. *Writers and Critic*, 115.

A kötet a közismert és népszerű írói arckép-sorozat darabja. Terjedelme eleve megszabta kereteit: a terjedelmes életmű ilyen magvasan rövid bemutatása csak

úgy volt lehetséges, hogy az író fejlődését korszakokra, regényeit — az író szándékának megfelelően — műfajokra, „komoly” és „szórakoztató” regényekre osztotta. Persze e kétféle beosztás nem zárja ki sem az időbeli, sem a műfaji átfedéseket, sem Greene filmkritikusi, színdarabírói, forgatókönyvírói működésének ismertetését. Pryce-Jones az írói pálya első csúcsát — a harmincas évek gondolat- és egyéniség-erlelő bevezetésének lezárását — a *Brighton Rock*-ban látja. Ez az a mű, amely először fogalmazza meg egyértelműen és tisztán Greene katolikus világképét, körvonalazza sajátos istenfogalmát. Greene életművének kiemelkedően legjobb alkotásával, a *Hatalom és dicsőséggel* (*The Power and the Glory*) külön fejezetben foglalkozik. Elemzése igen jó: a regénnyel foglalkozó kritikákat figyelembe véve és a regény drámai kulcspontjait kiemelve Greene világszemléletéről és írói módszeréről találó képet ad. A „szórakoztató” regények (különösen a *Merénylet* — *A Gun for Sale*) ismertetésekor bebizonyítja, hogy Greene műveinek ilyen jellegű felosztása mennyire csalóka: a biztos meseszövé, az olvasmányos stílus, a fordulatosság a „komoly” művekre épp oly jellemző, mint a „szórakoztató”-ra, s hogy a „szórakoztató” regényekben is élesen megnyilvánul Greene katolikus gondolkodásmódja, valamint a harmincas évek angol értelmiségére annyira jellemző, kissé romantikus antikapitalizmusa. Greene alkotói pályájának legutóbbi szakaszával kapcsolatban leszögezi, hogy forrásuk elapadóban van; már a *Csendes amerikai* (*The Quiet American*) is csak lazán kapcsolódik Greene korábbi — katolikus — problémaköréhez.

A könyv zárófejezetében Pryce-Jones Greene eszmei határait igyekszik fölterképezni: szerinte Greene, akit mindjárt könyve legelején besorolt a nagy angol katolikus írók — Chesterton, Belloc, Corvo — mellé, rendhagyó katolicizmusában nem tudott katolikus szempontból sem megnyugtató választ adni az önmaga által fölített kérdésekre. Sem istenképe, sem felfogása nem egyezett az Egyház hivatalos álláspontjával — belül is volt, meg kívül is. Orvelt idézi, aki szerint a regény protestáns műfaj, kevés jó katolikus regényíró akad, s aki regényírónak jó, az többnyire rossz katolikus. — Greene angol, félelmetesen angol — mondja róla egy francia kritikusa, V. de Pange. Katolicizmusa inkább janzenista predestináció-hit, s az nem sok intellektuális mondanivalót rejt. Ha az emberek eredetibb módon bűnöznének, talán a regényíró is eredetibb lehetne, de a bűn

ábrázolása is unalmassá válik, ha örökké ismétlődik. Greene azonban fölfedezte az utat, amely kivezet megszállottságából, s úgy rémlik — írja Pryce-Jones —, hogy ez magánhasználatra szolgáló vallási értékrendjének teljes elvetését jelenti.

GÖNCZ ÁRPÁD

Sidney Richman: Bernard Malamud. Twayne Publishers, Inc. New York, 1966. 160.

Közismert, hogy az Egyesült Államok egyetemlein rendkívül élénk figyelemmel kísérik a kortárs írók munkásságát. E figyelem gazdag termése, a könyvvalakban is megjelenő esszék, műelemzések, pályaképek sokaságának bizonyítéka szerint a kutatók nem riadnak vissza attól a kockázattól, hogy a reflektorfénybe állított író egy-egy új műve — esetleg — már a kiadás pillanatában elavulttá teheti legfontosabb megállapításainkat vagy egész művüket. Vállalta ezt a kockázatot Sidney Richman, a Los Angeles-i Californiai State College tanára is. Bernard Malamud művészetét elemző könyve — a sors szeszélyéből — majdnem egy időben jelent meg az író kiemelkedően legjelentősebb és pályáivét jelentősen megváltoztató, — *The Fixer* című — új regényével. Ennek ismeretében az olvasó elsősorban azokat a csomópontokat keresi Richman elemzéseiben, amelyekből a *Fixer* felé vezető erővonalakat már Malamud korábbi műveiben is fölismerhetjük.

Richmant elsősorban az író eredményei érdeklik, figyelmét szinte kizárólag a művek világára összpontosítja. A magyar olvasó némi csalódással veszi tudomásul, hogy magáról Malamudról, az író életéről és az alkotófolyamatról — a bevezetőben felsorolt néhány adaton kívül — semmit sem tud meg a könyvből. Ezt a csalódásunkat persze Richman jogosan magyarázhatja azzal, hogy Malamud életéről, munkakörülményeiről, nézeteiről, terveiről bőszegesen olvashatunk az amerikai sajtóban: az író „népszerűsítése” nem egy tudományos mű feladata. Csakhogy az irodalomtudomány leszűkíti saját lehetőségeit, ha lemond — példaul — az író legfontosabb élményeinek, a gondolkodását, világnézetét döntően befolyásoló szellemi hatásoknak a vizsgálatáról. Így Richman is csak a megállapítások szintjéig jut el a legtöbb kérdésben. Sokat foglalkozik az elidegenedés problémájával Malamud műveiben; nagy figyelmet szentel az író humanizmusának bizonyítására, sőt meglepő érzékenységgel mutatja ki egyes műveinek politikai-világnézeti felhangjait is; de a mélyebb

összefüggések, az eredményt létrehozó okok és a levonható következmények csak az egyes művek határvonaláig érdeklínek. Elemzéseiből nyilvánvalóvá válik, hogy nagyon tudatos íróval van dolgunk Malamud esetében, de ennek a tudatosságának a forrásáról, jellegéről, fontosságáról, szerepéről a művek megszületésében — már nincs mondanivalója. Pedig aligha lehet kétséges, hogy Malamud írói tudatossága szoros összefüggésben van az egyetemekhez fűződő viszonyával. Richman szűkszavú adatfölsorolásából is kiderül, hogy Malamud egyetemi tanulmányait rangos tudományos fokozatok megszerzésével zárta, ma pedig egyetemi előadó. Arra vonatkozólag azonban már más forrásokhoz kell az érdeklődőnek fordulnia, hogy mit tanult, hogy írói munkájával párhuzamosan mit és hogyan tanít. (Többek között Hemingway, Fitzgerald, Baldwin, Flannery O'Connor művészetét magyarázza és novellairó tanfolyamot vezet!)

