

307.204

M1058

# Világirodalmi Figyelő

1-9



---

IV · ÉVFOLYAM · 1958 · 1 · SZÁM

2

# VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADEMIA  
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK  
DOKUMENTÁCIÓS ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA

Szerkesztik :

A VILÁGIRODALMI OSZTÁLY TAGJAI

Felelős szerkesztő :

A VILÁGIRODALMI OSZTÁLY VEZETŐJE

E szám munkatársai: *Angyal Endre* egy. adjunktus (Debrecen), *Botka Ferenc* tanár, *Csala Károly* tanárjelölt, *Dániel Anna* tanár, *Gáldi László* a nyelvtudományok doktora, tud. osztályvezető (MTA Nyelvtudományi Intézete), *Hankiss Elemér* könyvtáros (Országos Széchényi Könyvtár), *Herezegh Gyula* egy. adjunktus, *Hcpp Lajos* tud. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézete), *Kájer István* tanár, *Király Rudolf* tanár, *Lakits Pál* tanár, *Nyirő Lajos* tud. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézete), *Ország László* kandidátus, tud. osztályvezető (MTA Nyelvtudományi Intézete), *Rába György* tud. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézete), *Róna Éva* kandidátus, egy. docens, *Jan Slaski* tanár (Warszawa), *Szabó György* tud. s. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézete), *Sz. Szántó Judit* tud. munkatárs (Színháztudományi Intézet), *Szenczi Miklós* kandidátus, egy. tanár, *Sziklay László* kandidátus, tud. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézete), *Szilvás Gyula* tud. munkatárs (Színháztudományi Intézet), *Tolnai Klára* tanár, *Vajda György Mihály* tud. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézete), *Vámosi Pál* író, *Vizkelety András* gyakornok (Országos Széchényi Könyvtár), *Vujicsics D. Sztoján* gyakornok (MTA Irodalom történeti Intézete).

Szerkesztőség :

Budapest XI. Ménesi út 11—13.  
Tel. : 268—062

Technikai szerkesztő :

BOR KÁLMÁN

**Világirodalmi Figyelő**

évenként négy füzetben, kb. 24 nyomtatott íven jelenik meg.  
Megrendelhető az *Akadémiai Kiadónál*,  
Budapest V. Alkotmány utca 21. Bankszámla : MNB 46.



## VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

1958 N° 1.

RÉSUMÉS — РЕЗЮМЕ

M. Szenzi

О НЕКОТОРЫХ АКТУАЛЬНЫХ ВОПРОСАХ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ  
В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ

Автор настоящей статьи, опираясь на первых три номера журнала *Вопросы литературы* и в них, главным образом, на статьи Б. Рейзова, С. Петрова, и Г. Недошивина, подвергает анализу материалы развернувшихся в Советском Союзе дискуссий о вопросах теории литературы. Одну из причин разногласий автор видит в двусмысленном характере значения таких основных терминов как «реализм» и «романтизм», обнаруживающемся в противоположности типологического и конкретно-исторического подходов. Дискуссия не привела к устранению противоречий, но в целом ряде вопросов участники дискуссии вплотную подошли к выяснению проблем. Сюда входят размежевание понятий правдоподобности и реализма, различие отражения и изображения, признание художественных достоинств нереалистических литературных произведений, более обстоятельное изучение процесса возникновения реалистического метода, подчеркивание связи развития литературы и борьбы за общественные идеалы. Эти плодотворные дискуссии ведут к формированию научных, лишенных всякого догматизма взглядов на литературу.

M. Szenzi :

QUELQUES QUESTIONS ACTUELLES DE LA THÉORIE LITTÉRAIRE  
SOVIÉTIQUE

L'article analyse les discussions qui ont lieu actuellement en Union Soviétique dans le domaine de la théorie littéraire, d'après les trois premiers numéros du *Вопросы литературы* et particulièrement à la base des études de B. Reizov, S. Petrov et G. Nedochivine. L'une des causes des divergences d'opinions est due au double sens de termes techniques fondamentaux tels que «réalisme», «romantique», qui se manifeste dans la contradiction de la vue historique concrète et de la typologie. Au cours des discussions les contradictions ne purent être élucidées, mais une foule de problèmes ont été mis au point. C'est ici que nous mentionnons la détermination des notions de la vraisemblance et du réalisme, la distinction du réfléchissement et de la représentation, la reconnaissance de la valeur artistique d'oeuvres littéraires non-réalistes, l'analyse plus profonde de l'évolution historique de la méthode réaliste, la mise en relief des rapports du progrès littéraire avec la lutte menée pour les idéaux sociaux. Ces discussions fécondes mènent vers la formation d'une vue littéraire scientifique, exempte de dogmatisme.

László Országh :

LE POINT DE VUE NATIONAL AU PREMIER PLAN DANS L'HISTOIRE  
DE LA LITTÉRATURE ET LA CRITIQUE AMÉRICAINES

En connexion avec la présentation synthétique de quelques recueils d'études critiques américaines de date récente, le mémoire de L. Országh esquisse les lignes principales de l'évolution de la critique littéraire américaine des dernières cent cinquante années et de l'histoire littéraire américaine de ce dernier siècle. L'étude s'occupe des oeuvres critiques américaines et de celles relevant de l'histoire littéraire, dont le sujet

même est la littérature américaine. Elle donne un tableau d'ensemble sur la formation de la notion de «littérature américaine» et sur ses changements aux États-Unis, les diverses formes systématiques des études américaines de critique et d'histoire littéraires (publications, revues, études de chaires universitaires, etc.), en tenant compte particulièrement des résultats obtenus au cours du vingtième siècle, et en relation étroite avec les phases de l'évolution sociale des États-Unis.

Л. Орсаз

#### ПРОЦЕСС ВОЗОБЛАДАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО АСПЕКТА НАД ДРУГИМИ В АМЕРИКАНСКОЙ НАУКЕ ОБ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И КРИТИКЕ

В данной статье Л. Орсага намечены основные линии развития американской литературной критики за последние полутора столетия и американской науки об истории литературы за последнее столетие, как они вырисовываются на основе изучения автором некоторых новых сборников американских критических очерков. Автор подвергается анализу именно те критические работы и труды по истории литературы, которые занимают отечественной, американской литературой. Он рисует как бы с птичьего полета картину возникновения и изменений понятия «американской литературы» в США и знакомит читателя с различными официальными формами появления американских литературно-критических и историко-литературных очерков (разные издания, журналы, труды, составленные на университетских кафедрах и т. д.) главным вниманием уделяя при этом достижениям двадцатого века, в теснейшей связи с отдельными моментами развития общества в Соединенных Штатах.

György Mihály Vajda :

#### SIMPLICITÉ OU AMBIVALENCE (Einfalt oder Ambivalenz)

Cet article contient des réflexions sur quelques traits caractéristiques de la littérature bourgeoise moderne, particulièrement à propos de deux livres ouest-allemands (Hermann Pongs, *Im Umbruch der Zeit ; Deutsche Literatur im zwanzigstem Jahrhundert*, par Hermann Friedmann et Otto Mann). Les antonymes figurant dans le titre constituent l'un des problèmes fondamentaux de la littérature bourgeoise moderne, en exprimant l'opposition de la «période artistique» classique et romantique au déchirement moderne, celle de son héros au héros du roman moderne qui intègre l'ambivalence. Ceci résulte entre autres du caractère métaphysique et du nihilisme de la littérature bourgeoise moderne en prose, de la rupture des besoins culturels entre les masses et la «vie intellectuelle», du caractère ésotérique de l'art de haut niveau, etc. L'équilibre entre les exigences et les prétentions artistiques, l'ivresse et la désillusion, les excès des méthodes artistiques et le grand art véritable n'a pu être sauvegardé que par les plus grands des Allemands : dans le roman (au sein de la bourgeoisie) Thomas Mann, dans le drame (et partiellement en dehors de la bourgeoisie) Bertolt Brecht. La critique bourgeoise considère comme le résultat le plus important qu'ait obtenu la littérature allemande du vingtième siècle les grandes tentatives de la forme : et de ce point de vue nous pouvons dire qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle et entre les deux guerres mondiales le centre de la lyre et du roman de langue allemande se situe au sud, sur les territoires d'Europe centrale, où sont nés ou ont travaillé Rilke, Hofmannsthal, Kafka, Musil, Hermann Broch, Franz Werfel, Trakl, etc. Les antonymes de Schiller, «naïf» et «sentimental», sont devenus aujourd'hui, de l'avis de Pongs, «simplicité» et «ambivalence» ; et Pongs, cherchant les manifestations de la simplicité classique dans le roman moderne, cite les oeuvres de Hemingway, H. Troyat, Kazantzakis, Broch, Faulkner, etc. Cependant, il ne dit pratiquement pas un mot sur la littérature soviétique ; ni lui, ni l'autre livre ne mentionnent parmi les Allemands orientaux les noms même de A. Seghers, A. Zweig, W. Bredel, et il faut aussi se demander pourquoi un livre s'occupant du roman moderne néglige Aragon, Moravia, Pratolini et d'autres.



Дь. М. Ва́йда

## ПРОСТОТА ИЛИ ДВУСМЫСЛЕННОСТЬ

Настоящая статья содержит в себе рефлексии о некоторых особенностях современной буржуазной литературы. Автор опирается, главным образом, на две западно-германских книги (Hermann Pongs, *Im Umbruch der Zeit; Deutsche Literatur im Zwanzigsten Jahrhundert*, под редакцией Hermann Friedmann-a и Otto Mann-a). Одной из основных проблем современной буржуазной литературы является указанное в заглавии противоречие, которое выражает, что классический и романтический периоды в искусстве противостоят модернистской разорванности, герой первых противостоит герою современного романа, который интегрирует амбиваленцию. К этому нужно еще добавить метафизический характер и нигилизм современной буржуазной прозы, разрыв между культурными запросам масс и «элиты», эзотерический характер взыскательного искусства и т. д. Равновесие между запросами и художественными требованиями, упоением и разочарованием, экспериментами художественных приемов и настоящим искусством сумели удержать лишь крупнейшие из немцев: в прозе (в рядах буржуазии) Т. Манн, в драме (отчасти уже вне рамок буржуазии) Б. Брехт. Важнейшим достижением немецкой литературы в двадцатом столетии буржуазная критика считает значительные попытки найти новые художественные формы: с этой точки зрения можно установить, что в начале двадцатого века и в период между двумя мировыми войнами центр тяжести немецкой лирической и прозаической литературы оказался на юге, на центрально-европейской части немецкой территории, где родились или творили Рилке, Гофманстал, Кафка, Мусиль, Г. Брех, Ф. Верфель, Трахль и др. Шиллерское противоречие «наивного» и «сентиментального» ныне проявляется — по мнению Понгса — в противоречии «Einfalt»-а и «Ambivalenz»-а: и в поисках проявления классической простоты в современном романе Понгс указывает на отдельные произведения Hemingway, H. Troyat, Kazantzakis, Broch, Faulkner и др. Советскую литературу он фактически совершенно упускает из виду, не фигурируют у него, так же как и в другой книге, и А. Зергер, А. Цвейг, В. Бредель, можно задать, далее, еще вопрос: почему в книге, трактующей проблемы современного романа, не упоминаются такие имена как Арагон, Моравия, Пратолини и др.

György Rába :

## L'ESTHÉTIQUE DE BAUDELAIRE SOUS UN JOUR NOUVEAU

L'auteur analyse l'esthétique du poète à propos de la parution de deux nouvelles monographies sur Baudelaire. E. J. Austin, dans son livre intitulé: *L'univers poétique de Baudelaire*, trace le chemin parcouru par le poète du symbolisme transcendant au symbolisme laïque. La base ses investigations est donnée en premier lieu par le programme poétique du sonnet intitulé *Correspondances*, ainsi que la réalisation pratique de ce programme dans les *Fleurs du Mal*. M. A. Ruff, dans son oeuvre: *L'esprit du Mal et l'esthétique Baudelairienne*, esquisse le tableau de la carrière de Baudelaire; il établit un parallèle entre le poète et les petits romantiques, et en examinant l'origine des *Fleurs du Mal* il allie son esthétique à son éthique. La conclusion qu'il en tire est opposée à celle d'Austin lorsqu'il caractérise l'esthétique de Baudelaire par le chemin parcouru de l'optimisme au pessimisme, d'un aspect du réalisme au symbolisme métaphysique. L'auteur de l'article de la revue voit dans les *Fleurs du Mal* d'une part une révolte individuelle, d'autre part un art poétique moderne, l'esthétique de la pensée en images. Après le discussion de quelques problèmes relatifs à la synesthésie de Baudelaire, il attire l'attention sur l'analyse plus soignée de son style.

Дь. Раба

## ЭСТЕТИКА БОДЛЕРА В НОВОМ ОСВЕЩЕНИИ

Автор в связи с появлением двух новых монографий о Бодлере разбирает эстетику поэта. В книге Е. I. Austin-a, носящей название *L'univers poétique de Baudelaire*, показан путь, пройденный Бодлером от трансцендентальной символики вплоть до светского символизма. В своих изысканиях Austin опирается, в первую очередь, на поэтическую программу сонета *Correspondances*, которая реализована в томе *Fleurs du Mal*. Другой автор М. А. Ruff в своей работе, названной *L'esprit du Mal et l'esthétique*

*Baudelairienne*, описывает жизненный путь Бодлера, сравнивает его с маленькими романтиками и, изучая возникновение *Fleurs du Mal*, он сочетает эстетику поэта с его этикой. Ruff в отличие от Austin-a приходит к противоположным выводам, характеризуя эстетику Бодлера как путь от оптимизма к пессимизму, от своего рода реализма к метафизическому символизму. Автор настоящей статьи обнаруживает в *Fleurs du Mal*, с одной стороны, мятеж индивида, а с другой стороны, эстетику новой поэзии, эстетику мышления в образах. Ставя вопрос о некоторых особенностях бодлеровской синестезии он призывает к более тщательному анализу стиля Бодлера.

Jan Ślaski :

#### JÓKAI EN POLOGNE

L'étude du jeune historien littéraire polonais marque une contribution efficace à la connaissance de l'expansion à l'étranger de la littérature hongroise, et à celle de son accueil et de son influence.

A la base d'une documentation bibliographique soignée et précise, dépassant en volume et en exactitude l'oeuvre de J. Pogonowski, qui fut le premier à s'occuper de la question (*Jókai w Polsce*. Varsovie 1935), Ślaski ne se contente pas de prouver que — sans tenir compte de la période écoulée entre 1920 et 1933 — Jókai est l'écrivain hongrois le plus connu en Pologne, mais il dépasse cette constatation et en recherche les causes, en examine les changements, dans la Pologne démembrée tout comme dans le pays réunifié, et même au sein de l'émigration polonaise d'Amérique. A l'époque qui précéda la première guerre mondiale, ce sont les traductions des romans de Jókai qui concilièrent le public polonais à la littérature polonaise, privée en ces temps d'ouvrages écrits en prose. L'ère des réformes de Hongrie, ainsi que les thèmes qui reflétaient l'amour patriotique ardent de la guerre d'indépendance hongroise eurent vite fait de trouver les chemin menant au coeur des Polonais opprimés. L'article fait connaître également la bibliographie des échos critiques de l'oeuvre de Jókai, et finalement il étudie l'influence exercée par les romans de Jókai sur certains écrivains polonais remarquables (St. Żeromski, B. Prus, T. T. Jez).

Ян Шласки

#### ЙОКАИ В ПОЛЬШЕ

Очерк молодого польского литературоведа является ценным вкладом в дело изучения вопроса, в какой мере венгерская литература распространена за границами Венгрии, какой она получает там прием и какое производит действие.

Автор на основе собранного кропотливым и тщательным трудом библиографического материала, который как своим объемом так и своей точностью превосходит работу И. Погоновского (*Jókai w Polsce*. Warszawa 1935), который впервые ставил данный вопрос, доказывает не только то, что, если не считать период от 1920 до 1933, Йокаи является в Польше самым известным из венгерских писателей, но он помимо этого ищет причины популярности, а также и изменений ее, как в разделенной так и в воссоединенной Польше, более того, и в кругах польской эмиграции в Америке. В период до первой мировой войны произведения Йокаи вербовали публику для польской литературы, которая в те годы нуждалась в прозаических произведениях. Тематика венгерского реформ-периода и освободительной войны оказалась близкой к сердцам угнетенных поляков. В статье дается и библиографический перечень критических откликов на произведения Йокаи и, на конец, анализируется влияние, оказанное произведениями Йокаи на выдающихся польских писателей (St. Żeromski, B. Prus, T. T. Jez).



## A szovjet irodalomelmélet néhány időszerű kérdése

Az irodalomtudományi kutatásokat a Szovjetunióban ma a szabad, teremtő vita légköre jellemzi. Az 1957 áprilisában megindult *Вопросы Литературы*, ez a rendkívül magas színvonalú irodalomelméleti, irodalomtörténeti és kritikai folyóirat a XX. Kongresszus legfőbb eredményét az irodalomtudomány területén a dogmatizmus leküzdésében, a történelmietlen konstrukcióktól, a művészet és irodalom egyszerűsített szemléletétől való szabadulásban látja. Keresés, az ellentétes vélemények harca, némi bizonytalanság, „másnapos kábultság a dogmák és sémák tobzódása után” (Nyedosivin szavai) — ez az első benyomás, amelyet az ember az újabb irodalomelméleti cikkek olvasásából merít. A szovjet irodalomtudomány életerejére vall, hogy ezek a viták nem torkollnak nihilista tagadásba. Az alapvető műszavak, köztük a realizmus fogalmi tartalmának vizsgálata és szabatosabb meghatározása egy dogmatizmustól mentes, tudományosabb irodalomszemlélet kialakítása felé mutat.

A vita egyik első eredménye az olyan műszavak, mint „romantika”, „realizmus”, „naturalizmus” kettős értelmének kiderítése. Ezt a kettősséget a tipológiai és a konkrét történeti nézőpont különbségével hozza kapcsolatba B. Reizov tanulmánya az irodalmi irányzatokról,<sup>1</sup> amely talán a legélesebb formában fogalmazza meg a visszahatást a dogmatikus irodalomszemlélet ellen. Reizov rámutat arra, hogy az irodalmi irányzatok tipológiai meghatározása mindig lélektani kritériumokon alapszik. A romantika lényeges jegyének pl. az „ábrándot”, „a valóságtól való menekülést” szokták tartani, pedig az összes ábrándozó írókat képtelenség a romantika egységes iskolájába sorolni. A műszavak tipológiai értelmezése esetén pl. Balzacot realistának kell neveznünk, amikor Gobsecket ábrázolja, forradalmi romantikusnak, amikor a republikánus forradalmárokról beszél és reakciós romantikusnak, amikor a falusi orvost vagy a vidéki lelkészt dicsőíti. A reális, történeti irányzatok lélektani meghatározása — Reizov szerint — szükségképpen abszurdumhoz vezet, mert nem fejezi ki a valóságot. A romantika mint ábránd és a romantika mint a XIX. századi irodalom konkrét történeti irányzata mást-mást jelent: két, elvileg különböző fogalmat jelölünk itt ugyanazzal a műszóval.

A tipológiai, lélektani értelmezéssel szemben Reizov a romantikát kizárólag történeti jelenségnek tekinti, illetve az irodalmi áramlatok egész csoportjának, mert szerinte a társadalmi és nemzeti sajátosságaik, valamint az időbeli mozzanatok által meghatározott romantikák mindegyike teljesen különálló, sajátos jelenség, amint ezt Scott, Balzac, Puskin és Manzoni történeti regényeinek egymástól élesen eltérő jellemvonásain bemutatja. Mégis, a romantika mint az európai irodalom általános áramlata kétségtelenül létezik, de nem mint szemléleti típus, hanem mint az irodalmi kölcsönhatások rendszere és folyamata, amely kölcsönhatások minden esetben más-más, nemzetileg és törté-

<sup>1</sup> Б. Реизов, *О ли литературных направлениях*. Вопросы литературы. 1957. 1.sz. 87—117.

netileg meghatározott eredményeket hoztak létre. A kölcsönhatások közös alapja az, hogy minden nemzet irodalma új kifejezési eszközökkel próbált választ adni a francia forradalom által felvetett problémákra.

Ugyanez áll, *mutatis mutandis*, a többi irodalmi irányzatra is. Míg a romantikát úgy szokták szembeállítani a realizmussal mint az ábrándot a valósággal, addig a naturalizmusban a valóság durva, torzított képét látják, szemben a valóság hű, életigaz ábrázolásával. A naturalizmusnak ez a felfogása éppen annyira történelmietlen mint a romantika tipológiai magyarázata. Reizov joggal mutat rá, hogy az aprólékos részletekben való elmerülés, a lényeges vonások rovására, nem lehet egy külön irodalmi iskola kritériuma — ez az ábrázolási hiba minden korban, minden irodalmi irányzat esetében fellelhető. A naturalizmus mint konkrét történeti irányzat ismét a kölcsönhatások folyamata, nem valami lélektani minőség vagy tulajdonság.

Áttérve a realizmus kérdéseire, Reizov mindenek előtt a „kritikai realizmus” műszo jogosultságát vonja kétségbe. Szerinte nemcsak a műszo, hanem az általa jelölt fogalom is tartalmatlan és káros, mert helytelen képzeteket ébreszt az irodalomról, erőszakolt megkülönböztetést állít fel a „kritikai” és egyéb realizmusok, főleg pedig az orosz klasszikus irodalom és a szocialista realizmus irodalma között. Realizmus, azaz a valóság hű ábrázolása nem lehetséges a negatív jelenségek bírálata nélkül.

Ezen a ponton Reizov támogatásra talál Sz. Petrov később ismertetendő, egészen eltérő szemszögből írt cikkében (*A realizmus mint művészi módszer*).<sup>2</sup> Petrov is elveti azt a hagyományos nézetet, hogy a kritikai pártosz a realista irodalom fejlődésének csupán meghatározott szakaszát jellemzi, s hangsúlyozza, hogy a korabeli társadalom bírálata, Rabelais-tól és Shakespeare-től kezdve, az egész európai realista irodalom végigvonul. Ami a XIX. sz. „kritikai” realizmusát illeti, Petrov utal Belinszkij nézetére, aki a kor orosz irodalmában a „tagadás szelleme” mellett az „elemzés szellemét” emeli ki, s Petrov az utóbbiban látja a XIX. századi realizmus megkülönböztető vonását.

Áttérve most a jelzővel nem minősített „realizmus” jelentésére, Reizov itt is hangsúlyozza a műszo kettős értelmét. A realizmus elsősorban művészi igazságot jelent; az élethűség kritériuma (признак правдивости) egyedül határozza meg a realizmust. Ebben az értelemben a műszo nem jelöl semmiféle történetileg meghatározott irányt — a „realisták” egyedüli specifikuma az, hogy többé-kevésbé híven tükrözik a valóságot. A művészet kutatja, megvilágítja az életet, feltárja a lényegét a valóság folyamatában, kideríti alapvető vonásait a tipikusban. Ez az, amit művészi igazságnak nevezünk. Reizov szerint minden vitában, minden elméleti műben így értelmezik a realizmust: mint minőséget és esztétikai kategóriát. A realizmus mint művészi igazság tágabb, nagyobb minden iskolánál.

A „realizmus” műszo ugyanakkor annak az irodalmi irányzatnak a jelölésére is szolgál, amely az 1840-es évek végén Franciaországban kialakult. Reizov vázolja az iskola történetét, valamint a „realizmus” műszo és fogalom eltérő sorsát és jelentését az orosz irodalomban.

A „realizmus” kettős értelmének szerencsétlen következménye az, hogy az „életigaz irodalomról” alkotott nézeteink magukon viselik annak az irodalmi iránynak a bélyegét, amely először nevezte magát „realizmusnak”;

<sup>2</sup> С. Петров, *О реализме как художественном методе*. Вопросы литературы. 1957. 2. sz. 3—49.



megvan bennünk a hajlandóság, hogy mindazt „realizmusnak” tekintsük, ami a XIX. sz. második fele francia „realista” iskolájának programjára emlékeztet. De az irodalom, mint a valóság tükröződése, nem Balzac-kal kezdődik. Akik a XIX. századtól, vagy akár a reneszánsz korától datálják az életigaz irodalmat, Reizov szerint nyilván nem látják, hogy az ilyen beosztás talán alkalmazható néhány európai országra, de teljességgel értelmetlen más népek és kontinensek irodalma szempontjából. Az „életigaz” művészet formái sokfélék, a különböző korok és népek irodalmának realista vonásait nem lehet a XIX. századi „realista iskola” programjával és mércéjével mérni — Dantét és Shakespeare-t nem lehet azért dicsőíteni, mert balzaci vonások találhatók alkotásukban.

Az irodalmi alkotás formáit a változó történeti viszonyok szabják meg; az irodalom folyamatának és történeti feladatainak megértését Reizov szerint akadályozza az irodalmi irányokról kialakult metafizikai szemlélet. Történetileg, maga az irodalmi irányzatok elnevezése az irodalmi ellenfelektől származik; ezért van az, hogy a klasszicizmus, romantika, naturalizmus meghatározásai ellenséges szelleműek és igazságtalanok. Az irányzatokról táplált nézeteink filozófiai gyökere a hegelianizmusban keresendő.

Hegel szerint az irodalmi irányzatok a világnézet sajátos típusai, egyszerűsmdn szakaszok a „szellem” fejlődésében. Hegel a művészetben a kor „eszméjének” kifejezését látta, függetlenül az osztályharcotól. A művészet története nála az irányzatok váltakozása, az irányzat pedig lélektani sajátosság, a „szellem formája”.

Az irányzatok — mondja Reizov — rendkívül megkönnyítik a kutatás és az oktatás feladatait, mert egy nevezőre hozzák az összes nemzeti irodalmakat, egy névvel jelölik a legkülönbözőbb irodalmi jelenségeket. Ennek a módszernek a segítségével kutatták az antik irodalomban a realizmust és a romantikát, Ázsiában a reneszánszt, fedezték fel a nyugat-európai „izmusokat” a legkülönbözőbb nemzeti irodalmakban. Ez a lényegében formalista „történeti poétika” a „szociológiára” igyekezett támaszkodni („hasonló gazdasági viszonyok hasonló kulturális jelenségeket hoznak létre”) s az analógiák tanulmányozását tette az „összehasonlító” irodalomtörténeti kutatás fő feladatává.

Reizov szerint az irodalomtörténeti folyamatnak ez az elmélete, amely a különböző irodalmakban ugyanazon „izmusok” végtelen ismétlődését látja, semmiféle kapcsolatban nem áll a marxista-leninista tanítással, hanem Vico körforgás-elméletére és Hegelnek a „szellem formáiról” szóló tanítására emlékeztet.

Az irodalmi irányzatok metafizikai felfogása kiküszöböli a társadalmi tartalmat s a figyelmet az elvileg történelmietlen kategóriák felé fordítja. A történelmi folyamat tipológiai felfogásában a fejlődés elveszti értelmét, a tényeket a társadalmi viszonyoktól függetlenül szemlélik, a kutató szükségképpen lélektani és biológiai kategóriákhoz folyamodik. A történelmi folyamat különféle típuskombinációk váltakozása lesz, a figyelem a tudat örökké ismétlődő formái felé fordul, az örök „klasszicizmusok”, „romantikák” és „realizmusok” felé. Az irányzatok metafizikai felfogása az egész világirodalmat gyakran két-három elem kombinációjává változtatja.

A tipológiai szemlélettel szemben Reizov az irodalomtörténet értelmét nem az irányzatok váltakozásában, hanem a társadalmi eszményekért vívott harcban látja. A romantika pl. nem azért küzdött a klasszicizmussal, hogy eltörölje a hármas egység szabályait. A szabályokat azért törölte el, hogy új

társadalmi problémákat vessen fel a művészetben, a nézetek új rendszerét fejezze ki, amelyeket nem lehetett beszorítani a hármas egység kereteibe.

Az ideológiai harc azonban magán a romantikán belül is dúlt, s Reizov ebben a harcban látja az irodalmi élet, az irodalmi fejlődés alapját. Az irányzatok harca a társadalmi problémákhoz képest gyakran háttérbe szorul. Így volt ez pl. a XIX. századi orosz irodalomban, ahol az elméleti manifesztumok jóval kisebb szerepet játszanak, mint a franciában. Az orosz irodalmi vitákban majdnem mindig társadalmi kérdések játszották a fő szerepet; a XIX. sz. nagy orosz íróit nehéz valamely meghatározott irodalmi „iskolába” sorolni. Ennek ellenére, az irodalomtudósok az ilyen irányzatokon kívül álló írókat is igyekeznek erőszakkal beskatulyázni valamilyen tipológiai formába — vagy az „ábrándozók”, vagy a „híven tükrözők”, vagy a „durván torzítók” közé. Vajon mit szólna az ilyen tudós — kérdi Reizov —, ha őt magát, akarata ellenére, valamilyen irányzathoz sorolnák — pl. az „üres fecsegők” közé?

Az irodalmi irányzatok — fejezi be fejtegetéseit Reizov — a társadalmi harc szükségleteiből, a kulturális hagyományok összességéből keletkeznek. Az irányzathoz való tartozás kétségtelenül fontos szerepet játszik az író fejlődésében, de nem jelent minőségi értékelést. Victor Hugo életművét sohasem fogjuk megérteni, ha romanticizmusát valamilyen buroknak tekintjük, amely elfedi alkotásának igazi lényegét, akadálynak, amelyet egész életén át igyekezett leküzdeni. Hasonló értelmetlen kísérlet Byron, Hugo és Zola besorolása a realisták közé, főleg jubileumuk után.

Ha metafizika helyett tudományt űzünk, tipológia helyett történelmet, akkor irodalomtörténeti látóköreink is kiszélesedik. Még jobban megértjük, hogy kulturális örökségünk nem korlátozódik a XIX. századi realista iskolára, hanem minden szép és haladó örökösei vagyunk, amit az emberiség alkotott.

Reizov problémákban gazdag, lendületesen megírt tanulmánya nem mentes a szemlélet bizonyos egyoldalúságától. Egyes tételeinek vitatható voltára a folyóirat szerkesztősége is felhívja a figyelmet. Részletes bírálatra itt nem vállalkozhatunk, a tanulmány legfőbb hiányossága amúgy is ki fog tűnni, amikor Sz. Petrov eltérő szemléletű cikkét ismertetjük — előbb azonban G. Nyedosivinnek a Gorkij-Intézetben elhangzott felszólalásával<sup>3</sup> kívánok foglalkozni, amely a realizmus kérdését Reizovéhoz hasonló nézőpontból szemléli.

Nyedosivin szerint a most folyó vita legfőbb tartalma a realizmus fogalmának „tág” és „szűk”, illetve „történelmileg konkrét” értelmezése. A „tág” értelmezés szerint, amelyet ő maga képvisel, a realizmus a történetileg haladó művészi fejlődés fő iránya a valóság helyes megismerése útján. Ez a tendencia minden egyes alkalommal specifikus, egyszeri, történetileg nem ismétlődő formákat ölt.

A valóság objektív tükrözésére irányuló tendencia a művészet természetében rejlik. Ez a tendencia határozza meg azt, amit valószerűségnek vagy életigazságnak (реалистичность) nevezünk.

A vita egyik forrása az, hogy a „realizmus” szó különféle fogalmakat jelöl. Elszberg és elvbarátai szerint a realizmus a művészi szemlélet sajátos típusa, amely a reneszánsz korában keletkezett. De ha a realizmus egységes módszer, hogyan lehet egy kalap alá venni Shakespeare-t és Csehovot, Rafalt és Daumier-t? És mi van a szocialista realizmus módszerével? hogyan viszonylik a reneszánsz korában keletkezett művészi szemlélet típusához? A realizmus

<sup>3</sup> *Выступление Г. Недошивина. Вопросы литературы. 1957. 3. sz. 34—49.*



„szűk” értelmezése ismét túl tágnak, történetileg határozatlannak bizonyul. Nem volna helyesebb — kérdezi Nyedosivin — a művészet történetében a realizmus különféle formáit látni, amelyek mindegyike külön meghatározást igényel?

A „szűk” értelmezés hívei nem a konkrét anyag általánosításából, hanem általános premisszákból indulnak ki. A vizsgált anyag csupán a szépprózára korlátozódik — nem veszik tekintetbe a festészet, a színház és mozi, még kevésbé a zene alkotásait. Az ismeretes engelsi formulát maga Engels sohasem tekintette a realizmus általános meghatározásának. Hol vannak a „tipikus jellemek és tipikus körülmények” Repin Musszorgszkij-portréjában vagy Csajkovszkij VI. szimfóniájában? Ha a realizmus a művészi szemlélet sajátos típusa vagy konkrét módszer, akkor ki kell terjednie a művészet minden ágára és műfajára.

Hogyan viszonylik a XIX. századi realizmus a régebbi korok életigaz, valószerű művészetéhez? — teszi fel a kérdést Nyedosivin. A régi korok művészetének valóságosságát nem lehet azokkal a tendenciákkal azonosítani, amelyek mintegy előre vetítik a modern kor művészi szemléletének realista típusát — máskülönben azt kellene állítanunk, hogy az *Ilias*ban elsősorban Thersítés alakja képviseli a realizmus csírát.

Az antik művészet — irodalom, festészet, szobrászat — nem azért képvisel felülmúlhatatlan értékű művészi örökséget, mert valamiképpen előre vetíti a XIX. századi realizmust. Érdemei másban, talán éppen abban rejlenek, amiben a XIX. század művészete hiányosnak mutatkozik. Az antik művészet nem kevésbé híven és mélyen tárja fel a valóságot, mint a XIX. századi — nem „siheder-realizmus”, hanem a realista művészi elvek hatalmas kivirágzásának korszaka.

Nyedosivin mindebből azt a következtetést vonja le, hogy realizmusról „általában” beszélni elvileg helytelen. A realizmus minden egyes korszaka konkrét történeti megnyilvánulása a művészet azon alapvető képességének, hogy objektíve tükrözze a valóságot.

Az irodalomelmélet legfőbb feladata jelenleg nem az, hogy megvonja a realizmus fogalmának határait, hanem hogy feltárja e fogalom tartalmát. Mi az az igazság, amit valamennyien a valóság művészi megismerése specifikumának tekintünk? A művészi igazság a „lényeg tükröződése” — szoktuk mondani. De milyen lényegé? Burov könyve<sup>4</sup> erre a kérdésre próbál felelni, bár válasza nem kielégítő. Ha nem tudunk konkrét választ adni a művészi igazság lényegére vonatkozólag, akkor nem tudjuk tudományosan megoldani sem „általában” a realizmus, sem a XIX. századi realizmus problémáit, s az empirizmus tömkelegébe tévedünk, apriorisztikus ítéletekkel.

Az 1930-as években, a vulgáris szociológia ellen vívott harcban szilárdult meg az a felfogás, hogy a valóság objektív tükrözése: ez minden haladó művészet értelme és ereje. Az életigaz művészi megnyilvánulások konkrét kutatásából nem a különféle módszerek tarka egymásutánjának elméletét kell leszűrnünk, hanem világtörténeti nézőpontra kell emelkednünk, amelyből a művészi fejlődés egész folyamatát szemlélhetjük. A dogmák leküzdése után nem szabad visszatérni a tiszta empirizmushoz, nem szabad lemondani a történeti fejlődés általános logikájának tanulmányozásáról.

Reizov és Nyedosivin „tág” realizmus-értelmezésével szemben Petrov képviseli legmeggyőzőbben a „szűk”, „történetileg konkrét” értelmezés

<sup>4</sup> А. И. Буров, *Эстетическая сущность искусства*. Москва 1956.

típusát. *A realizmus mint művészi módszer* c. cikkének nagy érdeme, hogy realizmus-definícióját a konkrét irodalomtörténeti anyag elemzéséből bontakoztatja ki és általánosításaiban dicséretes mérsékletet tanúsít. Az építés feladata azonban mindig nehezebb, mint a kritikáé, s érzésünk szerint az a kép, amelyet Petrov a realista módszer fejlődéséről ad, egyes részleteiben korrekcióra szorul. Helyenként zavart okoz a „realizmus” műszó kétségtelenül kettős értelmének egybejárása is.

Petrov polemikus megjegyzésekkel kezdi fejtegetéseit. Helyteleníti azoknak a kutatóknak az állásfoglalását, akik vonakodnak a tipológiai általánosításoktól a különféle irodalmi irányzatok, különösen a realizmus tanulmányozása terén. Reizov pl. a realizmust mint irodalmi irányzatot csak a XIX. századi francia és orosz irodalom meghatározott jelenségeire vonatkoztatja. Az ilyen álláspont Petrov szerint szkepticizmushoz és relativizmushoz vezet a realizmus egységével kapcsolatos kérdések megítélésében. A marxizmus klasszikusai sohasem mondtak le a tipológiai általánosításokról.

Egyes kutatók (Nyedosivin, Kolpinskij, Tamasin stb.) a realista életábrázolás problémáját lényegileg ismeretelméleti, nem művészettörténeti kérdésnek tekintik, arra hivatkozva, hogy minden haladó művészi irányzat szembetalálta magát az élet valószerű ábrázolásának követelményével s az igazságra törekedett. Petrov elismeri, hogy olyan fontos művészi és irodalmi jelenségek mint a klasszicizmus és a romantika lehetőségeik körén belül tükrözik az életigazságot. Elég, ha Corneille és Racine, Byron és Hugo műveire hivatkozunk. Kétségtelennek tartja viszont, hogy a világ művészetének és irodalmának legnagyobb alkotásait a realizmus hozta létre, mert a realista módszer hatol legmélyebben a valóságba.

Petrov cikkének tárgya: a realista módszer néhány lényeges vonása és elve, amint ez a módszer az európai klasszikus irodalom történeti fejlődése során kialakult. A vizsgálódás körét a szépirodalomra kell szűkíteni, mert az irodalomnak vannak a legnagyobb lehetőségei az élet művészi megismerésére. A monológ és a párbeszéd, az események elbeszélése módot ad az írónak arra, hogy ne csak az ember belső világát, hanem életének folyamatát is ábrázolja. Csak az író mutathatja be az embereket mozgásban, életük menetében — ezért nevezi Gorkij az irodalmat „embertudománynak”.

Az ember és a környezet a művészi megismerés tárgyának két, egymással szoros kapcsolathban álló oldala. A szépirodalmi megismerés tárgya maga az életfolyamat, a történelem, a maga objektív törvényszerűségeivel. Az irodalom ezeket a törvényszerűségeket tükrözi, bármilyen fantasztikus képekben és formákban is.

Petrov itt éles különbséget von a „tükrözés” és az „ábrázolás” fogalma között. A művészi alkotás mindig tükrözi a valóságot. Az ábrázolás ott válik valószerűvé, a realizmus ott kezdődik, ahol maga a művészi megismerés adekvát kifejezője lesz a valóságnak, amikor behatol az ember és a társadalom életének törvényszerűségeibe és reális formában eleveníti meg a jelenségek határtalan változatosságát. Az antagonisztikus társadalomban pl. a szépirodalom mindig *tükrözte* az osztályok harcát. De a nyugat-európai irodalomban csak Balzac kezdte *ábrázolni* az osztályok ellentétét és harcát, ő látta meg ebben a társadalmi élet egyik törvényszerűségét.

A tanulmány következő fejezeteiben Petrov a realista módszer történeti fejlődését vizsgálja. A realizmus első nagy vívmányai szerinte a reneszánsz korából datálódhatnak, az antik és a középkori művészetben csak a realista

ábrázolás „elemeinek” jelenlétét hajlandó elismerni. Meg kell jegyeznünk azt is, hogy Petrov a reneszánszt a XVI. sz.-tól számítja, míg Szamarin a XIV.–XVI. századot tartja a reneszánsz korának.<sup>5</sup>

Petrov szenzualistának nevezi Shakespeare és kortársai realizmusát. Shakespeare felszabadítja az embert, a földiben, az emberiben találja meg az élet fejlődésének objektív forrását és a humanizmusban megtestesült eszményét. Az ember belső életét az élet reális formáiban jeleníti meg s ez hatalmas művészi vívmány. Az emberi szenvedély döntő szerepet játszik drámáiban. Shakespeare a szenvedélyben látja az életnek objektív, a dolgok természetéből fakadó törvényszerűségét. Művészi ábrázolásmódjának alapja a lélektani determinizmus.

Felismeri azonban a külső világ tényezőinek hatását is az emberi jellemre és cselekvésre, igyekszik rátapintani az oksági kapcsolatra a konkrét társadalmi környezet és az ember között. Mégis, az általa alkotott típusokat inkább „általános emberi”, lélektani, semmint történetileg meghatározott társadalmi típusoknak érezzük. Meggyőzően mutatta be a körülmények döntő hatását alakjainak tragikus sorsára, de nem tudott még behatolni objektív törvényszerűségeik titkaiba. Innen a véletlen fontos szerepe a shakespeare-i drámában.

A felvilágosodás korának realizmusában, Molière kezdeményezése nyomán, a társadalmi környezet problémája lép előtérbe. A társadalmi környezet meg-elevenítése, a környezet hatása az emberi jellemre, az ember függése társadalmi helyzetétől — ilyen kérdésekkel van telítve a XVIII. század nyugat-európai irodalma, főleg az angol regény és a francia polgári dráma. A lélektani elemzés mellett a mindennapi élet rajza is fontos művészi témává lesz. Az esztétikai elmélet síkján Diderot és Lessing kifejtik a tipikusnak mint realista elvnek a fogalmát. A lélektani determinizmus mellett a társadalmi determinizmus is megjelenik az élet ábrázolásában.

A realizmus fejlődése azonban nem jelent minden téren szakadatlan haladást az alacsonyabbrendűtől a magasabbig. Goethe kivételével a legjelentősebb XVIII. századi írók sem érik el az ember belső világának oly gazdag ábrázolását, mint Shakespeare. A descartes-i filozófia hatására túlzott racionalizmus dominál a lélekrajzban, az emberi természet elvont, egyoldalú felfogása a szentimentalistáknál és a romantikusoknál egyaránt megnyilatkozik. Petrov ezt a felvilágosodás korára jellemző metafizikai gondolkodásmóddal hozza kapcsolatba.

A következő fontos lépés a realista módszer fejlődésében a történeti szemlélet behatolása. Petrov elismeri, hogy a historizmus csirái már Shakespeare drámáiban is megtalálhatók, utal arra, hogy a történeti szemlélet követelménye már a XVII. századi esztétikában, Saint-Evremond-nál is jelentkezik — mégis a historizmus csak a XIX. sz. elején lesz a társadalmi gondolkodás lényeges vonásává, amikor a racionalista filozófiát a fejlődés elve váltja fel. Fontos itt Petrovnak az a megjegyzése, hogy a realizmus fejlődése nem elméleti megfontolásokból ered, hanem elsősorban magának a valóságnak a fejlődését tükrözi. Az európai realizmus első két fél százada három fejlődési szakaszon megy át, amelyek három forradalmi korszaknak felelnek meg magának a történeti valóságnak a fejlődésében. Az isteni elrendelés képzetének leküzdése, az emberi természet objektív jelentőségének felismerése jelzi a középkorral való szakítást. Shakespeare és utódai behatolnak az emberi

<sup>5</sup> P. M. Самарин, *К проблеме реализма в западноевропейских литературах эпохи Возрождения*. Москва 1957.

lélek titkaiba, feltárják a szubjektív világ objektív szerepét. Az angol polgári forradalom, majd az ipari forradalom kora, az élesedő harc a régi rend ellen a XVIII. századi Franciaországban, a társadalmi környezet fontosságára irányítják a figyelmet; ennek megfelelően az irodalom új vívmánya a társadalmi környezetnek és az embernek mint társadalmi típusnak az ábrázolása. A harmadik döntő lépés, amikor a realista módszer a nemzeti és történeti elvvel gazdagodik, a késői XVIII. sz. és a korai XIX. sz. viharos eseményeinek hatására. A nemzeti lét Scott és Puskin műveiben elevenedik meg először; ebben az időben teremődik meg a történeti regény és termékenyíti meg a folklór az irodalmat.

A klasszikus realizmus virágzását a XIX. század irodalma jelzi, első nagy képviselője Puskin volt. Ellentmondásos jellemei az embert fejlődési folyamatában ábrázolják, a társadalmi elv egyre jobban elmélyül életművében. A puskin realizmus él és fejlődik tovább a XIX. századi orosz realista irodalomban.

Puskinéhoz hasonló szerep illeti meg Balzacot a nyugat-európai irodalomban; őt is egyetemesség, társadalmi és lélektani determinizmus és historizmus jellemzi. A szenvedélyek és gondolatok forrását Balzac már a társadalmi viszonyokban, az osztálykülönbségekben és osztályérdekben keresi.

Két új jellemvonást különböztet meg Petrov a XIX. századi realista irodalomban. Egyik a társadalmi ellentéteknek mint az osztályharc tükröződésének mélyebb megértése, a másik a valóság történeti felfogása, a társadalom és az ember életének fejlődésben való ábrázolása. A realizmusnak ezt az új szakaszát ezért társadalmi-történeti realizmusnak nevezi.

A tanulmány utolsó fejezeteiben Petrov elméleti következtetéseket von le történeti áttekintéséből. Engels ismert formuláját a cikk mindeddig nem érintette. Petrov szerint ez a formula a művészetet általában, a realizmust különösen is meghatározza. A tipizálás törvénye minden művészeti irányzatra vonatkozik, tipikus jellemeket a klasszicizmus és a romantika is alkotott. A realizmus sajátosságai közé sorolja Engels a tipikus jellemek élethű, nem idealizált megjelenítését, olyan tipikus körülmények között, amelyek őket cselekvésre készítik. A realizmus feltárja az oksági összefüggést az ember és a társadalmi környezet között. A realista típus az általános és az egyedi egysége a különös formájában, ahol az egyedi képviseli a konkrét történeti és társadalmi elemet, az általános az általános emberit az emberben. (Meg kell jegyezni, hogy ezen meghatározás alapján az *Antigonét* is minden habozás nélkül a realista irodalom remekei közé sorolnám.)

A következőkben a tanulmány gazdag anyagából csak a legfontosabbakat ragadom ki. Petrov rámutat arra, hogy a klasszikus realizmus fejlődését az ember és a társadalom életének egyre konkrétabb, egyre részletesebb rajza jellemzi. A realista művészi formát azoknak a formáknak a tükröződésében látja, amelyek magában a valóságban rejlenek. Ez a gondolat kissé meglepő, de figyelembe kell vennünk, hogy Petrov formán a mesét és kompozíciót érti s nem terjed ki a képvilág, stílus, nyelvi szerkezet kérdéseire, amelyek vizsgálatát pedig a *Вопросы Литературы* szerkesztőségi bevezetője is sürgeti.

A mondottak alapján a realizmus lényeges jegyeit a következőkben összegezi: 1. sokoldalúság, egyetemesség az ember belső világának ábrázolásában; 2. az emberi élet és egyéniség ábrázolása oksági összefüggésben mind a belső világgal, mind a környező objektív valósággal — az objektív valóság és a szubjektív belső világ kölcsönhatásának feltárása;

3. historizmus, az élet történeti nézőpontból való szemlélete. Ezeknek a jegyeknek az alapján jut el Petrov a következő meghatározáshoz: a realizmus az élet igazságának művészi újjáteremtése a valóságos élet formáiban.

A következőkben a realista ábrázolás objektivitásának szükségét emeli ki, szembeállítva azt egyrészt a romantikus művészi módszer szubjektivitásával, másrészt a Flaubert követelte objektivizmussal. Innen ered a realista művészet esztétikai eszménye is: a szép az élet igazsága, amely az életigazságnak megfelelő tökéletes művészi formában testesül meg.

Az életigazság a legkülönbözőbb, fantasztikus formákban is tükröződhet — elég, ha itt W. Blake művészetére utalunk. A realizmus ott kezdődik, mikor az író behatol a valóság törvényszerűségeibe. Az életigazság a realizmus minden szakaszán nem abszolút, hanem viszonylagos formában tárul fel, a művészet egyre jobban közeledik a valósághoz.

Petrov elismeri az egyéb irányzatok, köztük a romantika érdemeit is az élet művészi megismerésében. Byron hatalmas erővel testesítette meg műveiben a tettvágyat, a büszke, szabadságszerető ember forradalmi szellemét. De ez a szellem figyelmen kívül hagyta a reális, prózai valóságot s ezért nem talált talajt eszményei és harcai számára. A romantika tragédiájának ez az oka. A haladó romantikában az akarat szabadságának, a személyiség történeti szerepének anarchisztikus felnagyításával találkozunk, míg a reakciós romantikusok az ember irracionális hajlamaira, a misztikus világra appellálnak s ezt az örökséget hagyták a szimbolistákra.

A klasszikus realizmus négy évszázados fejlődésének hatalmas változatoságát látva Petrov felteszi a kérdést: van-e egységes tartalom a különböző korok és népek realista irodalmában? A realizmus tartalmi egységét abban látja, hogy e művészet objektív alapja a behatolás a valóságos világ reális kapcsolataiba. A klasszikus realizmus mindig szoros kapcsolatban áll kora valóságával. Fő tartalma az ellentmondás az emberi egyéniség szellemi és erkölcsi fejlődése s e fejlődés kedvezőtlen feltételei között. A klasszikus realizmus irodalma az élet tragikus jellegét tárja fel, az ember sorsát a szocializmus előtti társadalomban. A szubjektív síkon a klasszikus realizmus fő tartalma az ellentét az író humanista eszménye és azon nehézségek között, amikor eszményeit a kizsákmányoló társadalom viszonyai között, magában az életben akarja megvalósítani.

A tanulmány befejezése a „realizmus” szó kettős értelmének azt az egybejárását mutatja, amire fent már utaltunk. Petrov szerint a realizmus mint az irányzatok egyike jelentkezett a világirodalomban, de fokozatosan bebizonyította fölényét a többi irányzatok felett. Kiderült, hogy a realizmus maga az igazság a művészetben. Petrov szavaival: a realizmusban a művészet megtalálja önmagát, feltárja igazi lényegét.

Ezzel kapcsolatban csak A. Zisz egy megjegyzésére kívánok utalni, a Gorkij-Intézet realizmus-vitájában: „nem valószínű, hogy akad irodalomtörténész, aki Dante *Isteni színjátékát* kevésbé mély alkotásnak tekinti, mint Balzac *Emberi színjátékát*.”<sup>6</sup>

Abban viszont kétségtelenül igaza van Petrovnak, hogy a realizmus legújabb szakaszának, a szocialista realizmusnak elmélyítése és tökéletesítése nem történhetik egyes modernista áramlatok segítségével. Hasonló álláspontot fejt ki T. Motiljova a XX. sz. polgári realista irodalmára vonatkozólag.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> *Выступление А. Зися. Вопросы литературы. 1957, 3. sz. 40—45.*

<sup>7</sup> *Выступление Т. Мотылевой. Уо. 45—51.*

Az igazi eredményeket itt is a lélektani elemzés realista elveinek alkalmazása jelentette, Lev Tolsztoj és Dosztojevskij példája nyomán, nem Joyce és Kafka irracionális, szubjektivisták torzításai. Ami pedig a valóban új irodalmat, a szocialista realizmus irodalmát illeti, Petrov utal arra, hogy Lenin már 1905-ben magának a valóságnak forradalmi átalakításával, a szocializmus eszméjével hozta azt kapcsolatba. Látnoki módon nemcsak az új, szabad szocialista irodalom eszmei tartalmát határozta meg, hanem rámutatott a művészi elvek és módszerek megújulásának forrásaira is, az emberek és a társadalom életének megújulásában.

ORSZÁGH LÁSZLÓ

## A nemzeti szempont uralomra jutása az amerikai irodalomtörténetírásban és kritikában

Koszó János emlékének

Irodalmi kritikáról, irodalomtörténetírói tevékenységről<sup>1</sup> az Egyesült Államokban csak a XIX. század eleje óta beszélhetünk. A függetlenségi háborúig terjedő gyarmati korszakban, a XVII. és XVIII. században az amerikai szellemi élet a legtöbb vonatkozásban az anyaország, Anglia függvénye. Az etnikailag e korszakban még teljesen homogén gyarmaton szinte kizárólag angol szépírók műveit olvassák. Mennyiségre nézve ugyan a hazai amerikai könyvtermés is számottevő e korszakban. A Charles Evans-féle *American Bibliography* (1903–43) tizenkét kötete közel 36 000 könyv- vagy füzet-alakban megjelent nyomtatott művet számlál elő az 1639 és 1799 közé eső időközből. E terjedelmes írásbeliségnek azonban messze túlnyomó hányada szépirodalmi cél és maradandó érték nélkül való nyomtatvány. Irodalmi élet folyóiratok, szervezetek, középpontok hiányában nem alakul ki a XVIII – XIX. század fordulójáig.

<sup>1</sup> Az amerikai irodalommal foglalkozó irodalomtörténetírás és kritika módszereivel, problémáival és történetével ma már jelentékeny számú tanulmány foglalkozik az Egyesült Államokban. E sorok írója negyed század előtt rokon tárgyról írott, bizonyos mértékig úttörő jellegű doktori értekezésében még alig egy-két, e tárgykörbe vágó dolgozatra tudott hivatkozni. Az azóta megjelent számos mű sok részletkérdést tisztázott és lehetővé tette, hogy a fejlődés fő irányait és kiemelkedő pontjait helyesebben tudjuk értékelni. Az alábbiakban következő összefoglaló ismertetésben az újabb keletű művekből mindenek előtt a következőkre voltunk figyelemmel:

F. Stovall (ed.), *The Development of American Literary Criticism* (H. H. Clark, R. H. Fogle, R. P. Falk, J. H. Raleigh és C. H. Holman tanulmányaival, Chapel Hill, 1955); C. A. Brown (ed.), *The Achievement of American Criticism* (New York, 1954); S. E. Hyman, *The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism* (New York, 1948); H. M. Jones, *The Theory of American Literature* (Ithaca, 1948); M. D. Zabel (ed.) *Literary Opinion in America* (New York, 1937<sup>1</sup>, 1950<sup>2</sup>); G. E. De Mille, *Literary Criticism in America* (New York, 1931); M. Denny and W. H. Gilman (ed.), *The American Writer and the European Tradition* (Minneapolis, 1950); C. I. Glicksberg (ed.), *American Literary Criticism, 1900–1950* (New York, 1951); J. C. Ransom, *The New Criticism* (New York, 1941); Bernard Smith, *Forces in American Criticism* (New York, 1939); W. Van O'Connor, *An Age of Criticism* (New York, 1952); R. W. Stallman (ed.), *Critiques and Essays in Criticism: 1920–1948* (New York, 1949).



A függetlenségi háború utáni, XVIII. század végi szervezetlen amerikai irodalmi életben azonban már hangot kap az a meggyőződés, hogy a kultúra, az irodalom fáklyájának a halódónak tekintett feudális Európából a nagy történelmi hivatású, új civilizációt, új társadalmi rendet kialakító Újvilágba kell átkerülni és ott új fényel fellobogni. Mialatt a főiskolai oktatás még teljesen konzervatív, óklasszikus tartalmú és európai orientációjú, ugyanakkor a vele éles ellentétben álló fiatalabb, modernista, amerikanista nemzedék Thomas Jefferson irányítása alatt s a még a helyesírás terén is újat, helyit, specifikusan amerikai teremténi kívánó Noah Webster szellemében a kulturális önállósulásra törekszik. Ez a nemzedék az új típusú államban és társadalomban új típusú szellemi életet és irodalmat kíván látni és teremteni, olyat, amely gyökeresen különbözzék a brittől, az európaiótól. A századforduló fiatal generációja hangsúlyozza nemzete történelmi küldetését s annak teljesítésére készül, ugyanakkor azonban tagadja a történelmi előzményeket s irodalmának gyökértelenségét hangoztatja.

Az irodalmi nacionalizmus jelszava alatt a XIX. század elején, a gazdasági és politikai fellendülést követően, megélnék az Egyesült Államok irodalmi élete. 1815 táján már szemmel látható, hogy önálló, helyi kolorittal bíró, erőteljes nemzeti szépirodalom van kialakulóban. A társadalmi, politikai és nem utolsósorban irodalmi kérdésekben való közvélemény kialakítására, kritikai állásfoglalás kibontakoztatására megindulnak az első nagyobb igényű folyóiratok (a magas színvonalú, neoklasszikus, mérsékelt *North American Review*, 1815-ben, a romantikus és sovinszta szellemű *United States Magazine and Democratic Review* 1837-ben, a középutas *Whig Review* 1845-ben), amelyek többé-kevésbé mind az irodalmi nacionalizmus kritikai szócsövei. A nemzeti önállóság irodalmi formáiról vallott nézetek a század első felében két pólus körül kristályosodnak ki. Az egyik, a sovinsztább álláspont az irodalmi kritika feladatát abban látja (s e téren F. Schlegelre, Stendhalra, Mme de Staëlra és Tocqueville-re hivatkozik), hogy az amerikai irodalmi alkotásokban a nemzeti, társadalmi, történelmi tényezőkből eredő különleges adottságokat felderítse és honi szempontból értékelje. A belső értéket az agyondicsért, újszerűen helyi jelleg és a középzsérűség javára gyakran elhanyagoló, mind sovinsztább gyakorlat ellen a kifinomult, igényes esztétikai mércéjű Poe emel szót, az európai hagyomány maradandó értékeit hangsúlyozva. Az a kör, mely tanításait a kritikai gyakorlatba átviszi, nem azt emeli ki, ami az európai irodalomtól elválaszt, hanem — a lokális, független, jellegzetesen amerikai elem kellő értékelésével — azt, ami az európai szellemi fejlődéssel párhuzamos, rokon. Olyan jelentős egyéniségek, mint a század első felében Emerson és a második felében Whitman, az irodalmi nacionalizmus és univerzalizmus kiegyenlítésén, kompromisszumán munkálkodnak. Mindketten az író eredetisége, függetlensége, önállósága mellett törnek lándzsát. A széles és mély kultúrájú Emerson az amerikai szellemi ember feladatát abban látja, hogy az európai intellektus és az ázsiai lélek szintézisét, belőlük kinőve, föléljük emelkedve megalkossa. Whitman is a keleti és a nyugati világ felszabadítását és egyesítését vallja céljának. Szerinte a két hagyomány ötvényének alkotó továbbfejlesztése az amerikai író legnagyobb feladata, nem pedig a lokális különködés feltétlen keresése.

A század közepe jelentős irodalmi kritikusaiknak, Irvingnek, Bryantnak, Emersonnak, Longfellow-nak, Holmesnak, Lowellnek munkásságában különböző mértékben és fokban lényegileg ugyanez az elv érvényesül: az amerikai

irodalom fejlődésének megértő istápolása a legjobb európai (helyesebben világirodalmi) alkotások tanulságainak hasznosításával. Ez a kritika gyakran hivatkozik bizonyos változhatatlannak tartott konstánssokra mind a művészetben, mind az emberi természetben, s mintaképei az ókor és az európai XVI—XVIII. század legkiemelkedőbb írói alkotásai, erkölcsi mércéje pedig a keresztény tanítás. A kevésbé hivatottaknál azonban a kritika nem ritkán a hazafias és erkölcsbírálgató, politikai és vallási előítéletektől vezérelt méricskéléssé, nem ritkán erélyes gyomlálássá, könyörtelen és merev ítélkezéssé süllyed. Longfellow a századközépnak kisszerűen türelmetlen, antiliberalis kritikussait a harkályhoz hasonlítja, mely, ahelyett, hogy a fa édes gyümölcsét ízlelné, a fa kérgeben keresgéli a lyukakat, hogy onnan kukacot ráncigálhasson elő.

Az amerikai irodalom amerikaiasságának vitája, „the great debate” tölti ki a XIX. századot, sőt él tovább bizonyos vonatkozásokban napjainkban is. A szabadságharc forradalmi lelkesültségéből táplálkozó, nem ritkán arrogánsan sovíniszta nemzedék a múlt század első felében folyóiratcikkekben, felolvasásokban, Phi-Beta-Kappa szónoklatokban, antológiák bevezetéseiben, elvi tanulmányokban sürgeti azt a nemzeti irodalmat, mely „is altogether shaggy and unshorn, that shall shake the earth, like a herd of buffaloes thundering over the prairies” (Longfellow *Kavanagh* c. regényében 1849-ben). Az áhítva invokált, a bozontos bölénnyel jelképezett, őserejű, Európától elrugaszkodott hazai irodalomnak hiánya, e hiány okainak felderítése a század kritikussainak és irodalomtörténészeinek egyik legfőbb gondja. Vannak, akik a független, önálló amerikai irodalom hiányának okát az angol nyelvben látják, abban a tényben, hogy az egykori anyaország, Anglia magas kultúrájú irodalmi alkotásainak pusztá meglétével elnyomja az angol nyelvű amerikai irodalmi zsenyéket és mintegy nemzetietlenné teszi az olvasó közönséget. Más kritikussok a barbár úttörő erényeket dédelgető amerikai civilizációnak anyagelvétségét, szellemellenes, a művészetekkel szemben negatív vagy legalábbis közömbös légkörét tekintik a viszonylagos meddőség okának.

Ez a kérdés foglalkoztatja az első amerikai irodalomtörténetírót, Samuel Knappot is (*Lectures on American Literature*, 1829), aki művében az amerikai különlegesség ismerveit naiv hazafiaskodással keresve a szépirodalmi alkotások mellett az amerikai jog-, történelem-, természet- és hittudomány, valamint lexikográfia és szépművészetek alkotásait is számba venni és értékelni igyekszik. Sem Knapp, sem az utána következő irodalomtörténeti szándékú próbálkozások (mint a francia Vail 1841-ben és Chasles 1851-ben vagy a német Brunne-mann 1868-ban) nem ismerik fel a valóban, jellegzetesen amerikai mozzanatokot. Egy nemzedékkel az úttörő Knapp után, az amerikai polgárháború küszöbén, — amikor a nemzet legjelentősebb írói, Emerson, Poe, Hawthorne, Melville, Whitman erőteljes, nagy műveiket alkotják, — a kritikai közvélemény nem bennük, hanem a kisebb fényerejű csillagokban, a lényegesen kevésbé amerikai szellemiséget tükröző bágyatag, europizált Longfellow-ban, Holmesban és Lowellben véli meglátni a nemzeti kultúra reprezentatív embereit. Történik ez mindenekelőtt azért, mivel a XIX. század amerikai irodalomelmélete, bár látszólag angolelles és republikánus, az amerikai alkotást a brit mérővesszővel méri, s a hazai irodalmat lényegében az angol irodalom egyik mellékágának, elnyomott sarjhajtásának tekinti.

A polgárháború (1861—65) utáni korszak az országépítés lázában égő nemzet rendkívüli méretű anyagi felvirágzását és ennek során minden vonat-

kozásban nagyszabású és szakadatlan külső és belső átalakulását indítja el, ill. meggyorsítja a már korábban elkezdődött ilyen folyamatokat. Evvel az átalakulással az amerikai nacionalizmus erősödése jár együtt, a szellemi élet síkján pedig, egyebek között, a történeti érdeklődés fokozódása. Az amerikai egyetemeken gyökeret vernek, majd kiterelvényesednek a történelmi stúdiumok, sa hetvenes-nyolcvanas években angol s nagyobb részben német inspirációra már mind egzaktabbá válnak. Számos helyi történelmi társulat alakul (az American Historical Association 1884-ben) és történelmi könyvtár vagy gyűjtemény létesül. Egyre nagyobb számban jelennek meg a nemzeti történelem egyes részletkérdéseivel foglalkozó monográfiák, majd összefoglaló művek (mint a J. Winsor szerkesztette *Narrative and Critical History of America*, 1889-ben). Megindul az első szakfolyóirat, az *American Historical Review* (1895), s a század végén már napvilágot lát egy kézikönyv, mely a hazai történelem kutatásának módszertani kérdéseivel foglalkozik (E. Channing—A. B. Hart, *Guide to the Study of American History*, Boston, 1896). Az amerikai történetírás a XIX—XX. század fordulójára tudományosan is nagykorúvá válik.

Az amerikai irodalomtörténet terén hasonló fejlődés csak jelentékeny késéssel mutatkozik. A filológiai stúdiumoknak a történetiekkel egy időben való nagy felvirágzása, az egyetemi irodalomtörténeti tanszékek megszaporodása csupán a brit anglistikai tanulmányoknak kedvez, pontosabban: Európa irodalmának. A század utolsó negyedében meginduló magas színvonalú filológiai folyóiratok (*Harvard Studies and Notes in Philology*, 1882 óta, *Modern Language Notes*, 1886 óta; *Journal of English and Germanic Philology*, 1897 óta; *Yale Studies in English*, 1898 óta) évtizedeken át az amerikai irodalomtörténetet mint tudományos tárgykört tudomásul sem veszik. Az 1883-ban megalakuló Modern Language Association, mely a század végéig monopolhelyzetben levő klasszikus filológusokkal szemben csakhamar a germanisztikai és romanisztikai tanulmányokat folytatók erős érdekszövetsége lesz, az amerikanisztikai stúdiumokat hallgatással mellőzi. Ismert kiadványsorozatának, a *Publications of the Modern Language Association*nek (PMLA) első hatvan kötetében csak egyetlen amerikai irodalomtörténeti tárgyú dolgozat található, s a Társaságnak (MLA) évente választott elnökei között az első hatvan évben egy sincs, aki amerikai irodalomtörténettel behatóbban és huzamosan foglalkozott volna. Nem más a helyzet az egyetemi oktatás terén sem. Az első kollégiumot az amerikai irodalomtörténetből 1872-ben meghirdeti ugyan a Princeton egyetem, de példája két évtizedig kevés követésre talál. Egy—egy előadásorozat, professzori kollégium hangzik el némely egyetemen, mint pl. a nyolcvanas években C.F. Richardsoné (Dartmouth University), K. Sanborné (Smith College), M.C. Tyleré (University of Michigan) vagy J.C. Freemané (University of Wisconsin). Lényegében azonban a tárgykör egyetemi stúdiuma, a nagyon gondos brit-angol tanulmányokhoz viszonyítva, még a század végén is kezdetleges színvonalon mozog. A hazai történelemhez képest a hazai irodalomtörténet az amerikai egyetemek mostoha gyermeke marad. Ami jelentősebb kezdemény az amerikai irodalomtudomány művelésére a XIX. század utolsó harmadában mutatkozik, az nem intézményekhez, hanem úgyszólván minden esetben magánszemélyek nevéhez, és pedig többnyire nem is filológusokéhoz, hanem történészekéhez fűződik.

A század utolsó negyedében inkább az élelmes kiadói vállalkozó kedv, mint a tudományos érdeklődés megnövekedésének hatására nagyobb számban napvilágot látó amerikai irodalmi antológiák és elemi színvonalú, népszerű,

egy kaptafára készült, rövid amerikai irodalomtörténeti „bevezetések” és „áttekintések” tömegéből három szerző alkotásai emelkednek ki. M.C. Tyler-nek *A History of American Literature 1607—1765*-ja (1878) és *The Literary History of the American Revolution*-ja (1897), összesen négy kötetben, mind máig az alapvető mű a tárgyalt korról. Tyler, aki a Cornell egyetem amerikai történelmi tanszékének tanára és az American Historical Association egyik alapítója volt, a kultúrtörténész Buckle iskolájához tartozott, s mint irodalomtörténész Sainte-Beuve-nek is hatása alatt állt. Az irodalmat az étellel a legszorosabb kapcsolatban ábrázolta, s nagy gondot fordított a tárgyalt szerzők írói és emberi arcképének a lényegét kidomborító megrajzolására. Művének adatokban és részletekben való rendkívüli gazdagságát és megbízhatóságát tudománytörténeti szempontból különleges jelentőségűvé teszi, hogy pusztán saját kutatásaira támaszkodhatott.

C. L. Richardson-nak kétkötetes *American Literature 1607—1885*-je (1886—88) a taine-i szociológiai szemlélethez áll közel s Matthew Arnold kritikai szempontjának hatása alatt áll. Barrett Wendellnek *A Literary History of America*-ja (1900) az anglofil fajkultusz elveit képviseli, mely a XIX. századi amerikai irodalomszemlélet egyik uralkodó tényezője. Számára az amerikai irodalom egyenlő New England, az északkeleti, úgyszólván fajtisztán angol-szász ősgyarmatok, ill. államok szellemi termékeivel. Ami területileg s etnikailag New Englanden kívül esik, az az anglofilek előtt csak másodrendű jelentőségű lehet, s értéke csupán akkor van, ha az angolszász erkölcsi eszmények jegyeivel bír. E szemlélet számára az Egyesült Államok múlt századi megnövekedése lényegében nyugati irányú angol protestáns keresztvesztes hadjárat és szellemi gyarmatosítás. Wendell azonban számos, brit szovizmustól ihletett, az amerikai életben is csak az angol szellemiség továbbélését kereső kortársa fölé emeli egyfelől irodalmi-esztétikai mértékeinek kifinomult volta s általában kritikai koncepciója, másfelől határozott, büszke amerikai öntudata.

Az amerikai irodalom nemzeti, majd világirodalmi jelentőségéről századunkban kialakuló felfogás szoros kapcsolatban áll az Egyesült Államok rendkívüli arányú gazdasági és társadalmi fejlődésével. Az USA szakadatlanul folyó, kettős, nyugati irányú civilizációs vándormozgás eredménye. Az egyik vándorlás Európa népeit és eszméit plántálja át az Újvilág keleti partsávjára. A másik, az előzőt időben egy-két évszázaddal követő s részben ma is tartó vándormozgás az új országot rövid harmadfél évszázad alatt az északkeleti tengerpartnak pár falucskájaiból az egész világrészt átfogó hatalmas államá fejleszti. A súlypontok — a területiek, gazdaságiak, szellemiek — e szakadatlan, lassú gleccsermozgású áthelyeződése jellemzi az amerikai történelmet. Az eleinte legecivilizáltabb atlanti-óceáni New Englandből kezdetben délebbre (New York), majd a XIX. század közepe táján nyugatabbra (Csikágó és a Középn-yugat), a XX. században pedig a csendes-óceáni partvidékre tolódnak vagy terjeszkednek a civilizáció gócpontjai. A nemzeti érzés átalakulása a nemzetközi politika síkján a New England-i, isten háta mögötti kisemberek naiv provincializmusától az önálló, izmosodó nemzet öntudatához, önbizalmához s később nem ritkán a világhatalom arrogáns fölényéreztetéséig vezet. Amerika civilizációja ugyane századok alatt eljut a középkor végi primitivizmustól a legnagyobb szabású iparosodásig, amelyet a történelem valaha is ismert. Az ország lakossága e nagy távlatú történelmi út kezdetén etnikailag és vallásilag még teljesen egyöntetű, ma pedig öt kontinens népéből egybeforrtn vegyület, melyben mindenféle vallás és szekta, minden társadalmi osztály és réteg

megtalálható. Ilyen társadalmi mozgásban természetesen megváltozik az irodalom szerepe is. A XVII. században a viszonylag kevés számú olvasónak középponti irodalmi élménye a biblia. Ma a könyvnek a hallatlanul gépesített civilizációban három hatalmas vetélytárral, a filmmel, a rádióval és a televízióval is küzdenie kell már (H. M. Jones).

Nem meglepő, hogy az átalakulás meggyorsulásának idején, az első világháború táján az amerikai irodalom honi értékelésében is új utak nyílnak meg. Előbb a kritikai, majd az irodalomtörténeti tanulmányok is kibontakoznak, és mind terjedelemre, mind értékre jelentős teljesítményeket érnek el. Ennek a fellendülésnek egyik előzménye és elindítója volt a polgárháború utáni, a XIX. századvégi amerikai irodalom felvirágzása is. W. Whitman megmutatta az autochtón nemzeti irodalom irányába vezető utat (*Poetry of the Future*, 1881; *Have We a National Literature?*, 1891). A század közepének változatos regionális irodalma (New England, the South, the West) a provincializmusból lassan nemzetivé nőtt fel. A század végére az amerikai regényírás megizmosodott s a társadalmi fejlődés tükrözésének érzékeny, színes, magas technikai színvonalon álló eszköze lett. A gazdag hazai irodalom kritikai értékelésében tarthatatlanná vált az az önlebecsülő, bocsánatkérő hang, mely a XIX. században a brit irodalmi felsőbbrendűség bűvöletében oly gyakran csak szerénykedve, mentegetőzve tudott beszélni a honi alkotásokról. Századunk elején az amerikai kritikai közvélemény tudatára ébred annak, hogy az egy évszázada áhitott, sürgetett önálló nemzeti irodalom szemmel látható valósággá vált. Egyre pozitívabb, öntudatosabb s új szempontokból igényesebb lesz a XX. század elejének irodalmi kritikai tónusa. A világháborúig a „great debate” kötötte le a kritika figyelmét: vajon Amerika úgy alakítsa-e ki a maga képe mására nemzeti irodalmát, hogy az barbár őseréjű („shaggy”), még soha nem volt módon különleges, mindentől független legyen, avagy továbbra is részese maradjon a nyugati évezredek, főleg a brit sok évszázados fejlődés hagyományainak. Mark Twain öregségére, az amerikai nagykapitalizmus megerősödésének „aranyozott korára” szétfoszlik az utópista elképzelés, hogy a megszületőben levőnek vélt új társadalmi rend majd újfajta szellemi kultúrát is teremt Amerikában. A világháború idejére az amerikai irodalom alapproblémája már megfordítva merül fel. A kérdés immár az, hogyan tudja az Egyesült Államok megtalálni a „usable past”-ot. Mi a nemzeti élet múltjában, a hazai irodalomban az az időt álló elem, teherbíró haladó hagyomány, az a klasszikusnak tekinthető és saját termésű, nemzeti szellemi érték, amihez a múltat mérni és a jövőt kapcsolni kell?

A nagy számvetés a XX. század amerikai irodalomszemléletében általános átértékelés formájában ölt testet és tart a második világháború utáni évekig. A nemzeti élet és irodalom formálásában eddig oly nagy jelentőségűnek látott, annyit dicsőített XVII—XIX. századi, angliai eredetű, New England-i puritanizmus nemcsak hogy elveszti középpontinak látszó irodalomtörténeti szerepét, hanem csakhamar az amerikai művészetek szabad fejlődését gátló, fojtogató erőnek bélyegeztetik — ugyanúgy, miként a viktoriánus világszemlélet a XX. század elejének hevesen anti-viktoriánus Angliájában. A XIX. század második felének a világ minden tájáról jövő óriási arányú bevándorlása átalakítja az eredetileg angol etnikumú nemzet-képet. Az angol kultúrhagyományhoz ragaszkodó régi felső értelmiség hatalmi pozícióját, szellemi monopóliumát látja ezzel veszélyeztetve. Az anglofil szemlélet azonban, mely mindegyre a brit civilizációhoz fűző köldökszinórt hangsúlyozta,

veszít jelentőségéből, amikor egyre többen mutatják ki (így pl. G. Woodberry 1903-ban *America in Literature* c. könyvében), hogy korántsem Anglia az egyetlen szellemi ős, hanem egész Európa kultúrája. Azt a régebbi, polgárian finomkodó, nőiesen érzelmes irodalom- és művészetszemléletet, a genteelism-et, mely Amerikában túlbecsülte Longfellow-t, Lowellt és körüket, egyre több támadás éri. Az új, XX. századi értékrendszer az addig viszonylag kevésbé méltányolt géniuszokat, mint Melville-t, Thoreau-t, Whitmant az őket megillető magas polera állítja. Az új Pantheon sokkal inkább az esztétikai, művészi, belső irodalmi érték, mint a történeti jelentőség elve alapján népesült be. Poe-ra, Hawthorne-ra, Henry Jamesre és az újonnan felfedezett Emily Dickinsonre vagy a századvégi Stephen Crane-re erősebb reflektorfény vetül, mint a század első felének egykor domináns transzcendentalistáira. A XVIII. században Jonathan Edwards kezdi elhomályosítani Franklinnak egykor irodalomtörténetileg vitathatatlan elsőbbségét. A hangsúly az amerikai költészetéről, amelyet a XIX. századi amerikai kritika általában magasan az egykorú próza fölé helyezett, mind jobban a szépprózára esúszik át. W.C. Brownellnek 1901-ben megjelent *American Prose Masters* kivételével 1910 előtt ritkaság számba megy az amerikai próza történetével tudományos színvonalon foglalkozó mű, ez után annál több lát napvilágot. Felfedezik az amerikai népdalt, program lesz a helyi folklór anyag gyűjtése és több nagy tudományos vállalkozásban az amerikai angol nyelv szótározása.

Az értékskála eme átrendeződése az irodalomtörténetírás válasza az amerikai társadalmi valóság tektonikus változásaira. Maga az amerikai irodalom a társadalmi problémák századforduló utáni kielesedésének idején, a századunk harmincas éveinek gazdasági válságát megelőző évtizedben mintegy kisebbségbe vonulva tiltakozik az elhatalmasodó anyagiasság szennyes árvize, a kulturális atomizálódás, az egyénnek a tömegcivilizációban való elveszése ellen. Az irodalmi kritika a mammon-elvű korban védekezésre, az irodalom létjogának igazolására kényszerül, és fel kell vennie a harcot az amerikai társadalmi valóság megdöbbenítő fonákságaival. A teherbíró nemzeti hagyomány, a „usable past” megtalálására irányuló erőfeszítés afféle „valahol utat tévesztettünk” jelgégjú meggyőződéséből ered, mely a válságból kivezető utat a szellemi, irodalmi élet területén keresi. A XX. század első negyedében hangos, sőt lármás a kritikai vita az amerikai szellemi élet átformálásának szükségességére és módjaira, az irodalomnak ebben várható szerepére vonatkozólag. Ezt a turbulens kritikai korszakot igen sok esetben az új típusú nemzeti alacsonyrendűségi érzés, az apokaliptikus hang és a bajok diagnózisának, a kívánatosként emlegetett arkánumoknak kaotikus és szélsőséges sokfélesége jellemzi. A hazai irodalom e kritikusok többsége részéről negatív előjelű értékelésben részesül. V. W. Brooksnek *America's Coming-of-Age* c. könyve (1915) az amerikai kultúra megméretésének és selejtesként való megítéltetésének ma már szinte klasszikussá vált esszenciája. Brooks nem állt egyedül. Az amerikai szellemi életnek „poliglottan parvenüvé, hisztérikussá és nem ritkán műveletlenné” való bélyegzése (E. Wilson), a megfelelő dokumentációval, egy egész kritikai nemzedéknek, a tízes és húszas évek generációjának serényen űzött foglalatossága.

E ma már történelminek számító forrongó korszak a kritikai szümpozíciók és tanulmánygyűjtemények szokatlanul bő termését hozta s vele a színdús differenciálódást, majd — a lehiggadás során — a sokféle kritikai szemléletmód elmélyítését, kifinomodását. (Mindezeket a folyamatokat az említett



F. Stovall szerkesztette kötet részletesen ismerteti és a polgári ideológia szempontjából értékeli.) A második világháború idejére, főképpen az azt követő években az amerikai irodalmi kritika egyes kiváló műveiben újra olyan pozitív, elvi magaslatokra jut, mint XIX. századi legkiválóbb képviselői idején.

Az irodalomtörténetírásban folytatódik, majd intézményes formákat ölt és egyre intenzívebbé válik a hazai anyaggal való sokrétű foglalkozás. Rendkívül vontatottan az egyetemeken is polgárjogot nyer az amerikai irodalomtörténetírás. Az első tanszéket a wisconsini egyetem alapítja a század elején (W. B. Cairns), ezt jóval később, Amerikának a világháborúba belépése évében követi a Pennsylvania State College-en a második tanszék (1917, F. L. Pattee.) Egy újabb évtized múlik el, amíg a fejlődés az egyetemeken meggyorsul. A diszciplína nemzeti jelentőségéhez mérten csak a második világháború után jut szóhoz a magasabb oktatásban és a tudósképzésben.

A Modern Language Associationben sem élénkebb ütemű a fejlődés. A Társaságot az 1920-as átszervezéskor 41 munkaterületre osztották fel, de ezek között az angol nyelvű irodalom és tudomány oszthatatlanságát hirdető amerikai akadémikus konzervativizmus szellemében az amerikanisztika még ekkor sem kaphat képviselőt. Sőt a tíz évvel későbbi nagygyűlésen is csak mint az „angol irodalom XII. számú kutatócsoportja” juthat a téma — mintegy álnéven — szóhoz. Egy további évtizednek kell eltelnie, míg az amerikai filológia a saját hazájában, a saját nevében is megjelenhet az ország egyik legreprezentatívabb szellemi tudományi testületében és erőfeszítéseket tehet több évtizedes lemaradásának intézményes felszámolására.

A fejlődés e lassúságában kétségtelenül gátló szerepe van az ún. újhumanista neokonzervatív kritikai iskolának, mely a húszas években való virágzása folyamán a nagy egyetemeken és folyóiratokban energikusan harcol minden romantikusnak, naturalistának, helyiérdekűnek minősíthető irodalmi jelenség, mozgalom ellen, így az amerikai irodalom autonomista törekvései ellen is, a klasszikus, nemzetek fölötti irodalom eszményét hirdeti és figyelmét a régebbi európai századok ilyen értelemben értékelhető irodalmára összpontosítja.

Ugyanez években azonban nincs hiány új szemléletű irodalomtörténeti publikációkban sem, amelyek szakítanak az anglofil hagyománnyal és a kezdetleges, anekdotázgató, tartalommesélgető tankönyvi szemlélettel. Kiemelkedik ezek közül F. L. Pattee-nek úttörő jelentőségű, 1915-ben megjelent műve: *A History of American Literature since 1870*. Lényeges újdonsága, hogy szociológiai szemléletű irodalomtörténetírói módszerrel, ércet és érzékeny ítélőképességgel, a régebbi művekre jellemző védekező attitűd nélkül dolgozta fel viszonylag nagy terjedelmű s ma is alapvető értékű műben egyetlen amerikai nemzedéknek irodalmát. Ugyanabban az évben látott napvilágot az első hazai tárgyú eszmetörténeti mű, W. Riley filozófiatörténete, az *American Thought from Puritanism to Pragmatism*. E két mű, s a nyomában később megjelenő néhány hasonló részlet-monográfia igazolta először átütő erővel a hazai közönség előtt egy valóban *amerikai* amerikai irodalom meglétét, a nemzeti szellemi teljesítmény jelentékeny voltát és a szakzerű, módszeres hazai irodalomtörténeti kutatómunka szükségességét, elkerülhetetlenségét.

A megélenkülő irodalom- és szellemtörténetírói tevékenység néhány figyelemre méltóan átértékelő jellegű művet is terem abban az értelemben, ahogyan erről már fentebb szóltunk. A legnagyobb, de nem a legmélyebb hullámokat ezek közül J. Macy *The Spirit of American Literature* c. műve

verte (1913), az anglofil, „genteel” hagyomány ellen intézett frontális támadásával és új eszményképek oltárra helyezésével. L. Lewisohn 1928-ban *Expression in America* címen szélsőséges freudista szempontból értékelte az amerikai irodalom kiemelkedő régibb alakjainak életművét (későbbi kiadásokban *The Story of American Literature* címen). V. L. Parringtonnak 1927—1930-ban megjelent, torzóban maradt három kötetes *Main Currents in American Thought*-ja voltaképpen nem az irodalomnak pusztán esztétikai szemléletű, hanem az egész amerikai szellemi élet történetének politika- és gazdaságtörténeti tájékozódású ábrázolása volt, önelvűen amerikai szemléletből, menten minden brit irodalmi mérce alkalmazásától. Parrington szigorúan logikus rendszerének, felvilágosodás-korabeli történelemfilozófiájának hatása alól az amerikai irodalomtörténetírás még ma sem vonta ki magát egészen. Jelentékeny felszabadító hatása volt, főleg a harmincas években, a marxista ihletésű irodalomtörténészeknek, V. F. Calvertonnak, G. Hicksnek és M. Curtinek.

Az amerikai nacionalizmusnak az első világháborút követő erős hulláma, a kulturális elidegenedés Európától hatalmas lökést adott a hazai irodalomtörténet művelésének. A konzervatív akadémikus front áttörésének, a nemzeti szemlélet irodalomtörténeti diadalra jutásának első kiemelkedő eseményei közé tartozik a számos szerző részlettanulmányaiból összeállított s ezért nem egységes módszerű, de eddig legterjedelmesebb és legrészletesebb mű, a *The Cambridge History of American Literature* három, illetve négy kötete (1917—1920). Semmivel sem kevésbé jelentős ilyen vonatkozásban az a szümpozionkötet, mely N. Foerster szerkesztésében 1928-ban jelent meg *The Reinterpretation of American Literature* címen, számos élenjáró amerikai irodalomtörténész cikkeivel. Elvi, módszertani kérdéseket tisztázott, a kutatás irányait jelölte ki és feladatainak nagyságát mérte fel. E mű hosszú időre az akadémikus kutatás legfőbb ihletője maradt. Az egyre nagyobb arányú kutató munkát az 1929-ben megindult első szakfolyóirat, az *American Literature* segítette (egyebek között rendszeresen közölt kurrens bibliográfiáival is) mederbe terelni.

Az amerikai irodalomtörténetírói munka az utolsó másfél évtizedben virágozik ki teljes mértékben. A hazai irodalomra való szakszerű, filológiai pontosságú koncentráció már nem csupán az irodalmi autonómiának mámorából, a gazdag múlt feltárásának és értékelésének kötelességtudatából táplálkozik, hanem az egyik oldalon újfajta felelősségérzetből, a másik oldalon neoprovincializmusból, továbbá különféle tárgyi adottságokból is. Az Egyesült Államok polgári vezető osztálya a második világháború óta Európát már csak másodosztályú világrésznek értékeli, sajátmagát pedig a nyugati kultúra védőjének, az európai civilizáció örökösének szerepében látja. Ebben a felelősségteljes történelmi helyzetben az amerikai szellemi élet vezetői egyre nyomatékosabban mutatnak rá a szédítő arányokra fejlődött ország kötelességére saját, viszonylag elhanyagolt kultúrájával és a világkultúrával szemben.

A hazai irodalomnak több évtizedes késéssel bekövetkezett kultusza azonban néha a tudományos sovinizmus, a gőgös provincializmus végleteibe is átesap. A kulturális köldöknézés olykor a saját, hazai irodalomnak mindeinek fölébe helyezéséhez is elvezet, ahhoz az újfajta inzularizmushoz, szellemi izolacionizmushoz, mely elfordul mindenféle világirodalmi, így brit irodalmi alkotás, múlt, érték tudomásulvételétől is. Példája lehet ennek némely olyan főiskolai irodalmi olvasókönyv, mely az Egyesült Államok rövid történetében nem vagy alig létezett műfajokat (pl. pásztorjáték, eposz, masque, népballada,

misztériumdráma stb.) nem elsőrendű idegen példákon, hanem harmadrangú hazaiakon szemléltet, vagy használható anyag hiányában be sem mutat.