Richman sorra veszi Malamud regényeit és témák szerint csoportosított elbeszéléseit. Gondos, világos okfejtéssel fölépített elemzéseiben Malamud műveinek különböző rétegeit tárja föl és tisztázza. A legmélyebb rétegben a jellemek vizsgálatánál két *állandó* archetipus használatát mutatja ki; a regények történetét pedig a bűn, vezeklés, újjászületés hármas gondolatáig vezeti vissza. Eszerint Malamud három regényében (*The Natural*, 1952., *The Assistant*, 1957., *A New Life*, 1961.) azonos típusú főhősökkel dolgozik. Hasonló típushoz tartozik Roy Hobbes (*The Natural*), Frank Alpine (*The Assistant*) és S. Levin (*A New Life*), illetve Iris Lemon, Helen Bober és Pauline Gilley. Történetük a férfi hősök bukásától — a bűntől — vezet a szerelem segítségével a megváltó újjászületés reményének megjelenéséig. Az említett regényekben és a novellák többségében is a szenvedések hőseit keresi Malamud. Fölfogásban a szenvedés a jósághoz, a magasabb rendű erkölcsi értékek megvalósításához vezető *szükségszerű* út; a hős pedig az az egyén, aki megmutatja, hogy a kisember lehetőségeinek milyen határai vannak.

Richman úgy látja, hogy Malamud alapvetően realista szemléletű művészetében az eszmék túlsúlyban vannak a tényekkel szemben. E gondolat jegyében — véleményem szerint — nem fordít kellő gondot a környezetábrázolás módszerére. Malamud művészetében ugyanis a tárgyi valóság pontos leírásának fontos szerepe van, Richmant azonban jobban érdekli a sötétség eszméjének szerepe egy ablaktalan odu megjelenítésénél. Kitűnő elemzésekben tárja fel viszont Malamud műveiben

a szimbolikus-misztikus háttérrel; és igen meggyőző módon mutatja ki — néha egészen meglepő helyeken — az egyes képek, jelenetek értelmét megváltoztató iróniát. Eszétikai ítéletektől lehetőleg tartózkodik; ott igazán magabiztos, ahol szimbólumok fölfejtésére, különbözőrétegek szétválasztására és — főleg — irodalmi párhuzamok kimutatására nyílik lehetősége. Malamud *The Natural* című regényéből a grál legenda újrafogalmazását olvassa ki. Ósi mítoszoktól, a jiddis folklórtól és Solom Aleichem művészetétől — Balzacon és Stendhalon keresztül — Csehovig, Dosztojevszkijig, Thomas Mannig terjed az a hatalmas irodalomtörténeti anyag, amelyből Malamud — Richman szerint — témáit meríti, amelynek tanulságait alkotó módon fölhasználja. Néha talán kicsit lazák, de mindig világosan fölismerhetők azok a szálak, amelyekkel a kritikus Malamud művészetét a klasszikus örökséghez köti. Érdekes észrevételei nagy irodalmi műveltségre, a lélektan tudományában való jártasságra és Jung tanításainak bizonyos hatására vallanak.

Külön értéke Richman könyvének a gondolatgazdag bevezető fejezet, amelyben (és a zárórészben) túllép az egyes művek keretein, és Malamud művészetének egészét vizsgálja. Fejtegetéseiben a regények és novellák legfontosabb sajátosságából, a hangsúlyozott zsidóságból indul ki. Idézi Ihab Hassan amerikai kritikust, aki úgy véli, hogy „a nagyvárosi zsidó író, hasonlóan a déliekhez, a kultúra tragikus mélyrétegéből emelkedett ki, mint az igazság szószólója a századközép Amerikájában”. Richmant is, a legtöbb amerikai irodalmárhoz hasonlóan, izgatja a gyökértelenség problémája. Úgy véli, a sajátos amerikai kultúrát kívülről szemlélő zsidó író élesebben látja az elidegenedés konfliktusát; — ezt a gondolatot azonban nem támasztja alá kellő erejű érvekkel. Malamud zsidó hősei az ősi közösségből elszakadva, magányosan küszködnek a modern világ káoszával, vállalják a szenvedést, a bukást, bűnt; és az ehhez szükséges lelkierőt a múltból merítik, azokból a tudatosan vagy öntudatlanul megőrzött belső értékekből, amelyeket szigorú erkölcsű őseiktől örökölték. Malamud zsidói — írja találoan Richman —, „szimbólumai minden embernek, aki jobb akar lenni saját magánál”. Helyesen hangsúlyozza azt is, hogy sohasem régi, asszimilálódott amerikai zsidókról van szó, hanem első, második vagy harmadik generációbeli bevándoroltakról, akiket még szoros kapcsolatok fűznek őseik kelet-európai kultúrközösségéhez,

hagyományaihoz. Ide vezeti vissza a szenvedés eszméjének fontos szerepét; s innen származtatja (némileg talán túlértékelve jelentőségét) Malamud komikum-teremtő hajlamát is. „A komédia csak azt nem tűri, hogy az ember elfelejtkezze arról hogy ember” — idézi Solom Aleichemet; s ezzel a zsidóság problémáját új szállal köti könyvének alap gondolatához: Malamud humanizmusához. A könyv befejező részében is elsősorban az író humanizmusának bizonyítékait összegezi. Richman úgy látja, hogy az ember sorsáért érzett aggodalom Malamud legfontosabb írói ösztönzője. „Abban az időszakban — írja —, amikor a regényt magát az eltűnés veszélye fenyegeti az anti-regények és anti-hősök divatjának súlya alatt; amikor a sötétítés és nihilizmus vált normává, Malamud az emberi személyiség megmentése mellett kötelezte el magát... a humanizmust vállalta, ami láthatóan eltűnőben van nemcsak az irodalomból, de magából az életből is.”

Egy érdekes író világának sok rejtett értékét világítja meg Richman könyve. Vitatható ugyan néhány állítása, egészében azonban kétségtelen, hogy e könyv rokonszenves beállítottságú, tudós igényű szerző műve. Dicséretére aligha mondhatnánk többet: a vele egyidőben megjelent *Fixer* ismeretében is jól használható munka. Richman könyvéből világosan kirajzolódnak azok az írói értékek és törekvések, amelyek — bizonyos mértékig — már előlegezik ezt a váratlan, kiemelkedő értékű regényt. Richman helyesen látta, hogy Malamud útja első kísérleteitől — amelyekben a szimbolizmus és naturalizmus összhangját kereste a „több mint realista” stílusban — a realizmus felé vezetett. Hangsúlyozza, hogy első — „rejtélyes” — regénye után *A segéd* (The Assitant) már sokkal világosabban megfogalmazott, egyértelműbb mondanivalóra épül, s az író közelebb került a realista eszményhez. Következő, kevésbé sikerült regényében pedig (*A New Life*), a konkrétabb társadalombírálatot emeli ki Richman. S valóban, Malamud realizmusának kiteljesedése, mondanivalójának szélesebb társadalmi, politikai és filozófiai megalapozottsága emeli — a ragyogó lélekrajz mellett — egy korábbinál magasabb érték kategóriába a *Fixert*.

TAXNER-TÓTH ERNŐ

Pierre Dommergues: Saul Bellow. Éditions Bernard Grasset, 1967. 250.

Pierre Dommergues, a mai amerikai regény kiváló ismerője az utóbbi években több nagyszerű tanulmánnyal gyarapít

totta a szak rodalmat. (*Les Écrivains américains d'aujourd'hui* — „Que-sais-je”, 1965, *Les U. S. A. a la recherche de leur identité, rencontres avec quarante écrivains américains*, 1967, *Miroir de l'Amérique*, 1968. stb.).

A (vallási vagy faji) kisebbségbe szorult rétegek írói jelentős szerepet vállalnak az Egyesült Államok kulturális életében. Közéjük tartozik Bellow is, akinek egyik könyvét (mint pl. a *The Adventures of Augie March*-t) a szerző a kortársi regény irányadójának tartja. Legnagyobb érdemük: hőseik képesek nemet mondani csak azért, hogy önmagukat megőrizhessék, de ugyanakkor tagadják T. S. Eliot, Ezra Pound, Wyndham Lewis és James Joyce követőinek gyakran nihilista nézeteit. A képzeletnek a kortársainál nagyobb szerep jut Bellow művészetében; ő nem elégszik meg „a tények, adatok varázsával”. „Mítosszá formálja, de nem misztifikálja” a társadalmi, politikai vagy egyéni problémákat, a gyerekkori emlékeket. Képzete se sem szakad el a valóság szolgálatától és humorral sajátosan ötvöződik.

A következő fejezetben Bellow maga veszi át a szót. Elméleti írásainak, nyilatkozatainak szemelvényei ars poeticává formálódnak. Az írónak „a valóság felkutatására kell indulnia. Nem hiszem, hogy elég csupán engedni a lidérenyomások izléseknek vagy a rendetlenség kedvelésének s máris műalkotást hozunk létre”. Bellow beszél a személyiség fontosságáról is, amely szerinte nem csökken, a romantika szerepéről a modern civilizációban, arról, hogy művészet nem létezhet morális állásfoglalás nélkül, az írók politikai felelőtlensége és az üres pózok veszélyeiről. Ezt követően négy kritikus, illetve irodalomtörténész (Alfred Kazin, Cyrille Arnavon, Leslie Fiedler, Hélène Cixus) egy-egy írását olvashatjuk Bellow-ról és művészetéről. Érdekes tanulmányozni ezt a négy, különböző indíttatású munkát, melyek egyebek között megvilágítják a szakmai és közönségsiker feltételezhető titkát s a zsidó kisebbség hatását is.

Ajándék a szerkesztőtől Bellow *A Wen* (1965) című egyfelvonásosának francia közlése. Akárcsak többi darabjában (*The Wrecker*, 1956; *The Last Analysis*, 1965; *Orange soufflé*, 1965) Bellow féktelen, de egyben komoly játékkedve itt is megnyilatkozik. Kis remekmű ez az erotikus és hamis szekszualpszichológiát kifigurázó komédia.

A tanulmánykötet megjelenéséig hat jelentős regényt írt Bellow. Dommergues az első ötről Tony Tanner, Naim Kattan, Daniel Weiss, Ihab Hassan és Marcus

Klein tollából egy-egy elemzést közöl, míg a natodikról, a *Herzogról* kis „keresztalt” állít össze neves irodalmárok nyilatkozatainak felhasználásával.

T. Tanner kifejti, hogy Bellow-t megérintette az egzisztencialista filozófia szele is, de az elidegenedés problémájával foglalkozva végül is nemet mond a *Dangling Man*-ben. A kétértelműség divatos fogalmát tárgyalja N. Kattan a *The Victim* kapcsán, majd ezt mondja: „...nem elkötelezett regény. Pontosabban szólva Bellow nem társadalmilag elkötelezett”. — Az író nem tartja alapvetően fontosnak a gyökeresen új témák állandó keresését; szívesen nyúl az akár olyan sablonosnak tűnő problémákhoz, mint egy háromszög-történet. (*Herzog*.) A mélylélektan szinte minden művében jelentős helyet kap, ezt elemzi D. Weiss a *Seize the Day*-ről szóló tanulmányában. A kötetben aránylag kevés szó esik Bellow egyedülálló írásművészetéről; csupán I. Hassan foglalkozik vele röviden *The Adventures of Augie March*-al kapcsolatban.

A kötet tanulmányai különböző színvonalúak, s a szerzők nincsenek is mindig egyforma állásponton. Az összkép azonban rendkívül kedvező. Dommergues nem végső következtetéseket akar olvasója elé tárni; legfőbb szándéka szemmel láthatóan az, hogy gondolkodtasson, s inkább segíti, mint kerüli a vitázást. A tanulmánykötet ilyenforma (és sikeres) felépítése is ezt sugallja. Kevés hasonló műről mondhatjuk el, hogy nagyon kellemes olvasmány, de ez a montázs minden szempontból az. Első komolyabb franciaországi megközelítése Bellow humanista művészetének, s mint ilyen, igényességével minden bizonnyal megnyeri a közönség tetszését, hiszen „olvasóközelbe” hozza napjaink egyik legérdekesebb regényíró-egyéni-ségét.

GARA GYÖRGY

Leighton Hodson: Golding. Oliver and Boyd Ltd., Edinburgh, 1969. *Writers and Critics*. Leighton Hodson, 1969. 116.

E rövid tanulmány igyekszik teljes képet adni Golding írásművészetéről, műveiről, s a művek hátterét alkotó élet- és élmény-anyagról. Kiindulópontja Golding élete. A későn induló írói pálya a polihisztor apa és a női jogokért küzdő édesanya mellett, szokványos *low middle-class* környezetben eltöltött gyermekkor, a sokféle — tanártól tengerésztiszten át segédszínészig ívelő — foglalkozás és a döntő élmény, a tengerésztisztként végig-

szolgált háború alapjára épül. Golding sokoldalú érdeklődése (matematika, zene, görög filológia, vitorlázás) és bőséges élményanyaga magyarázza, hogy egy korai — jelentéktelen — verseskötet után húsz évvel érett remekművel állt a közönség elé. A tanulmány szerzője — Golding személyes vallomásaira támaszkodva — a költői hajlamot és a háború hatására kialakult morális kutatószenvetélyt igyekszik nyomon követni Golding eddigi életművében. Minthogy ez a legújabb keletű Golding-monográfia figyelembe veheti a legutóbb megjelent Golding-regényt, a *Pyramide*-ot és fölhasználhatja a lassan már tetemes terjedelmű korábbi Golding-tanulmányt is. A szerző biztos áttekintése, anyagismerete és értékítélete teszi, hogy kerüli a polémiát [bár erre ugyancsak volna módja, hiszen Golding egyik-másik művét, így *A legyek urát* és a *Ripacs Martint* igen eltérő szempontokból értékelték, s Goldingot hol freudista, hol vallásos kategóriákba igyekeztek beleszorítani], és a művek közös vonásai alapján inkább Golding művészi fejlődésvonalát igyekszik fölvezetni. Teheti: Golding 1954-ben megjelent *A legyek ura* című igen olvasmányos és világsikert aratott regényét, amely maga is a jónak és rossznak, a rossz születésének kérdésével viaskodik, szoros szerkezetű, tömör és költői nyelvű, az olvasótól együttalkotói erőfeszítést kívánó morális parabolák egész sora követte (*The Inheritors*, 1955; *Pincher Martin*, 1956, magyarul: Ripacs Martin, 1968; *Free Fall*, 1959; *The Spire*, 1964, magyarul: A torony, 1965). Hodson a parabolákat tragikus életszemléletük, szerkesztésük és nyelvük alapján egy sorozatnak tekinti, egyenként részletesen ismerteti, mélyrehatóan elemzi. Golding legújabb regényében azonban (*The Pyramide*, 1967) új kezdet jelét látja: megállapítja, hogy Golding szakított tragikus világméppével, s az érzelmi válságok drámai és költői kifejtése helyett e művében az én megismerésének tragi-komikus útját választotta. Golding művészetének e fordulatát előre jelezte és előkészítette egyetlen szindarabja is (*The Brass Butterfly*, 1958), ez a múltba visszavetített abszurd science-fiction.