Materiális és szervezeti tényezők is szerepet játszanak a diszciplína kiterebélyesedésében. Az Egyesült Államok számos egyetemének kitűnő tudósok által vezetett graduate schooljaiban, mintaszerűen berendezett szakkönyvtárakkal, mikrofilm archívumokkal felszerelt, hatalmas anyagi eszközökkel rendelkező, simán és gyorsan működő bibliográfiai szervezetek által támogatott research-center-jeiben ma már serény kutatómunka folyik az amerikanisztika terén is. A tudomány malmai készen állanak, s a honi filológia terén van is mit örölniök. Annál is inkább, mivel (függetlenül az érzelmi kultúrpolitikai szempontoktól) teret nyert az a felismerés, hogy az amerikanisztika művelésének Amerikában kevesebb „objektív nehézséggel” kell megküzdnie, mint egy sereg más szellemtudományénak: nem mindig szükséges hozzá alapos ismerete idegen nyelveknek, vajmi ritkán kell tanulmányozásához hosszabb időt tölteni külföldön, és még a szövegkiadói munkálatoknál is többnyire nélkülözhetők paleográfiai és hasonló jellegű különleges ismeretek. Az e körülmények által is támogatott fellendülés mennyiségi adatokkal is lemérhető. Míg 1926–27-ben, nagyjából az amerikanisztika tudományos „frontáttörésének” első éveiben a Harvard egyetem angol tanszékein elfogadott 13 bölcsészdoktori (Ph. D.) értekezésből még egyetlen egy sem foglalkozott amerikai irodalomtörténeti kérdéssel, addig ma, harminc évvel később, e számnak mintegy egyharmada amerikanisztikai tárgyú. Hasonló képet kapunk L. Leary-nek 1954-ben megjelent, félévszázad tanulmány-termését felsoroló 437 lapos könyvészeti művéből, *Articles on American Literature 1900–1950*.

A mai, modern amerikanisztikai tanulmányok — ha csak a legkiemelkedőbb művekre vagyunk tekintettel s a cikkek, kisebb terjedelmű vagy értékű értekezések özönét lényegében figyelmen kívül hagyjuk — néhány jellegzetes tudományos műfaj területén csoportosulnak. Értékes kötetek jelennek meg nagy számban, s tárgyalnak megbízható tárgyi alappal és esztétikai igényességgel kultúrtörténetileg kiemelkedő jelenségeket, főleg a XIX. századi amerikai szellemi élet területén. Lewis Mumford művei, a G. Boas által szerkesztett, sokoldalú *Romanticism in America* (1940), T. C. Hall vallástörténeti, M. Curti, R. H. Gabriel eszmetörténeti, D. Wecter társadalomtörténeti munkái, a 13 kötetből álló *History of American Life* sorozat az amerikai szellemi múlt felderítésének jelentékeny teljesítményei. Általában rendkívül nagy (s nem is teljesen új keletű) az Egyesült Államokban az érdeklődés a viszonylag fiatal ország rövid történelmének minden mozzanata, emléke iránt. Mintegy kuriózumként említjük, hogy pl. egy-egy figyelemre méltó könyvsorozat szól az egyes nagyobb folyók szerepéről az Államok történetének alakításában, egy másik hasonló jellegű az ország nagy tavainak, egy harmadik sorozat nevezetes országútjainak van szentelve.

Kisebb irodalomtörténeti korszakok egységes, monográfiászerű feldolgozása terén is jelentősek az eredmények. A húszas években megjelent művek (M. Minnigerode-é a negyvenes évekről, T. Beeré a kilencvenes évekről) még gyakran zsurnalisztikai jellegűek. Annál nagyobb a tudományos értéke F. O. Matthiessen művének (*The American Renaissance*) Emerson és Whitman koráról, A. Kazinének a századforduló és a XX. század elejének prózájáról, P. Millerének valamint S. E. Morisonének a XVII. század szellemi klímájáról, L. B. Wrightének a gyarmati korszak utolsó évtizedeiről.

Ezek még a háború vége előtt jelentek meg, s azóta őket jó egynéhány hasonlóan alapvető jelentőségű monográfia követte.

Jelentékeny (és pedig nem csupán a szigorú értelemben vett amerikanisztikai területen) a nagy szellemi áramlatokkal, eszmék történetével foglalkozó tudományos módszerű könyvek száma és a polgári ideológia szempontjából nézett értéke is. Olyan művek, mint H. W. Schneider amerikai filozófiatörténete, R. B. Perrynek a puritánus demokráciáról szóló könyve, W. Charvaté az amerikai kritika eredetéről, G. A. Koché az amerikai republikanizmus vallási elveiről, H. M. Moraisé a XVIII. századi amerikai deizmusról, R. Hofstadteré az amerikai társadalmi darwinizmusról és egyéb művek rendkívüli mértékben járultak hozzá a társadalmi milió, a szellemi háttér megismeréséhez.

Megindultak sorozatos kiadványok is az irodalomtörténeti tanulmányok megkönnyítésének céljából. Az *American Men of Letters* kötetei életrajzi jellegű kimerült monográfiákat tartalmaznak a múlt klasszikusairól. A *Major American Poets* (szerk. H. H. Clark), az *American Fiction Series*, valamint az *American Writers Series* az irodalmi múlt jeles íróinak műveiből közölnek reprezentatív műveket szemelvényekben vagy teljes terjedelmükben, kritikai apparátussal.

A tulajdonképpeni irodalomtörténeti művek nagy számából mindenek előtt a R. E. Spiller és munkatársai által szerkesztett két kötetes *Literary History of the United States* (1948) emelkedik ki, amely az MLA közel ötven tudósának reprezentatív, szinte félhivatalos vállalkozása, a C.H.A.L. óta az első átfogó, tudományosan igényes, a kor legjobb polgári színvonalán álló, nagyszabású amerikai irodalomtörténet. V. W. Brooksnek biografikus módszerű, impresszionista, filológiai szempontból joggal kifogásolt, terjedelmes XIX. századi irodalomtörténete (gyűjtő címe *Makers and Finders: A History of the Writer in America 1800—1915*, öt kötetben 1936—1952) inkább a laikus, mint a szakmai körökben szerzett az amerikai irodalomtörténetnek hírnevet. A prózatörténeti művek közül a legszámottevőbb M. Geismarnak megjelenőben levő, többkötetes munkája az amerikai regényről, a polgárháborútól a második világháborúig. A kritikai és irodalomtörténeti természetes figyelemre méltó terjedelméről és értékéről képet ad, a múlt századi amerikai klasszikusok életműve kapcsán, *Eight American Authors, a review of research and criticism*, melyet F. Stovall szerkesztett (1956).

Mindez a sokrétű nemzeti irodalomtörténetírói tevékenység azonban, éppen új keletű voltánál fogva még messze van attól, hogy akár mennyiségre akár mélységre, akár a haladó tendenciák érvényesülésére nézve összemérhető legyen más kisebb, fiatalabb nemzeti irodalmak (pl. magyar, holland, finn, cseh stb.) rendszeres bűvárlatában elért tiszteletre méltó tudományos eredményekkel. Nagyobb lélegzetű összefoglalásokban, távlati képekben talán Amerikában sincs hiány. Annál nagyobb azonban a szüksége az elmélyült filológiai aprómunkával készült megbízható részlettanulmányoknak, a szövegközléseknek, a kritikai kiadásoknak, az irodalomtörténeti szakfolyóiratoknak és egyéb tudományos publikációs lehetőségeknek. Az alapvetésnek ez a hiányossága az egyik, habár korántsem a legfőbb oka annak, hogy az amerikai irodalomtörténetírás úgyszólván teljes egészében megreked a polgári szemlélet korlátai között. A jelen beszámolóban megemlített művek is (néhány megnevezett kivételével) mind a pozitivista vagy szellemtörténeti, esetleg irodalomszociológiai szemlélet jegyében fogantak. A marxista ideológiának irodalomtörténetírói érvényesülése Amerikában még a jövő feladatai közé tar-

tozik, aminek feltételei közé kedvezőbb amerikai társadalmi és szellemi légkör kialakulása is számít. A marxista szemléletnek irodalomtudományi kibontakozása azonban Amerikában nem lesz teljesen hazai előzmények nélkül. A harmincas években az irodalmi kritika síkján ilyen vonatkozásban jelentékeny kezdeményezések indultak el. A két világháború közének és a második világháborút követő évtizednek általában a kritikai jellegű essay-írás színes és széleskörű felvirágzása az egyik legjellemzőbb mozzanata. Nem feladatunk itt, hogy megpróbáljunk képet adni arról a gazdag és sokféle elágazó szellemi tevékenységről, melynek néhány határkövét a jelen dolgozat elején lapalji jegyzetben felsorolt művek némelyike alkotja. Az utóbbi két-három évtized amerikai irodalmi kritikájáról csak egy terjedelmesebb önálló tanulmány keretei között lehetne kielégítően beszámolni. Ezúttal csupán arra kívánunk rámutatni, hogy e mozgalmas korszak irodalmi csatározásaiban jelentékeny osztályerők képviselőiként az egyik oldalon a marxisták, a szemben levőn az újhumanisták, a formalisták, az analitikus esztéták, a pszichológusok, az arisztoteliánusok és egyéb „iskolák” vettek és vesznek részt. (Polgári szempontból ismertette Stovall 1955. évi kötetében.) A marxista kritika legjelentékenyebb teljesítményei részint folyóiratokban (*Masses, Liberator, New Masses, Modern Monthly, Masses and Mainstream* stb.), részint gyűjteményes művekben (pl. Bernard Smithé) láttak napvilágot. Ez utóbbi kezdeményeknek továbbfejlesztéséről és az amerikai irodalomtörténetre való alkotó alkalmazásától lehet csak a jövőben várni az amerikai irodalomtudománynak a polgári kötöttségekből való kiszabadulását és teljes nemzeti önállóságát.

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

## Egyszerűség vagy kétértelműség?

Amikor a modern Faustus, Adrian Leverkühn élete nagy fordulóján találkozik a Sátánnal Olaszországban — ahol Goethe és vele együtt a klasszikus német humanitás egykor az antik művészet szellemével találkozott —, szó kerül közöttük a modern művészet kérdéseiről is. A Sátán akkor éppen egy értelmiségi alakját öltötte föl, s csontkeretes szemüvegét villogtatva mondta: „Bizonyos dolgok nem lehetségesek többé. A zenei látszat legbensőbb elve a kifejezés alárendelése a kibékítő általánosságnak. Ennek már vége. Az az igény, hogy az általánost a különösbe harmonikusan belefoglalva gondoljuk el, önmagát hazudtolja meg . . . Igazi szenvedély csak a kétértelműségben van, és mint irónia.” S ugyanítt hangzik el az is, hogy a művészet hagyományos eszközei idejüket múlták: „. . . mintha a művészet minden eszköze és konvenciója ma már csak paródiára volna jó . . .”

Thomas Mann a német történelem legválságosabb szakaszában foglalta ilyen szavakba a modern művészet válságának problémáját, miután már előtte a modern polgári kultúra általános válságát annyian hangoztatták, különösen a német írók és gondolkodók közül. S azzal, hogy éppen a sátáni szavakat tette Adrian Leverkühn bukáshoz vezető művészi pályájának vezéregéivé, arra is rá akart mutatni, mennyire nagy szerepe volt a válságnak is, a válság öncélú és a társadalmi konzekvenciákat le nem vonó hangoztatásának is a

hitlerizmus uralomra jutásának és tizenkét éven át tartó uralmának lehetővé tételében. Thomas Mann problémája, a kétértelműség vagy pontosabban kétértékűség (ambivalencia) kategóriájának, mint értékmérőnek és témának jelentkezése és elterjedése korunk nyugati művészetében. Hermann Pongs, az ismert nyugat-német irodalomtörténész ezt a kérdést korunk uralkodó irodalmi műfaja, a regény tükrében vizsgálja meg.<sup>1</sup>

Az *ambivalencia* szót Ernst Bleuler, a svájci pszichiáter alkalmazta először 1910-ben a lelki élet egy patológikus jelenségére: az olyan magatartásra, amely ugyanazon ember iránt egyszerre mutatja a szeretet és gyűlölet érzelmét. Ezt a jelenséget *ambivalens komplexusnak* nevezte el; tudathasadásos jelenségekkel kapcsolatban lépett föl, s a személyiség ketté-hasadtságából következő kettős értékelésnek mutatkozott. A modern irodalomba a fogalom, mint a patopszichológia annyi más fogalma, Sigmund Freud útján került, aki a maga rendszere értelmében az ambivalenciát, mint lelki jelenséget egészen a kisgyermekkorig visszavezette. S a XX. század polgári nihilizmusa, melyet „a legfelsőbb értékek elértéktelenedése” jellemez (Nietzsche), örömmel használta föl a neki oly megfelelő fogalmat, s tette irodalmi alakjainak jellemzőjévé. Legfőképpen éppen a freudi értelemben: mint a tudatos és nem-tudatos lelki réteg ellentétes viszonyulását ugyanahhoz a személyhez, dologhoz, ugyanahhoz az értékhez.

Jellemző példa erre, mondjuk, Kosztolányi *Pacsirtájában* az apa és a leány kapcsolata. A tudatosban jelenlevő túlságosan is nagy szülői-gyermeki szeretetet az apánál a nem-tudatosba fojtva a gyűlölet kíséri, ami akkor lesz nyilvánvalóvá, mikor véletlenül megszabadulva a leány állandó gyámkodása alól, rájön, hogy tulajdonképpen azt sem bánna, ha a leány meghalna. De azért nem szűnik meg szeretni sem. Hasonló jelenségeket bőven találunk a modern irodalomban Joyce vagy Gide, Cocteau vagy Kafka, Hermann Broch vagy Robert Musil műveiben és egyebütt. Az „igen” és a „nem” összefolyik a modern polgári társadalom irodalmának vezető írói által ábrázolt alakok értékítéleteiben, ami egyúttal aktivitásuktól, cselekedni tudásuktól, választási képességüktől is megfosztja őket. Ennek a helyzetnek a lehetőségét a legplasztikusabban talán Thomas Mann ábrázolta *A varázshegyben*, Hans Castorp, Settembrini és Naphta hármásában anélkül, hogy letaszította volna Hans Castorpot az ambivalensség szakadékába. A megoldást azonban ott sem a választás, hanem a tömegek sodrása, a világháború hozta meg, helyesebben odázta el. De hogy a megoldás végeredményben csak tragikus lehetett volna, azt Adrian Leverkühn sorsa példázza. Az övé azonban nem klasszikus értelemben vett tragédia, nem az egymással szembenálló értékek közötti választás lehetetlenségéből ered, hanem a romantikus sorstragédiához hasonló. Az ambivalens világ és az ambivalens ember elkorhasztja a tragédiát: mert tragédiára — klasszikus értelemben — nincs mód ott, ahol nincs mód a választásra. A modern Faustus tragédiájának, mint művésztragédiának „vörös fonala” éppen az, hogy egy ambivalens világba vetve, örök nosztalgiával a szívében a klasszikus egyszerűség iránt, nem tudja többé használni azokat a művészi eszközöket, amelyek a klasszikus egyszerűség ábrázolására alkalmasak.

Pongs úgy látja, hogy a korhelyzet következtetéseit a legnatározottabban Gottfried Benn (a lírikus) vonta le *Ptolemäer* c. kötetének (1949) egyik esszé-

<sup>1</sup> Hermann Pongs, *Im Umbruch der Zeit. Das Romanschaffen der Gegenwart*. Göttinger Verlagsanstalt, Göttingen, 2. (bővített) kiadás, 1956. 395 p.



jében a „fenotípus” fogalmának megalkotásával (Roman des Phänotyps, 1944.). A „fenotípus” a kor urakodó típusa, alaptípusa. A XII—XIII. század fenotípusa a lovagszerelmet ünnepelte, a XVII. századé a pompát szellemítette át, a XVIII. századé a megismerést szekularizálta, a mai pedig „integrálja az ambivalenciát, mindennek összeolvasztását a saját fogalmának ellentétével.” Fogadjuk el Gottfried Benn „fenotípusait” a nevük szerint (és nem egészen az ő szándékai szerint) csupán látszati-típusoknak, a korok igazi alaptípusai nem a felsoroltak: mindenesetre el kell azonban ismernünk a mi korunk polgári világára vonatkozóan az ambivalenciát „integráló”, azaz magába foglaló „fenotípus” kiválasztásának szimptomatikus igazságát. Benn egyébként ennek a kérdésnek már csak azért is szakértője lehet, mert azok közé tartozik, akik 1933-ban nem emigráltak Németországból; ő a hitleri állam mellett döntött akkor, majd a rákövetkező szörnyű korszakra tudatosan kettős étellel válaszolt. Legalábbis így vallja: „A kettős élet az általam elméletileg megállapított és gyakorlatilag megvalósított értelemben a személyiség tudatos, rendszeres, célzatos felhasználása”. Megfelel ennek az, hogy számára a regényforma esszéformában oldódik föl, s esszéalakjaiban is az fejeződik ki: „Mindannyian másvalamit élünk, mint amik vagyunk. Aki szintézisről beszél, az már megtört.” (Pongs, 26. p.)

A kettős életű ember alakjának korai és szerencsés irodalmi megvalósulását egyébként Pongs Dorian Grayben, Wilde regényalakjában látja, de magának a motívumnak a követésében — azt hiszem — még sokkal messzebbre, egészen az álom és a mesevilágba mehetnénk vissza. S így mutatkozik meg, mennyire természetes az, hogy a szürrealizmusnak, pl. Franz Kafka irányának és képzetkincsének eszménye és alapanyaga az álom és a mese lett. Kafkánál egyébként a kettős élet szinte életrajzi tény is: nappal mintaszerű hivatalnok, a Cseh Királyság Munkás Balesetbiztosító Intézetének prágai tisztviselője, munkaidő után vízionárius költő, titkos belső látomások formábaöntője, aki annyira a maga sajátos belső világába zárkózva él, hogy alig tartja szükségesnek naplójába följegyezni az első világháború kitörését. Munkaadójához írt levelei, amelyek most kerültek elő egy prágai levéltárból<sup>2</sup>, megdöbbentő képet adnak életének erről az egymástól mintegy fallal elválasztott kettőségéről. És a kettősség tekintetében bizonyos fokig Musil élete is hasonló az övéhez. A kor „fenotípusának”, aki magába foglalja az ambivalenciát, Pongs is elsősorban Musil emberét tekinti, „akinek nincsenek tulajdonosságai”; legyen ezért róla részletesebben szó.

Robert Musil (1880—1942), akiről a *Times* 1949-ben úgy emlékezett meg, mint a század első felének legjelentősebb németül író regényírójáról, osztrák volt; nevét néhány évvel ezelőtt még hazájában sem igen ismerték. Mint természettudóst tartották számon, mert kiváló mérnök volt, szövetségi szaktanácsos, a filozófia doktora, pszichológus s a lovagkereszt tulajdonosa az első világháborúból. Irodalmilag 1933-ig, ameddig egyáltalán akart, nem tudott érvényesülni, pedig „kifutási” ideje nem volt kevesebb, mint Rilkéé vagy Kafkéé. München és Berlin egyetemi pályát kínált neki. 1933-ban hagyta el Berlint, az „Anschluss” előtt hazáját Ausztriát is, Zürichbe ment, majd mivel még mindig túlságosan közel érezte magát a gyűlölt Hitler-rendszerhez,

<sup>2</sup> A Prágai Társadalombiztosítási Levéltárban találta meg Klaus Hermsdorf, a berlini Humboldt Egyetem Germanisztikai Intézetének asszisztense. Közzétette a *Sinn und Form* 1957/4. számában. 639—662. (*Briefe des Versicherungsangestellten Franz Kafka*); ugyanott Klaus Hermsdorf, *Zu den Briefen Franz Kafkas*, 653—662.

Genfben. Élete három utolsó évét töltötte ott munkában és szegénységben. Ismeretlenül halt meg. Életműve középpontjában egy nagy regény áll, az 1650 oldal terjedelmű *Der Mann ohne Eigenschaften* (Akinek nincsenek tulajdonságai), amelynek tíz évvel a szerző halála után, 1952-ben jelent meg az első teljes kiadása. Még így is csak töredék. A napisajtó „korunk emberének” üdvözölte a „tulajdonságok nélküli embert”; hogy értsük ezt?

Musil saját kritikai megjegyzései szerint, amelyek a töredékes regény végéről is felvilágosítást adnak, a műnek (mint *A varázshegynek*) az első világháborúval kellett volna végződnie. Az azt megelőző korszaknak, az Osztrák-Magyar Monarchia korának képét a szerző a kulcsregény eredetiségével tárja föl. „Az ember minusz-variánsai, nevetségesség, betegség, kisiklás” — ez a diagnózisa. Főhőse, Ulrich előtt, aki konfliktusba kerül a korrallal, két lehetőség áll: együtt üvölni a farkasokkal, vagy neurotikussá lenni. Ulrich a második útra sodródik; tehát a „tulajdonságok nélküli ember” neurotikus: a kor nagy lelki neurozisének kifejező típusa, válságjelenség. És jellemző módon éppen abban a Bécsben született meg, amelynek jómódú polgárságából ugyanakkor Freud kísérleteinek neurotikusai is kikerültek. S hogy miben áll a „tulajdonságok nélküli ember” és az egész kor betegsége, annak — s egyúttal az egész regénynek — Musil a maga szándéka szerint Ulrich következő gondolataival adja meg a kulcsát: „Mi maradt belőlem? — gondolta Ulrich keserűen. — Talán egy bátor és megvesztegethetetlen ember, aki azt képzei, hogy belső szabadsága kedvéért csak kevés külső törvényt tisztel. De ez a belső szabadság abban áll, hogy bármit gondolhat az ember, hogy minden emberi helyzetben tudja, miért nem szükséges hozzá kötődnie, és nem tudja soha, mihez kötődnie szívesen. Ebben a kevésé boldog pillanatban . . . kész lett volna elismerni, nincs benne semmi más, csak egyetlen képesség, az, hogy minden dolognak két oldalát tudja fölfedezni, az az erkölcsi ambivalencia, amely csaknem minden kortársát jellemezte és nemzedékének természetes adottsága vagy éppen végzete volt.”

Musil tehát elhatározásra képtelen hőst akart ábrázolni, aki alkalmatlan a tette, ahogy ez a kor zagyva és áttekinthetetlen helyzetének megfelelt. „Lehetőség-embert”, aki érzelmi és értelmi kérdésekben egy lehetőséggel mindig többet ismer, másrészt viszont a tudattalan hatalmai irányítják, gátolják, akadályozzák, és így tragikusan kettéhasadt, „tulajdonságok nélküli emberré” lett, akár akarta, akár nem. Egy gyermekkori barátja mondta róla, hogy mindig csak arra irányította energiáit, amit nem tartott szükségesnek. S ő maga mondta egyszer, hogy mindig olyan szeretőket választott magának, akiket lényegében nem kívánt. A benne levő ellentétes törekvések végül is csak saját egyéniségének széttöréséhez vezethettek; saját „lét-elemeinek” széttépett összefüggéseit jellemző módon egy örült kéjgyilkosban fedezte föl. Ez hát a kor polgárhőse, a széthasadt egyéniségű neurotikus, akinek tulajdonsága a tulajdonság-hiány, az erkölcsi ambivalencia.

A regény első részének központjában a „Hazafias akció” áll, az előkelő társaság készülődése Ferenc József császársága hetvenedik évfordulójának megünneplésére. Szatirikus kép az első világháború előtti osztrák-magyar felső tízezerről. A korkép azonban legfőbbképpen keret a lelki élet ábrázolásához, amely a második részben bontakozik ki teljes arányaiban, mikor Ulrich felfedezi nővéreben saját énjének tükröképét. A testvérszerelem itt a kor betegségének és kisiklottságának tükre. Agatha féltékeny Ulrich barátnőire, Ulrich pedig, mikor nővére a zongorajátékban keres pótlékot, szétlövi a zon-

gorát. Narcizmus és halálösztön között lebeg ez a szerelem, melyről Pongs azt mondja, hogy azonos folyamatú a Thomas Mann utolsó regényében, *A kiválasztottban* ábrázolt testvérszerelémmel. Holott csak tüneteiben azonos vele: mert Musilnál a kor általános lelki anarchiájának ábrázolása, Thomas Mannál pedig ezenfölül konkrétan a hitleri fajelméletre céloz. Mindenesetre betegség, felbomlás, pusztulás, mely a goethei klasszicitás egészségének és egyszerűségének teljes ellentéte. Ulrich irtózik mindentől, ami egyszerű: legyen az egyszerű érzelem, mint a hazafiasság, vagy az egyszerű virág tökéletessége, a természet. Nem hisz a természettel való szemérmes találkozás lehetőségében, nem bízik az emberi jószágban, s amikor kétségbeesetten a háborúba készül, akkor sem tud menekülni a „közbül-állás” tragikumától, sajnálja, hogy nem képezték pénzhamisítótá vagy kémné, mert úgy kivonhatná magát a nyílt választás alól. Musil regénye a kor „fenotípusának” legkifejezőbb irodalmi megjelenítése, hőse, akinek nincsenek tulajdonságai, magába foglalja az ambivalenciát, a kétértékű- és kétértelműséget — s a regény érdeme, hogy nem nélkülözi a kritikai célatosságot sem.

Musil művével kapcsolatban Pongs igen éles bírálattal illeti a H. Friedmann—O. Mann által szerkesztett tanulmánykötetet a XX. századi német irodalomról<sup>3</sup>, mivel mint írja, sehol sem történik benne kísérlet arra, hogy a problémákat egységesen az ambivalens korról való okozati összefüggéseikben mutassák be (310. p.). S abban igaza van Pongsnak, hogy a kötet tanulmányainak írói sem módszereik, sem világnézeti árnyalataik tekintetében (a polgári baloldaltól a jobboldalig) nem egységesek. Abban egyeznek meg csupán, hogy a korszak legfeltűnőbb és legnagyobb irodalmi eredményeinek az új formakísérleteket tekintik Robert Musilnál, Franz Kafkánál, Hermann Brochnál, Gottfred Bennél, Alfred Döblinnél, akikkel (s rajtuk kívül még Stefan Georgeval, Hugo von Hofmannsthallal, Rainer Maria Rilkével, Thomas Mannal, Hermann Hessével, Franz Werfellel, Gerhart Hauptmannal és Karl Krausszal) külön-külön cikk foglalkozik az összefoglaló jellegű cikkeken kívül. Ha végignézzük a kiemelték névsorán, érdemes elgondolkozni rajta, hogy a tizenhárom közül hét osztrák író vagy költő neve, pedig a kötet Heidelbergben készült. S mivel olyanokról van szó, akik a XIX. század utolsó évtizedeiben születtek, a névsor nemcsak Ferenc József Monarchiáját tünteti fel jobb színben II. Vilmos Németországnál, hanem rávilágít arra is, hogy a XX. század elején és a két világháború között a német nyelvű irodalom súlypontja délen, a szoros értelemben vett közép-európai területen volt. És nem változtatna az arányon az sem, ha kiemelten tárgyalták volna Bert Brechtet is, aki erre mindenképpen rászolgált. Hogy vele nem tartották szükségesnek külön cikkben foglalkozni, az különben jellemzi az egész kötet hangulatát. Erről még lesz szó később.

De ha különböznek egymástól a tanulmányok írói az említett szempontok (és természetesen írásaik színvonala) szerint, válságjelenségekről, ha nem is Pongs megfogalmazásában, ők is beszélnek. Max Bense pl. megállapítja, hogy a modernnek tekintett prózairodalom tartalmilag is nyelvileg is metafizikai jellegű, mintegy átvette a XIX. századi szakfilozófia ez ágának funkcióját, sőt tárgyát. Kafka világában pl. nem annyira konkrétumokról, kézzelfogható

<sup>3</sup> *Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert. Gestalten und Strukturen. Zwanzig Darstellungen.* Szerk.: Hermann Friedmann és Otto Mann, Wolfgang Rothe Verlag, Heidelberg, 2. (változtatott) kiadás, 1956. 442 p. (Friedmann a természetfilozófia tanára a heidelbergi egyetemen, Mann ugyanott a német irodalomtörténet előadója.)

valósággal bír, konkrét léthelyzetekben levő tárgyokról van szó, mint inkább olyan dolgokról, amelyeket Husserl „fenoméneknek” nevezett.<sup>4</sup> A régi típusú irodalomban a lét modulusai közül a *valóság* modusa dominált, az új polgári irodalom jelentős részében inkább a *lehetőség* modusa uralkodik, tárgya nem az, *ami van*, hanem *ami lehetne*. Bense itt Auerbach ismert könyvére<sup>5</sup> hivatkozik, amely a világirodalom néhány híres valóság-ábrázoló helyét elemzi Homerosztól kezdve, s ezzel azt bizonyítja, hogy a valóság hűséges, aristotelési értelemben „utánzás” számba menő ábrázolása nemcsak a XIX. században kialakult realista irodalom sajátja volt, s hogy a régi irodalom éppen ezért a polgári filozófián belül megközelíthető a klasszikus ontológia eszközeivel. Az újat azonban csak a Heidegger-féle „fundamentálonológia” segítségével lehet ontológiai tartalmát tekintve megközelíteni. Más szavakkal ebben az irodalomban, amelyhez Bense természetesen Sartre-t és Camus-t is hozzászámítja és még másokat is, az egzisztencializmus filozófiájának irodalmi megfelelőjével találkozunk, ennek válság-tünet voltát pedig nálunk Lukács György már egy évtizeddel ezelőtt bebizonyította<sup>6</sup>.

James Joyce-ot és „követőit” (Döblint, Brochot, Gide-et és az osztrák Heimint von Doderert), valamint Kafkát s „követőit” (Sartre-t, Walter Jenset és Heinz Rissét) Pongs „A nihilizmus költői” címen tárgyalja (38—95. p.) Az író nihilizmusa szintén jellegzetes válságtünet. Ludwig Giesz<sup>7</sup> korunk írójának indiszponáltságában, hangulattalanságában látja az okát. Ma már nincs meg többé a régi korszakok „kozmosz kedélyessége”, amelynek hangulat-változataiban a lét számtalan változata megnyilvánulhatott. A modern irodalom nem ismeri a Schiller értelmezésében vett naivitás felhőtlen és nap-sütötte ragyogását, önfeledt kitarulkozás helyett az emberi személyiség s a világ eltorzulásait kutatja, melyeknek mélyén az aggodalom lapul. S ezt nem lehet jóvátenni azzal, ha kimutatjuk az irodalomról, hogy „a kor problémáját” ragadja meg. Nem segít rajta a közkeletű kritikának az a követelése sem, hogy alkalmazzon történeteiben pozitív megoldásokat. Az aggodalom, amely Kafkánál a nyomasztó félelem intenzitásával jelentkezik, a korszak egész művészetének integráns része, a kor aggodalma, a Kelet-Nyugat ellentétének következményeitől való rettegés, félelem a változástól és a jövőtől — s mindez több és végzetesebb annál, semhogy egyszerűen írói magatartásként vegyük tudomásul. Az irodalom válságjelenségei a korszak válságát tükrözik: a nihilizmus a kiüttlanságnak, a polgárság dekadenciájának, az általa képviselt értékek devalválódásának a következménye. Nekünk nehéz nem észrevenni ennek összefüggéseit a kapitalista gazdasági rend világhuralmának megrendülésével és megdőltével; a nyugatiak közül kevesen érnek el az önismeretnek arra a fokára, hogy ezt belássák. A tünetek őszinte leírásáig azonban eljutnak.

Egyet említünk még közülük: a nagy szakadást a tömegek és „a szellemi elit” kultúrszükségei között. Ennek következménye a kevesek számára hozzáférhető „magas” művészet és a nagyüzemi módszerekkel termelt iro-

<sup>4</sup> *Metaphysische Positionen*. I. m. 164—181. (Bense a filozófia tanára a stuttgarti technikai főiskolán.)

<sup>5</sup> Erich Auerbach, *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Francke, Bern, 1946. 503 p.

<sup>6</sup> *A polgári filozófia válsága*. Hungária, Budapest, é. n. (1947). Benne különösen: *Az egzisztencializmus* (129—148.) és *Az egzisztencialista etika zsákutcája* (149—204.)

<sup>7</sup> *Was ist Kitsch? Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert*, 150—163. (Giesz a filozófia magántanára a heidelbergi egyetemen.)

dalmi és általában kulturális tömegeikk, a giccs. — Nemcsak a mi korunk termelt giccset, és gicces elemek lehetnek még a legmagasabbrendű művészetben, vannak pl. Shakespeare művészetében is, amely talán mindenkorra a legsikerültebb együttes kielégítése volt a legműveltebbek és a művészetre szomjas tömegek igényeinek. De a giccs olyan mértékű termelése, mint amilyen korunkban megindult, régebben nemcsak a technika fejletlensége miatt volt ismeretlen, hanem az általános műveltségi színvonal alacsonyabb volta miatt is. A giccs roppant méretű produkciója nem tömi be a szakadékot, amely az igényes művésztől elválasztja. A német irodalom története a XX. században különösen riasztó élességgel tárja föl a tömegek elszakadásának veszélyét az igényes művésztől, másrészt azt a veszélyt, hogy az igényes művészet mit sem törődik azzal, egyáltalában hozzáférhető-e valami módon a tömegeknek, vagy csak egy szűk, ezoterikus kör számára létezik.

A XX. századi német irodalom történetében mindenekelőtt ott van a tizenkétéves „barna sötétség”, amikor minden igényesebb művészet külső vagy belső emigrációba kényszerült, egyszerűen meg se szólalt vagy nem juthatott szóhoz. De — beszéltünk már róla — mennyire nyomasztó hatása volt a német szellemi életre a német imperializmus kifejlődésének, II. Vilmos korának, az első világháború előkészületeinek s fél évszázadon belül két hatalmas, minden erőt igénybe vevő háború elvesztésének. Az eszeveszett góg és a fáradt lemondás, a korlátlan önérvényesítés és a teljes kétségbeesés, nihil között tántorgó ifjúság szörnyű érzelmei kaptak hangot a második világháború után Wolfgang Borchert sokat idézett megfogalmazásában: „Mi vagyunk a kötöttség és mélység nélküli nemzedék. Mi vagyunk a boldogság, haza, kötöttség nélküli nemzedék. A mi napunk fekete, a mi szerelmünk kegyetlen, a mi ifjúságunk ifjúság nélkül való. Mi vagyunk a határ, gátlás, óvás nélküli nemzedék”<sup>8</sup> A háborúra való előkészület, a háború dicsőítése, pusztításainak festése, propaganda mellette vagy ellene, az utolsó félszázadnak talán a legjellegzetesebb témája a német irodalomban, s tudvalévő, hogy a háborús téma megfogalmazása mennyire könnyen fordul át giccsbe. Másrészt pedig ott van a század első negyedében uralkodó líra, amelynek primátusát a század második negyedében a regény veszi át, de mindkettő valahol magasan a mindennap egyformán élvezhető művészet fölött lebeg, vagy egyszerűen ismeretlen marad. A művelt német köztudat csak 1945 után jön rá, hogy a huszonegy éve halott Kafka vagy a három éve porladó Musil egyáltalában írt, s hogy németül írt. Az egyensúlyt az igények és művészi követelmények, a művészi módszerek excessusai és a mindenkori nagy, igazi művészet, a mámor és a kiábrándultság, a világnézeti csábítások és a politikai zsákutcák között csak a legerősebbek és a leghaladóbbak tudták megtartani: a regényben (a polgárságon belül) Thomas Mann, a drámában (és részben már a polgárságon kívül) Brecht.

A H. Friedmann és O. Mann által szerkesztett kötetben három fejezet foglalkozik a XX. századi német irodalom hosszmeteszetének bemutatásával,<sup>9</sup> egy pedig a háború óta eltelt évtized keresztmeteszétét vázolja föl.<sup>10</sup> Őszintén

<sup>8</sup> I. m. 127.

<sup>9</sup> Clemens Heselhaus, *Die deutsche Lyrik des 20. Jahrhunderts*, 23—42., Bernhard Rang, *Die deutsche Epik des 20. Jahrhunderts*, 43—69., Otto Mann, *Das deutsche Drama des 20. Jahrhunderts*, 70—97. (Heselhaus az irodalomtörténet előadója a münsteri egyetemen, Rang a bonni városi könyvtár vezetője.)

<sup>10</sup> Helmut M. Braem, *1945—1955*. 127—149. (Braem stuttgarti publicista.)

szólva nem sok az öröm bennük. A legvilágosabb képet Clemens Heselhaus, a líráról szóló fejezet szerzője adja, ő tud a leginkább úrrá lenni anyagán, míg Bernhard Rang, a regény történetének összefoglalója nevek és csoportok halmozásával árasztja el az olvasót, Otto Mann, a kötet egyik szerkesztője pedig, aki a drámáról ír, annyit kerületi anyagát, annyi történeti előzményt és elvi megfontolást iktat mondanivalójába, hogy végül alig marad hely tulajdonképpen tárgyának kifejtésére. Pedig hogy mekkora a XX. századi német drámának a színpadokon ma is élő öröksége, azt a *Le Théâtre dans le Monde* c. folyóiratnak a XX. század „klasszikusnak” tekinthető drámaíróiról indított ankétje is bizonyítja.<sup>11</sup> A három hosszsmetszethől azonban annyi mindenestre kiderül, hogy a XIX. század végétől kezdve a német irodalom megszüntette különállását az európai irodalom főáramlataitól, a német irodalmi tudat „európaiasodott” ahogyan ezt Fritz Martini is kifejti az expresszionizmusról szóló cikkében.<sup>12</sup> Az is bizonyos, hogy a század legnagyobb világhatású német mozgalma az expresszionizmus volt, amely nélkül az új líra éppúgy elképzelhetetlen, mint az új német regény a maga „metafizikai” szimbolum-nyelvével, vagy az új német dráma<sup>13</sup>, hiszen a színpadi műfaj két legfontosabb képviselője, Bert Brecht és Carl Zuckmayer egyaránt az expresszionizmusból indult ki. S ez ismét csak Otto Mann értekezésének hiányosságaira hívja fel a figyelmet. S felhívja az egész kötet a legkülönbözőbb válságtünetekre, amelyekről már volt szó, anélkül hogy fel tudna mutatni olyanokat is, akik legalább részben megmenekültek a válságból, s legalább némelyiknél meg tudná indokolni, miért.

Pongs megkísérli ezt is. A „nihilizmus költői” után a „kereszténység költőit” tárgyalja (közéjük sorozva Hans Carossát, Graham Greene-t és másokat, majd „a nihilizmus és kereszténység között” ingadozókat veszi sorra (ide tartozik Hermann Hesse, Theodore Dreiser, Pearl S. Buck, Thornton Wilder és többek között Aldous Huxley is), ezután pedig azokra az írókra és művekre tér, akik és amelyek a német hétköznapi világában küzdenek „a nihilizmus leviatánja” ellen. Ez az utóbbi sor Hans Falladával kezdődik, és háborús vagy a háborúból való hazatérés témájával foglalkozó regényekkel végződik (mint Erhart Kästner Nyugat-Németországban nagysikerű könyve az afrikai hadjáratról *Zeltbuch von Tumilad*, vagy Gerd Gaiser regénye, *Eine Stimme hebt an*, Wolfgang Borchert drámája, *Draussen von der Tür*). Mindezeket azonban ilyen vagy olyan módon érintette, magával sodorta a modern válság. Megszabadulni, legalább részben megmenekülni csak azoknak sikerült, akik az ambivalenciától és a kétértelműségtől vissza tudtak találni az igazi nagy költészet forrásához, az *egyszerűséghez* (Einfalt).

Schiller himnusza az egyszerűségről, a nagy naiv alkotókról, Homérosról, Shakespeare-ről, Goethéről százötven éve elhangzott már. Azóta az a magatartás, amelyet Schiller szentimentálisnak, a naiv ellentétének nevezett, de a *klasszicizmuson és a művészi korszakon belül*: kétértelművé és ambi-

<sup>11</sup> Siegfried Melchinger, *The Classics of Tomorrow, German Section*. (a *Stuttgarter Zeitung* kritikusa). *Le Theatre dans le Monde*. Revue trimestrielle publiée par l'Institut International du Théâtre avec le concours de l'UNESCO. Volume VI. — No 1. 45—52.

<sup>12</sup> Der Expressionismus. *Deutsche Literaturgeschichte im zwanzigsten Jahrhundert*, 98—126. (Martini a német irodalom tanára a stuttgarti technikai főiskolán.)

<sup>13</sup> V. ö. Helmut Prang és Kurt Mautz cikkét; Szabó György ír róluk *A modern költészet kifejező eszközei* címen folyóiratunk e számában. Továbbá: Wilhelm Emrich, *Formen und Gehalte des zeitgenössischen Romans*. Universitas, 1956/1. sz. 49—58.



valenssé torzult. A mai irodalomban ez az egyszerűség ellentéte. S ehhez képest a klasszicizmuson belüli szentimentalizmus maga is egyszerűségnek tűnik, noha Schiller maga ismerte a kétértelműség és az ambivalencia útvesztőit. Zseniális kalandor hősei, Karl Moor, Fiesco, Wallenstein tanúskodnak erről. Mégis a mai korból visszanezve Pongs ebben és csak ebben az értelemben beszélhet „naiv egyszerűségről” és „szentimentális egyszerűségről”, amelyek számára a német múlt két nagy művében öltenek testet: Grimmelshausen *Simplicissimus*ában és Stifter *Witiko*jában, a természet illetve a történelem egyszerűségében (ami lényegében Schiller kategóriáinak megtartása). Mindjárt a könyv elején tucattal idéz olyan mondatokat századunk tépett lelkű íróinak műveiből, amelyekből az egyszerűség utáni vágy csendül ki. A végén pedig hét regényt elemez az utóbbi évek világirodalmának terméséből, mindegyikben megkeresve azokat a mozzanatokot, amelyek e regények hőseit a „tulajdonságok nélküli ember” ellentéteivé avatják.

Három közülük az egyszerű ember alapformáját tünteti föl, egy halászt (Hemingway *Az öreg halász és a tenger*), egy hegyi vezetőt (Henri Troyat *La neige en deuil* — Hó gyászban) és egy pásztort a krétai Nikos Kazantzakis regényéből (*Görög passió* — amelyből Dassin rendezésében francia film készült — *Akinek meg kell halnia* címmel.) E művek hőseinek sorsa különböző, s különböző a mód, ahogyan sorsukkal szembenéznek. Jellemük szilárdsága és tulajdonságaik természetesen és magától értetődően pozitív volta azonban ugyanazt az emberképet tükrözi a naiv egyszerűség törvénye szerint. A másik négy regény és írója a szentimentális típushoz tartozik, ahol az egyszerűség nem természetes és naiv módon adott az alakok lelkében, hanem éppen abban áll az epikus cselekmény, hogy meg kell keresni és meg kell szerezni azt — s ezáltal megmutatkozik az egyszerűség nevelő hatása is. Itt értékben és jellemben még inkább eltérő művekről van szó (William Faulkner *Go down, Moses* c. kötetéről és *The Fable* c. regényéről, valamint Hermann Broch posthumus művéről és Ina Seidel egy regényéről), amelyeket azonban közösen az egészséges egyszerűséghez és emberséghez való visszatérés jellemez. Az egyiket mélyen és ösztönösen humánus, a másikat vallásos indítékokból, vagy éppen azért, hogy a kapitalista világ túlbonyolódottságára az egyszerűség művészi megformálásával válaszoljanak.

Ne halmozzuk tovább a neveket és a szempontokat! Inkább kérjük azokat számon, akiről nem esik szó, pedig a „tulajdonságok nélküli ember” Pongs által felállított koncepciójának éppen a pozitív tulajdonságok felkutatásával és kialakulásuk fejlődésrajzával homlokegyenest ellentétei. Miért hiányzik a szovjet irodalom eredményeinek felmérése, kritikai felmérése — s hogy a német irodalom területén belül maradjunk, miért nem fordul elő a két vaskos kötetben Anna Seghersnek, Arnold Zweignek vagy Willi Bredelnek még csak a neve sem? Hiszen a nyugatiak közül náluknál kevésbé rangos írók tömegével szerepelnek. Pongs vitairatnak nevezi könyvét, amellyel egy széthulló világ kétértelmű irodalmának és ambivalens emberének akar hadat üzenni. De magatartása nemcsak ezzel ellenséges, hanem ő is, a másik kötet szerzői is bizalmatlanok és elfogultak mindennel szemben, ami Keletről jön, sőt többnyire azzal szemben is, ami bár nyugati, de politikailag nekik nem megfelelő. Azt hiszem, joggal lehet kifogásolni, ha egy a mai regényről szóló könyvben elő sem fordul mondjuk Aragon, Moravia vagy Pratolini neve. Azok közül, akiket ma a kelet-német irodalomban tartunk számon, mindössze két nevet emlegetnek: Johannes R. Becherét és Bert Brechtét.

Sőt mióta Brecht meghalt, örökségének tulajdonjoga körül sajátságos harc alakult ki. Josef Gregor nagy *Schauspielführer*ében<sup>14</sup> még csak egyetlen drámáját, a *Mutter Courage*-t tartotta ismertetésre érdemesnek, Max Bense<sup>15</sup> már — tisztán formai kiindulással — Brechtet nem-aristotelési dramaturgiája és színjátszás-elmélete alapján, az egzisztencializmussal próbálja valamiféle rokonságba keríteni, egyebütt pedig<sup>16</sup> az a törekvés nyilvánul meg, hogy Brecht politikai nézeteinek megváltozását bizonyítsák. Dehát írónál az ilyesmit mégis csak művekkel lehet hitelesen bizonyítani. Mert minden írott szó vallomás — és ez érvényes azokra az írásokra is, amelyek alkalmat adtak nekünk néhány gondolat megfogalmazására.

RÁBA GYÖRGY

### Baudelaire esztétikája újabb megvilágításban

„Charles Baudelaire a szó szoros értelmében vett félreértés. A *Fleurs du Mal* botránya pedig újabb epizód azoknak a félreértéseknek történetében, amelynek egy költő mindig áldozatul esik. Baudelaire-nek csakugyan amolyan póza a betegség, és életművének szépsége távol van attól a magatartástól, mely nem a legjobb megnyilvánulásait sugalmazta”.<sup>1</sup> Így szegzi szembe friss akadémikus tekintélyét Jean Cocteau „az elátkozott költő” pályájának tanúságával, elválasztván egymástól az embert és művét. A mai francia költők közül valóban csak néhány — pl. Jean Cayrol, René Laporte, Pierre de Mandyargues — költészetében akad kimutatható rokonvonal Baudelaire-rel, noha az új francia líra egésze közvetve neki köszönheti két sajátságát: szakítást az anekdotizmussal és a stílus esetlegességével. Viszont a negyediként megjelenő *Revue d' Histoire Littéraire de la France* bibliográfiája szerint, havi átlagot számítva, mintegy féltucat tanulmány, vagy éppen monográfia is megkísérli Baudelaire irodalomtörténeti szerepének értelmezését.

A költőkkel ellentétben az irodalomtudósok általában elválaszthatatlannak érzik Baudelaire magatartását és alkotásait. A kettőt együtt elemzi Lloyd James Austin, a modern költészet problémáinak ismerője, *L' Univers poétique de Baudelaire*. Symbolisme és Symbolique (Mercure de France, Paris 1956) és Marcel A. Ruff, a *Connaissance des Lettres* standard pályaképsorozat Baudelaire-könyvének szerzője<sup>2</sup> *L' Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne* (Armand Colin, Paris, 1955) c. monográfiájában. A két könyv párhuzamának érdekessége, hogy a szerzők, más-más módszert alkalmazva, lényeges pontokon eltérő következtetésre jutnak: Austin Baudelaire életművét elsősorban önálló esztétikai értéknek tekinti, és azt az utat mutatja meg, melyet a költő a vallásos szemlélettől a tisztán humánus látásmódig megtesz, Ruff viszont történeti módszerrel él, és Baudelaire alakját úgy

<sup>14</sup> Joseph Gregor, *Der Schauspielführer*, II. kötet. Hiersemann Verlag, Stuttgart, 1954. 329. p.

<sup>15</sup> L. 3. sz. jegyzet, 173—174. p.

<sup>16</sup> L. 10. sz. jegyzet, 52. p.

<sup>1</sup> *Nouvelles Littéraires*, 1957. No 1953.

<sup>2</sup> *Baudelaire, l'homme et l'oeuvre*, Paris, Hatier—Boivin, 1955, 211 p.

állítja elének, mint aki csalódott forradalmárként a hitben talál valami magasabbrendű quietizmust. Ruff tudományos módszere közelebb áll mai irodalomkutatásunkhoz. Austin portréja azonban, a saját erőire hagyott lélek művészi síkra vetített küzdelme, többet mond a ma emberének.

Mindkét monográfia kiindulópontja a Baudelaire-kutatók egyike, melynek egy Vignyhez írt levél a forrása: „Az egyetlen dicséret, melyet e könyv számára igényelek az, hogy elismerjék, nem pusztán versgyűjtemény, hanem van kezdete és befejezése.”<sup>3</sup> A versek mondanivalója, helyük az egyes ciklusokban és a ciklusok viszonya egymáshoz, túlmutat önmagán, és mélyebb jelentés, a bűn és tisztaság harcának hordozója: ez a *Fleurs du Mal* „titkos architektúra”-ja. Ruff, más kutatók nyomán, foglalkozott már a kötet szerkesztésének problémájával,<sup>4</sup> és kutatásainak esztétikai következtetéseit most foglalja rendszerbe.

Austin műve tulajdonképpen tanulmány-trilógia első kötete. (A II. kötet Mallarmé-ról, a III. Valéry-ről szól majd.) Baudelaire esztétikáját a szimbolizmus történetének nagyítója alá véve, új szempontból világítja meg emberi-művészi jelentőségét, de értékeit szükségképpen relatívnak tekinti, s ezzel már torzítja is. Austin, az irodalomtörténeti közvélemény többségével ellentétben, Jasinskinék azt a nézetét vallja,<sup>5</sup> hogy az ún. szimbolista iskolának Baudelaire és Mallarmé nem lehet egyszerűen előde, ill. utóda: ők maguk az igazi szimbolisták, az olvasó egész személyéhez szóló rendkívüli költői szenzibilitás képviselői. A szerző, Jean Frappier-nek a középkori irodalomra vonatkozó terminológiájára hivatkozva, szimbolikát és szimbolizmust (*symbolique*, *symbolisme*) különböztet meg. A szimbolika a természetnek az isteni vagy csak éppen transzcendens valóságot tükröző jelenségei (a mitikus világképpel rokon szemlélet), a szimbolizmus, minden misztikus közvetítés nélkül, belső összefüggések művészi kifejezése a külvilág jelenségeiben.

Baudelaire esztétikájának törvénykönyvéül *Correspondances* (magyarul leginkább: Összefüggések) c. szonettjét szokták tekintetni. A vers szerint az ember úgy jár a természetben, mint jelképek erdejében, s a felület alatt, együttes érzékeléssel (*synaesthesia*)<sup>6</sup> eszmél egy igazabb valóságra. A szöveget azonban különbözőképpen értelmezik. Jean Pommier 1932-ben írt *La mystique de Baudelaire* c. munkájában már a költő „surnaturalizmus”-ának misztikus vonásait emeli ki, s ezt a véleményét ma újból megerősíti.<sup>7</sup> Austin Robert Vivier felfogását<sup>8</sup> veti ellene, aki a *Correspondances* szonettben „esztétikai mitoszt” lát, bár nem veszi észre ennek visszhangját Baudelaire költői gyakorlatában. Austin ebben már nem ért vele egyet, és Jean Prévost-t idézi: „Baudelaire misztikumát elsősorban távlatának szerencsés forrása”. De az idézet csak folytatásával együtt kerek: „Ezért használja ki gátlás nélkül, egyéb eszméjükkal mit sem törődve, Swedenborg misztikus „rokonságát”, Hoffmann „összefüggéseit” és a fourieristák egyetemes analógiáját.”<sup>9</sup>

<sup>3</sup> *Correspondance générale*, Paris, Conard, 1948 t. IV. 9.

<sup>4</sup> *Sur l'Architecture des „Fleurs du Mal”*. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1930.

<sup>5</sup> *Histoire de la littérature française*, Paris, Boivin, 1947, I—II., 652. és 796.

<sup>6</sup> Szép magyar példája: „Napsugarak zúgása, amit hallok, — Számban nevednek jó íze van,” (Ady *Köszönöm, köszönöm, köszönöm*).

<sup>7</sup> *L'Homme et l'oeuvre*. *Nouvelles Littéraires*, i. sz. 1—2.

<sup>8</sup> *L'Originalité de Baudelaire*, Bruxelles, Palais des Académies, 1926.

<sup>9</sup> Jean Prévost, *Baudelaire, essai sur l'inspiration et la création poétiques*. Paris, Mercure de France, 1953. 74.

A megállapítás így nemcsak a költő esztétikájának világi jellegére vet fényt, hanem arra is, hogyan használja föl *szuverén módon* forrásait. De Austin ennél is tovább megy. Szerinte a költő valóságos összefüggéseket látott a jelenségek között, és a *Fleurs du Mal* az *Idéal* ciklus csúcspontjaitól a *Spleen* örvényéig éppen reményeinek szétfoslását „beszéli el”. Igaz, összefüggéseinek középpontjában az ember áll, és igaz, hogy a külvilág realitásának tudja azt, ami csak lelke valósága, s így újfajta antropomorfizmust (Prévost) teremt, ehhez a művészi szemlélethez azonban vallásos reményeiben csatlakozva jut el: ez a *Fleurs du Mal* szerkezetének nagy tanulsága, vallja Austin. A versek problematikájának egymásutánja tehát egyszersmind a transcendens szimbolikától a világi szimbolizmushoz vezető utat rajzolja meg.

Austin a szimbolika-szimbolizmus elméletének történeti áttekintése után Cousin-ben, ill. Jouffroy-ban és Sainte-Beuve-ben jelöli meg Baudelaire esztétikájának mestereit, közvetlen ösztönzőinek pedig — ez Pommier és Prévost véleménye is — Hoffmann-t, Swedenborg-ot és Lavater-t nevezi. Baudelaire maga a szimbolikától indul el, teljesen sohasem tagadja meg, csak más következtetésre jut, mint az előző századok. Verseinek zöme barátai — Prarond, Asselineau — szerint már a negyvenes évek derekán kész. 1846-ban *Les Lesbiennes* (Leszboszi nők) címen meg is hirdeti kötetét; ekkori képzőművészeti kritikáiban optimista, de legalábbis harmonikus, természetfestő művészetet követel. A *Salon de 1845*-ben dicséri Corot-t, mert a természetet szereti, és rokonszenvvel szól a „természetes” Rubensről. A *Correspondances* kezdőképe: „La nature est un temple. . .” (Szent templom a világ. . . Szabó L. ford. (Jacques Crépet és Georges Blin 1845/46-ra helyezi a vers keletkezését, és ezt mondja róla: „Ez a szonett nagy reménységet hirdet. . .” (Id. Austin). „A Szépnek ez a csodálatos, ez a halhatatlan ösztöne láttatja velünk a földet és látványait mintegy egyetlen villanásban, az Ég vetületeként (*correspondance du Ciel*)” — írja maga Baudelaire a *Nouvelles histoires extraordinaires* (Poe) előszavában (Id. Austin). A tanulmány szerint már a *Fleurs du Mal* első ciklusa ennek a programnak a kudarcat juttatja kifejezésre: az egész *Spleen et Idéal* a csalódás hanyatló görbét mutatja. A *Bénédictio* (Áldás)-ban vállalja a szenvedést, mint az apoteózis feltételét; az *Albatros* mondani-valóját, a földre száműzött költő példázatát az *Élévation* (Fölemelkedés) mélyíti el: a föld, mint negatív erejű szimbólum, csak deformál. Austin ezután a ciklus első és utolsó darabjai, a *Correspondances* és *Obsession* (Lidércnyomás: a magyar Baudelaire-ben indokolatlanul: Varázs), és *Élévation* és az *Irrémédiable* (A Gyógyíthatatlan), valamint a *Goût du Néant* (A Semmi vágya) azonos motívumai közt von párhuzamot. Ugyanazok a költői képek egész más kicsengésűek a ciklus záróverseiben, mint a nyitány darabjaiban: pl. az erdő templom ugyan, de nem boldog összhang zeng benne, hanem a holtak miséje, és a hörgések az ember átkait visszhangozzák. Az *Élévation* szárnyalására az *Irrémédiable* ellenkező előjelű motívumai felelnek: bukás, lejtő, rabság. Az „összefüggések” elvének csődjét nyíltan hirdeti az *Alchimie de la Douleur* (A fájdalom alkímiája): a szenvedés nem isteni orvosság, de az ember egyedüli nemessége, a természet pedig csak azt nyújtja nekünk, amit belelátunk. Így lesz a *Fleurs du Mal* Baudelaire „szellemi utirajzának drámai elbeszélése”.<sup>10</sup> Szerző meg is fordítja az eredeti megfogalmazás sorrendjét: „Az eszménytől a spleen-ig”, ez a fent elemzett fejezet címe.

<sup>10</sup> Austin i. m. 99.

Ezen a ponton kapcsolja össze Austin Baudelaire esztétikáját etikájával. A költőnek tehát a föld mintegy a pokol visszfénye — a kezdeti transzcendens szimbolika éppen transzcendens eszményeinek tagadásához juttatja. „C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent” — Az Ördög dirigál, rángatva rossz fonálunk. (*Au lecteur* — Előhang. Tóth Á. ford.) Elérkeztünk Baudelaire satanizmusának sokat vitatott kérdéséhez. Olyan jóindulatú és nagy költő, mint Supervielle is ezt mondja róla: „Baudelaire satanizmusa fölött eljárt az idő, de nem volt-e már kialakulásakor elavult?”<sup>11</sup> Lényegében tehát a romantika rozsdás kelléktárába sorolja ezt a motívumot. L. F. Benedetto azonban, ahogy Austin hangsúlyozza, már 1912-ben Isten eszközének tekintette a költő Sátánját, tehát nem azonosította a romantikusok (Chateaubriand, Byron, Vigny, Lamartine) „mal du siècle-”jével. Satanizmusa ezt is magában foglalja, de több is ennél: a végzetszerűséghez az aktív ember büntudata, egyszersmind szerencsétlensége és melankóliája is járul.

Egész más úton indul Marcel A. Ruff az „esthétique du Mal” megértéséhez. Bevezetőül több százados nekifutással — fölöslegesen — a probléma történetét adja. Első szerencsés trouvaille-a az 1830 után fellépő romantikus nemzedék, az ún. Jeune-France Baudelaire-re gyakorolt hatásának kimutatása. Érdekes Pétrus Borel-nek, ennek a meggyőződésében köztársasági, írásaiban morbid, excentrikus írónak Ruff által megvilágított ösztönzése a *Fleurs du Mal*-ra. A tanulmányíró meggyőző abban a részletkérdésben is, hogy a *Bénédiction* forrása Félix Arvers *Le poète* c. verse, — Randolph Hughes naiv és epés fejtegetése, melyet Austin ugyan kritikával kezel, mégis „ragyogó”-nak nevez, hasztalanul próbálta Balzac *Enfant maudit*-jában keresni a mintát<sup>12</sup> (A legritkább esetben fogadhatunk el prózai írást vers forrásául, lévén a versírás, Majakovszkijtól Weöres Sándorig sok költő tanúsága szerint, zenei ihletű és bizonyos mértékig irracionálisabb folyamat, mint a prózaírás. A hatáskutatás nagydobját félretéve mutatja be Alphonse Rabbe problémakörét, hogy az olvasó maga ismerjen egy-egy fordulatban Baudelaire hangsúlyára. „Az unalom, a gyógyíthatatlan unalom diadalmaskodik letört bátorságomon.” (Id. Ruff). Baudelaire életművében kevés eredetiséget hagyott meg a hiperkritika, pedig, ahogy a szerény példákból is látszik, világa egyszerűen a kor légköréből nő ki. Joggal mondja Ruff már a „kis romantikusok”-ról is: „Tehát a rossz tudata ihletük mélységes forrása, hiszen művészetük csakis a rosszat fedi föl, és ellene küzd.”<sup>13</sup> Közvetlenebb politikai és szociális érdeklődés, kevesebb művészi érettség: ezek a különbség fő vonásai nemzedékük és Baudelaire közt. Ruff kimutatja Joseph-Francois Baudelaire-ről, a költő édesapjáról, hogy janzenista elveket vallott, s bár Charles hét éves volt, amikor elvesztette apját, az otthon szigorú életfelfogása elhatározóan hatott gondolkodására, és ezt szellemi fejlődésének későbbi tűzhelyei, pl. a hasonló elvek szerint irányított Bailly-internátus, csak elmélyítették benne. A teljes pályakép keretében szól a baudelaire-i esztétikáról, és több életrajzi vonatkozást is új felfogásban ismertet Ruff, ezekkel azonban nem mindig lehet egyetérteni. Aupick tábornokról, a mostohaapjáról, és Jeanne Duvalról, a költő félvér szerelméről adott jellemzése erőszakolt és ellentmond a lélektani igazságnak. Teljesen valószínűsíti azonban, hogy Baudelaire a *Corsaire Satan* folyóirat körében — 1847/48 — politikai magatartást alakított ki, és bár

<sup>11</sup> Nouvelles Littéraires i. sz. 1.

<sup>12</sup> *Baudelaire et Balzac*. Mercure de France, 1934 nov. 1. 476—518.

<sup>13</sup> I. m. 127.

nem volt szocialista és demokrata sem, az 1848-as forradalomban nem személyből vett részt.

Ruff Baudelaire gondolkodásának alakulását a kötettervek, kiadások, sőt címtérvek fejlődésében ábrázolja: ő is „szerkezet-kutató”, módszere azonban kevésbé mechanikus a szinte egyetlen kiadást vizsgáló Austinénál. Úgy véli, az első kötet-cím — *Les Lesbiennes* — nem jellemző az addigi versek zömére, írójuk valószínűleg csak már címével is meghökkentő versgyűjteményt akart kiadni. 1848-ban olvassuk először a *Les Limbes* (A Pokol tornáca) címet. „Baudelaire a hatásvadászó címet rejtelmmel cseréli föl. Talán az egyik esztétikát is fölcseréli egy másikkal.”<sup>14</sup> Mindenesetre a cím sem több, sem kevesebb, mint romantikus. Kialakultak már a 48-as forradalomban megérelett humanitárius eszméi, melyeket, mint mélyen morális művész, elhatárol a l'art pour l'art-tól és a korszerűtlen antikizálástól. Dupont munkásköltőről írt tanulmánya Ruff-öt annak a megállapítására készíti, hogy Baudelaire ekkor még optimista, s bár a Rosszat, a bűnt elválaszthatatlannak tartja a Jótól, egyelőre az utóbbihoz vonzódik.

A *Messenger de l'Assemblée* 1851-ben ugyancsak *Les Limbes* címen közli tizenegy versét. A költő azt a megjegyzést fűzi hozzájuk, hogy könyvének célja „a modern fiatalság szellemi nyugtalanságának felvázolása.” Egy évvel később tizenkét más verset fog össze a *Revue de Paris* számára, s ezek az előzőknél is élesebb fényt vetnek szellemi fejlődésére. Az alaphangot a forradalom kudarcra miatti csalódás adja meg; a két *Crépuscule* (Szürkület) és *Le vin des chiffonniers* (A rongyszedők bora)<sup>15</sup> Ruff szerint különösen kifejezi humanitárius, sőt szociális érdeklődését, s hozzátehetjük még, egy később elhalványuló realiztikus ábrázolásmódra vallanak. De a költő megszabja fontossági sorrendjüket, s ez a sorrend már metafizikus beállítottságot tükröz. Közvetlenül a *Fleurs du Mal* megjelenése előtt pedig Baudelaire esztétikáját — főként drámakíséreltei és cikkei alapján — a „vallásos surnaturalizmus” (Austin) jellemzi — a „hieroglifák”-ban megnyilvánuló világ egyrészt, a Rossz kísértésének kitett lélek vívódása másrészt. Magának az új, Hyppolite Babou javasolta kötetcímnak a jelentését Baudelaire egy előszó-terve világítja meg. „Ki kell vonni a szépséget a Rosszból. . .” Ez az elv hatja át a *Revue des Deux Mondes* 1855. évfolyamában közzé tett vers-füzért is. Megerősödik pesszimizmusa, de éghatárának fellegein az éber értelem, az önelemző lelkiismeretvizsgálat fényei ragyognak keresztül. A bírósági tárgyaláson halhatatlanná vált 1857-es kiadásnak kivált első 7 verse fogalmazza meg, mint Ruff mondja, szerzőjük esztétikai állásfoglalását. A Rossz itt már a költői szépség eleme, sőt forrása, hatása az emberi sorsra a kötetnek mintegy zenei főtémája. Az 1861-es kiadás a hat kihagyásra ítélt vers helyett harmincöt újjal gyarapodik. Ruff a *Voyage* (Az utazás)-ban mint a kötet epilógusában, látja a költő végkövetkeztetését, akinek zárószavai szerint bármiféle túlvilág jobb, mint a föld. „A lét undora annyira elborította a költő szívét, hogy még a halált is, mint megváltást éneklie meg.”<sup>16</sup>

Baudelaire legújabb magyar méltatója, Murányi Győző pusztán költői képnek tekinti a költő Sátánját. . . . nem hihet a Sátánban, és nem adja oda

<sup>14</sup> J. m. 230.

<sup>15</sup> A IV. magyar Baudelaire-kiadás a verset 1857-ből keltezi (420.), a jegyzet csak egy idegen szavát magyarázza. Jó lenne a következő kiadásban ezen és hasonló hiányosságokon segíteni, nehogy az új magyar Baudelaire-olvasók pontatlan képet kapjanak a költőről.

<sup>16</sup> I. m. 349.

magát az istenhitnek, mert bármennyire idegember is, aki fölött új és régi benyomásai uralkodnak, ugyanakkor éles, bíráló, analizáló értelem is”.<sup>17</sup> Szerintünk ez a Sátán *belső* realitás és a költő lázadásának kifejezője. Barbey d’Aurevilly mondta a *Fleurs du Mal* első kiadásáról, hogy írójának ezután vagy meg kell térnie vagy golyót kell röpítenie a fejébe. Austin két vers egybevetésével bizonyítja, hogy Baudelaire eleve képtelen volt bármelyik lépés megtételére. Az *Au lecteur* négy vétke — a butaság, a téveltség, a bűn és kapzsiság — az *Imprévu* (Váratlan vendég) alakjaiban ölt testet, de a vers egyik figurája sem igazi lázadó. A szerző Georges Blin-nel azt tartja, hogy költőjének élete és pályája egyaránt lezáratlan, befejezetlen. Nem szabad azonban Baudelaire költői jelentőségét olyan elsődlegesen a *Fleurs du Mal* szerkezetén lemérni, ahogy akár Ruff, akár Austin teszi, és kivált nem pusztán a versek mondanivalójának párhuzamából. Irodalmi helye könnyebben meghatározható, ha ars poeticáját és egész magatartását az irodalomtörténeti fejlődés folyamatában vizsgálánk, vagy ha mérlegre tennénk költői gyakorlatának alakulását. Baudelaire legnagyobb újdonsága, hogy általában nem közöl, nem ír le, hanem képekben gondolkodik, amelyek az olvasóban hasonló folyamatot indítanak meg, verseinek forrása és témája is elsősorban önmaga. Banville-ről szóló tanulmányában írja Maturin-ról, Byron-ról, Poe-ról és Musset-ről: „... fényes, vakító sugarakat vetettek arra a rejtőzködő Luciferre, aki ott lakik minden emberi szívben. Más szóval, a modern művészetnek van egy alapvetően démoni jellege”.<sup>18</sup> A szövegből világos, hogy a költő Sátánja a XIX. sz. tudatos individualizmusa is, — költői gyakorlata — és ez *correspondances*-elméletének minden synaisthesisnél inkább a lényege — a költői tárgy és a szubjektum gyakori azonosításával ezt mintegy művészileg illusztrálja. Baudelaire-nek a romantikára rálicitáló satanizmusáról szólva Austin felfogásunkkal rokon hangot üt meg: „A kétféle jelentés egyesüléséből következik a valósággal gyökeres elégedetlenség szimboluma, ez azonban olyan elégedetlenség, mely nem az emberi sorson siránkozik, éppen ellenkezőleg, heves és férfias törekvés forrása lesz valami más felé: egy tökéletlenül teremtett világot kíván újjáteremteni”.<sup>19</sup> Legújabban Henri Lefebvre nyilatkozik erről a problémáról: „A német romantikának megfelelő irodalmi mozgalom Franciaországban csak 1848 után bontakozik ki; a helyzet hasonló, a sajtóságok azonosak: a polgári társadalom tudomásulvétele, mint (a forradalom bukása után) a valóságot jelentő tényezőé, — az emberi boldogság keresése a menekülésben, álomban, eszményben, múltban, mítoszban, l’art pour l’art-ban. Ki honosítja meg Franciaországban Novalis témáit, azaz... a kozmológiai mítoszokat? Baudelaire. Annak, hogy Baudelaire ehhez anti-burzsoá megrettentést tesz hozzá, van bizonyos jelentősége, de a dolgot semmit sem változtat.”<sup>20</sup> Lefebvre rámutat a költő esztétikájának történelmi gyökereire, százados távlatokban fogalmazott cikke némileg el is ítéli, lázadó jellegét azonban mégis elismeri. Ha ezt a magatartást a megtett út mértékével is mérjük, még többre becsüljük Baudelaire irodalmi szerepét. A költő új eszmék hevítik, csak egy múlt kor szókinsét használja. A *Voyage* epilógus-funkcióját elfogadva, a szöveg gondos elemzése alapján Ruffétól eltérő fel fogást kell kialakítanunk. Baudelaire az ember útjának végső fordulatát

<sup>17</sup> *Az elátkozott.* Budapest, Magvető, 1957. 196.

<sup>18</sup> *Oeuvres Complètes.* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956. 1115.

<sup>19</sup> I. m. 109—110.

<sup>20</sup> *Vers un romantisme révolutionnaire.* Nouvelle Nouvelle Revue Française, 1957, okt. 655.

rajzolja, nem az eget és a földet állítja szembe egymással, hanem mindkettőt az emberrel. „Si le ciel et la mer sont noirs, comme de l'encre, — Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons! — Bár várjon tintaszín ég s víz az utazóra, — Tudod, hogy a szívünk mégis csupa sugár!” (Tóth Á. ford.) Természetes folytatás, hogy a költőnek „... Enfer ou Ciel, qu'importe? — ... mind-egy : Pokolba, Égbe,” majd így fejezi be a verset : „... Au fond de l'inconnu, pour trouver de nouveau ... csak az ismeretlen ölen várjon az új.” A *Fleurs du Mal* végszava tehát éppenséggel nem a quietizmusé, hanem a szabad vizsgálódás csillapíthatatlan vágyának hírdetője. Sartre tekintélye sem győz meg arról, hogy „Baudelaire... sohasem hitt”,<sup>21</sup> de hivatkoznunk kell az Austin által is idézett Jean Massin-nek arra a megállapítására, hogy a verseskötetből hiányzik Krisztus, a megváltás gondolata, s ennek hiányában a költő lázadása negatív jelenséggként sem illik teológiai keretbe.<sup>22</sup> Igaza van Austinnak : „... Sátánja kevésbé hasonlít a középkori ördögre, mint az antik Prometheusra.”<sup>23</sup>

A *Fleurs du Mal* nagy újdonsága a „frissons nouveaux” (új remegések) megszólaltatása, az életérzések feltárásának szembeállítását az *Ich singe, wie der Vogel singt* esztétikájával. Sartre ezt a költészettani újságot Baudelaire egész életformájával azonosítja, és a költőt „a közvetlenség nélküli ember”-nek nevezi.<sup>24</sup> A *Voyage* azonban a kötet egészének ars poeticájához képest is mást ad : Baudelaire ismét kettéválasztja az élményt és az eseményt, de a vers csupa belső történet, — nem szimbólum többé, hanem mítosz. Így sokkal tágabb értelemben igazolódik Austin tétele Baudelaire-ről : egy tökéletlenül teremtett világot kíván újjáteremteni. Ha magunk részéről Austinnál a szó szoros értelmében laikusabb képet alkotunk Baudelaire-ről, Prévost még tovább megy, amikor a *Litanies de Satan* (A Sétán litániái) alapján szinte szociális lázadónak tekinti a vers címadóját.<sup>25</sup>

Meglepő, hogy a formai elemzéssel Ruff is, Austin is kevésbé foglalkozik. Ruff a correspondances-elméletet illetően meglehetősen agnosztikus ; nem lát benne semmi újat, és a pusztán együttérzékenlést csak alkalmazásnak tartva, Austinnal ellentétben nem módszernek, hanem szemléletnek tekinti az „összefüggések” állandó meglátását. Fontosabb esztétikai dokumentumként tartja számon *Les Phares* (A fároszok) c. költeményt. Kár, hogy álláspontját nem fejti ki eléggé, mint ahogy Austinénál átfogóbb monográfiájának okfejtése, az önálló kutatások bemutatását kivéve, viszonylag vázlatosabb és felületesebb. Mindenesetre a *Correspondances*-ről alkotott véleménye közelebb hozza Baudelaire-t a modern költői szemlélethez, bár maga Ruff makacsul a misztikusokkal állítja párhuzamba. Austin könyve második, *Symbolisme* c. részében tesz kísérletet formai elemzésre, de a synaesthesia-t, az egész correspondance-elméletet formálisan vizsgálja, amikor fejezetekre osztva veszi sorra a *Fleurs du Mal*-ban előforduló érzékelési képzeteket és költői visszhangjukat. Néhány távlatot nyitó részletmegfigyelést így is közöl. Elgondolkoztató pl. az az észrevétel, hogy Baudelaire tapintási és ízlési képzeleinek többsége nyomasztó élményből fakad. Szaglási képzetek viszont test és

<sup>21</sup> *Baudelaire*. Gallimard, 1947, 110.

<sup>22</sup> *Baudelaire entre Dieu et Satan*. Paris, Julliard, 1945.

<sup>23</sup> I. m. 134.

<sup>24</sup> I. m. 27.

<sup>25</sup> „A Sétán műve minden ember műve, aki szabadulni akar a nehéz körülmények közül, melyeket az Ég szabott földi életére.” Majd : „... minden nyomorult testvére nevében kér könyörületet.” I. m. 122.



lélek vitájában szinte mindig az utóbbi diadalának külső jegyei. Austin művének legjobb lapjai Baudelaire képzeletéről szólnak —, ideértem a látási és hallási képzetekről írott fejtegetéseit is. A költőnek erről a művészi készségről általában lekcicsinylően nyilatkozik az irodalomtudomány Brunetiére-től G. T. Clapton-ig. Randolph Hughes, invencióját hiányolván, már-már művészi képességeit vonja kétségbe,<sup>26</sup> Vivier pedig absztraktnak nevezi intelligenciáját. Austin kiemeli Baudelaire képzeletének sajátos erejét: a valóság magasabb rendű vetületének érzékelését, a teremtő folyamatok feltárását, egyszóval lényeglátását. „Az egész látható világegyetem csak képek és jelek raktára, a képzelet ad teret és realitást nekik: mindez a képzeletnek valamiféle tápláléka, melyet feldolgoz és átalakít” — olvassuk a *Curiosités esthétiques*-ben. (Id. Austin) A kábítószereknek, a „paradis artificiels”-nek is az a szerepük, hogy ezt a lényeglátó állapotot előidézzék. A szerző Otokar Levy cseh romantára is hivatkozik, aki szerint Baudelaire képeinek nem ábrázolás a funkciójuk, hanem a „sorcellerie évocatoire” (megelevenítő varázslat), s épp ezért e képeket olyan kifejezési tényezőknak tartja, melyek témáinak fontosságát is felülmúlják.<sup>27</sup> Felvetődik Baudelaire modernségének problémája is. A költők régebben a külső benyomások ihlető ereje nyomán írtak, Baudelaire versének forrása pedig maga az érzés vagy bonyolult lelkiállapot. Mivel a *Fleurs du Mal*-ban nemegyszer szakítják meg a racionális beszéd logikus menetét anyagtalan képkapcsolatok, Austin Baudelaire költészetét a „poésie pure” első kísérletének tartja. Ilyen mértékkel, természetesen kisebb rang jut neki, mint Mallarmének vagy Valéry-nak, de ez a szempont nagyon egyéni. A *Fleurs du Mal* művészetének újszerűségét csak történeti mértékkel, a romantikához viszonyítva érthetjük meg igazán. Különös szókapcsolataim ma is változatlan intenzitással érezzük, hogy stílusában a szavak új perspektívát kaptak.

Ruff kutatásai és irodalomtörténeti elemzései, Austin esztétikai fejtegetései és néhány szép szövegmagyarázata jelentősen gazdagítja a Baudelaire-irodalmat. Maradt azért még kiaknázatlan terület a kutatóknak. Baudelaire költészettanának fejlődésére még élesebb fényt vehet a variánsok vizsgálata, hiszen egy-egy versen háromszor-négyszer is javított, és fiatalkori költeményeinek részleteit beledolgozta érett alkotásaiba. Austin pl. a *Spleen IV*.<sup>28</sup>-el, Ruff *Le vin des chiffonniers*-vel<sup>29</sup> tesz ilyen jellegű érdekes, de folytatás nélkül maradt kísérletet.

Baudelaire esztétikájának megértéséhez hozzátartozik egyéniségének vizsgálata, ennek a modern léleknek bonyolult, ellentmondásokban megnyilvánuló életformája, amelytől alaptermészete miatt is távol áll a fényképező realizmus spontaneitása. „...eredeti magatartása az önmaga fölé hajló emberé, Narcissusé”.<sup>30</sup> Ha ezt figyelembe vesszük, közelebb kerültünk correspondance-elméletéhez, szimbolizmusához, mint szaglási, tapintási és egyéb képzeteket elemezve. Másik, mostanában elhanyagolt szempont Baudelaire költészetének magyarázatához a költő urbanitása. Problémagazdagságát, fokozott érzékenységét a nagyvárosi ember élményvilága határozza meg. „Utcák, emlékművek, friss lázadásokkal jelölt kövezet, bordélyok, az elmélkedés és álmodozás menedékei: ez a Párizs jelenti neki az emberiség egész

<sup>26</sup> I. m. „elszomorító banalitásáról” (507.) L. még: *Vers la contrée du rêve. Balzac, Gautier et Baudelaire, disciples de Quincey.* Mercure de France, 1939, aug. 1. 545—593.

<sup>27</sup> *Baudelaire, son esthétique et sa technique littéraire.* Brno 1947.

<sup>28</sup> I. m. 309.

<sup>29</sup> I. m. 249—50.

<sup>30</sup> Sartre, i. m. 25.

múltjának, az elkorcsosult állapot, az ember, legjellegzetesebb tanyájának szimbolumát.”<sup>31</sup> Ha csak a formális esztétika igényével vizsgáljuk, szemlélete akkor is a századközep Párizsának természettagadó emberére jellemző: W. T. Bandy amerikai romanista kimutatja, hogy leggyakoribb színe a fekete és fehér. A valóságos és az esztétikai szemlélet párhuzamának, ill. kölcsönhatásának lényegét azonban Thibaudet látta legpontosabban: „A természet áthelyezése a városba, a növényzet az épületekbe, az utcáé az emberekbe, a környezet olyan megváltoztatása, mely nyilvánvalóan az érzések megváltoztatásával jár. A változtatás azonban nem olyan, hogy ne ismernénk föl benne a költői érzékenység maradandó realitásait.”<sup>32</sup> A költő maga ösztönöz a kora és belső világa közötti megfelelések keresésére: „A modern élet heroizmusa körülvesz és szorongat bennünket...” (Salon de 1845).

Marcel Raymond Baudelaire dandyzmusát az érzékenység álarcának vélte még, ma már azonban gondolkodása oly szerves részének érezzük, hogy joggal hiányoljuk esztétikáját taglaló tanulmányokból. Épp úgy, mint szimbolizmusa, a különállás, az önvizsgálat élményéből táplálkozik dandyzmusa is, melyet Fumet egyenesen „sztoicizmus”-nak nevez.<sup>33</sup> És folytatnia kell a Baudelaire-kutatásnak Paul Valéry, ill. Jacques Rivière nemes kezdeményezéseit is: egyikük a költő prozódijának elemzéséhez,<sup>34</sup> a másik stílusának közvetlen tanulmányozásához tör utat.<sup>35</sup> A Baudelaire-irodalom sűrűsödő csomópontjai az arckép tisztázódását jelzik, hiszen kortársainkban mély visszhangot kelt. Ahogy Jean Follain mondja: „Versei századunk szorongásainak és félelmeinek mértékére vannak szabva. Épp ezért vesszük észre fájdalmas testvériességének minden vonását.”<sup>36</sup>

JAN ŚLASKI

## Jókai lengyelül

Jókai művei idegen nyelvű fordításainak teljes bibliográfiája olyan külön tanulmány alapja lehetne, mely gyarapítaná az íróra vonatkozó ismereteinket. Az a kérdés: mit, hol és mikor fordítottak le Jókai műveiből, újabb kérdést von maga után: hogyan és miért keletkeztek ezek a fordítások? Továbbá milyen írói műhelytitkainak köszönhetette Jókai, hogy meg tudta nyerni különböző nemzetek — sőt különböző korok — olvasóközönségét? Szeretném, ha jelen munkám — különösen befejező része, mely a bibliográfiai anyagot tartalmazza — adalékul szolgálna e témák tanulmányozásához.

\*

Sokan tagadják, hogy Jókai Mór — a háború utáni évektől eltekintve — a Lengyelországban legismertebb magyar író volt és ma is az. Általában Petőfit említik mint „a magyar irodalom jelképét”, mint aki „a magyar irodalom

<sup>31</sup> Marcel Raymond, *Génies de France*. Neuchâtel, Éd. de la Baconnière, 1942, 211.

<sup>32</sup> *Intérieurs*. Paris 1928, 3—63.

<sup>33</sup> *Notre Baudelaire*. Paris, Plon, 1926. 190.

<sup>34</sup> *Variété II.*, Paris, Gallimard, 1930, 135—169.

<sup>35</sup> *Études*. Paris, Gallimard, 1936, 13—31.

<sup>36</sup> *Nouvelles Litt.* i. sz., 4.

nevét egész Európában híressé tette". Valóban Petőfi alakja szimbólummá nőtt, a magyar irodalom és a forradalom szimbólumává. Szép dolog ez, de egyúttal veszedelmes is. Veszedelmes, mert Petőfi — legalábbis Lengyelországban — közhelyekbe fulladt. Mint a végtelenségig nagyított fénykép, egyre nagyobbá vált, de mind kevésbé kifejezővé, kevésbé hasonlatossá önmagához. „A hős költő”, „a forradalom ügyének vértanúja”, „Bem barátja és szárnysegéde”, „a legnagyobb magyar költő” — íme a címkék, melyeket Petőfire ragasztottak. Ezek az általánosságok, melyeknek helyességét ezúttal nem vitatjuk meg, a költő életére és alkotására vonatkozó tények ismeretének hiányát leplezik. Ez egyrészt összefügg a költemények kisebb közlési lehetőségével a prózával szemben, illetve a műfordítás nehézségeivel, másrészt számos, az irodalom körén kívül eső tényvel, melyeknek bővebb megtárgyalására itt nincs helyünk.

Jókai alkotásainak és alakjának lengyelországi népszerűségére vonatkozó források beható tanulmányozása és az illetékes személyekkel folytatott beszélgetések győznek meg arról, hogy valóban Jókai volt a legismertebb magyar író Lengyelországban. A megkérdezettek műveinek címén kívül fel tudják sorolni hőseinek nevét, kalandjait, s gyakran elmondják az olvasmányról személyes benyomásaikat is.

Jókai lengyelországi népszerűségének szentelt munkánk nem lenne teljes, ha csupán lefordított művei időrendi felsorolására és rövid tárgyalására szorítkoznánk. Mint már fentebb említettük, a bibliográfiai anyagra támaszkodva kutatnunk kell az okokat, melyek előidézték, hogy éppen ezeket és nem más alkotásait adták ki ismételten, hogy bizonyos években különösen nagymértékben adták ki műveit, végül is meg kell vizsgálni a bírálók és elemzők viszonyát regényeihez, a lengyel írók viszonyát alkotásaihoz, a fordítók szerepét és munkáját, valamint az olvasók véleményét regényeiről. Csupán e kérdések megoldása után kapunk alapos és hiteles képet arról, hogy Jókai műveit mennyire ismerték Lengyelországban. A művei iránti Lengyelországban megnyilvánuló érdeklődés bizonyítéka és egyúttal a hiányos és tévedésektől hemzsegő munka mintapéldánya a *Jókai Mór Lengyelországban* c. vázlat, melynek szerzője Jerzy Pogonowski.<sup>1</sup>

Pogonowski vázlatának nagy részét (terjedelmének kb. 3/4-ét) „a legfontosabb lengyelre fordított művek elemzése” teszi ki. Ez az „elemzés” néhány regény igen rosszul sikerült tartalmi kivonatát adja. Nem foglalkozom azzal a kérdéssel, mennyiben célszerű tartalmi kivonatok közlése az ilyen fajtájú munkákban. De maga ez a módszer Pogonowski munkájában azt eredményezi, hogy az olvasó eltéved a hősök, intrikák és cselekmények szövevényének sűrűjében. A tartalmi kivonat rendszerint a megtárgyalt mű utolsó mondataiból vett idézettel végződik. Szembetűnő, hogy a szerző meg sem kísérli a regények bármiféle alaposabb értelmezését. A vázlat mellőzi azokat a lényeges problémákat, amelyek Jókai lengyelországi elterjedtségére vonatkoznak, s amelyekre fentebb rámutattunk. Ennyit a vázlat téves általános koncepciójáról. Emellett számos kisebb-nagyobb tárgyi tévedést is találunk benne. Leggyakoribb tévedései közé tartozik pl. az, hogy Jókai művének lengyel címe mellett megadja ugyan a magyar címet, de az a lengyel cím szó szerinti fordítása. Így pl. *Raz się tyłke kocha* fordítása *Csak egyszer szeret az ember, Egy az Isten helyett*; *Inne czas y inni ludzie* fordítása *Más idők, más*

<sup>1</sup> Jerzy Pogonowski, *Maurycy Jókai w Polsce* (Jókai Mór Lengyelországban). Warszawa 1935.

emberék, *Politikai divatok* helyett stb. Számos téves bibliográfiai adatot is közöl. Pl. az *Egész az északi polusig* Lengyelországban állítólag 1872-ben jelent meg először, ezzel szemben a valóság az, hogy a regény csupán 1875-ben jelent meg magyarul, és csak azután fordították le lengyelre.

Pogonowski vázlatának legértékesebb része az eléggé gazdag bibliográfiai anyag, de az anyag felosztása és elrendezése, nemkülönben az adatok pontossága is, sok kívánnivalót hagy maga után. A következő felosztása: „Regények és nagyobb művek”, valamint „kisebb és folyóiratokban közölt művek” nem alapszik egységes kritériumon, s tulajdonképpen a gyakorlatban nem is lehet keresztülvinni (nehéz ugyanis megállapítani, hol végződik a „nagyobb mű” és hol kezdődik „a kisebb”). Az alfabetikus sorrend (a művek lengyel címe szerint) helyett helyesebb volna kronológikus sorrendet alkalmazni, mely áttekinthetőbben mutatja meg az adott jelenség időbeni fejlődését. Egyébként ilyen elrendezésben adta Pogonowski bibliográfiája harmadik részét, mely a Jókaira vonatkozó recenziókat és dolgozatokat öleli fel.

Pogonowski kimutatása szám szerint 68 nagyobb fordított művet, 14 kisebb művet és folyóiratközleményt, valamint 32 cikket, Jókaira vonatkozó recenziót stb. tartalmaz.

Végezredményben Pogonowski vázlata arra tanít, hogyan nem szabad hozzányúlnunk a témához. A vázlatban hiába is keresnénk pozitív módszertani megoldásokat.

Annak az érdeklődésnek, melynek Jókai Mór művei a lengyel olvasók körében örvendettek (legalábbis a második világháborúig terjedő korszakban), a legobjektívabb és aránylag leghozzáférhetőbb értékmérője lengyel nyelven megjelent műveinek jegyzéke, melyet e munkához csatolunk. A magán könyv- vagy lapkiadó — ha megfelelő jövedelemre akart szert tenni — kénytelen volt számolni az olvasóközönség tetszésével, ízlésével, és sokkal kisebb mértékben hallgatott a kritikusok sugallatára, vagy az irodalmi és ideológiai áramlatok követelményeire. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy azokban az években, amikor csak egy művét adták ki, vagy esetleg egyet sem, senki sem vette kezébe Jókai regényeit. Az összeállítás ezzel szemben megmutatja, hogyan nőtt fokozatosan nyomtatásban megjelenő fordításainak száma, s ezzel együtt az író népszerűsége is, mikor érte el csúcspontját, s azután fokozatosan hogyan csökkent, hogy a következő korszakban újraszülessen.

A fent mondottak értelmében nem okoz különösebb nehézséget a Jókai-mű lengyelországi fogadtatásának periodizálása. Három korszak ötlük szembe a bibliográfiai összeállításban, melyeket a Jókai-fordítások kiadása szempontjából meddő hosszú évek, valamint a két világháború választ el eléggé élesen egymástól. Ezek a következők:

1. 1873—1911. — Ekkor adták ki lengyel nyelven a legtöbb Jókai-regényt.
2. 1920—1933. — A Jókai-mű fordításának „legsoványabb” korszaka.
3. 1948—1954. — Mindössze három Jókai-regényt adtak ki lengyelül.

Az első világháborúig terjedő korszakban a lengyel föld fel volt osztva a szomszédos hatalmak: Ausztria, Poroszország és Oroszország között. Az egyes megszállt területek között gazdasági, társadalmi, politikai és kulturális téren igen jelentős különbségek mutatkoztak. Ezekkel a különbségekkel magyarázhatjuk Jókai műveinek különböző sorsát a három megszállott területen.

Jókai első lengyel nyelven megjelent műve a *Fatia Negra* (*Szegény gazdagok*). 1873—1874-ben jelent meg a *Gazeta Polska* hasábjain Varsóban,

a cári Oroszországhoz tartozó lengyel tartomány fővárosában, ahol az első korszakban 66 Jókai mű jelent meg. Ebből 31 mű (és egy aforizmagyűjtés) folyóiratokban, 34 mű pedig önálló könyvalakban látott napvilágot.

Jellemző, hogy Jókai első alkotásai — akár a többi megszállt területen, —itt is a napilapokban vagy a folyóiratokban jelentek meg lengyelül. A lengyel írók, s ami még érdekesebb, a külföldiek is, többnyire napilapokban léptek fel. Amennyiben nem mutatkozott érdeklődés az illető mű iránt, publikálását meg lehetett szüntetni. Jókai műveit is alávették ennek a „sajtópróbának”. Jó eredménnyel állták ki azt. Ennek következtében Jókai számos évre biztosította magának a szerkesztő urak pártfogását. Ez a pártfogás egyrészt abban nyilvánult meg, hogy rövidebb műveit vagy akár a hosszabbakat (folytatásokban) elhelyezték a lap hasábjain, másrészt a folyóirat kiadásában publikáltak számos regényt, melyeket az előfizetők mint jutalmat, heti vagy havi mellékletet kaptak meg.

A varsói sajtóban (különösen a XIX. sz. 70-es és 80-as éveiben) elkeseredett ideológiai vita folyt a pozitivisták és ellenfeleik népes tábora között. A való helyzet az volt, hogy ezekben a vitákban részt vett minden újság és folyóirat, tekintettel arra, hogy a passzív vagy semleges magatartás önmagában is már állásfoglalásnak számított. Vajon fel tudták-e közvetlenül használni Jókai műveit az egyes újságok és folyóiratok által terjesztett ideológiai tételek népszerűsítésére? Bizonyára nem. Három tényező indokolja, hogy erre a kérdésre tagadó választ adjunk: 1. a közzétett művek rendszertelen kiválasztása. Ennek okát egyebek között a magyar nyelv nemtudásában kell keresnünk, amiből szükségszerűen következett, hogy német vagy francia fordításokat kellett felhasználniuk. 2. Jókai műveinek problematikája, mely nem veti fel és nem oldja meg azokat az alapvető kérdéseket, melyek az akkori viták tárgyát képezték; végül: 3. Jókai műveinek a legszélsőségesebb és legváltozóbb eszmei állásfoglalású újságok és folyóiratok hasábjain való megjelenése. Így pl. a már említett *Gazeta Polska* mérsékelt liberális sajtóorgánium, melyet a polgári liberalizmus szelleme hat át, és a pozitívizmus ellenfeleinek táborához tartozik. A kéthetenként megjelenő *Niwa* (melyben *A Balaton völegényei* jelent meg 1875-ben) mérsékelt pozitivistista orgánium, mely a burzsoá-földbirtokos osztályszövetség létrehozására törekszik. Egy másik hetilap, a *Bluszczyk* az 1875–76. években Jókai *Változó színek (Mire megvénülünk)* c. regényét hozza. Erről a hetilapról, vagyis inkább közönségéről így ír Aleksander Świątochowski (1849–1938) a pozitívizmus legharcosabb orgániumában a *Przełąd Tygodniowy*-ban: „Hát nem tiszta öröm látni a vidéki libácskát, akinek gondolatai nem kalandoznak el a konyhai foglalatosságok körén kívül, akinek szíve csak a csirkék és kacsák látványára repes, s aki a *Bluszczyk*-ot tanulmányozza, a *Bluszczyk* szerint öltözködik s aki természetesen azt hiszi, hogy az egész világon olvassák s az olyanok számára nyomtatják a *Bluszczyk*-ot, mint amilyen ő, a *Gazeta Warszawskat* pedig az olyanok számára, mint az apja.”<sup>2</sup> Hozzá kell fűzni, hogy a *Przełąd Tygodniowy* saját kiadásában hozza ki, s a *Gazeta Warszawskat* hasábjain ugyancsak megjelennek Jókai regényei. Nagyon valószínűnek látszik, hogy a nagy olvasottságnak örvendő Jókai-műveket csupán olvasóközönség szerzése céljából nyomták ki.

Az orosz uralom alatt álló részen kétszer is napvilágot láttak Jókai következő művei: *A lőcsei fehér asszony* — 1884, 1904, a *Fekete vér* — 1897,

<sup>2</sup> Aleksander Świątochowski, *Prasa warszawska*. (A varsói sajtó.) *Przełąd Tygodniowy*, Warszawa, 1871. 16. sz.

1902, *Az új földesúr* — 1879, 1885, *És mégis mozog a föld* — 1886, 1898, *Szomorú napok* — 1878, 1889, *Kárpáthy Zoltán* — 1875, 1894, valamint a *Cigánybáró* c. operettlibretto — 1886, 1888. Az újra kiadott regények tematikája (kivéve *A lócsei fehér asszonyt*) kapcsolatban van a magyar reformkor eseményeivel, az 1848/49-es évek szabadságharcaival, illetőleg a Bach-korszakkal. Ezek a regények tehát a szerző korának tematikáját ölelik fel. Azt hisszük nem véletlen, hogy éppen ezeket a regényeket adták ki újból. Ezekben az években a varsói sajtóban vita folyt a történelmi regényről. E műfaj egyik ellenzője E. Orzeszkowa (1842—1910), aki nagymértékben G. M. Brandes (1842—1927) dán kritikus munkáinak hatása alatt áll. Orzeszkowa azt ajánlja az íróknak, hogy szakítsanak a múlt szokatlan drámái konfliktusainak kutatásával, foglalkozzanak a jelen kérdéseivel. A modern lengyel regények közül elsőnek aratott nagy sikert B. Prus (1847—1912) *Bábuja*, az 1887—1889. években. A vita és különösen a *Bábu* megjelenése nagy hatással volt az olvasók nézeteire, s ezek — mint már említettük — nem csekély befolyást gyakoroltak a kiadói tervek alakulására.

Jókai egykorú regényeit annál szívesebben olvasták, mert anyaguk hű képet nyújtott az akkori Magyarországról. A *Gazeta Warszawska* pesti tudósításában olvassuk egyebek között: „Valóban a fiatal és új emberek túlsúlyban vannak a parlamentben, különösen az a típus, melyet az egész irodalmi világ Jókai regényeiből ismer, a vidéki jegyzők és bírák darabos, kövér, derék emberek, akik mint engedelmes gárda szavaznak Tisza intésére.”<sup>3</sup>

Az *És mégis mozog a föld* mellett Jókai legjobb és legnépszerűbb regényei közé tartoznak: a *Fekete gyémántok*, *A kőszívű ember fiai*, valamint *Az aranyember*. Feltűnő, hogy ez a három mű hiányzik az újra kiadottak közül. A *Fekete gyémántok* és *Az aranyember* c. regények a kapitalista világ viszonyait mutatják be. Jókai egyáltalában nem optimista módon festi le azt a társadalmi rendszert, melyben mint ideális rendszerben hittek, és melyről álmodoztak a varsói pozitivisták. Ez egyike azoknak a súlyos okoknak, amelyek miatt ezt a két regényt nem újították fel. A Népek Tavasának eposza — *A kőszívű ember fiai*, mely 1869-ben íródott, az orosz uralom alatt álló tartományban egy kiadást ért meg, éspedig 1899-ben. Ezt az eléggé jelentős késedelmet a cenzúra rovására kell írni, mely az orosz uralom alatt levő tartományban különösen körültekintően működött. A cenzúra tevékenységének komor bizonyítéka minden könyv címlapjának belső oldalán a cenzori „imprimatur”, valamint a kortársak (Żeromski) visszaemlékezései, melyek leírják a cenzúrával való viaskodást. Sajnos a varsói könyvtárakból hiányzik *A kőszívű ember fiai* varsói kiadása s így nem volt lehetséges a fordítást összevetni az eredetivel. Pedig ez az összehasonlítás rávilágítana a cenzura módszereire. *A kőszívű ember fiai* a Biblioteka Dziel Wyborowych (Válogatott Művek Könyvtára) sorozatban jelent meg. Ugyanebben az évben, ugyanebben a sorozatban jelentek meg Wysocki tábornok *Emlékiratai* a magyarországi hadjárat idejéből.<sup>4</sup> Az *Emlékiratok* bevezetésében a kiadó egyebek között azt írja: „Úgy véljük, hogy ez a ma nehezen beszerezhető könyv, mely történeti pontossággal fejt ki azon események sorát, melyek Jókai *A kőszívű ember fiai* és T. T. Jez *Ezek és amazok* c. regényének képeivel vannak kapcsolatban, kívánatos lesz a könyvtár olvasói számára.”<sup>5</sup> *A kőszívű ember fiai* tehát a Népek Tava-

<sup>3</sup> *Gazeta Warszawska*. Warszawa, 1875. 206. sz.

<sup>4</sup> Józef Wysocki, *Pamiętnik z czasów kampanii węgierskiej* [Emlékiratok a magyar hadjáratból]. Warszawa, 1899.

<sup>5</sup> Józef Wysocki, i. m. 4.

szának szentelt ciklus egyik gyújtópontja volt. A cenzúrának a XIX. sz. végén beállott enyhülése következtében jelenhetett meg.

Varsón kívül Jókai művei az orosz uralom alatt álló tartomány vidéki városainak újságaiban és folyóirataiban is megjelentek: Lódzban, Kielceben és Pócekbén.

Az osztrák uralom alatt álló országrészben, melyet általában Galiciának neveznek, az első világháborúig terjedő korszakban Jókai művei negyvennyolc esetben jelentek meg. Ez a szám kisebb, mint az orosz uralom alatt levő részé. Figyelembe véve Galícia nagyfokú gazdasági elmaradottságát, igen szerény kiadói és olvasói forgalmát, ezt a számot is a Jókai alkotása iránti érdeklődés meggyőző bizonyítékának kell elfogadnunk.

A galíciai irodalom, Varsóval összehasonlítva szomorú képet nyújtott. Csupán a század végén hangzik fel ott a fiatal lengyel költészet elragadó hangja. Nyomatásban többnyire a lengyel klasszikusokat és fordításokat adták ki, melyek között Jókai művei komoly helyet foglalnak el.

A Galícia területén kiadott Jókai-fordítások harmadrésze Lwówban jelent meg, sok fordítás látott napvilágot Krakówban, a többi pedig vidéki városkákban, melyekben magánkézben levő könyvkiadó társaságok működtek. (Złoczów, Gródek, Jagielloński), vagy folyóiratok közölték, melyek inkább rövidebb műveket hoztak (Rzeszów, Tarnów).

Az első lengyel nyelvre lefordított Jókai-regény Galiciában az *Egész az északi pólusig* volt, mely fordításokban jelent meg a lwóvi Ojczyznában, 1875 februárjától ugyanezen év augusztusáig. 1875-ben külön, könyv formájában is kiadták. A fordítás munkáját németből (a Pester Lloydból) Czesław O. Pieniżek végezte. Ez az első lengyelül könyv formájában megjelent Jókai-regény. Pieniżek Jókai első név szerint ismert fordítója.

Háromszor jelent meg Galiciában nyomtatásban *A lőcsei fehér asszony* c. történelmi regénye — 1886-ban, 1887-ben, 1907-ben; kétszer jelent meg: *a Cigánybáró* c. novella — 1886-ban és 1887-ben; az *Egész az északi pólusig* 1875-ben, 1875-ben; az *Enyém, tied, övé* — 1877-ben, 1907-ben; *Az aranyember* — 1876-ban, 1907-ben, továbbá néhány elbeszélése.

*A lőcsei fehér asszony* sikerét a regény műfaja és cselekményének helye magyarázza. A történelmi regénynek a nemzeti múlt témáiról vitázó Galiciában mindig nagyszámú olvasóközönsége volt. A regény cselekménye a Szepességben játszódik, mely szomszédos Galiciával és annak lakossága gyakran látogatott oda.

Jellegzetes, hogy Galiciában Jókai számos elbeszélése, novellája, humoroszkje, szóval rövid műve jelent meg. Kapcsolatban van ez az osztrák uralom alatt levő terület már említett gyenge könyvkiadói forgalmával.

Két elbeszélésenek kell figyelmet szentelnünk. Az első közülük a *Vörössapkások*<sup>6</sup>, a második *Az esküvő utáni nap*.<sup>7</sup>

Galiciában ebben az időben még különösen élénken élt az emléke a magyarokkal közös 1848/49-es harcoknak. A Népek Tavaszának eseményeinek szentelt irodalmi művek az érthető érdeklődés mellett felkeltették a harcok résztvevőinek visszaemlékezéseit, valamint azokat, akik közelállottak azokhoz az eszmékhez, melyekért Bem harcolt. Ezzel bizonyára összefügg az a tény, hogy

<sup>6</sup> Czerwieńcy (*Vörössapkások*). Epizód 1848 eseményeiből. Ford. Zeliśław Orchowski. Gazeta Narodowa, Lwów. 1876. 201—202.

<sup>7</sup> Dzień po ślubie (*Az esküvő utáni nap*). A magyar szabadságharc idejéből. Ford. Juliusz Hen, Ognisko Domowe, Lwów, 1886. 68. sz.

*A kőszívű ember fiai* lengyelül könyvalakban Galiciában jelent meg először.<sup>8</sup>

Hogy Jókainak Galiciában kevesebb alkotása jelent meg, mint az orosz fennhatóság alatt levő területen, ebből nem lehet azt a következtetést levonni, mintha ott kevésbé lett volna népszerű, vagy kevésbé lett volna ismert. Éppen ellenkezőleg: beszélgettünk olyan emberekkel, akik fiatal korukat Galiciában töltötték, s meggyőződtek arról, hogy a volt galíciaiak emlékezetében maradtak meg legtovább Jókai művei és alakjai. Ennek több oka is volt.

Tekintettel földrajzi fekvésére és politikai helyzetére, Magyarországgal Galícia kapcsolatai voltak a legerősebbek. Sok galíciai ismerte a magyar nyelvet (családi kapcsolatok, határmenti érintkezés, szolgálat a Magyarországi területén állomásozó katonai egységeknél), úgyhogy tudták olvasni Jókai regényeit. Emellett általánosan ismert volt a német nyelv, minek következtében hozzáférhetőek voltak a Jókai-művek nagyszámú német fordításai.

A gyakori magyarországi utazások lehetővé tették az olvasó számára, hogy összevesse az olvasmányjaiból nyert benyomásokat a valósággal. Stanisław Smolka (1854—1924) történész írja: „... néhány magyar könyv címének ismeretével, a magyar élet légkörének bizonyos érzésével, melyet Jókai regényeiből merítettem, s azzal a reménnyel, hogy németül vagy franciául megértetem magamat a magyar kollégákkal, Orlo állomásnál átléptem végül Szent István országának határát.”<sup>9</sup> Pár oldallal tovább olvassuk: „... örömmel töltött el, hogy megismerhettem a magyar nemesi udvarházat. A magas öreg topolyafák árnyékában menve, eszembe jutottak Jókai regényei, melyekben a magyar nemességről és a vidéki kúriáik életéről oly sokat olvastam.”<sup>10</sup>

A porosz uralom alatt levő területen Jókai műveinek fordításait csupán Poznańban tették közzé. Jókai nyolc műve jelent ott meg nyomtatásban (köztük kétszer *A kőszívű ember fiai*). Ahogy nőtt a német nacionalizmus, úgy nőtt a megszállók germanizáló törekvése Poznańban, különösen az 1871. évi császárság létrejötte után. A lengyelséggel harcot folytattak politikai, gazdasági és kulturális területen.

A lengyeliség védelmében folytatott harc, egyebek között, néhány lengyel napilap és folyóirat hasábjain is folyt. Ebből a szempontból a *Dziennik Poznański*, a liberális földbirtokosság és burzsoázia orgánuma az egyik legérdekesebb hírlap, mely a század végén konzervatív álláspontot foglalt el, de amely engesztelhetetlen volt a Kulturkampffal szemben. Ez a napilap négy év alatt (1874—1877) Jókai három regényét és egy elbeszélését közölte.

*A kőszívű ember fiai* volt az első regény, mely az 1874—75-ös években jelent meg. Ez az első lengyel kiadása ennek a regénynek, mely számos évvel megelőzi a következő kiadást. A magyar Népek Tavasznak emléke élt a poznaíni területen, hiszen az 1848-as év véres harcok éve volt a nagy-lengyel területen is, melyeknek vezére Ludwik Mierosławski (1814—1878) volt. Egyes kutatók véleménye szerint ez a Mierosławski lenne Petőfi költeményének, *Az apostolnak hőse*.<sup>11</sup> Érdekes, hogy József Wysocki tábornok már említett *Emlékiratai* először Poznańban jelentek meg nyomtatásban 1850-ben, tehát alig egy évvel azután, hogy azokat Törökországban megírta.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Serce kamienne. I—3, köt. Lwów 1882.

<sup>9</sup> Stanisław Smolka, *Wycieczka do Węgier* (Kirándulás Magyarországra). Kraków 1882. 4—5.

<sup>10</sup> Stanisław Smolka i. m. 24.

<sup>11</sup> Sötér István, *Paralele węgierskiego i polskiego romantyzmu*. Warszawa 1956. 18.

<sup>12</sup> József Wysocki, *Pamiętnik o legionie polskim na Węgrzech* [Emlékiratok a magyarországi lengyel légióról]. Poznań 1850.



1875-ben a Dziennik Poznański publikálta Jókai *A királyi vetélytárs* (\*Król rywal) c. elbeszélését, valamint megkezdte *Az államférfi* (\*Maż stanu) c. regény nyomását (sajnos a lapot nem sikerült Varsóban megtalálnunk s ezért nem közölhetjük a magyar eredeti hiteles címét). Végül is az 1876. év vége felé az újság közölni kezdi *Az élet komédiáisait. A kétszarvú ember* az egyetlen Jókai-mű, mely Poznanban könyv formájában jelent meg.

A Tygodnik Powieści hasábjain az 1878. évben Turgenyev, Dickens, Daudet művei mellett Jókai *Minden poklokon keresztül* c. regénye is megjelent. Az utolsó két értékes Jókai-kiadást Poznańban csupán a huszadik század eleje hozta meg. 1901-ben az Orędownik c. napilapban (a helyi kispolgárság radikális orgánuma) megjelent *A kőszívű ember fiaí*. Említést érdemel, hogy az újság szerkesztője, Szymanski, a porosz-ellenes politikai gyűlések kezdeményezője, hosszú időt töltött börtönben „sajtóvétségek” miatt. És végül is a Czytelnia Polska c. hetilapban jelent meg 1901-ben a *Fekete gyémántok*.

Érdekes, hogy Jókai lengyel fordításai nyomtatásban nemcsak lengyel földön jelennek meg. Ez további bizonyítéka az író hatalmas népszerűségének.

Amikor Pétervárott megjelenik a Kraj c. hetilap, a konzervatív nemesség orgánuma, mely az Oroszország iránti lojális politikát képviseli, 1883-ban Jókai négy elbeszélését közli. 1904-ben a Kraj mellékletében terjedelmes Jókai-nekrológ jelenik meg. Fel kell tételeznünk, hogy Pétervárott számos lengyel ismerte Jókai műveit a varsói kiadásokból és újságokból, valamint az orosz fordításokból is.

A XIX. sz. végén a lengyel falu nyomora tömeges kivándorlási mozgalmat okozott német vidékekre vagy Amerika mindkét részébe. Különösen Galiciából és Poznańból vándoroltak ki. Az Egyesült Államokban a lengyel élet központja Chicago volt, mely a lengyel nép lélekszáma szempontjából a XX. sz. elején a második legnagyobb lengyel város volt (Varsó után). Chicagóban lengyel folyóiratok jelentek meg, melyek bőséges irodalmi anyagot közöltek, s ezekben négy Jókai elbeszélést is találunk (három elbeszélés az 1901. évből, valamint egy az 1911. évből). A másik lengyel központ Buffalo. Az ottani lengyel újság már 1887-ben kinyomatta Jókai *A zálog* c. elbeszélését.

Pigoń professzor (született 1885-ben) fiatalkori visszaemlékezéseiben írja: „... (az emigrációból hazatérők) bizonyos szellemi csiszoltságot hoztak magukkal, rászoktak, legalábbis néhányan az olvasás művészetére, és bizonyos fokig szükségét érezték a könyvnek. Mint fiatal gyerek jártam egy ilyen szomszédhoz . . . ., aki magával hozott Amerikából . . . . néhány regényt . . . A regények — Isten irgalmazzon — kezdetlegesen szenzációk voltak (az egyik legérdekesebb és leghatásosabb címe *A kétszarvú ember*; szerzője, mint azt ma már tudom, Jókai Mór volt, amit a kiadó elhallgatott). . . . Amerikán keresztül vezető úton sok nyomtatott irodalom jutott el a faluba.”<sup>13</sup> Sajnos *A kétszarvú ember* amerikai kiadását nem sikerült megtalálnunk. Az összes amerikai kiadások valószínűleg a lengyel földön publikált fordítások utánnyomásai.

\*

Az első világháborút közvetlenül megelőző évek zárják le azt a korszakot, melyben a legtöbb Jókai-mű jelent meg lengyel nyelven, és egyúttal az író legnagyobb népszerűségének korszakát Lengyelországban.

<sup>13</sup> Stanisław Pigoń, *Z Komborni w świat* (Kombornból a világba). Kraków 1957. 54—55.

E népszerűségnek számos bizonyítékát gyűjtöttük össze, elsősorban Jókai műveinek számos kiadását (mivel nincs elég bibliográfiai adatunk más, pl. francia írók népszerűségéről, az összehasonlítás nem lehetséges, mégis megállapíthatjuk, hogy Jókai egyike volt a legismertebb külföldi írónak), mely egyrésztől bizonyítéka, másrésztől alapja népszerűségének; számos recenziót az író műveiről, említéseket róla bécsi és budapesti levelezésekből, az író arcképeit az újságokból, megjegyzéseket visszaemlékezésekben, emlékiratokban, lengyel írók véleményét műveiről, végül lengyelek leveleit, melyeket Budapestre a szerzőhöz intéztek (fel kell tételeznünk, hogy az a néhány lengyel levél, mely a Széchényi Könyvtárban található, csak töredéke az egésznek).

Ha elkészítenénk Jókai népszerűségének görbéjét az orosz és osztrák uralom alatt levő területekről, s e görbe alapjául az évente nyomtatásban megjelenő kiadványok mennyiségét fogadnók el, azt tapasztalnánk, hogy az író népszerűségének görbéje csúcspontját az 1886. évben éri el, és az azt megelőző négy évben állandóan magas színvonalon van.

A lengyel irodalomtörténet bizonyos tényei némiképpen megvilágítják ezt a jelenséget. A XIX. sz. első felével ellentétben, mely a lengyel irodalomban a romantika jegyében telt el, a század második felét a széppróza, a regény fejlődése jellemzi. A lengyel regényírók első generációjába J. Korzeniowski (1897—1863), J. J. Kraszewski (1812—1887), Zygmunt Koczkowski (1825—1896) és mások tartoznak. Főleg a történelmi regényt művelték, ritkán fordultak egykorú témákhoz. Az említett írónak nagy érdemeik vannak, ők törték az utat a lengyel regény számára; megalkották a mintákat (melyek nem mindig sikerültek), és megtanították a közönséget az olvasásra. Előkészítették a talajt H. Sienkiewicz (1846—1916) és B. Prus fellépése, illetve Jókai és más külföldi regényírók számos fordítása számára.

Sienkiewicz trilógiája, mely azonnal nagy sikert ért el, az egyik varsói napilap hasábjain jelent meg az 1883—88-as években. Ezekre az évekre esik Jókai művei legnagyobb mennyiségben való kiadása. Most nem beszélünk a két író regényei közötti analógiáról. De mégis igen valószínű, hogy az olvasóközönség mindkét íróat hasonló módon fogadta (ennek oka valószínűen egyebek között Jókai gyakori összehasonlítása Sienkiewiczrel és Kraszewskivel.)

A XIX. század utolsó évtizedében csökken a Jókai-művek kiadásának száma. Mint már említettük az 1887—89 években megjelenik Prus *Bábuja*, az 1891—93. években pedig ugyanezen szerzőtől, az *Emancipált hölgyek*. Prus regényeinek megjelenése felkeltette az érdeklődést az ország viszonyai iránt, melyek között az emberek éltek. Bizonyos analógián kívül (mely azonban igen finom természetű, és csupán manapság állapították meg) Prus és Jókai alkotásai között a XIX. századi olvasó, a kiadó vagy a kritikus nem talált semmi hasonlatosságot. Prus regényei külön korszakot alkotnak, ami bizonyos mértékig kihatott Jókai népszerűségének csökkenésére.

Az 1884—1894-es évek egyúttal a lengyel naturalizmus viharos fejlődésének évtizede. Végül is az 1894—95-ös évek a Fiala Lengyelország korszakának kezdetét jelentik, mely költészetével Krakóban jelentkezett. Mindezek a tények némiképp indokolják a Jókai iránti érdeklődés hanyatlását.

Vajon mely tulajdonságának köszönheti hatalmas olvasottságát Jókai a lengyel területen az első világháborúig terjedő időszakban? Mindenekelőtt a romantikának. Amennyire az európai romantika élenjáró alkotásai közé tartozik a lengyel romantikus költészet, olyannyira van jó alkotásoknak

hijával a lengyel romantikus regény. Az olvasóközönséget Victor Hugo, Jókai és mások fordításai nyerik meg. Jókai minden alkotására a lángoló hazaszeretet jellemző, mely oly közel állott a szolgaságban sínylődő lengyelekhez. Közel állanak a lengyelek szívéhez azok a szabadságharcnak szentelt alkotások is, amelyeket a magyarok történelmük egész folyamán vívtak. Hiszen a XIX. század minden idegen uralom alatt levő lengyel területen fegyveres felkelést hozott, és mennyi lengyel vett részt a harcokban Magyarországon területén! Jókai műveiben néha említés történik a lengyelekről és Lengyelországról. Ez külön örömet okoz a lengyel olvasónak. Végül is Jókai műveinek széles skálája (a komolyabbaktól az igen könnyűkig) biztosítja számára az utat a különböző érdeklődésű és műveltségű olvasókhoz (ami igen komoly dolog a lengyel olvasóközönség kialakulása és a hatalmas társadalmi eltolódások idején, amelyet a XIX. sz. második fele hozott Lengyelországban). Népszerűségének egyéb forrásaira igyekeztünk rámutatni művei elterjedésének tárgyalása során az egyes megszállt részekben.

\*

A két világháború közötti időszakban, különösen az 1920–33-as években — mint már említettük — Jókai alkotásainak kiadásában nagy visszaesés következett be. Összesen 15 műve jelenik meg, ezek között 8 regény. 4 regénye a Biblioteka nowości (Újdonságok Könyvtára) c. sorozatban látott napvilágot, melyet St. Cukrowski, a szenzációs-erotikus irodalom propagátora szerkesztett. A sorozatban megjelent Jókai-regényeket megengedhetetlen „szépítési” és „modernizálási” kísérleteknek vetették alá. Így a lelkiismeretlen kiadó önkényesen rövidítéseket hajtott végre a szövegben, megváltoztatta a címeket (*Az aranyembert* két kötetben adja ki *Szökés a háremből* és *Boldog szerelem* címen), sőt a szövegeket is átdolgozta, kidomborítva bennük a szenzációs-erotikus szövevényeket, gondoskodott a könyv hatásos kezdéséről és befejezéséről. Cukrowski nem feledkezett meg a borítólapról sem. Pl. a *Kárpáthy Zoltán* (*Millió örökség* címen!) borítólapja, ragyogó vörös háttéren egy nő (divatos hajviselettel, szvetterben) és egy férfi (jellegzetes filmamorozó) egymás kezét fogják és ajkukkal közelednek egymáshoz. A kiadó titka, hogyan tudta összeegyeztetni ezt a képet a regény cselekményével, mely a XIX. sz. első felében játszódik. Vajon szüksége volt Jókai műveinek erre a minősíthetetlen retusálásra? Az Újdonságok Könyvtárában sajnos igen! A sorozat egyéb kötetei szerzőinek neve nem sokat mond, de jellegzetesek a címek: *Szerető vagy feleség*, *A szerencse mosolya*, *Rejtélyes amerikai*, *A válás szörnye*. „Ebben a társaságban” Jókai csak álöltözetben jelenhetett meg.

A Biblioteka groszowa (Garasos Könyvtár) sorozatában A. Lange (1861—1921), a magyar irodalom lengyelországi érdemes protektora szerkesztésében Jókai három regénye jelenik meg, sokkal gondosabb és rendesebb kiadásban.

A háború utáni korszakban Jókai három regényét adták ki újra: *A kőszívű ember fiait* (1848), *És mégis mozog a földet* (1949), valamint *Az aranyembert* (1953). Az első két fordítás a régebbi adaptációja. Sajnos az adaptáció igen hanyag, bizonyára a magyar nyelvben járatlan személyek végezték, sok benne a pontatlanság és a hiány. *Az aranyembert* C. Mondral jól fordította le magyarból. Szembeötlük mégis, miért nem fordították le és adták ki Jókai epilógusát ehhez a regényhez.

\*

A Jókai-val foglalkozó recenziók és kritikák, valamint irodalmi tanulmányok és alkalmi cikkek, az író lengyelországi népszerűségének szentelt munka számára érdekes anyagot nyújtanak. Ezt az anyagot azonban nem szabad túlbecsülnünk, mert a XIX. sz. lengyel irodalmi kritikája sok kívánnivalót hagy maga után, az alkalmi cikkek pedig tele vannak panegirizmusokkal. Mégis, néhány érdekes dolgnak figyelmet kell szentelnünk.

Mindenekelőtt feltűnő, hogy ugyanannak a regénynek az értékelésében eléggé jelentős eltérés mutatkozik. *Az aranyember* „remekmű, tisztán emberi, nincs semmi köze a politikához, nem tartozik egy nemzethez sem. Kiemelkedik korunk valamennyi regénye közül”<sup>14</sup> — a *Przegląd Tygodniowy*, a pozitivisták orgánuma szerint. A konzervatív-klerikális *Przegląd Katolicki*ban ugyanerről a regényről a kritikus ezt írja: „... a regény irányzata az, hogy lebecsülje a házasság szent kötelékét, dicsőítse a házasságtörést és a zűrzavart.”<sup>15</sup> Ma már egyik állásponttal sem értünk egyet. Sajnos elég tipikus példáját adják annak, hogyan közelítette meg a XIX. századi lengyel kritika az irodalmi alkotást. Egyébként meg kell jegyezni, hogy az idézett recenziók közül a második természetesen az írója szándékának ellenére előnyösen keltette fel az olvasók érdeklődését Jókai művei iránt.

A recenziók és cikkek hemzsegnak Jókai és más írók összehasonlításaitól. Úgy beszélnek róla, mint a magyar Sienkiewiczről, Kraszewskiről, Dickensről vagy Turgenyevről. Természetesen nem lehet tagadni egy s más találkozást, sőt analógiát a fentemlített írók alkotásával, vagy szerepükkel hazájuk nemzeti irodalmában. Mégis az összehasonlításnál illik megadni az okokat, amelyek erre a lépésre feljogosítanak. A szerző, aki M—G álnévvel jelzi magát, pl. Jókait Kraszewskihez hasonlónak tartja, „szellemének csodálatos termékenysége, hasonlíthatatlan munkássága és alkotói gyorsasága”<sup>16</sup> miatt. Hasonló okokra támaszkodva össze lehetne hasonlítani Jókait pl. Leonardo da Vincivel!

A recenziókban néhány helyes ítéletet találunk Jókai műveiről. Helyesek a kifogások fantasztikus regényeivel szemben, helyesek a vélemények hősei pszichológiailag kidolgozatlan voltáról, a logika hiányáról néhány alkotásának szerkezetében, helyesek az észrevételek humora specifikus voltáról stb.

Az 1904-es év sok nekrológot hoz, melyek nem lépik át e műfaj hagyományos kereteit. Hasonló a helyzet a számos évfordulói cikkel, melyek 1925-ben, 1954-ben és 1955-ben jelentek meg.

A lengyel írók Jókaira vonatkozó nyilatkozatai azt bizonyítják, hogy a magyar író hatást gyakorolt egyéniségük kialakulására, szellemüket nem egy gondolatlanul termékenyítette meg.

A már említett író, A. Lange, Jókai műveinek fordítója, állítja: „Részünk-re a szabadság kultusza, amely Jókai regényeiből áradt, különös felindulás forrása volt, mert fiatalabb éveinkben ezeknek álarca alá csempesztük saját álmodozásainkat a szabadságról.”<sup>17</sup>

Hasonló hangot üt meg Z. Dębicki (1871—1931) az író, publicista és irodalmi kritikus: „Ki ne emlékezne pl. a régebbi generációból Jókai *És mégis mozog a föld* c. regényére, melyből a magyar hazafiság forró lehellete

<sup>14</sup> *Maurycy Jókai* (Jókai Mór). *Przegląd Tygodniowy*, Warszawa 1875. 39—42.

<sup>15</sup> Jan Kącki, *W czeplu się uradził*. *Przegląd Katolicki*, Warszawa 1876. 9. sz.

<sup>16</sup> Kłósy, Warszawa, 1880, 87.

<sup>17</sup> Antoni Lange, *Wstęp do Atlantydy Jókai* (Bevezetés Jókai Atlantisához). Warszawa 1925. 6.

nem egy lengyel lelkét megérintette. Ez a regény, melyet a lengyel fiatalság előszeretettel olvasott a pad alatt, rejtve a tanító éber szeme elől, nemcsak rokonszenvet keltett bennünk a magyar nemzet és függetlenségi harca iránt. A lengyel ifjúságnak is emlékeztetőbe idézte kötelességeit és jogait, felszította lelkében a lázadást a hatalom elnyomásával szemben.<sup>18</sup>

J. Kaden-Bandrowski (1885–1944) a két háború közötti korszak egyik legérdekesebb prózaírója, meghatottan emlékezik vissza arra, hogyan olvasta fiatal korában Jókait. A mostanában nagyszámban megjelenő emlékiratok és visszaemlékezések bizonyára sok érdekes Jókai-anyagot hoznak.

Érdekes probléma Jókai műveinek hatása Stefan Żeromski (1864–1921) egyéniségére és alkotására. E problémához gazdag anyagot nyújt Żeromski utóbbi években megjelent *Naplójának* első két kötete.

„Hugo és Jókai — írja a 19 éves Żeromski — kedvelt regényíró-mestereim. Rajzolják, vagyis inkább vések a hősök szobrát az erény, a tudomány, az önfeláldozás, a hazaszeretet és az emberiség oszlopaira. Haladó írók!”<sup>19</sup>

A fiatal Żeromskinak különösen két Jókai-regény nőtt a szívéhez: *A fekete gyémántok* (mint a naplóból kiderül, háromszor olvasta), valamint *A kőszívű ember fia*. „*A fekete gyémántok* regény a szó igazi értelmében . . . Iván vajon nem az ember példaképe? Vajon nem ilyennek kell az embernek lennie? Milyen jót tett az emberiséggel, mikor eloltotta a szénbánya tüzét! — Igen, de ő a költő képzeletének ideálja. Ilyen emberek nincsenek a világon.”<sup>20</sup> L. Rath úgy véli, hogy az üvegházak motívuma, amely Żeromskinál kétszer is előfordul (*A Koratavaszban* és *Az élet szépségében*), *A fekete gyémántok* reminiscenciájából születethetett.<sup>21</sup>

A szabadságharc leírása *A kőszívű ember fia*iban lelkesedést vált ki Żeromskiból: „Ügyszólván hallom azokat az örömjongásokat, melyeket oly mestersen rajzol a szerző, mikor a magyarok elfoglalták Pestet: „Éljen a haza!” Istenem, Istenem! ha mi is egyszer így kiálthatnánk szabad kebelrel. Hogy mit jelent az ilyen kiáltás az olyan kebel számára, mely hosszú időn át a zsarnok csizmája alatt nyögött, csak az értheti meg, akinek mellén az ellenség csizmája véres nyomot hagyott.”<sup>22</sup>

Jókai Żeromski számára a magyarság szimbóluma. A legkisebb célzás is bármire, ami kapcsolatban van a magyarokkal, jeleneteket idéz fel Żeromskiban Jókai regényeiből.

Prus legkiválóbb ismerője, Z. Szweykowski feltételezi, hogy Jókai regényei bizonyos hatást gyakoroltak Prus *Bábujának* vázlatára. Hasonlóképpen vélekedik H. Markiewicz. A *Bábu*, akárcsak Jókai egyes regényei, az úgynevezett kor-regények (Zeitroman) műfajához tartoznak, amelyet a fentnevezettekén kívül Spielhagen, Turgenyev és mások műveltek. E regény-műfajta legteljesebb jelensége Lengyelországban Prus *Bábuja*, mely egyaránt gazdag időbelileg (három generációt mutat be), mind terjedelemre nézve (átfogja majdnem az egész társadalmat).

„Jókai regényei közül az *És mégis mozog a föld* áll a *Bábuhoz* legközelebb — írja Szweykowski. Benne, akárcsak Prus művében, idealista hőst ismerünk

<sup>18</sup> Zdzisław Debicki, *Maurycy Jókai* (Jókai Mór) [Születésének 100. évfordulójára]. Kurier Warszawski, Warszawa, 1925. 60. sz.

<sup>19</sup> *Dzienniki* (Naplók). Warszawa 1953. I. köt. 187. (1883. VII. 17.-éről.)

<sup>20</sup> Uo. 72. (1882. IX. 30.)

<sup>21</sup> Ludwik Rath, *Motyw szklanych domów* (Az üvegházak motívuma). Warszawa, Ruch Literacki, 1930, 310.

<sup>22</sup> i. m. 161—162. (1883. V. 10.)

meg, aki Magyarország szellemi széthullása ellen harcol. Törekvésében úgy-szólván mindenkivel szemben találja magát . . . szeretetet és megbecsülést csupán az egyszerű embernél talál. A társadalom elleni harcban Jókai hőse elpusztul, de sírjára ezt a feliratot vésik : »Volt — nincs — lesz.« A *Bábu* befejezésének hangulatos perspektívájában ugyancsak azt a motívumot adja : Non omnis moriar. Jókai másik regényének, az *Akik kétszer halnak meg* hatásának visszhangját is megtaláljuk.”<sup>23</sup> Jókai és Prus hősei (Jenői és Wokulski) megalkotásának hasonlatossága talán Cervantestól származik. Az. *És mégis mozog a föld* lengyel fordítása nyomtatásban 1886-ban jelent meg. Egy évvel később jelenik meg Prus *Bábuja*. Ez az időbeli megegyezés azon hatás mellett szól, melyet a magyar mű gyakorolhatott a *Bábura*.

T. T. Jez *Ezek és amazok* c. regénye *A köszívű ember fia* nyomait viseli magán.

Valószínű, hogy a Jókai-regények olvasásának reminiscenciájából a lengyel íróknál számos irodalmi alak született, akik 1848—1849-ben részt vettek a magyar szabadságharcokban. Prus hőse is a *Bábuban* részt vesz a magyar hadjáratban és Sienkiewicz Skawinskija *A világító torony őre* c. novellában szintén harcolt Magyarországon. Ezt a kettőt egész sor egyéb alakokkal lehetne megtoldani.

Lengyeleknek Jókaihoz intézett, a budapesti Széchényi Könyvtárban található levelei<sup>24</sup> azt mutatják, hogy az író szoros személyes kapcsolatban állott lengyelekkel. A magyar, lengyel, francia és német nyelven folytatott levelezés különböző ügyekre vonatkozott. Kölesönkéréstől az állás vagy protekció kérésen keresztül a kiadói ügyekig, és a regényei által elragadtatott olvasók levélbeni hódolat-nyilvánításáig. Különösen az utóbbi levelek ragadnak meg őszinteségükkel, kissé rikító, patetikus stílusuk ellenére. Így pl. a már említett író, J. Korzeniowski 17 éves unokája, Hedwig Vitte, elragadtatva Jókai lengyel fordításban olvasott regényeitől, magyarul akar tanulni, és azt kérdi az írótól, hogyan kezdjen hozzá.

Levelezik Jókaival művei fordítója, B. Jaroszewska, egyike azon keveseknek, akik magyar eredetiből fordítanak. Megküldi az írónak fordításait dedikációkkal,<sup>25</sup> kicseréli vele fényképét, sőt személyesen is ismeri. Jókai regényein kívül Jaroszewska fordítja magyarból Mikszáthot, Herczeget és Rákosi Viktort is.

Ugyancsak magyarból fordít a már említett poliglott A. Lange, a magyar irodalom fáradhatatlan lengyelországi népszerűsítője.

Más fordítók, nem tudván magyarul, általában német fordításokat használtak fel, melyek elég rendszeresen jelentek meg ; ritkábban francia fordításokat. Ezeknek a fordításoknak a minősége nyilván sok kívánnivalót hagy maga után. Sok bennük a hiányosság, a felületesség, s különösen a fordítók „betétjei” hatnak zavarólag, melyek aktualizálni, illetve hozzáférhetővé tenni igyekeznek a szöveget a lengyel olvasó számára.

<sup>23</sup> Zygmunt Szwejkowski, *Twórczość Bolesława Prusa* (Bolesław Prus alkotása). Poznań 1947. I. köt. 225—226.

<sup>24</sup> Itt mondok köszönetet Nagy Miklós adjunktusnak, aki felhívta rájuk figyelmet.

<sup>25</sup> Jaroszewska által Jókainak dedikált két regénypéldány a budapesti Petőfi Múzeumban található.

## Jókai lengyel bibliográfiája<sup>1</sup>

### a) Jókai művei lengyelül

1. Fatia Negra — Szegény gazdagok. [Reg.] Warszawa, *Gazeta Polska*, 1873. 242—245, 250, 251, 254—257, 259—263, 266—268, 270—274, 277—279, 281—285, 287—292; 1874. 1, 2, 4, 5—11, 14—24. sz.

2. Serce kamienne — A kőszívű ember fiai. [Reg.] Poznań, *Dziennik Poznański*, 1874—1875; 1874. (Az évfolyam utolsó számai.) 1875; 1—4, 6—8, 10—11, 13—16, 22—27, 29—30, 32—36, 40—42, 45—48, 52, 54, 56, 57, 61, 66, 67, 69—71, 75, 76, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 87, 90—94, 99, 100, 102—104. sz.

3. Aż do bieguna północnego — Egész az északi pólusig. [Reg.] Németből ford. Cz. O. Pieniązek. Lwów, 1875; 45, 51, 57, 58, 60, 63, 64, 67, 69, 70, 71, 73—76, 79, 82, 83, 85, 88, 89, 93, 99, 102, 106, 108, 109, 114, 129, 130, 137, 138, 140, 142, 145, 162—164, 169, 179—181, 183, 186—191, 193, 197, 202, 210, 221, 223, 225, 227, 228.

4. Aż do bieguna północnego — Egész az északi pólusig. [Reg.] 2. kiad. Németből ford. Cz. O. Pieniązek. Lwów, Drukarnia Związkowa, 1875, 342 p.

5.<sup>2</sup> Kochankowie ruszki Balatonu.<sup>2</sup> — A Balaton völgyénei. [Elb.]<sup>3</sup> Ford. W. Olendzki, Warszawa, *Niwa*, 1875. 14. sz.

6. Król korsarzy — A kalózkirály. [Reg.] Ford. L. Majewski. Kraków, *Dziennik Mód*, 1875—1876; 1875: 355—357, 387—389, 401—404 p. 1876: 1—3. sz.

7. Król rywal — A királyi vetélytárs.\*

[Elb.] Poznań, *Dziennik Poznański*, 1875, 172—174. sz.

8. Maż stanu<sup>4</sup> — Az államférfi. [Reg.] Poznań, *Dziennik Poznański*, 1875—1876; 1875: 218—220, 222, 228—230, 232, 235—238, 241—244, 246, 253, 255, 256, 260—263, 266, 267, 269, 276—279, 281, 283—288, 290, 292—295, 298—299; 1876: 2, 4, 5. sz.

9. Maż stanu — Az államférfi.\* [Reg.] 2. kiad. Lwów, *Kuryer Polski*, 1875, 228. sz.-tól.

10. Miciąc się barwy — Mire megvénülünk. [Reg.] Ford. J. Maykowski. Warszawa, *Bluszcz*, 1876. Heti melléklet az 1—21. sz.-hoz.

11. Walka z Bogiem — Párbaj az Istennel. [Elb.] Warszawa, *Kłosy*, 1875. Heti melléklet az 531—534. sz.-hoz.

12. W czepek się urodził — Az aranyember. [Reg.] Ford. A. Callier. Warszawa, *Wiek*, 1875. 133—151, 153—177, 179—181, 183, 202, 204—209, 211—216, 218—222. sz.

13. Zoltan Karpathy — Kárpáthy Zoltán. [Reg.] Warszawa, *Gazeta Warszawska* 1875, 111—114, 116—120, 122—126, 128—132, 134—138, 141—149, 152—155, 158—161, 164—172, 175—178, 180—184, 187—190, 193—197, 201—205, 207—212, 214—227. sz.

14. Czerwieńcy — Vörössapkások. [Elb.] Ford. Z. Orchowski. Lwów, *Gazeta Narodowa*, 1876, 201—202. sz.

15. Komedianci życia — Az élet komédiásai. [Reg.] Ford. G. J. Poznań, *Dziennik Poznański*, 1876—1877; 1876: 294, 296—8 sz., 1877: befejező közlemény.

16. Moje, twoje, jego — Enyém, tied, övé. [Reg.] Ford. A. Callier. Warszawa, *Biesiada Literacka*, 1876, 14—38. sz.

17. Pocziwa stara Szlachta — Régi jó táblabírák. [Reg.] Warszawa, *Gazeta Warszawska*, 1876—1877; 1876: 231—233, 236—343, 246—256, 259—262, 264—266,

<sup>1</sup> E bibliográfia nem teljes. Ennek több oka is van. A folyóiratok tartalmi bibliográfiájának, valamint az irodalmi bibliográfiának hiánya (csekély kivétellel) a második világháborúig terjedő korszakból okozta azt, hogy a folyóirat-fóliások forgatásához kellett folyamodni. A háború folytán megsérült varsói könyvtárakban nagy hiányok vannak a vidéki, illetve a többi megszállt területéről származó folyóiratokban (az első világháborút megelőző időből). Azt mondhatjuk, hogy a hiányok felülmúlják az állományt. Végülis az indexekkel nem rendelkező folyóiratok összes évfolyamainak átnézését egy személy képtelen megvalósítani.

<sup>2</sup> Nem jelölöm meg Jókai rövidebb műveinek (humoreszkek, novellák, elbeszélések) magyar címét, mert nem valamennyit sikerült megtudnom.

<sup>3</sup> A fenti okokból a rövidebb művekre csupán az „elbeszélés” megjelölést alkalmazom.

<sup>4</sup> A folyóiratokat, melyekben ez a regény megjelent, nem sikerült megtalálnom.

\* Az \*-gal jelzett művek eredeti, magyar címét nem sikerült megállapítanom, ezért szó szerinti fordításban közlöm. (Fordító megjegyzése.)

- 269—273, 275—279, 282—284, 287—289, 1877 : 3—49. sz.
18. Złoty człowiek — Az aranyember, 1—3. köt. 2. kiad. Ford. A. Callier. Lwów, Gubrynowicz i Schmidt 1876. 235, 200, 147 p.
19. Moje, twoje, jego — Enyém, tied, övé. 1—2. köt. 2. kiad. Ford. A. Callier. Lwów, Gubrynowicz i Schmidt, 1877, 190, 215 p.
20. Smutne dni — Szomorú napok. [Reg.] Ford. K. Szaniawska. Warszawa, A. Pajewski, 1878. 325 p.
21. Czarne diamenty — Fekete gyémántok. 1—2. köt. [Reg.] Ford. A. Callier. Warszawa, B. Cassius, 1879. 295 p. 3 számozatlan, 272 p.
22. Dwurozny człowiek — A kétszarvú ember. [Reg.] Ford. E. Krzyzkowski. Poznań, Kamieński, 1879. 134 p.
23. Inne czasy inni ludzie — Politikai divatok. 1—4. köt. [Reg.] Ford. A. Callier. Warszawa, *Przegląd Tygodniowy* 1879. 176, 149, 157, 128 p.
24. Nowy dziedzic — Az új földesúr. [Reg.] Ford. A. Callier. Warszawa, *Biesiada Literacka*, 1879, 174—208. sz.
25. Zamek bez nazwy — A névtelen vár. [Elb.] Ford. J. Maykowski. Warszawa, *Bluszcz*, 1879. Heti melléklet a 3—30. sz.-hoz.
26. Niewolnicy miłości — A szerelem bolondjai. 1—2. köt. [Reg.] Ford. K. Szaniawska. Warszawa, A. Pajewski, 1880. 304, 318 p.
27. Raz się tylko kocha — Egy az Isten. [Reg.] Warszawa, J. Kaufmann, 1880, 708 p.
28. Król piratów — Kalózkirály. 2. kiad. Ford. W. K. Zieliński. Warszawa, *Wędrowiec*, 1881. 254—261. sz.
29. Królestwo mamutowe — A mamut királyság. [Törödék a Fekete gyémántok c. regényből.] Ford. dr. T. Gerstmann. Lwów, *Szkoła*, 1881 ; 1—2. sz.
30. Nowy dziedzic — Az új földesúr. 1—2. köt. 2. kiad. Ford. A. Callier. Lwów, Gubrynowicz i Schmidt ; 1881. 153, 176 p.
31. Podwójna śmierć — Akik kétszer halnak meg. 1—3. köt. [Reg.] Warszawa, 1881, 109, 111, 107 p. Ingyenes melléklet a *Tygodnik Powszedni* c. hetilaphoz. I. köt. a 11. sz.-hoz, II. a 20. sz.-hoz, III. köt. a 29. sz.-hoz.
32. Sfinks — Szfinx. [Elb.] Ford. A. Callier. Warszawa, *Biesiada Literacka*, 1881., 288—290. sz.
33. Až do śmierci — Szeretve mind a vérpadig. 1—3. köt. [Reg.] Ford. J. Maykowski. Warszawa, 1882—1883., 216, 136, 195 p. Ingyenes melléklet a *Bluszcz* c. hetilaphoz : I. köt. 50/82—10/83. sz., II. köt. 11/83—19/83., III. köt. 20/83—32/83. számhoz.
34. Egipska róża — Egyiptomi rózsza. [Elb.] Ford. B. Jaroszevska. Warszawa, *Wiek*, 1882 ; 194, 195—199, 201, 203. sz. Ingyenes melléklet a *Bluszcz* c. hetilaphoz : I. köt. (216 p.), 50/82—10/83. sz. II. köt. (136 p.) 11/83—19/83. sz.
35. Pater Peter. [Elb.] Ford. M. L. Warszawa, *Kuryer Codzienny*, 1882 ; 131—133, 136—140, 142—145, 147, 151, 153—157, 159—163, 165—163, 165—169, 171—173. sz.
36. Przygody mojej gruszki — Az én körtém kalandja. [Elb.] 1. Kraków, *Przegląd Literacki i Artystyczny*, 1882, 5. sz.
37. Przygody mojej gruszki — Az én körtém kalandja. 2. kiad. Warszawa, *Kuryer Codzienny*, 1882, 130. sz.
38. Serce kamienne — A kőszívű ember fia. 1—3. köt. 2. kiad. Lwów, Gubrynowicz i Schmidt, 1882, 220, 178, 148 p.
39. Z bożej woli — Mire megvénülünk. 1—4. köt. 2. kiad. Lwów, K. Tukaszewicz, 1882, 215, 193, 194, 172 p.
40. Żywy zastaw — A zálog. [Elb.] Ford. Z. Zajaczkowska. Warszawa, *Tygodnik Powszechny*, 1882, 27—31. sz.
41. Aforizma — Aforizmak. Warszawa. *Kuryer Warszawski*, 1883, 328/b sz.
42. Co opowiada trupia główka — A halálfős arc. [Reg.] Warszawa, *Kuryer Codzienny*, 1882—1883 ; 1882 : 215—218, 222—224, 226—230, 232—236, 238—240, 242, 244, 245, 247, 250—252, 256—259, 261—265, 268, 271—282, 284—291, 1883 : 2, 4, 7—9, 13, 16, 20, 21, 24, 29, 32, 33, 35, 39, 42, 46. sz.
43. Kropla krwi — A vércsepp\* [Elb.] Kielce, *Gazeta Kielecka*, 1883. 93—95. sz.
44. Kuryer literacki — Irodalmi kurir.\* [Elb.] Petersburg, *Kraj*, 1883, 48. sz.
45. Lat dwadzieścia — Húsz év. [Elb.] Płock, *Korespondent Płocki*, 1883, 76—84. sz.
46. Miss Leona. [Elb.] Ford. A. Callier. Warszawa, *Nowiny*, 1883, 64, 69. sz.
47. Po latach dwudzieciu — Húsz év múlva. 2. kiad. Petersburg, *Kraj*, 1883, 28. sz.
48. Przez wszystkie piekła — Minden poklokon keresztül. [Reg.] Poznań, *Tygodnik Powieści*, 1883.
49. Przygody mojej gruszki — Az én körtém kalandja. 3. kiad. K. Bartoszewicz, Kraków, 1883 [a kiadásában megjelent *Novellák I.* kötetében. Jókain kívül Puskin, Daudet, Turgenyev elbeszélései].
50. Przygody mojej gruszki — Az én körtém kalandja. 4. kiad. Petersburg, *Kraj*, 1883, 18. sz.
51. Przykładny małż — A derék férj. [Elb.] Petersburg, *Kraj*, 1883, 48. sz.



52. Przymusowa zabawa — A kénytelen multság. [Elb.] Warszawa, *Kuryer Codzienny*, 1883, 93—95. sz.
53. Rodzina Bardy — A Bárdy-család. [Elb.] Ford. L. Majewski. Kraków, *Przegląd Literacki i Artystyczny*, 1883.
54. Trudny wybór — Nehéz választás.\* [Elb.] 2. kiad. Ford. R. Laska. Warszawa, *Prawda*, 1883, 13. sz.
55. Biela dama z Lewoczy — A löcsei fehér asszony. [Reg.] Ford. B. Jaroszevska. Warszawa, *Romans i Powieść*, 1884, 195—208. sz.
56. Kropla krwi — A vércsepp.\* 2. kiad. Warszawa, *Świt*, 1884, 22. sz.
57. Rodzina Bardy — A Bárdy-család. 2. kiad. K. Bartoszewicz. Kraków, 1884. [kiadásában megjelent *Novellák* III. kötetében].
58. Szezesliwy gracz — Egy játékos, aki nyerc. [Reg.] Ford. Z. Zajackowska, Warszawa, *Tygodnik Powszechny*, 1884, 172 p.
59. Biata róża — A fehér rózsza. [Reg.] Ford. K. Szaniawska. Warszawa, T. Papraci i S-ka. 1885, 151 p.
60. Biedna staruszka — Egy szegény asszony története. [Elb.] Kraków, *Przegląd Literacki i Artystyczny*, 1885, 7—8. sz.
61. Bożygród — Bálványos vár. [Reg.] Ford. Stanisława B. Warszawa, 1885, 180 p. *Wieczory Powieściowe*. Ingyenes melléklet a *Biesiada Literacka* c. hetilap 17—28. sz.-hoz.
62. Krwawy aniol — Vérontás anyyala. [Elb.] Ford. A. Lange. Łódz, *Dzennik łódzki*, 1885, 151. sz.
63. Nowy dziedzic — Az új földesúr. 3. kiad. Warszawa, *Tygodnik Romansom i Powieści* 1885, 866—887. sz.
64. Ostatnie dni Janczarów — Janicsárok végnapjai. [Reg.] Ford. K. Szaniawska, Warszawa, 1886, 256 p. *Wieczory Powieściowe*. Ingyenes melléklet a *Biesiada Literacka* hetilap 1—16. sz.-hoz.
65. Baron cyganów i inne nowele — A cigánybáró és egyéb elbeszélések. Ford. Stan. Miłkowski. Gródek Jagielloński, J. Czaiński, 1886, 249 p.
66. Baron cygański — A cigánybáró. [Operett libretto.] Ford. M. Turczyński, Warszawa, M. Turczyński, Kopczyński, 1886, 120 p.
67. Bielica lewoczanska — A löcsei fehér asszony. 1—2. köt. 2. kiad. Lwów, Gubrynowicz i Schmidt, 1886. 216, 235 p.
68. Caldarya — A caldaria. [Elb.] 2. kiad. Ford. Wł. Z. C. — ski, Czerniowce, *Gazeta Polska* 1886, 40, 41. sz.
69. Dzień po ślubie — A menyegző utáni nap. [Elb.] Ford. Juliusz Heń. Lwów, *Ognisko domowe*, 1886, 68. sz.
70. Kreolka — A kreol nő.\* [Elb.] Ford. K. Szaniawska. Warszawa, *Rola*, 1886, 38—45. sz.
71. Marmurowe głowy — Három márványfej. [Reg.] Ford. B. Pobóg. Warszawa, T. Paprecki i S-ka, 1886, 312 p.
72. Oceania — Oceania. (Historia świata zaginionego — Egy elsüllyedt világ-rész története.) [Reg.] Magyarból ford. A. Lange. Łódz, Drukarnia gazety *Dzennik łódzki*. 1886, 75 p.
73. Poruszmy z posad ziemię — És mégis mozog a föld. [Reg.] Ford. A. Callier. Warszawa, *Tygodnik Ilustrowany*; 1886, 671 p.
74. Powieści pomniejsze — Kisebb regények. (Ostatni Basza Budy, Miss Leona, Przymusowa zabawa, Struś, Lekarswo na bajronizm, Wieża na Dago. [Az utolsó budai basa, Miss Leona (2. kiad.), A kénytelen multság (2. kiad.), Struc, Orvosság a beyronizmus ellen, Dagói torony.] Lwów, Gubrynowicz i Schmidt; 1886, 224 p.
75. Przez wszystkie piekła — Minden poklon keresztül. 2. kiad. Ford. E. Tustanowski, Warszawa, M. Orgelbrand i Synowie; 1886, 128 p.
76. Przez wszystkie piekła — Minden poklon keresztül. 3. kiad. Gródek Jagielloński, 1886, J. Czaiński; 210 p.
77. Straszne Miejsce — Végzetes hely. [Elb.] Ford. M. Ktos. Tarnów, *Unia* 1886, 8—9. sz.
78. Świat na opak — Felfordult a világ. [Reg.] Ford. Z. Zajackowska. Warszawa, M. Orgelbrand i Synowie, 1886, 182 p.
79. Tajemnice starego zamczyska — Történetek egy ócska kastélyban. [Elb.] Ford. Z. Łamanski. Warszawa, *Wieczory Powieściowe*. 1886. Melléklet a *Biesiada Literacka* hetilaphoz.
80. Tomasz Baco — Bacsó Tamás. [Elb.] Ford. L. Majewski. Kraków, *Przegląd Literacki i Artystyczny*, 1886, 2—4. sz.
81. Turcy na Węgrzech — Törökvilág Magyarországon. [Reg.] Warszawa, 1886, 436 p. *Wieczory Powieściowe*. Ingyenes melléklet a *Biesiada Literacka* hetilap 17—43. sz.-hoz.
82. Włosek kobiecy — Egy asszonyi hajszál. [Reg.] Ford. Stan. Miłkowski. Gródek Jagielloński, J. Czaiński; 1886, 192 p.
83. Baron cygański — Cigánybáró. 3. kiad. Lwów, F. Żymirski; 1887, 114 p.
84. Biata dama z Lewoczy — A löcsei fehér asszony. 1—2. köt. 4. kiad. Kraków, K. Bartoszewicz; 1887, 208, 156 p.
85. Dzesięć milionów dolarów — Tíz millió dollár. [Elb.] Ford. M. Ktos. Rzeszów, *Kuryer Rzeszowski* 1887, 62 p.
86. Królewęta — Kiskirályok. [Reg.] Ford. magyarból B. Jaroszevska. Warszawa, T. Paprocki i S-ka; 1887, 496 p.

87. Walka z Bogiem — Párbaj az Istennel. [Elb.] 2. kiad. Ford. M. Kłos. Rzeszów, *Kuryer Rzeszowski*; 1887, 74 p.
88. Żywy zastaw — A zálog. 2. kiad. Tarnów, *Unia*, 1887—1888. 1887: 15—26. sz., 1888: 1. sz.
89. Żywy zastaw — A zálog. 3. kiad. Buffalo U.S.A., *Polak w Ameryce*, 1887, 12—21. sz.
90. Baron cygański — A cigánybáró. [Operett libretto.] 2. kiad. Ford. U. Turczyński, Fr. Jasiński. Warszawa, 1888, 94 p.
91. Lukrecja — Lukrecia. [Elb.] Warszawa, *Wędrowiec*. 1888, 23. sz.
92. Pomada na włosy — Hajpomádé. [Elb.] Ford. I. Poche. Warszawa, A. Pajewski, 1888, 55 p.
93. Złote czasy Siedmiogrodu — Erdély aranykora. 1—2. köt. [Reg.] Ford. I. Poche. Lwów, Gubrynowicz i Schmidt, 1888, 302, 216 p.
94. Biedni bogacze — Szegény gazdagok. 1—2. köt. [Reg.] 2. kiad. Lwów, Gubrynowicz i Schmidt; 1889, 230, 218 p.
95. Kobieta z morskimi oczyma — A tengerszemű hölgy. [Reg.] Ford. A. Callier. Warszawa, Gebethner i Wolff; 1889, 307 p.
96. Smutne dni — Szomorú napok. 2. kiad. Ford. K. Szaniawska. Warszawa, A. Pajewski; 1889, 200 p.
97. Bogaci nędzarze — Gazdag szegények. [Reg.] Ford. A. Callier. Warszawa, 1890. 292 p. Ingyenes melléklet a *Tygodnik Ilustrowany* 27, 45. sz.-hoz.
98. Co może kobieta — A Damokosok. [Reg.] Ford. St. B. Warszawa, 1890, 175 p. *Wieczory Poiweściowe*. Melléklet a *Biesiada Literacka* 1—10. sz.-hoz.
99. Od Wisły do Gangesu — Egy hirhedt kalandor a XVII. században. 1—2. köt. [Reg.] Lwów, Gubrynowicz i Schmidt; 1890, 221, 215 p.
100. Papuga — Papagályom emlékiratai. [Elb.] Warszawa, 1890, 42 p. Ingyenes melléklet a *Kurjer Codzienny* c. napilap márciusi számához.
101. Czy to zbrodnia własną zonę pocałować — Bűn-e az embernek saját feleségét megcsókolni. [Elb.] Warszawa, *Rola*, 1893, 44. sz.
102. Brylanty — Gyémántkirály. [Elb.] Warszawa, *Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne*, 1894, 2. sz.
103. Brzydkie panny — A rút leányok. [Reg.] Ford. B. Jaroszcwska, Warszawa, A. Pajewski; 1894. 150 p.
104. Miljonowy spadek — Kárpáthy Zoltán. [Reg.] 2. kiad. Ford. M. Diz. Warszawa, 1894, 408 p. Ingyenes melléklet a *Tygodnik Ilustrowany* 27—52. sz.-hoz.
105. Węgierski „pan” w Ameryce — A magyar „úr” Amerikában. [Elb.] Lwów, *Nowe Mody*, 1894, 17—18. sz.
106. Dziwne historie. Po śmierci, Przekłete miejsce, Podpalaczka, Szachy, Miserere Domine, Szakana piękność, Po dwudziestu latach — Különös történetek. — A halál után, Végzetes hely, A gyujtogató, A veszélyes sakkjáték, Miserere Domine, Szépségéért elítélve, Hűsz év múlva. 3. kiad. Ford. S. Duczińska, Złoczów, W. Zuckerkandel 1895, 90p.
107. Magneta — Magnéta. [Reg.] Ford. B. Jaroszcwska, Warszawa, T. Paprocki i S-ka, 1895, 124 p.
108. Oj ta starość — De kár megvénülni. [Reg.] Ford. B. Jaroszcwska. Warszawa, M. A. Wizbek; 1896, 372 p.
109. Czarna Krew — A fekete vér. [Reg.] Ford. B. Jaroszcwska, Warszawa, *Kuryer Niedzielnny*, 1897, 1—36. sz.
110. Suknia ślubna — Az esküvői szoknya.\* [Elb.] Warszawa, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*, 1897, 736. sz.
111. Poruszmy z posad ziemię — És mégis mozog a föld. 1—4. köt. 2. kiad. Ford. A. Callier. Warszawa, Gebethner i Wolff; 1898, 264, 247, 276, 278 p.
112. Serce kamienne — A kőszívű ember fiai. 1—3. köt. 3. kiad. Warszawa, Granowski Sosnowski; 1899, 176, 168, 176 p.
113. Czarne diamenty — Fekete gyémántok. 2. kiad. Ford. A. Callier, Poznań, *Czytelnia Polska*, 1901, 24—41. sz.
114. Dziesięć milionów dolarów — Tíz millió dollár. 2. kiad. Chicago, *Tygodnik Powieściowo-naukowy*, 1901, 35, 36. sz.
115. Serce kamienne — A kőszívű ember fiai. 4. kiad. Poznań, *Orełownik*, 1901, 1—41. sz.
116. Tajemnice starego zamczyska — Történetek egy ócska kastélyban. 2. kiad. Ford. Z. Łamański. Chicago, *Tygodnik Powieściowo-naukowy*, 1901. 43—44. sz.
117. Z góry na dół — Hegyről a völgybe.\* [Elb.] Chicago, *Tygodnik Powieściowo-naukowy*, 1901, 45—48. sz.
118. Ptak śmierci — A halálmadár. [Elb.] Lwów-Gródek Jagielloński; J. Czański, 1902, 303 p.
119. Przestępca — Az orgyilkos. [Elb.] Warszawa, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*, 1902, 14. sz.
120. Czarna krew — A fekete vér. 1—2. köt. 2. kiad. Ford. B. Jaroszcwska. Warszawa, Granowski i Sosnowski; 1903, 160, 150 p.
121. Czarne diamenty — Fekete gyémántok. 1—3. köt. 3. kiad. Ford. A. Callier, Kraków—Warszawa, D. E. Friedlein; 1903, 219, 241, 230 p.
122. Biała dama z Lewoczy — A lőcsei fehér asszony. 1—2. köt. 5. kiad. Ford. és először írta B. Jaroszcwska, Warszawa,

Granowski, Sasnowski; 1904, 168, 160 p.

123. Brzydkie panny — A csúnya lányok. 2. kiad. Gródek Jagielloński — Lwów, J. Czaiński; 1904, 207 p.

124. Czarna Krew — A fekete vér. 3. kiad. Gródek Jagielloński-Lwów, J. Czaiński; 1905. 2. köt.

125. Biała dama z Lewoczy — A lőcsei fehér asszony. 1—2. köt. 6. kiad. Gródek Jagielloński-Lwów, J. Czaiński; 1907.

126. Moje, twoje, jego — Enyém, tied, övé. 1—2. köt. 3. kiad. Gródek Jagielloński, Lwów, J. Czaiński; 1907.

127. Poruszmy z posad ziemię — És mégis mozog a föld. 1—4. köt. 3. kiad. Kraków, 1907, 264, 248, 277, 279 p. Ingyes melléklet a *Tygodnik Ilustrowany* 1907. évi előfizetői számára.

128. Złoty człowiek — Az arany ember. 1—21. köt. 3. kiad. Ford. A. Callier. Złoczów, W. Zukerkandel; 1907, 426, 325 p.

129. Bożygród — Bálványosvár. 2. kiad. Gródek Jagielloński-Lwów, 1908, J. Czaiński; 1908, 172 p.

130. Szczęśliwy gracz — Egy játékos, aki nyer. 1—2. köt. 2. kiad. Gródek Jagielloński-Lwów, J. Czaiński; 1908.

131. Królewietta — A kiskirályok. 1—2. köt. 2. kiad. Gródek Jagielloński — Lwów, J. Czaiński; 1909.

132. Niewolnicy miłości — A szerelem bolondjai. 1—2. köt. 2. kiad. Gródek Jagielloński, J. Czaiński; 1909.

133. Kobieta z morskimi oczyma — A tengerszemű hölgy. 2. kiad. Złoczów, W. Zukerkandel; 1910, 444 p.

134. Dziwne historie — Különös történetek. 2. kiad. Warszawa, Tygodnik Ziarno; 1911, 147 p.

135. Mogłem nim być — Én lehettem volna az. [Elb.] Ford. Z. Cech. Chicago, *Gazeta Polska*, 1911, 20. sz.

136. Temperament a temperament — Vérmérséklet és vérmérséklet. [Elb.] Warszawa, *Nowiny Codzienne*, 1920, 63. sz.

137. Biała dama z Polski — A lengyelek fehér asszonya. [Vers.] *Panteon Literatury Wszzechswiatowej* — Węgry. Warszawa, 1921, 89—90. p.

138. Rodzina Bardy — A Bárdy-család. 3. kiad. Kraków, *Nowości Ilustrowane*, 1921, 44—49. sz.

139. Zbojcka sprawa — Rabló kaland. [Elb.] *Panteon Literatury Wszzechswiatowej* — Węgry. Warszawa, 1921, 90—92. p.

140. Biedna Staruszka — Egy szegény asszony története. 2. kiad. Kraków, *Nowości Ilustrowane*, 1922, 36—40. sz.

141. Atlantyda — Az elpusztult Oceania története. Ford. és előszót írta: A. Lage. 2. kiad. Warszawa, E. Wende; 1925, 158 p.

142. Inne czasy inni ludzie — Politikai divatok. 1—3. köt. 2. kiad. Warszawa, E. Wende; 1927, 166, 162, 178 p.

143. Kamienne serce — A kőszívű ember fiai. 1—3. köt. 5. kiad. Stan. Cukrowski; Warszawa, 1927, 160, 159 p.

144. Król piratów — Kalózkirály. 3. kiad. Warszawa, *Księgarnia Narodowa*, 1927, 128 p.

145. Poruszmy z posad ziemię — És mégis mozog a föld. 1—5. köt. 4. kiad. Warszawa, E. Wende; 1927, 155, 153, 164, 156, 152 p.

146. Złoty człowiek — Az arany ember. 1—2. köt. 4. kiad. Warszawa, Stan. Cukrowski, 1927, 256, 240 p.

147. Milionowy spadek — Kárpáthy Zoltán. 1—2. köt. 3. kiad. Warszawa, Stan. Cukrowski, 1930, 176, 175 p.

148. Sąd Salomonowy — Salamon nyilatkozata. [Elb.] H. Sborzetz, *Lesenbuch in polnischer Stenographie. System Stolze-Schrey* c. könyvében. Berlin, 1930.

149. Biała dama z Lewoczy — A lőcsei fehér asszony. 7. kiad. Warszawa, Stan. Cukrowski; 1931, 317 p.

150. Szachy — A veszélyes sakkjáték. [Elb.] 3. kiad. Ford. S. Duchńska. *Wielka Literatura Powszechna*, Warszawa, 1933, VI. köt. 611—613 p.

151. „Mały szary człowiek...” — Kis szürke ember. [Szermelvény. Forradalmi és csataképek c. művéből.] Ford. E. Broch, Budapest, *Więści Polskie*, 1943, 32. sz.

152. Kamienne serce — Kőszívű ember fiai. 6. kiad. Átnézte és bevezetéssel ellátta Stan. Furmanik. Warszawa, Wiedza, 1948, 483 p.

153. Poruszmy z posad ziemię — És mégis mozog a föld. 1—2. köt. 5. kiad. Warszawa, Książkę i Wiedza; 1949, 342, 354 p.

154. Mały skromny człowiek — Kis szürke ember. 2. kiad. Ford. T. Fangrat. Warszawa, *Świat*; 1952, 11. sz.

155. Zenit — (Török A kőszívű ember fiai c. regényéből.) Ford. C. Mondial. *Antologija Wolność*. Warszawa, Czytelnik; 1953, 59—66. p.

156. Złoty człowiek — Az arany ember. 5. kiad. Ford. C. Mandral. Az előszót írta T. Csorba. Warszawa, Czytelnik; 1953, 637 p.

157. Nie bądź Otello — Ne légy Othello. [Elb.] Ford. T. Fangrat. Warszawa, *Świat*, 1954, 22. sz.

158. Wróbel-zebrak — A koldus veréb. [Török. *Az én életem regényéből*] Warszawa, *Od A do Z*, 1954, 47. sz.

159. Frater György. Warszawa, 1880, vagy 1881.

160. Ostatni Basza Budy — Az utolsó budai basa. [Elb.] Warszawa, 1885.

161. Poruszymy z posad ziemię — És mégis mozog a föld. 5. kiad. Ford. C. Mondral, előszót írta: T. Csorba. Warszawa, Czytelnik, 1957, 746 p.<sup>5</sup>

b) *Jókaival foglalkozó tanulmányok és cikkek*

1. Jókai Maurycy. Warszawa, *Przegląd Tygodniowy*, 1875. 39—42. sz.

2. Szkice węgierskie. Lwów, *Gazeta Lwowska*, 1876. 36—38. sz.

3. *Ks. J. Kącki*, W czepku się urodził. Złoty cłowiek. (Rec.) Warszawa, *Przegląd Katolicki*, 1876. 9. sz.

4. Przegląd piśmiennictwa węgierskiego za lata 1874, 1875. Warszawa, *Przegląd Tygodniowy*, 1876. 22. sz.

5. *M. G.*, Maurycy Jókai. [Életrajz.] Warszawa, *Kłósy*, 1880. 788. sz.

6. *E. Lipnicki*, Z Wiednia do Pesztu i Beogradu. Warszawa, Biblioteka Warszawska, 1883. 31, 42—44 p.

7. Korespondencja z Wiednia. Warszawa, *Bluszcz*, 1883.

8. Włós kobiety. [Egy asszonyi hajszál.] (Rec.) Warszawa, *Bluszcz*, 1883. 35. sz.

9. Maurycy Jókai. [Tan.] *Galéria współczesnych znakomitości w opracowaniu Stanisława Leliwy*, Warszawa, 1885, VII—VIII. füzet.

10. Maurycy Jókai. [Életrajz.] Warszawa, *Wędrowiec*, 1885. 29. sz.

11. *Wł. Jabtonowski*, Jókai Maurycy: Czarne diamenty. (Fekete gyémántok.) [Rec.] Warszawa, *Książka*, 1903. 11. sz.

12. *A. Lange*, Maurycy Jókai. [Cikk.] Warszawa, *Ateneum*, 1904. 4—5. sz.

13. *T. K.*, Maurycy Jókai. Warszawa, *Bluszcz*, 1904. 20. sz.

14. Maurycy Jókai. Lwów, *Dzień*, 1904. 105. sz.

15. Jókai i scena. (Jókai és a színpad.) Lwów, *Dziennik Polski*, 1904. 214—215. sz.

16. *A. Wysocki*, Maurycy Jókai. Lwów, *Gazeta Narodowa*, 1904. 105. sz.

17. Maurycy Jókai. Lwów, *Gazeta Lwowska*, 1904. 112. sz.

18. Z życia Jókai. (Jókai életéből.) Lwów, *Gazeta Świąteczna*, 1904. 20—21. sz.

19. Opis pogrzebu Jókai. (Jókai temetésének leírása.) Warszawa, *Goniec Poranny* 1904. 235. sz.

20. *H. M.*, Z życia Jókai. (Jókai életéből.) Warszawa, *Goniec Wieczorny*, 1904. 229. sz.

21. *P.*, Maurycy Jókai. Warszawa, *Kurier Codzienny*, 1904. 125. sz.

22. Maurycy Jókai i damy z miasta Torda. (Jókai Mór és Torda város asszonyai.) Warszawa, *Kurier Codzienny*, 1904. 134. sz.

23. Maurycy Jókai. Lwów, *Kurier Lwowski*, 1904. 127. sz.

24. Maurycy Jókai. Warszawa, *Nasze Kłósy*. (Irodalmi melléklet a *Dobre Gospodyna* folyóirathoz.) 1904. 218. p.

25. Maurycy Jókai. Kraków, *Nowa Reforma*, 1904. 106. sz.

26. *M. O.*, Wrogowie Jókai. (Jókai ellenségei.) Kraków, *Nowa Reforma*, 1904. 142. sz.

27. *Wł. Bukwiński*, Maurycy Jókai. Warszawa, *Prawda*, 1904. 21. sz.

28. *G. Smólski*, Odwiedziny u Jókai. (Látogatás Jókainál.) Toruń, *Przewodnik Naukowy i Literacki*. A *Gazeta Toruńska* ingyenes havi melléklete. 1904. 7. sz.

29. Maurycy Jókai. Lwów, *Stówo Polskie*, 1904. 215. sz.

30. Romanse Jókai. (Jókai regényei.) Lwów, *Szkota*, 1904. 167—169. p.

31. Romanse Jókai. (Jókai regényei.) Lwów, *Tydzien*. A *Kurier Lwowski* ingyenes irodalmi-tudományos melléklete. 1904. 153—154. p.

32. Maurycy Jókai. Warszawa, *Tygodnik Ilustrowany*, 1904. 20. sz.

33. Maurycy Jókai. Warszawa, *Tygodnik Mód i Nowości*, 1904. 20. sz.

34. *A. W. Ł.*, Maurycy Jókai. Warszawa, *Wędrowiec*, 1904. 20. sz.

35. *B. Jaroszevska* Z wspomnień o Jókai. (Emlékeim Jókairól.) Warszawa, *Wiek*, 1904. 129. sz.

36. Maurycy Jókai. Warszawa, *Ziarno*, 1904. 20. sz.

37. Maurycy Jókai. Petersburg, *Życie i Sztuka*. (A pétervári Kraj melléklete.) 1904. 19. sz.

38. *B. Jaroszevska*, Wstęp do „Białej damy z Lewoczy” (Bevezetés a „Lőcsei fehér asszonyhoz”) Warszawa, Granowski-Sosnowski, 1904.

39. *W. Last*: Biała dama z Lewoczy. (A lőcsei fehér asszony.) (Rec.) Warszawa, *Chimera*, 1905. IX. kötet 27. füzet 505—506. p.

40. *B. Jaroszevska*, Współczesna powieść i nowela węgierska. (A modern magyar regény és novella.) Warszawa, 1917. 11—12. p.

41. *J. Kaden Bandrowski*, Węgry. (Magyarok) Warszawa, *Tygodnik Ilustrowany*, 1925. 9. sz.

42. *Z. Dobicki*, Maurycy Jókai. [Születésének 100. évfordulójára.] Warszawa, *Kurier Warszawski*, 1925. 60. sz.

43. *A. Lange*, Wstęp do Atlantydy. (Bevezetés az *Atlantiszhoz*.) Warszawa, E. Wende; 1925.

44. *A. Lange*, Maurycy Jókai. [Születésének 100. évfordulójára.] Warszawa, *Tygodnik Ilustrowany*, 1925. 11. sz.

<sup>5</sup> A 159—160. tételek bibliográfiai adatai hiányosak.

45. *E. Pintér*, Maurycy Jókai. [Portret.] Kraków, *Przegląd Współczesny*, 1925. 39. sz. 89—96 p.

46. *Z. Szwejkowski*, O Lalce B. Prusa. (Prus Bábujáról.) Warszawa, 1927. Jókai hatásáról Prusa l. 330, 335—337 és 340 p.

47. *L. Rath*, Geneza szklanych domów Żeromskiego. (Żeromski üvegházainak keletkezése.) Warszawa, *Ruch Literacki*, 1930. 10. füzet 310—313. p.

48. *W. Borowy*, Jeszcze jedna grupa szklanych domów. (Az üvegházak még egy csoportja.) Warszawa, *Ruch literacki*, 1935. 7—8. sz.

49. *Z. Szwejkowski*, Twórczość B. Prusa. (B. Prus alkotása.) Poznań, 1947. Jókai hatásáról: 1. köt. 149, 225, 226, 234, 306. p., 2. köt. 19. p.

50. *B. D.*, Węgry XIX. w. w walce o wolność. (A XIX. sz. -i Magyarország harcban a szabadságért.) [A köszívű ember fia.] Warszawa, *Trybuna Ludu*, 1949. 66. sz.

51. *H. Markiewicz*, Realizm krytyczny w twórczości B. Prusa. (A kritikai realizmus B. Prus alkotásában.) A *Pozitywizm* c. munka, I. köt. Wrocław, 1950. Jókai hatásáról l. 31 p.

52. *Z. Łukasiewicz*, Maurycy Jókai — pisarz węgierski. (Jókai Mór magyar író.) Warszawa, *Słowo Powszechne*, 1951. 94. sz.

53. *T. Csorba*, Przedmowa do pow. *Złoty człowiek*. (Előszó az Arany ember c. regényhez.) Warszawa, Czytelnik; 1953.

54. *Z. Łukasiewicz*, Wspominając Jókai. (Megemlékezve Jókairól.) [Recenzió az *És mégis mozog a föld* és *A köszívű ember fia* c. regényekről.] Warszawa, *Dzisiaj i Jutro*, 1953. 5. sz.

55. Maurycy Jókai (1825—1904.) Warszawa, *Od A do Z*, 1954. 47. sz.

56. Maurycy Jókai — twórca nowoczesnej literatury węgierskiej. (Jókai Mór — a modern magyar irodalom megteremtője.) Warszawa, *Świat i Życie*, 1954. 23. sz.

57. *Z. Rzeplińska*, Wielki klasyk literatury węgierskiej. (A magyar irodalom nagy klasszikusa.) [Jókai halálának 50. évfordulójára.] Warszawa, *Trybuna Ludu*, 1954. 187. sz.

58. *J. Moszczeński*; Mór Jókai (1825—1904.) Warszawa, *Trybuna Wolności*, 1954. 20. sz.

59. *S. Żeromski*, Dzienniki. (Napló.) Warszawa, I. köt. 1953. 2. köt., 1954. Jókairól: 1. köt. 72, 161—162, 186—187, 217, 222. és 2. köt. 93, 365, 370. p.