A tanulmány bibliográfiai része föl-sorolja Golding műveit, s a rólu-k írott valamennyi könyvet és fontosabb tanulmányt.

Hodson műve megbízható forrás mind-azok számára, akiket Golding műveinek összefoglaló kritikai értékelése érdekel, de azok számára is, akik további kutatá-saikhoz keresnek megbízható kiinduló-pontot.

GÖNCZ ÁRPÁD

Aufforderung zum Misstrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945. Salzburg, 1967. Residenz Verlag, 672.

1946-ban Ilse Aichinger felhívása, az „Aufwurf zum Misstrauen” a háború után induló fiatal frögeneráció önvizsgáló, számadó gyanakvása volt a múlttal szemben. Az 1967-ben megjelent válogatás, az *Aufforderung zum Misstrauen* az azóta eltelt huszonegy év eredményeinek mérlege.

Százötvennél is több, párosos vagy terjedelmesebb szemelvény, — irodalomtörténeti értekezések, visszaemlékezések, jellemképek, műhelytanulmányok, manifesztumok, naplórészletek, bírálatok, kiállítás-megnyitók, versek, novellák, regényrészletek és esszék; grafikák, festmények, szobrok reprodukciói; a háború utáni építészeti jelentős alkotásainak tervrajz- és fényképdokumentációja képezik a válogatás anyagát. Az osztrák irodalom, képzőművészet, zene és építészeti eredményeinek közvetlen bemutatása, elsődleges felmérése, értékelése, de legelsősorban a figyelem és érdeklődés felkeltése, a kötet fő erénye.

Az anyag sokfélesége, sokrétűsége és időbeni közelsége elfogadhatóvá teszi a válogatás mechanikus tagolását: háború utáni évek 1945—51; 50-es és 60-as évek. Hogy ez a periodizáció mennyire szükségmegoldás, azt a kötet szerkesztőinek bevezető értékelései, valamint a dokumentációs anyag sokszoros időbeni átfedései is bizonyítják.

Az 1945—51 közti időszakban az irodalmat, mint Fritsch megjegyzi, egy Wolfgang Borchert és egy „Gruppe 47” hiánya jellemzi. A képzőművészet területén hasonló a helyzet, az 1938—45-ig tartó kényszerű hallgatás után nem kerültek elő sem az íróasztalfiókókból, sem a műtermekből a várakozásnak megfelelő rejtett értékek. A 40-es évek végén az osztrák újságokban és folyóiratok hasábjain divattá vált a színházi élet krízise mellett egy széles körű kulturális csőd perspektíváiról beszélni. Az adott korszakon belül a fő törekvések a Plan (1945—48), majd a Neue Wege (1950—51) folyóiratok, 1951-től Rudolf Felmayer Tür an Tür, sorozatban megjelenő líra-antológiája, 1951-től a Hans Weigel által megkezdett Stimmen der Gegenwart köré csoportosulnak. A „Wiener Schule des phantastischen Realismus” elsősorban képzőművészeti csoportosulást jelöl, de eszmei iniciátora és vezető teoretikusa, a ma már klasszikus írónak számító Albert Paris Gütersloh — 1945-től a bécsi Képzőművészeti Akadémia festőtanára —

és köre kapcsán sokszorosán érintkezik az irodalommal is. Otto Basil lapjának, a Plan-nak, mely a háború utáni művészeti élet első kristályosodási pontját képezte, visszaemlékezéses, forrás értékű jellemzését adja H. H. Hahnl. A lap értéke az osztrák irodalomban ma már elismert szerzők — Christine Busta, Milo Dor, Reinhard Federmann, Vera Ferra, Hans Heinz Hahnl, Hans Lebert és Ilse Aichinger publikációi kapcsán mérhető. Hans Weigel írása, *Es begann mit Ilse Aichinger*, a korszak szubjektív hangú felelevenítése.

Az 1950—51 körül jelentkező írónak a válogatásban publikált versei és novellái a lírában Rilke, Trakl, Weinheber, majd Eliot, Lorca és Benn, a prózában Kafka és Buzzati, illetve Hemingway hatását jelzik.

Az 50-es évek irodalmi életét a szerkesztők véleménye szerint helyesen jellemzi Humbert Fink a „Wort in der Zeit” 1961. 11. számában, az illető korszak irodalmi termése kapcsán felmerülő kérdése: „Warm und zufrieden im Provinziellen?” Ez az 1955-ös államszerződés utáni konszolidáció idején a tradicionális, restauratív gondolkodás, a kritikátlanosság, a társadalmi kérdésekkel szembeni közömbösség, minden tekintetben meglétét jelentené. Másfelől a korai 50-es évek hozzák meg az osztrák szerzők nyugat-németországi sikereit. Már 1951-ben Heinrich Böll mellett Milo Dor az esélyes a „Gruppe 47” díjára, amelyet majd Ilse Aichinger és Ingeborg Bachmann kap meg. Herbert Eisenreich egy rádiójátékáért a Prix Italia-t nyert el. Az 50-es évek idején indul meg hivatalos részről is az irodalom-pártolás, Rudolf Felmayer a Neue Dichtung aus Österreich, majd a Stiasny kiadó a Das österreichische Wort sorozat kiadását kezdi meg, 1955-ben alapítja Rudolf Henz a Wort in der Zeit című irodalmi folyóiratot.

Az 50-es évek prózájában kiemelkedő szerepet játszó Heimito von Doderer stílusát Güterslohról szóló nagyszerű esszéje, az *Untergang einer Hausmeisterfamilie zu Wien im Jahre 1857* c. regény részlete, a „mágikus realizmus”-hoz közelálló George Saiko erősen pszichologizáló művészetét egy novella szemlélte. Christine Busta és Christine Lavant líráját érdemüknek megfelelően hozza a válogatás.

A „Neue Wege” keretei közül kiváló „Wiener Dichtergruppe” — H. C. Artmann, Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Oswald Wiener, Friedrich Achleitner, Ernst Jandl és Friderike Mayröcker — az 50-es években azt a kísérletező, formaujító avantgarde-t képviseli, amelytől a 60-as években

szélesebb körben ható impulzusok indulnak. Andreas Okopenko a „Der Fall Neue Wege” tanulmányában, mint az illető csoportosulás központi alakja, a két kör egymáshoz való viszonyát, eredeti és megvalósult célkitűzéseit vázolja a szubjektív állásfoglalás meggyőző hangján. Hasonlóképpen forrás értékű Konrad Bayer *H. C. Artmann und die Wiener Dichtergroupe* írása. A 60-as évek fellendülésében nem kis szerepet játszott az 1961-ben alapított „Österreichische Gesellschaft für Literatur” és a grazi „Forum Stadtpark”. Mindkettő a provincializmus ellen hat, a kötetlen és szabad vitaszellem érvényesítése, az utóbbi tán sok tekintetben a kritika nélküli avantgarde támogatása felé halad. A 60-as évek publikációi közül Gütersloh *Sonne und Mond* (1962), Hans Lebert *Die Wolfshaut* (1960), Elias Canetti *Die Blendung* regényei váltottak ki élénk visszhangot, a válogatásban jól képviselt Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Friderike Mayröcker és Ernst Jandl írásai a nyelvi kísérletekre irányuló érdeklődés és próbálkozások útját jelölik. A gyűjteménykötetben megemlített vagy jelölt szerzők és törekvések a felsoroltakat jóval meghaladják.