60. *T. Csorba* Przedmowa do pow. *Poruszymy z posad ziemię* — *Előszó az És mégis mozog a föld* c. regényhez. Warszawa, Czytelnik; 1957.

c) *Lengyelek Jókaihoz intézett levelei az Országos Széchényi Könyvtár kéziratárában*

1. Franciszek Smolka. Wiedeń, 1877. II. 19.

2. Hedvig Vitte. Warszawa, 1879. IV. 30.

3. Leon Godziemba (Węgliński). Kraków, 1881. VIII. 27.

4. Wiktor Czajewski. Warszawa, 1887. II. 4.

5. Bolesława Jaroszevska. Warszawa, 1887. XI. 19.

6. Alfred Szczepanski. Wiedeń, 1888. X. 30.

7. Stefania Matuszewska. Miawa, 1894. II. 24.

8. Józef Bohdanowicz. Warszawa, 1894. III. 18.

9. S. Grabowski. Budapeszt, 1896. III. 27.

10. Albert Zipper. Iwonicz, 1896. VII. 31.

11. Dunin-Borkowski. Albertirsa, 3 levél: 1898. X. 5, 1898. X. 11, 1898. X. 30.

(A folyóiratunk számára készült cikket lengyelből (ford.: *Sütő Imre*)

**Az irodalmak története, 1—2. kötet**

Histoire des littératures, 1—2. Sous la direction de Raymond Queneau, Encyclopédie de la Pléiade. Paris 1955—1956, Gallimard, 1768 és 1972 p.

Századunkban hatalmas méretekben szélesedtek ki a tudomány, a kultúra, a műveltség határai. Az emberek, az országok, a népek kölcsönös megismerési igénye, művelődési szomja egyre növekszik. Az érdeklődés új területek, újként felfedezett népek, világ-részek felé is kiterjed. Ezek az igények túlnőnek már azokon a szűkreszabott kereteken, melyeket az általános lexikonok és szótárak nyújtanak. A hazánkban is megbecsült Gallimard kiadó jó érzékkel alakította ki enciklopédikus elgondolását a kor új szükségleteinek kielégítésére. Az Encyclopédie de la Pléiade klasszikus címkéjével a kiadó három sorozat megindítását tervezi. Az első sorozat a korszerű tudományos ismeretek összefoglalását adná a matematikától a pszichológiáig; a második vázolná az emberiség útját, amíg eljut ismereteinek mai állapotához, tehát az egyes tudományágak fejlődésének történetét kísérli megrajzolni nemzetközi méretekben. A harmadik sorozat kézikönyveket, például biográfiai szótárt foglalna magába.

Eddig megjelent a második sorozatból az *Histoire Universelle* I. kötete és az *Histoire des littératures* I—II. kötete. Az eredeti elgondolás szerint az *Histoire des littératures* két kötetből állt: az első a keleti, a második az európai irodalmakat tartalmazta volna. Senki sem vállalta azonban — írja Queneau az első kötet előszavában — hogy a francia irodalom történetét száz lapos fejezetben írja meg. Így vetődött fel egy harmadik kötet gondolata, amely túlnyomórészt a francia irodalmat tárgyalja majd. A francia irodalom csak a bevezető általános tanulmányokban szerepel a többi európai irodalmakkal együtt. Nem kívánunk beleszólni, helyes vagy helytelen volt-e a szerkesztőség döntése. A kötetet tanulmányozva azonban úgy látszik, nem minden alap nélkül elleneztek a francia irodalom száz lapos fejezetének felvételét. Sokkal hátrányosabb és elkerülhetetlenül hibák forrásává válik az ilyen szűk keret egy külföldi irodalom történetének esetében. E körültekintés elégtelensége ártalmára válhat a kiadás színvonalának, s azoknak az irodalmaknak, amelyek aránytalanul kis helyet kaptak a kötetben. A gondos munka és a szakember biztonsága ellensúlyozhatja ugyan a kis terjedelmet, s megőrizheti az illető irodalom szellemét. Ha ebből a szempontból próbáljuk jellemezni a vállalkozást, első benyomásunkat a következőképpen összegezhetnénk. Az izléses Pléiade Bibliotheca külső jegyeit hordozza magán a két kötet; választékos forma, bibliapapír, finom bőrkötés, célszerű apparátus, kitűnő nyomdatechnika — egyszóval a modern könyvkultúra nemzetközi színvonalú példányai. Szemre átfogó tudományosság; lenyűgöző tervek, diagrammok, szinkronikus, diakronikus, analitikus táblázatok a műfajok és irodalmak százaival, a nevek és címek ezreivel, a sorok tízezeivel. A nagy műben azonban nem érezzük a Pléiade ihletét és az *Enciklopédia* géniusztát.

Az első kötetet, mivel nem kívánunk részletesen foglalkozni vele, röviden mutatjuk be. A kötet felosztásához, szerkesztéséhez s a bevezető általános jellegű tanulmányokhoz fűződő megjegyzéseinket is korlátozzuk, mivel másutt már részletesen szóltak róla (ItK 1957. 3.). A keleti irodalmaknak, az arab, az ázsiai kultúrának nagyarányú feltárása, a történelmi fejlődés nyomon követése, a kiadvány újszerű vonása, vitathatatlan érdeme. A tanulmányok közül Mircea Eliade *Littérature orale* című írását érezzük erősen vitathatónak. Raymond Schwab a *Domaine oriental* című mongoráfiájában a keleti irodalmak kiemelkedő ismerőjének bizonyul s a kötet értékéhez nagymértékben járul hozzá. Az ókori görög és a klasszikus irodalom összefüggéseiről Pierre Guillon, az egyházi és világi irodalmakról Étienne írt tanulmányt melynek elbírálását, az ázsiai, az arab irodalom szakszerű bemutatásával együtt rábizzuk a korszak szakembereire. Az egyes irodalmak (egyiptomi, arab, kínai, japán, indiai stb.) után, az általános bevezető tanulmányok után is válogatott bibliográfia található. A kiadó különleges táblázatokkal, mutatókkal könnyíti meg az olvasó tájékozódását. A kötet úgy tekintendő, mint egy enciklopédia része. Több kérdést más kötetek tárgyalnak majd, például a vallások, a filozófia, a tudományok történetét. A metodikai, az esztétikai, a filológiai és a nyelvészeti problémákat szintén másutt fejtik ki. A gazdag anyag és a nagyszabású tervek hosszú évek alapos munkáját

tételezik fel. Raymond Queneau előszavának könnyedsége és imponáló nagyvonalúsága e feltevést nem erősíti meg bennünk.

A második kötet szerkezete hasonló az előbbihez. A bevezető tanulmányok közül Reto R. Bezzolanak a nemzeti irodalmak kialakulásáról írt munkája csaknem teljesen nélkülözi a társadalmi alapvetést. A magyar irodalom kialakulásával kapcsolatban álláspontját nem tehetjük magunkévá. „Quant aux peuples slaves, hongrois, roumain, baltiques, finlandais, non seulement pendant tout le Moyen âge, mais jusque au XIX<sup>e</sup> siècle, ils ne sortirent guère des chroniques, de la littérature didactique et religieuse, mélé de quelque chant guerrier comme les chants des troupes d'Igor de la Russie médiévale.” (II. 27.) Véleményét a lengyel és a cseh irodalomra nézve sem tartjuk érvényesnek. Tulajdonképpen már a renaissance korával lezáródott az a fázis, amelyet a szerző a XIX. századig tol ki. A középkori irodalmi műfajokról szintén Bezzola, az európai renaissance-ról pedig V. L. Saulnier írt összefoglalást. Jean Rousset *Le baroque* c. fejezete szinte kizárólag a franciára korlátozódik, holott a szerkesztő európai áttekintést ígért. A tanulmány egyébként Rousset 1953-ban megjelent kitűnő könyvének (*La littérature de l'âge baroque en France*) summája. Henri Peyre *Le classicisme* című írása érthetően francia szempontú. A romantikáról és a realizmusról készült összefoglaló, melyeket Gaëtan Picon írt, már európaibb jellegű. A francia, az angol, a német, az olasz s az orosz irodalmi utalás mellett ő sem nyúl messzebbre. A tanulmányok általánosító jellege nem erőltetett, igyekszik figyelembe venni az egyes áramlatok időbeni jelentkezését s az adottságok különbözőségét. Rövidségüknél fogva azonban nem is mondhatók alaposaknak. A kötetből hiányzó francia irodalmat a bevezetők erőteljes francia szempontúságával pótolták, a többiek rovására. Az ugyancsak Gaëtan Picon által írt *Le style de la nouvelle littérature* és a *Le style de la nouvelle poésie* című eszmefuttatások nem elégitik ki a várákozást.

Ezután következnek a kötetben az egyes irodalmak sajátos földrajzi csoportokban. Például *Littératures péninsulaires du sud* (spanyol, spanyol-amerikai, portugál, brazil, olasz stb.), *Littératures péninsulaires du nord*, (dán, norvég, svéd, finn), *Littératures continentales du nord* (német, holland, friz), *Littérature afrikaner*, *Littérature Yiddish*, *Littérature Hébraïque moderne*, *Littérature romanche—rétromane*), *Littératures d'Europe orientale* (észti, lett, litván, orosz, szovjet-orosz, ukrán, szovjet-ukrán stb.). E földrajzi-nyelvi szemlélet létszükséges példája a német irodalommal kezdődő csoport megalkotása.

Rátérünk röviden a magyar irodalom történetét ismertető fejezetre. Milyen helyet szántak a szerkesztők a magyar irodalomnak az európai irodalmak családjában? Lemérhető-e, mint öltenek testet az Encyclopédie de la Pléiade elindítóinak impozáns gondolatai a magyar irodalom interpretálásán keresztül? A *Littérature Hongroise* című rész az 1319-től az 1344 oldalig terjed. Szerzője Pierre Barkan. Előrebocsájtjuk, tisztában vagyunk az ilyen jellegű feladatok nehézségével, s ezért tartózkodunk a kiragadott idézetektől, akadékoskodó hájszálhasogatástól s az eredeti anyag ismeretéből fakadható fölényességtől a tiszteletreméltó munkát végzett francia szerzővel szemben. Ugyancsak számolunk a kiadvány félig tudományos jellegével. Nem feledkezünk meg azoknak a feltételeknek és körülményeknek számbavételéről, amelyek a megírás időszakában a szerző munkáját segítették vagy hátráltatták. Vizsgálódásunk során azt tartjuk szem előtt, megfelel-e az interpretáció a magyar irodalomtörténet megközelítő hű képének, kifejezi-e irodalmunk nemzeti jellegét, igazi mondanivalóját.

A magyar irodalomról szóló fejezet két részből áll: a magyar irodalom a kezdetektől 1945-ig és a magyar népköztársaság irodalma 1945-től 1955-ig. A szerkesztőség döntése nyomán alakult ki ez az elhatárolás a hasonló jellegű országok irodalmának ismeretetésére. A tartózkodás és az elfogultság egyaránt érvényesül a kérdés megítélésénél, melyet befolyásolt bizonyos tájékozatlanság s a nyugati irodalompolitikai szemlélet is. Nem a kettéosztásra, hanem a második rész rendkívül kis terjedelmére és színtelenségére gondolunk elsősorban.

Pierre Barkan irodalmunk történetét a következő korszakokra osztotta fel:

Des origines á Mohács (A kezdetektől Mohácsig.)

La réforme (A reformáció).

La décadence (A hanyatlás).

La renouveau littéraire et la préparation au romantisme (Az irodalmi megújulás és a romantika előkészítése).

Le romantisme (A romantika).

L'approche de la révolution: l'influence de Kossuth (A forradalom közeledése: Kossuth hatása).

Le réalisme post-révolutionnaire (A forradalom utáni realizmus).

La réaction contre la tradition classique (A klasszikus hagyomány elleni lázadás).

Après la première guerre mondiale (Az első világháború után).

L'émigration après la deuxième guerre mondiale (Emigráció a második világháború után).

A felosztás hasonló ahhoz a felfogáshoz, mely a polgári irodalomtörténetírásnak a szerző által használt forrásműveiben található. (Pl. I. Kont *Histoire de la littérature hongroise*, d'après C. Horváth, A. Kardos et A. Endrödi, Budapest—Paris 1900, A. Szerb *Magyar irodalomtörténet — Histoire de la littérature hongroise* — 2 vol., Kolozsvár 1934.) A korszakolást, a forrásokat figyelembe véve elfogadhatónak tartjuk, bár a XX. századi fejezet előzetes felvilágosítás hiányában érthetetlen, az utolsó korszak pedig teljesen önkényes. Az elmúlt évtized kulturális és tudományos együttműködését tekintve ezzel a képpel is meg kell elégednünk.

A kezdetektől Mohácsig a legösszefüggőbb s talán a legszebben megírt rész. Szépen sikerült a magyar renaissance rajza Vitéz János, Hunyadi Mátyás és Janus Pannonius alakjával.

A reformáció elnyújtott fejezetében érezhető a bizonytalanság az irodalmi fejlődéssel szemben. A reformáció gazdag irodalmából Károli Gáspár, a Zrínyi előtti időszakból Tinódi Sebestyén és Balassi Bálint jól jellemzett képe maradt fenn. Nem keresünk neveket, (pl. Rimay, Heltai Gáspár, Bornemisza Péter) érzékeli szeretnénk a Zrínyi előtti irodalmi korszak főbb vonásai közül legalább a magyar nyelvűség előretörésének és a polgári jellegű irodalmi fejlődésnek megőrkítésre méltó mozzanatát. Zrínyi után egész Rákócziig Transylvánia következik: Bethlen Miklós, Gyöngyösi István és Pázmány Péter! A francia szempontból kiemelt Szecezi Molnár Albert és Apáczai Csere János zárják a fejezetet érdemeikhez illő méltatással.

A hanyatlás. Horváth János 1711—1772-ben jelölte meg e korszak határait „Az átmeneti kor” címmel. Az új periodizáció megerősítette e határokat „A nemzeti művelődés visszaszorításának és a felvilágosodás előkészítésének irodalma” elnevezéssel. Pierre Barkan felhasznált forrásaihoz híven a kuruc költészet mellett Faludi és Amade elhalványított alakját említi, akik — a XVIII. századi magyar próza chef-d'oeuvre-je szerzőjének, a Mme de Sévigné szelleméhez Barkan által is méltónak ítélt — Mikes Kelemen társaságában hirdetik a kietlenséget.

A következő, lényegében helyesen meghatározott fejezetben a francia, a német, a latin s a félreértett népi iskola mellett elsikkad irodalmunk nemzeti fejlődése, éppen az eredetiség elvének erőteljes érvényesülése időszakában. A korszak anyagában gazdag; elfogadható rend uralkodik, bár Bessenyei és Kazinczy méltatása mellett Berzsenyi, Csokonai és Kölcsey jellemzése kifogásolható.

Irodalmunk történetének vázlatos rajzában A romantika című fejezetben már kiütközik a szerző módszerének gyengesége. A külföldi hatások és a szellemes, de felületes párhuzamok állandó hangoztatása kezd elviselhetetlenné válni. Szaporodnak a nevek, a művek, zsugorodik és szaggatottá válik a szöveg. Az Akadémia megalapításától Világosig minden van itt, csak éppen nincs a helyén. Kisfaludy Károly még egyszerű annyit helyet kap, mint Vörösmarty; Kemény Zsigmond is ebbe a fejezetbe kerül.

A forradalmi időszakban Kossuth, Petőfi, Jókai, Madách a főalakok. A Petőfi-kép megközelítőleg betölti szerepét. Az ember tragédiájának bemutatása akaratlanul is mosolyra készíti az embert, s nem vet jó fényt Madách nagyságára, akit ugyanakkor kiemel. Madáchnak több idegen nyelvű fordítása van, vajon olvasta-e, a szerző? Ez a kérdés különben egyre többször merül fel bennünk. A rövid kísérő szöveg, a jelzők, félmondatok vagy mondatok gyakran nem fejezik ki egy-egy író életművének lényegét vagy az irodalom történetében betöltött szerepét.

A forradalom utáni realizmus c. részben az első dícséret Drák Ferenc szónoki művét illeti. Arany a főhelyet foglalja el, irodalom, költészet se előtte se utána. Jókai, Kemény, Madách, Eötvös, Vörösmarty már szerepeltek az előző fejezetekben. A realizmus kérdésének a cseh és a lengyel irodalom ismertetésénél oldalakat szenteltek. A mi szerzőnk nem ilyen bőkezű: „L'introduction du réalisme se réalise lentement d'abord dans les années 1850 avec Dickens et Thackeray, dans la décennie suivante avec Gogol et Tourgueniev, et, à partir de 1870, avec les réalistes français.” (1333.) Igaz, hogy a magyar realizmust még nem határozta meg pontosan. E hézagpótló, előkelő nevekkal megtűzdelt bekezdésénél azonban több található Pierre Barkan forrásaiban is.

Nem kívánjuk ismétetni az időközben megjelent hazai bírálatok részletekbe menő megállapításait és kiigazításait (*Nagyvilág* 1957/7., *ITK* 1957. 3., *Irodalmi Figyelő*, 1957. 2—3.), s ezért nem térünk ki a századvégi, a XX. századi, a mai irodalom bemutatására. Egyet említnünk csupán. Németh László hiányzik a magyar irodalomból. Igaz, hogy a második rész egyik névsorában előkerül neve: „Ladislav Németh, essayist (*Devil*)” Íme! Az utolsó fejezetek hatása alatt súlyosabb ítélet alakul ki bennünk az egész össze-



foglalásról mint amit a szerző valójában érdemelne. A megítélésben igyekszünk méltányosak maradni s a munka egészét szem előtt tartani.

Ismerünk néhány munkát, amelyek az elmúlt évtizedekben a magyar irodalom ismertetésével foglalkoztak a nyugati országokban. A különféle lexikonokban és szótárakban találunk jót is, rosszat is. Ha Pierre Barkan *A karthausit* tartja Eötvös legjobb regényének, Karl Dietrich kelet európai összehasonlító irodalomtörténetében (*Die Osteuropäischen Literaturen in ihren Hauptströmungen vergleichend dargestellt*) Jókait tartotta *A karthausi* írójának. Dietrich szerint legnagyobb drámáirónk: Katona, Vörösmarty és Rákosi Jenő — ahol nyilván Rákosi a legnagyobb, mert neki tanítványai is vannak: az egyik Csúki Gergely! — írja a mű ismertetése során Németh László (*A minőség forradalma*, 1940. III. 161.) A részleteken túlemelkedve Németh László ma is érvényes tanulságokat vont le Dietrich művéből. A fehér hollóként megjelenő kisebb-nagyobb külföldi művek mindig kiváltották a nemzeti felháborodást. A felháborodás moraja után, feledve irodalmunk testén és lelkén ejtett sebeket, nem tettünk többet nemzeti kultúránk, irodalmi örökségünk európai színvonalú eredményeinek idegen nyelvű közzététele érdekében. Nem vehetünk mindent Pierre Barkan szemére. Természetesen sok múlik a szerzőn is. Barkan nem bizonyult a magyar irodalom jeles ismerőjének. Szemléletével nem vitatkozunk, nem adott többet, mint amit forrásai nyújtottak. A művek ismeretének hiánya a források szolgálai követésére kényszerítette s az arányok kialakításában, önállóságát háttérbe szorítva hátrányosan befolyásolta. Adhatott volna többet? A művek ismeretében biztosan többre futotta volna. Úgy véljük, körültekintőbb lehetett volna az alapbibliográfia összeválogatásában is.

Az elavult forrásokat felrészíthette volna Péterfy Jenő *Essais critiques* (Paris 1914) című színvonalas művével (Kemény-, Eötvös-tanulmány). József Attila helyesebb értékeléséhez hozzászolgálték volna a József Attila *Poèmes choisis* (Budapest, 1948. Trad. p. Marcel Lallemand. Cserépfalvi in 8° 26 p.) vagy a *Six poèmes* (Genève 1946. Trad. p. M. Hubay—A. Prudhommeau) c. kisterjedelmű de értékes kiadványok. Vörösmartyról, akit nem méltányolt eléggé, találhatott volna szép megemlékezést *Fête de centenaire du poète hongrois Vörösmarty* (Présidéc p. M. Sully-Prudhomme. Conférence de M. A. de Bertha—Trad. p. lui même. Paris. 1900. Librairie Plon in 8°) c. kötetben. Számtalan fordításhoz, a részletkérdések megértéséhez segítette volna a *Nouvelle Revue de Hongrie* c. folyóirat. A Csokonai, Ady, József Attila megítélése, a XX. századi irodalom zűrzavaros képe az *Encyclopedia of Literature*, New York 1946. (408—423) magyar irodalomra vonatkozó cikkének hatását tükrözi, amelyet Barkan forrásul használt. Ez a cikk terjedelmesebb, mégis termékenyebb lett volna G. F. Cushing rövid cikkének felhasználása, mely a *Cassell's Enciclopedia of Literature* (London. 1953)-ban jelent meg. Cushing alaposabb szakértője a magyar irodalomnak. Bizonyítja ezt a *Hungarian Prose and Verse* (University of London the Athlone Press, 1956) című remek kiadványa. Említett cikke éppen irodalmunk fejlődés-irányának megértéséhez, bibliográfiája modernebb tájékozódáshoz adott volna támaszt szerzőnknek. Pierre Barkan főforrása I. Kont 1900-ban megjelent irodalomtörténete volt. Kont könyvében a magyar irodalom francia bibliográfiája gazdag anyagot kínál a külföldi szakembereknek. Sajnos nagyon elavult, az egyes források 1850-ig mennek vissza. Ennek alapján a XX. század derekán nem is lehet korszerű irodalomtörténetet írni sem franciául, sem magyarul. Az 1825—1867 közti korszak pl. a *La Hongrie moderne* cím alatt szerepel. A francia hatások eltűlésében szintén I. Kontnak, a maga idejében megbecsült és sok szempontból ma is hasznos munkája a ludas (*Étude sur l'influence de la litt. française en Hongrie 1772—1896*. Paris 1902.). Külföldön jól bevált kézikönyv, hatása mindenütt fellelhető; ideje lenne átdolgozni vagy egy újabbat kiadni. Hankiss János és Juhász Géza panorámája (*Panorama de la littérature hongroise contemporaine*, Paris 1930) a maga idejében teljesítette feladatát. Részletes áttekintést csak 1867-től adott. Ma már nem alkalmas arra, hogy irodalomtörténeti összefoglalásnál forrásul használjuk. Nem kicsinyeljük le azok munkáját, akik, ha az idő el is haladt művük felett, mégis tettek a magyar irodalom külföldi ismertetése terén egyet s mást. Bíráljuk Pierre Barkant, mert tele van hibával, bíráljuk a forrásait, mert elavultak. Tudtunk volna jobbat ajánlani a szerzőnek?

Összefoglaló munkát semmiesetre sem. A különböző francia nyelvű sorozatokban bőséggel találhatók nem egészen egyenértékű kötetrevaló, Jókaitól számtalan könyv, Mikszáth és Móricz műveiből is akad néhány. Balassitól mindössze két vers (*A fülemülehez*, *Katonaénekek*), Berzsenyitől három (*A magyarokhoz*, *Fohászokods*, *Ostályrészem*), Csokonaitól csak *A reményhez*, Kőlcseytől, Kazinczytól, Zrínyitől alig egy-kettő. Lefordították a *Bánk bánt* és *Az ember tragédiáját*. Egy szép antológiára telne Babits, Kosztolányi, József Attila, Szabó Lőrinc, Illyés Gyula, Tóth Árpád lefordított

verseiből. Erről azonban kevesen tudnak külföldön, mert a fáradtságos munkával elkészített *A magyar irodalom idegen nyelven* c. bibliográfia (1952) még mindig kéziratban van. Demeter Tibor a hatalmas anyag összeállítója még abban az elégtételben sem részesült, hogy műve nyomtatásban megjelenjék s szerényen, névtelenül bocsátja azt a kutatók rendelkezésére. Egy külföldi szerző összefoglaló munkákra támaszkodik, s ha nem talál ilyet az 1950-es évekből, megelégszik a múlt század végén kiadott művel is. Így üt vissza évtizedek mulasztása. A csehszlovákok 1935-ben adták ki a *Ce qui a été publié sur la Tchécoslovaquie en langues étrangères* c. bibliográfiát. A lengyel irodalom bibliográfiájában monográfiákat és speciális tanulmányok sorát találjuk franciául és olaszul az 1920-as—1930-as évekből. A *La Pologne en France, essai d'une bibliographie raisonnée*, (Paris, 1935) Jean Lenartowicz összeállításában jelent meg. 1954-ben adták ki Párizsban Krakowski Mickiewicz-kötetét. Megérkezett már Simone Marcel *Histoire de la littérature polonaise — Des origines au début du XIX<sup>e</sup>* (Paris, 1957) c. kötet is. Bibliográfiájában az utolsó s a megelőző évtizedből jelentős idegen nyelvű művekre bukkanunk. Eduard Krakowski történeti műve *Histoire de Pologne, l'élan vital d'un peuple de ses origines jusqu'à nos jours*. (Editions du Myrte, Paris) 1947-ből való stb. Folytathatnánk a „Bibliothèque de l'Institut français de Leningrad” és a „Bibliothèque russe de l'Institut des Études Slaves” (Paris) új, modern kiadványaival. Ne csodálkozzunk ezek után, hogy a magyar irodalom aránytalanul kis helyet kap a külföldi költődi ismertetésekben.

Nem Pierre Barkan melegségére hozzuk fel, hogy irodalmunk 1945 előtti feldolgozásához egy nyelvünket nem ismerő franciának nem tudtunk volna többet nyújtani. Érvényes ez a XX. századra és a mai irodalomra is. Az egyes irodalmak bibliográfiái vizsgálata arról tanúskodik, hogy amíg például az angol, a spanyol, az olasz, a svéd stb. irodalom ismertetése túlnyomórészt 1940-es—1950-es évek friss kutatásain alapszik, a szocialista országok irodalmi kutatásainak új eredményei csak elvétve szerepelnek. Az a tarthatatlan helyzet alakult ki, hogy eredményeinkkel a kezünkben tehetetlenül szemléljük egy évszázad porát magán viselő magyar irodalomtörténet vesszőfutását. Már a gyarmati sorban élt népek irodalmának külföldi interpretációja is korszerűbb, mint a magyar irodalomé. Számonkérhetnénk a szerzőtől a *La Nouvelle Critique*, az *Europe* és a *Les Lettres Françaises* évfolyamaiban közölt magyar vonatkozású cikkeket. A lényegen ez sem változtatott volna. A korábbi évtizedekben kialakult személyes és intézményes kapcsolatok csaknem megszűntek. A *Revue des Études Hongroises*, a *Nouvelle Revue de Hongrie*, az *Anthologie de la Prose Hongroise*, az *Anthologie de la Poésie Hongroise*, a *Les Cahiers de la Saison: Terre Hongroise*, a *Poésies Magyares*, a *Gazette de Hongrie* és a *Scènes Hongroises* (Mikszáth-, Jókai-fordítások stb.), *Poètes Hongrois*, *Quelques Nouvelles Hongroises*, *France—Hongrie, Poésies classiques* (Hongroises), *Les Maîtres Conteurs Hongrois*, *Bibliothèque Hongroise de la Revue de Hongrie* (pl. a Bánk bán), *Bibliothèque de la Revue d'Histoire comparée* (pl. La cour de Louis XV. — Journal de voyage du comte Joseph Teleki. 1943. Éditée par l'Institut Paul Teleki, Budapest et par l'Institut hongrois de Paris.) mind, mind a magyar irodalom kincseinek terjesztői voltak odaadó francia és magyar munkatársakkal. A régi formák ahelyett hogy új tartalommal töltődtek volna meg, elsovadtak, az ablakok becsukódtak. Nem kizárólag Pierre Barkan részére soroltuk el a fentieket újabb forrásként, gondolunk a magunk számvetésével is.

Egy nép irodalmán keresztül, melynek művei külföldiek számára alig hozzáférhetőek, nemcsak a külső jegyeket, neveket, címeket, az adatokat akarjuk megismerni, hanem annak belső világához, szelleméhez, eszméihez s azok megértéséhez is közelebb szeretnénk kerülni. Erre az igényre a szerkesztő is feljogosít azáltal, hogy nem szótárírókra, hanem szakemberekre bízta az egyes fejezetek megírását. A kötet fejezeteit olvasgatva a sok eltérő vonás között bizonyos hasonlóság érződik, amely a szerzők egy részére jellemző. Raymond Queneau külön kitér az előszóban arra, hogy a szöveg tekintetében igényesen léptek fel az egyes szerzőkkel szemben. Mindenekelőtt azt kívánták tőlük, hogy a szöveg „attrayante” és „accessible”, vonzó és érthető legyen. A magyar fejezet. főleg a második rész mint olvasmány egyenesen fárasztó. Érezzük ezt más fejezeteken is. Az egyes irodalmakból a válogatás mehanizmusa következtében, mely összefügg a művek nem ismerésével, ritkán kapunk többet az irodalom betűjénél. Az újszerű vállalkozás egyes „szakemberek” felületes munkája nyomán új veszélyeket is hord magában. Kialakulhat egy irodalomtörténeti tolvajnyelv, egy új stílus, melynek nincs se teste se lelke, se sava se borsza, a robot-stílus, amelynek nem szabad teret engedni. Barkan a magyar mellett a finn fejezet megírására is vállalkozott. Carl Gustav Bjurström az izlandi, a dán, a norvég, a svéd irodalom összefoglalását írta. Cyril Wilezkowski pedig a cseh, a szlovák, a lengyel, a szorb, a bulgár, a szerb, a dalmát, a horvát, a szlovén, az orosz, az ukrán, a kárpátaljai ukrán, a belorusz irodalom történetét írta meg. Igen hasznos lehet, ha a szerzőnek áttekintése van több egymással összefüggő irodalomról, érzi a közös jegyeket, melyek az

egy irodalmaknál is érvényesülnek. Kétséges azonban, hogy egy — tudásánál és látókörénél fogva tiszteletreméltó — személy rendelkezik-e olyan alapos tárgyi ismerettel, hogy egy sereg, bár nyelvileg rokon, irodalom történetét megírja. Ha a művek ismerete hiányos, az irodalom történetét, az irodalom történetének bibliográfiájából kell megalkotni, azt is másodkézből. Ennek a veszélye, az élmény hiánya tükröződik a kötetben, s nyomai érezhetők a fejezetek stílusában. Az ilyen mű-irodalomtörténet készítése abba a fogalomkörbe tartoznék, amelyet Faguet híres művében, a *Kontárság kultuszában* jellemzett. Megjegyzésünkkel ennek elkerülésére kívántuk a szerkesztők figyelmét felhívni, ismertetésünkkel pedig egy újabb kiadás sikeréhez szeretnénk hozzájárulni, melyhez szívesen nyujtanánk anyagot is, segítséget is.

Hopp Lajos

## Az orosz verselés

B. O. Unbegaun: Russian Versification. Oxford, Clarendon Press, 1956, VIII + 164 p.

Tekintettel arra, hogy a magyarországi szlavisztikának, valamint a nálunk egyébként örvendetesen fellendült verstani kutatásoknak mindmáig, sajnos, igen elhanyagolt területe az orosz verstörténet (könyvtárainkból hiányoznak a legfontosabb forrásmunkák is!), érdemes ösztönzést merítenünk O. B. Unbegaun gazdag tartalmú és szép kiállítású könyvéből. Aki e munka átfogó tudással és jó arányérzékkel felépített fejezeteit tanulmányozza, bizonyára csodálkozni fog, hogyan is születhetett ilyen kiegyensúlyozott kis összefoglalás a második világháború forgatagában: a szerző ugyanis először a Clermont—Ferrandba menekült strassburgi egyetemen adta elő ezeket az ismereteket, 1942-ben. Később, 1950-ben, az oxfordi egyetemen tartott előadásorozatot nölt ki belőle, s nyilván nagy sikerrel, hiszen a könyvet is az oxfordi egyetem adta ki, igazolva ezzel az angliai szláv kutatások magas színvonalát.

A mű hat jól tagolt fejezetre oszlik. Az I. fejezet kiindulópontja a XVII. századi orosz históriás énekekben is elterjedt párosímű, kötetlen szótagszámú versfaj, amely a maga rendkívül egyszerű, rigmusszerű alkatával voltaképp szinte mindenki számára lehetővé tette a versfaragást. E típust a későbbi szótagszámláló vers sem szorította ki teljesen; még Puskinnak egy-egy népi hangvételű, anekdótaszzerű verse is tanúskodik szívós, irodalom-alatti továbbélésről. A műköltészetben azonban már a XVII. században meghonosodott — lengyel-ukrán közvetítéssel — egy olyan 13 szótagú sor, 7 + 6 tagozódással, amely persze nem „az alexandrin lengyel egyenértékese” (így Unbegaun: 5. p.), hanem egyszerűen egy középlatin metrum, másrészt pedig a magyar kanásznotáritmus közeli rokona. Ezt a ritmikailag még meglehetősen ingatag sort a XVIII. században alakította következetesen trocheusi lejtésűvé Tredjakovszkij, majd az ő újítását elfogadó A. Kantemir.<sup>1</sup>

Tredjakovszkij 1735-ben—vagyis pontosan abban az évben, amikor nálunk is Ráday Gedeon trocheusi formával kísérletezett — már átlépett a szótagszámláló-hangsúlyos vers birodalmába: erről szól a könyv II. fejezete. Az orosz trocheusi és jambusi metrumokat Unbegaun, hivatkozva V. N. Peretts és P. N. Berkov kutatásaira (10—11.) teljes határozottsággal a német verselésből származtatja, s megemlíti, hogy efféle metrikával néhány Oroszországba került luteránus lelkész (Glück, Paus) már a XVII. században kísérletezett. Sajnos, azt a kérdést, vajon Tredjakovszkij ismerte-e ezeket a próbálkozásokat, szerzőnk sem dönti el véglegesen. Érdemes lett volna nyomatékosan utalni arra a tényre is, hogy az orosz költészetbe német közvetítéssel átkerült versformák végeredményben neolatin, azaz provençal, francia és olasz eredetűek, hiszen a legtöbb metrum európai története messze a középkorba nyúlik vissza.<sup>2</sup> A jambusvers behatolásával kapcsolatban vártuk volna annak a ténynek kiemelését is, hogy a jambusvers nemcsak az oroszoknál nyugati jövevény, hanem jövevény minden más szláv népnél, sőt más közép-európai népeknél, így a magyaroknál és a románoknál is.

A történeti vezérfonal nagyjából a XVIII. század második felében szakad meg; teljes metrikai repertóriumot, az egyes metrumok és strófatípusok behatolásának kimerítő áttekintését 10 éves munkától nem is várhatjuk. Így tehát a szótagszámláló-hangsúlyos vers meghonosodása után Unbegaun már rá is tér egyes fontos versfajok elemzésére:

<sup>1</sup> Vö. Unbegaun: 6—7, valamint Gáldi L.: FilK. 1955. 126—6.

<sup>2</sup> Vö. P. Verrier, Le vers français. III. Les adaptations germaniques.

különösen kiváló — Tyimofejev nyomán — az *Anyegin*ből ismert nyolcas jambus ritmikai változatainak táblázatos bemutatása (az egyes típusok gyakoriságára utaló százalékokkal: 19.). Mindemellett hiányoljuk az egyes ritmikai változatok kifejező értékének, expresszív funkciójának legalább futólagos tárgyalását; még arról sem történik említés, hogy a nyolcas jambus, hosszú strófákba szerkesztve, nyilván nem csupán német minták nyomán lett ódai műfaj már Lomonoszovnál, hanem egyszersmind XVII—XVIII. századi klasszikus francia ódaköltők, így J. B. Rousseau példájára.

Természetesen részletesen foglalkozik Ungebaun nemcsak a két, hanem a három ízből álló ütemekkel is: az utóbbiakkal kapcsolatban azonban, amikor például az amphibrachysok alkalmazásáról szolt (48.), mindjárt megemlíthette volna a keresztrímes, amphibrachikus sorok (11—9—11—9 szótag) „bomlásából” származó formákat is, első-sorban Majakovszkijnak egyik idetartozó, heroikus hangzású versformáját, amelyből az eredeti metrumképlet olykor hibátlanul kiérzik.<sup>3</sup> S ha már Majakovszkijnál vagyunk, azt sem tartjuk egészen szerencsésnek, hogy Ungebaun Majakovszkij metrumnélküli sorképleteit olykor elhatárolás nélkül a francia „vers libre”-rel rokonítja; e vonatkozásban hangsúlyozni kellett volna, hogy nyilván csupán a *rimes* „vers libre” jöhet számításba, s nem egyes korunkbeli francia költők (pl. Éluard) *rimtelen* szabadverse!

A könyv IV. fejezete talán a legújyszerűbb és a legérdekesebb: itt ugyanis a szerző, főleg saját megfigyeléseire támaszkodva, a ritkább versformák egész sorát clemzi, s jól mutatja be a klasszikus metrumok fokozatos bomlását s immár orosz talajon sarjadt sajátos változatait. Példáinak javarésze modern költőkből származik, de azért kijelöli többek közt Zsukovszkij daktillikus lejtésű, cári himnuszának (1814) fejlődéstörténeti helyét is (92.): ezzel kapcsolatban az összehasonlító verstörténet kutatója meglepetéssel fedezheti fel, mennyire e mintából indult ki a román Alecsandri is, amikor a románoknak a legújabb időkig énekelte nemzeti himnuszát megalkotta.

Néhány másodlagos vers-sajátság<sup>4</sup> tárgyalása után a könyv zárófejezete az orosz rím változatainak kiváló elemzése nemcsak klasszikus költők alapján, hanem Jeszenyin, Majakovszkij, Tvardovszkij és mások rendkívül változatos rímleleményeinek figyelembevételével: amint várható is volt, a *nyelvész* Ungebaun persze a legmerészebb összecsengéseket magyarázni is tudja az orosz fonetika tényeinek gondos, körültekintő bevonásával. E szép fejezet nyelvészet és verstan egymásrautaltságának egyik igen meggyőző bizonyítéka.

A műhöz értékes bibliográfia csatlakozik: ebben a szerző nemcsak a szovjet vers-kutatás eredményeit foglalja össze s kíséri találó kritikai megjegyzésekkel, hanem olykor kitekint a korábbi tanulmányokra is, s helyesen mutat rá többek közt V. M. Belijnre a négyütemes jambus orosz sajátosságait elemző régebbi (1910) cikkére. Az újabb kutatók közül V. M. Zsirmunszkij, B. V. Tomasevszkij és L. I. Tyimofejev műveire történik leggyakrabban hivatkozás, de szerepel a könyvészeti áttekintésben néhány orosz rímstótar éppen úgy, mint A. P. Kvjatkovszkij poetikai szakszótára (1940) s N. Sz. Trubeckojnak egy szinte feledésbe ment párizsi cikke az orosz csasztyuskák ritmusáról (1927). Aránylag igen szerény viszont az orosz népi verselésre vonatkozó munkák száma. E tekintetben F. E. Korsnak immár klasszikus művén kívül csupán M. P. Stokmarra hivatkozik Ungebaun; Stokmar saját teóriájával kapcsolatban fenntartásokkal él ugyan, de melegen méltatja a szovjet metrikus széleskörű tájékozottságát, biztos adatközlését és az orosz népi verselésre vonatkozó nézeteknek művében összeállított történeti áttekintését.

Gáldi László

## Tanulmányok a francia középkori és renaissance-kori színház történetéről

*Gustave Cohen: Études d'histoire du Théâtre en France au Moyen-Age et à la Renaissance.* Paris, Gallimard, 1956, 3. kiadás, 452 + VIII t.

A kötet a középkori francia dráma legjobb ismerőjének általában ritka és nehezen megszerezhető folyóiratokban, ill. kiadványokban megjelent tanulmányait tartalmazza. Megjelenésük sorrendjében az első 1909-ből, az utolsó 1956-ból való.

Gustave Cohen ahhoz a tudósnemzedékhez tartozik, amely a középkori irodalom vizsgálatában a lehető legszigorúbb filológiai módszereket érvényesítette, de ugyanakkor el tudott jutni a roppant terjedelművé duzzadt anyag áttekintő rendszerezéséhez is.

<sup>3</sup> Vö. Acta Linguistica III. 389.

<sup>4</sup> Az enjambement-ről l. az V. fejezetben.

Szerencsés véletlen, hogy e nemzedék legkiválóbbjait (Jeanroy, Faral, Roques) a pátriárkák életkorával ajándékozta meg a sors. G. Cohen is több mint fél évszázaddal ezelőtt kezdett kedvenc témájával foglalkozni: első nagy szintörténeti műve (*Histoire de la Mise en Scène dans le Théâtre Religieux français du Moyen-Age*) 1906-ban jelent meg, s évtizedeken át tanította a középkori irodalmat a Sorbonne-on. Ami talán a többiekől megkülönbözteti, az a középkori irodalom modern életrekeltségére tett sok erőfeszítése, részint magas igényű ismeretterjesztő művek, részint középkori színművek mértéktartó nyelvi megújítása és színrevitele útján.

A kötet hű tükörképe ennek a sokirányú törekvésnek, s már csak ezért sincs meg az az egysége, amelyet a tartalomjegyzék (s a kiadói reklám) el akar hitetni azzal, hogy az egyes tanulmányokat a bennük feldolgozott témák történeti és logikai rendjébe szedve egyetlen mű *fejzeteiként* tünteti fel. Ilyen jellegű gyűjteményt a legritkább esetben olvas el az ember egyváltéban, s csak nyertek volna vele kutatók és érdeklődők, ha a tartalomjegyzék vagy valami más mutató tábla feltünteti a tanulmányok eredeti megjelenési adatait; az olvasó ebből rögtön megállapíthatná, mi itt az új és mi a régi, mi a filológia és mi az ismeretterjesztés. A kiadó számlájára kell írunk azt a technikai hibát is, hogy hiányzanak egyes illusztrációk, amelyekre a szöveg (nevezetesen a III. „fejzet”) részletesebb fejtegetései támaszkodnak, s amelyek nyilván benne lehettek az eredeti kiadványban.

A tanulmányokat három „könyvbe” csoportosítva kapjuk: *A középkor — A renaissance — A középkori színpad feltámadása*. A középső rész a legkevésbé problematikus. A Rabelais-ról szóló nagy tanulmány a Rabelais-irodalom régi kincse: 1911-ben jelent meg először a *Revue des Études Rabelaisiennes*-ben. Eredményei átmentek a szövegkiadások jegyzeteibe és a Rabelais-kutatók köztudatába: Rabelais számtalan kifejezését, képét, hasonlatát, leírását, jelenetét, stílusötletét sikerült korabeli misztériumokból és bohózatokból megmagyarázni; az utóbbiak közül elsősorban a *Pathelin* hatása jelentős egyes jelenetek és Panurge alakjának megformálásában. Ugyanebből az időből (1910, ill. 1911) való a *Fogoly Kleopátra* (Jodelle tragédiája, 1552) egy modern előadásának rövid bírálata, valamint néhány Rabelais-szövegrészlet magyarázata, amely Szent Márton legendájával kapcsolatos. Két újabb cikk Marot-nak, ill. Ronsard-nak a színpaddal és a színészek világával való kapcsolatát vizsgálja: érdekes, de — a tényeknek megfelelően — eléggé jelentéktelen apróságok.

Részletesebben kell szólnunk a középkorról: nemcsak azért, mert erről Cohennak is több a mondanivalója, hanem azért is, mert a homályos pont is jóval több ezen a területen. A „műfajok”: tanulmány, adalék, akadémiai felolvasás, ismertetés. Legnagyobb részük régi keletű: így a középkori „rendezés” fejlődéséről szóló összefoglaló tanulmány (1910 — itt a III. „fejzet”), amelyben nemcsak megmagyarázza bizonyos színpadi eljárások, nevek, szerepek középkori eredetét és továbbélését Corneille koráig, hanem egyúttal lándzsát is tör a szimultán díszletű színház mellett. A cikk tudományos anyagának bővebb kifejtéséért azonban előzőleg megjelent s már idézett könyvéhez kell fordulnunk (*Histoire de la Mise en Scène*. . . 3. kiad. 1956.). Hasonlóképpen egyik könyvének (*Le Livre de conduite du Régisseur et le Compte des Dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*. . . 1925.) népszerűsítő felhasználása az az előadás, amelyet az 1501. júliusi mons-i nagy misztérium-játékokról tartott Monacóban (XIII.), azzal a különbséggel mégis, hogy ezúttal jobban hangsúlyozza a díszlet egyes *helyeinek* (*lieu, mansion*) játék közben történő átalakítását.

A II. tanulmány reflexiókat tartalmaz azokra a híraló megjegyzésekre, amellyel az irodalomtörténészek a chantillyi 617. sz. kézirat misztériumainak és moralitásainak szövegkiadását (1920) fogadták. Cohen itt megerősíti azt a véleményét, hogy a darabok liège-i, ill. vallon eredetűek; a natívításokban pedig továbbra is a legrégebb francia natívítás-misztériumokat látja, amelyek eredeti alakjukban a XIII. századra mennek vissza. (E. Hoepffner a XV. századra tette őket.) A IV. „fejzet” két önálló adalékot von össze egy cím alá (*Deux termes de scénologie médiévale*): az elsőben kimutatja, hogy a középkori drámákkal kapcsolatban elterjedt *mansion* műszó (amely a szimultán díszlet egy-egy színét jelenti) a *Jeu de la Résurrection* (XII. sz.) „színi utasításaiból” került át — P. Paris, Petit de Julleville és Cohen közvetítésével — a modern szaknyelvbe, bár eredetileg csupán a sokkal használatosabb *lieu* szinonimája volt. A másodikban a „manteau d'Arlequin” elnevezés (a színpad állandó drapéria-kerete) eredetével foglalkozik, de a gyér adatokból ő sem tudja tisztázni a pontos összefüggést az Erlenkönig—Hellequin, az ezzel kapcsolatban emlegetett „Chape” és a középkori szín elmaradhatatlan része, a „Gueule d'Enfer” között.

Nyilván a teljesség kedvéért került ide két régi *Romania*-cikk: a *Vak és a Szolga* különféle feldolgozásairól szóló igen fontos témátörténeti tanulmány, amely egyúttal a

középkori dráma eredetének vizsgálata is, valamint egy XIV. századi *Passió* létét jelző adalék, amely segít betölteni azt az űrt, amely a XIII. századi „fél-liturgikus” drámát és a XV. századi nagy misztériumokat elválasztja. Az utóbbihoz kapcsolódik egy újabb adalék (1938) két avignoni drámai előadásról; az előbbihez pedig a *Vak és Béna* nálunk is jól ismert motívuma világirodalmi változatainak áttekintése (1913). A régi, filológiai jellegű tanulmányok közül az említett *A Vak és a Szolga*-cikken kívül kettőt kell kicselelnünk. Az egyik *Az Emmausi Zarándokok* jelenetéről szóló (1910), amely M. Wilmotte tételét konkrét példán igazolva, bemutatja, hogyan elevenedett meg egy evangéliumi részlet a liturgikus drámában, hogyan bővült ki fokozatosan, s épült ki benne komikus-bohózáti jelenet abból a lehetőségből, amely benne eleve adva volt. A másik egy 1931-ben tartott akadémiai felolvasás a latin „komédiáról”. (Az idézőjel Cohentől származik, és a műfaji bizonytalanságot jelzi). A szerző ugyanis ez idő tájt készítette elő volt tanítványai közreműködésével néhány elégikus disztichonban írt latin mű kiadását, amelyek valószínűleg mind a Loire-vidék iskoláiban keletkeztek a XII. század közepén, ill. végén. Az előadás először elemezte részletesen e részint elbeszélő, részint drámai jellegű írások műfaját, keletkezését, tartalmát, ábrázolásbeli és stílusi problémáit, de mivel ez az elemzés tartalmában egészen, sőt részint megfogalmazásában is átkerült a kiadás előszavába (l. *La Comédie Latine en France au XII<sup>e</sup> siècle*. . . Paris, Les Belles—Lettres, 1931, t. I. pp. V—XLV.), új megjelentése nem volt feltétlenül nélkülözhetetlen.

Részletesebben kellene kitérnünk az újabb keletű tanulmányokra, de ezek között, bármely óriási anyagismeretre épülnek is, egy sincs olyan, amely az előbb említettek tudományos jelentőségével felérne. Az I. „fejezet” hasznos áttekintést ad a X—XII. századi liturgikus és fél-liturgikus drámai emlékekről. — Az *Orléans ostromáról* szóló misztérium elemzése (XI.) egy előadássorozat részlete, amelynek során Cohen Jeanne d’Arc alakjának ábrázolásával foglalkozott a XV. század költészetében. — Erős kritikával kell fogadnunk azokat a rövid megjegyzéseket, amelyeket a szerző az utóbbi évtizedek egyike legfontosabb francia színháztörténeti leletéhez fűz (XV. *Un recueil de farces inédites du XV<sup>e</sup> siècle*). A szóban forgó 53 bohózat 1949-ben megjelent kiadásának előszavában Cohen — erősen kibővítve — megismétli a már itt jelzett feltevéseket; ezek egy részének tarthatatlan vagy könnyelmű voltát F. Lecoy meggyőzően mutatta ki bírálatában (l. *Romania*, 1950, pp. 513—530.). — Érdekes és megfigyelésekben gazdag, de viszonylag kevés újat és jelentőset tartalmaz az a tanulmány, amely Mária Magdolna alakját vizsgálja a középkor vallásos drámáiban, elsősorban Marcadé, Gréban, ill. Jean Michel XV. századi nagy passióiban (XII.). — Szeretnénk viszont kiemelni azt a bohózatokról szóló írást (XIV. *Les Grands Farceurs du XV<sup>e</sup> siècle*), amely egy sereg apró adalékot fog össze színre mesterkéltnek ható egységbe — de ki tudja? talán hálásaknak kell lennünk azért, hogy a részletfelfedezéseket nem öntötte fel Cohen „módszeres” értekezésébe. Különösen figyelemreméltó, amit az első öt rövid és nyilván szándékosan ötletszerű bevezető fejezet után a kor két gyakran emlegetett figurájáról, Maistre Mouche-ról és Triboulet-ról, valamint a bohózatok állandó szerepeiről mond. „Maistre Mouche” valószínűleg nem egyetlen személy neve, hanem egész farceur-dinasztia tagjaié, akik társulatvezetők, színészek, bővívesek és akrobaták voltak egyszemélyben, s Triboulet-val egyetemben, aki ráadásul termékeny szerzőnek is mutatkozik, a „hivatásos” színészet megerősödéséről tanítkodnak.

Ami most már a részlettanulmányok általános és elvi vonatkozásait illeti: mindekelőtt szembevetendő, hogy G. Cohen mennyire egységes álláspontot képvisel, s hogy szemlélete milyen lényegtelen módosulásokon ment át az elmúlt ötven év alatt. Ez nemcsak azt jelenti, hogy helyesen ismervén fel bizonyos kérdéseket (elsősorban a középkori rendezés elveire s a XV. századi színjátszásra áll ez), az újabb adalékok csupán megerősítették addigi álláspontját, hanem azt is — sajnos — hogy a régi, XI—XIII. századi anyag homályos kérdéseiben egyetlen jelentős felfedezés sem készítette újabb állásfoglalásra. Márpedig ezekben a kérdésekben a legkisebb szövegtörődék is többet használ minden okoskodásnál, s ha most mégis rámutatunk ezekre a homályos pontokra, ezt azért kell megtennünk, mert a tanulmányokban adott válaszokat éppen az anyag szegénység miatt gyakran igen nehezen bizonyíthatónak vagy önkényesnek érezzük.

A középkori dráma eredetének kérdésében G. Cohen itt is, mint másutt (l. különösen: *Le Théâtre en France au Moyen-Age*, Paris, 1948), a kultikus-rituális eredet tételét vallja, s itt segítségére jön a görög és perzsa dráma sokat idézett születésének *analógiája*. De vajon nem élt a középkoron át megszakítatlanul (?) egy profán, sőt pogány hagyomány is, az antik mímusoké és leszakasztottalké? Vitalis mímusnak a IX. századból származó sírfelirata, amit Cohen a kötetben kétszer is idéz, Plautus, ill. a késői latin vígjátéki hagyomány utánezata azokban a „komédiákban”, amelyeket épp Cohen adott ki — nem lehetnek szemei ennek a profán láncnak? A szerző maga is számol ennek az antik hagyom-

mánynak a szerepével. Nem tudjuk azonban, hozott-e ez létre olyan népi nyelvű színját-  
szást, amely megelőzte a „fél-liturgikus” drámát. Nem tudjuk, hogy az iskolai komédia  
élt-e, hatott-e az iskola falain kívül is. Nem tudjuk, mit köszönhetnek neki a jongleurök.  
Amit Cohen a *Babio* komikus trükkjeinek továbbéléséről mond — ti., hogy a hang elvál-  
toztatása előfordul a *Vak és Szolga* jelenetében, a betegség tettetése pedig a *Pathelin*-  
ben — pusztán *analógiák*, nem pedig bizonyított átvételek; az iskolai színjátszás éppúgy  
örökölhette trükkjeit a népi bohózatokból, mint fordítva, és Cohen maga is hangsúlyozza  
más helyen, hogy ezt a latin komédiát megelőzik az első fabliau-k (Richeut) . . . Talán az  
első jongleur-monológok is? A hang elváltoztatásában vagy a tettetésben rejlő komikus  
lehetőség egyébként is annyira általános és kézenfekvő, hogy az ilyen ötleteket talán azok  
közé a komikus alapformák közé lehetne sorolnunk, amelyek bárhol és bármikor újra  
„feltalálhatók”.

Nem sokkal többet tudunk mondani a liturgikus dráma és a jongleur-bohózat  
kölcsonös viszonyáról sem. Ami bizonyíthatónak látszik, az a liturgikus dráma spontán  
kifejlődése a szertartásból, amely eleve hordoz magában szimbolikus gesztusokat és  
dialógusszerű szövegrészleteket. Meggyőző Cohennak az a tétele is, hogy ez a liturgikus  
dráma magában foglalta a lehetőséget komikus jelenetek kiépítésére is, s ez utóbbiak szer-  
vesen illeszkednek bele az evangéliumi történetek megelevenítésébe. De magával a litur-  
giával és a papi műveltséggel nehéz megmagyarázni e komikus jelenetek kiépülésének  
*okát és módszerét*. Hogy az előbbiben a laikus városi tömeg részvételi igénye, az utóbbi-  
ban a jongleurök verstechnikája szerepet játszik, azt hiszem, kétségtelen. De hogy ezek  
a komikus jelenetek tényleges bohózatokat utánoztak volna vagy vettek volna át (Petit  
de Julleville, Creizenach), nem bizonyítható: a ma rendelkezésünkre álló adatok a litur-  
gikus és fél-liturgikus dráma időbeli elsőbbségéről tanúskodnak. Azt jelenti-e ez, hogy  
magát a bohózatot is a fél-liturgikus drámából kell eredeztetnünk, mint arra Cohen haj-  
lik, aki még az első igazi bohózatról, a *Vak és a Fiú* jelenetéről (Tournai, XIII. sz. vége) is  
felteszi, hogy egy fél-liturgikus dráma önállósult jelenete? Ennek a feltevésnek más nehé-  
ségei is vannak, mint amelyeket G. Cohen maga is említ (149—150. p.); ha ugyanis  
a XIII. század profán drámái emlékeinek egy része valóban visszavezethető is a templomig,  
mint például a tékozló fiú történetét feldolgozó *Courtois d' Arras*, mit kezdünk az olyan  
emlékekkel, mint az *Aucassin et Nicolette*, amelyben Mario Roques a jongleurök komikus  
repertoárjának egyik darabját, valamely drámai jellegű műfaj egyetlen ráánkmaradt  
példányát sejtí? Igaz, hogy az *Aucassin és Nicolette* drámai jellegét Cohen nem is fogadja  
el. (Vö. *Le Théâtre en France au Moyen-Age*, p. 74.).

Természetesen azzal is számolnunk kell, hogy Cohen értéktételei itt-ott erősen  
elfogultak, s ez nemcsak a rajongó kutató elfogultsága, aki egy életet szentelt valamely  
probléma megfejtésének, hanem a katolikus emberé is, aki lélekben azonosulni akar  
azzal a szellemmel, amely a középkor vallásos drámáit fűtötte. Ezek az ítéletek s szorosab-  
ban vett irodalomtörténeti tanulmányokban csak mellékesen és ritkán jelentkeznek,  
s ebben a régi filológus-iskola nem csekély erénye mutatkozik meg. Más jellegű cikkek-  
ben már inkább hajlamos elnagyolt, kissé patétikus megfogalmazásokra: tárgyvilágosabb  
mérlegeléssel aligha fogjuk a misztériumok Mária Magdolnáját a világirodalom leg-  
nagyobb alakjai mellé emelni, nem látjuk éppen a XIII. századot a „Nagy Század-  
nak”, s kissé kételkedünk a XII—XIII. század embereinek feltétlen hitében.

A kötet utolsó részének már nem velejárója, hanem nemzője ez a lelkes elfogultság,  
amely lírai hangot ad a d'Annunzióról való napló-jellegű megemlékezéseknek (1910—11-  
ből), a breton népi misztériumok modern feltámasztásáról szóló beszámolóknak, s külön-  
ösen annak a befejező tanulmánynak, amelynek egyelőre lefordíthatatlan a címe: *Expé-  
riences Théophiliennes*. (Mikor és hol jelent meg? A cikk végén semmi utalás, a szöveg  
1936-ot sejtet). A *Miracle de Théophile* Rutebeuf drámája a XIII. század végéről. Cohen  
1933 tavaszán hallgatóival előadatta a Sorbonne egyik termében, s hallgatói azóta cso-  
portba szerveződve és újra — meg újra rekrutálódva egy sereg országban bemutatták  
már a középkori francia dráma nevesebb emlékeit; maga a *Théophile* az ezredik előadás  
körül jár. Cohen könyve bevezetőjében ezt a „feltámasztást” tartja a legértékesebbnek  
pályafutásában. Magáról a kísérletről, a középkori dráma rendezési elveinek mai lehető-  
ségeiről, maguknak a drámáknak irodalmi értékéről csak akkor beszélhetnénk, ha lát-  
tunk volna is ilyet; de a beszámoló s a néhány mellékelt felvétel is adhat róla némi fogal-  
mat az érdeklődőnek.

Lakits Pál

## Az Erzsébet-kori szerelmes szonett

J. W. Lever : The Elizabethan Love Sonnet. London, Methuen, 1956, 282 p.

J. W. Lever tanulmánya bevezetőjében rámutat a könyv hézagpótló jellegére. Sidney Lee 1904-ben írt bevezetője óta, mely tulajdonképpen a szonett-válogatás kérdéseit volt hivatva tisztázni, nincs elméleti mű, mely ennek a fontos műfajnak kérdéseivel foglalkozna. Lever elveti azt a romantikus elvet, miszerint a szonett a költő belső énjének legtisztább kifejezője, és mélyebb okokat keres.

Kutatásai két irányban folynak. Részint nyomozza a petrarcai forma utánzásának okait, részint az angol líra korai hagyományait. Fejezetei, melyeket utazásnak nevez Petrarcatól Shakespeare-ig, a formai és tartalmi elemzés szerencsés összekapcsolásának termékei.

Első fejezete a szonett hagyományával foglalkozik, melyben a provençe-i líra és a toscanai szonett tradíciói egyesülnek. Az így kialakult műfaj fő tartalmi pillére a női eszmény istenítése, melynek tartalmi kifejező eleme a metafora. A metafora lehet kötött és kötetlen. A szonettben a kétrétűség tartalmi és formai szempontból is elkülönül, mind az oktávban, mind a szesztettben kétféle versmérték dominál. A szesztett tartalmilag és formailag lezáró jellegű.

Az angol költő számára a szonettnek nemcsak formai, de tartalmi tradíciói is idegenek. A nő istenítése még a romantikus költőknél is ritka. Az angol lírában a szerelem szárnalmas, törekeny érzés, nincs meg benne a déli irodalmak szenvedélyes tüze.

Az ó-angol líra clégikus hangját felváltja a középanyol epika moralizáló hajlama. A Tudor-költőkre vár a feladat, hogy a tartalmilag és formailag új műfajt meghonosítsák az angol irodalomban.

A második fejezet Sir Thomas Wyatt költészetével foglalkozik. A szerző azt a kérdést veti előtérbe, hogy Wyatt értékelése mind a mai napig hamis utakon jár. Wyatt kiváló lírikus, de szonettjei merevek. Tillyard szerint is kár, hogy Wyattot a szonett úttörőjének tekintjük, mert az elhomályosítja igazi értékeit.

Wyatt szonettjeinek gondosabb vizsgálata azonban már érdekes eredményeket hoz. Bár korai szonettjei az olasz eredeti fordításai, de sohasem szolgálaiak, és mindig tartalmaznak új elemeket. Verssorai nem követik az olasz mintát, többnyire tíz-szótagúak és hangsúlytalanok, gyakori már a couplet-végződés, melyet pihenő vezet be. Nem ragaszkodik az olasz eredeti 8 + 6 soros tagolásához, gyakori a 3 × 4 + 2 soros minta is.

Wyatt nemcsak formai újító, ciklusa utolsó szonettjei nem szerelemről szólnak. A politikai utalások már egyéni élményből táplálkoznak, így hangjuk őszintébb, mint a szerelmi szonetteké. Különösen mélyek a saját fogságáról, Thomas Cromwell bukásáról írt szonettek.

Wyatt legfőbb erénye, hogy újító és kezdeményező. Szakít a XV. századi költészet hagyományával és meghonosítja a szerelmi lírát és a szonettet. Helytelen azonban Wyattot iskolaalapítónak, antológia-költőnek tekinteni. Igazi tehetség ő, aki az olasz mintát asszimilálja és átalakítja.

A tanulmány harmadik fejezete Surrey-val foglalkozik. A költő szerencsétlen élet-körülményei rányomják bélyegüket egész költészetére. Műveit Wyattéval ellentétben, túlértékelték a múltban. Ebben az első „bűnös” Tottel, aki antológiájában Wyatt költői ikerpárjának tüntette fel, holott Surrey messze elmarad mestere mögött, legfeljebb technikai szempontból versenyezhet vele.

Surrey mindamellét háttér fordít a Petrarca-utánzásnak, nem követi az idealizált nőcszmény kultuszt, de az angol szerelmi költészet hagyományait sem. Ehelyett kialakít egy újfajta lírát, mely egyszerű, elegáns, formás. A szonett e fajtájának sok követője lesz a kisebb költők között, míg a nagy költők — mint Sidney és Spenser — csak ifjúkori verseikben követik. A század utolsó évtizedében a Surrey-féle intellektuális költészet döntő győzelmet arat, amikor olyan követőkre talál, mint Drayton, Daniel és bizonyos szempontból Shakespeare is.

A negyedik fejezet Sidneyről szól. Surrey halála és az Erzsébet-kori költői reneszánsz között 50 év telt el. E korszakon végigvonul Tottel antológiájának nagy hatása, mely 1557 és 1578 között 3 kiadást ért meg. Így Wyatt és Surrey versei eljuthattak az olvasók szélesebb tömegeihez is. Más versgyűjtemények is közzétesznek szonetteket. Ezek a jelenségek hozzájárulnak a műfaj meghonosodásához, de Sidney szavait idézve nélkülözik „a költészet erős inait”.

Sidney az 1580-as években indul el költői pályáján az *Arcadiá*ba beszúrt verseivel, melyek a petrarcai hagyományokat egyesítik a Surrey-féle gondolati elemmel. Ezek a



korai próbálkozások is rávilágítanak Sidney úttörő szerepére, amennyiben elvetik a sztereotip költői szóképeket, s egyszerű, természetes angol szavakat alkalmaznak.

Sidney igazi művésze az *Astrophel and Stella* c. gyűjteményben bontakozik ki, mely 108 szonettet és 11 lírai verset tartalmaz (első kiadás 1591, második kiadás 1598). Egy modern szerelmi viszony története tárul elénk érzelmes, szellemes, szenvedélyes előadásban. Sidney költői nagyságának igazi felismerése sokáig váratott magára és napjainkig a kritika alig jutott túl a gyűjtemény önéletrajzi elemeinek kihámozásán.<sup>1</sup>

Sidney szonettje nem a Surrey-féle angol és a Petrarca-féle olasz szonett változata, sok van benne Wyatt késői szonettjei mintájából is. Sidney eredetisége ezen túl megy. Számára az érzelem értelmi elemekben szublimálódik, és a lelki dilemmák elemzése értelmi definíciókban csúcsosodik ki. A wyatti hagyományokon Sidney messze túljut, és költészete nyelvben, formában, kifejezőmódban egyénien zseniális.

Sidney *Astrophel and Stellaja* megjelenése után több szonett látott napvilágot, mint az összes előző évtizedekben. Spenser *Amoretti*je 1595-ben jelent meg, amikor a költő már jóval negyvenen felül volt és a *Faerie Queene* hat könyve már napvilágot látott. Így az *Amoretti* az érett költő alkotása, ellentétben az eddig tárgyaltakkal, akiknél a szonett fiatalkori költői alkotás.

Nincs kétségünk aziránt, hogy Spenser, aki Sidney barátja és Tasso rajongója volt, ne ismerte volna a reneszánsz szerelmi szonettet. Azonban néhány morális versen kívül mégsem hódolt divatjának, itt is csak a szonett-formát alkalmazta.

Az *Amoretti* 1595-ben jelent meg kis nyolcadrét kötetben és a 88 szonetten kívül tartalmazta az *Epithalamion* és a 4 epigrammát. Az *Amoretti* a költő házasságát megelőző udvarlásának története, míg az *Epithalamion* házassága dicsőítése. A kötetnek ez a tartalmi összetartozása okozta azt, hogy hosszú időn át a kritikát csak az önéletrajzi elem kibogozása érdekelte, és a szonettek igazi értelmezése elmaradt. Még a mai értékelés sem egységes az ellentétes nézetek tükrében.<sup>2</sup>

Bár Spenser ismerte az angol és olasz szonett hagyományait és különböző változatait, mégis a legeredetibb utakon járt. Nem a szerelmi szenvedély változatos skálájából merít, hanem az eredményes udvarlás erkölcsi értékeit aknázza ki. Ebből a szempontból szemlélve az *Amoretti* nem egységes, mert 18 szonett kicsik a keretből és inkább érzelmi jellegű. A szonettek többsége egyéni és eltér az európai szonett-hagyomány legfőbb válfajától. Éppen ezért a spenseri szonett nem volt hatással a műfaj további fejlődésére.

A hatodik fejezet röviden foglalkozik a késői Erzsébet-kori szonettel. A XVI. század utolsó évtizedeiben a reneszánsz érzelmi forrongása csúcspontjához közeledett és nagy hatást gyakorolt a kor irodalmi alkotásaira. Míg az elbeszélő és drámai költészet nagy változáson megy át, a szonett-forma mint a romantikus érzelmek és az idealizálás eszköze mintha megmerevedett volna. Sidney ragyogó egyéni kezdeményezése nem szolgált példaként, és 1591 után a szonett-gyűjtemények — Spenser kivételével — a konvencionális szerelmev formai eszközkévé válnak. A késői Erzsébet-kori szonett tartalmilag olasz hagyományokon nyugszik, formailag azonban új elemmel gazdagodik, a conceit állandó stílus-fogása díszíti. Daniel és Drayton szonettjeinek már tartópillérei lesznek a conceitek, és a formális gondolati elem hordozóivá válnak. Így lesz a késő Erzsébet-kori szonett a kor intellektuális nyugtalanságának kifejezője, átmenet a Tudor-szonett és a shakespeare-i szonett között.

A hetedik nagy fejezet Shakespeare szonettjeivel foglalkozik. Shakespeare mintha pályája kezdetén idegenkedett volna a szonettől, ezt bizonyítja néhány kritikus megjegyzése a *Felsült szerelmesek*ben. Ez a darab 1598-ban jelent meg (Lever szerint), míg Shakespeare 154 szonettből álló gyűjteménye Thorpe kiadásában 1609-ben. Nyilván közben Shakespeare legyőzte ellenszenvét egy olyan műfajjal szemben, mely a „húst isteníti és buta libából istennőt csinál”.<sup>3</sup>

Lever nem foglalkozik a szonettek önéletrajzi elemeivel, melyekről — Chambers szerint — több ostobaságot írtak össze, mint bármely más kérdéstről Shakespeare-rel kapcsolatban.

A szonettek — bármilyen is volt Shakespeare viszonya patrónusához, barátjához, szerelméhez — nem mutatnak olyan tartalmi egységet, mint Sidney vagy Spenser hasonló sorozata. Az első 19 szonett szorosan kapcsolódik egymáshoz, de utána megszakad a fonál, és csak helyenként vetődik fel újra. A szonettek gondatlan kiadása, a bevezető és

<sup>1</sup> Vö. : Th. Spencer, *The Poetry of Sir Philip Sidney*, ELH 1945. XII. 4.).

<sup>2</sup> V. ö. Percy W. Lang, és J. C. Smith, *Modern Language Notes* III, ill. V.; Legouis, *Spenser*, 1931.

<sup>3</sup> (v. ö. *Felsült szerelmesek* IV. 3. 74—6)

aláírás hiánya mind arra mutatnak, hogy a Thorpe-kiadás kalóz-kiadás volt, vagyis nem a költő kézírata alapján készült. Több későbbi kiadás megpróbálja a szonettek sorrendjét felcserélni és helyreállítani az eredeti gondolatmenetet. De vajon hol az igazság? Lever megkísérli kideríteni az igazságot, és a szonetteket a következő tartalmi csoportokba foglalja és ezeken belül tárgyalja őket: 1. A kedves; 2. a barát; a) felhívás házasodásra; b) a távollévő költő; c) barátja hibái; d) a költő és riválisai; e) a költő hibái; f) halhatatlanság.

Lever szerint Shakespeare kedveséhez írt szonettjei (a „dark lady”-szonettek) szatirikusak, a szerettét nő istenítésének változatos kigúnyolásai. Az e csoportba tartozó szonetteket a szerző az egész sorozatból válogatja össze.

A második sorozat a baráthoz szól és több mint 120 szonettet tartalmaz. A költő mint a szépség és igazság megtestesítőjéhez szól barátjához. Ennek a csoportnak főszereplője mégis a költő, akinek kedélye állandó érzelmi hullámszóban változik.

A Thorpe-féle 1609-es kiadás legegységesebb része az első 19 szonett, melyben a költő házasodásra szólítja fel barátját. Itt Daniel versritmusa egyesül Shakespeare káprázatos költői szóhasználatával és a Surrey-féle logikus felépítéssel. Ez a sorozat legsikerültebb része.

Másik fontos csoportja a szonetteknek bemutatja a költőt, aki barátjától távol sínylődik. Ezek hangja némileg emlékeztet az első csoport gúnyos hangjára.

Egy kis csoportja a szonetteknek a fent dicsőített barát hibáit, különösen érzéki-ségét tárgyalja. Ez a kritikusi hang a szonetteknek nem sajátja, elődjeinél ismeretlen, és a *Veleneyi kalmár* higgadt életszemléletével rokon.

Azok a szonettek, melyek a költő riválisaihoz szólnak, retorikusak, de egyúttal ironikusak is, ugyanúgy mint a kedveséhez intézettek.

Az utolsó két csoport hangja csalódásba, sőt elkeseredésbe csap át. Néhány szonett gyónásszerűen a költő hibáit tárja fel (CXII, CXVII—CXX). Ezek készítik elő a költő és barátja békülését.

Az utolsó csoport a barátság kiteljesülése, az elmélyült barátság komoly bizonyítéka, mely halhatatlanságot biztosít mindkettőjüknek. Sehol nem üti meg Shakespeare ezt a hangot, és sehol nem adja bizonyítékát nagyobb költői erőnek. A Thorpe-féle kiadás szétdobálta ezeket a költeményeket, melyeknek pedig Lever szerint, nyilvánvaló célja az egész gyűjtemény lezárása. A shakespeare-i szonett a tartalmi és formai elemen túl az Erzsébet-kori líra csúcspontját jelenti.

Lever tanulmánya úttörő munka az Erzsébet-kori szonett értékelésében: módszeresen és eredményesen nyúl a kor szerelmes szonettjeinek esztétikai értékeléséhez. Ugyanakkor szemlélete kissé egyoldalú, merev és nélkülözi a történelmi és társadalmi távlatot. Kár, hogy nem foglalkozik a szonett-divattal, a kisebb költőkkel, az antológikkal. Drayton és Daniel is méltóbb helyet érdemelt volna elemzésében, sajnálatos nélkülözniük kevésbé kiemelkedő költők tárgyalását is, mint pl. Thomas Watson, Constable, Lodge, Barnfield, Barnabe Barnes, Fulke Greville stb. Ezek a költők nagyban hozzájárultak, hogy az olasz szonett meghonosodott és elangolosodott, de egyben degenerálódott is.

Róna Éva

## Pavel Kyrmezer színdarabjai

*Milena Cesnaková-Michalcová*: Divadelné hry Pavla Kyrmezera. Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1956, 300 p.

A régi magyar irodalom s főleg a régi magyar dráma kutatói számára is igen érdekes olvasmány ez a könyv. Cesnaková-Michalcová kisebb monográfiának is beillő bevezetését (68 l.) és a XVI. század csehül író német származású szlovák drámaírójának három — luterista-biblikus tárgyú — darabját<sup>1</sup> tartalmazza.

Kyrmezer erdélyi származású: szülei költöztek Selmecbányára; az apja Erdélyben a királyi kamara alkalmazottja, majd Selmecbánya városi futára volt s a katolikus vallás híve. Annak született a később szenvedélyes luteránus Kyrmezer is, sőt, Selmec-

<sup>1</sup> *Komédia česká o bohatei a Lazarovi*. (Cseh komédia a gazdagról és Lázárról.) — *Komédia nová o vdově*. (Új komédia az özvegyről.) — *Komédia o Tobiášovi*. (Komédia Tóbiásról.)

bánya városnak 1563-ban már Morvaországba küldött bizonyítványa is katolikusnak mondja. Félreértésből-e vagy pedig azért, mert valóban katolikus volt még ekkor, ki tudja? Az olvasóban így hát felmerül a kérdés: miért kellett Magyarország területét elhagynia, miért vállalta az emigránsok sorsát? Egy évszázaddal később majd fordítva történik: Cseh- és Morvaországból jönnek az exulánsok hozzánk a fehérhugyi katasztrófa (1620) után bekövetkezett protestáns-üldözés miatt. Ha biztosan tudnók, hogy távozása idején már luteránus volt, akkor könnyű volna a válasz; megállapíthatnók, hogy a protestáns-ellenes hajszá tette át Kyrmezeret a határon. Így azonban távozásának oka egyelőre titok marad, mint ahogy sok ennek a különben igen érdekes és szenvedélyes természetű protestáns prédikátornak és írónak az életében a még megoldatlan kérdés.

Annyi viszont bizonyos, hogy Morvaországban később is, már ottani házassága, vagyonszerzése, vitái után is csak vendégnek, nem odavalósinak érezte magát: 1580-ban megjelent *Acta concordiae* című munkájában „Paulus Kyrmezerus Pannonius”-ként szerepel. Csnaková-Michalcová hozzáteszi: „A szerző kifejezetten Szlovákiához is fordul benne.” Összeköttesben is maradt hazájával: Bornemissza Péter könyvnyomdájá, melynek nyomdása Mantskovit-Farniol Bálint a nagy magyar püspök halála után Detrekőváráljáról Salm gróf pártfogása alá Galgócra költözött,<sup>2</sup> két művét is kiadta. A magyar tudomány eddig Kyrmezernek csak egy ennél a nyomdánál megjelent művéről, a *Confessio fidei*ről tudott,<sup>3</sup> most — Ján Čaplovič alapján<sup>4</sup> — Csnaková-Michalcová mutatja be, hogy már idézett *Acta concordiae* c. munkája is itt jelent meg, még Detrakővárálján. Már morvaországi tartózkodása alatt is meglevő magyarországi összeköttesei szempontjából figyelemreméltó, hogy a könyv végén levő, Kyrmezerhez szóló üdvözlő versek egyikének egy bizonyos Gál (Gaal) József, a szenici iskola rektora, a szerzője (26. l.).

Csnaková-Michalcová a kutató szenvedélyével s a lelkiismeretes filológus precizitásával állította össze mindazt, amit Kyrmezer életéről a már meglevő s a munkája közben felbukkant források segítségével sikerült összeszednie. Igen alaposan és érdekesen dolgozza ki Kyrmezer morvaországi tartózkodásának részleteit. Jetřich z Kunovic, a teljes vallásszabadság híve, negyvenkét protestáns szekta pártfogója lett a patrónusa. Ez mégis csak arra látszik utalni, hogy a hazájából távozó pap, „eretnekség” miatt kereste az idegen támogatást. Uherský Brodban lett lelkész, ahol a német elem erősítette a luteránizmust, s ott kezdte el szenvedélyes vitáját a csehtestvérekkel, a kor szokása szerint főleg dogmatikus kérdésekről (így pl. a coelibátusról). A protestáns egyházak egyesítését akarta, s az egységfront erejével szeretett volna fellépni a katolikus egyházzal szemben; cz a szándéka olyan szenvedélyes kirohanásokra, sőt tettekre ragadtatta, hogy komoly üldöztetésben lett része, könyvét elkobozták, sőt, pártfogója, akinek fontos volt a csehtestvér földhirtokosok barátsága, uherský brodi állásától is megfosztotta, s egy kis faluban tette meg lelkésznek. Mintha a kor levegőjét egyébként igen ügyesen ábrázoló Csnaková-Michalcová ezen a ponton kissé elfogult lenne hőseivel szemben: a csehtestvérek *Actái* alapján túlságosan önféjűnek, szenvedélyesnek, összeférhetetlennek rajzolja. Ismerjük a hitvíták korát, ismerjük a körülményeket is, s éppen ezért egyik vitázó fél felett sem tudunk pálcát törni.

Ezután Kyrmezer pályájának hanyatlása kezdődik: barátsága a kor híres ariánus kalandorával, Paleológ Jakabbal; mikor az olmüci püspök a esászárú parancsára megindította az utóbbi ellen a vizsgálatot, Kyrmezerre is felfigyelt, — de hőstünk pártfogója a közben elhunyt Jetřich z Kunovic fia, Arkleb z Kunovic menekülést ajánlott neki. Visszatért hazájába. De itt sem volt nyugta, itt az újrakeresztelőkkel és a szociniánusokkal került ellentétbe. Visszatért hát Morvaországba, ahol nagy nyomorban halt meg 1589-ben, miután — hogy létét biztosítsa — meg kellett követnie a csehtestvéreket.

Ami már most Kyrmezer drámaírói tevékenységét illeti, Csnaková-Michalcová a ránkmaradt három dráma s főleg a gazdagról és Lázárról szóló főmű történeti hátterét s keletkezésének körülményeit is tisztázni igyekszik. Bemutatja az európai dráma s a magyarországi iskoladráma helyzetét a XVI. században. Arra a végső következtetésre jut, hogy Kyrmezernek a kor német drámaíróit és a hazai iskoladramát, főleg Stöckel Lénárdot föltétlenül ismernie kellett — de ami darabja művészi kidolgozását, szereplőinek felfogását illeti, egészen biztosan önállóan kellett dolgoznia. Részben igazat is adunk Csnaková-Michalcóvának: a *Komediu česká o bohatei a Lazarovi* (Cseh komédia a

<sup>2</sup> Schulek Tibor, *Bornemissza Péter. 1535—1584. Sopron—Budapest—Győr, 1939. 144—145.*

<sup>3</sup> Schulek, i. h. — Szabó Károly: RMKT, II. 50., 185. sz.

<sup>4</sup> Ján Čaplovič, *Bornemisszova itačiareň a Slováci.* (Bornemissza könyvnyomdájá és a szlovákok.) Knižnica, III—IV. 1951—52. 144—155.

gazdáról és Lázárról) önálló művész kezevonásait viseli; bizonyos kételyek mégis felmerülnek bennünk. Ezek a kételyek abba az irányba mutatnak, amerre a további kutatásnak kell tapogatóznia: jó volna kinyomozni Kyrmezer forrásait. Az, hogy Cesnaková-Michalcová bemutatja: a tárgyat az egész európai drámairodalom jól ismeri a középkorban és a renaissance idején, s megemlíti két hasonló tárgyú német darabot (a G. Macropeidiusét és a G. Rollenhagenét, amely Kyrmezer darabja után látott napvilágot) nem elégít ki. Persze, ezt nem szemrehányásképpen mondjuk; Cesnaková-Michalcová kutatási érdemei az eddig oly ismeretlen Kyrmezer problematikája körül elvitathatatlanok. De ha a Kyrmezer színműve s más Lázárról szóló drámák közötti párhuzamra filológiai bizonyítékot nehezen is lehetne találni, a szövegek alaposabb összevetése minden bizonnyal több világosságot derített volna erre az így eléggé megoldatlan kérdésre. Cesnaková-Michalcová igen ügyesen tapint rá Kyrmezer valóságérzékére: egyszerű — falusi — körülményei között mindössze tizenhárom szereplőt alkalmaz, míg a nagyvárosi viszonyok közt dolgozó Rollenhagennél száznál több személy is felvonul.

Cesnaková-Michalcová elemzése is figyelemreméltó. Élesen elválasztja a kor sematikus frázisait egyes személyeknek valóságérzékéről tanúskodó ábrázolásától. Amíg Lázár személye csak séma s mindössze arra jó, hogy vele a szerző erősitse vallásos mondanivalóját, addig a gazdagnak s feleségének, valamint ivótársainak s szolgájának a rajza a szerző jó megfigyelő képességére s a gazdagok ellen érzett mélyes gyűlöletére vall. Cesnaková-Michalcová kitérő tartalmi elemzéseit már csak azzal egészítjük ki, hogy egyben téved: a protestáns szerző biblizmusa e korban nincs okvetlenül ellentétben a szegények pártfogásával; a társadalmi fejlődés e fokban éppen sok protestáns prédikátor a szociális haladás legfőbb szószólója (Vö.: 42. l.).

Kyrmezer darabjának Cesnaková-Michalcová által említett sajátossága: az ellen-szenves tábor reális ábrázolása mellett Lázár sematikus alakja meglepőnek látszó párhuzamra hívja fel az olvasó figyelmét. Kercken egy évszázaddal később 1646-ban a *Comico tragodia* egyik részeként (Scena secunda, Actus I.) ugyanez a téma a magyar irodalomban is megjelenik.<sup>5</sup> Amit Cesnaková-Michalcová Kyrmezer darabjáról állít, az a magyar szövegre is áll: a gazdag s barátai léha élvkergetése, a feleségnek a szegénnyel szemben tanusított szinte durva lelki részvétlensége, a szolgáló opportunizmusa s a halál prédikáló biblikussága mellett szegény Lázár igazán csak példázati papirosfigura, aki mindössze arra jó, hogy az ő segítségével a szerző ki tudja mutatni igazát. A két darabnak még a nyelvezetében is van e ponton hasonlóság: az ellenszenves szereplők ízes, a cseh, illetőleg a magyar élő beszéd hangulatát felidéző mondókája mellett Lázár monológjai egy prédikáció retorikus jellegével hatnak. Nem akarunk elmélyülni a kérdésbe, ezt hagyjuk a nálunk hivatottabbaknak, csak felvetjük: az egymástól kerek száz év távolságban levő két darab közt az elmondottak után fellelhető-e valamelyes összefüggés? Vajon a keletkezési körülményeit illetően oly homályban levő magyar komédia szerzője<sup>6</sup> ismerte-e Kyrmezer darabját? Láttuk: Kyrmezer nem szakította meg összeköttetéseit Magyarországgal, más — itt megjelent — művei mellett talán darabja is ismerős volt nálunk. De a hasonlóságnak az is oka lehet, hogy esetleg közös a két mű forrása, amelyet ma még nem ismerünk. A filológiai kutatásra ebből a szempontból még sok munka vár.

Cesnaková-Michalcová hasonló módszerrel szól a másik két darabról is. Nem feledkezik meg Kyrmezernek a kor többi irodalmi művéhez képest élőbb, a nép nyelvének frissességét tükröző stílusáról, könnyed (11-es és 8-as) verseléséről sem. Igaza lehet — s ezt a darab előadási körülményei is igazolják — hogy már nem csak iskoladrámák. Kyrmezer egyházközsége, illetőleg pártfogó földesurai számára írta őket, tehát a tanulóifjúságnál lényegesen szélesebb közönségre számított.

Kyrmezer Magyarországról Morvaországba vitte az iskoladráma műfaját, s ezt ott továbbfejlesztve három, a maga nemében művészi színvonalú darabot alkotott. Szerepe ebből a szempontból a Jur Tesák Mošovskýéhoz hasonló.

A szóp bevezető tanulmányt kétoldalas, gazdag bibliográfia, a három — mai, diakritikus helyesírásra átírt — darab szövegét pedig mintaszerű szövegkritikai megjegyzések követik.

Sziklay László

<sup>5</sup> Alszeghy Zsolt, *Magyar drámai emlékek a középkortól Bessenyeiig*. Bp. 1914. Franklin. 181—191.

<sup>6</sup> Alszeghy, i. m. 467—473.

## A spanyol regény 1700-tól 1850-ig

R. F. Brown: La novela española 1700—1850. Madrid, Biografías de archivo y bibliotecas. Dirección general de Archivos y Bibliotecas. Servicio de Publicaciones del Ministro de Educación Nacional, 1953, 224 p.

Reginald F. Brown, a leedsi egyetem professzora és a spanyol irodalom kiváló szakértője, hosszú évek fáradságos munkájával összeállította a spanyol regény bibliográfiáját az 1700—1850-ig terjedő időszakra vonatkozóan.

Brown műve nagyjelentőségű, mert bizonyosságot tesz amellett, hogy a spanyol regény, különösen pedig a spanyol történeti regény művelése nem szakad meg a spanyol irodalom Siglo de Oro-jának, arany századának végével, hanem — az irodalomtörténeteszek megállapításaival ellentétben — tovább él. Egyik-másik mű többszöri kiadása pedig arról tanúskodik, hogy a vizsgált korszak regényeit szívesen olvasták.

Brown a bibliográfiáját 37 lapra terjedő bevezetéssel látta el. A bevezetés első fejezetében melyet *Justificación*nak, Igazolásnak nevez, a szerző kifejti, hogy miért tartotta szükségesnek a bibliográfia összeállítását.

A spanyol regény történetében az irodalomtörténeteszek folytonossági hiányt vélnek felfedezni az 1700-tól 1849-ig terjedő időszakban, pontosabban mindaddig, míg 1849-ben egy folyóiratban meg nem jelent Fernán Caballerónak *La gaviota* (A sirály) c. regénye. A spanyol regénynek másfél évszázadra terjedő „pangási” időszakából az irodalomtörténetek és műbírálók mindössze Torres Villarroel, Padre Isla és Pedro Montegón nevét említik a XVIII. század írói közül, a XIX. század regényírói közül pedig López Soler, Espronceda, Escosura, Larra, Martínez de la Wosa és Enrique Gil munkásságára térnek ki, és nem is azért, mert valami nagy fontosságot tulajdonítanak regényírói munkásságunknak, hanem mert utóbbiak a spanyol romanticizmus más területein végeztek kimagasló munkát. A XVIII. század spanyol kultúrájának sokféle megnyilatkozása közt nem történik említés a regényről pl. Menéndez y Pelayo *Historia de las ideas estéticas* c. művében, de más irodalomtörténet sem foglalkozik e korszak regényirodalmával. Sőt, egyes irodalomtörténeteszek (mint pl. F. Blanco García) kiemelik azt, hogy míg a líra és a dráma terén gazdag eredeti és fordított anyagot találunk, addig a regényírásban teljes pangás mutatkozik. Brown figyelmét éppen ez a pangási időszak vonta magára: hogyan lehetséges az, hogy a regény, vagyis az az irodalmi műfaj, mely oly mély gyökereket eresztett a spanyol földben, és mely olyan dicső hagyományra tekinthet vissza, feledésbe ment volna? Nem valószínű, hogy az esztétikai ideál és irodalmi ízlés éppen olyan országban változott volna meg, mint Spanyolország, ahol a hagyományok tisztetletének nagy múltja van. A bibliográfiai adatok azt mutatják továbbá, hogy a XVIII. században a közönség részéről a logkeresettebb könyvek éppenséggel a regények voltak; s közismert dolog, hogy a XIX. században, a romantika korában pedig a közönség különös élvezettel olvasta a romantikus regényeket. Az irodalomtörténeteszeknek a regénnyel szemben táplált többös vagy elutasító magatartását legfőképpen azzal magyarázhatjuk, hogy nem igen ismerték a vizsgált korszak regényirodalmát. Erre mutat az, hogy tévesen közlik a regények címét és megjelenési idejét, több író munkáját anonimnak tüntetik fel; mivel a korszak sok művéhez nehezen lehet hozzáférni, közelebből nem is ismerték.

Bevezetőjének második fejezetében Brown az általa felhasznált forrásokra tér ki és a gyűjtésnél követett módszert ismerteti. Nehéz munkája volt, mert számos esetben az eredeti mű már fel sem lelhető, csak címe vagy megjelenésének évszáma maradt fenn.

A következő fejezetben Brown kifejti, hogy milyen kritérium alapján végezte a kiválogatást. A gyűjtés során egyre több szerző és mű neve halmozódott fel, ami szükségessé tette, hogy a bibliográfiai anyag összeállítása bizonyos elvek alapján történjék. Jól tudjuk, hogy a regénynek mint irodalmi műfajnak határai nem vonhatók meg élesen. A XVIII. század újklasszikus kritikája mereven ragaszkodik az aristotelési hagyományokhoz, és nem is biztosít polgárjogot a regénynek az irodalmi műfajok közt; a XIX. század romantikus kritikája viszont összekeveri a műfajokat. A XVIII. században továbbá *Historia*, *Aventuras*, *Anécdotas* néven említenek olyan irodalmi alkotásokat, melyek a mai értelemben vett regény kezdeteinek tekinthetők. Ezért nem is csoda, hogy amikor 1788-ban megjelenik Domingo Ugena műve, mely három sorra terjedő címében a *Novela original* szót is tartalmazza, a *Novela* (vagyis regény) szó mögött nem is a regényt jellemző műfajt találjuk. Ettől kezdve gyakran találkozunk a *Novela* szóval a regényírók műveinek címlapjain, de 1830-ig kell eljutnunk, amíg olyan írókkal találkozunk, akik már tudatosan használják ezt a szót, sőt a pontosság kedvéért jelzővel is látják el (*Novela original*, *histórica*, *moral*, *divertida*). Közkezdveltségnek örvendett az írók közt a *Novela*

original española elnevezés, bár a historia, crónica, romance, cuento megjelölés is sokáig tartja magát.

Bibliográfiájába Brown azokat a műveket veszi fel, melyek 1700 és 1850 közt jelentek meg Spanyolországban vagy külföldön spanyol nyelven, és amelyek bizonyos terjedelmű, képzelt történetet ismertettek az olvasóközönség szórakoztatására. Nem szerepelnek a jegyzékben az olyan művek, ahol a Novela elnevezés csak családoknak szolgált, s a mű erkölcsi oktatást, nem pedig esztétikai gyönyörködtetést tűzött ki célul. A mű terjedelménél nem lehetett éles határt vonni, mert abban a korban sem volt élesen elhatárolva egymástól a Novela (regény), a Novela corta (novella) és a cuento (elbeszélés). A kiválasztásnál itt elsősorban az volt a döntő, hogy a mű könyvalakban, vagy valamely kötet részeként jelent-e meg. Természetesen a brosúra-alakban vagy folyóiratokban megjelent folytatásos regények is felvételt nyertek. Itt-ott néhány verses regény is szerepel a bibliográfiában. A fejezet végén Brown megokolja, hogy miért éppen az 1700-as és az 1850-es évet tűzte ki határnak; az előbbit azért, mert a XVIII. századdal az előbbtől teljesen elűtő korszak kezdődik; utóbbit viszont 1849-ben, a már említett *La gaviota c.* regény megjelenési évében is megállapíthatta volna. Ettől az időponttól ugyanis a regény egészen más célokat tűz ki maga elé

Az anyag elrendezéséről szóló fejezetben a könyv szerzője a bibliográfiai anyag elrendezését ismerteti. Tulajdonképpen két jegyzéket ad: az első kronológikus sorrendben ismerteti a műveket az összes bibliográfiai adattal; a második betűrendben adja a szerzőket, illetve a műveket, ha szerzőjük ismeretlen. A két jegyzék kiegészíti egymást, amennyiben a második részből például a többszöri kiadások is megtudhatók. E fejezet végén Brown azzal a kéréssel fordul az olvasókhoz, segítsék őt útmutatásaikkal további művek felfedezésében, az eddigi adatok kiegészítésében. Mint lejjebb látni fogjuk, Brown kérése visszhangra is talált.

A következő, statisztikai jellegű fejezetből megtudjuk, hogy a könyv bibliográfiai jegyzékében 250 szerzőnek több mint 450 műve szerepel; e művek 740 kiadást értek meg; a műveket 53 különböző városban adták ki (köztük 29 külföldi város). A vizsgálat alá vett 150 év a könyvek megjelentetése tekintetében és a spanyol regény fejlődése szempontjából is két egyenlőtlen időszakra oszlik. Az első az 1700-tól 1826-ig terjedő korszakot öleli fel. Jellemző vonása a nemzetiesség (*periodo nacional*): e korszak regényírói távol tartják magukat a külföldi irodalmi áramlatoktól, és nemzeti hagyományokból élnek. Mintájuk a *Don Quijote*, a *novela picaresca* (kópé v. csavargó regény) és a *novela corta de costumbres* (erkölcsrajz). A második időszak 1827-ben kezdődik és a valóságban az 1850-en túlnyúló romantikus korszakot foglalja magába. Mind a két korszakban Madridban nyomtatják ki a legtöbb regényt, kétszer annyit, mint másutt összesen. Az első időszak regénytermelése 180, a másodiké 560 kiadás. Jelentős szerephez jut a regénykiadás terén Valencia és Barcelona, külföldön pedig London, Párizs, Lipcse, München és Velence.

Irodalomtörténeti szempontból Brown könyve bevezetésének utolsó fejezete tartalmaz igényt a legnagyobb érdeklődésre, mert a spanyol regény fejlődéséről szól az 1700—1850-ig terjedő időszakban. A spanyol regény fejlődéstörténetében az 1826/1827. év éles határvonalat húz a hagyományos alapon megírt regény és a modern, romantikus regényírás terén megkísérelt első próbálkozások közt. Az első időszak (1700—1826) regényírói az előző század hagyományainak folytatói; a második időszakban (1827—1850) már egyetlen mű sem emlékeztet (ha csak P. Francisco de Isla *Fray Gerundio c.* műve nem) a regény nemzeti hagyományaira. Hirtelenebb változást és átállítást el sem lehetne képzelni. 1827-ig a regény nemzeti és realista. 1827 után új, idegen eszmék, új gondolatok, célok hatják át a regényírókat; a „nyersanyag” is új. E korszak elején megtaláljuk embrionális állapotban mindazokat a jegyeket, amelyek majd 50 évvel később Pérez Galdós nagy regényírói egyéniségében fellelhetők. Mi sem jellemzőbb az ízlésváltozásra mint Torres Villaroel *Vida c.* regénye, mely a XVIII. század közepén a legnagyobb könyvsiker volt. A regény a *novela picaresca* egyik jellemző alkotása. Milyen sorsot tartogat azonban a XIX. század a spanyol picaresc számára? A könyvből e században már csak egy kiadás jelenik meg, és vele véglegesen letűnik az irodalom porondjáról a picaresco español, az előző korszak regényfőhőse. A modern regény két alkotóeleme az erkölcsök és indulatok rajza lesz, mely a fiatal, meg nem értett és ezért szerencsétlen asszony típusában csúcsosodik ki. A picaresco életének és viszonyosságainak leírása helyébe a budoárban vagy hálószobában folytatott társalgás vagy (nem egyszer levélalakban írt) monológ lép; a megfigyelést az analízis, a váratlan fordulatot a pszichológia, a férfit a női főhős váltja fel. Nagyobb sikert könyvelhet el *Don Quijote* utánzása, de ezek az utánzások jóindulatú bolondot csinálnak Cervantes főhősének alakjából, bár tagadhatatlan, hogy egyik-másik utánzathól az eredeti mű kedvessége és embersége áramlik felénk.

A XVIII. század vége felé egyre erősebbé válik a külföldi irodalom hatása. Egyre-másra jelennek meg Spanyolországban a külföldi regények fordításai, ismertté válnak Richardson, Moz. Radcliffe, de Ducray, Gessner művei, megjelennek *Ossian*, *Werther*, *Atala* spanyol fordításai. A hagyományos spanyol nemzeti regény reális világa egyre inkább feloldódik az érzelme, érzélgősség, panteizmus világában, a regényhősök szubjektív, egyéni és mindenkor intenzívén átélt érzelmeiben; a spanyol regények hősei egyre sűrűbben hagyják el Kasztília napsütötte útjait, hogy egyre távolabbi országokban keressenek terepet érvényesülésükhöz.

A regényirodalomnak fentebb vázolt, új iránya nem talált olyan élénk visszhangra Spanyolországban, mint másutt; kétségtelen azonban, hogy sok spanyol írónak megtetszett az új irányzat. 1785 után jóval több regény jelenik meg mint azelőtt, de alig van szerző, aki önálló utakon haladna, és nem utánozna idegen mintákat.

A függetlenségi háború és VII. Ferdinánd korlátozó rendelkezései jó pár évre megakasztják a modern spanyol regény kifejlődését. 1805-től 1826-ig jóformán nem is jelenik meg eredeti mű. Az olvasóközönség azonban továbbra is szeret regényeket olvasni. 1816-ban a valenciai Mariano de Cabrerizo *Colección de Novelas* című sorozatot indít el, melyben a legújabb európai regényeket jelenteti meg. Ez az ún. preromantikus regény már hevesebb érzelmeket, merészebb tárgyakat kedvel: a szalonhölgyeket kalózzok, aposztaták, boszorkányok váltják fel, az események színhelye az egész világ, a szerelem érzelmét elnyomja a gyűlölet, az olykor unalmas erény helyett a bűn válik érdekesebbé. Az 1806-tól 1826-ig terjedő időszak jelentősége főképpen abban rejlik, hogy Cabrerizo kezdeményezése folytán a közönségben kialakult az új irodalmi ízlés, ami azután a következő időszaki romantikus irodalmának helyes értékelését és megbecsülését eredményezte.

1827-től számítjuk a romantikus regény korszakát. Itt Brown különbséget tesz preromantika (1827—1833), romantika (1833—1844) és utóromantika (1843-tól) közt.

A spanyol hagyományos, nemzeti regény 1826/27-ben lép az új irányzat útjára. Véget ér az 1805 óta tapasztalt pangás időszaka, és a kiadók egymás után adják ki spanyol írók új szellemben írt regényeit (Estanislao de Cosca Vayo *Voylcano*, 1827; *Los terremotos de Orihuela*, 1828; Rafael Húmara y Salamanca *Ramiro, conde de Lucena*, 1828; Ramón López Soler *Los bandos de Castilla*, 1830; Patricio de la Escosura *El Conde de Candespina*, 1832.). A Spanyolország határain túl élő spanyolok is jelentetnek meg könyveket. Ezzel kapcsolatban Brown érdekes gondolatot vet fel: hasznos volna összehasonlító tanulmányt írni arról, hogy milyen elvek alapján és milyen hatások alatt fejlődött ki, külön-külön utakon, a spanyol romantikus regény Spanyolországon belül és Spanyolország határain túl.

A spanyol romantikus regény nem korlátozódik Walter Scott utánzására, kétségtelen azonban, hogy a történeti regény áll továbbra is a közkedveltség középpontjában. A romantikus regényírók a történelem mindegyik korszakát felhasználják, de különösen II. Fülöp kora iránt nagy az érdeklődés, a legnagyobb averzió pedig a középkorral szemben nyilvánul meg.

A spanyol romantikus regényirodalmon belül különbséget lehet tenni a kasztíliai és egyéb (főleg katalán) romantikus regény között. A kasztíliai regény közelebb áll a *Waverley*-típushoz és mérsékelt. A katalán regényirodalom viszont a vér, a kegyetlenkedés, a háthoronzogató jelenetek előtérbe helyezésével igyekszik hatást kelteni.

Brown ebben a fejezetben ismét utal arra, hogy az irodalomtörténet helytelenül ítéli meg Pérez Galdós, Pereda és Palacio Valdés regényírói munkásságának eredetét, amikor ezt Fernán Caballerónak *La gaviota* című regényével kapcsolja egybe. Hiszen nem kétséges, hogy ezt megelőzően is voltak novelas de costumbres, vagyis társadalmi regények. 1834 és 1844 között mintegy húsz olyan regény jelenik meg, mely a társadalom rajzát adja, sőt, az 1844-ben szerző neve nélkül megjelent *Los habitantes de la luna y Madrid y sus misterios* c. regény alcíme: *Novela de costumbres contemporáneas* (egykorú, vagyis modern társadalmi regény).

A regény utóromantikus fázisa 1844-ben kezdődik. Jellemzője, hogy Eugène Sue regényei valóságos diadalutat tesznek meg Spanyolországban: mindenki Sue regényeit olvassa, és nem csekély a Sue-t utánzó spanyol regényírók száma: egymást követik a rejtelmes, szenvedélyektől fűtött cselekményeket nyújtó regények, amelyek nem egyszer humanitárius eszmények, érzélgősség és szocialista tendenciák hatnak át (Sue *Matilde* c. regénye nyomán). E korszak regényirodalma kétségtelenül naiv, viszont témáinál és a nagyközönségben felkeltett érdeklődésnél fogva benne láthatjuk a későbbi realista regény első nyomait.

Érdekes, hogy a történeti regény ebben a korszakban is tovább él, bár túlnyomórészt színpadias hatást kelt; jóval kevesebb az olyan regényírók száma, akik Walter Scott példáját követve a komoly dokumentációs anyagon alapuló történeti regényt művelik.

1845 után azonban csak saját koruk történelme érdekli az írókat: a történeti regény is a korabeli állapotok politikai képének szatirikus és bíráló tükrévé válik. Más regényírók viszont a külföldi regényíróktól függetlenül írják meg műveiket: nem elméleteket fejtenek, hanem férfiak és nők rendkívüli történetét írják le regényeikben, és a realista regény előfutáiraivá válnak. Brown szerint Galdós előtt Jacinto Salas y Quiroga írta meg a legjobb realista regényt 1848-ban (*El dios del siglo*). Így tehát a realista társadalmi regény nyomait már jóval a *La gaviota* megjelenése előtt fellelhetjük a spanyol irodalomban. Az utóbbi regény különleges érdeme abban áll, hogy a vidék és a vidéki élet felé irányította a figyelmet egy olyan időpontban, amikor a regény a vidéktől egyre jobban eltávolodott.

Brown műve hézagot pótol a spanyol irodalom megismerésében. Műve kiindulópontja lehet további érdekes kutatásoknak a spanyol regényirodalom terén. Brown művét José F. Montesinos, a kaliforniai Berkeley-egyetem professzora értékes adatokkal egészíti ki, egyben elismerően szól Brownnak a spanyol regény fejlődésére vonatkozó megállapításairól.<sup>1</sup>

Montesinos kiemeli Brown nagy olvasottságát: ő talán az egyetlen szakember, aki a bibliográfiában felsorolt regények nagy részét el is olvasta. Majd utal azokra a nehézségekre, melyekkel meg kellett küzdenie Brownnak a bibliográfia összeállításában: olyan művek bibliográfiáját kellett összeállítania, melyek közül sok még az ő nyomtatványoknál is ritkább. Fokozta a gyűjtés nehézségét, hogy a VIII. század regényeit a kortársak nem sokra becsülték, sőt tartalmuk miatt a papok és gyermekeiket féltő apák üldözték is őket.

Montesinos azonban kifogásolhatónak találja Brownnak a regény meghatározásánál követett kritériumát. Szerinte nemcsak a könyvalakban megjelent műveket kellett volna tekintetbe vennie, hanem az akkori folyóiratokat is, mert hiszen azokban is jelentek meg regények. Regényeknek minősíthette volna Brown az ún. fysiologiákat (jellemrajzokat) is, amelyenek pl. Manuel Bájárnak 1843-ban megjelent *Fisiología de la modista* és Alejandro Mayoli y Endéreznek ugyancsak 1843-ban megjelent *Fisiología del revolucionario* c. műve. Nem ért egyet abban sem Brownnal, hogy az a cuentokat (elbeszéléseket) egyszer regénynek minősíti, máskor nem.

Recenziójának hátralevő részében Montesinos értékes adatokkal egészíti ki Brown bibliográfiáját. 43 esetben egészíti ki, illetve helyesbíti Brown adatait. A kiegészítések, illetve helyesbítések túlnyomó része olyan esetekre vonatkozik, amikor Brown nem rendelkezett eredeti példánnyal, illetve az igénybe vett források nem nyújtottak megbízható adatokat. Montesinos itt nemcsak eddigi szakmunkásságának tapasztalataiból merít (1955-ben jelent meg Valenciában *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX* c. műve), hanem felhasználta az Amerikában fellelhető spanyol regényirodalmat és a vonatkozó forrásmunkákat is. Több, Brown által ismeretlen szerzőtől származó művet Montesinos a megadott kezdőbetűk és egyéb adatok alapján ismert szerzőre tud visszavezetni, több, Brown által eredetinek vélt műről viszont kimutatja, hogy csak fordítás, és közli az eredeti mű címét, szerzőjét, megjelenési évszámát, melyről Brownnak nyilván nem volt tudomása.

Kiegészítő adatai és helyesbítései jelentősek a XVIII. és XIX. századi spanyol regény történetének feldolgozásában.

Király Rudolf

<sup>1</sup> José F. Montesinos (University of California, Berkeley): *Reginald F. Brown, La novela española, 1700—1850*. Nueva Revista de Filología Hispánica, 1956, 2. sz.



## IRODALOMELMÉLET

### Még három szovjet cikk a realizmus kérdéséről

*H. K. Gej:* Дискуссия о реализме в литературе. Литература в школе. 1957. 5. sz. 82—87.

*D. Tamarcsenko:* К спорам о реализме. Звезда, 1957. 9. sz. 207—215. és 10. sz. 172—180.

*A. Karaganov:* Черты творческого метода. Новый Мир, 1957. 11. sz. 250—269.

Bevezetőként Gej cikkét ismertetjük, amely nem egyéb, mint a moszkvai realista vitáról szóló szerény tudósítás. A szűkszavú's ugyanakkor pontos jelentés a vita során megnyilvánuló nézetek szenvedélyes összecsapását tómondatokkal körvonalazza. Világosan megjelöli a realizmus kérdéséről folyó polémia fő ütköző területeit: a realizmus fogalmának tisztázatlanságát, a realizmus keletkezési idejének meghatározását, s a realizmus viszonyát a többi művészi irányzatokhoz.

Gej cikkéből megtudjuk, hogy Elszberg az Irodalmi Figyelő előző számában már ismertetett vitaindító előadása során azt a nézetet fejtette ki, hogy az irodalomtörténetnek a realizmus-antirealizmus harcára való leegyszerűsítése helytelen. A realizmus megjelenésének időpontját a reneszánsz korára helyezi. R. M. Szamarin alátámasztotta Elszbergnek utóbbi téziséét. Felfogása szerint a realizmus sajátosságainak kibontakozása az európai irodalomban a XVI—XVII. század elején megy végbe, különösképpen Shakespeare és Cervantes alkotásaiban. E kor realizmusának nagy újító vívmányai egyrészt a történetiség a „természeti törvények” (bár nem következetesen tudatos s olykor naív) feltárásában jutnak kifejezésre. Pl. Shakespeare király-drámáiban; másrészt a fejlődésben levő ember lelki életének ábrázolásában mutatkoznak meg.

A vitán Jelisztratova a romantika és a realizmus viszonyát elemezte. Napjainkban — mondotta a felszólaló — még mindig divik az a vulgarizáló nézet, mely szerint a romantika az irodalom „gyermekbeteg-

sége”. A valóságban a romantika hatalmas szerepet játszott a művészet történetében. A felvilágosodás statikus, sok tekintetben metafizikus realizmusából a XIX. század mélyebb, rugékonyabb realizmusába való átmenet éppen a romantika érdeme. G. A. Nyedosivin beszámolójában továbbra is kitarzott a már korábban kifejtett felfogása mellett, mely a realizmus fogalmának kettős értelmezésén alapszik. A realizmus fogalmának szűk értelmezése az irodalom egy-egy korszakának realista törekvéseit foglalja magába, így például az antik irodalom realizmusát, amelynek Nyedosivin „mithológiai” elnevezést ajánl. A realizmus fogalmának tágabb értelmezésével a művészet egyik általános vonását kívánja megkülönböztetni: a realizmusra való törekvést, amit realizmtikus-ságnak (реалистичность) is nevezhetünk. Elmélete szerint a realizmus a művészetrel együtt született. Ebből következik az az állítás, hogy a realizmus a művészetnek elválaszthatatlan jegye. Nyedosivin nézeteinek rendszeréből elejti a korábban általa felvetett antirealizmus fogalmát.

Gej cikke még számos felszólaló szavait összegezi. Ismertetésünket azonban csak a legfőbb előremozdító nézetkülönbségek megemlítésére korlátoztuk.

D. M. Tamarcsenko cikkének felerésze a realizmust és a szocialista realizmust ért támadásokkal foglalkozik. Írásának második része a XIX. század és a szocialista realizmus pozitív hőségének kérdését tárgyalja, amelyre nem térünk ki, mivel számunkra nem mond újat. A revizionizmus képviselői, — jegyzi meg a kritikus — az elmúlt időkben a szovjet és a népi demokráciák irodalmának egyes hibáiból kiindulva a szocialista művészet egészét tagadták. Ez a szemlélet — írja Tamarcsenko — különösképpen a lengyel, a

\* Szenczi Miklós tollából olvasóink megismerkedhettek az 1957. évi moszkvai realizmus-vita fő referátumaival. Nyíró Lajos cikkeket ismerttet, amelyek már a vita után íródtak. (Szerk.)

jugoszláv és a magyar irodalomtörté-  
szek között terjedt el. Több szovjet cikk-  
ben volt már észlelhető, hogy revizioniz-  
mussal bélyegeztek meg magyar irodalom-  
történezeseket. De sem konkrét nevet, sem  
tévés revizionista nézetet még nem bírál-  
tak. (Kivételt képeznek Lukács György  
korábbi, 1945-ben és azelőtt megjelent  
cikkei.) A szovjet irodalomtörténezesek  
nagy hasznunkra lennének, ha néven nevez-  
nék a magyar irodalomtudomány torzító  
jelenségeit, vagy közölnék azoknak az  
irodalomtörténezeseknek a nevét, akik a  
revizionizmus ingoványára léptek.

Tamarcsenko azokkal az irodalomtör-  
ténészekkel polemizál, akik a szocialista  
realizmust a sokstílusú irodalom elvével  
kívánják felváltani. Kifejti, hogy a szo-  
cialista realizmus sosem követelt egy-  
színű, egyhangú alkotásokat, éppen ellen-  
kezőleg, sok egyéni stílust egyesít magá-  
ban; az az állítás tehát, hogy a szocialista  
realista irodalom nem sokstílusú, nem más,  
mint a burzsoá irodalom propagálása.  
A cikk szerzője különösnek tartja azt a  
jelenséget, hogy a külföldi irodalomtörté-  
nezesek és kritikusok a szovjet kritika  
által gyengének minősített műveket ked-  
velik.

Tamarcsenko tüzetesen elemzi Halldor  
Laxnessnek, az Inostrannaja Literatura  
ezévi első számában megjelent cikkét.  
Ennek bővebb ismertetésére nem térünk  
ki, mert a Tamarcsenko és Laxness közti  
nézeteltéréseknek javarésze terminológiai  
félrcrétésen alapszik. De néhány, szá-  
munkra is érdekes vitapontról megemlé-  
kezünk. Laxness szerint a XIX. század  
realizmusa a valóságot a maga ridegségé-  
ben tolmácsolta, az ögörög és a renaissance  
irodalma „a dolgok ideális arculatát  
dicsőítette”. A szovjet művészet e két  
világ szemléletű irányzat egyesítéséből sa-  
jatos „idealizált realizmus” létrehozásán  
fáradozik. A szovjet művészet legjellem-  
zőbb vonását az idealizálásban véli látni.  
„A szovjet művészetben gyakori az idea-  
lizált hősök ideális harca idealizált cé-  
lokért”. A szovjet irodalomnak voltak  
ilyen tendenciái – fájjalja Tamarcsenko – a  
valóságnak az idealizálással való torzítása  
azonban nem törvénye a szocialista realiz-  
musnak. Ez az irányzat elutasító bírál-  
tatban részesült a szovjet kritika részéről.  
Laxness az irodalomban elterjedt „mo-  
dernizmust” ítéli el, s ezt részben a  
freudista pszichoanalízis káros hatásának  
tulajdonítja, de e helyes megállapítása  
ellenére James Joyce *Ulyssé* című művét,  
amely tisztán ilyen pszichoanalitikus elven  
alapszik, Laxness realista számba veszi.  
El akarja hitetni velünk, hogy ez a mű  
„korának érdekes képét adja, ráadásul

sokkal realizistikusabb a szokásos vulgar-  
realista könyveknél”.

A cikk írója bírálóan reflektál V.  
Dostál cseh irodalomtörténész nézetére,  
aki bár alapos kritikai elemzésnek vetette  
alá Jan Kott Mithológia és igazság c.  
beszédének számos állítását, amelyben a  
lengyel irodalomtörténész a marxista esz-  
tétika revízióját kívánja, ugyanakkor a  
„szocialista realizmus” fogalmának el-  
vetését javasolta, mert ez a fogalom sok  
zavart okoz. Tamarcsenko Dostálnak ezt  
a következtetését a revizionizmusnak tett  
engedménynek minősíti. Dostál a „szo-  
cialista realizmus” fogalmának elvetését a  
sokstílusú irodalom elvével támasztja alá.  
A szocialista realizmus elvetése olyan mű-  
vek elburjánzását eredményezné, amelyek-  
nek vajmi kevés közül lenne a szocialista  
művészethez.

A bolgár T. Pavlov és L. Sztojanov  
irodalomtörténészek elítélik a lengyel és  
cseh revizionista törekvéseket, de ők is  
bizonyos engedményeket tesznek a revi-  
zionizmusnak —, állapítja meg Tamar-  
csenko. Így például Sztojanov a Plamak  
című bolgár folyóiratban az irodalom  
lenini pártossága ellen vét, amikor ezt  
írja: „Olyan szocialista realista alkotá-  
sok, mint Solohov *Osendes Don*, Fagyjev  
*Tizenkilencen*, Szerafimovics *Vasáradai*  
című műve, az élet realista feltárásával,  
a valóság művészi felfogásával és nem  
mindig a párt álláspontjának számba-  
vételével tűnnek ki.”

A szocialista realizmus hívei között is  
vannak nézeteltérések —, állapítja meg  
Tamarcsenko. „Nincs eldöntve még az a  
vitás kérdés sem, mit értsünk „szocialista  
realizmuson”: alkotó módszert-e, vagy  
az író, a művész világnézetét. Ehrenburg  
a „szocialista realizmust” az író világ-  
szemléletének fogja fel, Karaganov pedig  
— vele ellentétben — alkotó módszernek  
mondja.

Tamarcsenko cikkében csatlakozik azok-  
hoz az irodalomtörténészekhez, akik azt  
vallják, hogy a realizmus a renaissance  
művészetében születik meg. Azt bizony-  
gatja, hogy a renaissance művésze, iro-  
dalma, elsőnek alkotta meg a *meghatáro-  
zott jellemet*. Gondolatához bővebb értel-  
mezést nem fűz. Feltesszük kételkedve a  
kérdést: vajon Euripidés Medeája nem  
meghatározott jellem? Megítélésünk sze-  
rint Tamarcsenko újdonsült fogalma nem  
teszi világosabbá a renaissance irodalom  
hősének megkülönböztető jelzőit.

Tamarcsenko és Karaganov nem tartják  
kielégítőnek Engels realizmus-meghatáro-  
zását. Tamarcsenko azért veti el, mert  
egyhébként nem tudná megmagyarázni azt  
a tényt, hogy a realizmus a renaissance-

ban veszi kezdetét. Karaganov az engelsi meghatározás történeti magyarázatát adja. Engels tétele M. Harkness egyik elbeszélése nyomán született. Engels itt a valóság hű részletek mellett tipikus jellemet és tipikus körülményeket követelt. Tehát helytelen e meghatározást a realizmus általános elvének elfogadnunk. Engels e levelében távol állt attól a szándéktól, hogy a realizmus igen bonyolult jelenségét formulába öntse.

Karaganov figyelemre méltó megfigyélést tesz az „egyenítéssel” (individualizációval) kapcsolatban. Az „egyenítés” fogalmának használatát nem lehet pontosnak tekinteni. Ezt a fogalmat az általánosnak az individuális (egyenítő) vonásaival történő „újjaszületésének” lehet fel fogni. „Az individualizáció ilyen értelmezésével a művészi kép alkotása túlságos racionalista kettős lépcsőzetességet vesz fel: először megjelenik a fogalom, az eszme, a típus általános elképzelése, s azután a művész egyenítő kifejezési módot keres számukra — egyeníti az általánost. A realizmus nem tűri ezt az eljárást, a realista művész az eszmét az élet megnyilvánulásának konkrét formáival *egyidejűleg* fogja fel. A tipikus a realista művészetben nem létezik elszakadtan az individualistól, mint logikailag elvont „tisza lényeg”, a tipikus a „jelenség és tények életbeli konkrétságában megfigyelt lényeges”. A realista művészet a többi irányzattól eltérően keresi az ember élet-körülményeiben, a társadalmi gyakorlat tapasztalásaiban és tanulságaiban létrejött emberi magatartás reális forrásait, okait, mozgatóit —, mondja Karaganov. Semmiképp sem tudunk egyetérteni ezzel az elmélkedéssel. Vajon csak a realista művészet keresi az emberi magatartás társadalmi rugóit? Hiszen amióta művészet van, amíg művészet lesz, ez volt és ez lesz a feladata — választ adni az ember életének társadalmi összefüggéseire, még nem ismert rejtelmeire. A művészet történetében ennek a törekvésnek más-más korokban, a társadalmi fejlődés különböző fokain más-más megnyilvánulásai érvényesültek. Ez a törekvés, hol tudatosan, hol öntudatlanul mozgatta a művész tollát, ecsetjét, vésőjét.

Karaganov — akárcsak Tamarcsenko — cikkének második felében a szocialista realizmus néhány kérdésével foglalkozik. A szocialista realizmus létrejötté nem volt sima folyamat, sok nehézséget kellett leküzdenie. Karaganov e bonyolult utat a Kuznyic-csoporthoz tartozó költők példáján mutatja be. Tekintetbe kell venni

azt aényt, mondja Karaganov, hogy amikor a Kuznyic költői alkottak, a szocialista realizmusnak még a fogalma sem létezett, alkotó módszere még alakulófélben volt. Karaganov elmékedése alapvetően téves: Puskin, Lermontov, Gogol s még sorolhatnánk azoknak a realista művészeknek nevét, akik nagy, örökéletű realista műveket alkottak anélkül, hogy tudták volna, hogy „realista” művészek, mert például Oroszországban a „realista” fogalmat a művészetre a XIX. század derekán csak Dobroljubov terjesztette ki. Igaza van Karaganovnak, amikor azt követeli a kritikusoktól, hogy vegyék figyelembe az alkotás születésének körülményeit, amikor helyteleníti, hogy a költők egész munkásságára kiterjesztik azokat a tévelygéseket, amelyeket egykor útkeresésük időszakában követtek el. De az igazi művészi alkotás megteremtésében, véleményünk szerint elenyésző szerepet játszik egy alkotómódszer meghatározása, sőt, ha a művész ilyen meghatározásokhoz mereven ragaszkodik, akkor újabb útvesztőkbe bonyolódhat.

Karaganov Anyikszttal vitatkozik, aki az Iszkussztvo-Kino 1957. 7. számában a szocialista realizmusról írt cikkében azt állítja, hogy a szocialista művészet új tartalmát lényegében az elődöktől örökölt régi művészet formáiba önti. A cikk írója cáfolja Anyiksz nézetét: ez az elv ellentmond a szovjet művészet és irodalom élő gyakorlatának. A szocialista realizmus nemcsak az ábrázolás új tárgyait teremtette meg, hanem hatására gyökerében megváltozott a művészi szemlélet módja is. A szovjet irodalomtudomány bővelkedik új esztétikai elvekben, a művek felépítése, a jellemek megalkotása keresésében. Karaganov cikkének befejező része a művészet pártosságának jelentőségével foglalkozik.

Megfigyelhettük Tamarcsenko, Karaganov, de még Elszberg, Motiljova és mások cikkeiben is a felépítés azonosságát. A cikkek először a burzsoá esztétikusok, majd a népi demokráciák revizionistáinak híralatával kezdődnek, ezután következik a realizmus egyes kérdéseinek tárgyalása, s kivétel nélkül a szocialista realizmus kérdésének érintésével fejeződnek be. Nincs okunk elmarasztalni a cikkek ilyen vagy olyan felépítését, de ezeknél az íróknál megfigyelhettük, hogy ez a kompozíció elvont általánosságokat táplál.

A realizmus-vitának még nincs vége. Reméljük, hogy még sok érdekes tanulsággal szolgál majd a magyar irodalomtudomány számára is.

*Nyíró Lajos*

## A modern költészet kifejező eszközei

*Helmut Prang:* Der moderne Dichter und das arme Wort. Germanisch-Romanische Monatsschrift, 1957. 2. sz. 130—145.

*Kurt Mautz:* Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik. Deutsche Vierteljahrsschrift, 1957. 2. sz. 188—240.

A két tanulmány mindegyike alaposan dokumentálja a modern német líra néhány olyan jelenségét, mely az első pillantásra tűnik csupán formainak, valójában e század költői kifejező eszközeinek elemzése mellett azokra a mélyebben fekvő problémákra is rávilágít, amelyek már a művészetnek, mint társadalmi produktumnak kérdéseibe tartoznak. A két különféle, értékben és következtetésben is eltérő tanulmányt ez sorolja be — indokoltan — közös cím alá.

Helmut Prang tanulmánya nem vállalkozik a jelenségek okainak kutatására. Rövid körültkintésében néhány érdekes idézetet és bizonyítékot sorol fel a kifejezni-való és az azt megjelenítő „szegény szó” között feszülő ellentmondásról, a megjelenítés gyarlásága felett érzett keserűségről, melyet annyi modern költő panaszkodott el. Citátumainak jórészt Rilketől veszi. „Félek az emberi szavaktól — mindent olyan pontosan fejeznek ki” — írja ő egyhelyütt. S Rilke véleményét számosan osztják még. Így Josef Weinheber, Stefan George („A szavak csálnak, a szavak elszállnak — Csak a dal fogja meg a lelket”), Richard Dehmel és Hermann Hesse, Thomas Mann is.

A kifejező eszközök, mint mondani-valónk, érzéseink hordozói; a költői teremtés nyersanyaga; a szavakba-öntés soha nem kielégítő volta: ezernyi, örök művészi probléma, hiszen a viaskodás a megfoghatatlan élmények, hangulatok és álmok megmerevedése ellen folyik. A nyelv kínálta lehetőségek és a kifejezendő közötti ellentmondás feloldásának igénye: minden alkotó ezerszer átértett fájdalma. Mégis, az a jelenség, hogy a modern líra kialakulásával a költői nyelvet egyre többen és egyre kétségbeesettebben érzik gyatrának, szegényesnek, s hogy — például — a szavak és az írás kifejező erejének növelésére annyi külsőleges eszközt is előszeretettel alkalmaznak (mint pl. Stefan George központozása stb.), az valami mélyebbre utal. Nyilvánvalóan nem egyszerű szemantikai kérdésekről van szó. Prang szemléje azonban nem kíván a feltűnően elszaporodott és egyező jelek feltűnéséből következtetéseket levonni, csak regisztrálja a tényeket; sokkal inkább levonja a következtetéseket Mautz, alapos tanulmányában, mely az expresszionista költők színélményét és e szín-

élmény kifejeződését vizsgálja meg. Míg tehát Prang csak jelzi a költői kifejező eszközök körül keletkezett problematikát, addig Kurt Mautz konkrét elemzésbe bocsátkozik, s szigorú következetességgel hatol be — és jut is el — a jelenségek külső rétegétől az indítékokig.

Tanulmánya két fontos irányba szolgáltat adatokat. Részt a költői kifejező eszközök impresszionizusból expresszionizmusba való átmenetének, átalakulásának eddig kellően fel nem tárt folyamatát vizsgálja; másrészt (főleg Georg Heym és Georg Trakl műveinek alapján) *in concreto* elemzi az expresszionista líra színélményét és kizárólag stíluskritikai indolpontról érkezik el a társadalmi-gazdasági összetevőkhöz. Nehéz lenne eldönteni, melyik irányban végzett kutatása látszik fontosabbnak.

Mautz először a valóságban tekinti át az expresszionizmusba való átmenet néhány jelenségét, így elsősorban az előző irányzatok tagadásának és a költői nyelv teljes szubjektívizálásának *szándékát*. Megállapítja, hogy az új irányzat csak az addigi nyereségek felhasználásáig és az előző elvek tagadásáig jut el, új programot adni nem tud. Mindenesetre — s itt tolu előtérbe a szín-látás, szín-élmény problematikája — az expresszionizmusnak (és tegyük hozzá: a tízes-huszas évek modern irányzatainak általában) megnő a festészethez, a színekben-látáshoz való affinitása. (Itt egyébként ugyanolyan kettős jelenséggel állunk szemben, mint a költői mondanivaló és a kifejezés korlátoltsága esetében. A szín-látás természetesen velejárója volt és lesz is minden költői alkotó folyamatnak. De jelentősége éppen ezekben az években nő meg, nem is véletlenül.) A fontos szerephez jutott szín-élmény azután tudatos eljárásnak szolgál alapul: nevezetesen a szubjektív színézés gyakorlatának elfogadásához vezet.

Mautz már terjedelmes tanulmányának ebben a részében is utal arra, hogy a szubjektív színézés uralmának kiváltója az emberiség katasztrófájának érzése és élménye volt; azé a feloldhatatlannak látszó ellentmondás, mely az ember és a kívülálló természet, a környező (ellenségesnek érzett) világ kettősségéből adódott, s melyet ez a módszer feloldani, oltüntetni, egybeolvasztani lett volna hivatott.

Heymnél és Traknál a szín immár nem *önmagában*, mint önálló jelentés bír szereppel (mint a korábban még oly népszerű szimbolikában, ahol pl. a fehér: ártatlanság, zöld: remény stb.), hanem részint egyre inkább szabad színezője, szubjektív jelölője lesz a tárgyknak és jelenségeknek („fehér vihar”, majd néhány sorral később: „fekete vihar”); részint viszonylagos elvonatkoztatás jön létre az érzékelt tárgy tulajdonságaitól, szintén az alanyiség alapján (s így születnek az olyan összetételek, mint: „schwarze Tau”, „schwarze Flammen”, sőt: „blaues Mittagsrot” (!) is); részint pedig a színek jelentésének (elvont fogalmak esetében is) teljes érzelmi telítődése történik meg (pl. „schwarze Gedanken”, „blauer Augenblick”, egészen a németben pleonazmusnak ható összetételéig: „rotes Blut”, „schwarze Nacht” stb.). Érdekes összehasonlításokra nyílik így alkalom a szimbolizmus Baudelaire - Rimbaud által megfogalmazott elveivel és azok végletes továbbfejlesztésével kapcsolatban, az egyéni, szubjektív és a tárgyi világ szélsőséges, tragikus elidegenedésével kapcsolatban (hiszen itt, ezen a ponton is a szándékokkal éppen ellentétes eredmény következett be). A vizsgált expresszionistáknál már minden szín mást jelent, mint az objektív valóságban. Az egyes színek használatának alapos, aprólékos vizsgálata azonban a teljes szubjektívizálás jelenségeinek kimutatásán túl is feltűnő érdekességeket mutat. Kiderül ugyanis — Mautz meggyőző érveket sorakoztat fel — hogy a fő színek szinte valamennyije mindkét költőnél a halál, a katasztrófa, az üresség vészjelzősítő döbbenetét árasztja magából; hogy szinte valamennyinél a *negatív* jelleg domborodik ki (így a fekete: halál, fehér: visszariasztó, piros: katasztrófikus, sárga: ijesztő, zöld: üresség, csönd, kék: energia, ragyogás, de hidegség is stb.).

Ezután a szerző részint Rimbaud, részint Heym és Trakl „szín-ábécéjét” hasonlítja össze (s megállapítja, hogy az alaptendenciák mindháromnál azonosak), részint kimutatja, hogy az őket követő expresszionistáknál is következetesen megmarad ez a szisztéma. Ennek alátámasztására Jakobs van Hoddis (*Weltende*, 1918), Ernst Stadler (*Der Aufbruch*, 1914) és Johannes R. Becher (*Verfall und Triumph*, 1914) műveit hozza bizonyítékkul, az utóbbinál ismét részletesen elemezve a színek hasonló jellegű értelmezését (helyesebben szólva: átértését).

Összefoglalásában a szépen rendezett anyag kínálta következtetéseket vonja le s megjegyzéseit most már — a gazdag

dokumentálás után — el kell fogadnunk. Mivel az expresszionista költőknél — summázza Mautz — valamennyi szín a borzadást, retteget kelti fel; a negatív tendenciák vannak túlsúlyban, az egyén és a világ végzetes kontrasztját kell oknak vennünk. A módszer, a színek szubjektívizálása nem új; az expresszionisták eredetiségéről ilyen értelemben nem lehet beszélni. (August Stramm pl. egyszerűen Arno Holz módszert folytatja!) Az új a „látásban”, a rettenet eluralkodásában van. A már adott, meglévő módszer a borzalmas világ színélmények útján való kifejezéséhez segítette hozzá ezeket a költőket. Ennek társadalmi-gazdasági oka pedig pontosan megtalálható a felett (imperialista) ipari társadalom adott szakaszának atmoszférájában. Félelem ennek állandósulásától, kétségbeesett tiltakozás ez ellen a világ ellen az elszigetelt szubjektum részéről — ez a német expresszionista költők stíláriis szélsőségeinek az oka.

Mautz — miután néhány jellemző szóval a színekben megnyilvánuló expresszionista Rettenet okára utalt — következtetéseiben megáll. Nem tér ki a determinánsok részletesebb vizsgálatára, sem az imperialista társadalomban élő magános ember végtelen elszigeteltségére általában; nem vizsgálja az első világháború igen fontos és döntő jellegű hatását sem, éppúgy, ahogy a háború utáni nyugat-európai szellemi zűrzavart és csődöt sem. Tanulmánya ezeknél a részeknél nem kötődik az adott helyzet alapos vizsgálatához, akkor sem, ha a felsorakoztatott számos értékes megfigyelés szinte kívánja a végső kifejtést. Mindez azonban keveset von le Kurt Mautz tanulmányának értékéből, bár szívesen olvastuk volna a kiváló képességeket eláruló szerző e kérdésekre vonatkozó fejtegetéseit is. A tanulmány így is mintája az alapos stíláriis-esztétikai vizsgálatokból induló elemzésnek, annak a módszernek, mely irodalmi művek esetében — ahogy a példa bizonyítja — igazán célravezető, adatközlő és anyagfeltáró, érdekes összefüggéseket megmutató lehet.

A két tanulmányt együttesen tekintve: mindkettő a XX. század új valóságának kifejezéséért folytatott küzdelem jeleiből sorakoztat fel néhányat. Abból az átmeneti korszakból, amelyben a költői nyelv, a költői kifejezőeszközök addig elért eredményei sem voltak már elegendőek a megváltozott világ, a megnövekedett feszültség, a társadalomban új helyet elfoglaló egyén realitásának megjelenítéséhez. S mivel — érzésünk szerint — az új valóság pontos kifejezésére még ma

sem rendelkezünk eléggé fejlett eszközökkel, a század első próbálkozásait elemző tanulmányok (akkor is, ha azok zsák-

utcákat fednek fel), csak hasznos és ma is megszívlelendő tanulságokat adhatnak.  
*Szabó György*

### A Szlovák Írók Szövetségének Plenáris ülése előtt

*Michal Horvát:* Pred Plenárkou Sväzu slovenských spisovateľ'ov. Kultúrny Život, 1957. 35. sz.

Aki napjainkban figyelemmel kíséri a szlovák irodalmi — művészeti folyóiratokat, meggyőződhet róla, milyen hatalmas munka, sokszor éles vita folyik annak érdekében, hogy megszüntessék, kiküszöböljék azt az eszmei zűrzavart, amely egy-két év óta egyik jellemző vonása a cseh- és a szlovák irodalmi életnek. Ez nem egyedülálló jelenség. Ugyanezt tapasztalhatjuk — talán még nagyobb mértékben — a magyar irodalomban is Bizonyára hasznos lesz, ha a hatalmas anyagból kiemelünk egy-két gondolatot, hogy evvel is elősegítsük irodalmunk valóban szocialista irodalomává válását.

Igen sok szó esik mostanában a személyi kultusz okozta károk felméréséről, a személyi kultusz felszámolása utáni új szellemről, az irodalom további útjáról. Ez valóban igen szerteágazó, komoly probléma, de anélkül, hogy a személyi kultusz káros hatását akarnánk kisebbiteni, világosan kell látnunk, hogy nem a személyi kultusz okozta az irodalmi stagnálást, nem egyedüli és nem főoka volt annak a helyzetnek, amely az SzKP. XX. Kongresszusa alatt és után tárukt fel. Hogy pedig a személyi kultuszt felszámoltuk, egyedül evvel nincs biztosítva a szocialista irodalom fejlődésének útja.

Igen frappánsan fejezi ki ezt a gondolatot Michal Horvát cikkében: „... szükségzerű volt akár így, akár másként túljutni a holtpontra, ha a szocializmus meg akarta valósítani... a magasabb szocialista demokráciát és humanitást.” Ez a holtpontra való átjutás a személyi kultusz elleni harc. A szocialista irodalom fejlődése csak akkor lehet akadálytalan, ha teljes az írói szabadság, nem a burzsoá értelemben vett polgári szabadság, hanem az, ami Julius Fučík eszménye volt. Ez a gondolat fejeződik ki a CsKP nyilatkozatában is: „A mi kommunista pártunk nem fog recepteket adni az íróknak munkájuk számára.”

Hasonlóan fontos kérdés a szocialista realizmus és a művészet viszonyának problémája. Evvel kapcsolatban Horvát cikkének több érdekes megállapítása van: „A szocialista realizmus tételei megkívánják, hogy a művészet — ebben az esetben a művészi irodalom — a valóság tükröképét adja. Ezt egy szóval sem fogja

kifogásolni egyetlen író sem, de a vita rögvest elkezdődik, amikor a valósághoz fordulunk.” A valóság és a műalkotás kapcsolatát az alábbi tömör definícióval mondja ki: „... a műalkotás az objektív valóság szubjektív tükrözése.” Erre mi mondhatjuk — és joggal —, hogy a tétel egy szóval sem kifogásolható, de mi is vitázunk a tétel kifejtésén. Szó van ugyanis arról, hogy *milyen* az objektív valóság szubjektív tükrözése. „Más korban élünk, mint a klasszikusok, más társadalmi viszonyaink vannak és a mi viszonyunk is egészen más nemcsak a társadalomhoz és az élethez, hanem a holt dolgokhoz is, a természethez stb. Az elektromosság és az atomfizika fejlődésének idején ki fogja csodálni úgy, mint azelőtt, amikor ezek még felfedezetlen dolgok voltak, a hegveket, folyókat stb. Ahol Homeros sirt, mi gyakran nevetünk, ami azelőtt fájdalmas pátosz volt, az számunkra tréfa — de gyakran fordítva is. Mi más dolgokat látunk... és éppen az érzékelés más tartalma diktálja nekünk a művészi alkotás más tartalmát és a más tartalom másként írja elő számunkra kifejezési formáit.”

Ebben a formában már meggondolkozott az objektív valóság szubjektív tükrözése, mert művészetéről, irodalomról, művészi alkotásról van szó. Vannak az irodalomban ún. örökbecsű dolgok; lehetnek nagy művek, lehet egy-egy gyöngyszem is, de ilyen örökbecsű dolog az esztétikai kánon és az avval szorosan összefüggő költői igazság. Az emberek esztétikai érzékét mindig — ma is — gyönyörködteti egy szép tájleírás, természeti jelenség meglevenítése, ha az valóban a táj leírása és valóban megjelenítése egy természeti jelenségnek. Még az elektromosság és az atom korszakában is. Homeroson nevetünk egyes helyeken, ahol sorai fájdalmas pátosszal csengenek? Nem hiszszük, hogy megfelelő műveltséggel rendelkező ember — és aki már Homeroszt olvas, ilyen — nevetne ott, ahol a költő szomorú hangon beszél. Ellenben van egy másik probléma: olvassák minél többet az ókori és általában a klasszikusokat — értsék meg őket. Századunk a múlt klasszikus-kultuszától annyira jutott, hogy iskoláink irodalmi anyagában az ókori

klasszikusok túlzottan kis helyet kapnak. Pedig a szocialista ember humanitásához, s egyben a szocialista társadalom magasabbrendűségéhez az egész egyetlen emberi kultúra hozzátartozik. A felszabadulás utáni magyar irodalom alacsonyabb művészi színvonalának egyik oka a merev elszakadás a klasszikusoktól, a mindenáron újat adni akarás, a klasszikus témaválasztás majdnem teljes félredobása. A módszer a legtöbbet vitatott kérdés a mai

magyar és szlovák irodalomban. Szubjektíven tükrözni az objektív valóságot. Mit és hogyan. A helyes út szerintünk az irodalmi örökség, a klasszikusok segítségével található meg legkönnyebben. Ne csak az irodalomtörténészek, hanem az írók is foglalkozzanak irodalomtörténettel. Ezt a régi kérdést közvetíti Michal Horvát a szlovák írók felé.

Kájer István

## GERMÁN NYELVŰ IRODALMAK

### A német középkori irodalom időrendi kérdéseiről

Werner Schröder: Zur Chronologie der drei großen mittelhochdeutschen Epiker

Hanns Fischer: Neue Forschungen zur deutschen Dichtung des Spätmittelalters. Deutsche Vierteljahrsschrift, 1957. 2. sz. 264—302., ill. 303—345.

A középkor irodalmával való foglalkozás alapvető nehézsége az irodalmi művek, történeti tények áthagyományozásának hiányossága, bizonytalansága. Megdöbbentő példája ennek, hogy a német középkor három nagy epikusáról egyetlen korabeli oklevél vagy krónika sem tesz említést. A szerzői öntudat hiánya, vagy csak utalásokban való megnyilvánulása, a kor közönségének csekély érdeklődése oly homályba kényszeríti a kutatót, hol egyrészt a tapogatódzásnak, félreismerésnek, sokszor homlokegyenest ellentétes koncepciók felállításának, másrészt új irodalomtörténeti módszerekkel való kísérletezésnek tág lehetőségei nyílnak. A stílusvizsgálati módszer alkalmazásával vonta pl. kétségbe Carl von Kraus a *Frauenklage* hartmanni eredetét, Hendricus Sparnaay pedig ugyancsak stílusajátosságok alapján a „legtökéletesebb hartmanni dalmak” tartja.

Werner Schrödernek a német középkor nagy epikusairól szóló tanulmánya ismét megmutatja, hogy a szöveggel foglalkozó mikrofilológiai kutatás nemcsak fontos kronológiai adatokat szolgáltat, hanem a középkor irodalmi életének megismerésében is új eredményekkel járhat.

A Wolfram-kronológia egyetlen szilárd pontja a költő megjegyzése a háborútól szétdőlt ehrefurti szőlőkről (*Parzival* VII. 379, 18 sk.), amely kétségtelenül Fülöp sváb királynak Tübingiai Herrmann ellen vezetett 1203/4-es hadjáratára céloz. Az ostromban Wolfram is részt vehetett, erre mutat a VI. könyv után beálló szünet. Wolfram és Gottfried műveinek időrendi elhelyezése a két költő ismert vitája folytán teljesen összefűződött. A kutatás sokáig feltételezte, hogy Gottfried a teljes *Parzival* ismeretében támadta Wolframot homályossága, nehezen érhetővé válása miatt, és Wolfram erről csak következő

eposzában, a *Willehalm*-ban szerzett tudomást. A *Trisztán* ezek szerint a *Parzival* és a *Willehalm* között jelent meg, mégpedig nyilvánvalóan a szerző halála után, hiszen a mű befejezetlen maradt. J. Meier első kétségei után K. K. Klein rendítette meg ezt a biztosnak látszó alapot, és ezek után Schröder már teljesen új megvilágításba állítja a két nagy epikus kapcsolatát. Megállapításai látszólag ellentmondóak: Gottfried az egész *Parzival* előadásmódját támadja a *Trisztán*-ban, talá- lunk benne a *Parzival* VIII., sőt IX. könyvére vonatkozó célzásokat is. Másrészt Wolframnak is ismernie kellett Gottfried teljes művét, mikor a prólógusban és a második könyvben Izolda hűtlenségét kárhoztatja és a fiktív Kyot-forrásra hivatkozik. Gottfried észrevételei inkább a *Parzival* művészi előadásmódjára vonatkoznak, Wolframnak pedig világnézete nem tudott kibékülni a házasságtörés olyan beállításával, mint amit *Trisztán* és Izolda története élénk tár. Ez a vita, amely Wolfram részéről úgy látszik túrlmetlenebb és élesebb volt, a két költő barátságának felbomlására vezetett.

Mindkét műben egyformán megtaláljuk a véleménykülönbségek első megnyilvánulását és a keserű szemrehányásokat a már felbomlott barátság miatt. Schröder véleménye szerint ez csak úgy képzelhető el, ha az eposzok nem egyszerre, teljes elkészülésük után váltak ismertté, hanem részletekben, és a végső formába való öntést még utólagos átdolgozások előzték meg. Wolframnak valóban több mecénásáról tudunk, akiknek várában hosszabb ideig tartózkodott és dolgozott, valószínű tehát, hogy a vendéglátó urak hallani is akartak valamit a készülő műből.

A tübingiai hadjárat előtt minden- képpen fel kell vennünk a *Parzival* I—VI. könyvének publikációját, 1212-re pedig

már készen állt valamennyi könyv. Az ekkor íródó *Willehalm* ugyanis már említi az egész eposzt. A folytatáshoz Wolfram csak Herrmann gróf leverése után, 1204-ben foghatott hozzá, s ha a VII—IX. könyvre két évet számítunk, akkor Gottfried csak 1206 körül kezdhetette el a *Trisztánt*, melyet Wolfram a *Parzival* utolsó könyveit írva fokozatosan ismert meg. A teljes mű elkészülése előtt már hallhatta vagy olvashatta az egész birtokunkban levő *Trisztánt*, és a *Parzival* már meglevő részecibe polemizáló betéteket szőtt. Gottfried a prológust — melyben az értetlen kritikusra (Wolframra) panaszkodik — valószínűleg csak utóbb írta műve elé, mely talán a vita következtében maradt befejezetlen.

Schröder tanulmányának legérdekesebb lapjai, ahol a két hatalmas műben finom kézzel tárja fel azokat az eddig tévesen vagy félig megmagyarázott helyeket, amelyek csak az írók világnézeti-esztétikai vitájának figyelembevételével világosodnak meg. A két nagy epikus tudatosan parodizálja egymás stílusfordulatait, kifejezéseit; — az írás-mesterség magas fejlettségének jelentős korai tanúbizonyságai ezek.

Schröder fejtegetései után csak azért tehetünk még kérdőjelet, mert a *Parzival* szövegének egyetlen — még töredékes — kéziratát sem ismerjük, amelyből a *Trisztánnal* polemizáló részek hiányoznának, amely tehát a Schröder által felvett részletpublikációt rögzítené.

A harmadik nagy epikussal, Hartmannal foglalkozó irodalom sokáig értetlenül állt a költő életművében megnyilatkozó töréssel szemben. A szerzők hol az *Erec* és *Iwein* evilági problematikájának igyekeztek transzcendentális értelmezést adni, hol pedig a *Gregorius* személyes élményalapját vonták kétségbe. Abban azonban egyöntetű volt a vélemény, hogy a második Artus-eposzt, az *Iweint*, formai tökéletessége miatt Hartmann életművének végére kell helyezni. Saran lélektani érvekre hivatkozó ellenvéleményét méltánytalanul letorkolta Zwierzina kritikája.

Zwierzina rímelemzése azonban megengedik azt a következtetést, hogy az *Iwein* első ezer sora után szünet állt be. Schirokauer az *Armer Heinrich* kezdősorának és az *Iwein II.* elejének szó szerinti megegyezése alapján a két *Iwein*-rész közé az *Armer Heinrichet* iktatta be. (*Erec* — *Gregorius* — *Iwein I.* — *Armer Heinrich* — *Iwein II.*) Schröder észrevételei most felbontják ezt a sorrendet is. Az *Erec* ugyanis már 1190 körül készen állt, a *Gregorius* megírásához élményül szolgáló haláleset pedig csak 1194/95-ben

bövetkezett be. Valószínű, hogy a szüneten Hartmann az *Erec* nagy sikere után a második Artus-regényhez fogott hozzá, amelyet az 1194/95-ös lelki megrázkódtatás hagyottt vele félbe. Schröder tehát Hartmann egész túlvilági irányultságú költészetét (*Gregorius*, *Kreuzlieder*, *Armer Heinrich*) az *Iwein* két része közé helyezi. Ez az elrendezés annál is inkább helyesnek látszik, mert így lélektanilag sokkal indokolhatóbb a *Gregorius* letargiája után az *Armer Heinrich* formai tartalmi tökéletességű szintézise, valamint az *Iwein II.* artisztikus formakészsége és belső átéltségének hiánya.

Az eddigi kutatási anyag nagy mennyisége és értéke sokkal könnyebbé teszi a XI—XII. századi alkotásokkal való foglalkozást. A romantikából indítást merítő középkori német filológia túlságosan az udvari-lovagi költészet felé fordult. Megnyilvánul ez a mindmáig használatos terminológiában is („Blütezeit”, „Hochmittelalter”, „klassisches Mittelalter”). A késő-középkorban csak a harmónia megbomlását, az ideálok degradálását látta ez a fajta történetírás (vö. „Verfall”, „Herbst”, „Niedergang”, „Epigonentum” stb.). A kutatás hiányosságát az mutatja leginkább, hogy ezt a kort még sokszor ma is egységes tömbként, mint az újkori irodalmat előkészítő átmenetet kezelik. Hanns Fischer periodizációs kísérlete így szinte úttörő jelentőségű.

A késő-középkort valamennyi történettudomány és művelődéstörténet külön korszakként tárgyalja, de annak, aki ezeket időben össze akarná hangolni, több százados eltérésekkel kellene számolnia. Ez vette rá Fischert, hogy elhatárolja magát minden más tudományágtól: „Az irodalom korszakolása történetjék az irodalomtörténet módszereinek segítségével, erre pedig leginkább megfelel a műfajtörténeti szemléletmód. Az irodalmi műfajok eltűnésében és felmerülésében látom a német késő-középkori irodalom leglényegesebb alkati jegyét.” Ennek alapján ezt a korszakot 1230 és 1500 közé helyezi el, hangsúlyozva, hogy az évszámok nem határpontokat, hanem néhány évtizedes ingadozást megengedő „határvonalakat” jelentenek.

A műfajtörténeti szempont kizárólagos érvényesítése azonban egyoldalúsággal jár. Fischer sajnos a helyszűke miatt sem indokolja meg kellőképpen az anyag tagolását. A késő-középkori irodalom változatosága ugyanis részben kívánja a műfajok szerinti elrendezés elvét, de másrészt vannak műfajok, amelyek a XI., sőt X. századtól egészen a XV. századig éltek, és a közönség részéről is közked-



veltek maradtak. Így fordulhat elő azután, hogy Fischer második alperiódusának (1250—XIV. sz. végéig) első csoportjában csak az udvari regény, hősi eposz és udvari dal szerepel, amelyek szigorúan műfaji szempontból semmi újat sem hoztak, hanem csak ugyanazon a műfajon belül az eszmei-művészi mondanivaló alakult ezekben olyan irányba, amely azután a régi műfajok kereteit szétfeszítette. Éppen a műfaj történet érdekében nemcsak az új műfaj megjelenését kellene időben rögzíteni, hanem nyomon követni és feltárni azokat a részben még a hagyományos műfaji keretekben mutatkozó eszmei-formai erőket, melyek éppen ezeknek az új műfajoknak kialakulásához vezettek. Ehhez természetesen a többi társadalomtudomány segítségét sem volna helyes figyelmen kívül hagyni, és csak az

„illető tudomány tárgyának megfelelő immanens szempontot” választani. Ennek érdekében természetesen sok részlettanulmányra volna szükség. Fischer maga is sürgeti a kutatást, és kísérletnek szánt, de a tények rögzítésében helyes felosztásához (I. a régi formák uralma, II. az új műfajok jelentkezése, III. a lovagi romantika restaurációja), ezért csatolja az utolsó tizenkét év késő-középkorral foglalkozó, örvendetesen gazdagodó, nálunk sajnos alig ismert és alig hozzáférhető irodalmának rövid méltatását. Bizonyos, hogy ezen tanulmányok számának és értékének további növekedése járulhat hozzá leginkább a szintetikus és analitikus módszernek ahhoz a sikeres összekapcsolásához, melyet egy irodalomtörténeti korszak periodizációja megkíván.

Vizkelety András

### Ész és szenvedély Shakespeare drámáiban

Paul A. Olson: „A Midsummer Night's Dream” and the Meaning of Court Marriage. ELH, 1957. 2. sz. 95—119.

William R. Bowden: The Human Shakespeare and „Troilus and Cressida”. Shakespeare Quarterly, 1957. 2. sz. 167—178.

E két cikk ugyanabból a nézőpontból tárgyalja Shakespeare két drámáját: úgy tekintik e darabokat, mint ész és logikátlan szenvedélyek párharcát. Csak a konklúzió ellentét. Paul A. Olson úgy fogja fel a *Szentivánéji álomot*, mint az ész, a józan értelem diadalmáról szóló parabolát, míg William R. Bowden a *Troilus és Cressida* kapcsán azt bizonyítja, hogy Shakespeare az értelmetlen, de nemes szenvedélyeket sokkal többre tartotta a rideg, számító racionálánál.

Olson cikke elején tagadja, hogy a *Szentivánéji álom* csupán bűbajos, pókháló finomságú mesejáték lenne. Szerinte a mű szimbolikáját analitikusan lehet s kell megközelíteni, úgy, ahogy a renaissance értelmezte az ünnepi alkalmakra írt dráma s az udvari házasság funkcióját. A darab egy főúri házasságot ünneplő, művelt s intellektuális udvari közönség számára íródott, mely Shakespeare-rel együtt jól ismerte Sidney, Lyly és Ben Jonson hasonló szimbolikájú játékeit. A házasságról vallott közkeletű felfogás szerint az isteni eredetű, racionális szerelmet az első emberpár bukása változtatta át esztelen, önző kéjelgessé. Ezt a felbomlott egyensúlyt hivatott helyreállítani a házasság, s újra megteremtteni a nemek közötti kapcsolat racionális, fennkölt harmóniáját.

Ennek alapján a *Szentivánéji álom* alaprajzában hármas mozgást figyelhetünk meg. A darab az I. felvonásban renddels harmóniával indul, ezt követi a II. és

III. felvonásban a bukást szimbolizáló féktelen szenvedély eluralkodása, végül a IV—V. felvonásban a cselekmény magasabb fokon tér vissza a darabindító megnyugváshoz, az összetartó erejű közösségi morál győzelméhez.

Már az első jelenet, melyben Theseus és Hippolyta frigyét bejelentik, e felfogást illusztrálja: a racionálisabb férfierőlmek logyózik az alacsonyabbrendű női szenvedélyeket. Theseust már Shakespeare előtt is az ésszerűen élő ember s az eszményi uralkodó megtestesítőjének tartották, aki itt tehát az erény győzelmét képviseli az amazonban tradicionálisan megjelenített alacsonyabbrendű érzékiség fölött. A szerelmecek megjelenése — noha itt Theseus is hibát vét, mert hiányzik belőle a kellő megértés s szeretet — már elindítja a központi konfliktust: szerelem s ráció antitézisét. Az I. felvonást záró kézműves-jelenet, mint végig a darabban, itt is a pallérozatlan, de józan ész felsőbbrendűségét jelképezi az előkelők tévelygéseivel szemben, s arra vall, hogy a társadalom alsóbb rétegeiben rend s a hierarchia helyes felfogása uralkodik.

A II. felvonásnak már színhelye is jellemző. Athén, melyet Theseus Pallas Athénének ajánlott, a filozófusok otthona — antitézise az erdő, a dantei „seloa oscura”, a földi életet beárnyékoló zürzavar jelképe, a darab központi konfliktusának szcenikai kivetítése. Oberon s Titánia viszálya is rációfol Theseus és

Hippolyta darabnyitó harmóniájára. Oberon célja is az, ami Theseusé: a mennyei fogantatású szerelem jogaiba iktatása, azért, hogy a kozmoszt egyensúlyban tartsa. A már megfűkezett Hippolyta helyett azonban neki Titániával kell megmérkőznie, akinek alakját Olson Proserpinára, az alvilág úrnőjére vezeti vissza, funkciójában pedig a *Romeo és Júlia* Mab királynőjével köti össze: ő az esztelen földi szerelem képviselője. Az Erzsébet-kori dráma alaprajza szerint makrokozmosz és mikrokozmosz tükröződnek egymásban. Oberonnak végül sikerül helyreállítani a makrokozmoszban azt a harmóniát, melyet a mikrokozmosz urai már a nyitóképben megvalósítottak. Megbékülésük előrevetíti a földi szerelmesek viszáljának kiegyenlítését is. A két athéni szerelmespárt a divatos parallelizmus játéka szerint hasonló lecke éri mint Titániát. Titánia, aki a számárfejú Zubolyba, a legvégtetesebb, legvakabb érzékiség jelképebe szeret bele, s az összevissza tévelygő fiatalok komikusan ferde helyzetekbe kerülnek — a neveltségesség pedig, mely a helytelen irányú szerelem legerősebb ellensége, nem téveszthette el nevelő hatását a közönségre sem. Minél elvakultabb Titánia s a fiatalok örült szenvedélye, annál frenetikusabb a komikus hatás. A végén itt is Theseus állítja helyre a rendet, mely ugyanolyan racionális, csak megértőbb, emberibb s ezért szilárdabb is, mint az, amelyre Egeus, az apa törekszik. Az utolsó felvonásban Pyramus és Thisbe története groteszk voltában is még egy végső intést jelent: hová vezethet az esztelen, illogikus szerelem, mi érthető volna Lysanderéket s Demetriusékat, ha nem tudnak az erdőből kiszabadulni.

A *Szentivánéji álom* szimbolikáját Shakespeare udvari közönsége jól ismerte — Shakespeare csak életet öntött a szimbólumokba, kiszélesítette értelmüket. S ez az értelem korántsem triviális. Az a társadalom, melynek nemi morálja, házassági rendje erős kézben van, minden más ügyben is ellenállóbb s egységesebb lehet.

Ellentétes felfogást vall tanulmányában William R. Bowden. Már az első bekezdésekben szembeszáll az Olson-féle, s szerinte napjainkban általános új szemlélettel, mely szerint az Erzsébet-kori dráma alapézise a szenvedély s az ész párharca. E felfogás elismerheti, hogy Troilus vagy Hektor személyükben rokonszenvesek, de morálisan és intellektuálisan szánalmas figuráknak látja őket, akikben semmi csodálatra méltó nincs. A *Troilus és Cressida* célja pl. Kenneth Muir kritikus szerint az idealizmus leleplezése, s Troilus joggal

issza meg a levét könnyelmű hiszékenysé-  
gének.

Bowden első tétele az, hogy Shakespeare-nek, mint minden embernek, rá jellemző, sajátos s állandó erkölcsi elvei vannak, ha tehát a *Leárben* valamit helyesel, akkor az ellen a *Macbeth*-ben se harcolhat. Második tétele az, hogy Shakespeare-nek, mint minden drámaírónak, az volt a célja, hogy a közönség értse s helyesen értse mondanivalóját, tehát ezek az általános erkölcsi elvek drámáiban tisztán felismerhetőek. És ha valami ezekből az elvekből ma is szembetűnő és világos, akkor ez az, hogy az író nem ismeri el az ész feltétlen uralmát a szenvedélyek fölött. Shakespeare-ben végtelen a rokonszenv s a megértés az ember iránt — és minél kevésbé racionális, minél emberibben esendő egy jellem, Shakespeare annál jobban szereti. Bowden számos példával támasztja alá ezt az állítást, a *Romeo és Júliából*, a *Hamletből*, az *Antonius és Cleopatrából* s egyéb darabokból.

Ha a *Troilus és Cressida*t racionálisan közelítjük meg, akkor Troilust s a trójaiakat gúnyosan szemlélnők, mert nem racionális elvek irányítják őket, s a cselekmény emocionálisan nem elégítene ki. De akit ilyen előítélet nem terhel, az szeretni fogja ezeket a hősokeket, s undort érez Cressida, Achilles vagy Diomedes iránt. S ez az író célja. Troilus az állhatatos férfi, Cressida a hamis nő, ez minden szavukból világos. Egyes kritikusok tudatos kéjenek állítják be Troilust — ez sem igaz. Szerelmében csak annyi az érzékiség, amennyi normális, de túl naiv, túl tapasztalatlan ahhoz, hogy tudatos nőcsábásznak tarthassuk. Más bírálók neveltségességnek tartják — de aki rajta nevet, az a bizalmat, a tisztá hitet gúnyolja ki. Shakespeare az ilyen jellemekeket szereti, Troilus e szempontból Edgar, Duncan, Othello társaságában áll, s az, hogy a trójai herceg ott talál gonosztságot, ahol nem gyanítottta, nem csökkenti jobban nagyságát, mint ugyanez a felfedezés a Hamletét.

Ugyanez vonatkozik Hektorra s a trójaiakra is. A hideg, józan ész szempontjából Helénéért valóban nem érdemes meghalni — de a trójaiak más szempontokért: becsületért, a hősi névért ontják véréket. Ha egyszer belefogtak ebbe a háborúba, akkor nincs más választásuk, mint kitartani. Ha megnéznők, mely Shakespeare-i hősokek szolgáltathák vissza Helénát Menelausnak, miután rájöttek az asszony hitványságára, nemigen talál-nánk mást IV. Henrikre vagy Octaviuson kívül. Viszont legesodálatosabb figurái közé tartoznak azok, akik kitartanak,

minden veszély s látszólagos értelmetlenség ellenére: Kent, Ádám, Horatio, a *Lear* Bolondja. Értelmesen Achilles viselkedik, aki csellel ejti el Hektort, s mi mégis Hektort siratjuk s Achillest vetjük meg. És nekünk van igazunk, már csak azért is, mert a trójaiakat a britek elődjének tartották, s ez a szempont a nagy nemzeti büszkeséggel rendelkező Shakespeare számára rendkívül fontos volt.

A való életben sem a józan ész az ítélkezés mércéje, hanem a rokonszenv s az ellenszenv. Shakespeare is erkölcsi s érzelmi szempontokból osztályozza alakjait. Troilus s Hektor elbuknak ugyan, de ez nem azt jelenti, hogy igazuk a józan ész képviselőinek van; nem az számít, med-

dig él, s hogyan boldogul az ember, hanem az, hogy milyen erkölcsi értéket képvisel kora s utókora számára, ebből a szempontból pedig a trójaiak a győztesek. Shakespeare-től távol áll minden viktoriánus, vasárnap-iskolás szemlélet. Az élet kézzelfogható előnyei minden valószínűség szerint a gyáváknak, alattomosoknak, csalóknak jutnak — Troilust és Hektort nincs ami vigasztalja, Cressidát, Diomedest, Achillest nem bünteti meg senki. És mégis, zárja cikkét Bowden, csak úgy érdemes élni, ahogy ezek a hősök éltek, nem a jutalom reményében, hanem mert úgy érezzük, ez a helyes út.

Sz. Szántó Judit

### Az angol irodalom stílusproblémái

E. Ю. Клименко: Основные проблемы стиля в английской литературе (первая треть XIX века). Автореферат диссертации. Ленинград, 1956. стр 25.

Народная речь в романах Вальтера Скотта. Ученые записки ЛГУ, № 212. 1956. серия филолог. Наук. вып. 28. 101—26. стр.

Klimenko bevezetőleg megállapítja, hogy a XIX. sz. eleji angol irodalom stílusproblémáival sem az orosz, sem a külföldi kutatás nem foglalkozott elég behatóan, holott e korszak stíluselméleti kérdései igen jelentősek. A legfontosabbak közöttük a nemzeti hagyomány, az egyéni stílus, az irodalmi és a beszélt nyelv kölcsönhatása, valamint a költői nyelvnek az élőbeszédhez való közeledése. A szerző mindkét cikkében az utolsónak említett témával foglalkozik Byron, Scott és Shelley műveinek elemzése alapján.

A XIX. sz. elején az angol irodalomban jellegzetes stílusviták kaptak lánggra, amelyeket elsősorban a felvilágosodás korának nyelvi öröksége körüli eltérő nézetek szítottak. A jelenkori kutatás hajlamos arra, hogy a XVIII. századi irodalom nyelvi hatását egyoldalúan értékelje, annak csupán korlátait lássa, holott Pope, Johnson és mindenekelőtt Fielding stílári eredményei nélkül a romantikusok ez irányú tevékenysége nem is volna érthető. Pope élességet, lakonikus tömörséget vitt az angol nyelvbe, Johnson a szavak értelmi és stilisztikai árnyalataira hívta fel a figyelmet, Fielding pedig elsőként törte át az emelkedett és az egyszerű hang közt addig áthághatatatlannak vélt gátakat.

A XIX. sz. elejének első nagy nyelvi vitáját Wordsworth és Coleridge *Lyrical Ballads* c. kötete, különösen annak előszava robbantotta ki. Wordsworth a szűk nyelvi korlátok ellen támadt, és költői hangjában az élő nyelvhez közeledett. Törekvéseit az Edinburgh Review kritikusi élesen bírálták, azt állítván, hogy költészethez méltatlan szóanyagot hasz-

nál. Byron, Shelley, Scott, Keats és mások viszont azért támadták, mert szerintük az egyszerűt primitívvvel helyettesítette.

A század húszas éveiben azután a figyelem a tavi költőkről a „cockney”-iskola felé fordult. A főkérdés most a régiesség és az élőbeszédhez való közeledés összefüggései körül forgott. A „régí” szerzők ugyanis sokkal szélesebb határok között alkalmazták az élő nyelvet, mint e korszak költői. Ennek a fölismerésnek alapján Keats és Leigh Hunt a régies elemek és a beszélt nyelv kombinációjával kísérleteztek, de — történelmetlen szemléletük folytán — eredménytelenül. Az igazi újító munkát e téren Scott végezte el, elsősorban skót témájú regényeiben.

Scott a nyelvi megújulás útján a skót parasztság szókincséhez és népi alkotásaihoz fordult. Ezek segítségével ad helyi jelleget regényeinek, alakítja ki hősei nemzeti karakterét, tolmácsolja érzelmeiket és gondolataikat.

Itt kell kitérnünk Klimenko második cikkére, amely részletesen foglalkozik Scott nyelvújító tevékenységével. A szerző elsősorban arra mutat rá, hogy Scott a társadalmi rétegeknek és azok nyelvi sajátosságainak ismeretét ábrázolásuk előfeltételének ismerte föl. E meggyőződéstől vezérelve alkalmazta műveiben a skót parasztság nyelvi fordulatait, és viszont ennek tudható be, hogy kortársai közül senkinek sem sikerült hozzá hasonló kifejezőerővel hangot adni a skótok hősi, hazafias érzelmeinek.

A skót nyelvjárás Scott regényeiben nemcsak az alacsonyabb néposztályok sajátja, hanem az egész népé. A szereplők

tökéletes természetességgel váltanak át tájszólásból angolra, amivel az író azt akarja bemutatni, hogy az utóbbi sem idegen számukra, ugyanolyan közel áll hozzájuk, mint tájnyelvük.

Scott arra törekszik, hogy a nyelvjárás egyfelől a maga sajátosságait tükrözze, másfelől azonban mégis a természetes, a megszokott beszéd benyomását tegye. A tájszavak alkalmazása nem csupán a helyi jelleg kidomborítására szolgál, hanem egyben az érzelmi hangsúly eszköze is. Emellett különleges fontossága van az életkörülmények, a táj, a típusok érzékeltetésénél.

Az író tájnyelvi szóanyagából Klímenko kiemeli a népi humort tükröző közmondásokat és szállóigéket, amelyek egyaránt alkalmasak a gúny, a gyűlölet, az életbölcesség kifejezésére. A népi szókinés, elsősorban a népköltészet segítségével Scott ábrázolni tudja hősei meggyőződésének erejét, érzelmeik őszinteségét.

Scott művészete a stílári problémák egész sorát oldotta meg. Lerombolta azt a tévhitet, mintha az élőbeszéd csupán alacsony érzelmek kifejezésére volna alkalmas, bebizonyította, hogy segítségével a legfinomabb érzéseket, hazafias pátoszt is hűen ki lehet fejezni. Mindezeket felül összhangba hozta a társadalmi nyelvi differenciáltságot a történelmileg meghatározott helyi jelleggel, és rámutatott arra is, hogy a történelmi, helyi és társadalmi sajátságok csupán hordozóinak: a népnek tökéletes ismeretében ábrázolhatók. Scott tevékenysége nyomán a tájnyelv szerepe kiszélesedik. A tájszólás olyan mesterei, mint G. Eliot, Ch. Dickens vagy T. Hardy végsősoron azokra az elméleti alapokra építettek, amelyeket Scott dolgozott ki és alkalmazott első ízben.

Rátérve most már Byron stílusának elemzésére Klímenko megállapítja, hogy a költő egyik nagy érdeme a XVIII. sz. stilsztikai eredményeinek, a nemzeti hagyományoknak továbbfejlesztése. Politikai témáinak földolgozásánál gyakran használja a hagyományos epigrammatikus, antitézises, megszemélyesítő formákat, az elégikus költészet elemeit. Ez utóbbiakat elsősorban a tetterő és az érzelmek erejének kifejezésére alkalmazza, gyakran használ éles, határozott cselekvést érzékelhető ígétet, erőhatású mellékneveket. A stílári és érzelmileg semleges szavak használatát a legkisebb mértékre csökkenti. Az érzelmi feszültséget felkiáltó mondatokkal, inverziókkal, rövid, befejezetlen szócsoportokkal fokozza, és ez eszközökkel versei hangját az élőbeszédhez közelíti. Ugyanezt a célt szolgálják a

szavak szűk értelemben való alkalmazása, az egyszerű, rövid mondatok sűrítése, az élőbeszédre jellemző nyelvtani alakok használata stb. is. Mindezek kialakították Byron jellegzetesen szenvedélyes stílusát. E szenvedélyes hangvételt Byron kortársai veszedelmes forradalmiságnak tartották, Oroszországban viszont éppen ez váltotta ki a legnagyobb elragadtatást.

Byron műveiben megjelennek a mindennapi beszédmód elemei is. Ezek az elemek nemcsak a szatírá, hanem a nemzeti nyelv jellegének kidomborítását is szolgálják. Életműve stílári szempontból épp azért oly fontos, mert a hagyományok megőrzése mellett az angol nyelv nemzeti karakterét is továbbformálta.

Shelley stílusát társadalmi, sőt forradalmi célok szolgálata jellemzi. A költői szó számára a beszéd teljesen önálló alakja, amely emelkedett hang, erős érzelmek kifejezésére szolgál. Shelley a forradalom hírnöke, a szabadság dalnoka, és meggyőződése fogta egységbe alkotói módszerét, ennek keretében stílusát.

Ábrázoló rendszerét stílári szempontból az összetett, részletesen kidolgozott gondolatkapcsolások jellemzik. Allegorikus képei, metaforái egységet alkotnak, és társadalmi-politikai eszmék érzékeltetését célozzák. Ilyen szavak, mint nap, hajnali, felhő stb. adják meg a költő érzelmi lírája tartalmát és színét, fejezik ki Shelley utópista ábrándjait.

Lírája jellegzetesen emelkedett hangú és kissé ünnepléses. Erre mutat grandiózus képalkotása, megszemélyesítő ábrázolása, az elvont értelmű, latin- és görög eredetű szavak sűrű használata. Stílusa állandó feszültséget, dinamikát fejez ki, amelyet egynemű szavak folsorakoztatásával, felkiáltó mondatokkal, jelző inverziókkal stb. ér el.

Az 1819-es év munkásmozgalmi Shelley számára előtérbe helyezték a közérthetőség kérdését. Forradalmi lírája megtisztul a „tudományos” szavaktól, szimbólumai most szorosabban kapcsolódnak a valósághoz.

Befejezésül a cikkíró rámutat arra a hatásra, amelyet a munkásmozgalmak folytán kiszélesedő olvasótábor az irodalomra tett. Shelley törekvései mellett újból megemlíti Wordsworth és Scott ez irányú munkálkodását és hangsúlyozza, hogy mind e célok középpontjában a költői nyelvnek az élőbeszédhez való közelítése állt. Az élőbeszéd költői értékében e stílári úttörők tevékenysége nyomán többé már nem lehetett kételkedni.

Vámosi Pál

## Valóságábrázoló mese és romantika

*Rolf Schneider: Wirklichkeitsmärchen und Romantik. Bemerkungen zum Werk Adalbert von Chamisso. Aufbau, 1957. 8. sz. 203—210.*

A műmese kiemelkedik a német romantika alkotásai közül. Ez a népmesével szoros kapcsolatban levő mesetípus a korai romantika írói, Novalis, Tieck és Wackenroder műveiben a meseelemek és meseszimbólum szabad játékvá alakul, később a mesemotívumok felhasználásával allegorikus műmesévé alacsonyodik. További útját részben Clemens Brentano lírai-artistiztikus meséi, részben pedig E. T. A. Hoffmann és Chamisso valóságábrázoló meséi jelzik. Ezzel egy olyan műfaj születik meg, amely jellegzetes példája az új, kapitalista valóság még nem realista módszerekkel történő ábrázolási kísérletének. Schneider cikkének érdekessége, hogy néhány új szemponttal járult hozzá a romantikán túljutó valóságábrázoló mese, Chamisso *Peter Schlemihl*je értelmezéséhez.

Chamisso átveszi ugyan kora uralkodó irodalmi áramlatának külső jegyeit, de sem költészete, sem szellemi állásfoglalása nem jellegzetesen romantikus. Családi hagyományai és anyanyelve a francia felvilágosodás hívévé tesszik. Élete végéig Rousseau tanítványának vallja magát. A felvilágosodás eszméi, bár nem eleve szembevetődően, legismertebb művére (*Peter Schlemihls wunderbare Geschichte*) is rányomják bélyegüket. A mű jelentésének értelmezésével eddig is bőven foglalkozott az irodalomtudomány. Kétségtől a romantika konvencióit idézi a történetet megelőző fiktív levelezés és az elbeszélés kerete: Schlemihl maga bízza Chamissora élettörténetének kéziratát. Nem vitatható az sem, hogy a főhős külső és belső alakításában sok az önéletrajzi elem: rövid bekecset hord, mint Chamisso; szolgálja és kutyája Chamisso szolgájának és kutyájának nevét viseli, Schlemihl érdeklődik a botanika iránt, sőt az első kiadáshoz mellékelt képen még arcvonásai is az íróra emlékeztetnek. Ennek tulajdonítható, hogy a történet alapgondolatát, az árnyék elvesztését és annak következményeit Chamisso hontalanságával és hányódásaival azonosították.

A cikk írója azonban a hontalanság problémáját csak az alapmotívumra vonatkozóan fogadja el. A mese egészének több a mondanivalója.

Schlemihl bűne az, hogy énjének egy részét eladta a gyorsan és értelmetlenül elnyert vagyon ellenében. Később azután

hiába mond le a pénzről, eljátszott énjének egészét már nem nyerheti vissza. A megoldást Chamisso nem valamely romantikus-idillikus kifejlésben keresi: a cselekmény a felvilágosodás eszmevilágát tükröző értelmes-hasznos tevékenységbe torkollik. S miután Chamisso-Schlemihl szembenáll a romantikus filozófus alakját felöltő ördöggel, és mint szemébe mondja, belső ösztöncit követve, amennyire tehet, mindig a maga útján haladt: Schneider úgy véli, ebből az alapgondolatból kiindulva fejthető meg a teljes elbeszélés. Az ördög veresége ugyanis — ebből a szemszögből vizsgálva — Goethe *Faust*-jára emlékeztet. A *Faust*-irodalom hagyományaitól nem idegen az ördögi csábítás fokozatossága sem.