A képzőművészeti életben belül jelentkező tendenciák bemutatása — az anyag jellegéből adódóan — talán eredményesebben valósult meg, mint az irodalom esetében. Breicha bevezető tanulmányaiban részletesen foglalkozik a képzőművészeti élet intézményeivel, a jelentősebb mesterek művészetét egy-egy értékelő esszé mutatja be a reprodukciós anyag mellett. A főbb csoportosulások az 1945-ben megalakult „Kreis”, a már említett mágikus realisták — Hutter, Fuchs, Lehmden, Hausner, Brauer, Krejcar — a Gustav K. Beck és Gütersloh által közösen alapított „Österreichische Sektion des internationalen Art-Clubs”, amely sokban fedi az előzőt. 1947-ben nyílt meg az EGÖKA (Erste grössere österreichische Kunst-Ausstellung), 1950-től jelentősek az újonnan restaurált „Secession” épületében az Alfred Schmeller által patronált és rendezett kiállítások. A képzőművészeti életben szintén fontos szerepet kap a grazi „Forum Stadtpark”, az egész osztrák kiállítási élet alakulásában ugrást jelent a Werner Hofman vezetése alatt álló „Museum des 20 Jahrhunderts” megnyitása 1962-ben.

Az irodalomhoz hasonlóan a képzőművészeti élet háború utáni nagy élményét a szürrealizmus jelentette, az 50-es évektől az irodalomban erősebben jelentkező formalisztikus tendenciákkal párhuzamosan a képzőművészetben az informell — világviszonylatban megkészt

(J. Pollock és Matthieu már a II. világháború idején kezdik) hatása regisztrálható. Emocionálisan színezett, a szürrealizmus felé hajló (Maria Lassnig, Arnulf Rainer), következetes nonfiguratív — absztrakt akciófestészet (M. Prachensky és H. Staudacher), konstruktivistáknak tendenciákkal összekapcsolt (J. Mikl), erősen lírikus (M. Weiler) vagy dekoratív (H. Fruhmann). Az előtérő absztrakttal szemben állnak az említett bécsi későszürrealizmus képviselői, a tárgyas expresszionisták csoportja (W. Berg, H. Fronius), A. Mahringer, G. Hoke, K. Plattner, K. Stark és F. Štransky erősen tradícióhoz kapcsolódó festészete, K. Moldovan és K. Absolon remek grafikái, Paul Flora ironikus parafrázisai. A 60-as évek új kísérletei és irányzatai, a pop-art és az op-art visszhangja viszonylag gyenge Ausztriában, az utóbbi években az absztrakt törekvések erősödése észlelhető. A festők közül nemzetközi elismerést a külföldön, főként Velencében dolgozó Fritz Hundertwasser ért el naiv individualizmusra épülő transzautomatizmus-elméletével, sajátosan költői, harmonikus színkompozíciójú spirálritmusaival. A szobrászatot Fritz Wotruba egyénisége és messze Ausztria határán túlnyúló tehetsége határozza meg. Mint a fiatal szobrászgeneráció — J. Pillhofer, Avramidis, A. Urteil (+) Erwin Reiter — nevelője hatása rendkívül széles körben érvényesül. A St. Margarethen-i szobrász-symposionok kezdeményezőjének, Karl Prantl-nak idolszerű szobrai, Alfred Hrdlicka expresszív torzói az osztrák szobrászatnak egyetemes szinten is jelentős helyet biztosítanak.

Az építészetről Friedrich Achleitner, a funkcionálizmushoz való viszony alapján különválasztott tendenciák értékelésével és felvázolásával részletesen tájékoztat, a zenei élet alakulását Harald Kaufmann tanulmánya ismerteti, T. W. Adorno és György Ligeti esszéi mellett. Igaz, hogy tudomásunk szerint sem jeleskedett az osztrák színházi élet az utóbbi húsz évben — P. Handke kivételével — kiemelkedő produkciókkal, a kötet által közvetített rendkívül széleskörű kultúrkép azonban megalapozottá tenné ismertetését.

A kötet szemelvényei, a szűkszavú iránytmutató bevezető fejezetek nem nyújtanak elég anyagot egy-egy törekvés, kísérlet vagy művész értékeléséhez. A válogatás azonban meggyőzően dokumentálja, hogy a mai osztrák művészetrel szemben olyan gyakran felhozott vádak, „tradicionálizmus” és „provincializmus” sok szempontból helyesbítésre szorulnak. A XX. századi regény kialakulásában három

osztrák szerző, Kafka, Musil és Broch nem kis szerepet töltött be, értékelésükre alapos megkéséssel került sor. Doderer Gütersloh, Thomas Bernhard, Peter Handke vagy Hans Lebert, — és a sort még folytatni lehetne, új és figyelemre méltó művekkel jelentkeznek, magyarországi visszhangjuk alapján mondhatjuk, eredménytelenül. Ahhoz, hogy érdemben méltassuk Wotruba szobrászatát, jó lenne ismerni Anton Hanak művészetét, de ezt még Wotruba esetében sem állíthatjuk. Hogy egy Gütersloh nyelvi manierizmusához vagy a mágikus realista művészetéhez avatottan közeledjünk, a századforduló vagy a két világháború közti hagyományokhoz kell visszanyúlnunk, Gustav Klimt, Egon Schiele, Alfred Kubin vagy Oskar Kokoschka, az utóbbi kivételével számunkra talán teljesen ismeretlen stílus-teremtő mesterek művészetéhez. Nemcsak a második világháború utáni osztrák művészettel szemben vannak hátrálékaink, de az ezt megelőző időszak értékeivel szemben is.

Otto Breicha és Gerhard Fritsch könyve már hagyományhoz kapcsolódik, 1964-ben, *Finale und Auftakt. Wien 1898—1914, Literatur-Bildende Kunst — Musik* címmel jelent meg válogatásuk a korszak

Bécsének, a „modern törekvések fővárosának portréját” körvonalazva.

Szemelvénygyűjtemény összeállítása, egy kor törekvéseinek jelöléses feltérképezése a szelekció és súlypontozás nehéz feladata elé állítják a szerkesztőt. Néhány esetben talán ajánlhatnánk jobb és jellemzőbb verset vagy részletet. Werner Hofmannon kívül bizonyára más is írt esszéket a modern osztrák művészetről, talán nemcsak a kiállítótermek és galériák profiljára lehetett volna a bevezető tanulmányokban utalni, de a képzőművészeti élet szempontjából érdekes retrospektív kiállításokra is (Klimt, Schiele), vagy az osztrák művészet szereplésére a Velencei Biennálékon. Az inkább akadémikus felsorolást oldalszám lehetne folytatni egy változó értékű eredményekben, de sokféle törekvésben gazdag időszak művészete kapcsán. A szabatos információ-adás, az idézetek, vagy csupán utalások megosztása az értékek tájékoztató szándékú mérlegelését mutatja. A könyv szórakoztató olvasmány, adatszerű tudásunkat bővíti, ismeretterjesztő is, értékes forrásaival, első publikációival a név és lelőhelyek regiszterével behatóbb rész kutatásokhoz is ötletet és segítséget ad.