A kiút — a felvilágosult ember választotta hasznos tevékenység — a korai kapitalizmus Németországában még őszierte erkölcsi követelmény lehetett. Néhány évtizeddel később már nem az. Az itt felvetett új téma: a pénz démonának szerepe és a mérhetetlen vagyon következtében a társadalmon belüli elszigetelődés később (pl. Balzacnál) már csak tragikus megoldást talált. Feltételezhetően ezt Chamisso maga is látta. Erre utal a könyv harmadik kiadásához írt verséből kiesen-dülő több, mint egyéni kiábrándultság.

Chamissonál a kiábrándulásnak még csak lemondó lírai visszhangját halljuk. A változott viszonyok kritikus és epikus ábrázolása Heine nemzedékének feladata lesz.

Tolnai Klára

T. L. S.

*F. W. Bateson: Organs of Critical Opinion. Essays in Criticism, 1957. 4. sz. 349—362.*

Az angol irodalmi folyóiratok szemle-rovatának elemzését Bateson, az *Essays in Criticism* főszerkesztője a *Times Literary Supplement* bírálatával folytatja. (A korábbi cikkek ismertetését l. Irodalmi Figyelő, 1957. 1. sz. 66.)

A T. L. S. — így rövidítik a lap nevét az angol irodalmi életben — indulásakor, 1902-ben ténylegesen is a *Times* hetenként megjelenő, ingyenes melléklete volt, de 1914 óta már mint önálló hetilap működik. Melléklet-jellegéből azonban megőrizte azt a sajátságát, hogy szemléi névjelzés nélkül jelennek meg.

Kezdeti működésében a századeleji angol kritikára általánosan is jellemző alacsony színvonal mutatkozott meg. Bateson idézi

Ezra Pound emlékezését, amely szerint az 1908-ban meginduló *Egoist* című irodalmi lap „tüske-rovatához” a T. L. S. állandóan bőséges anyagot szolgáltatott. A szemlék hangja dogmatikus, szentimentális volt, a szemleírók üres nagyszerűsége törekedtek, és különösen a költészethez nyúltak szerencsétlenül kézzel.

A fordulat 1920 körül következett be, amikor az angol irodalomban a vezető szerepet az első világháborúban felnőtt új nemzedék — élén T. S. Eliottal — vette át. Bateson megemlíti az új szemleíró gárda legkiemelkedőbb tagjainak, köztük Middleton Murrynak, Richard Aldingtonnak, Herbert Readnek, W. J. Turnernek, Edmund Blundennek és John Sparrownek nevét.

A szemleírók névtelensége indokolt lehetett addig, amíg a szemlék lényegében tartalmi kivonatot vagy miniatűr esszét nyújtottak. Amikor azonban ezek helyét a részletes elemzés vette át, a változatlanul fenntartott névtelenség az eredeti „lenéző alázat” helyett az orákulum fensőbbiségének forrásává vált. Az anonimitás problémája a második világháborút követő időben még csak élesedett, és Bateson a továbbiakban igen szellemesen és alaposan elemzi a „névtelen kritikuss” jellegzetességeit.

A T. L. S.-t napjainkban a magas színvonalú tudományosság és a jó stílus jellemzi. A tudós számos értékes cikkért lehet hálás a lapnak, és az írók örömmel tölti el, hogy olvasás közben nem kell megállnia és akaratlanul is átfogalmaznia a hetilap egyes mondatait. De a névtelenség elmosza az egyéni hangot, amely pedig a jó próza lényege. Az egyes cikkek önmagukban ugyan élvezetesen tükrözik a T. L. S. szemleíróinak előkelően művelt, okoskodó, kissé modoros stílusát, de a lap egésze mégis valamilyen gépies egyöntetűségben szenved. Jellegzetes az is, hogy a szemleírók, ha valamelyik könyv nem nyeri meg tetszésüket, rejtett finctorba, már-már parodizáló hangba vagy az elegáns befekettítés egyéb formáiba öltöztetik érveiket.

A lapot gyakran vádolják amerikaellenes magatartással, és e vád nagyobb-részt jogosult. De azért a helyzet nem olyan sötét, mint amilyennek általában festik. A valóságban ugyanis két teljesen különböző irodalomfilozófia összeesapásáról van szó. A T. L. S. szemleírói, akik oly nagy jelentőséget tulajdonítanak a hibátlan angol nyelvhasználatnak, saját irodalmi eszményeiket tagadnák meg, ha nem háborodnának fel a tengerentúli zsargonra. A „barbár kaffogás” — és a kultúra, amelyet az képvisel — merény-

let a szemleírók egész értékelési rendjével szemben. Az amerikai tudós viszont legtöbbször joggal lát összeesküvést abban az egyöntetű gúnyban, amellyel munkáját a T. L. S. fogadja.

Az amerikaiak azonban nem látják, hogy a T. L. S. amerikaellenes magatartása tulajdonképpen csak egyik vetülete a lapra jellemző kultúr-sznobizmusnak, a régi Bloomsburytól örökölt szellemnek, amelynek lobogója — megfoltzottan és újrifestve — ott lebeg a T. L. S. szerkesztősége felett.

A bloomsbury-i szellem főbúne az önhittség, és ennek a bűnnek tudnak a T. L. S. kritikusi legkevésbé ellenállni. Jó stílusuk, ízlésük, tudományos felkészültségük van, hogyan is lehetne hát véleményük más, mint csalhatatlan? És hogyan lehetne kételkedni a névtelenség nélküli kritika hagyományának helyességében, amikor a szemlék színvonala most magasabb, mint annakelőtte bármikor?

Válaszul e két — egymással szorosan összefüggő — kérdésre Bateson megállapítja, hogy a bloomsbury-i szellem, illetve ennek tüneteként a névtelenség, azért tűnik manapság oly ostobának, mert hiányzik belőle a keresztény emberszeretet és alázat. A T. L. S. például az amerikai Tom Burns Haber *A. E. Housman kézíratos költeményei* c. kiadványról ragyogó, de pusztítóan éles kritikát írt. Az áldozat tiltakozására válaszolva a szemleíró megállapította, hogy Haber „nem őszinte, beképzelt, megbízhatatlan szerkesztő, aki szerzőjének hangját és idiómáit nem képes értékelni, és aki járatlan az angol nyelvben”. És ami a legszörnyűbb, állításait a legaprólékosabb gondnal pontról pontra igazolta. Cikke lenyűgöző olvasmány volt, és Haber kétségtelenül megérdemelte annak minden sorát. De az olvasóban mégis rossz érzés támadt. Hiszen még a legmegátalkodottabb bűnösnek is joga van tudni, ki a vádlója. És joga van erre a jurynek — jelen esetben tehát a T. L. S. olvasóközönségének — is. A felhők közül szóló Hang — amely a civilizáció kollektív bölcsességével szólal meg — a demokratikus társadalomban gyanússá válik. A szemleíró ítélete így — névtelenül — kevesebb súllyal bír, mint amennyit objektíve megérdemelne. És az olvasónak akaratlanul is az az érzés támad, hogy a névtelenség csak egy oly keresztényietlen szervezetnek lehet sajátja, amely nem szereti felebarátját, mint önmagát.

Alapvető kritikai elvről van szó. A szemleíró véleményének súlyát befolyásolja az a körülmény, hogy milyen tiszteletet érzünk a kritikus iránt korábbi munkássága alapján. A szemleíró neve

tehát a szemle jelentőségének lényeges összetevője. Ha viszont nem tudjuk, ki a szemléző, akkor a szemlét kevésbé tartjuk megbízhatónak, mert a megbízhatóság egyik fontos tényezője ismeretlen maradt előttünk.

Általában három érvet szoktak felhozni a névtelen szemle mellett: *a)* a szakemberek és az irodalmárok szívesebben írnak barátaik vagy ismerőseik műveiről névtelenül; *b)* a kezdő kritikus bátrabb, ha cikkét formailag nem lehet megkülönböztetni tapasztaltabb társai cikkeitől; *c)* a névtelen cikkíró kisebb hajlandóságot érez, hogy a karzatnak játszék.

De ad *a)* egyfelől az igazságon sohasem volna szabad felháborodni, másfelől a T. L. S. cikkíróinak is meg kell mutatniok, hogy szemléik „tárgyat” ember-számba veszik, ad *b)* nincs veszedelmesebb, mint a kezdők túlságos önbizalma, és az angol–amerikai kapcsolatok tekintetében épp ennek mérséklése volna a leg-sürgősebb feladat, végül ad *c)* senkisé-

kifogásol némi exhibicionizmust, ha az író egyébként teljesíti a könyvvel szembeni kötelességét.

Az irodalmi kritika „egyenlők közti” vita, de hol az egyenlőség, ha az egyik fél felmutatja nevét és címét, a másik azonban névtelenségbe burkolózik? A névtelenség fensőbbiséget kölcsönöz a szemlézőnek mind az íróval, mind az olvasóval szemben. Amellett az író nehezebben vállalja be hibáit, ha vádlója névtelen, a vádló pedig hajlamossá válik arra, hogy az író válaszában gyenge pontjait válogassa ki, legjobb érvei fölött meg szemel hűnyjon.

Itt van az ideje annak — fejezi be fejtegetéseit Bateson —, hogy a T. L. S. felhagyjon ezzel a káros gyakorlattal, amelyből összes hibái erednek. A lap sokkal fontosabb szerepet tölt be az angol irodalmi életben annál, hogy egy bizonyíthatóan hibás közlési mód folytán értéke csorbát szenvedhessen.

Vámosi Pál

## ROMÁN NYELVŰ IRODALMAK

### Az utolsó spanyol költőnemzedék

*E. Garcia Tejedor:* La ultima generación de poetas españoles. Ministerio de Educación de la Nación. Universidad Nacional del Litoral Instituto Social. Publicación de „Extensión Universitaria”. No. 72. Santa Fé, 1952. 20.

A spanyol irodalom a XV—XVII. sz. folyamán olyan formai tökéletességre és harmóniára tett szert, melyet kitorólhetetlen nyomokat hagyott az egyetemes irodalomban is. A XVIII—XIX. században bizonyos hanyatlás jelentkezett. A XVIII. sz. a francia-utánzás százada volt, a XIX. sz. pedig a romantikáé.

A mai spanyol irodalom kutatója csodálkozhat azon — mondja Garcia Tejedor —, hogy a dráma- és regényirodalom megtorpanása és tétovázása mellett egy olyan lírikus nemzedék támadt mára, melyet a spanyol líra legmagasabb csúcsaival lehet összevetni.

Mi határozza meg a nemzedék fogalmát? — teszi fel a kérdést.

1. Jelentős történelmi események körüli csoportosulás, kortársi viszony. (Így beszélhetünk Spanyolországban 1898-as és 1936-os nemzedékről, az amerikai háború, illetve a spanyol polgárháború kapcsán); 2. a költővé formálódás körülményei, a kulturális hagyományokat átalakító, bizo-

nyos iskolák és mesterek hatása; 3. azonos problémák felvetése.

Az utolsó spanyol költőnemzedék az 1936 utáni években bont szárnyat. Ők az 1898-as írónemzedék, valamint Machado, Garcia Lorca, Salinas, Juan Ramon Jiménez művein nevelkedtek.

Kialakult egy új költőtípus, eltérő a romantika, fáradttestű, züllött költőalakjától. A mai költő tevékenyen dolgozik, fizikailag kiegyensúlyozott. Luis Felipe Vivanco építész, Dámaso Alonso tanár és a többiek szerkesztőségekben, kiadóknál működnek. Tüzetesen tanulmányozzák az esztétikát és gondot fordítanak a legfinomabb stílusárnyalatokra is.

A jelenben két nagy költőnemzedék él Spanyolországban. A „nagy” nemzedék negyven év körül jár, közéjük tartozik Aleixandre, Vivanco, Rosales, Panero, Dionisio Ridruejo. A „kis” vagy „utolsó” nemzedék tagjai alig érték még el a harmincadikat, a „Quinta del 42” elnevezésű csoportban tömörültek. (Nevüket a társaság egyik tagja, José Hierro verses kötetének címe után kapták.)

Az utolsó költőnemzedék irodalmi örökségét számba véve, Garcia Tejedor elsőként említi a spanyol XV—XVI. sz. irodalmi örökségét: Garcilásót, aki spanyol nyelven tökéletesítette az olasz tizenegyest, Fray Luis de León, akinek klasszikus szerkesztései a görögökre, latinokra, hébe-

rekre emlékeztet. A mai nemzedék stílus-ügyessége és gazdagsága Gongora felé mutat, emelkedett hangjuk és muzikalitásuk Herreráig ér. Egyszerűségük egyezik a középkori románokéval, bájuk és hevük a XV. sz. udvari költészetével. Másrészt a líkettő köznapiságának és ízetét vetették magukba. Korunk költői közül Lorca és Alberti volt legfőbb mesterük. Természetesen, az 1919-től 1936-ig virágzott irodalmi irányok rajtuk hagyták a nyomot: a tétovázását, a megtorpanását, a különködését.

Milyen irányok váltották egymást ez idő alatt? A romantika halódása mintegy átmenetet jelentett az 1898-as nemzedék (Valle Inclán, Villaespesa, a két Machado, Juan Ramon Jimenez stb.), az első modernista nemzedék felé. Ez a nemzedék 1905-ig virágzott. Utánuk jöttek a post-modernisták (Emilio Carrere, Pedro de Répide, Enrique de Mesa, A. González Blanco stb.), majd 1920 táján a világ-háború utániak, a modernizmus reakciójaként. Ez a nemzedék a szónoki formuláktól mentes költészetet kereste. Köztük találjuk az első szürrealistákat. Kiemelkedő egyéniségei közé tartozik Juan Larrea, Adriano del Valle, Guillermo de Torre, Rivas Panedas, Gerardo Diego és különösen González Ruano. Rendben utánuk következett a teljesen letisztult szürrealizmus és a vele határos neoklasszicizmus. Ide tartoznak a szóbanforgó utolsó nemzedék mesterei: Rafael Alberti, Aleixandre, Cernuda, mellettük Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso stb.

Az utolsó spanyol költőnemzedék egyik csoportja az Escorial c. folyóirat köré tömörült. Három, legjellemzőbb tagja Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco és Luis Rosales. Költészetük a legjobb klasszikus hagyományok folytatása, folytatása az „arany század” lírájának, mely csodálatos formatökéletességet egyesített a legváltozatosabb versmértékkel. A neoklasszicizmus azonban nagy újítást hozott költészetükbe a szabadvers térhódításával. Ezt a költőcsoportot elsősorban vallásos témák vonzzák.

Leopoldo Panero 1919-ben született. Első versei Madridban a Nueva Revistában jelentek meg, amelynek José Antonio Maravall, José Antonio Munez Rojas és José Ramon Santiero is munkatársa volt. Angol és francia egyetemeken tanult. Költészete példa arra, hogy a modern líra mint igyekszik megszabadulni minden meszterkéltől és felesleges sallangtól, az értelmezés híjában kifejezésért.

Luis Felipe Vivanco 1908-ban született. Mémők. A külföldi költők közül különö-

sen Keatshez és Rilkéhez vonzódik. 1940-ben jelent meg a *Tiempo del Dolor* (A fájdalom ideje), 1946-ban pedig a *Cantos de primavera* (A tavasz dalai) c. kötete. Vergiliust, Paul Claudelt, Francis Jammest és Rilké fordította.

Luis Rosales 1910-ben született Granadában. Bölcsészetet hallgatott, mint fiatal költő sok segítséget kapott Federico Garcia Lorcától, Jorge Guilléntől és Salinástól.

Külön szól a szerző Vicente Aleixandréről, a generáció egyik mesteréről. 1900-ban született, kereskedelmi tanulmányokat folytatott, de már 1923-ban megjelent első kötete. 1938-ban nemzeti irodalmi díjat kapott. Hosszú szünet után, 1944-ben jelentkezett ismét a *Sombra del Paraiso* (A paradicsom árnyéka) c. kötetével. Verseiben az ember helyét keresi a világmindenségben. Eljut a misztikus panteizmusig, de egyben felfogható és érzékelhető világképet alkot. Költői nyelvének hatalmas megjelenítő ereje van. Főképp szabadverset ír, ritmussal és pontosan kijelölt belső nyugvópontokkal. A metafora és a kép nála nyert új hajlékonyságot. A melléknév-kombinációk és a melléknévi kiegészítők változatossága dúsítja költői nyelvezetét.

Aleixandre egyik fiatal költőtanítványa Carlos Bousoño, aki azonban nem egyszerű utánozója mesterének. A madridi egyetemen tanult, majd az Egyesült Államokba, utána Mexikóba utazott, ahol Dámaso Alonso tanítványa volt. Több stílusztikai és kritikai művet írt.

Ezek után Garcia Tejedor már éppen csak megemlíti José Maria Valverde és Rafael Morales nevét, valamint több más, fiatal költőt (José del Hierro, José Luis Cano stb.).

E kis tájékoztató tanulmány legnagyobb fogyatéksége: szűkreszabottsága. Mire felvázolja az alapokat, kifogy a lélekzete és csak felsorolásra, vagy arra se marad ideje, művek elemzésére pedig egyáltalán nem kerülhet sor. Éppen hogy csak megemlíti José Hierrot, Rafael Moralest, Carlos Bousoñot, Eugenio de Nora pedig szóba se jön. Ők mind a négyen a háború utáni nemzedékhez tartoznak, és különösen az utolsó tíz évben jelent meg több kötetük, új hanggal és valóban gazdag formaművészettel. És jöhetnek, a mai spanyol világ a földről elrugaszkodni készíti a költőt, mégse uralják annyira egyoldalúan vallásos, transzcendens-kozmikus elemek, mint Garcia Tejedor állítja, illetve az ellenkezőt elhallgatja. José Luis Cano (maga is fiatal költő) írja José Hierroknak 1947-ben megjelent, *Tierra sin nosotros* (A föld minélkülünk) c. kötetével kapcsolatban (José Luis Cano *De Machado*



a *Bousoño*. Notas sobre poesia española contemporanea. Madrid. 1955.) hogy témái — a tenger, a tavasz, a fiatalság, a bor, a halál — örök témák, de átút rajtuk a költő eredeti egyénisége és átizzik rajtuk központi témája, az élet teljes átélésének óhaja. Ugyancsak említésre méltó és ugyancsak José Hierroval kapcsolatban, hogy a *Quinta del 42* (1952) c. kötetének megnyitó verse a *Para un esteta* (Egy esztétához) címet viseli; ez a vers manifestum az esztéta-költészet, az elefántcsonttorony ellen. Másutt ezt vallja Hierro, prózában: „A költő saját korának munkása, mestere. A mi korunk kollektív és szociális jegyet visel magán. Nem olyan korban élünk, amikor a szívet bizonytalan érzelmek — a spleen, a valóságátláfaradás — keríthetik hatalmukba.”

Igaz, hogy Hierro eme szavaira Cano megjegyzi, hogy ez csupán a költő álmodozása és magányának kifejezése. Elgondolkoztató a glosszázó José Luis Canonak ez az önkéntelen telitalálata.

És van még több földi szín is a spanyol költőpalettán. Mindenképpen rászolgál a figyelemre Carlos Bousoñonak Spanyolországról írt borongós, hazáját szerető, féltő, szánó versciklusa, *En vez de sueño* (Álmok helyett).

A mai spanyol költőnemzedéknek szembevetődően kezeügyébe esik az elméleti és kritikai munkásság. Emellett sem lehet elsiklani. Kevés van köztük, kinek ne jelent volna meg — verseskötet mellett — ilyen tárgyú könyve. Carlos Bousoñonak pl. 1956-ban jelent meg Madridban — erről ugyan még nem tudhatott Garcia Tejedor — a költői kifejezés elméletével foglalkozó tudós felkészültséggel megírt, alapos könyve.

Garcia Tejedor vázlatában érdekes, bár nem meglepő, hogy az otthon amúgyis megkordázott spanyolföldi líráról szólva, az argentin szerző még egy szűrőt tesz fel, amely csak arról tudat, ami nem a legnagyobb súllyal bír — tudunk és megítélésünk szerint.

*Szilvia Gyula*

#### A „fennkölt XIV. század” és az olasz nyelv szelleme

*Benvenuto Terracini: L'„aureo trecento” e lo spirito della lingua italiana.* Giornale Storico della Letteratura Italiana 1957, 405. füzet, 1—36.

A dolgozat — már a címe is elárulja — olasz adalék ahhoz a néhány évtized óta divatozó stíluskutatási irányhoz, melynek művelői egy nyelv stílárís jellegét kíván-

ják meghatározni. A kutatók apriorisztikus feltételezésből indulnak ki, abból ti., hogy minden nyelvnek sajátos arculata van, melynek megnyilatkozásai mindig csak egy-egy meghatározott nyelvre jellemzők. Éppen ezért ennek a tudományágnak a kutatói előszeretettel hasonlítják össze az egyes nyelveket, hiszen összehasonlítás révén viszonylag könnyű az ismertető jegyeket kielemezni. A nyelvi, stílárís elemeket egyébként egységes fogalmi kategóriákba foglalják. A fogalmak a stílárís, nyelvi szempontokat meghaladó, rendszerint pszichológiai magatartásra, törekvésekre mutató elnevezésekben jelentkeznek.

1. Terracini is, amikor egészen röviden (sőt néhány nevet el is hagyva) áttekinti olasz vonatkozásban az ezzel a tárggyal foglalkozókat, utal arra, hogy Wartburg<sup>1</sup> számára az olasz nyelv szellemét a képzelőerő szabadsága jelenti; a szabadság gondolata kísért Spitzer meghatározásaiban is, melyeket ismert *Italienische Umgangssprache*<sup>2</sup> c. művében fejtett ki. Spitzer szerint az olasz nyelv olyan mint az olaszok maguk, akik individualisták és nem szeretnek korlátokat eltérni egyéni megnyilatkozásaikban. Ugyanakkor Spitzer arra is rámutat, hogy, mivel az olaszok rendkívül érzékenyek a társalgásban résztvevők egyéniségével szemben, a „szituáció” igen fontos lesz számukra. A „szituáció” iránti érzékenységből folyik a nyelvi kifejezésre irányuló gondosság. Szabadság, individualizmus és kifejezésbeli gondosság: olyan fogalmak, melyeknek egysége jellemezné az olasz nemzeti jellemet és az olasz nyelvet.

Helmut H. Hatzfeld, *A critical Bibliography of the New Stylistics* c. művének X. fejezete, melynek címe: *Idiomatology*,<sup>3</sup> felsorolja a román nyelvekre vonatkozottatva a nyelvi szellem kutatóinak műveit. Terracini nem említi Hatzfeld bibliográfiáját, bár a tudományos disciplina nevét átveszi, megteremtve és használva az egyelőre még nem szótározott *idiomatologia* olasz szót. Egyébként Terracini P. Guiraud, *La stylistique* (Paris, 1954) c. művére hivatkozik, mint a fogalom nevének lelőhelyére (Hatzfeld bibliográfiája egy évvel korábbi). Ebben a bibliográfiában néhány olyan nevet is találunk,

<sup>1</sup> W. v. Wartburg, *La posizione della lingua italiana nel mondo latino*. Lipese, 1936.

<sup>2</sup> Bonn, 1922.

<sup>3</sup> 215—241. Az alábbi főfejezetek találhatók: A) Általánosságok, B) Az egyes nyelvek jellemzései. C) Nyelvi szemantika (igen tág értelemben). D) Nyelvi kifejezési módok.

melyet Terracini nem idéz. Ernst Lewy<sup>4</sup> fejtegetéseiről mond egy mondatot, de nem értesülünk Paul Menzerath, *Typology of Languages*,<sup>5</sup> Heinrich Lausberg, *Vergleichende Charakteristik der italienischen und der spanischen Schriftsprache*,<sup>6</sup> Karl Vossler, *Lingua e nazione in Italia e Germania*,<sup>7</sup> Vittorio Santoli, *Die Struktur der italienischen und der deutschen Sprache*,<sup>8</sup> végül pedig neves olasz nyelvész, a néhány éve elhunyt Matteo Bartoli, *Caratteri fondamentali della lingua nazionale italiana e delle lingue sorelle*<sup>9</sup> és *Caratteri fondamentali delle lingue neolatine*<sup>10</sup> c. idevágó, jelentősnek mondható tanulmányairól.

Meg kell azonban mondani, hogy az idézett, de Terracinitól nem említett szerzőktől eltérően (akik mindenek előtt hangtani jegyekkel dolgoznak), Terracininek eredeti szempontja az olasz nyelv szellemének *retorikus* mivolta. Bizonyítása is különbözik a nyelv-karakterológusok szokásos eljárásától. Terracini az olasz nyelvtörténet különböző, sokszor egymástól távolálló korszakainak inkább külsődleges mozzanataiból a művelődéstörténet felhasználásával bizonyít; a nyelv sajátosabb tényezői kevésbé jönnek tekintetbe nála. S bár ez a történetiesség, nézetünk szerint, talán nagyobb hitelességet ad Terracini fejtegetéseinek, mint amivel a többi, túlságosan idealisztikus nyelv-karakterológiai tanulmány rendelkezik, a nyelvi elemzés háttérbe szorítása feltétlenül csökkenti eredményei megbízhatóságát.

2. „*La nostra lingua è nata sotto il segno della retorica, quella delle „artes dictandi“ che . . . ha dato la nostra prosa d'arte ed anche gli schemi della nostra poetica del Dugento e del Trecento*” [Nyelvünk a retorika, az „*artes dictandi*” jegyében született, ez adta a XIII—XIV. századi művészi prózákat és költészetünk sémáit is] (3, p.). Ez az alapvető megállapítás (a kezdeti olasz próza és az

*artes dictandi* közti összefüggés) aligha vonható kétségbe. A retorikus magatartás következő példáját Terracini a *motto*-ban, a *detto arguto e mordace*-ban látja, abban, hogy maga a nép is törekszik beszédét talpraesetté, elevenné és szellemessé formálni. Az irodalom pedig a régiciknek nemesak történeteit igyekezett megrögzíteni, hanem beszédjüknek sikerült, találó fordulatait is. Terracini néhány Boccaccio- és Sacchetti-példát is idéz. A népi okosság-nak ezek a nyelvi megnyilatkozásai számunkra nem újak, hiszen évek óta fokozatosan szokunk hozzá az olasz irodalom társadalmi szemléletéhez és Kardos Tibor is többször mutatott rá a népi *arguzia* jelentőségére mind Boccaccio-bevezetésében,<sup>11</sup> mind a trufáról írt<sup>12</sup> tanulmányában. Kétségkívül meglepő, mondjuk ki: szellemes, bár talán kevésbé meggyőző Terracininek az a tétéle, amely a példák után hangsúlyozottan jelentkezik: az *artes dictandi* retorikája és a népi *arguzia* voltaképpen egy és ugyanaz. Ugyanannak az egységes nyelvi szellemnek a működése nyilvánul meg akkor, amikor a „nagyobb” irodalom művelői az *artes dictandi* szabályai szerint fogalmaznak és akkor is, amikor a „popolo minuto” a mindennapi élet forgatagában egymással érintkezik, gondolatait egymással kicseréli. Sajnálatos módon Terracini mégcsak röviden sem igyekszik fejtegetni ennek az emelkedettebb retorikanak ismertető jegyeit; talán azért sem, mert összekapcsolása a népi *arguziával* — részletesebb nyelvi bizonyító anyag után — feltehetően nehezebbnek tűnnék, mint a nélkül.

A népi *arguzia* mellett Terracini nagy jelentőséget tulajdonít a *Comunenak* a retorikus magatartás kialakításában. A *Comunenak*, az újonnan keletkezett, polgáriásodó, a feudalizmus és a feudalista környczettel dacoló városállamnak szüksége van tisztviselőkre, akik bel- és külföldön megvédelmezik és biztosítják az új állami és társadalmi rendet. Ezt nem így mondja Terracini, de szavainak értelme ez. Ennek a harcnak egyik fegyvere a nyelv, az ékesszólás. Ezért találunk már a XIII. századtól olyan nyilatkozatokat, melyek a helyes beszédre oktatnak. Terracini idézi a *Libro di buoni costumi*<sup>13</sup> c., XIV.

<sup>11</sup> A világirodalom klasszikusai. 1955. I.—XXXI.

<sup>12</sup> Filológiai Közöny, 1955. 111—138. Ugyanez olaszul: *Annales Universitatis Scientiarum Bud., Sectio Phil., Tomus I (1957), 153—180.*

<sup>13</sup> Kiadta A. Schiaffini, 1945-ben. L. még: A. Schiaffini, *Il mercante genovese nel medioevo e il suo linguaggio*. Genova, 1929.

századi műből az alábbi, valóban félreérthetetlen megjegyzést: „Midőn a Comunéd vagy urad követségbe küld valahova, igyekezz négy dologgal rendelkezni és eredményes lesz működésed. Először: beszélj röviden. Másodsor: világosan és értelmesen beszélj, hogy jól megértsenek. Harmadszor: használj új és színes szavakat, hogy a hallgatók gyönyörködjenek is a te előadásodban. Negyedszer: némi tartózkodással, de kedvesen és ügyesen add elő azt, amit mondanod kell.”<sup>14</sup>

A retorikus magatartás újabb formáit Terracini főleg a próza alkotások zeneiségében keresi és mindenek előtt Boccacciót, Dante *Convivio*-ját, a Quattrocento prózáját említi, de különösen kiemeli (egymás mellett és nem helytelenül) a barokk Daniclo Bartoliti és a modern Gabriele D’Annunziót, mint olyanokat, akiknek egész irodalmi alkotását az „opulenza di mezzi espressivi” hatotta át. Sajnos a szerző adósnak marad: mit kell zeneiségen érteni nyelvi síkon; egyáltalában, mégcsak utalás formájában sem tárgyalja ezt a döntően fontos kérdést. Így sem érdekeltlen az olasz nyelv szellemének szempontjából az, hogy a kezdetek retorikus prózája, a népi arguzia, a polgári állam szükségesség diktálta ékesszólása mellett a zeneiséget tekinti a nyelvet jellemző szónokias magatartás negyedik ismertető jegyének.

3. Terracini nem zárhatja le fejtegetéseit anélkül, hogy a klasszicitás szerepét ne vizsgálja meg, ha csak futólag is. Közkeletű nézetek szerint az olasz nyelv a legklasszikusabb a román nyelvek közt; nemcsak az irodalmi nyelv külső és belső nyelvi struktúrájában, hanem a stílus alakulásában is viszonylag közel maradt ahhoz a nyelvhez, melyből származik. Terracini (nem helytelenül) azt állítja, hogy a latin (főként stiláris) hatásnak mindig aktualitása van: akkor jelentkezik, amikor költők és írók sajátos feladatot akarnak megoldani. Dantére hivatkozik: akkor fordul a latin szóhoz, amikor „più s’innalza il suo canto”, amikor magasztos mondanivalót akar kifejezni, vagy amikor a mindennapi életen felül emelkedő, örök dolgokat kíván megrögzíteni. Terracini az olasz tudományos nyelvnek még a franciánál is erősebb görög-latinos színezetét erre a „stabilitás”-ra vezeti vissza: ezért lenne az olaszban szerinte *monopattino* (fr. *patinette*), *aeroplano* (fr. *avion*), *apparecchio*, *macchina* (fr. *voiture*, *coche*). A fejtegetés azt a célt szolgálja, hogy gyengítse a klasszicitás jelentőségét; a gyengítésre

azért van szükség, mert a klasszikus formák merevebb átvételének feltételcizé gátolná azt a felfogást, mely az olasz nyelv retorikus jellegét: a nép és írók spontánul egyéni, eleven nyelv- és stílusformáló erejét domborítja ki. A mi nézetünk szerint sem kell túlbecsülni a latin stílushatást, bár jelentőségét kisebbíteni is felesleges. Jelentkezése funkcionális jellegű; elsősorban nem olyan, mint a Terracini-féle példában, hanem főleg társadalmi-kulturális tényezők függvénye.<sup>14</sup>

Terracini dolgozatában sok érdekes ötlet van. Legjobb része a nyelvi *arguzia* elemzése, illetve a comunék kialakulásának kapcsolatba hozása a nyelvvel. Gyengésége a kezdeti retorikus stílus, majd a nyelvi zeneiség elemzésének mellőzése. A dolgozat alaptétele pedig: az, ti., hogy a *kezdeti retorika*, az *arguzia*, majd a *comunék nyelvi hatása*, végül a *zeneiség* összetartozik és egyetlen központi elvnek, a szónokiasságnak különféle aspektusai, nézetünk szerint alapvetően téves, bár feltétlenül szellemes.

Nyilván szellemtörténeti koncepcióról van szó: a szerző arra törekszik, hogy egy többé-kevésbé pszichológiai fogalomhoz, jelen esetben a szónokiassághoz, nyelvi, történeti és társadalmi vonatkozású bizonyító anyagot találjon. Amit a latin hatásról mond, nagyobbára igaz, téziseit azonban túlságosan az egyéni stílusok tárgyhoz kötötten jelentkező igényeire, nem pedig a kor megszabta kívánalmakra alapozza.

Herczeg Gyula

#### A Századok legendáinak egyik szép mítosza

André Vial: Un beau mythe de la Légende des Siècles: Le Satyre. Revue des Sciences Humaines, 1957, fasc. 87. 299—317.

A *Satyre* a *Légendes des Siècles* egyik legszebb, bár homályos darabja. Hercules, Jupiter parancsára, fülénél fogva hozza az istenek ítélőszéke elé a szatírt, a természet rendjének örökös háborgatóját. Az olymosiak hahotája fogadja a fenséges ragyogástól megszádlult vendéget, aki a halhatatlanok felszólítására dalra zendít, az anyag végtelen hatalmát, az erdő teremtlő étvágyát, az életben alakot öltő lelket, majd az embert énekli meg — hősi és végzetes harcát királyokkal, rontó istenekkel, és természetfékező erejének eljövendő győzelmét. A szatír közben ter-

<sup>14</sup> Herczeg Gyula, Az olasz próza kezdetei és a humanizmus. *Renaissance tanulmányok*. Budapest 1957.

mészetfölötti alakká nő, a Mindenségnek, Pánnak kér teret a rémült istenektől, és utolsó szava: „Jupiter! à genoux!” (Térdre, Jupiter!)

A nagyszerű vers, melynek alapján íróját méltán tekinthetjük a „Látnok” Rimbaud és a szürrealista Breton elődjének, komoly irodalomtörténeti múltra tekint vissza. Montégut a *Revue des Deux Mondes*-ben (1859) elhibáztatták, formátlannak tartja, értelmezése miatt a század elején már lándzsát tör Rigal és Berret, majd az illuminizmus fegyverhordozói — Heugel, Saurat — maguknak követelik.

Indokolatlan maradt azonban ma is, miért képviseli a vers, a századok sorában egyedül a XVI.-at „Tizenhatodik század — Renaissance — Pogányság” címen. Egy kézirati variánsban ez olvasható: „Tizenhatodik század — a mítosz — a világ — a meglelt pogány költemény.” Vial szerint különös a XVI. sz. azonosítása a pogánysággal és a renaissance-szal; a mondanivaló nem vall sem egyikre, sem másikra. Rigal szerint a vers Hugonak a világon kívüli, személyes istenbe vetett hitét fejezi ki, Berret panteizmust emleget.

Vial a pánnaturalizmus, pánvitalizmus kifejezést érzi helyénvalónak. Kimutatja, hogy a szatír szavai a költő gondolatait visszhangozzák. Ismerjük Hugo 50-es évekbeli költészetének animizmusát, érdeklődését az élet mozgató erői iránt, és önmagának sugárzó crejét még nagyapja korában is. A *Floréal* (*Châtiments*: Fenyítések) c. versében olvassuk: „Et je dis: Pourquoi faire autre chose qu'aimer? — Je sens, comme au dehors, tout en moi s'aimer...” (S azt mondom: mást, mint szeretni, miért is tegyünk? — Érzem, akárcsak kívül, bennem is minden életre kel...) A szatírt is az élők mély egységének érzése rázza meg, a prológusból megismert viszontagságai és hirdetett igéi is rokonok ezzel a gondolattal. Hugo együttérzéssel festi le az istenek előtt álló alakját: „Le bon faune”, a derék faun, írja róla, és a szatír a költő szokásos fordulatait használja. Mint Vial hangsúlyozza, már fél évszázada utaltak Hugonak a *Satyre*-éhez hasonló eszméire. Az öt évvel korábbi *Dieu*-ben a keselyű a föld nagy termékenységét dicsőíti, dala a természet szava. Az ember tehetetlenségének tudata szorongatóan hatott Hugo kortársaira, Musset-re, Flaubert-re; a két vers mindenesetre a filozófus-költő lázadása a természetfölöttinek antropomorf és naturalista felfogása ellen, mivel ez a szemlélet elftéli az individualizmust, és a polytheizmus ürügyén a végzet hatalmát hangoztatja. A két mítosz egymás mellett nyer értelmet.

A *Satyre* minden motívumának közös eleme a lázadás. Orpheus is arra tanítja a keselyűt, hogy az erő, akarat és a jog siker. A guernesey-i száműzöttek a lázadókért emelt szavára ismerünk a szatírban, nem hiába mormogja énekére a rémült Vulcanus Marsyas, majd Anteus nevét. Párhuzamos képzetek fejeződnek ki Hugo más műveiben: a *Fin de Satan*-ban, az *Entre Géants et Dieux*-ben és a *Titan*-ban.

Hugo szatírja kissé Jacques Bonhomme-ként<sup>1</sup> viselkedik az Olymposon. „Pátájához még föld tapad”, az ég azurjába fűrődő léptei szárnyomok díszes szőnyegen. Vial érdekes megfigyelése, hogy a *Châtiments* utolsó *Chansonjának* (1853) parasztja ugyanazzal a faragatlan kiszólással hívja „Jeanne-t vagy Jacqueline-t” mint Venust a vágyra lobbant szatír, „s amikor az istenek nyomorgatta földről s az istenek közeli bukásáról énekel, mintha egy sans-culotte *Ça iraját* hallanók a Louvre vagy Versailles rácsai alatt”.

A szatír jóslata a szabadság diadalát a haladással kapcsolja össze, mint ahogy már a *Napoléon le Petit* végső hitvallása a tudományos fejlődést a politikaival. A *Satyre* tehát nem a természet és élet misztikus dicsérete, hanem „a lázadás filozófiája”, a végzet tagadása. Hat évvel korábban, a *Châtiments* egyik versében (*Force des Choses*) Hugo a haladás erőinek fogadott hitet — és a mozdony dicséretét énekelte. Ezzel mintegy Vigny-nek is felelt.<sup>2</sup>

A *Satyre* filozófikus látomásának megfogalmazásában a polémikus célzatnak és Hugo politikai élményeinek nagy a szerepük. Gautier úgy írja le Hugot, a politikai szónokot, mint akinek energiája nagyon emlékeztet a szatír mítikus crejére. A vers utolsó sorai is királyokat és isteneket ostoroznak, és egész koncepciója a tételes vallások ellen irányul — a szatír lázadása egyszersmind Hugóé III. Napóleon, az egyház és képviselői ellen. Vial a történeti témát és a személyes mondanivalót összeegyeztethetőnek tartja, és elveti Renouvier-nek azt a nézetét, hogy Hugo ebben a versben a természetfilozófiai panteizmus szószólója.

Hugo az életet, a természetet hol haraggal, hol gyengédséggel szemléli. A teremtés tökéletlen, csak isten tökéletes. Képzetvilágában az árnyék a rossz, a világgosság a jó kifejezője.<sup>3</sup> Felfogásának okkult forrása ismeretes. Vial azt fűzi

<sup>1</sup> A francia paraszt neve.

<sup>2</sup> L. Vigny, *La maison du berger*.

<sup>3</sup> L. még Stella.

ehhez a megállapításhoz, hogy a költőt gyalomra módon „primitív”, ősi irracionálizmusa tette fogékonnyá az illuminátus tanokra. A *Dieu* keselyűje kabbalisztikus eszméket hirdet: a világ eleven árnyék, a szenvedésnek, és bűnnek igazi eleme. A világosságot, az isteni elemet nélkülöző világ a felsőbbrendűség szükségességének viszont feltétele. M. Raymond *Hugo mage* c., a mágus Hugoról szóló tanulmányában Pico della Mirandola és a XVI. századi természetfilozófusok tanításában lát párhuzamot, mivel ők is az ember végtelen, istenbe olvadó hatalmát népszerűsítették, és ezt isteni akarat megvalósulásának tartották.<sup>4</sup> Vial szerint a *Satyre* előtt már a *Fin de Satan* szabadság-angyala is az anyagnak azt a vágyát példázza, amelynek csak akaratra és gondolatra van szüksége, hogy az isteni rend része legyen. Így a bűnből, a lázongó anyagból, a határtalan félelmes örökből születő szabadságot jósoló *Satyre* Hugo eszméinek szócsöve. Ennek a gondolatsornak látszólagos ellentmondásai a költő filozófiai sugallatú víziójában oldódnak föl. Hugo száműzetésben írt verseinek sok természetfölötti motívuma van, ez azonban a közösségi ember sajátos megnyilatkozása, lét és megismerés együttes élménye, az életigenlés egy fajtája. A *Satyre* minden teogónia, minden dogma eljövendő bukását tanítja, de a még rejtelmes jövő optimizmusa élte. Több ez Leconte de Lisle vagy Flaubert pozitívista kiábrándultságánál: Hugo számára a különböző hitek sírhalmái „az emberiség győzelem és boldogság felé haladó karavánjának útjelzői”.

A *Satyre* a *Légendes des Siècles* filozófiai iránytűje, tájékoztató a költővel épp tárgyaló kiadónak. J. B. Barrère, a vers jóslatát, Hugo fejlődésrajzának távlatába állítva, a költő szocializmusához közelállónak találja, és kulcs-szavaiban — szerelem-harmónia — a fourierizmus hatását fedezi föl.<sup>5</sup> André Vial tanulmánya a vers helyét világítja meg a ciklus egészének gondolati rendszerében, és fölfejt az irracionális eszmékkel sajátosan összefonódott haladó tendenciáit.

Rába György

## R. Bracco színdarabjainak eklektizmusa

*Giorgio Pullini*: *Ecclettismo nel teatro di Roberto Bracco*. Convivium, 1957. 4. sz. 448—463.

Ami a tanulmányban elsősorban meglepő, az az, hogy az olasz szellemi élet számára is szinte újra fel kell fedezni a századforduló illusztris színpadi szerzőjét és valaha nagysikerű novellistáját, Roberto Braccót; legalábbis Pullini több helyütt olyan elemi fokú felvilágosításokat ad, melyek — azt hinnők — általánosságban azért ismertek. Meglepő ez annál is inkább, mert Braccóban nem lehet (és nem is szabad) egyszerűen közepes tehetségű, nyomtalanul eltűnt írótlát-nunk; helye mindmáig tisztázatlan ugyan, de semmiképpen sem lebecsülendő. Valamikor nevétől visszhangzott nemcsak Itália, de Párizs, Bécs, Budapest és Pétervár is; drámáit előszeretettel játszották a világ majdnem minden színpadán, novellái elárasztották a lapokat. A gyorsan emelkedő népszerűséget gyors hanyatlás követte, s ebben része volt az olasz fasiszta kormányzatnak is, amikor Braccót a húszas évek elején gyakorlatilag elhallgattatta és a feledésbe száműzte.

E kis ismertetés keretein túl vezetne, ha a Braccóval kapcsolatos kérdéseket e tanulmány ismertetésének kapcsán még csak felvázolnánk is. Pullini ugyanis meg sem kísérli a tárgyalt író életművéből adódó problémák érintését, egyszerűen tartalmilag ismerteti Bracco drámáit, és bizonyos jelenségeket mutat ki, a mélyebb összefüggések felfedése nélkül.

Pullini alapötlete az, hogy Bracco munkássága — melyen a kortársak is erősen vitatkoztak — ma már csak történeti jelentőségű, hiszen a különféle irányzatokból és áramlatokból eklektikusan összeszedett elemeket nem sikerült művészi hőfokon egységbe olvasztani össze. Sorra veszi az egyes drámai alkotásokat, és néhány jellemvonás alapján csoportosítva őket rövid tartalmi ismertetés után mondja el megfigyeléseit. Cáfolja azokat a véleményeket, melyek drámáit a verizmussal hozzák kapcsolatba. Tulajdonképpen mindegyikben a szenualizmus és az idealizmus ellentétéről van szó — fejtegeti Pullini — a megmutatkozó valóság és az ábrándok, kötöttségek világának kettősségéről, némi romantikus utóizzal, a mesterember ügyes technikájában feloldva. Vannak a veristáktól kölcsönvett jegyek, vannak, melyek az oroszoktól származnak, vannak, melyek a korabeli francia színpad vívmányaiból kerültek át. Megjelenik a lélekelemzés is, nyomokban

<sup>4</sup> L. *Génies de France*. Neuchâtel, Éd. de la Baconnière, 1942. p. 188.

<sup>5</sup> *Hugo, l'homme et l'oeuvre*, Paris, Boivin, 1952, p. 170.

a groteszk keresése is, az aktuális társadalmi problémák (elsősorban a nők egyenjogúsításának kérdései, a polgári házasság váltsága, általában morális kérdések) ábrázolása kapcsán. Ennyi az, amit a tanulmány értékes magvának mondhatunk.

Ami a sorokat — emellett — kitölti, az a nyilván ma már elfeledett) drámák bizonyítékul hozott tartalmi ismertetése.

Pullini vizsgálódásai tulajdonképpen csak a nyersanyag szemrevételezését jelentik tehát, a rendszerezés és a következtetések levonásának igénye nélkül. Ezért — mint anyagfeltáró tanulmánnyal — kevés a vitatkozni valóknak. Néhány clejtett megjegyzése azonban arra utal, hogy szerzőnk általában nem értékeli helyesen, s ezért maradt vizsgálata alacsony szinten. Nem veszi észre, hogy Bracco a polgárosuló olasz századvég jellegzetes szülőtte, írója, sőt sok esetben bírálója is, amikor a kispolgárság erkölcsi kérdéseit sokszor Gorkijéhoz meglepő hasonlatossággal karikírozza. Nem veszi észre Bracco helyét a századvég jellegzetes európai irodalmában, a szimbolizmus modern drámai törekvéseinek korában s épp úgy az elemző dráma feltűnésének idején sem. Véleményünk szerint Pirandello (és az új olasz dráma) egyik előkészítőjéről is szó van Bracco esetében; fontos összekötő-kapcsolatot jelent a korszerűsödő olasz népi gyökerű színjátás sorában. Igaz, hogy Pullini bizonyos fokig joggal veti szemére az egyszerű regisztrálást, a divat-utánzást, az egyéniség ötvöző erejének hiányát. De alaposabb elemzés meggyőzhetne volna a valóban megfakult, de nem elfoszlott írói értékek létezéséről és Bracco — korába ágyazott — történeti és művészi jelentőségéről is.

Giorgio Pullini tanulmányát ezért csak szigorúan adatközlőnek fogadhatjuk el. Néhány megfigyelésével, a drámák tartalmi vázolásával egy méltánytalanul mellőzött olasz szerzőre hívja fel a figyelmet. Amíg azonban maga az itáliai kutatás nem tisztázza a századforduló olasz szellemi mozgalmainak jellegzetességeit, amíg nem vizsgálja meg alaposan az európai áramlatok hatását (mint pl. a szimbolizmus vagy a szecesszió kérdését), addig átfogó és reális értékelésre nehezen számíthatunk. Különösen nem Bracco esetében, akinél az ellentmondások tömegével találkozhatunk. Nagy hiánya az olasz irodalomtörténetírásnak, ha Bracco-kutatása a Pullini tanulmányából kikövetkeztethető elemi fokon áll. Az egykor oly nagysikerű és nagyhatású szerző (aki mellesleg pl. Gorkij barátja volt) alaposabb ismertetésére — a történeti távlat birtokában — bizonyára sor kerül még, s

ezzel eloszlik majd az a néhány vád is, amely Bracco művészetét a Mussolini-rendszerben tudatosan érte, s ami — érzésünk szerint — árnyaiban még ma is kísért.

*Szabó György*

#### Gide időábrázolása a Pásztoréneken

*John Cruickshank: Gide's Treatment of Time in La Symphonie Pastorale. Essays in Criticism, 1957. 2. sz. 134—143.*

Cruickshank tanulmánya a modern regény egyik legizgalmasabb problémájához, az idő kérdéséhez nyúl. A *Symphonie Pastorale*-t, amely az újabb francia irodalomnak már klasszikus értékévé vált, s amely *Pásztorének* címen jelent meg a Nyugatban, Gide 1918-ban adta át a nyilvánosságnak. A könyv szerkezete szigorúan zárt, drámaisága egyre sebesebb iramú, alakjai makulátlan pontossággal megrajzoltak. A *Pásztoréneket* a kritika egy része általában hibátlan, *de nem újszerű műnek* tartja. Az angol tanulmány éppen azt mutatja meg, hogy Gide időszemlélete s ezzel kapcsolatosan az anyagkezelése is mennyire credeti. Sajátosan huszadik századbéli ebben a regényben, hiszen a mű oly keményen kikalapált körvonalai bizonyos pontokon az alkotó szándékának engedelmességgel szétáruznak, a múlt beléhömpölyög a jelenbe, és igen bonyolult módon fonódik vele össze.

Gide *Pásztorénekének* témája, a mű egész feldolgozása összeforrott azzal a felismeréssel, hogy a jelen mindig magában hordozza a múltat, s az idő objektív és szubjektív folyamat egyszerre. Objektív, mint a jelenségek változásának hordozója, kerete és mérőeszköze, szubjektív, ahogy felidéződik bennünk, ahogy átéljük. A *Pásztorének* az eseményeket e kétféle idő síkjáról szemléli és ábrázolja. Cruickshank jó problémaérzéssel megírt tanulmánya csupán Gide egyetlen művének vizsgálatára szorítkozik, azt azonban odavetve ő is megállapítja, hogy e látszólag klasszikusan zárt mű bonyolult időszemlélete tovább mutat Gide leghíresebb regénye, a modern francia irodalom oly nagyrabecsült, formát robbantó, új formát teremtő *Les Faux-Monnayeurs* (Pénzhamisítók) felé.

A *Pásztorének* témája melodramatikus végű szerelmi és lelkiismereti konfliktus. Egy vidéki protestáns lelkész magához veszi a teljes szellemi sötétségben élő vak Gertrudot és kiműveli, lelkét megnyitja a világoságnak. De Gide *Pásztor-*

éneke nem az új életre ébredő világ boldog himnusza, mint Beethoven VI. Szimfóniája, a Pastorale. A lelkész beleszeret Gertrudba, házas ember, és sokáig nem akar szembe nézni a saját érzésével. Végül már lehetetlen kitérnie önmaga elől. Gertrudot megoperálják, visszanyeri szeme világát, s a regény a lány halálával és a pap lelki összeomlásával végződik. Cruickshang tanulmánya szempontjából talán mellékes is, hogy Gide a protestáns lelkiismeret és eleve elrendeltség karikatúráját akarta megírni, vagy ami sokkal valószínűbb, hogy az ő sajátos és bonyolult módszerével minden oldalról körültapintva, különböző és ellentmondó álláspontokról vizsgálja és ábrázolja mondanivalóját.

A regény eseményeit a lelkész feljegyzéseiből ismerjük meg. A tanulmány kiemeli, hogy Gide művészi tudatossággal két, végül összefutó időbeli síkról vetíti elénk a történetet. Az egyik az események sora, ahogy lefolytak, pontosabban, ahogy a pap leírja őket; két és fél év rövidre fogott krónikája, a másik, ahonnan a pap visszanez a múltba. Cruickshang a mű belső életét feltárva mutat rá arra, hogy az időnek ez a két síkja, ez a két-féle dimenzió a regény legdrámaibb, legválságosabb pontján olvad össze. Amikor az újra látó Gertrudot hazahozzák a kórházból, pontosan akkor fonódik össze a két szál, a múlt és a jelen. A regény főalakjai szükségszerűen, feltartóztatlanul haladnak az események lejtőjén a katasztrófába. Gertrud hazatérése az a pillanat, amikor három sík fut egybe: az olvasó élményei, a lelkész élményei és a lelkész tudata saját élményeiről teljesen egyvidejűek.

Dániel Anna

### Camus és az amerikai regényírás

Philip Thody: A Note on Camus and the American Novel. Comparative Literature, 1957. 3. sz. 243—249.

Nagy íróinak, nagy művészeinek értékeit és gyengeségeit kutatva tulajdonképpen önmaga értékeinek és gyengeségeinek feltárásán, önmaga megismerésén munkálkodik minden korszak, minden társadalom. Így az immár hosszú évek óta húzódo Camus-vita is korunk önmaga keresésének egyik megnyilvánulási formája, eredménye. Nem a jó és a rossz elvont esztétikai kategóriáival mérjük már műveinek értékét, hanem azzal, hogy a bennünk testet öltő szemléletet, mondanivalót kisebb vagy nagyobb mértékben érezzük jellemzőnek a korra és fontosnak

önmagunk életét tekintve. Már-már az irodalom klasszikus nagyjaival osztozik abban a kiváltságos helyzetben, hogy erényei és hibái, eredményei és tévedései egyaránt érdekesek és jelentőséggel teljesekek kortársai szemében. Ritka hát az olyan kritika, mely pusztán irodalmi, esztétikai szempontok alapján elemzi, dicséri vagy utasítja el műveit.

Cikkünk írója egy ilyen szellemben megírt tanulmánnyal száll vitába. A tanulmány szerzője, Harry R. Garvin professzor, azt fejtegeti, hogy Camus elsősorban az amerikai regényíróktól eltanult írói technikának köszönheti sikerét: *L'étranger* (Közöny) című regényét, melynek stílusában nyilvánvaló az amerikai hatás, az író mesterművének tekinti, szemben *La Peste* című munkájával, melyet kudarcnak nevez, s a kudarc okát abban véli fölfedezni, hogy e regény megírásakor Camus már szakított volt a tengerentúli hatásokkal. Az, hogy az író túlzott filozófiai ambíciói következtében a regény szereplői eszmék és elvek elvont, élettelen reprezentánsaivá váltak, még csak növeli e munka sikertelenségét.

Philip Thody először az amerikai hatás kérdésére válaszol. Előjáróban elismeri, hogy Camus valóban sokat tanult az amerikai regényíróktól, s köztük is elsősorban Hemingway-től. De nem általános, mélyebb hatásról, nem egy teljes írói szemlélet, világnézet vagy sorsézés átvételéről van szó, hanem csupán arról, hogy Camus, saját élményének, saját mondanivalójának kifejezésére egy bizonyos esetben, egy regénye megírásánál mintegy kölcsönvette Hemingway írói technikájának néhány elemét. Tudatosan fordult Hemingway művészetéhez, mikor a francia tradícióktól idegen, egy minden analízistől és kommentártól mentes, egyszerűen és elnagyolón jellemző, személytelen kifejezőmódot dolgozott ki magának arra, hogy egy olyan ember sorsát érzékeltesse, aki a tőle független erők és tények közt elvesztetten, céloktól és eszlekvő energiáitól megfosztottan, minden iránt érzéketlenné és közönyössé vált. Ám ahhoz, hogy ezt az emberi sorsot az olvasók élményévé tehesse, a Hemingway-től tanult stíluselemeken túl a művészi kifejező eszközöknek még egész sorát kellett Camus-nak kialakítania. Hogy csak egyet említsünk a cikkből felsoroltakból: Camus következetesen az irodalmi szövegekben teljesen szokatlan passé composé igeidőt használja e regényében, s ezzel a hős életének szaggatottságát, élményeinek összefüggéstelenségét sikerül érzékeltetnie. Egy olyan ember életét, akivel a dolgok csak megtörténnek, anélkül, hogy

hajlandó vagy képes volna arra, hogy e történeket megértse, irányítsa, egységbe fogja, hogy életében értelmet, célt találjon. Ez a különös idő-használat a regény stílusának talán leglényegesebb sajátossága — jegyzi meg a cikk írója — s ezzel Camus már nem adósa amerikai kollégáinak. Hemingway regényeinek francia fordítói mind a hagyományos irodalmi múltat, a *passé simple*-t használják, s ezzel, szemben Camus hősének szaggatott, széteső életményével, az emlékezés és elbeszélés egységes, megnyugtató hangulatába burkolják hőseik sorsát, történetét.

E téma lezárásaképp Philip Thody megállapítja, hogy Camus használt ugyan Hemingway-től tanult stíluselemeket, de csak akkor és csak olyan mértékben, amikor és amennyiben azokra saját élményének, mondanivalójának kifejezésére szüksége volt. Ez a helyzet általában a modern francia regényírók nagy részénél. Dos Passos szimultanizmusa Sartre-nak, Faulkner belső monológjai és különös időszemlélete Simone de Beauvoir-nak segített egy-egy regénye megírásánál a megfelelő kifejezésforma kialakításában. Ma már mindannyian túlvannak a tanulás e korszakán. Azt a vádat, hogy a modern francia regényírás az amerikai irodalom epigonja, Philip Thody, bizonyára az egész francia irodalmi közvéleménnyel egyetértésben, határozottan visszautasítja.

A *La Peste* állítólagos kudarcáról szólnak, Thody azt fejtegeti, hogy Garvin nem értette meg a regény igazi mondanivalóját, s ezért tartja kevésbé sikerültnek

Camus többi munkáinál. Garvin az író filozófiai elveinek megszemélyesítőit látja a regény szereplőiben, s következőképpen az egész művet túlzottan elvontnak, élettelennak érzi. Thody szerint azonban ezeknek az absztrakcióknak semmivel sincs kisebb szerepe az életben, mint Camus regényében. A *La Peste* Franciaország német megszállásának allegóriája — írja —, és azt példázza, hogy az embertől idegen, akaratunktól független, az életet pusztulással fenyegető hatalmas erők hogyan árasztják el, hogyan bénítják meg időnként egy-egy társadalom, egy-egy nemzet életét. Megmutatja, hogy az élő életen hogyan lesznek fokozatosan úrrá a politika és az ideológia merevvé, elvonttá váló erői, s később hogyan tér lassan vissza az élet, az ember világa. Nem filozófiai absztrakciók ütköznek meg hát e regényben, hanem olyan erők, melyek életünk alakításában igen nagy szerepet játszanak. A filozófiának legfeljebb annyi szerepe van itt, hogy Camus, filozófiai szemléletének megfelelően, alig vagy egyáltalában nem ad esélyt az embernek az életellenes, elvont erők elleni harcban. Megmenekülhet — mondja —, de ebben saját erejének aligha lehet szerepe. Camus pesszimizmusa, a modern ember tehetetlenségének és kiszolgáltatottságának modern mítosza nyilvánul meg e keserű végkövetkeztetésben. Annak eldöntése, hogy e szemlélet indokolt és helyes-e — fejezi be szép tanulmányát Philip Thody —, már nem az irodalomkritikus feladata.

*Hankiss Elemér*

## SZLÁV NYELVŰ IRODALMAK

### A szovjet színház negyven éve

O НАМЕМ СОВЕТСКОМ ТЕАТРЕ. Театр, 1957. 10. sz. 9—164.

Az Októberi Forradalom negyvenedik évfordulója alkalmából a szovjet színház-tudomány szakembereinek kisebb munkaközössége sokrétű és átfogó tanulmány-sorozatot tett közzé ezzel a címmel. A sorozat célja, hogy a színházi kérdések minden oldalról való tömör megvilágításával rövid áttekintést adjon a szovjet színház eredményekben gazdag fejlődéséről és jellemző sajátosságairól.

A tanulmány-sorozat öt nagyobb egységre oszlik.

Az elsőben, amely „A színház és a forradalom” címen szerepel, a szovjet színházról megszületéséről és kifejlődéséről olvashatunk. A Anyiksz cikke (A párt vezet) a párt szervező és eszmei irányító

szerepét méltatja. A Anasztaszjev tanulmánya viszont (Eredet és kísérletek) a szovjet és a forradalom előtti orosz színház kapcsolatát, s az új irányzatok kibontakozását tárgyalja.

A szovjet színház kialakulásánál feltétlenül tekintetbe kell vennünk a haladás ügyét szolgáló régi orosz színház demokratikus hagyományait, amely az igazság és a néphez való hűség eszméit tűzte zászlajára. Meg kell azonban látnunk azt is, hogy a forradalmat megelőző évtized bizonyos megtorpanást jelentett az orosz színház egészében, amelyre általában inkább az uralkodó osztályok ízlésigényének a kiszolgálása, mint a nép érdekiért való közvetlen kiállás volt a jellemző.

Érthető tehát, hogy az Októberi Forradalom új művészei elvetették a régi színházat.



Az új irányzatok egyik legjelentősebb képviselője Meyerhold volt, aki színházát a forradalmi agitáció eszközévé emelte. Színészeitől tudatos színpadi mozgást és önfegyelmet követelt. Biomechanikái elmélete szerint ugyanis a színpadi játék lényegét a szereplők külső gesztikulációja és mozgása határozza meg. Ezzel a tartalmi tendenciának alárendelt s néha talán kissé szándékosan eltúlzott mozgástechnikával éri el azt a rendkívül hatékony „plakát stílust”, amely rendezéseit jellemezte.

Az első időkben a forradalom eseményeinek mélytűzű áradását eleveníti meg. Később a klasszikusok újjáalakításán dolgozik, majd újra visszatér a szovjet valóság dinamikus ábrázolásához. Ő volt Majakovszkij közvetlen színházi munkatársa. Együtt adták elő a *Miszterija buffot*, a *Poloskát* és a *Gőzjűrdőt*.

A másik jelentős rendező, Tairov alakításában nem jut közvetlen kifejezésre politikai tendencia. Az ő számára a „forradalom” mindössze a színházi formák forradalmát jelentette. Tetszesebbes formakeresés azonban gyakran formalizmusba csapott át.

Nem mondható el ugyanez Vahtangov előadásairól, bár ő is fűradhatatlanul kutatta az újszerű kifejezési formákat. Irányzatát „színpadias” vagy „fantasztikus realizmusnak” nevezte. Előadásainak színes mozgalmassága azonban nem öncélú: azért „színpadias”, mert szerinte az új világot hangosan és vidáman kell megjeleníteni. Rendezéseire az élet és a forradalmi érzések mély igazsága a jellemző.

Az utolsóként tárgyalt Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics Dancsenko irányzata a régi realista hagyományokon nyugszik. A nemcsak művészileg, hanem eszmeileg is konzervatív felfogással induló rendezők munkája csak fokozatosan telik meg szocialista tartalommal. Az újat számukra nem a formák, hanem az új szovjet darabok tartalmi interpretációja jelentette. A húszas évek lassútűzű kohójában érik meg az az átalakulásuk, mely megszabadítja magát a kezdeti szentimentalizmustól és racionalizmustól, s igazi realizmussá kristályosul. Régi felfogásuktól megtisztult rendezéseiket szocialista eszmeiség, nemes egyszerűség, „művészi maximalizmus” és színes színpadi forma jellemzi.

Már ebből a rövid felsorolásból is kitűnik, hogy a forradalom utáni orosz színpadot sokrétűség, kísérletezés és az új társadalom ábrázolására törekvő koncepciók gazdag sokasága jellemezte.

A forradalom azonban nemcsak a színpadon, hanem a nézőtérén is döntő vál-

tozást hozott: egy csapásra megoldotta az 1917 előtti haladó orosz színház tragikus elszigeteltségét.<sup>1</sup>

A belépődíjak eltörlése a forradalom idején megszüntette a kizsákmányolók privilégiumait, s a színház mindenki számára megnyitotta kapuit. A nézőtérre belépett, valósággal betört a nép, s a színház élő társadalmi fórummá változott, amely egyenértékű volt olyan politikai megmozdulásokkal, mint a demonstráció vagy a népgyűlés. Munkások, frontra induló katonák, értelmiségiek töltötték meg a városi színházak nézőtereit, s a Paraszt Színházak vándortúrái a parasztságot is bekapcsolták a számukra teljesen új kulturális élménybe.

S ez az új közönség nemcsak elfogadta, hanem magatartásával és igényeivel maga is befolyása alá vonta a kialakulóban levő szovjet színházat és repertoárját.

A második tanulmánykőr (Új szó) erről az új témáról, az új szovjet színdarab megszületéséről és továbbfejlődéséről szól.

Az orosz irodalom legjobbjai évtizedeken át keresték az igazi drámai hőst, akit cselekedetei a társadalmi haladás előharcosává tesznek. 1917 meghozta ezt a hőst, s nem is mint egyes embert, mint „kiválasztottat”, hanem tömegesen ezer és millió számban.

Az új élet hősi pátosza, s a „kortárs arcvonásai”<sup>2</sup> a forradalom után hamarosan megjelennek a szovjet színpadon is. Ljubimov Lonszkij: *Vihar* című darabja nyitotta meg az Októbernek szentelt drámák hosszú sorát, amelyet követett az *Áttörés*, a *14—69-es páncélvonat*, a *Ljubov Jarovaja*, a nálunk is műsoron levő *Optimista tragédia* és még sok más kiemelkedő alkotás.

A szovjet színdarabok ettől kezdve igyekeztek lépést tartani az élettel, bár egy bizonyos mértékig mindig lemaradtak tőle. Az öt éves tervek lendülete a *Különc*, az *Előre, idő!*, a *Tagjelölt*, az *Igazgató* stb. a kollektivizáció témája a *Kenyér*, az *Első tavasz* stb. darabokban jelenik meg. A *Rémület*, az *Aktatáskás ember*, az *Élet a citadellában*, a *Platon Krecsit* stb. az értelmiség és a nép kapcsolatáról szólnak. Majd megszületnek a Nagy Honvédő Háború élethál harcát megelevenítő *Front*, *Orosz emberek*, *A flotta tisztje*, *A győzők*, *Sztálingrádiak* és a többi hősi színpadi alkotás.

Lehet, sőt biztos, hogy ezek a darabok nem mindig ütnek meg a klasszikusok minden szempontból tökéletes mértékét; egy

<sup>1</sup> Vö. A. Szvobogyin: A nézőtér c. tanulmányát.

<sup>2</sup> Vö. Z. Vlagyimirovna cikkét.

dolog azonban minden klasszikus alkotás fölé emeli őket, s ez: forradalmi lényegük prioritása. A szovjet dráma új alkotásai ott kezdődnek, ahol a múlt század haladó íróinak legmerészebb álmai végződtek: az ember forradalmi felszabadulásának, az igazi szabadság megvalósulásának többé vagy kevésbé hű tükörképei.

Az általuk ábrázolt élet, a társadalmi fejlődés minőségileg új és magasabbrendűbb tartalma határozza meg azokat a jellemvonásokat, amelyek ezeket az alkotásokat a múlt századbeli klasszikusoktól megkülönböztetik.

Különösen jól érzékelhetőek ezek a megkülönböztető jegyek a szovjet drámairodalom egyik legfőbb problémájánál: a népiség kérdésénél, ami a legszemléletesebben a nép érdekeivel azonosuló drámai hős sorsában mutatkozik meg.

A régi drámai hősök, akik korukat megelőzve a nép ügyéért harcoltak, szükségszerűen tragikus hőökké váltak, mert még nem jött el a társadalmi cselekvés ideje. A szovjet dráma hőse már nem „próféta”, nem „előd” — egyenrangú a századdal; törekvése — ha meg is előzi az átlagemberek elképzeléseit — történelmileg reális és megvalósítható. A szovjet dráma népisége tehát a sorsát kezébe vevő nép érdekeivel való tevékeny azonosulást jelenti, amely nem elvont filozofálásban, hanem a tett közvetlen megvalósulásában jut kifejezésre.

A szovjet dráma másik jellemző vonásaként Vlagyimirovna a pártosságot emeli ki. A klasszikusok haladó ideáljai politikailag a feudális viszonyoktól független polgár eszményében csúcsosodtak ki. A szovjet drámaírás viszont nyíltan pártossá vált. Eszménye az a mű, amely a nép sorsát kezébe vevő és azt konkrétan irányító párt harcát támogatja — a maga módján és a maga sajátos eszközeivel.

Egyik további jellemzője a szovjet drámának az, hogy a társadalmi létet meghatározó emberi munkát teszi meg esztétikai mércéjéül. Az új élet teremtő pátosza az új és új értékeket létrehozó emberi munka szépségeinek a felfedésében jut kifejezésre. Gorkij nyomán a szovjet dráma középpontjába a „létet mint tevékenységet” felfogó ember munkája, küzdelmei kerülnek.

Végül a szovjet dráma legáltalánosabb vonását a cikk az „égés-élet” kifejezésben jelöli meg. Égni, világítani az emberek elé, hogy minél többen tanuljanak meg tisztán látni, hogy minél többen ismerjék fel a jövő felé vezető utat. Ez a legmagasabb erkölcsi szinten álló hivatástudat és segíteni akarás hatja át a szovjet korszak minden igazán nagy és kiemelkedő alkotását.

A tanulmánykör harmadik része a klasszikusok problémájával foglalkozik (Mai szemmel), hiszen közismert, hogy sehol a világon sem olyan élő a múlt értékeinek maradéktalan megbecsülése, mint éppen az új kor hőseit meglevenítő Szovjetunió színpadán.

Ennek a látszólagos ellentmondásnak több oka van. A forradalom első éveiben formálisan csak azért nyúltak a klasszikusokhoz, mert még nem született meg az új szovjet repertoár. Ez azonban csak külső ok. A klasszikus darabok azért kerültek a színpadra, mert a forradalmi közönségben megvolt ennek az igénye. A színház „varázslatos tükrében” megelenedett az az élet, az az elnyomás, amelyet megsemmisített, s amely ellen még sokáig kellett küzdeni. A klasszikusok alkotásai tudatossá tették ezt a harcot, napról-napra emlékeztetve a nézőt arra a múltra, amely még visszatérhet, s amely igazolta és megindokolta a forradalom minden tettét és célkitűzését.

Így alakult ki a Szovjetunióban a klasszikusoknak az a kultusza, amely egyedülálló az egész világon, s amely a maga évtizedek során kialakult játéktílusával az egyik legtökéletesebb megjelenítését képezi a múlt nagyjainak.

S bár ez a játéktílus, amelynek lényege a történeti hűség és az eszmei-filozófiai általánosítás egybefonása, ma már általános alapelvét képezi a klasszikusok interpretálásának, a szovjet színpadon minden egyes klasszikus előadásnak is megvan a maga külön egyéni arca, hangulata és problematikája.

A jelzett témakörön belül a cikkírók három ilyen klasszikus portré előadási problémáival foglalkoznak.

J. Holodov tanulmánya Osztrovszkij színművészetét tárgyalja. Cikke elején érdekes adatokkal hasonlítja össze a klasszikus drámaíró régi és új útját az orosz, majd a szovjet színpadon. Közlései szerint 1878-ban például mindössze 510 Osztrovszkij-előadás hangzott el Oroszországban. Ezzel szemben 1940-ben több, mint tízezerszer adták elő a Szovjetunióban. 1917-től 1957-ig pedig, negyven év alatt, körülbelül 200 millió néző látta Osztrovszkij különféle előadásait a hivatásos szovjet színpadokon.

Osztrovszkij „szovjet útja” a húszas évek baloldali formalista előadásaival kezdődött. Később, a harmincas évek elején egyre inkább tért hódít vulgáris-szociológiai felfogása. Az előadásokon a szatíra, a leplezés hangja az uralkodó; a legtöbbet játszott darabok a *Jövedelmező állás*, a *Farkasok és bárányok*.

A Nagy Honvédő Háború és napjaink Osztrovszkij rendezéseiben viszont egyre inkább előtérbe kerülnek a lírai motívumok s a darabok etikai problémái.

A hétköznapiól — a szociálisig, a szociálistól — az etikaiig. Ilyen Osztrovszkij útja.

M. Sztrojeva Csehov előadási és rendezésbeli problémáit ismerteti. Idézi L. N. Tolsztojt, aki trefásan „Shakespeare-nél is rosszabbnak” nevezi Csehovot, mert „a nézőt nem fogja nyakon” és nem crószkolja rá a saját elképzelését.

Az idézett hasonlat találon jellemzi Csehov alkotó módszerét: teljesen le kell mondani a szerzői önkényről, az életet úgy kell ábrázolni — amilyen, a maga jelentékeltelen hétköznapiságaival; a mondanivaló így is előtűnik, s annál hathatósbabb, minél finomabban, minél „észrevétlenebbül” van elrejtve a sorok mögé.

A forradalmat követő évek Csehov előadásaiban eleinte a lírai hangvétel dominált. Később felfedezték a darabok szatirikus kicsengését, s ezt talán a kelletténél is jobban kihangsúlyozták. Végül előtérbe került a csehovi pozitív hős problémája, akit gúzsbakötnek a cselekvésre képtelen kor társadalmi adottságai.

Csehov színdarabjai még beláthatatlan mélységeket rejtenek. Úgyhogy színpadi interpretációjuk nem tekinthető lezártaknak. A szovjet nézőközönség még igen sok újat és értékeset vár ezen a téren kiváló rendezőitől.

Igen érdekes szempontot vet fel B. Zingerman Shakespeare-tanulmánya: a történetiség és a korszerűség problémáját.

Shakespeare humanizmusának és „általános emberi” típusainak minden korban más és más a kicsengése. A cikkíró Osztuzev kiváló Othello-alakítását hozza fel példaképpen, aki a második világháború előtti évek fasizmussal terhelt légkörében megdöbbentő mélységgel érzékeltette annak a hősnek a tragédiáját, aki az embeerekbe vetett naiv hitével nem akart tudomást szerezni a Jágókról, a vesztére törő alattomos és gonosz erőkről.

Ilyen aktualitások hozták létre a szovjet színpad új Hamletjeit, Lear királyait és a többi shakespeare-i hősét.

A nagy angol drámaíró színpadi interpretációja még csak a kezdeténél tart. A történetiség és az aktualitás szintézisének elvi alapján egy új Shakespeare-kultusz van kialakulóban, amelynek igazi nagy alkotásai még csak ezután fognak megszületni.

A negyedik témakör (Október szülöttei) a szovjet népek színpadának hatalmas mennyiségi változásaival foglalkozik.

A cári Oroszországban alig egy-két nemzetiségnek volt önálló színháza. A szovjet uralom éveiben a legkisebb nemzetiségi csoportok: az ujugrok, karakalpakok, burjátok, udmurtok, csuvasok, baskirok stb. is megteremtették a saját színművészetüket: saját nyelvükön, saját színművészeiktől a saját darabjaikat hallgatják.

Gennagyij Oszipov cikke: 40 nyelven — a színházkultúra e világviszonylatban is páratlan felvirágzásáról szól. A tanulmány keretei nem engedik meg, hogy minden egyes néppel részletesen foglalkozzon, s ezért néhány kiragadott példán szemlélteti a fejlődés sokszínű változatait.

A dagesztáni színészek például országuk sajátosságainak megfelelően nem állandó, hanem vándorszínházakba tömörülnek, s azokkal járják az aulokat. Kazahsztanban viszont elsősorban állandó jellegű színházak fejlődtek ki. Alma-Atában, a fővárosban egy opera, egy felnőtt és egy gyermekszínház épült, s a különböző vidéki központokban még tovább 15 együttes működik. Hasonló a helyzet a többi ázsiai köztársaságban: Üzbekisztánban, Kirgizában, Turkméniaiban és Tadzsikisztánban is.

A nemzeti színházakkal egyidőben megszülettek a nemzeti drámairodalmak is. A cikkíró itt Üzbekisztán példáján mutatja be ezt a folyamatot.

Az üzbég dráma megteremtője, Hamza Hakim-zade Nijazi, az Októberi Forradalom után rögtön megalakította az első üzbég vándorszínész csoportot, amely az intervenciók éveiben a Vörös Hadsereg turkesztáni frontjait járta. 1918-ban megírja első színdarabját: *A báj* (földesúr) és *a béres*, amelyet a további években egy egész sor új követ: *Mái csele*, *A játyog titkai* stb. Tudását továbbadja a keze alatt felnövekvő fiatal generációnak, amely már az egész országba szétviszi az általa megteremtett üzbég színházkultúrát.

Mindez természetesen nem ment harc nélkül, amelynek élességére jellemző, hogy 1929-ben orgyilkosok megölték Hamza Hakim-zade Nijazit, az üzbég színházkultúra felejthetetlen élharcosát.

Üzbekisztánhoz hasonlóan a többi szövetséges köztársaságok is megteremtették saját dramaturgiájukat, s fiataljainak legjobbait küldték el a kezdetben még csak Moszkvában és Leningrádban működő zenekonzervatóriumokba és színművészeti főiskolákba.

Az új színházi szakemberek éltető vékony áradtak szét a szovjetország minden részébe. S a megerősödött, jól fejlődő nemzeti színházak számára 1930-ban megrendezték a Szovjetunió népeinek színházi olimpiáját.

Azóta jóformán évente megismétlődtek ezek a nagyvonalú seregszemlék, amelyek szakmailag is rengeteg tanulsággal szolgálnak a résztvevő együttesek számára, s külsőleg pedig imponzásan szemléltetik a soknemzetiségű szovjet színház hatalmas értékeit és soha nem látott felvirágzását.

A tanulmánykör ötödik befejező része a szovjet színház világvisszhangjával foglalkozik (A világ arca előtt).

Sz. Mokujszkij *A szocialista színház példája* c. cikkében főleg a szovjet színházutársulatok külföldi turnéiról számol be.

B. Rosztockij viszont a *Világ elismerése* c. cikkében a nyugat haladó gondolkodóinak elismerését és a szovjet színházra vonatkozó tanulmányait mutatja be René Fülöp Miller, Priestley, Ettore Lo Gatto, Joseph Mackleod és Henri Barbusse írásaiból vett idézeteken keresztül.

A *mi szovjet színházunk* tanulmánykörének írói igen értékes és alapos munkát végeztek, s igyekeztek áttekintő képet adni a szovjet színház negyvenéves útjáról. A cikkeket keretei természetesen nem engedték meg, hogy az egyes kérdések tárgyalásába mélyebben bocsátkozzanak, — csak a leglényegesebbet és legfontosabbat mondják el az adott témáról. Az egyes cikkeket ügyesen és jól átgondoltan vannak csoportosítva, úgyhogy a feldolgozott anyag alaposan és minden oldalról megvilágítja a szovjet színház különféle kérdéseit.

Minden összehangoltsága mellett azonban a tanulmánykör egészéből egy bizonyos mozaikszerűség érezhető, ami ilyen kollektív munkánál, ahol tizennégy szerző összefogásáról és koordinálásáról van szó, szinte elkerülhetetlen. Az egyes tanulmányok nem mindig kapcsolódnak elég szorosán egymáshoz, máshelyütt viszont kisebb ismétlődések fordulnak elő. Az egyénes koncepció csak a tanulmánykör témák szerinti összekapcsolásában érvényesül maradéktalanul, az egyes cikkeket tartalmi felfogása között már érezhetőek kisebb differenciák.

Tartalmi szempontból hiányolható, hogy a szovjet színház útját csak a harmincas évek elejéig tárgyalja részletesebben, s bár rámutat az egyes irányzatok közti különbségekre, nem ismerteti a köztük folyó elvi vitákat és harcokat.

Érdekes lett volna, ha röviden érinti Meyerhold és követőinek további sorsát, s a harmincas évek során felszínre törő dogmatizmust, ami a színház terén is érvényesült, s végül a szovjet színjátszásnak azt a kötetlenebb kibontakozását, ami a XX. pártkongresszus után következett be.

*A mi szovjet színházunk* tanulmány-

kötet azonban így is, kisebb fogyatkozásai ellenére is igen értékes alkotás, s méltóan reprezentálja a szocialista színházkultúra negyvenéves diadalútját.

*Botka Ferenc*

#### Petőfi első orosz fordítója

*М. И. Дикман—И. Д. Левин: М. Л. Михайлов. Сов. Писатель, Ленинград 1957.*

M. Dikman és J. Levin cikke (5—60. p.) először M. L. Mihajlov verseinek és versfordításainak az ún. „kis sorozatban” megjelent harmadik kiadásához. Az előző három részből áll: az első a költő életének és művészi pályafutásának legfontosabb adatait tartalmazza, a második költői, a harmadik műfordítói tevékenységét ismerteti és elemzi.

M. L. Mihajlov (1829—1865) hivatalnok családból származott. Szülővárosában, Orenburgban tanult, majd 1846-ban Pétervárra költözött, ahol egyetemi tanulmányai mellett bekapcsolódott az irodalmi életbe is. Versei és egyéb irodalmi munkái 1845-től kezdve jelennek meg a folyóiratok hasábjain: az ötvenes évek elejétől elsősorban a haladó szellemű *Szovremennjyk* c. lapban ír. Az 1859/61-es évek forradalmi megmozdulásaiban Csernisevskij és Dobroljubov oldalán vesz részt, 1861-ben letartóztatják és Szibériába száműzik, ahol a gyenge egészségű költő 1865-ben elpusztul.

Mihajlov életművének jelentékeny része elveszett, mert a szibériai száműzetés idején írt munkáit a cári cenzúra túlnyomórészt nem engedte közzétenni, irodalmi hagyatéka pedig megsemmisült. Ily módon épp legértetlenebb költő korszakából termé-kenek csupán egy részét ismerjük.

Korai verseit idegen hatások, elsősorban romantikus vonások jellemzik. Pétervári tartózkodása, főként Belinszkij esztétikájának hatása hozta meg költészetének önálló tematikáját és színeit. Ekkor fordul a satirikus, a nép gondjait-bajait ábrázoló, konkrét életjelenségeket tükröző költészethez. Bár e versek művészi kidolgozás szempontjából még éretlenek, sőt Fet és Polonszkij bölcselkedő stílusához közelálló szemlélet nyomai is fel-felbukkannak bennük, de egészükben már világosan mutatják a költő érdeklődésének új irányait.

Az ötvenes évek elejétől kezdve azután Mihajlov mindinkább a politikai kérdések felé fordul. Ezt mutatják nem csupán eredeti versei és műfordításai, hanem kritikai cikkei is. Ezekben az években alakul ki esztétikai állásfoglalása, amely-

nek középpontjában az a gondolat áll, hogy a költészet feladata az erkölcsi-politikai nevelés. Ezt a nevelő munkát azonban a költészet csupán akkor tudja elvégezni, ha a költő az egyéni tapasztalat forrásából merítve a kendőzetlen valóságot ábrázolja. A költészetnek a kor legfontosabb társadalmi kérdéseivel kell foglalkoznia, az ország és a nép érdekeit kell szolgálnia.

Mihajlov mint költő és forradalmár a dekabrista hagyományok követője. Ezek a hagyományok nemcsak költészetének tematikájában, hanem szónokias, hazaszeretettől izzó hangjában is megnyilvánulnak. Mihajlov hazafias lírájának jellegzetessége: együttlérés a néppel, az „én” gondjainak a „mi” gondjaiba való feloldása. Ezek a vonások líráját Nyekraszov és Dobroljubov költészetével teszik rokonná.

A költő azonban egy és más vonatkozásokban túljut a dekabrista hagyományokon. Így például szakít az említett költői irány archaizáló stílusával, Lermontov bonyolult metaforákkal átitott politikai költészetével, az általánosságokat ábrázoló, szimbólumokkal teli kifejezésmóddal. Mihajlov politikai költészetét egyszerűség, logikai világosság és közérthetőség jellemzi. Költői beszédében a forradalmi demokráciák szókinsését és frazeológiáját alkalmazza.

Életének utolsó éveiben — a száműzetésben — újból a személyes hangú lírához fordul, de ebben is nagy költői erővel tudja összekapcsolni az intim hangulatokat a társadalmi témákkal. Szerelmi költészetét mély humanizmus, a szeretett nő iránti új emberi érzés itatja át. Lírájának jellegzetes vonása az érzelmek finom realista kifejezése.

A hatvanas években jelentékeny szerepet játszanak költészetében szatirikus versei is, amelyeknek azonban jó része elveszett. A szatírák — és velük együtt az epigrammák — Mihajlov szemléletének elvi érettségét bizonyítják, és e versek a hatvanas évek szatírairodalmának legjobb darabjai közé sorolhatók.

Mihajlovot az irodalomtörténet elsősorban mint költő-műfordítót tartja számon. Művészi tevékenységében valóban műfordításai bírnak a legnagyobb jelentőséggel. A költő emellett nem csupán a műfordítás gyakorlatában, hanem a műfordítás elméletének kidolgozásában is fontos munkálkodást fejtett ki.

Műfordítói tevékenységét — mint írói működésének egyéb területeit — a felvilágosító, demokratikus törekvések jellemzik. Igen nagy jelentőséget tulajdonított a fordításra szánt anyag kiválasztá-

sának, feladatául tűzte ki, hogy minél szélesebb körben mutassa be a haladó világirodalmat. Egyaránt fordított a nagy nyugati és keleti költők verseiből, klasszikusokból és modernekből. Számunkra különös fontossággal bír, hogy ő Petőfi első orosz nyelvű tolmácsolója. (A kötetben két Petőfi-fordítás: *A dal* és a *Palu végén kurta kocsmá...* fordítása található.) Műfordítói életművének legfontosabb darabjai Heine- és Béranger-fordításai.

Fordításait — elméleti munkásságában lefektetett elveinek megfelelően — a művészi megnemalkuvás: „hűség és lelkiismeretesség jellemzi. Ez megnyilvánul nemcsak az eredeti vers tartalmának pontos átültetésében, hanem — az orosz nyelv lehetőségein belül — a formai elemek hűséges visszaadásában is. A cikkírók érdekes példákon mutatják be Mihajlov műfordítói gyakorlatának magasrendűségét, összevetvén fordításait más egykorú műfordítók munkáival.

Bár Mihajlov a tartalom és forma kölcsönhatását teljes mértékben felismerte, fordításai mégis mentesek minden formalizmustól. A követelmény számára elsősorban a mű eszméjének tökéletes visszaadásában jelentkezett. A cikkírók itt is példákkal jellemzik e költői szándék eredményeit, de nem hallgatják el e fordítások egyes hiányosságait sem.

Befejezésül a szerzők kijelölik Mihajlov helyét az orosz költészetben, kiemelik forradalmi tevékenységét és megállapítják, hogy költészete mindmáig élő erő a szovjet irodalomban.

Vámosi Pál

#### A verselmélet kérdései Belinszkij kritikájában

П. Е. Шамес: Вопросы теории стиха в критике Белинского. Известия АН СССР, Олия. 1957. I. sz. 76—83.

Belinszkij fokozott figyelmet szentelt a vers elvi és történeti kérdéseinek, bár összefüggő verselméleti munkát nem alkotott. A cikk szerzője a nagy kritikus versre vonatkozó kijelentéseit, megjegyzéseit egész kritikái, irodalomtörténeti, elméleti munkásságából tallózta, s az összegyűjtött idézetek megfelelő összeillesztésével reprodukálja verskonceptióját.

Belinszkij a verset a művészet sajátos eszközének tartotta: a versnek hivatása a művek eszmei tartalmának megtestesítése. Mint a művészet eszköze, a vers az ábrázolt tartalomhoz, objektumhoz viszonyítva nem holmi külsőleges, idegen

jelenség. Puskinról szóló ötödik cikkében, mint „a gondolat elsődleges közvetlen formá”-ját határozta meg. A művészi vers komponálását nem lehet egyszerűen „kitanulni”, csupán „tehetségnek és ihletnek adatik” az a szerencse, hogy remekműveket alkotson, s „munkával csak tökéletesíteni lehet” a költeményt. Belinszkij élesen fakadt ki a fűzfapoéták ellen, akik zörgő-csörgő verseikkel s „érzéketlen érzések, gondolattalan gondolatok ritmikus kopácsolásával önmagukat s társaikat ámitják”.

A vers költő, művészi létéhez elégtelennek bizonyul gördülékenysége, zengése, s a benne foglalt érzés, mindezeket kívül „gondolatra van szükség, mely minden költészet valódi tartalmát alkotja” — írja Belinszkij. „A valóban művészi költészetben az érzés és a gondolat egymástól el nem választható.” Az egyik a másik nélkül nem létezhet. „A gondolat költészetben nyert alakja nem elmélkedés, leírás, szillogizmus, — hanem lelkesedés, öröm, bánat, bú, kétségbeesés, jajvesszékelés.” Puskin *Anyegin*-jának költői szépségét és erejét elemezve Belinszkij azt mondja, hogy a „nagy és halhatatlan alkotásban... ami vers, az gondolat, azért, mert ami benne vers, az érzés”. Közismert tény, hogy Belinszkij a forma és a tartalom egységének a híve volt. Tanulmányaiban a vers jellegét is a költői alkotás belső tartalmának jellegéből következteti, megkeresi összefüggésük belső dialektikáját. E tekintetben Zsukovszkij, a romantikus költő verselő művészetének értékelése szemléltetően mutatja Belinszkij elemző élelátását. A kiváló kritikus nagyrabecsülte Zsukovszkij költészetét, számtalan alkalommal dicsőítően nyilatkozott költészetének művésziességéről, különösen kiemelve verseinek zeneiségét. De ugyanakkor, Zsukovszkijnek versei egyoldalúságát hányja a szemére. Zsukovszkij versének e sajátosságait a kritika, a költő műveinek romantikus jellegében keresi. Zsukovszkij költészetének tartalma és szelleme követelte ezt a verset — írja Belinszkij. A „középkori szellem” a földtől elrugaskodott, a tűnődés és álmodozás, a meghatározhatatlan és ködheborított eszme világába törekedő, a romantikától átitatott költészet meg volt fosztva a változatosságtól és sokoldalúságtól. Végző következtetésként Belinszkij, Zsukovszkij művészetének tiszteletbentartása mellett, megállapítja, hogy költészetének említett egyoldalúsága alkalmatlanná tette az orosz nyelv sajátosságainak, gazdagságának kiaknázására.

A valóban új költészetnek Puskin költői zsenialitása tört utat, aki az orosz

verset a legmagasabb művészet csúcsaira juttatta fel. Művészte a verset az élet sokoldalú ábrázolásának megfelelő eszközzé formálta. Puskin, aki a Lomonoszov-féle szillabotonikus verselési rendszert alapjaiban elfogadta, a verselésnek e rendszeren belül oly művészi tökéletességet adott, amely már a virtuozitással határos. Ez adott alapot Belinszkijnek arra a megjegyzésre, hogy Puskin újratertette az orosz verselést. Ennek titkát pedig abban leli, hogy Puskin egyeddig nem létező költészet képviselője volt.

Belinszkij korszakalkotó tettnek minősítette, hogy Lomonoszov megteremtette a szillabotonikus verselést (Samesz megjegyzi: Belinszkij nem veszi figyelembe, hogy nem Lomonoszov, hanem Tretjakovszkij alkalmazta első ízben a szillabotonikus versmértéket. Ez azért történetelt meg, mert Belinszkij alábecsülte Tretjakovszkij egész munkásságát) azért, mert ez a versmérték felel meg az orosz nyelvnek, ez a versmérték tudja csillogtatni az orosz nyelv szépségét. Ezért támadt a szenvedélyes erővel Sevirjov tevékenységét, aki az orosz költészetet le akarta téríteni természetes útjáról, vissza akarta vetni a XVIII. századi kantemiri időkbe, amikor még az orosz nyelvtől idegen szillabikus verselés volt divatban. Belinszkij ezt mondja: „Jambusaink és choreusaink nem tiszta jambusok és choreusok... Kézel állanak népi ritmusunk tónizmusához, ezért barátokoztak így meg nyelvünk szellemével, a daktilusok, amphibrachisok és anapestusok teljes eregységben vannak nyelvünk szellemével, mert a népdalokban egész daktilus, amphibrachis és anapestus versek lelhetők”. Ezért nem türte Belinszkij, ezért vette üldözöbe a szillabikus versmértéket.

Mint már említettük, Belinszkij a vers ritmikus felépítését az alkotás tartalmától teszi függővé. Ennek az elvnek mindenmü megsértését a legszigorúbb bírálat alá vetette. Ezt mutatja a Goethe *Hermann és Dorottya* címü elbeszélő költeményéről írt bírálat. Belinszkij, aki nagyrabecsülte a kiváló német költő munkásságát, nem békült ki a *Hermann és Dorottya* hexaméterével, s a művet „émelygős és fellengzős” jelzőkkel marasztalta el. Ironikusan szól Goethe alkotásáról, s kifejti, hogy a mű hexaméteres versmértéke megengedhetetlen diszharmonióban áll ábrázolt hőseivel. Hasonló rosszalló véleményt mondott Zsukovszkij orosz meséiről, amelyek ellentétesek az orosz szellemmel, s a görög, illetve német hexaméterek oly idegenek tőlük.

A cikk írója hozzáfűzi: ebből nem következik, hogy Belinszkij a hexaméter

használatát elképzelhetetlennek tartotta volna a valóságának költői kifejezésére. *Római elégiák* című cikkében Belinszkij a német és az orosz nyelvet alkalmasnak tartja a hexaméter használatára, megjegyzi, hogy az antik művészi alkotások szellemét kellőképpen tudják elővarázsolni. Goethe *Római elégiáiról* lelkendezve nyilatkozott, a költemény hexamétereit kítűnő alkotásnak minősítette.

„Korunkban nevelés és ostobaság követelni a költőtől — írja Belinszkij, — hogy milyen versmértéket alkalmazzon ilyen vagy olyan költői műfajban” s ebből a gondolatból azt a további következtetést vonja le, hogy „igazi költőnek minden versláb egytornán alkalmas, és mindegyikből megfelelő tud alkotni az általa választott vers műfajával”.

Az orosz kritikus szavai szerint Kolcov olyan eredetiséget tudott adni verseinek, hogy maga a ritmus is teljesen eredetinek hangzik. Ennek rejtélyét Belinszkij abban látja, hogy a kolcovi énekekben a jambusok és chœursok: először daktilusi végződésűek, másodsor rím helyett „félrím-mel bírnak s olykor teljesen mellőzik a rímet, emellett a rím helyére, mint a szavak összecsengése, Kolcovnál mindig gondolati rím vagy egész szóösszetétel vagy egész mondat áll”. Mindent összevetve a költő a szokásos szillabotónikus verset rokonná teszi a népdal ritmusával.

Samez cikkének idézeteiből látjuk, hogy Belinszkij féltő gonddal ápolta az orosz verset. Finom esztétikai érzéke lehetővé tette, hogy a vers formájának új, egészséges hajtásait kitapintsa, de azok további létét, fejlődését, a nem kevésbé költői kézzel írott tanulmányaival elősegítse.

Samez cikke érdekes. Érdekességét azonban nem a tények, a jelenségek szintetizálásával nyerte. A cikk írójának érdeme abban áll, hogy összegyűjtötte a nagy orosz kritikus örökéletű munkásságából a versre, a verselméletre vonatkozó kijelentéseit, s azokat egy bizonyos rendszerbe állította. Ugyanakkor a cikkből nem vonja le eléggé a maga következtetéseit.

*Nyíró Lajos*

### Gaj pesti tanulmányai

*Krešimir Georgijević:* Gajevo školovanje u Pešti. Zbornik Matice srpske za književnost i jezik III (1955), 182—185.

Ljudevit Gaj (1809—1872), horvát irodalmár, az „illir mozgalom” vezéralakja. Életének számos vonatkozása tisztázatlan, ill. életrajzának egyes vonatko-

zásai helyesbítésre szorulnak. Így életrajzírói (Šurmin, Deželić) a pesti egyetem jogi karán végzett tanulmányainak kérdésében is mind ez ideig bizonytalankodtak, bár abban megegyeztek, hogy Gaj jogi tanulmányai befejezése után 1831-ben hagyta el Pestet.

1955-ben Póth István Budapesten, az Országos Levéltárban megtalálta a Gajra vonatkozó bejegyzéseket a pesti egyetem Generalis Classificatiójában, a joghallgatók névsorában. E bejegyzések szerint Gaj az 1829/30. és 1830/31. tanévben volt az egyetem beiratkozott hallgatója. Tanulmányainak első évét sikerrel végezte el, a második év vizsgáit azonban nem tette le: megszakította tanulmányait. Erre utal a bejegyzés: „Deseruit!” Gaj ilyen formán a pesti egyetemen nem fejezte be tanulmányait. Georgijević helyesen állapítja meg, hogy Gaj néhány évvel később minden bizonnyal azért szerezte meg Lipesében a filozófiai doktorátust, mert feltétlenül rendelkezni akart valamiféle diplomával.

A pesti egyetem jogi karának iratai közül még egy érdekes adalék került elő Gaj pesti egyetemi éveire vonatkozólag, mégpedig Gaj egy 1830 áprilisában lefolytatott kihallgatásának jegyzőkönyve bizonyos grázi ismerőse bűnügyében.

A cikkíró végezetül közli az egyetemi anyakönyv bejegyzéseit, valamint a kihallgatási jegyzőkönyv teljes szövegét.

*Vujicsics D. Sztoján*

### Két fejezet Štúr eperjesi követőiről

*Ladislav Hvizdoš:* Dve Kapitoly o prešovských Štúrovcov. Slovenská Literatúra, 1957. 3. sz. 331—357.

A szlovák irodalmi és általában az egész szlovák nemzeti fejlődés minden bizonnyal legfontosabb, legdöntőbb szakaszában, a múlt század harmincas-negyvenes éveiben a középiskolákban nevelkedő és szervezkedő tanulóifjúság játszik igen fontos szerepet. Milan Pišút idevágó fontos munkája<sup>1</sup> bemutatja, hogy — tegyük hozzá mi: akárcsak az egykorú magyar irodalmi előkészületekben — a középiskolai önképzőköröknek ebből a szempontból milyen fontos szerepük volt. Sokat olvashattunk már arról, hogy Pozsony, Selmechánya, Lőcse evangélikus líceumainak szlovák egyesületei milyen

<sup>1</sup> Milan Pišút, *Počiatky básnickej školy Štúrovej*. (A Štúr költői iskola kezdetei.) Bratislava, 1938.

jelentős szerepet játszottak a népdal felé fordulás, a klasszicista költői ideállal szemben egy új, kötetlenebb forma, az új költői ideálok érvényesülése s vég-eredményképpen: a mai szlovák irodalmi nyelv megalkotása terén. Az eperjesi szlovák diákok köréről azonban eddig kevés szó esett, maga a cikk írója is csak három kisebb közleményre (a Hirnerére, Pišúterára és a Lazarérra) tud — előzményként — hivatkozni. Eperjestről, mint a kor szlovák fiatalságának e korbeli találkozóhelyéről a szlovák irodalomtörténetírás eddig vajmi keveset szólt, s ez ezért nem is foglalkozott vele. Persze, éppen ezért kevésbé vetette fel az egész kor jellemzése szempontjából döntő kérdést: hogyan viszonyult az eperjesiek szervezkedése, anyanyelv-ápolása a pozsonyi központ szervezkedéséhez, mennyiben készítette elő a Štúr-iskolát?

Hvizdoš cikke két részből áll. Ez megfelel annak, hogy tulajdonképpen két dokumentumot dolgoz fel:<sup>2</sup> 1. az eperjesi *homiletikai* társaság emlékkönyvét, valamint 2. a szlovák *irodalmi* társaság későbbi érdemkönyvét. Az első részben az eperjesi evangélikus kollégium szerepének és jelentőségének rövid bemutatása után rámutat a szlovák teológusok gyakorlatainak jelentőségére a szlovák kulturális fejlődés, illetőleg nemzeti öntudatra ébredés szempontjából is; e részben hennünket mégis csak az érdekel a legjobban, hogy az 1827-ben alakult Magyar Társasággal szemben a Szlovák Társaságot Jonáš Záborský és Jozef Srenka 1832-ben alapította.

Ennek a Szlovák Társaságnak az érdemkönyvét ismerteti Hvizdoš tanulmánya második részében. Alexander Hirner fejtegetése után<sup>3</sup> ez a második mű, amely az eperjesi szlovák „kérdésről” szól. Önmagában véve is érdekes jelenség: mi az oka, hogy a jelentéktelennek látszó önképzőköri érdemkönyvvel aránylag rövid időn belül már a második kutató foglalkozik? Ha csak azt produkálná, amit a kor többi szlovák önképzőköreiből ki-

került zsengék, aminek Pišút ismert könyve nyomán Pozsonyban, Lőcsén, Selmecbányán és másutt a tanúi lehetünk, akkor nem is volna róla sok mondani-való.

Hvizdoš az emlékkönyvben szereplő nevek felsorolása után a jellegzetes művek jó elemzésével állapítja meg: mi az, ami a korra, a kor fiatal szlovákjaira általában jellemző e primitív irodalmi művekben, s mi az, ami eltér a többitől, amit a mai olvasó kimondottan eperjesi sajátosságnak érez. A követnivaló, dicső múlt, amikor nagy volt a most elnyomódott nemzet, álmódzás az egységes szláv kultúráról s ezzel kapcsolatban Kollárnak, a Posten élő vezérnek a követe: ez minden, e korbeli fiatal szlovák költőre jellemző, ez részben az a talaj, amelyből ki fog nőni a Štúr-iskola. De rögtön hangsúlyozzuk: csak „részben”. Hvizdoš pontosan megállapítja ugyanis azokat a jelenségeket is, amelyek szerinte e korban kizárólag csak az eperjesi szlovák fiatalokra jellemzők, amiben az emlékkönyv szerzői eltérnek a többi korabeli szlovák fiattaltól. Bár Hvizdoš ezekről csak az egyes költemények kapcsán, ad hoc beszél; mi itt megpróbáljuk három pontban összefoglalni az eltéréseket. E szerint: 1. az eperjesiek nem foglalkoznak annyit a népköltéssel, mint a többiek, s ezért műveikben tovább és erősebben érezhető a klasszicista jelleg; 2. műveikből még a többiekénél is jobban kiérezzük az Össz-szlávia iránt érzett rajongást, sokszor az az érzésünk, hogy a sajátos „szlovák”-ot nem tartják szükségesnek hangsúlyozni; 3. az emlékkönyvből itt-ott pajzán szerelmi hang csendül ki, éles ellentétben a többi korabeli szlovák fiatal puritán s kissé patetikus költészettani elveivel.

Mi az oka ennek a három — szerintünk eléggé lényeges — eltérésnek az eperjesiek s a többiek között? Hvizdoš nagyjából adósunk marad a felelettel. Mi itt megpróbálunk röviden válaszolni a kérdésre azzal, hogy az alapos elemzés és válasz még a jövő feladata.

Az eperjesi szlovák fiatalok a népköltéssel valóban kevesebbet foglalkoztak, mint nyugat- és középszlovákiai társaik. Ennek szerintünk elsősorban az az oka, hogy közülük csak kevesen származtak a kelet-szlovák etnikumból, irodalmi kísérleteik nyelve: a bibličina (a biblikus cseh irodalmi nyelv), s társalgási nyelvük, a középszlovák, meglehetősen távol áll a sárosi paraszti nyelvtől. Eperjesen — legalábbis ebből az emlékkönyvből kitűnőleg — azoknak a kollektív kirándulásoknak, amelyek a štúri népies-nemzeti

<sup>2</sup> *Pamětník slovenskej homiletickej spoločnosti.* (A szlovák homiletikai társaság emlékkönyve.) Az eperjesi kollégium levéltárában. — *Pamětník Spoločnosti slovenskej.* (A Szlovák Társaság érdemkönyve.) A Slovenská Matica levéltárában Mártonban.

<sup>3</sup> Alexander Hirner, *Pamětník Společnosti slovenské w Prešove a neznáma štúdia o básnictve školského roku 1843/44.* (Az eperjesi Szlovák Társaság érdemkönyve és egy ismeretlen tanulmány a költészetről.) Slovenská Literatúra, 1954. 2. sz. 232—246.



költészetet s végeredményképpen a szlovák irodalmi nyelvet is megalapozták, nyomuk sincs; a demokratikus tendenciák egyelőre itt csak jelszószerűen érvényesülnek, a költői gyakorlatban nem annyira, mint másutt. Ez az oka a klasszicista formák tartósabb uralmának is; itt a népköltészet nem ad olyan közvetlen, felfrissítő impulzust, mint — mondjuk — egy Ján Chalupka vagy Janko Matuška esetében.

Az első pillanatban az egyetemes szlovák nemzeti fejlődés szempontjából ez csak negatívumnak látszik. Legalábbis a felületes szemléllő számára arra vall, hogy itt a továbbfejlődésnek nincsenek meg azok a feltételei, amelyek a nagy kivirágzást Pozsonyban, Lőcsén, Selmecbányán biztosították. Látszólag erre mutat a túlságosan elvont, pusztán „elvi” szláv rajongás is. S ha elfogadjuk Hvizdoš tételét: ez az eperjesi szlovák ifjúság kevésbé elvű, kevésbé céltudatos a többinél, mert pajzán szerelmes- és diákkerseken is gyönyörét leli.

Az eperjesi magyar—szlovák kapcsolatokról évek óta készen álló s önlibáncok kívül eddig hallgatásra kényszerített tanulmányunkban bemutattuk, hogy az eperjesi szlovák érdemkönyvnek magyar munkatársa is volt: az a L. Blatnický, akit — kissé modernizált helyesírással, Blatnický-nak írva — Hvizdoš is említ, nem más, mint Sárosi Gyula, a magyar költő, aki már mezőberényi diákkorában kezdte el — barátja, Haan Lajos biztatására — a szlovák nyelv tanulását, s Eperjesen rendszeresen részt vett — a Magyar Társaságban végzett munkája mellett — a Szlovák Társaság összejuvetelein is. Az, amit Hvizdoš — némi történeti telenséggel normaként fogadva el a štúri puritán költészetfelfogást — az érdemkönyvben „elvtelenség” vádjával illetve kifogásolt, az új szín a korabeli, nagyrészt teológus szlovák fiatalok költészetéhez képest, a magyar népies, illetőleg részben almanachlira pajzán könnyedsége a szláv kölcsönösségi elmélet híveinek fennkölt pátosza mellett. Eperjesen a két különböző nemzetiségi ifjúság között ebben az időben még nem fejlődik ki olyan élesen a nemzetiségi harc, mint a korabeli Felsőmagyarország többi kollégiumi városában. Itt egyesek magyar—szláv együttműködésről álmodoznak; e tervczetéseik eredményeiről is szólnak említett megjelenésre váró tanulmányunkban. Talán még a Sárosinál is fontosabb e téren a Haan Lajos közvetítő szerepe, akit Hvizdoš többször is említ tanulmányában, mint a Szlovák Társaság egyik legfontosabb alakját. De tudja-e, hogy Haan — ugyanakkor, ami-

kor titkárként működött a Szlovák Társaságban, a Magyar Társaság könyvtárosa is volt? Hvizdoš éppen azt nem hangsúlyozza, hogy a Kőlcsey-vers, amelyet Haan az ebben a korban már eléggé merev bibliotinára lefordít, a *Zrínyi Dala*, a magyar nemzeti romantika nagy költőjének egyik legfontosabb verse! A fordításról külön ki kell emelnünk, hogy Haan hűségesen adja vissza Kőlcsey szövegét, csak egyetlenegy szócskát változtat meg benne: Árpád népe helyett Svatopluk nemzetéről dalol, nyilvánvalóan azzal a céllal, hogy a fiatal eperjesi szlovák költők mondanivalóját tolmácsolja Kőlcseynek így átalakított szavaival. Meglepetten kérdeztük, amikor e rendkívül érdekes jelenségre rájöttünk: hát csak egy szón, egy néven múlik az egész? Annyira hasonló, annyira egy töről származik a két látszólag teljesen egymással szemben álló nemzeti mozgalom, a hazai *polgárosodás* két változata, hogy Kőlcsey híres versében mindössze az Árpád nevet kellett a Svatoplukéval fölcserélni, s Kollár tanítványai máris a magukénak érzik?

Mai szemmel talán paradoxonnak látszik: amíg az eperjesiek egyfelől elmaradottabbnak látszanak, addig a nemzetiségi béke, az együttműködés terén példaadóbbak, mint kortársaik. Elszigetelt jelenség? Vagy csak egyike azoknak a méltatlanul elfelejtett epizódoknak a magyar—szlovák közös múltból, amelyeknek a felfedezése teljesen tisztázni fogja majd problémáinkat a további kutatás folyamán?

*Sziklay László*

#### Jakov Ignjatović emlékirataiból

*Živojin Boškov*: Iz Memoara Jakova Ignjatovića. Zbornik Matice srpske za književnost i jezik III (1955), 205—216.

Jakov Ignjatović (1824—1888), a szentendrei születésű első szerb realista író emlékiratai 1953-ban jelentek meg első ízben könyvalakban (*Rapsodije iz prošlog srpskog života. Memoari.*<sup>1</sup>) Az addig különböző lapokban, folytatásokban szétszórtan fekvő nagyértékű és érdekes, mind a szerbek, mind a magyarok mondhatni összes XIX. századi fontosabb kulturális és politikai eseményeire kiterjedő emlékiratokat Ž. Boškov rendezte igen gondosan és lelkiismeretesen sajtó alá. Visszaemlékezéseit Ignjatović folytatásokban a Ne-

<sup>1</sup> Matica srpska, Novi Sad, 1953, 524 p. Ismertette Csuka Zoltán: Irod. Figyelő III (1957) 1. sz. 38—42.

deljni list (1879—1881), Bršljan (1885—1886) és a Naše doba (1886—1888) hasábjain jelentette meg. Épp szétszórtságuk miatt igen nehéznek és bizonyos fokig megoldhatatlannak bizonyult az emlékiratok teljes kiadása: összevetve az összes jugoszláviai könyvtárakat sem sikerült a Nedeljni list hiánytalan évfolyamait fel-lelni, pedig a visszacmlékezőeknek kb. kétharmada itt jelent meg. Így a könyv megjelenésekor kétséges volt, hogy a szóban forgó hetilap 1879. évfolyama néhány hiányzó utolsó (32—39.) számában van-e folytatás, vagy sem? Ugyanakkor bizonyos volt, hogy az 1880. évfolyam hiányzó 30. számában van egy folytatása.

A kötet szerkesztője abban a reményében adta közre Ignjatović emlékiratait csonka formájukban, hogy a budapesti, esetleg a szegedi könyvtárakból a későbbiekben előkerülhetnek a Nedeljni list hiányzó számai. A teljes lap valóban meg is van az Országos Széchényi Könyvtár hírlaptárában, sajnálatos módon azonban az emlékiratok hiányzó részeinek a másolatát a szerkesztő csak jóval a könyv megjelenése után kapta meg Budapestről, így azokat csak késve és külön a Zbornik Matice srpskeban adhatta közre — az emlékiratok második, teljes kiadásának reményében.

Mint kiderült, a Nedeljni list 1879. évi 32., 33., 34., 35. és 36. számában, valamint az 1880. évi 30. számban jelentek meg részek az emlékiratokból. A hat előkerült folytatás, melyeket Ignjatović emlékiratainak szerkesztője rövid bevezetés után szöveghű formájukban közöl, teljessé teszi az első szerb realista író visszaemlékezéseit.<sup>2</sup>

Vujicsics D. Sztoján

#### Az *Optimista Tragédia* születése

Б. Медведес: Рождение „Оптимистической трагедии”. Театр, 1957. 9. sz. 70—85.

A matrózból lett drámaíró, Vszevolod Visnyevszkij *Optimista tragédiája* két évtizedig feküdt a könyvespolcon, amíg a Nagy Októberi Forradalom negyvenéves évfordulóján újra színpadra került (így jutott el hozzánk is a Petőfi Színház művészeinek tolmácsolásában), s ha lehetséges, sikere és hatása még az első, 1933-as bemutatót is fölülmúlja.

Mi ennek a sikernek a titka? Mi az, ami által ez a bonyolult és különleges

darab még ma is mint élő, eleven művészet hat? — teszi fel a kérdést cikkében Medvegyev. A felelet nemcsak a mű erejében rejlik, hanem születésének körülményeiben is. Pontosabban: az előzményekben. Arról van szó ugyanis, hogy az *Optimista tragédia* nem elszigetelt jelenség, hanem egy irányzat, egy művészeti áramlat egyik csúcspontját jelenti, s mint ilyen, nem születhetett volna meg az előző eredmények, hibák, tanulságok nélkül. Ez az irányzat, mely a szovjet művészet egyik legjelentősebb és legerőteljesebb áramlata, nemcsak a színház, hanem a film fejlődésével is összefügg, s nemcsak Visnyevszkij, hanem Ejzenstein és Dovzsenko művészetével is szoros kapcsolatban áll.

Ennek az irányzatnak, az „epikus stílusnak” a követői kategorikusan elutasították azt, ami a XIX. század művészetének legnagyobb vívmánya és egyben sarkköve volt: az egyéniséget, az individuális hőst. Természetes, hogy ezzel nem lehet egyetérteni; de nem is ez a fontos, hanem az eredmény: az új epikus művészet már az első időben olyan alkotásokkal gazdagította a világkultúrát, mint a *Patyomkin páncélos* és az *Arsenál* a filmművészetben, vagy mint az *Első Lovashadsereg* (Visnyevszkij színdarabja) a drámában.

A XIX. század művészetének egyéni, individuális hőse helyett az epikus stílus követői kollektív hőst, a népet állították műveik középpontjába; s a múlt század művészetének alapvető konfliktusát — a hős szembe kerülése és összeütközése a társadalommal — nem egyéniségek, hanem egész osztályok összeütközésével változtatták fel.

Az első időkben csaknem teljesen mellőzték az általános és egyes dialektikus egységét, — az általános javára, ami az absztrakcióhoz, s az illusztrativitáshoz vezetett. De felmerülhet a kérdés: hogyan magyarázható az olyan hősök (tehát egyéniségek) létjogosultsága az „epikus művészetben”, mint Tyimos munkás Dovzsenko *Arsenáljában*, vagy Sziszsojev közlegény Visnyevszkij korábbi drámájában, az *Első Lovashadseregben*? A valóságban Tyimos és Sziszsojev a legkevésbé sem egyéni jellem, hanem epikus, gyűjtőfigurája, megszemélyesítője a Katonának és az ukrán Munkásnak. Így teljesen logikus az Arsenál befejezése, amikor az ellenség elfogja a fegyverraktár utolsó védelmezőjét, Tyimost, közvetlen közelről sortüzet bocsát rá, — s Tyimost nem fogja a golyó! Egy embert meg lehet ölni, de Tyimost, — aki nem individuális hős, hanem az egész munkásosztály megszemélyesítője — nem!

<sup>2</sup> Lásd még: Póth I.: Eine Ergänzung zu Jakov Ignjatovičs Memoiren. Studia Slavica II (1956) 372—373.

Más a helyzet azonban az *Optimista tragédiánál*. Visnyevszkij drámája már egy lépést jelent előre az epikus művészet fejlődésében. Bár a darab alapját egy egész tengerészvezeték története alkotja, mégis ezen a háttéren egész sor világos, élesen megrajzolt, önálló léttel bíró figura mozog. Mit jelent ez? Visszatérés a korábban annyira elítélt individuális hőshöz? Csak látszatra. Ugyanis az *Optimista tragédia* hősei nem a XIX. század művészetének egyéni hőseitől származnak, hanem Sziszojevtől és Tyimostól, az epikus művészet kollektív hőseitől.

És a Komisszár? — hangzik az újabb ellenvetés. Hiszen az *Optimista tragédia* alapvető konfliktusa: a Komisszár összekötője az anarchia bacilusa által megfertőzött matrózvezetékkel. Ezek szerint a Komisszár nem olvad egybe a kollektívával, hanem ellenkezőleg, szemben áll vele.

A felelet az, hogy a Komisszár nem a saját személyében, hanem a legösszeforrottabb és legegységesebb kollektíván, a párt nevében helyezkedik szembe egy kisértővel, a hatalmas párthoz mérten egészen kicsi kollektívával, az ezreddel.

Visnyevszkijnek így sikerült megvalósítania azt, amit az epikus stílus művészei csak a legkiemelkedőbb alkotásaikban tudtak elérni: az egyes és az általános dialektikus egységét. Éppen ez teszi lehetővé, hogy a darab hőse ne egy vagy két „egyéniség”, hanem az egész ezred legyen.

Az *Optimista tragédia* „születéséhez” szervesen hozzátartozik a leningrádi Kamara Színházban lezajlott bemutatása is. Az előadás, melynek rendezője, Tairov, az új típusú szovjet színház megteremtésében Sztanyiszlavszkij, Nyemirovics—Dancsenko és Vahtangov mellett igen nagy szerepet játszott —, a szovjet színháztörténetben a legszebb lapok egyikén foglal helyet. Tairov — helyesen — abból indult ki, hogy az előadás hőse: az ezred, következésképpen az előadás alapja: az ezred élete, a tömegjelenet. Ezeknek kidolgozásában — a Kamara Színház hagyományainak megfelelően — sajátos utakon haladt, melyek sokkal közelebb álltak Eizenstein filmjeihez, mint a Sztanyiszlavszkij által vezetett Művész Színház esztétikájához. Sztanyiszlavszkij a tömeg minden egyes embere érdekelt mint egyéniség, mindenkinek egyéni karaktert, külön életrajzot alkotott. Tairov számára más volt a fontos: az, hogy minden egyes ember kifejezze az egész tömeg, az egész nép egységes állapotát, hangulatát.

Az *Optimista tragédia* azokhoz a művekhez tartozik, melyekről érdemes beszélni, felidézni a „születésének” körülmé-

nyeit, az első előadást. Érdemes, mert kiállta az idő próbáját, s a szovjet drámairodalom ama kevés számú remekei közé tartozik, melyek nemcsak az emberek értelmére, de a szívére is hatnak, nemcsak nevelik, hanem — megrázzák a nézőt.

Csala Károly

#### A mai horvát regény

*Emil Štampar*: Suvremeni hrvatski roman. Slavistična Revija, 1956. 1—4. sz., 80—117.

Štampar tanulmánya igen figyelemre méltó kísérlet az 1945 utáni horvát regényirodalom áttekintésére, méltatására és kritikai értékelésére. A tárgyalt művek száma nem túlságosan nagy. Huszonhárom olyan prózai mű jelent meg ezekben az években a horvát könyvpiacra, amely a „regény” nevet megérdemli: mégis, a regény joggal válhatott „vezető műfajává” a mai horvát irodalomnak. Kezdetben ugyan — az 1945 és 1952 közötti években — itt is érvényesültek olyan nehézségek, amelyek a regényirodalom fellendülését gátolták: a „sematizmus”, a „fekete-fehér-technika”, a „pozitív hős” erőltetett keresése. 1952 után azonban a horvát irodalom egyre nagyobb mértékben úrrá lett a nehézségeken, az egészséges esztétikai elvek egyre jobban diadalmaszkodtak, s olyan fejlődés indult meg, amely a regényirodalom mennyiségi és minőségi növekedéséhez vezetett. 1956-ra már-már a „hiperproduktivitás” jelei mutatkoztak.

Érthető, hogy az alkotások közül nem mindegyik „remekmű”, sőt Štampar azt sem hallgatja el, hogy a horvát irodalom nagy, „reprezentatív” regénye még nem született meg. Mégis komoly értékek akadnak az új regények közt, olyan értékek, amelyek Štampar szigorú és lelkiismeretes esztétikai ítélőszéke előtt megállják a helyüket. Tartalmi szempontból bizonyos lokális és regionális jelleget vesz észre a legtöbb írónál: ez azonban nem annyira „provincializmus”, mint inkább egészséges törekvés a horvát élet, horvát társadalom egyes sajátos színeinek megmutatására. Érdekes, hogy a regények zöme a múltban, illetve a közelmúltban játszódik: többnyire az 1918 és 1945 közti években, a jugoszláv királyság, az összeomlás, a második világháború, a fasiszta megszállás és a partizánharok idején. Nem egy regényíró (Milan Begović, Mirko Žeželj, Petar Šegedin) egyenesen a ferencjózsefi korszakból veszi tárgyát, s csak

egy regény akad, Bogdan Stopar műve, amelynek cselekménye a közvetlen jelenkorra, az 1945 utáni évekre esik. Štampar természetesen nagyon ügyesen utal arra, hogy a múltból vagy közelmúltból vett téma nem zárja ki a helyesen értelmezett aktualitást.

A legtöbb tárgyalt író — állapítja meg — felül tud emelkedni az ellentéteken, perspektívát tud adni, humanista szemléletre törekszik. Az öt legerősebb tehetség Mirko Božić, Petar Šegedin, Vjekoslav Kaleb, Novak Simić és Vojin Jelić. Az első három író Dalmáciának és a horvát tengerpartnak életéből meríti tárgyát. Jelić regénye is részben a tengermelléken, részben a hegyvidéken játszódik, a megszállás és háború éveiben, Simić viszont két testvér sorsán keresztül a királyi Jugoszlávia és Masaryk és Bafa Csehszlovákiájának (Zlin!) világát eleveníti meg. Kivülük Vujčić—Laszowska asszony, Ivan Dončević, Stjepan Mihalić és Augustin Stipčević művei csillantanak fel komolyabb értékeket, bár a többi író művében sem ritkák a hangulatos részletek. Különbösen is — vallja Štampar —, az irodalmi művek értékelésében mindig közrejátszik valami irracionális tényező is, ezért ő maga csak a „nyers orientációt” tartja feladatának.

Szinte valamennyi író lelkiismeretesen készült alkotására: nem egy át is dolgozta már megjelent regényét. Sikrült élő embereket rajzolni: ez főleg megint Božićra, Šegedinre, Kalebre, Simićre és Jelićre áll. Simić és Kaleb a pszichológia mesterei, míg Božićot inkább a cselekvő ember érdekli. Kaleb ábrázolási módja diszkrétébb, Šegedin olykor naturalizmus-

ba siklik át. Naturalisztikus túlzások, a „különlegességek” hajszolása s ezzel az elmélyítés hiánya más írónál is fel-felbukkan, főleg a kisebbeknél. A dialógus vezetése majdnem minden modern horvát regényíró gyenge oldala, s Božić, Simić, Šegedin kivételével a kompozíció sem mindig sikerült. Štampar itt némi maliciával megjegyzi: a horvát írónak nem ártana a sokkalta sekélyebb, de kitűnően komponáló Françoise Sagantól tanulni!

A nyelvi megfogalmazás a legtöbb regénynél jó. Még a kisebbeknél is sok az élénkség, frissesség, őszinteség. Egyes írók ugyan néha túlságosan merész stílusfogásokkal élnek, mások a népnyelv használatát viszik túlzásba, Kaleb stílusa pedig meglehetősen nehéz, az olvasótól nagy figyelmet kíván.

Kortársaktól és régiektől, Kelettől és Nyugattól egyaránt tanultak a mai horvát regényírók. Božić bevallott mesterei Solohov, Leonov és a nagy orosz klaszikusok, Simić inkább Dos Passostól, Joyce-tól, Faulkner-től merített inspirációt, Šegedin ugyancsak Joycetól, de az olasz Vergától és a XX. század nagy horvát írójától, Krležától is, Kaleb viszont megint a XIX. századi oroszoktól.

Befejező fejtegetéseiben arra utal Štampar: az volna ideális állapot, ha a várható és kívánható „horvát nagyregény” írója egyesítené magában Novak Simić széleskörű témaválasztását, Mirko Božić epikai gazdagságával és kompozíciós készségével, Petar Šegedin és Vjekoslav Kaleb lélektani biztonságával és alakteremtő erejével.

*Angyal Endre*

Folyóirat-kiadványaink előfizethetők és számonként is vásárolhatók a következő helyeken:

Akadémiai Könyvesbolt, Budapest V. Váci utca 22.

Akadémiai Kiadó Terjesztési osztály, Budapest V. Alkotmány u. 21.

Külföldön terjeszti: KULTÚRA Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat, Budapest VI. Népköztársaság útja 21. Telefon: 429—760.

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki felelős: Szőlősy Károly

A kézirat érkezett: 1958. II. 5. — Terjedelem: 10 (A/5) ív

Akadémiai Nyomda Budapest, V., Gerlóczy utca 2. — 44486 — Felelős vezető Bernát György

## T A R T A L O M

<i>Szenczi Miklós</i> : A szovjet irodalomelmélet néhány időszerű kérdése .....	1
<i>Országfi László</i> : A nemzeti szempont uralomra jutása az amerikai irodalomtörténet- írásban és kritikában .....	10
<i>Vajda György Mihály</i> : Egyszerűség vagy kétértelműség? .....	21
<i>Rába György</i> : Baudelaire esztétikája újabb megvilágításban .....	30
<i>Jan Štáski</i> : Jókai lengyelül .....	38

### KÖNYVSZEMLE

Az irodalmak története, 1—2. kötet (Hopp Lajos) .....	58
<i>B. O. Unbegaun</i> : Az orosz verselés (Gáldi László) .....	63
<i>Gustave Cohen</i> : Tanulmányok a francia középkori és renaissance-kori színház törté- netéről (Lakits Pál) .....	64
<i>J. W. Lever</i> : Az Erzsébet-kori szerelmes szonett (Róna Éva) .....	68
<i>Milena Cesnaková-Michalcová</i> : Pavel Kyrmezer színdarabjai (Sziklay László) ...	70
<i>R. F. Brown</i> : A spanyol regény 1700-tól 1850-ig (Király Rudolf) .....	73

### FOLYÓIRATSZEMLE

Irodalomelmélet .....	77
Még három szovjet cikk a realizmus kérdéséről (Nyíró Lajos) .....	77
A modern költészet kifejező eszközei (Szabó György) .....	80
Germán nyelvű irodalmak .....	83
A német középkori irodalom időrendi kérdéseiről (Vizkelety András) .....	83
Ész és szenvedély Shakespeare drámáiban (Sz. Szántó Judit) .....	85
Az angol irodalom stílusproblémái (Vámosi Pál) .....	87
Román nyelvű irodalmak .....	91
Szláv nyelvű irodalmak .....	100

## IRODALOMTÖRTÉNET

1958

1. SZÁM

- Vargha Kálmán*: Móricz Zsigmond kritikái fogadtatása  
*Zuzana Adamová*: Magyar drámák a cseh színpadon a múlt század második felében  
*Fallenbüchelne Ambrus Gizella*: Ambrus Zoltán, a színi-kritikus

### VITA

- Mezősi Károly*: Petőfi szülőhelyének kérdése Hatvany Lajos: Így élt Petőfi c. könyvében  
*Kiss Ferenc*: Jókai Mór: Az új földesúr

### ADATOK ÉS ADALÉKOK

- Bohuniczky Szeji*: Emlékezés Szabó Dezsőre  
*D. Szemző Piroska*: Adatok Tömörkény István életéhez  
*Nagyrévi György*: A Vörösmarty-árvák javára indított gyűjtés története  
*Vincze Géza*: Jókait követnek jelölik Komáromban  
*Benedek Marcell*: Benedek Elek és Ady Endre  
*Hegedűs Nándor*: Juhász Gyula ismeretlen bökkversei  
Egy békési Petőfi-legenda. (Közli: *Dienes András*)  
*Szabó György*: Benedetto Croce megjegyzései József Attila egy verséhez  
*Dobossy László*: Adalék Az ember tragédiája falanszter-jelenetének magyarázatához  
*Bródy Árpád*: Tóth Árpád gyerekkoráról  
*Kovács Győző*: Ányos és Ady „piros szekere”

### SZEMLE

- Eckhardt Sándor*: Horváth János: A reformáció jegyében  
*Nagy Péter*: Illés Endre tanulmányai  
*Rónay György*: Lovik Károly: A néma bűn  
*Bán Imre*: Tolnai Gábor: Vázlatok és tanulmányok  
*Hegedűs Géza*: Kalauz a magyar ifjúsági irodalomban  
*László Gyula*: Dienes András: A legendák Petőfije  
*Bikácsi László*: Komlós Aladár: Irodalmi ellenzéki mozgalmak a XIX. század második felében  
*Fenyő István*: Jancsó Elemér: Az Erdélyi Magyar Nyelv-művelő Társaság iratai  
*Törő Györgyi*: Czuczor Gergely válogatott művei  
*Kovalovszky Miklós*: Ady Endre válogatott levelei  
*Szijgyártó László*: Szücs Sándor: Pusztai szabadok  
*Belia György*: Füst Milán: Emlékezések és tanulmányok

### TÁRSASÁGI HÍREK



307.204

# Világirodalmi Figyelő



---

IV · ÉVFOLYAM · 1958 · 2 · SZÁM

2

# VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK  
DOKUMENTÁCIÓS ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA

Szerkesztik :

A VILÁGIRODALMI OSZTÁLY TAGJAI

Felelős szerkesztő :

A VILÁGIRODALMI OSZTÁLY VEZETŐJE

E szám munkatársai : *Angyal Endre* egy. adjunktus (Debrecen), *Bene Ede* egy. tanársegéd, *Benkő László* főiskolai tanár (Szeged), *Botka Ferenc* tanár, *Dobossy László* kandidátus, egy. docens, *Éder Zoltán* tanár, *Gál István* könyvtáros, *Gáldi László* a nyelvtudományok doktora, tud. osztályvezető (MTA Nyelvtudományi Intézete), *Heszke Béla* tanár, *Horváth Károly* tud. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézete), *Illés László* tud. kutató, *Kovács Zoltán* lektor (Magyar Rádió és Televízió), *Nagy Géza* lektor (Gondolat Kiadó), *Neményi Kázmér* tanár, *Rába György* tud. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézete), *Rajnavölgyi Géza* tanár, *Rejtő István* tud. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézete), *Szalatnai Rezső* tud. kutató (ELTE Könyvtára), *Szauder József* tud. osztályvezető (MTA Irodalomtörténeti Intézete), *Szegzárdy-Csengery István* fordító, *Sziklay László* kandidátus, tud. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézete), *Vámosi Pál* kritikus, *Vizkelety András* gyakornok (Országos Széchényi Könyvtár), *Vujcsics D. Sztoján* gyakornok (MTA Irodalomtörténeti Intézete).

Szerkesztőség :

Budapest XI. Ménesi út 11—13.

Tel. : 268—062

Technikai szerkesztő :

BOR KÁLMÁN

## Világirodalmi Figyelő

évenként négy füzetben, kb. 24 nyomtatott íven jelenik meg.

Megrendelhető az *Akadémiai Kiadónál*,

Budapest V. Alkotmány utca 21. Bankszámla : MNB 46.



## A mai francia költészet

Flaubert egyik levelében, 1872-ben, arra kérte George Sand-ot, írjon Bouilhet poszthumusz kötetéről, az *Utolsó dalokról* „egy szép cikket, gyászbeszédet a költészet fölött; a költészet ugyan nem pusztul ki, de hanyatlása hosszú lesz . . .”<sup>1</sup> Amikor Flaubert a költészet temetésére készült, barátja, Baudelaire már öt év óta halott, Rimbaud pedig megjárta a poklot és felszabadította a költészetet, egy másik kezdeményező, akinek jelentőségét a Rimbaud-énál is később fogják csak felismerni, Lautréamont, szintén befejezte költői és emberi útját. A műveiket még folytatók közül Mallarmé elmondta már lényegi és lényeges tapasztalatát az elvont gondolat és az érzéki ritmus egymást sugalló kapcsolatáról, Verlaine-ben pedig érlelődött a két év múlva kiadandó költészettanának hangszerelése és messzire mutató tétele, mely csak-irodalomnak, tehát az emberi teljesség közlését megkerülő fecsegésnek bélyegez mindent, ami nem szó-muzsika, nem a kifejezhetetlen kifejezésének merész kísérlete . . . Amikor tehát Flaubert a költészet hosszú hanyatlását jósolta, valójában — épp ellenkezőleg — a költészet fejlődésének most már nyilvánvalóan egyik leggazdagabb és legváltozatosabb korszaka alapozódott meg.

Az említett néhány életmű, mely mintegy forrásvidékét jelzi a modern művészeteknek s melynek közös vonása az élet és az ember új felfedezése, a lelki tapasztalások nyersállapotú, tehát feltételezetten leghitelesebb közlése, olyan korban keletkezett, amikor a civilizáció és a civilizációt hordozó uralkodó osztály elfordult a szellem sajátos értékeitől. „Nehéz a levegő körülöttünk — írta 1903-ban Romain Rolland. — A vén Európa kábító és áporodott légkör nyomása alatt zsidbad. A gondolkodásra nagyság nélküli materializmus nyomása nehezedik. A világot saját bölcs és hitvány egoizmusa fojtja meg. A világ megfullad.”<sup>2</sup> Ebben a fojtott légkörben lobbant fel a modern költészet, visszahatásként, az ember tiltakozásául, lázadó szándékkal.

Az új költők a művészetet magasztalták, amikor az élet minden területén átgázolt a gőzgép, a villamosenergia, a robbanó motor. Az egyént elemezték, egyre nyugtalanabb és nyugtalanító tépésekkel, amikor a társadalomban közösségek — osztályok, gyarmattá süllyesztett népek, új formába alakuló imperializmusok — küzdelmé tombolt. A nyelvi kifejezés mágikus hatalmát firtatták (Mallarmé, majd Valéry), amikor az élet-ütem gyorsulása folytonosan koptatta, színtelenítette a gondolat-kifejezés elsődleges eszközét. A végtelent kívánták megragadni, amikor pedig a filozófiában is a gyakorlati élet szabályainak elvonása került előtérbe. Soha nem volt még ily mély szakadék

<sup>1</sup> Gustave Flaubert, *Correspondance*. Paris 1887, Charpentier. IV. köt., 94. l.

<sup>2</sup> Romain Rolland, *Beethoven élete* (La vie de Beethoven. 1903.). Ford. Cserna Andor. Bp., 1920, Rózsavölgyi. — Bevezetés.

költészet és közönség közt, mint ekkor ; (persze, csak olyan művekre gondolhatunk, melyeket a jövő — épp napjaink irodalma — igazolt ; s a közönség köréből is kiemeljük a beavatottakat, a keresőket, a megszállottakat).

**E** szakadék s következményeként teljes szakítás minden múltbeli értékkel teszi kérdésessé az új művészek szemében az alkotás módszereit, sőt a megismerés útjait is. Az így kierőszakolt új helyzet ébreszt kíváncsiságot a teremtő emberi szellem tevékenységének ősfomái iránt ; a költők is, miként a zenészek és a képzőművészek a legmesszebbre nyúlnak vissza, hogy eredendően és hitelesen újat alkothassanak ; felfedezik a néger folklórt, általában is a népművészetet, továbbá a gyermekrajzokat, sőt bizonyos kategóriájú elmebetegek szellemi termékeit is ; ezek mintájára kezdeményezik és népszerűsítik az automatikus írást, az alkotó folyamat spontán rögzítését.

Az ily módon egyetemessé tágult lázadás, mely áthatja a költészetet Rimbaud-tól a szürrealizmusig (és tovább), nemcsak a polgársággal és nem is csak a társadalommal fordítja szembe a költőt, hanem az egész, abszurdnak érzett étellel is (főleg az első világháború válság-élménye után). „Megoldás-e az öngyilkosság?” — hangzik a szürrealisták egyik első körkérdése, s ebben nyilvánvalóan több is van, mint csak a legjobbak tragikus példájával hitelesített kihívás : a teljes tagadás szelleme diktálta e magatartást, mely hitelesen kívánt kifejeződni a költészetben. Ez a végletes és anarchikus élettagadás dialektikusan szövődik abba a másik alapérzésébe a modern költőknek (és művészeknek). hogy Rimbaud „látnoki levele” — *Lettre du Voyant* — óta, különösen pedig Lautréamont jóslását követve, aki szerint „a költemény nem egy személynek, hanem mindenkinek a műve”, — az alkotási folyamatba a kozmikus világ lélegzését kell átmenteni. Az alkotás s így a költészet is nem annyira a kész műben jelenik meg jellemzően, mint inkább a lelkiállapotban, érzékenységben, szemléleti módban, életérzésben (illetve élettagadásban). „Fennen hirdettük undorunkat — vallja Tzara, — életszabállyá tettük az önkényességet, nem akartuk, hogy különbség legyen az élet és a költészet közt, a mi költészetünk létezési mód volt.”<sup>3</sup>

A modern művészet körül keletkezett nagy félreértést nyilvánvalóan fokozta az a körülmény is, hogy a jelzett fejlemények folytán épp Franciaországban bontakozott ki ez a lelkigyakorlatként felfogott új költészet, melynek sok változatban hirdetett célja és törekvése az emberi lényeg újbóli és minden addiginál merészebb felmérése volt (s így méltán minősíthette magát a lélektani megismerés egyik módjának). A költészet és a közönség közt támadt szakadék mélyítését ugyanis érthetően siettetette, hogy az olvasók tudatában a költészetet elsősorban a romantikusok szónokiasan magyarázó, felületen szétáradó lírája jelentette. Az új költészet pedig nem annyira a francia romantika nagyjainak világával mutat rokonságot, mint inkább Blake, Novalis, Hölderlin, Nerval vívódásaival, persze korántsem tudatos folytatódás formájában, hanem az ihlet, a mondandó és az életérzés újváltozatú azonosságával vagy legalábbis hasonlóságával.

**A**z alaphang, mely kicsendül belőle, a tragikus sikoly ; a hangulat, mely szétárad rajta, a bánat, a szomorúság, a teljes reménytelenség, (amit nem cáfol, hanem kiemel), a versbe — és az életbe — vitt játék, tréfa,

<sup>3</sup> Tristan Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerre*. Paris 1948, Nagel kiadás, 18. l.

fintor, (ön)gúny. Ki ne érezné a kétségbeesettséget a már idézett Tzara alábbi kis verséből, melynek olyan a hangulata, mint sűrű ködbe borult vígasztalan tájé, hol elvesznek az utak.

#### ZÁRTFOGÚ SZÉP REGGEL

*csengő tollban cserélek vonatot  
a tájnak egy rovára van csak többje se  
a ház az aranyorrlikú  
hibátlan mondatokkal van tele*

*vágjuk szét a lég  
reggeli létráját és a lég idegzetét  
szívárványszín darabba jappanaszba  
mít tükröz nekünk a lég fehére még*

(*Illyés Gyula fordítása*)

A különféle művészeti irányok, elsősorban a legtovább élő szürrealizmus szervező és kifejező funkciója akkor szűnt meg, amikor tagjaik előtt felvilant a remény.

\*

**K**étség nélkül Aragon (\*1897) példázza legjellemzőbben e fejlődést. Szakítását a szürrealista mozgalommal, mely „nagy veszteség volt az egész csoport részére”,<sup>4</sup> épp a remény konkretizálódása indokolta (1931–32). Az egyik nevezetes versében kocogó lovacska, mely nem érti meg, hogy a szocializmus világában új remény születik, nemcsak a maradiság jelképe, hanem a *Dadából* kinőtt új művészeteké is; (dada = 'lovacska', 'vessző-paripa').

.....  
*A lovacska kukkot sem ért az egészből  
Az emberek házaiban senki se alszik  
Csupa fütty mintha mindenütt kutyát szolngatnának  
És tűz-leopárdok ugranak ki amerre mennek a csillék  
a kémiai melléktermékek telepe mentén  
Dörögnek a zúzdába zúduló ércek  
Dörögve röhögnek a kohók  
Dörögve tapsol a gáton lezúduló víz  
az ismeretlen artistának aki köpi magából a vasat*

(*Somlyó György fordítása*)

**E**ttől kezdve Aragon azért hirdetett „visszatérést a valósághoz”, mert megértette, hogy „a huszadik században megy végbe először a világ kettéoszlása; senki se ábrándozzék róla, hogy kimenekülhet világunkból; Rimbaud menedékhelye, Harrar, olasz csapatok hadművelleti területe lett”.<sup>5</sup> Paul Eluard (1895–1954) tisztább és többhúrú költészete, melyre a

<sup>4</sup> Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*. Paris 1947, Seuil kiadás, 208. l.

<sup>5</sup> Aragon, *Le retour à la réalité* (1935); „Pour un réalisme socialiste”. Paris 1935, Denoël kiadás. — 77. l.

modern lírában szinte egyedülállóan jellemző az elégikus hang, szintén akkor talált utat a nemzethez, midőn a legnagyobb megpróbáltatás idején a reményt énekelte. Eluard és Aragon ellenállási költészetének irodalomtörténeti jelentősége abban van, hogy legalábbis egy időre, ám elég tartós hatással, áthidalta az említett szakadékokat; a költészet — a közönség tudatában is — megint vezető műfajjá emelkedett.

Aragon később — mint köztudomású — további esztétikai következtetéseket vont le e fejlődésből s „nemzeti költészet” néven kezdeményezett mozgalmat, mely a hagyományos formák és versalakok felélesztésével változatos keretet kíván adni az új költői nyelvnek, s melyet Franciaországban — véli Aragon — nem lehet más név védnöksége alá helyezni, mint Victor Hugóé alá.<sup>6</sup> E kihívóan és programszerűen zászlóra tűzött név ellenére magának Aragonnak az új költészet — épp dallamossága, rendkívüli hajlékonysága és képalkotási ötletessége révén — közelebb van Apollinaire-éhez, mint Victor Hugóéhoz. A nemzeti költészet jegyében írt Aragon-versek folytatják ugyan a nagy francia hagyományt, de gazdagítják is, épp azzal a többlet-tapasztalattal, melyet alkotójuk a felbontott formák és az automatizált nyelv lehetőségeinek kísérletezése közben szerzett.

\*

Az Aragon körül kibontakozó iskola követői közt kivételes hely illeti meg Eugène Guillevic-et (\*1907), József Attila legtermékenyebb fordítóját, aki már jelentős életmű alkotójaként tért meg a nemzeti költészet-hez, különösen a legkötöttebb versidomhoz, a szonetthez. Mint a XVI. század nagy szonettírói, Du Bellay, Ronsard, Magny, ő is egész drámákat sűrít a szabályosan tagolt tizennégy sorba. Szonettjei vitathatatlanul legjobb termékei közé tartoznak a hagyományos formákat felújító irányzatnak. De nem kevésbé jelentősek előző korszakának alkotásai is.

A harmincas évek óta közölt versei, melyekben mágikus erejű ének dicsérte a mindennapi munkát, az egyszerű szerelmet és a jobb életért végzett csendes erőfeszítést, leginkább azzal a fontos irányzattal mutatnak közeli rokonságot, amelynek célja és jellemzője a tárgyi világ új felfedezése s amely Pierre Reverdy, Francis Ponge és René Char nevével, meg magasrangú műveivel jelezve az új francia költészet egyik legerősebb vonala.

E valóság-költészetnek vannak ugyan érintkezési pontjai a kubizmussal (Reverdy révén) és a szürrealizmussal is (Char révén), szellemét tekintve azonban mégis lényegileg más, mint e párhuzamos törekvések; az anarchikusan meddő romantikus rombolásról a valóság új víziójára, új felépítésére helyezi a hangsúlyt. Miként Picasso vagy — főleg — Braque és Léger festészetében, ez a líra is sokszínű fényben ragyogtatja meg a mindennapos valóság tárgyait. Pierre Reverdy (\*1889) érzékeny plasztikus versei új, szokatlan, de megragadó, sőt megrendítő kifejezési lehetőségeket honosítottak meg.

#### AZ IDŐ ÉS ÉN

*Nyomorúságom titkos odujában  
Hol a bűn a halál helyébe lépett  
Visszaadom a lemeznek a hangot*

<sup>6</sup>Aragon, *Journal d'une poésie nationale*. Lyon 1954, Henneuse kiadás, 154. l.

*Az életnek a refrént  
Vívódásomnak a végét*

*Körben hol nincs látóhatár hol a természet sírdogál  
Ha véredből a hő eléri szellemed  
Követhetnéd az ütemet  
Befutva nesztelen a félelem kanyarjait  
A mellemből elvett kerék  
Az óra mely üt szüntelen  
Keserű fény mely cseppenként csepeg  
A kéz és szem között  
A bőrnek útja  
Könnyű üvegnél száraz zizzenése mely ébredéskor eltörött*

*Megyek tovább kezem kinyújtom az óra öntudatlan ütemére  
Szomjú kíváncsiság a szív mély rejtekén  
Tied a halánték-ér némazajú verése  
Bűn lázai virág lehelletére  
Fénylő jövés-menés  
Ellankadás hullámtörése  
Cseppenként az idő marja kopár köved  
Percek acélja szakadékká vájja melledet  
És hátadon a kéz ellök a messzeségbe*

(Weöres Sándor fordítása)

**E**z a költészet új viszonyt teremt az ember és környezete közt, új szerepet szán a szellemi erőfeszítésnek is. „A költő számára csak az fontos, hogy tisztázza, ami benne ismeretlen, titokzatos, rejtett, a legnehezebben felismerhető, egyedüli. S ha nem téveszt utat, csakhamar elérkezik a legegyszerűbbhöz.”<sup>7</sup> S valóban e nagy költők művészetét a bonyolult egyszerűség jellemzi. A megszokott tárgyak helyének, alakjának, színének és egész egyéniségének (illetve egyediségének) teljességgel új felfedezése: olyan vállalkozás ez, mely csak igen merész kísérletezőknek sikerülhet. Ezek közt áll élvonalban Francis Ponge (\*1899), akinek tömör stílusú, éles metszésű prózaversei új tekintetet vetnek az embert körülvevő legősibb tárgyi és állati világra, mely folytonosan változik, a szemlélő helye és a szemlélet módja szerint. Ezért túlzás Ponge, Guillevic és mások hasonló törekvésű vállalkozását naturalista költészetnek nevezni, miként Rousselot teszi, igaz, fenntartásokkal.<sup>8</sup>

René Char (\*1907) továbbmélyíti e vonalat: a lényeg költészetét próbálja megvalósítani. Visszafojtja a líraiságot, száműz minden retorikát; szavait nem szavak, hanem csend veszi körül: e csendből, e mélységből fakad a vers. Ez a költészet nemcsak írásmód és nem is csak életforma, hanem benső újjászületés, „lelkigyakorlat”. Az így átélt tapasztalat sűrített formában, robbanva tör elő, s az élet legmélyebb lehetét árasztja. Chart áthatja az emberi sors nagyságának érzete, a cselekvés erkölcsi értékének tudata, ebből fakad költészetének derűje, az öröm sugárzása, ami oly ritka a modern lírában.

<sup>7</sup> Pierre Reverdy, *Cette émotion... Mercure de France*, 1950. VIII. 1.

<sup>8</sup> Jean Rousselot, *Panorama critique des nouveaux poètes français*. Paris 1953, Seghers kiadás, 334. l.

.....  
*Örömhírt mondok, vert acélom:  
 Mindegyikünk részesülhet  
 Másikunknak misztériumában,  
 Anélkül, hogy sértené tükát;  
 A bánat, ha másfelől jó,  
 Megtalálja külön sorsát  
 Egységünk közös testében,  
 Megtalálja nap-ösvényét  
 Fellegünknek közepében,  
 Melyet avít-újít folyton.  
 Örömhírt mondok, úgy, ahogy érzem.  
 Magasra emeltesd azt az ormot,  
 Hol kívánságomnak át kell kelni,  
 Mikor holnap eltűnik.*

(Weöres Sándor fordítása)

\*

Feltűnhet, hogy az eddig vázolt irányok és főbb képviselői mind valamilyen — közvetlen vagy közvetett, közelebbi vagy távoli — kapcsolatot tartottak vagy tartanak a huszas években kibontakozott művészeti mozgalmakkal, elsősorban a szürrealizmussal. „A szürrealizmus nem halt meg” jelszónak tagadhatatlanul van köze az igazsághoz, bár nem pontosan azért, mert — természetesen — most is vannak szürrealisták (elsősorban maga a mozgalom feje, a költőnek, írónak, esztétának egyaránt jelentős André Breton és körülötte számosan, — nézetünk szerint egy önmagát túlélt mozgalom veteránjai). Sokkal inkább abban a tágabb értelemben beszélhetünk a szürrealizmus (és a többi párhuzamos -izmus) jelenlétéről, hogy mindaz, ami bennük életképes kezdemény volt, felszívódott, gyakran mellékes művészetek kellékeként, pl. a reklámgrafikába, a filmtechnikába, a chanson-szövegekbe . . . , s annyira természetessé vált szemünk és fülünk részére, hogy gyakran csak bonyolult elemzés mutathatná ki egy-egy motívum szürrealista eredetét vagy jellegét.

Az irodalmi ízlés állt ellen legtovább. Talán ez okozta, hogy a nagy költészet áramába azok a szürrealisták kapcsolódtak be, akik nem szakítottak ugyan az alapelvekkel, de egyéniségük feszítésére mégis mellékvágányra sodródtak. Így lett — nyilván szándéka ellenére — a legnagyobb közönség-sikerű (igaz, némileg botrány-sikerű) mai költővé Jacques Prévert (\*1900), akit e népszerűség ellenére is kivételes és egyetemes elismerés vesz körül. Prévert ugyanis mindenki számára hozzáférhetőn, szavalhatóan és jól zenésíthetőn ír szürrealista verseket, melyek közül többet Kozma József muzsikája és Yves Montand előadó művészete formált jellegzetes modern chansonokká. E tömeg-siker főoka, hogy Prévert mestere a megjelenítésnek (nem véletlenül írta a legművészebb francia filmek forgatókönyvét); minden költeménye egy-egy jelenet, melynek keretébe fanyarul szellemes szatírárt vagy érzelmes, sőt olykor érzélgős románcot illeszt. Furcsa ellentétet teremt egyfelől dús és friss képeinek üdeségével, másfelől fekete humorával és anarchizmusba hajló társadalombírálatával.

## ELVESZTETT IDŐ

*A gyár kapuja előtt hirtelen  
megáll a munkás  
a szép idő kicibálja az utcára  
megfordul felnéz az égre  
nézi a vörös kerek napot  
mely rávigyorog ma mint  
jóbarát a szürke égről  
felé kacsint  
barátságosan:  
Nap elvtárs  
hát nem hülyeség  
ily szép napon dolgozni a tulajnak  
s így eltolni az ember idejét?*

(Justus Pál fordítása)

Prévert népiesített új-szürrealizmusával több tekintetben rokon jelenségként fogható fel Henri Michaux (\*1899) költészete is, jóllehet sokkal zártabb, zordabb, nehezebb, és a távlatai is szélesebbek. Mégis, Prévert-hez közelíti kemény és tömör szövegeinek az a fő tulajdonsága, hogy hangjuk hol a sötét humor végletébe száll játékosan, hol meg tragikus pátosszal csapong a sors nagy kérdései körül.

Míg Michaux írásai egyre jellegzetesebben válnak átmenetté a költemény és a ritmizált próza közt, egy másik és ugyancsak a szürrealizmus közvetlen folytatódásának tekinthető sokrétű életmű, Raymond Queneau költészete, a leghabradabb stílusjátékoktól a leghabályosabb formák építéséig kísérletezik. Queneau (\*1903) szuverén művésze a nyelvnek; varázsos hatásokat ér el a népi beszédmód, sőt a nagyvárosi argot költői felhasználásával. A reménytelen lázadás írója; senki sem fejezi ki az övéhez hasonló igényességgel a modern világ, a modern lélek ürességét. Biztos kézzel, könnyedén játszik a teremtés szeszélyes dolgaival; keserű, szinte vad humora öngúnnyal lepeli le a kétségbeesettséget, melyből már csak a kibontakozás távlatát nyílhat. Ilyen értelemben a Queneau-életmű túlcsap a szürrealizmuson és az egzisztencialista életérzést párolja költészetté. Egy remekül komponált nagy versben, a *Jelképek magyarázatában* (melyet e sorok írója nemcsak a költő, hanem az egész mai francia irodalom egyik legjellemezőbb alkotásának tart), Queneau a modern ember útvesztettségét, riadt tapogatózását, szorongó félelmét emeli költői témává. — Egy ember — az ember — eltévedt, megzavarodott. A tér és az idő útvesztőiben bolyong, a dolgok értelmét keresi; de önmagát sem érti. „Keskeny, mint egy hajszál s tág, mint a virradat” — e metafora tér vissza nyugtalan ütemként a szellemi útvesztő hajlatain. Mítoszok ijesztik az embert, de már semmiben sem hisz; egyedül van, „keskeny, mint egy hajszál s tág, mint a virradat”. Elűzi az isteneket, elriasztja a démonokat, ám nyugtot nem talál, hacsak nem — esetleg — az örök értékek meddő szemléletében...

.....  
*Istenek? Démonok? Betöltik az időt —  
Mind keskeny mint hajszál s tág mint a virradat;  
Cimpájuk tajtékzik, szemük zománca tört,  
Kezük előrenyúl, a dísz után kutat*

*Amely nincsen sehol. Kérdelek csodálkozóan:  
E jelkép mit jelent? — nem érti még agyad:  
„Keskeny mint egy hajszál s tág mint a virradat”,  
S mért van a kéz túl három dimenzió?*

.....  
*De sem isten, sem démon — ember tévedt el itt,  
Keskeny mint egy hajszál s tág mint a virradat,  
Cimpája tajtékzik, szemét mereszti, míg  
Keze előrenyúl, a dís után kutat*

*Mely nincs sehol. Mert eltévedt. Riadtan áll,  
Nem elég keskeny és már tágasnak se tág:  
Túl sok csavart izom s túl sok mihaszna nyúl.  
De megbékél, ha látja a forma Templomát,  
Mely életét örök partokra menti át.*

(Képes Géza fordítása)

A szürrealizmusnak főleg felszíni utóhatása fiatalabb írók műveiben is nyomon követhető. Így az egyik legjelentősebb most kibontakozott költő, Alain Bosquet (\*1919), csak fokozatosan és érezhető erőfeszítés árán szabadul meg lassanként a szürrealista formanyelvtől.

Viszont meglepő és újszerű változata a szürrealizmus továbbélésének a francia nyelvű néger költészet, mely az afrikai népek szabadságmozgalmával párhuzamosan, idestova másfél évtized óta nyiladozik egyre virágzóbban, s máris ritka értékű műveket értelt. Főleg két nagy alkotó művész emelkedik ki a *Présence africaine* folyóirat köré csoportosuló, de természetesen másutt is szívesen látott néger költők közül: Léopold Sédar Senghor és Aimé Césaire.

A szenegáli Senghor (\*1906) nemcsak dús ritmusú művelője a francia költészet e különleges hajtásának, hanem elméleti indokolója, értelmezője, rendszerezője is. A néger népköltészet jellegének átmentésével és — különösen — a néger nyelv-szemlélet sajátosságainak érvényesítésével magyarázza a költészet benső kapcsolatát a szürrealizmussal. „Az afrikai néger nyelvekben a szó egyben hasonlósági kép is, bármiféle metafora vagy összehasonlítás nélkül. Elegendő megnevezni a tárgyat, hogy eltűnjék a jel mögül az értelem; mert az afrikai négeretek részére egyidejűleg jel és értelem minden.”<sup>9</sup> Ez a konkrét képpalkotási mód lényegileg egyezik a szürrealista esztétikának azzal a követelésével, hogy két, lehetőleg minél távolabbi értelmű, konkrét szó társítása révén, minden összehasonlítási eljárás mellőzésével alakuljanak ki a legváratlanabb képek. A néger költők a népköltészetükből, sőt az anyanyelvükből hozzák magukkal a szemléletet. Nem írják körül a tárgyakat, nem elemzik a szenvedélyeket, felidéznek, felvillantják őket, szinte élőlényként jelenítve meg hatásukat. „A vámpír nap kiszívja vérem” — éneklé Césaire. A dolgok dinamikájába kívánnak behatolni, s ehhez eszközük: a ritmus, a néger költészet legerősebb jellemzője. „A kép csak a ritmus hatására szabadul fel — írja

<sup>9</sup> Léopold Sédar Senghor, *Comme les lamantins vont boire à la source...*; „Éthiopi-ques”. Paris 1954, Seuil kiadás. — 108. l.



Senghor. — Csak a ritmus váltja ki a poétikai rövidzárlatot s változtatja át a rezet arannyá, a szót igévé.” (Üo., 111. l.)

Ugyancsak a szürrealista esztétikából vezeti le Senghor a francia nyelvű néger költészet másik alapvető jellegzetességét, azt ti., hogy e csoport költői nem vizuális, hanem auditív beállítottságúak. Hallják a ritmust, az ősi táncok, mágikus énekek zenéjét, s ennek ütemeire írják saját versüket — franciául. Senghor meg is jelöli legtöbb költeménye élén, hogy milyen hangszer muzsikájára költötte szövegét: „khalamra”, „három tamtamra” vagy „sípokra és balafongra”, — s azt kívánja, hogy verseit, ezeket az ízig- vérig modern kompozíciókat, ilyen ősi hangszerektől kísérve adják elő.

Szintézist javasol a legmodernebb költészet és a legősibb civilizáció közt, s — nem hiába kitűnően képzett filológus, főiskolai tanár, sőt vezetõ politikus, képviselő, egyideig miniszter is! — e kísérlettel régebbi korok kultúrájának teljesebb megértését várja. Nemrég egy tudós gyülekezetben meggyőzően bizonygatta, hogy Szofoklész nem a párizsi egyetemen értette meg, hanem Polo-Potoban, az ősi életű szenegáli szülőfaluban, az esti tamtam hangjainál.<sup>10</sup> S itt nyílt ki benne is az ének „két kürtre és egy gorongra”:

*Oh kürt segíts nekem! utat veszteltem  
fürtjei vadonában  
Elefántcsontkürt fekete patinád fekete sárban  
türelmesen érett.  
Vastagbőrűek nyomán surranok rejtélyek iszamos  
hídján keresztül.  
Miként fejtsék fel ravasz liánokat miként szelidítsek  
sziszegő kígyókat?  
És újra a sebzett sikoly ám csak egy magános szirén  
ad feleletet  
S újra a sikoly panaszkodón ám csupán néma madarak kiáltják  
válaszukat nekem  
Éjfélen elvágott torkú gyermekek s menekülő kék  
majmok hangján jajonganak.  
A csécsék s frufruk rettegéssel töltenek a veríték kiver  
s vacogok a hidegtől.  
Ám a tisztáson visszhangzó tiszta ének  
vezérlő vigaszom  
Ám a földézett virágillatban fogok fürödni és  
ujjongva kiáltozom.  
Bőrének zöld aranya édesebb mint a réz kibomló  
lelkének sima törzsei  
A gyermeteg szorongások fölött pálmacsokrok a napsugárban  
s a passzátszelekben  
Oh ősrégi vadon ti elvesztett nyomok hallgassátok  
a zarándok fehér énekét.*

(Rába György fordítása)

<sup>10</sup> Ua., *L'esthétique négro-africaine. Revue d'Esthétique* 1956 (IX) 1. sz., 74. l.

Külön varázsa e költészetnek a szavak jelentésének és a fogalmak funkciójának megváltozása. Césaire pl. így szólítja meg a mi tudatunkban hősként élő Kolumbusz szellemét: „Te vagy az, Kolumbusz? Rabszolga-kereskedők feje! Te vagy az, vén kalóz?” De még jellemzőbb (szinte már közhelyszerűen jellemző) a fehér szín szerepcseréje; a fehér ugyanis, az ő képzetükben, nem a tisztaságot, hanem a szennyet, nem az ártatlanságot, hanem a gonosztságot, az álnokságot jelképezi, a szó pedig minden rossz szinonimája. (Emlékezetes a *Green pasturage* c., kissé képeskönyv stílusú, amerikai néger film, melyben az isten és az angyalok feketék, az ördögök pedig fehérek.) Íme Senghor éneke, aki egyébként jellemzően és nyomatékosan *Fekete ostyáknak* (*Hosties noires*) címezte egyik verskötetét: „Írok neked, mert könnyeim fehérek, // mint a kín, mint a nyomor és a halál.” Másutt így kiált fel: „Mit tettek Kongóból, Mezopotámiából? // Roppant temetőt a fehér nap alatt.”

A martinique-i Aimé Césaire (\*1913) még Senghornál is végletesebben vegyíti a modern költészet legmerészebb nyelvi és formai vívmányait a néger népköltészet tartalmi és hangulati elemeivel. Mestere a nyelvnek és a ritmusnak; költészetének eszköze akkor sem szakad ki kezéből, ha az indulata szinte önkívületté fokozódik.

#### A KÖLTEMÉNY BELEI

*Szorongás nem nyomhatod le torkom csatornájába zsilippjeid  
Rettegés bolond bonyodalomtól nem tudom mit tegyek mikor  
reमेgve keresem*

*vörös fonalát véremnek értelmeknek jogomnak  
kemény tülkát testemnek büszkeségét szívemnek  
örök csillag születik hevesen és maradéktalan  
elalszik hogy tisztábban éledjen újjá  
élesen a széleken ő Eklíptika hiába mutatod magad silánynak  
én akinek karját berántotta az éj kátyúja  
visszautasítom alkudat és az ő türelmi tébolyát  
és a tolongás állva a fül árnyékában  
meglátja egyszer a fal fehérén  
kibuggyanni a kiáltás beleit feledhetetlen*

(Weöres Sándor fordítása)

Az új európai költészet főleg Césaire művei révén válik cselekvő erővé, elnyomott nép szenvedélyének, gyűlöletének és reményének hirdetőjévé. (Egyébként ő is, miként Senghor, a legmagasabb szintű egyetemi, irodalmi tanulmányokat végezte. Tanár volt, újabban pedig — a gondolat és a tett egységére törekedve — martinique-i szülővárosának polgármestere és nemzetgyűlési képviselője.)

Senghor egy helyütt a flamand vagy az olasz primitívekhez hasonlítja magukat, úttörő munkájuk okán. Szerénynek ható állítását mintha egyre több fiatal kívánná igazolni; a folyóiratokban és antológiákban mélyülő zengéssel szólalnak meg az ifjú néger költők, akik közt Édouard Glissant (\*1928) látszik legerősebb egyéniségnek. *India* (Les Indes) c. lírai eposza a gyarmatosítás

elszenvedett történetét éneкли, a szenvedők oldaláról, erős benső szemlélettel, kiegyensúlyozottabban, mint Césaire, ám nem csökkentebb indulattal.

A négerekéhez hasonló hevület vezetí — ha nem is mindig azonos megoldások vonalán — a franciául író arab költőket is, különösen a sokat ígérő, egységes életművet tervező Kateb Yacine-t (\*1929), akinek a fegyelmezetten áradó szövegeiben egyelőre még erősen érezzük a nagy Saint-John Perse jelenlétét.

E néhány forgács is jelzi talán, mennyire élő még a kimeríthetetlen bölcsességű Rabelais figyelmeztetése: „Afrika mindig ad valami újat”. Most, messzire ható újdonságként, termékeny talajt kínált az európai szellem melegágyaiban kitenyészített magoknak; (e tekintetben a martinique-i Césaire is afrikainak érzi magát, akárcsak a guyanai Damas vagy a madagaszkári Ranaivo). A kör bezárult: a század elején a modern művészek fedezték fel előbb a néger plasztikát (1906-ban Matisse, aztán Picasso és Tzara), majd a népköltészetet is (Cendrars), most pedig a négerek veszik át és telítik a maguk sajátos érzékenységével az új költészet kereteit.

\*

A külső valóság: az ember körül levő világ új felfedezését túlzás nélkül tekinthetjük a mai francia poézis meghatározó jegyének, olyannyira, hogy egy kritikus joggal állítja a fejlődés középvonalába a realista költészet néven jelzett irányt.<sup>11</sup> Olyan költőket látunk e vonalban, akik Reverdy és — főleg Ponge — kezdeményezéseitől aligha függetlenül, de egyszerűbben, természetesebben és (mondjuk ki a szót) poétikusabban jelenítik meg az érzékelhető világot, mint a nagy elődök, akik lázadásuk kellékének érezték a költészet depoetizálását.

E széles vonalba tulajdonképp sok jelentős költő sorolható, akik stílus tekintetében eléggé el is térnek egymástól. Abban azonban mindnyájan megegyeznek, hogy a formabontási kísérleteket befejezettek tekintve új fegyelmet keresnek valóság-élményük kifejezésének formálására; (ez az új fegyelem — egyelőre még — csak ritkán azonos a hagyományos verseléssel). Nagyjában-egészében a harmincas évek során lépett fel e nemzedék, melynek tagjai, a modern művészeti irányokkal szemben, ám nem pontosan azok tagadásaként, inkább lassú felszámolásuk végett, visszaállítják a líraiságot, rehabilitálják az éneket, meghirdetik az emberi teljesség közlésének igényét, s a teljességbe, ez alkalommal, a külső világ érzékelését, a táj, a természet, a munka élményét is beleértik.

Marcel Béalu-t (\*1908) fontos hely illeti meg azok közt, kik a harmincas évek közepén új irányt kerestek a költészet fejlődésének. Max Jacob volt rá különleges és bevallott hatással s már ez is jelzi némileg költészetének jellegét: a kifinomult egyszerűség kutatását, a tiszta érzelmek költői kifejezését, a fantasztikum elemeinek feloldását. — Míg Béalu főként fegyelmezett prózaversekkel vívta ki helyét a szürrealizmus utáni francia költészetben (ahogy maga e fejlődési szakaszt nevezi, egy kiváló antológia címében), addig Louis Guillaume (\*1907) gazdagon hangszerelt költeményekben szülőföldjének, Bretagne-nak, ősi képeit, megannyi örök szimbólumot — a földet, a tengert, az erdőt — éneкли, újjászületett, érzékeny költői nyelven. Guillaume világától, amelyben az ember, természeti képek révén, a végtelennel érintkezik, nincsen

<sup>11</sup> Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*. Paris 1953. Gallimard kiadás, 187. l.

távol a sokáig méltánytalanul mellőzött Saint-Pol Roux költészetének igézte, mely Jacobbal és Milosz-sal együtt erősebb vagy legalábbis közvetlenebb élménye a nemzedéknek, mint Rimbaud vagy Apollinaire, akiket már klasszikusként tisztelnek, minden sorukat ismerik, de nyomásuktól szabadulni szeretnének. — Marie-Jeanne Durry érzékeny és meghatott költészete még távolabbi prozódiai hagyományhoz kapcsolódik: Laforgue és Corbière, sőt Nerval verselését követve rögzít tisztán megragadott ősi képeket, az emberi alapélmény villanatait. (Durry egyébként az első nő, akit a Sorbonne irodalmi karán tanárrá, még hozzá a XX. század előadójává neveztek ki, s ilyen minőségében egyik jelentős formálója az új irodalomtörténeti iskolának.) — Mély lélekzést, kozmikus távlatú költeményeket ír André Frénaud is (\*1907), aki a nemzedék legegyszerűsebb költője. Rendkívül fegyelmezett és mértéktartó szabadverséibe klasszikus motívumok vegyülnek, miként az élmények talajába gyökerező valóság szemléletét filozófiai elemek szövik át. Költészete átlényegíti az érzéki világot, új mítoszokat teremt: az ember, alkotó képzeletének erejével, leküzdheti a való világ nyűgeit, kicsiholhatja az éltető reményt.

Hasonló ihletés érződik az ún. rochefort-i iskola tagjain, köztük egy — sajnos — korán elhunyt költőn, René-Guy Cadou-n (1920—1951), aki leginkább lett volna hívatva nagy költészetté ötvözni a közös törekvéseket. E csoportot, melynek ismertebb tagjai, Cadou-n kívül, Michel Manoll (\*1911) és Jean Rousselot (\*1913), a véletlen sodorta össze a Loire-menti falucskába, 1940-ben, a rettenetes menekülés idején. Többször kifejtett elveik értelmében, meg műveik tanúsága szerint is, elérkezett az idő az összegezésre, az összefogásra, a szintézis-alkotásra. Jean Rousselot egész — immár kiterjedt és Apollinaire-díjjal jutalmazott — életműve szinte példázza e törekvést: a költészet visszavezetését az emberi motívumokhoz s így a líra időtlen forrásaihoz. A *Nincs száműzetés* (Il n'y a pas d'exil) című kötetét e szavakkal dedikálta egy magyar barátjának: „Nincs száműzetés a költő részére, ha nem felejt el, hogy ember”. Rousselot az emberség költője: az emberbe vetett hite úgyszólván természetessé teszi a költeményeiben minduntalan és visszatérően felcsendülő remény-motívumot. Költői művei az újabb francia költészet középvonalában állnak: oda sorolja őket mondanivalójuk is, melynek szinte állandó eleme az egyensúly aggályos keresése, a humánus és a haladás, az igazság és a népi érdek, a gondolat és a tett kiegyenlítése. A költészetet természetes létezési formának tekinti. A költemény — szerinte — a költő hatalmának öntudatra ébredése. Közvetítőnek tartja a költőt, s így önmagát is, világok, irányok, értékek között. Ebben is a középvonal képviselője, egységesítő, egyesítő.

A visszatérés vagy inkább a megtérés költője kívánt lenni Cadou is, ősi ízű, tiszta hangú líra alkotója, amelynek zsigereiben új élményanyag és friss nyelvi képzelet termékei csapódtak le.

#### A MAGÁNY ARCAI

*Egyetlen nap elég volna egy szép nap egyszer  
Élni habkönnyedén ámuló nagy szemekkel  
Legelve csendesen az ég árkaiban  
Egy nagy nap a bukás előtti tisztaságban  
De sokszorosan és sebzetten és megosztva  
Énjeimmel e rám köszöntő éjszakában*

*Élek-e eleget hogy megszeresselek  
 Végül gyötrelmeim te önnönarcaim?  
 Van melynek döbbenet ül nyílt tekintetében  
 És szüntelen szobák füstjében kóborol  
 És olykor-olykor egy vak tükrön megpihen  
 Vannak amelyeket várótermek homályán  
 Koptattam el noha már minden vonat elment  
 S vannak még de minnek szóljak a bűnösökről  
 S a szép kalandorarc felől mit egy gyerek  
 áll a redője s egy mosoly vonala rejtett?  
 Magányom arcai látlak s mindig ilyennek  
 Kívántalak az árny fölé az árny fölé  
 Hajolva egyre és fürkészve ezt az embert  
 Ki az élet sötét kütfenekén mozog lenn  
 Legalább koldusul fogadjatok be engem.*

(Rónay György fordítása)

Az újhangú, emberi méretekre szabott költészetnek értékes változatát műveli Maurice Fombeure (\*1906): a népdalok színével-zamatával telíti a modern nyelv és forma lehetőségeit. Ez az azonosulás a népköltéssel (a legtudatosabb modern líra és az időtlen népköltészet szimbiózisának létrehozása) természetesen nemcsak Fombeure sajátja, hanem széles körben tenyésző irányzat, melynek növekvő sikerét mutatja, hogy nagy költővé fogadtatta el Marie Noël-t, ősi ihletésű, őszintén naiv népelemek szerzőjét.

Megint más irány, nézetünk szerint nagyon fontos irány, az, melyet legjellegzetesebben Jean Follain (\*1903) képvisel s mely leginkább megfelel az ún. modern költői realizmus fogalmának. Follain költeményei már szerkezeti felépítésükben is kirekesztik a lírai áradást; apró életképek ezek, pontosan rajzolt csendéletek, melyek rendszerint a költő gyermekkorának élményeit, a normand paraszti élet egy-egy mozzanatát rögzítik. Miniatur-munkák, ám milyen távlat nyílik belőlük! A versbe vésett képek csupán parányi részecskéi a létezés misztériumának, az időtlenül lappangó drámának, amiből véletlenül csapódnak felszínre a Follain-versekben leírt jelenetek.

\*

A vázolt irányok mellett, gyakran azokba fonódottan, él és hat az a vonal is, mely Mallarmé tanítását és Valéry példáját követve elvont költészet megvalósítására törekszik, s a versnek gondolat-kiváltó, gondolat-tisztázó szerepet szán. E tisztán gondolati líra több ponton érintkezik Pierre Jean Jouve (\*1887) kemény feszültségű költészetével, melynek formái ugyan csak nehezen oldódnak s misztikus lendülete is csak kevesektől követhető, de amely egyre erősebben hat, pl. olyan jelentős fiatalabb költőkre, mint Pierre Emmanuel (\*1917) vagy Yves Bonnefoy (\*1923). A mallarmé-i – valéry-i elvont költészet eredeti irányának szintén vannak kiemelkedő követői, pl. Yvette Delétang-Tardif, aki Durry mellett az egyetlen igazán jelentős nő-költő, vagy Claude Sernet (\*1902), akinek verseiben, az építő elemek közt, a zene szerkezeti vonalai tűnnek fel.