BELITSKA S. HEDVIG

Az Indiai Haladó Írók Mozgalmának harminc éve

Az Indiai Haladó Írók Szövetségének első összindiai konferenciáját Lucknowban tartották 1936 áprilisában. A Haladó Írók Szövetségének története igen változatos. A változó események folyamán két tényező állandó maradt. A haladó eszmék és ideálok hatása és fejlődése irodalmunkban nemcsak folyamatos, hanem állandóan növekedő irányú mind elterjedésben, mind intenzitásban. A haladó irodalom ellen különböző helyekről és különféle jogcímek alatt intézett támadások állandó jellegűek, a vele való szembenállás nem csökken.

A PWA (Haladó Írók Szövetsége) mozgalom harminc éve folyamán több ízben jóskolták meg felbomlását, ennek ellenére azonban a haladó irodalom minőségileg India összes nyelve irodalmának legjelentősebb részét alkotja. Ha például az irodalomnak ezt a 30 éves korszakát 3 periódusra osztjuk (a függetlenség kivívásának tíz éve, az azt követő tíz év és a jelen), azt találjuk, hogy mind a mi nyelveinken, mind pedig az indiaiak által angolul írott irodalomban a haladó írásművek foglalják el a legkiemelkedőbb helyet.

A haladó írók első konferenciáján Prem Chand mondta az elnöki beszédet. Az íróktól olyan életszemléletet követelt, amely a szabadságért száll síkra és elítéli „azt a vagyont (és annak minden velejáróját), amelyhez a szegények és a munkások vére tapad”.

Felszólította az írókat, hogy együtt küzdjenek a társadalom haladó erőivel az új társadalmi rend megteremtéséért, amelyben megszűnik az embernek ember által való kizsákmányolása, és amely konkrét formát ad az emberi egyenlőség eszméjének.

Irodalom és propaganda

Nyilvánvaló volt tehát a Haladó Írók Mozgalmának célja és tárgya; semmi sem volt ezzel kapcsolatban okkult, titokzatos

vagy rejtett. Támadói mégis csökönyösen azt állították, hogy ez semmi más, mint kommunista írók kísérlete, hogy az irodalom álarca mögé rejtve saját, megszokott propagandájukat terjesszék s azokat a nem kommunista írókat is, akik a mozgalomhoz csatlakoztak, a kommunisták vezették félre. A P.W.A. becsmérőit nem zavarta, hogy ez az állításuk nem volt nagyon hízogó olyan kiváló indiai írókra, mint Prem Chand, R. Tagore, Barathhi és Vallathol, sem pedig Dzsavaharlal Nehru vagy Sarojini Nidú és Hasrat Mohani szempontjából, akik fejlődésének egyik-másik korszakában támogatták és bátorították a haladó írók mozgalmát.

Az indiai tapasztalat

Tárgyilagos és józan erőfeszítést teszünk arra, hogy tanuljunk a próza és a költészet világhírű mestereitől, ennek ellenére vallom, hogy szilárdan állunk saját talajunkon, India földjén, amely a mi saját nemzeti és kulturális tapasztalunknak, életünknek hordozója és saját konkrét problémáinkat vesszük anyagul és megalkotjuk sajátos műformáinkat. Továbbá: semmi áron nem engedjük, hogy befolyásoljanak, magukkal ragadjanak azok a negatív, antihumanista vagy misztikus és irracionalista áramlatok, amelyek manapság oly erősen áradnak a nyugati irodalomból a kapitalista társadalom szét hullásának megoldhatatlan dilemmáiból fakadó nyers trivialitással vagy dekadens rothadással. Szembenézni az emberiség nukleáris megsemmisülésének veszélyével és ennek következtében erkölcs nélküli, makogó majmok pszichológiai és szellemi nivójára redukálódva élni a pereről perere szóló létet, múlt nélkül, jövő nélkül — ez olyan megsértése az emberi méltóságnak, amit nem viselhetünk el. A nukleáris megsemmisülés veszélye — sok más rosszal egyetemben — valóban fennáll. De ez minden bizony-

nyal nem a teljes társadalmi realitás. Az emberiség diadalmas menete a kapitalizmus és imperializmus dzsungeléből és brutalitásából a szabadság, a demokrácia és a szocializmus tündöklő világába szintén realitás és sem az emberiségnek azt az egyharmadát, amely a szocializmust építi, sem azokat az ázsiaiakat, afrikaiakat és latin-amerikaiakat, akiket felszabadítottak vagy akik megszabadították magukat az imperializmus és a kolonializmus láncaitól, nem lehet semmibe venni vagy elfelejtetni. Hasonlóképpen nem lehet korunkban ignorálni a tudomány, a technológia és az igazán humanista öntudat elmélyülését, élesebbé válását sem.

Az indiai, aki ma látja a feudális reakció sötét erőt, kasztokra és osztályokra osztott társadalmunkat és a népnek még mindig ősrégi babonáktól áthatott gondolkodását s hátán a sok romlott és hátramatató szokás holt terhét, amelyek mind a demokratikus haladás útjában állnak; az indiai, aki látja szép országunkban a kapitalizmus növekedését az azt kísérő kizsákmányolással, brutalitással, mohósággal és embertelenséggel, az uralkodó vagyonos osztályok és csatlósai korrupcióját és álszentelkedését, kasztokra osztott népünk teljes nyomorát, és arra a következtetésre jut, hogy nincsen remény számunkra; az minden bizonytalansággal szemben, hogy más realitásokat. Indiában a brit imperialista uralom egész tartama alatt népünk következetesen harcolt ellene hol karddal és ágyúval, hol meg más módon, hogy végül is megdöntöttük az imperializmust és szabadok lettünk; hogy India lassan iparosodik és modernizálódik; hogy tudósaink, mérnökeink, tanítóink és az intelligencia lerakják az új, modern és boldog India alapjait; hogy munkásaink, parasztjaink, középosztályunk és intelligenciánk egyesült erővel termelik a javakat, az anyagokat és szolgáltatásokat, amelyek fenntartanak és előbbre visznek minket és mindenek felett, hogy népünk újra meg újra egyesül és visszaveri a reakció és kizsákmányolás erőt; hogy ragaszkodik politikai életünk demokratikus mintájához; hogy az emberek milliói szem előtt tartják a szocializmus és a világbéke ideálját és egy szabad és baráti nemzetekből álló világméretű közösséget — ez is mind jelentékeny része ma már az indiai valóságnak.

A haladás kilátásai

A „Progressive Outlook” pontosan az átfogó és dinamikus előrenézésnek azt a fajtáját jelenti, amely figyelembe veszi

a realitás és az élet sokféleségének egészét, amely képes látni az erősen rossz és hitvány, de az új, a dinamikus, a jó és szükséges dolgokat is, amelyek végül is megdöntik és megsemmisítik mindazt, ami a társadalmi fejlődés törvényének útjában áll. A haladó írók a dolgozó nép oldalán állnak, a dolgozókat szolgálja a történelem kelléktára, amely le fogja győzni a reakciót és megteremti a holnap új egyensúlyát. Írásaikkal és alkotásaikkal a történelmi fejlődés erőt igyekeznek segíteni. Az indiai nép történelmi előrehaladását lehet hátráltatni, lehetnek visszaesések, de feltartóztatni nem lehet, ugyanígy a haladó eszmék és ideológiák fejlődését és azoknak visszatókrózását a művészetben, irodalomban és kultúrában sem lehet megállítani. Pontosan ez okból az utóbbi 30 év alatt sok gyengeségünk és fogyatékosságunk ellenére a haladó gondolatok és a haladó irodalom eszméinek fejlődése számos nyelvünkben szakadatlanul folytatódott. Szervezetünk gyakran összeomlott, de a haladó regény, költészet, dráma és kritika áradását idősebb vagy fiatalabb írók soha nem engedték megszűnni vagy akár lelassulni. Nem állítom, hogy ez az irodalom egészében ideológiailag tévedhetetlen és minősége kiváló. Dogmatikusok voltunk és kritizáltuk a dogmatizmust, vágyaink irányították gondolatmenetünket, ahelyett, hogy az objektív realitást követtük volna, szentimentális romantikusok voltunk, jelszavakat hangoztattunk, képtelenek voltunk újszerű modern művészi forma alkotására. Ugyanakkor idegen művészi formákat utánóztunk szükség nélkül s anélkül, hogy megértettük volna azokat. Bizony gyakran megkíséreltük, hogy új, haladó eszméink borát öreg tömlőkbe öntsük az eredeti alkotás megkísérlése helyett. Mindez hibánk volt, mégis joggal állíthatjuk, hogy az a jó, amit az Indiai Haladó Írók teremtettek és teremtenek napjainkban, talán a legjobb és legjelentősebb országunkban. Azt hiszem, ez olyan dicsőség, amire minden kulturális mozgalom büszke lehet.

Jövöbeli kilátások

Mit lehet mondani a Haladó Írók Mozgalmának jövöbeli kilátásairól és terveiről? Abban a hiszemben, ami én meggyőződésem is, hogy az indiai társadalom kultúrája demokratikus és szocialista lesz és hogy azt népünknek a nemzetközi imperialista reakciótól támogatott politikai és társadalmi reakció erői ellen vívott hosszú és kemény küzdelmével lehet kivívni, látni vélem, hogy ideológiái és

kulturális területen is megélnék a harcok a felvilágosodás és az obskurantizmus között. Harc támad az indiai társadalmat a jó, szabad és boldog élet, az erkölcsi és anyagi haladás, valamint a szellemi felvirágzás irányában megújító és átalakító, életadó forradalmi eszmék között, amelyek megosztják, megrontják és szolgáskorba taszítják az indiai humanizmust, elködösztik és összezavarják gondolkodásunkat, amelyek irracionálisan pesszimisták vagy humanizmus-ellenesek. Az új eszmék nem merevek és nem ragaszkodnak konvenciókhoz — az új ideák az indiai tömegek küzdelmeinek tapasztalataiból és a dolgozó emberiség nemzetközi

tapasztalásaiból született haladó és forradalmi eszmék, amelyek mind jobban elterjednek és emberek millióinak ragadják meg a lelkét, mígnem hatalmas materiális erővé válnak. Az Indiai Haladó Írók Mozgalma, mely ma már érett és nemzeti és nemzetközi vonalon 30 év értékes és gazdag tapasztalatával rendelkezik, egy nagy és civilizált nép demokratikus és szocialista kultúrforradalmának, e nemes célkitűzés megvalósításának eszköze és fegyvere lett és marad a jövőben is.

SAJJAD ZAHEER

(Fordította: Szabó Ákosné)

Tartalom

<i>Egri Péter</i> : Társadalomábrázolás és lélekábrázolás.....	351
<i>Szili József</i> : A történetiség mint az irodalmi mű létezés- módja	360
A számítógépek és a humán tudományok (<i>Petőfi S. János</i>)	372
<i>Robert S. Wachal</i> : A számítógépek alkalmazásáról (<i>Ford.</i> : <i>Ullmann Gabriella</i>)	374
<i>Karl Kroeber</i> : Számítógépes vizsgálatok az irodalomelem- zésben	392
<i>Christiane és Claude Allais</i> : Egy strukturális elemző mód- szer és alkalmazása a „Les Liaisons Dangereuses”-re (<i>Ford.</i> : <i>Szöllösy Éva</i>)	399
<i>Gránicz István</i> : A háromhangsúlyos tagolóvers ritmikai variációinak eloszlása N. Gumiljov „Ősz” c. költe- ményében	407
A számok és az irodalomtudomány (<i>Miklós Pál</i>).....	414
<i>Széles Klára</i> : Műtípusok és műértékelések	417

ÍRÓKRÓL — MŰVEKRŐL

<i>Horányi Máttyás</i> : Juan Rulfo, az újtó	432
<i>Fábián László</i> : Uuno Kailas	440
<i>Fried István</i> : Neubauer Pál és a prágai német irodalom..	449
<i>Dragoljub-Dragan Nedeljković</i> : A „Háború és béke” alapelve és egysége (<i>Ford.</i> : <i>Nahóczki Emil</i>)	457

DOKUMENTUM

Arthur Rimbaud: Poison perdu (<i>Gera György</i>)	467
---	-----

KÖNYVEK

Computers in Humanistic Research (<i>Petőfi S. J.</i>).....	471
The Computer and Literary Style (<i>Petőfi S. J.</i>).....	472
On Translation (<i>Hernádi M.</i>)	474
The Craft and Context of Translation (<i>Hernádi M.</i>).....	474
Helmut Prang: Formgeschichte der Dichtkunst (<i>Salyá- mosy M.</i>)	476
Я. Эльсберг: Идеологическая борьба и распад буржуазной литературной теории (<i>Urbán Nagy R.</i>)	476
Sydney J. Krause (ed.): Essays on Determinism in American Literature (<i>Szegedy-Maszák M.</i>)	477
Hermann Bahr: Zur Überwindung des Naturalismus (<i>Sa- lyámosy M.</i>).....	478
Luigi Malagoli: Le contraddizioni del Rinascimento (<i>Klanczay T.</i>)	479

Szigeti József: A Balassi-Comoedia és szerzője (<i>Végh F.</i>)	480
Julian Krzyżanowski: Historia literatury polskiej. Alegoryzm — preromantyzm (<i>Hopp L.</i>)	481
П. Н. Берков: Введение в изучение истории русской литературы XVIII века (<i>Hopp L.</i>)	481
Mieczysław Piszczkowski: Zagadnienie wiejskie w literaturze polskiego oświecenia. Część druga (<i>Hopp L.</i>)	482
Т. Иванова: Посмертная судьба поэта (<i>Karancsy L.</i>)	484
Herbert Marder: Feminism and Art (<i>Szegedy-Maszák M.</i>)	485
Ján Brezina: Poézia Fraňo Král'a a problémny slovenskej poetiky (<i>Ján Gregorec</i>)	486
Критический реализм XX века и модернизм (<i>Karancsy L.</i>)	488
Michel Raimond: La Crise du Roman (<i>Gortvai Anna</i>)	489
André Dabezies: Visages de Faust au XX ^e siècle (<i>Korompay J.</i>)	491
Zlatko Klátik: Vývin slovenského cestopisu (<i>Fried I.</i>)	492
Christof Schmid: Monologische Kunst (<i>Szuszekár M.</i>)	493
Włodzimierz Wnuk: Moje Podhale (<i>Pályi A.</i>)	494
С. Великовский: К горизонту всех людей (<i>Vajda A.</i>)	494
Yannis Ritsos par Chrysa Papandréou (<i>Ferenczi L.</i>)	495
Hans Galinsky: Wegbereiter moderner amerikanischer Lyrik (<i>Preisich J.</i>)	496
Henry James: Selected Literary Criticism (<i>Sarbu A.</i>)	496
David Pryce-Jones: Graham Greene (<i>Göncz Á.</i>)	498
Sidney Richman: Bernard Malamud (<i>Taxner-Tóth E.</i>)	499
Pierre Dommergues: Saul Bellow (<i>Gara Gy.</i>)	501
Leighton Hodson: Golding (<i>Göncz Á.</i>)	502
Aufforderung zum Misträuen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945 (<i>Belitska S. H.</i>)	503