Irányoktól és iskoláktól függetlenül, ám a korról és a kor költészetével szoros összhangban bontakozott ki Saint-John Perse (\*1889) kevés pillérű,

de szilárd vázú életműve, mely kitörölhetetlen nyomot hagyott a legutóbbi évtizedek fejlődésében. Senghor a maga esetében nem is kendőzi e hatást, hiszen épp eléggé eredeti költészetet művel, hogy elismerhesse: amikor felfedezte Saint-John Perse-t, el volt káprázva, „mint Pál a damaszkuszi úton”. Saint-John Perse a legeredetibb mai költő; nem is lehet őt irányokhoz társítani, ha csak nem minősítjük — felszínesen — a szimbolizmus késői követőjének, Claudel pogány útítársának. Ez azonban szembeesik a csökkentené jelentőségét; ne erőltessük hát besorolását, maradjon magányos, egyedüli, külön, akinek furcsa álneve mögött csak kevesen és csak később ismerték föl az ország egykori legmagasabb beosztású diplomatáját... Fontos a monumentális mű, melynek ámitóan merész képei, pontos nyelvi keretbe zsúfoltan, végnélküli sorokban hömpölyögnek, az örök dolgok folyamatosságát jelezve.

.....  
*A Versmondó szemberfordul még a Vizek szétterült tömegével. Látja kibomlani roppantul az ezerráncú Tengert —*

*Mint az Isten végtelenül redőzött tunikáját a szentély papnője kezében, Vagy gyöngye fűdrapériákon halászok lányainak és özvegyeinek kezében a közösség tengerének széles hálóját.*

*És mint kalapácsütés kalapácsütés után, szüntelenül ismétlődik a ritmusok lüktető sorozata: maga a Tenger, fővenyes parton, mint valami énekmondásra tagolt szent költemény sorai:*

*„Baül tengere, Mammon tengere, minden kor és elnevezés tengere, más táj és az örök idő tengere, ó, ígéret Tengere, mely fölött legtovább időzik a nappal, és te, ki túlszárnyalsz minden ígéretet, mert te magad vagy az Ismeretlen ígérete, torlódo híradás tengere, ó, tenger, te számbavehetetlen szóáradat!*

*Irdatlan indulat, ki bennünket megindítasz: téged magadat megindíthatatlan tengernek nevezünk: ingó a mozgásaiban, megindíthatatlan tömegében, a lét sokfélesége és egyformasága, igazmondás a hazugságban és árulás az üzenetben, teljes jelenvalóság és tökéletes távollét, teljes türelem és tökéletes visszautasítás — távollét, jelenlét és örület —, féktelen tombolás!...”*

.....  
*(Képes Géza fordítása)*

Saint-John Perse költészete úgy fejezi ki a modern világ teljes valóságát — ellentmondásaival és szorongásaival együtt —, hogy a részeket, a képeket (s milyen képeket!) szervesen alárendeli az egész víziójának. Bizonyára ezért is hat oly erősen a fiatalokra és a legfiatalabbakra, pl. Jacques Charpier-re (\*1926), akinek költészetét szintén a perse-i értelemben áhított teljesség ígérete hatja át.

Általában is hasonló érzélelünk, ha figyelmesen olvassuk a legújabbban hozzánk jutott lírai antológiát,<sup>12</sup> mely a negyedik nemzedék javaterméséből ad ízelítőt, olyan költők műveiből, akik 1920 után születtek, tehát a második világháború éveiben értek az életbe. E költők művei már formájukkal is különböznek attól, ami harminc—negyven évvel ezelőtt a francia költészetben az „utolsó szó” volt; akkor a különlegest kereső, szabálytalan, gyakran csak néhány sorba tört költemény uralkodott, most meg a lap egész szélességén szétterül az elégikus ének, mely rendszerint része csak egy még nagyobb kom-

<sup>12</sup> Jean Paris, *Anthologie de la poésie nouvelle*. Monaco 1956. Rocher kiadás.

pozícióinak. A harmincas években a líra kapott új hangot, ma pedig mintha az egyéni tapasztalatokon átszűrt, bölcselkedő jellegű epika (és — mint jeleztük — az elégikus ének) nyomulna előtérbe; a fiatalok fájdalmas vallomásokban adnak választ a végzetes és egyetemes kérdésekre, melyeket a kor újra meg újra felvet előttük. Néhány, szabályt erősítő kivételtől eltekintve, e művek is a francia szellem megrendültségéről vallanak.

Talán nem tévedünk, ha a francia költészet most alakuló fejlődési szakaszának jellemző vonását az ének folytonos szélesedésében látjuk.

## LA POÉSIE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

L'auteur se propose de présenter un essai de mise au point des récentes définitions concernant l'évolution de la poésie française moderne. En guise d'introduction, il cite une lettre de Flaubert à George Sand, datée de 1872, où le romancier de l'*Éducation sentimentale* déplore le déclin de la poésie. «Elle ne périra pas — déclare-t-il — mais l'éclipse sera longue et nous enrons dans ses ténèbres.» Or, constate M. Dobossy, au moment même où Flaubert prophétise la longue éclipse de la poésie, les œuvres les plus importantes, véritables charnières de l'esprit et de la sensibilité modernes, sont déjà créées. Lautréamont est mort, Rimbaud a abandonné la poésie, Mallarmé a parachevé la majeure partie de son oeuvre. Le chemin est donc frayé à l'éclosion d'une des périodes les plus riches et les plus brillantes de la littérature française.

Cette évolution vers la recherche de l'absolu coïncide avec la crise profonde de la morale et de la pensée, provoquée par la transformation substantielle du capitalisme et, en conséquence, par la précarité de la situation de l'individu dans la société. Les investigations poétiques entreprises et poussées à l'extrême sous l'étiquette des dénominations souvent fantaisistes et fallacieuses expriment un sentiment violemment tragique de la vie, une révolte intégrale et quelquefois anarchique de l'homme.

La désintégration de ces puissants mouvements poétiques et artistiques s'amorce au moment où leurs adeptes recouvrent l'espoir et réintègrent la communauté humaine. La fonction de la poésie étant ainsi modifiée, ses moyens d'expression se transforment également. Néanmoins, les grandes conquêtes prosodiques et linguistiques des recherches tumultueuses ne cessent pas d'être exploitées, et il est significatif que la génération médiane, entrée dans la littérature après 1930, s'efforce d'élaborer une synthèse opportune, mais aléatoire.

Cependant, les poètes qui, de nos jours, assurent la relève, s'attachent de plus en plus, semble-t-il, à parfaire l'oeuvre des maîtres qui se situaient plutôt parmi les opposants que parmi les dirigeants des mouvements poétiques d'hier et qui ont créé une poésie à la fois lyrique et narrative, comme Saint-John Perse, Pierre Jean Jouve, Jules Supervielle, voire Paul Claudel. En conclusion, M. Dobossy attire l'attention sur l'élargissement du chant dans la poésie contemporaine.

## СОВРЕМЕННАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ ПОЭЗИЯ

Автор в данной статье пытается дать обзор новейших определений, касающихся развития современной французской поэзии. В качестве введения он приводит письмо Г. Флобера (1872 г.) к Ж. Санд, в котором Г. Флобер выражает сожаление по поводу упадка поэзии. «Она (поэзия) не погибнет, однако ее прозябание будет продолжаться долго» пишет Г. Флобер. Автор статьи констатирует, что в то время, когда Г. Флобер предсказал продолжительное прозябание поэзии, важнейшие современные поэтические произведения уже были созданы. Лотреамон уже не жил, Рембо бросил поэзию, а Малларме также закончил более важную часть своего творчества. Следовательно, для формирования одного из самых богатых периодов французской литературы путь был открытым.

Порыв к абсолютам совпадает с глубоким кризисом морали и мысли. Вследствие этого кризиса, вызванного существенным изменением капитализма, место человека в обществе стало шатким. Разные попытки со стороны поэтов, формировавшимися часто под случайными и сбивчивыми названиями, выражают трагическое чувство жизни, полный, а часто и анархический бунт человека.

Распадение этих поэтических и художественных движений начинается тогда, когда их представители обретают надежду и находят свое место в человеческом обществе. Ввиду того, что при таких обстоятельствах изменяется функция поэзии, видоизменяются и средства выражения поэзии. Однако достижения в области поэтики и языка периода исканий не исчезают бесследно. Очень важно, что поколение, вступившее на арену литературы после 1930 г., стремилось к созданию синтеза.

Выдающиеся представители самого молодого поколения поэтов, как видно, берутся за продолжение творчества таких мастеров, которые были больше противниками нежели руководителями разных движений в поэзии предыдущих десятилетий, например, Сен-Джон Перс, Пьер Жан Жув, Жюль Сюпервиль, и даже Поль Клодель.

В конце статьи автор обращает внимание читателя на то, что характерной чертой современной французской поэзии является постоянное расширение песни.

## V U J I C S I C S D. S Z T O J Á N

### Ady és a szerbhorvát írók

(Visszaemlékezések és vallomások margójára)

Petőfi Sándor költészete hatott a szerb romantikus költőkre, Jókai Mór regényesem maradtak hatás nélkül a múlt század második felének szerb prózájára. Hatott a magyar irodalom a XIX. századi horvát irodalomra is. A szerbhorvát (délszláv) népi költészet viszont hatással volt a magyar költészetre és költőkre már a XVI. századtól, Balassitól, Vörösmartyn és Petőfin át egészen Arany Jánosig (és az ifjú Ady Endréig). Majd Ady Endre versei gyakoroltak hatást a modern szerb és horvát költőkre és költészetre.

A szerbhorvát — magyar irodalmi és kulturális kapcsolatok tanulmányozása: kölesönhatások vizsgálata, olykor azok finom, szinte lélektani boncolgatása. Feltáratlan terület még. Mondhatnók azt is, hogy a külszini fejtésen talán sosem jutottunk még túl. Szinte dicsekvés lenne mindkét részről, ha csak részeredményekkel is kérkednénk. S amit tettek is ezen a téren, az esetek egy jó részében, sajnos, a megfogalmazást tekintve nem volt a legszercesebb és legelőravezetőbb.

Feltárni Ady más-más időben, helyen és formában, más-más körülmények között jelentkező és tapasztalható, akár közvetlen, akár csak közvetett hatását is a modern jugoszláv költészetre — meglehetősen bonyolult feladat. Barátságáról *Todor Manojlovićsal*, a szerb költővel, viszonyáról *Miroslav Krležához*, az európai híró, enciklopedikus műveltségű horvát íróhoz, hatásáról a két világháború közötti évek modern szerb költészetére mind ez ideig semmit, vagy legalábbis elenyészően, valószínűtlenül keveset irtak.

Amikor összefoglaljuk az Ady kortársainak visszaemlékezéseiben található szerb vonatkozásokat, szerb és horvát költők vallomásos sorait Adyhoz, a magyar költőhöz való viszonyukról és hatásáról költészetükre, s végezetül az irodalomtörténeti kutatásoknak az ezen a téren elért részleteredményeit fogjuk össze, néhány addig ismeretlen jelenségre is felhíva a figyelmet, nem teljességre törekszünk. Munkánk csupán kísérlet és adósságtörlesztés.

### ADY ÉS TODOR MANOJLOVIĆ

*Ady Endre* születése 80. évfordulójának ünneplése az újságok hasábjain, folyóiratokban és számos kötet lapján jellegzetesen a kortársak visszaemlékezései jegyében folyt. Sok kedves és hasznos részlettel gazdagodott így Ady életrajzi anyaga — a visszaemlékezések lehetőségeihez és lehető pontosságukhoz mérten.



A visszaemlékezések sorában szerény adalék igényével lépnek fel *Todor Manojlović* sorai, amelyek *Ady Endrével az ellilant évek szőlőhegyén* címmel a marosvásárhelyi *Igaz Szó* Ady Endre-émlékszámban jelentek meg.<sup>1</sup> Manojlović írása a számos megjelent visszaemlékezés között egyike a legérdekesebb színfoltoknak, amelynek külön érdekessége, hogy neves szerb költő írta hibátlan, szép, művészi magyar nyelven. Nem e sorok hibája, hogy színfoltnak maradtak, akárcsak a Juhász Gyulára vonatkozó és több Ady-vonatkozással a nagyváradi kései évek emlékeit idéző sorok is.<sup>2</sup>

*Todor Manojlović* neve szinte ismeretlen Magyarországon. 1910 körül a magyar sajtóban tárcákkal és kritikákkal jelentkezett. Ekkor látott napvilágot néhány verse is *Emőd Tamás* és *Franyó Zoltán* fordításában.<sup>3</sup> Majd évtizedekig semmit sem lehetett hallani felőle. Csupán egy meghívó tanúskodik arról, hogy egy Budapesten megrendezett Jugoszláv Irodalmi Est keretében 1936 decemberében az ő neve is elhangzott. A második világháború előtti években, már a két szomszédos nép ha csak rövid időre is szóló egymásratalálásának idejében történt tehát. A Zeneakadémia kistermében *Veljko Petrović*, a ma is élő neves szerb író beszélt a jugoszláv képzőművészetről, majd szerb, horvát és szlovén költők — *Jovan Dučić*, *Milan Rakić*, *Veljko Petrović*, *Svetislav Stefanović*, *Desanka Maksimović*, *Tin Ujević*, *Gustav Krklec*, *Oton Župančič* versei, *Branislav Nušić* és *Ivan Cankar* prózai írásai hangzottak el magyar fordításban. Az Irodalmi Est műsorának II. részét pedig előadott részletek töltötték ki Manojlović *A centrifugális táncos c. misztériumából*. A meghívó mellett talán még egy-két, az Irodalmi Estről szóló méltatás tanúskodhatik minderről, eldugva napi- vagy hetilapok hasábjain.

*Todor Manojlović* ma 75 éves (1883-ban született). Szülővárosában, Zrenjaninban (Nagybecskerek) él. Az élő szerb költők legidősebbje s a két háború közötti szerb költészet egyik legkimagaslóbb alakja volt. Egyszemélyben költő és prózaíró, irodalmár és művészettörténész, kritikus.

Ady Endrével egyetemista korában került kapcsolatba. Jogot hallgatott, először Budapesten, majd Nagyváradon. Író és kortársa, *Veljko Petrović* írja róla az 1920-as évek vége felé, hogy itt, Nagyváradon került „a neves magyar költő, Ady, haladó író-csoportjába”.<sup>4</sup> Meg is szakította jogi tanulmányait s bölcsészetre ment át. Hogy az Adyval való kapcsolat milyen volt, arról *Juhász Gyula* ír *A Holnapról* való visszaemlékezéseiben.<sup>5</sup>

... *Ady váradai tisztelői közül igen kedvelte Manojlovićs Theodort, a fiatal szerb költőt, aki szintén német fordítója volt és aki a világháború előestéjén egy magyar lapban levele tiltakozását jelentette be a két szomszédnép egymásra uszítása ellen.*

Ady és Manojlović személyes kapcsolata nem tartott soká. 1908 elején, pontosabban februárjában ismerkedtek meg. A *Vér és arany c.* kötete megjelenése alkalmából a váradi barátok és tisztelők ünnepelték a nagy vihart felkavaró költőt. Az ünnepésre Ady maga is leutazott Budapestről. Manojlović visszaemlékezéseiben ez az Emke-kávéházban lezajlott ünnepi baráti est, amely közel hozta Adyhoz, központi helyet foglal el. A visszaemlékezésekből azonban hiányzik (készakarva maradt-e ki, vagy véletlenül?) egy érdekes

<sup>1</sup> *Igaz Szó*. V(1957) 721—735.

<sup>2</sup> *Todor Manojlović, Az ifjú Juhász Gyula. Váradi emlékek, 1908.* Híd (Novi Sad) XXI(1957) 953—958.

<sup>3</sup> *Bácsmegyei Napló* (Subotica) 1923. december 25. XXIV/348. 21. l. (Dr. Bertalan József, *Magyar hatások a szerb irodalomban*).

<sup>4</sup> St. Stanojević, *Narodna enciklopedija SHS*. II, 668. V.(eljko) P.(etrović); Latin betűs kiadás: II, 769.

<sup>5</sup> *Juhász Gyula, Ady és A Holnap. Ady halálának ötödik évfordulójára.* Ady-Múzeum I. Bp., 1924. 62—63.

momentum. Manojlović ugyanis nemcsak lelkes tisztelője volt Ady költészetének, hanem fordítója is (talán a legelsőik közül). Németre fordította verseit. Erre *Juhász Gyula* is jól emlékszik. A baráti est keretében Manojlović fel is olvasta egyik fordítását. Az Emke-kávéházi est egy 1925-ből való leírása az egyik résztvevőtől, *Kardeván Károlytól*, ebben a tekintetben igen érdekesen egészíti ki Manojlović visszaemlékezéseinek ezt a részét.<sup>6</sup>

*A Vér és arany megjelenésének évében, 1908 február hó 27-én, az újságírók nagy örömmel értesítettek, hogy az napra ígérkezett körükbe Ady Endre s egy estét tölt velük az Emke-kávéház különtermében. Meghíttak engem is. Este Kollányi kiment elébe a vasútra s mi többiek bizonyos izgatottsággal vártuk. Aki nem ismertük személyesen, azoknak fantáziája verseiből építette fel alakját. Egy üres melléktéremben vártuk, egymás mellé ünnepélyesen sorakozva, élünkön az öreg Bodor doktor, aki valamikor még Kemény Zsigmonddal dolgozott egy szerkesztőségben. Egyszerre besietett egy fiatal újságíró: „Itt van Ady”. Kevéssel utána belépett Ady, mögötte sugárzó arccal Kollányi Boldizsár magas alakja. Meglepett Ady szép, egészséges arca, könnyed, elegáns fellépése. Bodor doktor egynéhány szóval üdvözölte, utána Ady mindnyájunkkal sorra kezet fogott. Igen jókedvűnek látszott, hiszen azok körében érezte magát, akik fenntartás nélkül tisztelték, szerették. A szomszédos terembe vonultunk, hol leültünk a hosszú, terített asztalhoz. Először Emőd Tamás olvasta fel „Lellei Nagy András” című költeményét, utána Manojlovicz Tivadár mutatta be Ady egy költeményét német fordításban. Ady barátságos jóhajtással köszönte meg az ünneplést. Hogy mily elfogódottsággal ült ott eleinte a legtöbb az újságírók közül is, az egy másnapi disputából látszott, amikor az volt a kérdés, tetszett-e Adynak a német fordítás vagy sem. Az egyik azt állította, hogy Adytn látni lehetett, mennyire nem kedvére való volt, hosszúsán nézett maga elé, a másik meghatottságot vett rajta észre és egy könnyecseptől látott a szemében. Az igazság valószínűleg az volt, hogy Ady egy hallásra nem is tudott magának a fordításról tiszta képet alkotni, hiszen a német nyelv nem volt erős oldala.”*

Néhány héttel az Emke-kávéházi est után Ady újból Nagyváradra érkezett. A későbbi *A Holnap*-antológia megbeszélése céljából utazott le Budapestről, amelyről már az Emke-kávéházban is sok szó esett, mint terről. Ott volt Ady *A Holnap*-bemutatóján is. És *A Holnap* előkészítésének időszakában, 1908 nyarán gyakran fordult meg Nagyváradon. Minden esetben Manojlović is ott volt mellette. Éjszakákat töltöttek egy társaságban, a Bodegában, a pályaudvari vendéglőben vagy másutt. Minden jel arra mutat, hogy Ady, Juhász Gyula és Manojlović igen jó és bensőséges, baráti viszonyban voltak.

Dr. Nagy Mihály emlékezéseiből<sup>8</sup> tudjuk, hogy 1908 tavaszán többen, köztük Manojlović is készültek meglátogatni Adyt Érmindszenten, a szülői háznál. „Hát ti mikor jöttök, én már utazom nagyon hamar” — írja többek között Ady egy 1908 áprilisében kelt levelében, Dr. Nagy Mihálynak címezve.

*Készültünk hozzája — amint kitetszik e levélből — Érmindszentre. A gárda. Hadd lássa maga körül leghűbb embereit. Nagyban terveztünk az út részleteit boldog izgalommal. Úgy gondolom: Kollányi Boldizsár — e korán elhunyt, szárnyalóan szabad lelkű esztétikus, romantikus, renaissance-ember — Emőd Tamás, Juhász Gyula, Manojlovich Theodor s én lettünk volna az útítársak.*

*Mint valami gondos családapa, — ad tanácsokat, hasznos intelmeket erre az útra Ady április 15-én érkezett levelében.*

<sup>6</sup> Kardeván Károly, *A váradiak s Ady egy estéje Váradon*. Ady-Múzeum. II. Bp., 1925. 84.

<sup>7</sup> Kardeván Károly egy társas-levelezőlapot is említ, amely őrizi az est résztvevőinek neveit. Dutka Ákos, aki szintén jelen volt az esten, „*A Holnap*” városa c. könyvében látható egy váradi képeslap (Szigligeti színház és bazárépület; 16—17. l. között) számos aláírással. Ady Endre neve mellett többek között Juhász Gyula, Emőd Tamás, Nagy Mihály, Kollányi Boldizsár, Dr. Kardeván Károly és Todor Manojlović („Manojlovics”) neve olvasható rajta. Nyilvánvaló, hogy az Emke-kávéházi estről ered.

<sup>8</sup> Dr. Nagy Mihály, *Ady-emlékek*. Ady-Múzeum. II. 144. l.

„Kedves Mihály, én hétfőn, vagy kedden elutaztam volna, de most már az istennek sem. Nagy szeretettel kérek s várlak benneteket. Legfeljebb annyi kifogásom van, hogy kevés időt tölthetünk együtt. Nem jöhetnétek a tizenegyes személyvonattal? Akkor már korán reggel itt lennétek. Szeretnék kocsikat küldeni, de csak egyet tudnék s erre nem férnétek. Mindenesetre vigyázatok s alkudjatok a fiakkerekekkel a nagykárolyi állomásnál. Két kocsinak nyolc, maximum kilenc forint már nagyon megfizetett ár. Én 4—4.50-et szoktam fizetni. Ez fontos dolog, nehogy becsapjanak benneteket. Nem lehetetlen, hogy visszamenet veletek tartok. Szeretettel várunk benneteket édes apámmal s anyámmal együtt. Údvözöl szeretettel — Ady Endre”.

Miért maradt el a kiutazás Érmindszentre? Nem tudom ma már bizonyossággal. Lehet, hogy Adyt hívta el hazulról valami váratlan sürgöny.

1909 őszén látták ismét egymást, a nagyvárad *Nyugat*-matiné alkalmával. A matiné megelőző estét a Bodogában töltötték együtt: Ady, Juhász Gyula és Manojlović (később *Dutka Ákos, Emőd Tamás* s még néhányan csatlakoztak a társasághoz). Majd 1910 tavaszán újból találkoztak Lengyel Menyhért *Tájjunjának* a bemutatóján. Utoljára pedig a bemutatót követő napon. Futólag látták csak egymást, nem is búcsúztak el amúgy komolyan. Ady néhány nappal később Lédával Párizsba utazott. Röviddel reá Manojlović is Svájcba (Basel) ment, művészettörténeti tanulmányai folytatására. Majd évekig tartó tanulmányút következett Olaszországba. A háború kitörése Firenzében találta. 1916-ban Korfu szigetére ment, ahol a háború végéig újságíróként működött. 1919-ben pedig Ady meghalt. A külföldön töltött évek alatt nem volt alkalmuk találkozniok.

... Utaink szétváltak örökre — de azért akkor én is nyugatra mentem. És könyvei és hébe-hóba érkező hírek révén fenntartottam vele a lelki összeköttetést továbbra is, egészen 1914-ig, amikor persze az is megszakadt. Utoljára találkoztam egy régi várad *jóbarátommal*, az azóta szintén már (túlkorán!) elhúnyt nagytehetségű fiatal festővel, Balogh Istvánnal, 1913 nyarán, Rómában. Tőle hallottam akkor még bővebbet Ady életéről, sorsáról: tragikus szakításáról Lédával és boldogító, új, új szerelméről, Csinszkáról. És vége. Jött a nagy istenítélet és utána az ő halála is. Meghalt *Argylus királyi* — és „útnak indultak szerte széjjel az ostoba kis emlékezések”, amelyekbe kegyetlenneljes régi baráti szeretettel legyenek beleszőve a fentiek is.

Ezekkel a sorokkal fejezi be Todor Manojlović Adyval való barátságát idéző emlékezéseit.

\*

1913-ban *Todor Manojlović* tollából jelent meg az első szerb tanulmány Adyról *Ady Endre, a magyar lírikus* címmel.<sup>9</sup> Egy másik írással, a szintén nagy Ady-tiszteelő *Marko Maletin Ady, a magyar hős* c. esszéjével együtt látott napvilágot. Ezzel a tanulmánnyal Manojlović több évtizedre kiterjedő Ady-kultusznak tette le az alapjait a szerbeknél, amely különösen a két háború közötti években a modern szerb költőknél jutott nagyobb mértékben kifejezésre.

Manojlović a modern magyar költészet vezéréként mutatta be Adyt a szerb olvasóknak, igyekezve költészetének — az ember és az alkotó — lényegét boncolgatva a Verlainei párhuzamot cáfolja. A lendületes, szinte heveskedő bevezető oldalak után pedig mondandóját versek köré csoportosítja. A 25 éves Manojlović, aki Ady verseit németre fordítja, 30 éves korára tizegynéhány szerb fordítással jelentkezik. A versfordításokat illusztrációnak szánta s prózában fordított — francia példára —, fordításai azonban művésziek s ma sem igen veszítettek frissességükből. Az *Új versek* (1906), *Vér és arany* (1907), *Szeretném ha*

<sup>9</sup> *Andrija Adi. I. Madjarski liričar*, od Todora Manojlovića. *II. Adi — heroj madjarski*. Skica od Marka Maletina. Letopis Matice srpske (Novi Sad) 296. (1913) 23—45. Franyó Zoltán, *Ady szerb nyelven* (Igaz Szó V/1957. 915—917.) c. cikkében tévesen azt írja, hogy Manojlović Ady-tanulmánya a *Misao* c. szépirodalmi folyóiratban jelent meg. A *Misao* 1919-ben indult csak meg, Belgrádban.

szeretnének (1909) kötetekből fordított le számszerint tizenkét verset,<sup>10</sup> tanulmányában azonban *Az Illés szekere*n (1908), *A minden titkok versei* (1910), *A menekülő élet* (1912) kötetekre is kitér.

A tanulmány szinte már az első világháború sötét árnyékában látott napvilágot. Alig egy évvel később bekövetkezett Ady jóslata: a háború, a nagy világegés. Manojlović tanulmánya azonban kiindulópontul szolgált a háború hullámainak lecsitulása után egész sor fellépő, elsősorban vajdasági szerb költőnek Ady költészete megismeréséhez. S Manojlović tanulmányában nemcsak az egyik legelső idegen nyelven megjelent összefoglaló jellegű Ady-méltatást üdvözölhetjük, hanem általában is, az egyik legelső Ady-tanulmányt.

Manojlović a későbbi évek során is megmaradt hű barátnak. Nem nagy számban ugyan és elszórtan, de a két világháború közötti években is jelentek meg Ady-fordításai. (Különösen érdekes az *Isten drága pénze* és az *Öreg suhanc vágyakozása* c. versek szerb fordításának a megjelenése. Mindkettő a wien — bratislavai *Tűz* c. magyar nyelvű folyóiratban jelent meg 1923-ban *Ady szerb, angol és zsargon nyelven* közös cím alatt, másoknak a címben említett fordításaival együtt.)<sup>11</sup>

S mi indíthatta vajon arra, hogy az 1930-as évek elején versben forduljon Ady, és a másik barát, *Guillaume Apollinaire*, emlékéhez?

1932-ben vagy 1933-ban írta *Párizsi reggelek* (Pariska jutra), c., ezt a „ziháló, tumultuózus ritmusú (ami úgyszólván a fő benne!)” költeményét.<sup>12</sup>

A *komor és súlyos föllegek* régóta takarták már ekkor a két barát, Ady és Apollinaire emlékét. Ady 1919-ben halt meg, Apollinaire nála is korábban, 1918-ban. Az elmúlt időknek, az elmúlt fiatalságnak, halott barátoknak, író- és kortársaknak akart vajon maradandó emléket állítani egy véres háborút követő és egy még véresebbet, szörnyűségesebbet megelőző néhány esztendő viszonylagos csendjében egy nem nagy nép szerény költészetében — a sors mostohasága révén számunkra ismeretlen évtizedek boldog szenttanúja, a vers alkotója?

*Šta mari kome i na kojem jeziku pevamo  
Kad nas nadahnjuje je d a n veliki smisao?*

— írja az ötven esztendőös költő, aki az első „világháború előestéjén egy magyar lapban eleve tiltakozását jelentette be a két szomszédnép egymásra uszítása ellen”. Ady szavaira utal:

*Ezer zsibbadt vágyból mért nem lesz  
Végül egy erős akarat?  
Hiszen magyar, oláh, szláv bánat  
Mindigre egy bánat marad.*

*Hiszen gyalázatunk, keservünk  
Már ezer év óta rokon.  
Mért nem találkozunk süvöltve  
Az eszme-barrikádokon?*

(Magyar jakobinus dala)

<sup>10</sup> Ezek: *A hortobágy poétája; Miért is tettem?; A Szajna partján; Vén faun üzenete; Léda a hajón; Temetés a tengeren; Mária és Veronika; A halál rokona; A szivárvány halála; Mi urunk: a pénz; Pénz és karnevál; Szeretném, ha szeretnének.*

<sup>11</sup> *Tűz*, III. évf. 5. sz. 1923. március 1. 18. l.

<sup>12</sup> Todor Manojlović 1967. XII. 3-án Zrenjaninban kelt leveléből Csuka Zoltánhoz, a vers fordítójához. A vers magyar fordításban az *Élet és Irodalom* 1958. január 24-i számában jelent meg.

Manojlović előtt Ady mindenekelőtt a nagy forradalmi költő volt. Annak is maradt. Amikor 1953-ban bevezetőül Ady válogatott verseinek szerb nyelvű kötetéhez újabb Ady-tanulmánya jelent meg, a forradalom költőjéről és a forradalmi költőről emlékezett meg elsősorban benne.<sup>13</sup>

## ADY ÉS A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTTI ÉVEK SZERB KÖLTŐI

A két háború közötti évek szerb költészetének egyik legkifejezettebb képviselője, a ma is élő Miloš Crnjanski írja egy 1941 legelejéről való rövid önéletrajzi írásában :

*1918 végén Belgrádban néhány szerb és horvát költőt találtam, akik a jugoszláv irodalomban egész új korszakot nyitottak. Közöttük voltam én is. A konzervatív irodalmi körök vádat emeltek ellenem azért, mert irodalmunkba — Ady Endre költészetét vittem. Minekutána egész régi irodalmunkat felforgattuk, ismét elszéledtünk a világ négy tája felé s így 1919-ben Párizsban, „az ámulások szent városában” tűntem fel.<sup>14</sup>*

Az első világháború befejezése után kezdett komolyabb formában jelentkezni az érdeklődés Ady költésze iránt. Ady azonban nem ekkor, nem ezekben az években (1920-as évek eleje) tűnt fel először a szerb irodalomban. Manojlović Ady-tanulmánya és Marko Maletin esszéje 1913-ban több volt megemlékezésnél. Bár kedvezőtlen időben jelentek meg, ezek az írások nem tűntek el nyomtalanul, ha nem is volt különösebben érezhető tényleges hatásuk.

Amíg Manojlović tanulmányában hol heveskedő, hol elméledőn elmélázó, Maletin céltudatosan feltáró (olykor már publicisztikus is). A magyar irodalom forradalmáról, Adyról, a forradalom hősről ír. Kitűnő ismerője az 1910-es esztendőök magyar irodalmának. Magabiztosan ír a *Nyugatról*, *Ignotus* és *Hatvany* szerepéről. Véleménye nyilvánításában helyenként talán szélsőségesen is kérlelhetetlen. Túl sok benne a fékezhetetlen fiatalos lendület, amely olykor magával ragadja. Viszont érdekes módon Maletin esszéje bizonyos értelemben túlélté Manojlović sorait. 1938-ban a leplezetlenül szocialista színezetű *Vojvodjanski zbornik*ban újból megjelent.<sup>15</sup> A *Vojvodjanski zbornik* szerkesztőségének kifejezett kérésére látott újból napvilágot, változtatás nélkül, aktualitására való hivatkozással.<sup>16</sup>

Maletin esszét mai szemmel nézve nehéz megítélnünk. Hat évvel Ady halála előtt íródott, *A menekülő élet* kötet megjelenését követő időben. Bizonyára a kötet hatása alatt annyira kétségbeesetten kételkedő Ady költészetének a további kifejlődését illetően. Az öngyilkos bécsi gondolkodó, Weininger bukkan fel párluzamként. S a sorok írója nem leplezi bizarr gondolatát. . .

De Manojlovićnál és Maletinnál is korábban talált kapcsolatot a modern magyar irodalommal Veljko Petrović (1884—), aki egyetemi hallgató korában Budapesten az 1906-ban megindult rövidéletű, a magyar—szerbhorvát kulturális és politikai közeledést propagáló *Croatia* c. folyóirat irodalmi főmunkatársa volt. Ő fordított először szerbre Ady verseiből, még 1907-ben. Állítólag személyes jó viszonyban is volt Ady Endrével és a köréje csoportosuló fiatal írókkal.<sup>17</sup> Sajnos, nincs komolyabb adatunk arra, hogy Veljko Petrović és Ady személyes kapcsolata milyen volt. A ma is élő író lenne ennek a megmondhatója.

<sup>13</sup> Endre Adi, *Pesme*. Izbor i prevod Ivan Ivanji. Novi Sad 1953. Matica srpska. 5—25. l.

<sup>14</sup> Milos Crnjanski, *Örökös vándorlás*. Regény. Szerbből fordította Csuka Zoltán. Bp., (1941) 283. l.; Utalás Ady *A Gare de l'Est-en* c. versére.

<sup>15</sup> *Vojvodjanski zbornik*. Almanah. Novi Sad 1938. 33—40. l.

<sup>16</sup> Uo. 181. l.

<sup>17</sup> *Bácsmegyei Napló*. Subotica, 1923. dec. 25. 21. l.

Az első világháborút megelőző esztendőket legjobb esetben a tájékozódás esztendeinek nevezhetjük az Európa felé forduló szerb költészetben. A Vajdaságon és a vajdasági írókon nemigen jutott túl Ady híre. A két háború közötti években sem csap túl messzire át a Dunán. Szinte kizárólag csak a Vajdaság költőihöz ér el. Az új vajdasági író-nemzedék költői, *Dušan Vasiljev* (1900—1924), *Žarko Vasiljević* (1892—1946), *Todor Manojlović* (1892—), *Miloš Crnjanski* (1893—), *Mladen Leskovac* (1905—) lelkesednek majd főleg érte. De hívei Ady költészetének az értelmiség (pl. Petar Dobrović, a festő) és a munkásság szélesebb rétegei is. „Egy generáció, amely tőle tanulta meg értékelni a szabadságot, egyenlőséget, békét, demokráciát, a kisemberek és az összes népek emberi méltóságát.”<sup>18</sup>

*Miloš Crnjanski* kitűnően ismerte, sokat olvasta és tisztelte Adyt. Költészete, amely az első világháború utáni évek légkörének legkimagaslóbb művészi megfogalmazása és kifejezése (első verseskötete 1919-ben jelent meg), Ady hatásának kevés nyomát viseli magán. Legfeljebb a stílusán vélnek érezni helyenként Ady-hatást. *Žarko Vasiljević*, a kissé zilált életművű költő lelkesedése Ady iránt sem jutott túl néhány versfordításon. Ady hatása egyáltalán nem észlelhető költészetében.<sup>19</sup> *Mladen Leskovac* az 1930-as években jelentkezett, költészete azonban megszakadt. Kevés versén nem mutatható ki valamiféle rokonvonás Ady költeményeivel, s az ő lelkesedése sem eredményezett többet néhány Ady-fordításnál és egy Ady fordítás-kötet tervénél (1927). Fordításai, amelyek a *Reč i slika*, *Književni sever*, *Život i reč* és más lapokban és folyóiratokban jelentek meg, eljutottak Jovan Dučićhoz, is amiről Szenteleky Kornél 1927. február 9-én így ír Leskovacnak Kairóból, ahol Dučić akkoriban jugoszláv követ volt: „Adyt az ön átültetésében ismeri (Dučić) és nagyon szeretne még több fordítást olvasni. Mondottam, hogy nem tartottam lehetetlennek egy szerb Ady-kötet megjelenését. Többszörösen megkért, hogyha ez a kötet valóban megjelenne, úgy ne feledkezzen meg róla, mert komolyan, őszintén (s sok kíváncsisággal) érdeklődik Ady iránt már régebbi idő óta s eddig csak német fordításból ismerte.” Leskovac igen komolyan tanulmányozta Adyt, verseinek fordítására pedig különösen Szenteleky ösztönözte, segítve ilyenirányú munkásságát.<sup>19a</sup> Bár a költő elveszett benne, napjainkban is megmaradt a magyar irodalom legigényesebb szerb fordítójának. Különös módon *Todor Manojlović*nál sincs semmi nyom, amelyen elindulva esetleges Ady-hatás lenne kideríthető.

Dušan Vasiljev esetében is úgyszólván csak némileg más a helyzet. Legalábbis első tekintetre kézenfekvőnek látszik, hogy a nyugati humanista eszméket a világirodalomból Vasiljev részben Ady Endre közvetítésével vette át a magyar értelmiség radikális-demokratikus mozgalmának keretein belül. Az említett vajdasági szerb költők közül Vasiljev olvasta a legbuzgóbban Adyt. „Szimpátiája Ady iránt még a diákevekből ered. A késő éjszakai órákig képes volt olvasni a költői felfrissülés érzésével a modern magyar költészet megalapítójának verseit.” S bár már gimnazistaként, még Temesvárott olvashatta Ady verseit, valójában azonban már a 35 évén túl levő Adyt ismerte meg, amikor költészetéből az étellel és a társadalommal szembeni kifejezetten individualista álláspontot és némi szkepticizmust tudott csak meríteni. „Ady költői útja és Dusan Vasiljev irodalmi eszméi és tervei között van bizonyos hasonlóság, s az Ady-kultusz, amely a mi vidékünkre is elért, (értsd: Vajdaság) hatással volt Dušan Vasiljev költői arculatának kialakítására

<sup>18</sup> Žarko Plamenac, *Utica j madjarske književnosti na našu*. Vojvodjanski zbornik. Novi Sad 1938. 77. l.; Hadrovics László, *Magyar és déli szláv szellemi kapcsolatok*. Bp. 1944. 71—72. l.

<sup>19</sup> Mladen Leskovac, *Žarko Vasiljević. Članci i eseji*. Novi Sad, 1949. 198. l.

<sup>19a</sup> *Szenteleky Kornél irodalmi levelei 1927—1933*. Sajtó alá rendezte és bevezetéssel ellátta Bisztray Gyula és Csuka Zoltán. Zombor—Bp., (1943), 35, 37—40, 44—47, 52, 74, 91 l.

is. Ezt ő maga is tudta és elismerte. Amikor egy kisebbségi magyar lapban<sup>20</sup> egy riportot olvasott magáról, amelyben ezt állították, s miután megkérdezték, vajon igaz-e ez, vállalt vont és elhúzva az ajkát mondta: „Kicsit igaz”.<sup>21</sup>

Érzésünk az, hogy Ady költészete a fiatal vajdasági költőknél elsősorban közvetítő szerepet játszott, mégpedig egy olyan időszakban, amikor minden lehető utat felhasználtak az európai kultúra kerékvágásába való jutásra. Ez az út Ady költészetén át volt számukra a legkönnyebben járható, kézenfekvő is volt és a magyar–szerb irodalmi kölcsönhatások nemes tradícióit követte. *A Duna vallomása* és a *Magyar jakobinus dala* költőjének nem volt nehéz szívükbe férköznie, formabontó törekvéseik azonban kizárták annak a lehetőségét, hogy következetesebben kövessék.

## ADY ÉS MIROSLAV KRLEŽA

*Miroslav Krležát* csak igen-igen későn ismerte meg a magyar olvasó. Igazában csak két-három évvel ezelőtt. Viszont egészen rövid idő alatt nagy író- és kortársával, *Ivo Andrićsal* együtt, a legismertebb mai jugoszláv író lett Magyarországon.

Krleža századunk jugoszláv irodalmának szinte vetélytárs nélkül álló, legkimagaslóbb, európai hírű alakja. *Németh Lászlóé* az érdem, hogy bemutatta. Nem véletlen, hogy 1940-ben Móricz Zsigmond *Kelet Népében* épp Krleža Ady-esszéje kapcsán emlékezett meg róla. Tanulmányának is beillő méltatása azonban csupán egy réteghen volt képes tudatosítani a nagy író nevét, s a felszabadulást követően is kereken tíz év telt el, amíg munkái megjelenésével közismertebbé válhatott.

Kevés olyan jugoszláv író van, akinek a nevét oly sokszor említették volna együtt Adyéval, mint Krleža. Pedig nem kortársak: Ady már halott, amikor Krleža első komolyabb írásaival jelentkezik. Nem is rokon lelkek. Krleža „forradalmibb” Adynál, „forradalmisága” is egészen más Adyéval. Azután Ady költő, Krleža pedig elsősorban prózairó. Alkatilag is különböznek: Krleža ebben a vonatkozásban talán *Szabó Dezsőhöz* hasonlítható leginkább (hogy a legkézenfekvőbb példát ragadjuk ki). Amikor Ady meghalt, Krleža 26 éves volt. Találkozhattak is volna, ez azonban nem történt meg.

*Lírámról szólva, egy kritikus Ady lírájáról szóló esszém kapcsán megemlítette, hogy szükséges lenne átanulmányozni Ady esetleges hatását lírai fejlődésére. Ady réám soha és semmiképp sem hatott. Adyt tulajdonképpen igen későn ismertem meg: 1922 körül —*

írja Krleža 1930-ban Rainer Maria Rilkeről megjelent esszéje egyik jegyzetében.<sup>22</sup> Semmi okunk kételkedni Krleža őszinteségében. Csupán tanulságos lehet számunkra, ha ezek után megnézzük, hogy az *esszéista* Miroslav Krleža írásain hogyan vonul át Ady neve.

Előbbi, Rainer Maria Rilkeről megjelent esszéjében Adyról másutt is említés esik. Egyhelyütt Anton Gustav Matoš és Augustin Ujević horvát költőkkel és Rimbauddal együtt említi. Ugyancsak Rilke-esszéjében Martinettel, Majakovszkijjal, J. R. Becherrel, Jeszenyinnal és Karl Krausszal emlegeti egy sorban. Majd Marcel Proustról szóló esszéjében (1926) bukkan fel újból Rilke és Blok társaságában.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> *Bácsmezei Napló*, 1923 őszén.

<sup>21</sup> Živan Milisavac, *Pesnik poraza. Studija o Dušanu Vasiljevu*. Novi Sad, 1952. 55., 58., 142–143. l. Živan Milisavac, *Izvori za proučavanje Dušana Vasiljeva*. Naučni zbornik Matice srpske, serija društvenih nauka, 1. 9 l.

<sup>22</sup> *Hrvatska književna kritika*. VI. Miroslav Krleža. Zagreb, 1953. 95.

<sup>23</sup> I. m. VI. 88., 98., 140.

Legismertebb művében, *A Glembayak* c. dráma- és próza-ciklus egyik, szinte már tanulmány szerű szépprózai írásában, az *Ivan Krizovec*ben, a századeleji magyar burzsoázia ifjúságáról írva ezeket mondja:<sup>24</sup>

*A huszadik század első évtizedének vége felé volt ez, amikor is létezésének a kiegyezéstől számított negyedik évtizedében a lipótvárosi tőke az örökösök első nemzedékét hajította. Azt a gazdag ifjúságot, amely nem az apák mesterségét, a rongyszedést és csonihulladékárusítást űzte immár, hanem angolul és franciául csevegett Wilde-ről és gobelinokról. Sznobul gyűjtött antik porcelánt és műkincset, egyiptomi motívumokat festetett selyemre indiai batikolással, és német monográfiákat olvasott az impresszionizmusról és posztimpresszionizmusról. Reynolds portréi, Rahmanyinov egy holland zongoraművész előadásában, Ady Endre lírájának első sikerei — ez volt az a sznob légkör...*

S nem tűnik-e fel Ady — talán öntudatlanul — *Petrica Kerempuh* balladáiban is?  
*A Lageraška* (Tábori dal)

*V taborišču šipuš pod šatorom žvegla:  
grofovski štigel meгла je podžegla. . .*<sup>25</sup>

sorai vajon nem Ady *A grófi szérűn* c. versét juttatják-e eszünkbe?

Ady mindezeket a helyeken csupán a példa erejével hat. Költészetének elmélyült ismerője, Krleža, gyakran és bátran hozza fel példának Adyt. Krleža, akiben saját bevalása szerint Petőfi *A kutyák dala* és *A farkasok dala* érleli meg végérvényesen az elhatározást, hogy író lesz<sup>26</sup>, nagy tisztelettel volt a másik nagy magyar költő, Ady Endre iránt is.

Ady-esszéje (*Ady Endre, a magyar lírikus*) Manojlović és Maletin írásai után merőben újat hozott. 1930-ban látott napvilágot.<sup>27</sup> A Krležától megszokott sziporkázó, szemet kápráztató, szó-, név- és adat-áradatos, bátor, olykor bizarr hasonlatokban és vonatkoztatásokban bővelkedő írás az egyik legjobb Ady-tanulmány hírében áll. „A külföldi irodalomnak aligha van hasonló súlyú Ady-tanulmánya. Ady európai helyét pedig talán idehaza sem határozta meg senki szabatosabban” — írta róla *Németh László*. Krleža írását azonban tanulmányának minősíteni némileg túlzás. Nem a teljes Adyról alkot benne képet: szerelmes verseiről és *Hunnia* forradalmár költőjéről szól. „Az összetett Ady... nagyon leegyszerűsödik ebben a magyarázatban” — írta róla ugyancsak *Németh László*. Azonban a XX. század nagy jugoszláv írójának szubjektív felfogása hozott épp újat az Ady-irodalomba, s Krleža Ady-esszéjét mindenképp mélyrehatóbb elemzésnek kellene alávetni.

Tízegynéhány fordítás egészíti ki a tanulmányt. Krleža, aki előljáróban leszögezi, hogy szabad interpretációban, különösebb műfordítói igény nélkül, csupán illusztráció-

<sup>24</sup> Miroslav Krleža, *Glembajevi*. Zagreb, 1932. 213., Miroslav Krleža, *A Glembay-család*. Fordította Dudás Kálmán. Bp., 1956. 200.

<sup>25</sup> Miroslav Krleža, *Balade Petrice Kerempuha*. Zagreb, 1946. 62.

<sup>26</sup> Miroslav Krleža, *Moj obračun s njima*. Zagreb, 1932. 12.

<sup>27</sup> Miroslav Krleža, *Mađarski Lirik Ady Endre*. Hrvatska revija, III/1. Zagreb, 1930.; 1932-ben és 1933-ban Krleža esszéi I. kötetének első és második kiadásában is megjelent; Hrvatska književna kritika VI. 143—164.; Magyar fordításban: Miroslav Krleža: *Ady Endre, a magyar lírikus*. Híd. Novi Sad, XXI. 1957. 8—19.; Ismertették: (bj) [Bajza József], *Horvát költő Ady Endréről*. Magyarság, 1930. április 20. XI/90. 28. l.; Németh László, *Krleža Adyról*. Kelet Népe. 1940. január 1. VI/1. 11—12. l. Uaz: Németh László, *Kisebbségben*, III—IV. Bp., 1942. 342—345. l.; Közvetlenül az első világháborút követő években Krležának állítólag egy másik, Adyval kapcsolatos írása is megjelent (*Ady és Petőfi, két forradalmi költő*) a zágrábi *Književni jug* c. lapban.



nak szánta azokat, valójában mind ez ideig a legjobb Ady-fordításokat adta a jugoszláv műfordítói irodalomban.

Ady és Krleža kapcsolata nem a mester és tanítvány viszonya alapján vizsgálható. Kapcsolatukat csupán a nagy alkotók egymás iránt tanúsított tisztelete magyarázhatja.

\*

1953-ban Jugoszláviában Ady költeményei külön kötetben jelentek meg.<sup>28</sup> A fiatal jugoszláv költő, Ivan Ivanji, válogatásában és szép fordításában Adynak 74 verse látott napvilágot szerbhorvát nyelven. A kötetet *Todor Manojlović* tanulmánya vezeti be, a fordító pedig vallomásos versben fordult Ady emlékéhez (*Adijevoj seni*). Ady verseinek fordításai folyóiratokban és lapokban is megjelennek, Jugoszlávia szerte. Költészete igaz megbecsülésre talált Jugoszláviában.

## ADY ET LES ÉCRIVAINS SERBOCROATES

(Notes en marge de souvenirs et confidences)

Un chapitre fort intéressant et jusqu'ici peu étudié des effets réciproques exercés par les littératures serbocroate et hongroise est constitué par le rôle de la lyre d'Endre Ady dans la littérature yougoslave ou plus exactement par l'influence qu'elle a eue sur les poètes serbocroates.

L'un des poètes modernes les plus remarquables de l'entre-deux guerres, Todor Manojlović, se lia intimement avec Ady pendant ses années d'étudiant en droit, à Nagyvárad (Oradea Mare), de 1908 à 1910. En 1913, c'est lui qui écrivit la première étude sur Ady en langue serbe. Il est resté jusqu'à nos jours l'admirateur fidèle et le propagateur de son art.

L'influence exercée par la lyre d'Ady dans la période d'entre-deux guerres sur les poètes serbes de la Voïvodine constitue une question spéciale de la poésie serbe moderne. Žarko Vasiljević, Miloš Crnjanski, Todor Manojlović, Mladen Leskovac, et particulièrement Dušan Vasiljev furent un temps les adeptes d'Ady et subirent son influence.

Un autre admirateur de la lyre d'Ady est l'écrivain croate Miroslav Krleža. Son essai sur Ady (1930) peut être rangé parmi les meilleurs écrits sur le poète. L'étude a été présentée aux lecteurs hongrois par László Németh en 1940.

En Yougoslavie, en 1953, a été publié le recueil des poèmes choisis d'Ady, dans la traduction de I. Ivanji, avec l'introduction d'une nouvelle étude sur Ady, par T. Manojlović.

HORVÁTH KÁROLY

## A kritikai kiadások kérdéséről

A második világháború után nemesak a mi irodalomtudományunkban, hanem világszerte is megnőtt az igény az újabb klasszikusok tudományos apparátusú, szövegkritikai kiadásai iránt. Centenáriumok, költői évfordulók is táplálták ezt az érdeklődést: ez alkalmakkor nemesak nagypéldányszámban

<sup>28</sup> Endre Ady, *Pesme. Izbor i prevod Ivan Ivanji*. Novi Sad, 1953. Matica srpska. 104. l.; Ismertette: Csuka Zoltán, *Egy csokor Ady vers — szerbül. Csillag*. 1956. 623—624. l.; Franyó Zoltán, *Ady szerb nyelven. Igaz Szó*. V. 1957. 915—917. l.

megjelenő népszerű kiadások, nemcsak értékelő monográfiák, hanem az ünnepektől klasszikus műveinek az irodalomtudomány leggondosabb igényeivel szerkesztett publikációi is sajtó alá kerültek. Az 1949-es év eredményei: a százötvenéves megemlékezés alkalmával megszületett teljes Puskin-kiadás amely a szovjet tudományos akadémia gondozásában jelent meg tíz kötetben,<sup>1</sup> az új Goethe-kritikai kiadás munkálatainak megindulása, majd rövidesen a kötetek szukcesszív megjelenése, amelyet a berlini tudományos akadémia megbízása alapján Ernst Grumach szerkeszt.<sup>2</sup> Hölderlin halálának százéves fordulója még 1943-ban eredményezte a nagy stuttgarteri Hölderlin-kiadás megindulását, Beissen gondozásában, a kötetek azonban főleg a háború után készültek el, és az apparátus újszerűségével meglehetősen nagy visszhangot keltettek, a német nyelvterületen túl is.<sup>3</sup> Az újabb idők kiadási eredményeit mutatják a szovjet akadémia klasszikus sorozatának darabjai (Belinszkij 12, Herczen eddig 11 kötet),<sup>4</sup> a szovjet szépirodalmi állami kiadó kritikai igényű klasszikus kiadásai (pl. Nyekraszov művei tizenkét kötetben, variánsok felüntetésével, részletes versmagyarázatokkal, bibliográfiával).<sup>5</sup> Itt kell említenünk a legújabb oxfordi és cambridge-i gazdag apparátusú, egyes esetekben külön kommentár-köteteket tartalmazó publikációkat (Ben Jonson, Coleridge stb.),<sup>6</sup> és a nyugati levelestárak újabb fellendülését (Pope, Coleridge, Victor Hugo).<sup>7</sup> A „Nouvelle Revue Française” kiadásában megjelenő „Bibliothèque de la Pléiade” egyes darabjai szintén bizonyos mértékig kritikai igényrel készültek: pl. a két Montesquieu-kötet az író műveinek első teljes gyűjteménye,<sup>8</sup> a Mallarmé-kiadás felépítése és jegyzetei kritikai jellegűek.<sup>9</sup> Szomszédaink ilyen irányú eredményeiből megemlíthjük a mintaszerű apparátusú Eminescu-kiadást.<sup>10</sup>

Mindezek alapján úgy látszik, hogy a kritikai kiadás-irodalom fellendülése európai jelenség. Ez magával hozza a kiadástechnikai kérdések vitaszerű felvetését, sőt egyes kérdésekben a már lefolytatott viták eredményeinek elméleti összegezését is. Így több mint vitacikk, bizonyos értelemben már elméleti

<sup>1</sup> Академия Наук СССР Институт Литературы. А. С. Пушкин. *Полное Собрание Сочинений в десяти томах*. Москва—Ленинград 1949. II. kiadás: 1956.

<sup>2</sup> *Werke Goethes*. Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Akademie-Verlag, Berlin.

<sup>3</sup> Hölderlin, *Sämtliche Werke*. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger. Stuttgart I. k. 1946. III. k. 1957. Herausgegeben von Friedrich Beissner.

<sup>4</sup> Академия Наук СССР Институт Мировой Литературы. А. И. Герцен, *Собрание сочинений в тридцати томах*. Москва. I. k. 1954. XI. k. 1957. Институт Русской Литературы. В. Г. Полное Собрание Сочинений. I—XII. 1953—1956.

<sup>5</sup> Н. А. Некрасов, *Полное собрание сочинений и писем*. Государственное издательство художественной литературы. Москва 1953.

<sup>6</sup> *Ben Jonson*, Edited by C. H. Herford and Percy Simpson. Oxford. Clarendon. I—XI. k. 1925—1952. — *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*. Edited with textual and bibliographical notes by Ernest Hartley Coleridge. Oxford Clarendon, I—II. 1957.

<sup>7</sup> *The Correspondance of Alexander Pope*. Edited by George Sherburn. I—V. Oxford Clarendon. 1956. — *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*. Edited by Earl Leslie Griggs. Oxford Clarendon 1956. — Victor Hugo, *Correspondance*. Paris Albin Michel. Az eddig megjelent négy kötet: 1952—1957.

<sup>8</sup> Montesquieu, *Oeuvres Complètes*. NRF. Bibliothèque de la Pléiade. Texte présenté et annoté par Roger Caillois. I—II. Paris 1949. Préface.

<sup>9</sup> Mallarmé, *Oeuvres Complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, NRF. Éditées par Henri Mondor et Jean Aubry. Paris, 1953.

<sup>10</sup> M. Eminescu: *Opere*. I—IV. k. Szerk.: Perpessicius. Bucuresti 1939—1952.

összefoglalás jellegű Manfred Windfuhr tanulmánya: *Die neugermanistische Edition. Zu den Grundsätzen kritischer Gesamtausgaben* (Az újabb germanisztikai kiadás. Írók összes művei kritikai kiadásainak alapelveihez). A cikk a *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* c. stuttgarti lap 1957. évfolyamának 3. füzetében jelent meg (425—442. 1.). Windfuhr cikke csak a német irodalom klasszikusainak és XIX. századi alkotóinak kritikai gonddal szerkesztett kiadásaival foglalkozik, jelen dolgozatunkban azonban — Windfuhr cikkét ismertetve és vitatva — más irodalmakból is hozunk fel példákat, a külföldi kiadás-filológiai megoldásokhoz a hazai tapasztalatokat is iparkodunk hozzacsatolni, hogy az általános eredményeket magyar klasszikusaink esetében is hasznosíthassuk.

Windfuhr cikkének elején áttekintést nyújt a kiadástechnika németországi történetéről. Az újabb nemzeti klasszikusok szövegkritikai kiadásai ott is a klasszika filológiától kölcsönvett elvek alapján indultak meg a múlt század első felében. A főcél: a helyes szöveg megállapítása volt az időközben bekövetkező szövegromlások eliminálásával. A XIX. század második felében, főleg a nyolevanes években, megindult a nagy kritikai kiadások sorozata, részben az irodalomtörténetírás pozitivista irányának hatásaképpen. Ez időben a következő szerkesztői alapelveket érvényesítették: az író végakarátának tiszteletben tartása — ezen az író életében megjelent utolsó nyomtatott változathoz való feltétlen ragaszkodást értették — az összes variánsok lehető közlése anélkül, hogy a változatok közötti összefüggést vizsgálat alá vennék, azonos szabályok kánonszerű érvényesítése minden auktor esetében. A német irodalomban a pozitivista korszak kiemelkedő teljesítménye volt az ötvenkötetes weimari Goethe-kiadás, ez szövegében és teljes felépítésében a költő által az 1820-as években a stuttgarti Cotta-cégnél sajtó alá bocsátott „Ausgabe letzter Hand”-ot követi, kiegészítve természetesen Goethe utolsó éveinek termésével, posztumusz műveivel és levelezésével. A múlt század utolsó harmada más irodalmakban is nagy kiadói vállalkozásokat hozott létre. Ekkor jelentek meg a „Les Grands Écrivains de la France” első sorozatának nagy kötetei, jegyzetapparátusukban sokkal kevésbé pozitivistá szellemű, nem egyszer esztétikai jellegű megfogalmazásokkal (1. Racine III. kötetben a *Phèdre* előadóművésznőiről szóló fejezetet).<sup>11</sup> A nyugati (angol, francia) kritikai kiadások általában kevésbé törekednek minden legapróbb — helyesírási, közékezési — variáns feltüntetésére, mint a németek, és a változatokat (esetleg a kommentárszerű jegyzeteket) is a lapján közlik. A múlt század végén mind a németek, mind a franciák elsősorban a szorosán vett klasszikus kor (a Goethe-kor, ill. a franciáknál a XVII. század) szerzőit adták ki tudományos igénnyel. A huszadik század elején indult meg a német romantikusok kritikai kiadása, valamint a *Les Grands Écrivains de la France* második sorozata, mely a XVIII. és XIX. század nagy francia íróinak munkásságát tartalmazza.

A két háború közti idő — mint Windfuhr megállapítja — nem volt alkalmas a kritikai kiadás-irodalom fellendülésére. Egyes irodalomtörténészek a „pozitivismussal” kezdték azonosítani a „filológiát”, amelyet a szellemtörténeti irány háttérbe szorított. Így újabb kritikai kiadás nem sok indult, sőt az elkezdett vállalkozások is abbamaradtak. Más irodalmak területén nem láthatunk ilyen szembeszökő változást, idézhetjük e téren a francia filológia ered-

<sup>11</sup> III. k. 292—297. 1.

ményeit, pl. a nagy Rabelais-kritikai kiadást,<sup>12</sup> Hugo egyes műveinek igen gondos apparátussal kísért megjelentetését.<sup>13</sup>

A második háború után Európa-szerte a filológia újjászületésének és így a kritikai kiadás-irodalom újabb fellendülésének is tanúi lehetünk. Az újabb filológiai irány azonban számos régi kiadástechnikai elvet alkalmatlannak ítél, így az azelőtt dogmaként elfogadott, az utolsó kiadott változathoz való ragaszkodását is. Újabb irodalomtudományunk is felveti XIX. századi íróink esetében az író első kéziratától eltérő, de az írótól is jóváhagyott változtatások problémáját, és ha igazolható, vagy legalább valószínűsíthető, hogy e módosítás pl. cenzurakényszerből fakadt, akkor kiadásaink szerkesztői az első kézirat szövegét közlik (pl. Arany, *Családi kör*, Vörösmarty, *A farkas*). E téren a német irodalomtudományban tapasztaljuk a legnagyobb változást, mert a német irodalomtörténéseknek magának, Goethe-nek tekintélyével kellett megküzdeniük, aki az „Ausgabe letzter Hand”-ban régebbi műveit úgy módosította, hogy ez sem eszmei, sem esztétikai szempontból nem szolgált a művek javára, az időrendet teljesen felforgatta, s így régebbi költői korszakait valósággal meghamisította. Már Max Morris a század elején szakított e költői végakarattal, és a fiatalok műveket eredeti alakban és időrendben publikálta.<sup>14</sup> Grumach, a berlini akadémiai Goethe-kiadás szerkesztője azt is kimutatta, hogy az „Ausgabe letzter Hand” a költő férfikoráról sem ad hiteles képet, sőt apróbb formai kérdések (helyesírás, közékezés) szempontjából nem is autentikus, mert Goethe a korrigálást egy jénai professzorra bízta.<sup>15</sup> A javítók kérdése a magyar irodalom kutatójának is fejtörést okozhat: Vörösmarty összegyűjtött munkáit pl. Bártfay és Toldy korrigálták. Az író életében megjelent utolsó kiadás sem feltétlenül autentikus. Abel Lefranc pl. kimutatta, hogy Rabelais *Gargantúájának* az 1542-i kiadása jelent meg csak az író jóváhagyásai szerint, a későbbi megjelenéseknek nincs semmi szövegkritikai jelentőségük, pedig még hatszor lenyomtatták a művet Rabelais életében.<sup>16</sup> De nemcsak ilyen hányatott életű író és a XVI. század zilált nyomdai viszonyai esetében lehetséges az ilyesmi. Paul Berret Victor Hugo *Századok legendájának* kritikai kiadásában a szöveget a mű első kiadásának, az 1859-esnek alapján közli, mert „semmi bizonyítékunk sincs, hogy az 1859 utáni kiadásokat Victor Hugo maga korrigálta volna... a későbbi kiadások tartalmazta eltérések, úgy látszik, valamennyien nyomdai gondatlanságból származnak”.<sup>17</sup> Ennek megfelelően Berret a kéziratokon kívül más variánsokat nem is közöl.

Az „utolsó kéz” dogmájának megrendülése természetesen nem jelenti a szerkesztő jogát arra, hogy önkényesen válogasson a variánsok között, de figyelmeztet, hogy a végső szövegalkot is kritikai vizsgálat alá kell vetni, és minden esetben egyéni módon kell eljárni. A szövegkritikai kiadásnak nincsenek minden íróra nézve kötelező, merev szabályai. Windfuhr újabban általánosan elfogadottnak tekinti a kiadás individualitásának elvét, azaz hogy minden esetben az írói mű sajátosságának megfelelő módon kell eljárni a hiteles

<sup>12</sup> *Oeuvres de François Rabelais*. Édition critique éditée par Abel Lefrance. Paris, Champion. I—V. 1913—1931.

<sup>13</sup> *Les Grands Écrivains de la France*. Deuxième série. Victor Hugo, *La légende des siècles*. Éditée par Paul Berret. Paris, Hachette, 1921—1925. I—V. k.

<sup>14</sup> Max Morris, *Der junge Goethe*. Leipzig, 1909—1912. I—VI. k. Idézve Windfuhr cikkében: 430. l.

<sup>15</sup> Windfuhr cikkéből: 437. l.

<sup>16</sup> Idézett Rabelais-kiadás. I. k. CXXII. l.

<sup>17</sup> Idézett V. Hugo-kiadás. I. k. Avertissement I. l.

szöveg megállapításának, főleg pedig a kiadás szerkezeti felépítésének kérdésében.

Pontos hangsúlyozni azonban, hogy az individuális kezelés elve nem valami modernizálási technika hatása alatt született, ellenkezőleg a nagyobb történeti hűség igényéből, hogy a költő, esetleg a sajtó alá rendező kortárs későbbi megváltozott felfogása ne torzíthassa el a régebbi művek eleven történetiségét. Grumach a berlini akadémiai kiadásban Goethe műveit lényegében háromféle kiadási (helyesírási stb.) elv alapján közli a három költői szakasznak (ifjúkor, klasszikus korszak, öregkor) megfelelően. Windfuhr fejtegetéseiből kitűnik hogy az „Ausgabe letzter Hand” dogmaként való értelmezése ellen való hadakozás lényegében az eredeti szövegek jogaiért folytatott küzdelem. A modern kritikai kiadások betűhíven adják a szövegeket, ezzel is az író fejlődését illusztrálják. A nagy stuttgarti Hölderlin-kiadásban ilyen alakok szerepelnek: *kek, gieng*, a Grumach-szerkesztette Goethe-kiadás fiatalkori kötetében: *ieder, seyn* stb. A szöveg-hűséget azonban nem zavarja, hogy az említett két kiadás latinbetűs; a szovjet akadémia kiadásaiban sem hiányoljuk a kemény jelek elmaradását; a mi kritikai kiadásaink sem tartják szükségesnek a hosszú s-ek nyomdai reprodukálását. A történeti hűség elvéből következik, hogy a nyilvánvaló sajtóhibák javítása is mindig az adott történeti korszak helyesírási elvei, s nem egy későbbi, pl. a mai ortográfia szerint történjék. Az újabb szövegkiadási felfogás a költői életmű beosztásának, taglalásának kérdését is újra vizsgálát alá veszi. Az idők folyamán általában két csoportosítási elv alakult ki: az időrendi és a műfaji. A legújabb szerkesztők fokozott mértékben érvényesítik az időrendi szempontot, egyes esetekben teljesen a műfaji csoportosítás rovására. Így jár el Strich Heine-kiadásában, itt minden művet a keletkezési sorrendbe oszt be, eljárása — Windfuhr szerint — egyfelől „jól kibontakoztatja a heinei életmű lényegét”, másfelől olyan zavaró körülményeket von maga után, hogy pl. Heine líráját 5—6 kötetbe szétszórva találjuk meg Strichnél.<sup>19</sup> Windfuhr teljes joggal helyteleníti ezt a módszert, és igényli legálább vers és próza kettéosztását. E két nagy osztályon belül is ajánlatos a három nagy műfajcsoport: líra, epika, dráma, valamint a széppróza, publicisztika és levelezés elkülönítése. Így látjuk ezt a már idézett Puskin, Hölderlin és Coleridge kritikai kiadásokban is.

Problémát gyakorlatilag nem is igen okoz más, csak a líra és a verses epika együttes elhelyezése vagy elkülönítése. A rövidebb elbeszélő műveket (pl. balladákat) már hagyományosan a lírai alkotások közé soroljuk be, a kötetet a „kisebb költemények” címmel látva el. Ez a kronológiát sem zavarja, hiszen lírai verset, balladát általában viszonylag kevés idő alatt megír a legtöbb költő. De ha egy eposzt, pl. *Zalán futását* kellene behelyezni a lírai művekkel egy időrendbe, már nagy nehézségeink lennének. Megszakítanók-e az eposz énekeinek sorát, hogy közbeiktassunk néhány, a mű megalkotásával egy időben írt lírai költeményt? (A *Zalán futását* 1823—24-ben írta Vörösmarty és ez időből kb. 40 versét ismerjük.) Petőfi-kritikai kiadásunk nem tartalmaz külön lírai és külön epikai kötetet. Líra és epika ilyen egyesítése Petőfi esetében lehetséges is, a *János vitéz* kronológiai elhelyezése nem is problematikus, de *Az apostolé* már igen: 1848 júniusa és szeptembere közt írta Petőfi, s a szerkesztő — helyesen — a befejezés időpontjának megfelelően helyezte el; mégis zavar, hogy

<sup>18</sup> Windfuhr cikkéből: 437. l.

<sup>19</sup> Windfuhr cikkéből: 432. l.

előtte augusztusban írt versek foglalnak helyet, tehát a kiadás mégsem érezteti a költői alkotómunka folyamát. Az abszolút kronológia még akkor is képtelenség lenne, ha azt is tudnók valamely költőről, hogy melyik nap, milyen napszakában, mit írt, mert ha költői munkáját tökéletesen akarnánk éreztetni, akkor a variánsokat, első kidolgozásokat, vázlatokat is egyenrangú írásokként kellene besorolni az időrendbe. Ez esetben a *Szózatot* pl. két évben 1835-ben és 1836-ban is szerepeltetni kellene! A kronológia tehát csak a végleges alakok időrendje lehet; a végleges elkészülés időpontja természetesen nem azonos az első nyomtatásbeli megjelenéssel. A pontos áttekinthetőség érdekében viszont igen hasznos lenne, ha — amikor ez lehetséges — a kritikai kiadás szerkesztője az utolsó kötet végén időrendi táblázatot helyezne el, mely egységes kronológiába foglalná a legkülönbözőbb (verses, prózai) műfajokhoz tartozó alkotások keletkezését, beleértve a variánsokét is.

Windfuhr szemére veti a régebbi kiadóknak, hogy a nagy írók ifjúkori műveit rendszerint csak függelékben, az időrendből kiszakítva közölték. Így járt el Gyulai is Vörösmarty-kiadásában, és ennek a gyakorlatnak a maradványa Arany kritikai kiadásunknak az az eljárása, hogy Arany kisebb költeményeit szétszórta az I. és a VI. kötetbe. Toldy Ferenc Vörösmarty ifjúkorának alkotásait, mint „egy lángelme incunábuláit” Vörösmarty *Minden Munkái*-nak lelegejére tette, a kronológiai rendet követve, „mely olvasót és bírálót azon kellemes helyzetbe teszen, hogy egy grandiózus lélek fejlődését évről évre követhesse”.<sup>20</sup> Kazinczy Gáborhoz írt leveléből tudjuk, hogy később Vörösmarty többi diákkori munkáját is ki szándékozott adni, de ezek kéziratait Zádor gondosan lezárva őrizte, és nem volt hajlandó megmutatni neki.<sup>21</sup> (Ezek a Zádor őrzötte költemények lehettek azok, melyeket azután Brisits közléséből ismert meg 1926-ban a közvélemény.)<sup>22</sup> A legújabb kritikai kiadások valamennyien a történelmi és a fejlődést bemutató elv alapján az ifjúkori művekkel (a zsenyékkkel) kezdik valamely író oeuvre-jének teljes publikációját. Az 1949-es Puskin kiadás az 1813. évi liceumi versekkel nyit. A stuttgarti nagy Hölderlin-kiadás első darabja: *Dankgedicht an die Lehrer* (Hálavers a tanítókhöz), a költő tizenötödik életéből. Coleridge-nak a cambridge-i klasszikus sorozatban 1957-ben megjelent teljes gyűjteménye e verssel kezdődik: *Easter Holidays* (Húsvéti vakáció), tizenöt éves korában küldte el a költő testvérének egy levélben. A „Bibliothèque de la Pléiade” sorozat Mallarmé-kötete a költő tizenhatodik évében írt verseivel nyílik meg (*Poèmes d'enfance et de jeunesse* = Gyermekkori és ifjúkori költemények).

A kronológiai elv sem merev dogma azonban. Windfuhr szerint nem annyira a konkrét keletkezési időpontok sorrendje a lényeges, mint inkább az egyes költői korszakok hű visszaadása. Sok esetben a teljesen pontos filológiai datálás nem is lehetséges, a kiadó csak a tárgy történeti és esztétikai valószínűsítéshez tud folyamodni. Az ebből szükségszerűen fakadó pontatlanságok lényegtelenné válnak, ha az egyes fejlődési periódusokra vetjük a hangsúlyt. Winfuhr azt is lehetségesnek tartja, hogy a szerkesztő az egyes fejlődési szakaszokon belül műfaji vagy tárgyi csoportokba gyűjtse össze a műveket. Így fontos költői ciklusok egységét is meg lehet hagyni, ha az időrend egyébként indokolná is ezek meghontását. Beissner szigorú kronológiájú Hölderlin kiadá-

<sup>20</sup> *Budapesti Híradó*. 1844. dec. 10. Idézve: Lukácsy—Balassa, *Vörösmarty Mihály*. 1800—1855. 345. l.

<sup>21</sup> Jakab Elek, *Toldy Ferenc és Kazinczy Gábor*. Figyelő. 1879. (7. k.) 196—197. l.

<sup>22</sup> *Vörösmarty Mihály Kiadatlan Költeményei*. Budapest, É. n.

sának első kötetéből (Versek 1800-ig) kivész néhány költeményt, mert ezek későbbi ciklus fontos darabjai. Az olvasót természetesen figyelmezteti rá a jegyzetek között. Így vitatható, hogy egy kritikai kiadás szigorú időrendigénye megbonthatná-e Ady Endre köteteinek és ciklusainak egységét. Egy Madách kritikai kiadásban viszont aligha kellene ragaszkodni a verseket összefoglaló tárgykörökhöz, melyek a költő utolsó éveiben keletkeztek. Mindenesetre, ha a ciklus darabjai egymástól nem túlságosan távoleső időben, és egy költői perióduson belül keletkeztek — jobb a ciklust meghagyni, főleg ha a ciklus valamennyi darabjának nem is sikerül teljesen pontos keletkezését feltárni. Így jártunk el Vörösmarty ifjúkori költészetének kiadásában, amikor az *Epigrammák és némely rövid alagykák*-, továbbá az *Odák*-ciklust megtartottuk 1817—1818 időmegjelöléssel e két év termése közé helyezve őket.

A kritikai kiadásokban fontos szerepet tölt be a változatok közlése. Itt különösen ugyanannak a műnek különböző feldolgozásai jönnek számba. Idézhetjük Goethe, Hölderlin, Arany János tárgyban, szellemben és hangban is igen eltérő alakváltozatait. A nagy Hölderlin-kiadás a végleges szöveg után közli a *Hyperion* előző feldolgozásait, a főszöveggel azonos betűtípussal. Hasonlóan jár el Arany kiadásunk V. kötete a *Toldi Szerelme*, ill. a *Dalás idők* különféle feldolgozásaival. Ilyen esetben minden egyes feldolgozás szövegváltozatait (javítás, kihúzás) éppúgy közli a jegyzet mint a főszövegét. Az eljárás helyes volta nyilvánvaló. Ha önálló változatokkal van dolgunk, nem is tehetünk másképp, még akkor sem, ha a különböző feldolgozásokban egész fejezetek is azonosak. A Hölderlin- és az Arany János-kiadás is a kronológiában a téma összes feldolgozásait a végső alaknak megfelelő időpontba helyezi el. Az adott esetben ez a megfelelő eljárás, de általános elvül nem fogadható el. Madách *Csák végnapjainak* 1841—43-as feldolgozása is sok ponton megegyezik a végleges 1861-ből származó alakkal, de más szempontból attól sokban eltér mégpedig olyan vonatkozásokban, amelyek Madách fiatalkori drámáira jellemzők. Ezért kritikai kiadásban a *Csák* első változatát a fiatalkori drámák közé, a későbbit pedig *Az ember tragédiája* után írt művek közé kellene elhelyezni. Hogy mennyire a költői fejlődés feltüntetésének a célja itt a döntő, egy nem kritikai jellegű kiadásunk példáját említeném: a Vargha Balázs rendezte Csokonai *Összes Versei* két kötetét, mely 1956-ban jelent meg a Szépirodalmi Könyvkiadónál. A szerkesztő mindenképpen helyeselhető elgondolással a Csokonai-versek régebbi kidolgozásait, amelyek valósággal különálló alkotásoknak számítanak, az időrendnek megfelelően helyezte el, ezáltal is hű képet adva Csokonai sajátos írói módszeréről. Ezért egyáltalán nem baj, hogy a kiadásban pl. *Az estve* kétszer is szerepel, bár a két feldolgozás számos sora egyezik. (I. k. 118., 252. l.)

Windfuhr cikke azonban elsősorban a szorosan vett variánsok kérdésére tér ki bővebben. A variánsok a különböző költőknél más és más fontosságúak, némelyiknél nem játszanak túlságosan nagy szerepet, másiknál szinte reveláló erejűek. Garrod Keats műveinek kiadásához írt előszavában egyenesen ezeket írja: „A Keats-szövegkritika feladata valójában nem az, hogy megállapítsa a szöveget, hanem hogy mögéje nézzen. Elsődleges célja nem a költő utolsó kezevonásának (the poet's ultima manus), hanem első kísérleteinek és vázlatainak vizsgálata.”<sup>23</sup> Windfuhr szerint a pozitívizmus csak a variánsok halmazát

<sup>23</sup> *The poetical works of John Keats*. Edited by H. W. Garrod. Oxford. Edition of Standard Authors. London—Oxford, University Press. 1956. Prefatory Note.

adta, az új filológia pedig bemutatásukkal a szöveg kialakulásának történetét jelzi. Beissner Hölderlin-kiadásában a változatok lépcsőzetes felépítésére törekszik, ezzel akarván bemutatni a költői műhelymunkát. Ez persze csak akkor lehetséges, ha elegendő, főleg kéziratos változat áll rendelkezésünkre. Így pl. Hölderlin egyik híres versével kapcsolatban, melyet iskolai szöveggyűjtemények is közölnek:<sup>24</sup> a *Der Tod fürs Vaterland* második szakaszában azok „akiknek térdeit megbénítja az igazak hazafias éneke” az első kéziratos változatban így szerepelnek: „die sich Väter. . . nannten” (akik magukat atyáknak nevezték) — Beissner magyarázata szerint: a német egységet és szabadságot akadályozó apró fejedelmek — a további javítás szerint „Unterdrücker” (elnyomók) a végleges változatban „Ehrlosen” (becstelének). Beissner e változatokat egymás fölé építi és értelmezést is fűz hozzá: e példa is mutatja, hogyan törekedett Hölderlin a klasszikus ízlésnek megfelelően az egyre általánosabb kifejezésekre. Ugyanakkor az első változat azt is megvilágítja, hogy kiket tartott ő korában „becsteléneknek”, „elnyomóknak”.<sup>25</sup> Így a variánsok progresszív elemzése (a legrégebbtől a véglegesig) a költői alkotómunka irányát világítja meg, regresszív irányban (a végleges változattól az elsőtől) a mondanivaló konkrét értelmét magyarázza. Vörösmarty *A merengőhöz* írt versének kéziratos változatai is beszédesek, mintegy illusztrálják Gyulai megállapítását, hogy a költő *kímélni* akarta menyasszonya érzelmeit, a javítások folyamán észrevehetőleg a kifejezés enyhítésére, finomítására törekedett. Kihúzta például ezt a szenvedélyes hatású verssorpart. *A nagyravágyás megbőszült vadakként / A zöld reményt lábával dűlja szét.* Átjavította a következő sort: „Ábrándozás az élet *gyilkolója*” . . . Madáchnál *A megváltó* c. versben a két utolsó szakasz kihúzása a költő tömörségre való törekvésének a jele, másfelől a kihúzott szakaszok jobban megvilágítják az eszmei tartalmat és lehetővé teszik a vers keletkezési idejének meghatározását.<sup>26</sup>

A változatok fontosságának elismerése azt is jelenti, hogy az az eljárás a helyes, amely *minden* változatot feltüntet. Az interpunkció eltérései is sok esetben fontos dolgokat mutatnak meg. Windfuhr Adelungra hivatkozik a közékezőssel kapcsolatban, aki szerint ez inkább retorikai mint grammatikai kérdés,<sup>27</sup> tehát figyelembevételre hozzátartozik a szöveg irodalmi interpretációjához is. Windfuhr szerint az interpunkció a múltban még nagyobb szerepet játszott mint jelenkori íróinknál. Ez bizonyos mértékig a mi irodalmunkra is áll. A *Szép Honkát* elemezve Tóth Dezső találóan elemzi azt a lelki folyamatot, amely Mátyásban végbemegy. Eleinte csábítja őt a kaland ingere, de az ősz Peterdi felköszöntője felébreszti benne a felelősségérzetet. Ez előtt még ő az, akinek „lángszemében csábító varázs él”. Az *Auróra*-beli változat interpunkciója meggyőzően illusztrálja a magyarázat helyességét. A kérdéses sorok így vannak Vörösmarty *Minden Munkáinak* 1845—48-as kiadásában:

A' sugár lány körben és a' vendég ;  
Lángszemében csábító varázs ég.

<sup>24</sup> *Beiträge zum Literaturunterricht für das 11. Schuljahr.* Berlin, Volk und Wissen. 1955. 224—225. l.

<sup>25</sup> Id. Hölderlin-kiadás. I. k. 299. l. jegyzet: 605. l.

<sup>26</sup> Madách Imre *Összes Művei.* Halász Gábor kiad. II. 742. l.

<sup>27</sup> Windfuhr. Id. cikk. 438. l.



Az *Auróra* 1834-es évfolyamában (181. l.):

A' sugár lány körben, és a' vendég'  
Lángszemében csábító varázs ég.

A birtokviszonyt jelölő hiányjel (aposztróf) félreérthetlenné teszi a szöveget. A költő halála utáni megjelenések variánsait a nagy külföldi kiadások általában nem tüntetik fel. Beissner elvileg is elveti. Ez gyakorlatilag alig is lehetne megoldható sokszor újra meg újra lenyomatott klasszikus művek esetében. Esetlegesen jellemző későbbi szövegmodosításokra, szövegromlásokra rámutathat a szerkesztő.

A kiadások individualitásának hangsúlyozásával egyidőben Windfuhr a jelölési módok egységességének fontosságát is hangsúlyozza. Ezt az álláspontját csak a legmesszebbmenő helyesléssel fogadhatjuk. Az egész világon nagyjában ugyanazokat a jeleket használják a változatok különféle fajainak jelölésére: antikva és kurzív betűk váltogatását, a síma, a fél- és a szögletes zárójelet, a lelőhelyek kezdőbetűit, a baj csak az, hogy ahány kiadás, annyiféle értelem-ben még ugyanazon irodalmon belül is. Egyik kiadásban a szögletes zárójelbe tett szó az áthúzott változat, a másikban meg éppen ez az, amelyik nincsen áthúzva. Az egyikben a kurzív betűtípust a főszövegtől eltérő változat jelölésére, a másikban a szerkesztő magyarázatának jelzésére használják. Akadémiai kiadásaink jelölési módjai közül a Fazekas-kiadásé látszik a legszerencsésebbnek.<sup>29</sup> Az látszik helyesnek, hogy a kézirat, kiadás jelölése a változat előtt és ne utána foglaljon helyet, ha elfogadjuk a variánsoknak progresszív irányban a költői műhelymunkát illusztráló, regresszív irányban pedig magyarázó jellegét. (Még akkor is, ha a variánsok „lépcsőzetes” felépítésének elvét hirdető Beissen maga is a variáns után teszi a *H* (Handschrift) betűt!)

A jegyzetapparátus egyéb kérdéseivel (verstörténet, magyarázatok) Windfuhr cikke nem foglalkozik. Az általa oly sokra értékelt Hölderlin-kiadás ilyen is bőven ad. Kitér a mitológiai vonatkozások megvilágítására, a korabeli célzások felderítésére, nyelvi, helyesírási sajátosságok értékelésére, irodalmi hatások bemutatására. Iparkodik segíteni az olvasót Hölderlin egyes műveinek jobb megértésére a költő más műveiből vett párhuzamos citatumokkal, más költők hasonló értelmű sorainak idézésével. Ilyen jellegűek a „Les Grands Écrivains de la France” köteteinek lapalji jegyzetei is, bár ezek szerkesztői a részletesebb történeti stb. megvilágításokat inkább a művek elé helyezett bevezetésekbe helyezik el. Beissen az esztétikai értékelések ismertetését nem tudja vállalni, mert ez szerinte jegyzetapparátusát négyszeresre növelné.<sup>30</sup> Egyes nyugati kiadásokat egész kommentár-kötetek követik (Ben Jonson), különleges megoldást mutat az oxfordi John Donne-kiadás, az egyik lapon a szöveget, a másikon a kommentárt is tartalmazó jegyzetet találjuk.<sup>31</sup> Újabb akadémiai kritikai kiadásaink semmiképpen sem maradnak el a jegyzetapparátus gazdagsága tekintetében az újabb külföldi publikációk mögött, gondolok itt a Batsányi-, a Fazekas-kiadásokra és az egymásután megjelenő Mikszáth-kötetekre. Ez utóbbiakban kiemelendő, hogy az esztétikai ítéletnek is olyan érte-

<sup>28</sup> Tóth Dezső, *Vörösmarty Mihály*. 222. l.

<sup>29</sup> Fazekas Mihály *Összes Művei*. Sajtó alá rendezte Julow Viktor és Kéry László, Bp., Akad. Kiadó. 1955. I. k. 180. l.

<sup>30</sup> Beissennek a kiadási elvekre vonatkozó nézetei: Hölderlin-kiadás. I. k. 317—318. *Vorbemerkungen des Herausgebers*.

<sup>31</sup> *The Songs and Sonets of John Donne*. Introduction and Explanatory Notes by Theodore Redpath. Lodon, Mathuen 1956.

lemben helyt adnak, hogy az illetőra műre vonatkozó kritikusi, irodalomtörté-  
nési véleményeket sűrítve, tartalmilag közlik.

A kritikai kiadások fellendülése Európa-szerte annak az igénynek a jelent-  
kezése, hogy az irodalomtörténeti kutatást szilárdabb, adatszerűbb alapokra  
helyezzük. Beissen a Hölderlin-kiadásában célul tűzi ki, hogy „e sokat gúnyolt  
szót »filológia« ismét megbecsültté kell tennünk”.<sup>32</sup> Az új filológia nem jelent  
valamiféle visszatérést a pozitívizmushoz, az adatoknak már a jegyzetappa-  
rátusban is bizonyos életszerűséggel kell megtelniük, és mintegy első lépcső-  
fokot képezniük az esztétikai értékeléshez. Mindez magávalhozza az „indivi-  
duális kezelés” módszertani elvét, minden író kritikai kiadásának megvannak az  
maga egyszeri sajátosságai, magából az anyagból adódó törvényszerűségei.

## DU PROBLÈME DES ÉDITIONS CRITIQUES

Récemment, on remarque un nouvel essor dans le domaine des éditions critiques  
des grands classiques. A propos du compte rendu d'une étude (Windfuhr: *Die neu-  
germanistische Edition*) parue dans une revue de Stuttgart (*Deutsche Vierteljahrsschrift  
für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 3 (1957), l'article soulève les questions  
de principe des éditions critiques, d'après des publications allemandes, anglaises, fran-  
çaises, hongroises, roumaines et soviétiques. Il fait connaître l'évolution historique de  
la