KRÓNIKA

Az Indiai Haladó Írók Mozgalmának harminc éve (<i>Sajjad Zaheer</i>)	506
--	-----

Содержание

<i>Петер Эгри</i> : Изображение общества и изображение души ..	351
<i>Йозеф Сили</i> : Историчность как метод существования литературного произведения	360
Счетные машины и гуманитарные науки (<i>Янош Ш. Петефи</i>)	372
<i>Роберт С. Вечел</i> : О применении вычислительных машин	374
<i>Карл Крёбер</i> : Вычислительные исследования в литературном анализе	392
<i>Кристиана и Клод Алэ</i> : Метод структурального анализа и его применение к «Опасным связям» ..	399
<i>Иштван Границ</i> : Распределение ритмических вариантов трехударного дольника в стихотворении Н. Гумилева «Осень»	407
Цифры и литературоведение (<i>Пал Миклош</i>)	414
<i>Клара Селеш</i> : Типы произведений и типы анализов	417

О ПИСАТЕЛЯХ — О ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

<i>Матяш Хорани</i> : Хуан Рульфо, новатор	432
<i>Ласло Фабян</i> : Ууно Кайлас	440
<i>Иштван Фрид</i> : Пал Нойбауэр и пражская немецкая литература	449
<i>Драголюб-Драган Неделькович</i> : Основной принцип и единство «Войны и мира»	457

ДОКУМЕНТЫ

<i>Артур Рембо</i> : Утраченный яд (Poison perdu) (<i>Дёрдь Гера</i>)	467
---	-----

КНИГИ

ХРОНИКА

Sommaire

<i>Péter Egri</i> : Représentation sociale et représentation psychologique	351
<i>József Szili</i> : L'historicité comme la forme d'existence d'une oeuvre littéraire.....	360
Les machines électroniques et les sciences humaines (<i>János S. Petőfi</i>).....	372
<i>Robert S. Wachal</i> : L'emploi des machines électroniques	374
<i>Karl Kroeber</i> : Analyses quantitatives avec des machines électroniques dans l'analyse littéraire	392
<i>Christiane et Claude Allais</i> : Une méthode d'analyse structurelle et son application à l'étude des Liaisons dangereuses	399
<i>István Gránicz</i> : La répartition des variantes rythmiques du vers libre ternaire dans la poésie de N. Goumiliov, intitulée Automne	407
Les chiffres et les sciences littéraires (<i>Pál Miklós</i>).....	414
<i>Klára Széles</i> : Typologie des oeuvres littéraires et axiologie des oeuvres.....	417

OEUVRES ET AUTEURS

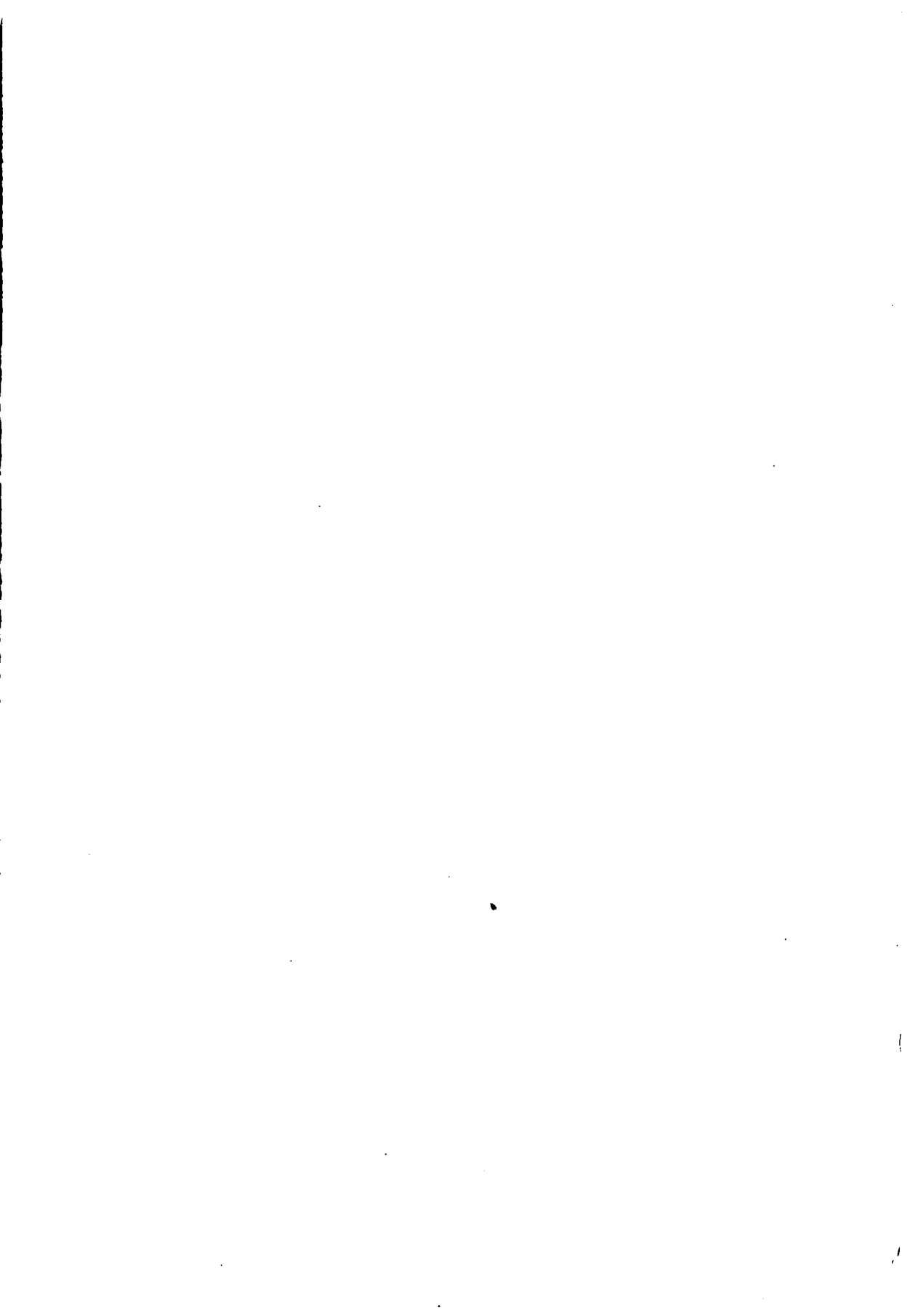
<i>Mátyás Horányi</i> : Juan Rulfo, le novateur	432
<i>László Fábán</i> : Uno Kailas	440
<i>István Fried</i> : Pál Neubauer et la littérature allemande de Prague	449
<i>Dragolioub-Dragan Nedelković</i> : L'idée générale et unité de la Guerre et Paix	457

DOCUMENT

Arthur Rimbaud: Poison perdu (<i>György Gera</i>)	467
---	-----

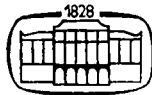
COMPTES RENDUS

CHRONIQUE



Ára: 20,— Ft
Előfizetés egy évre 32,— Ft

INDEX: 25.380



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST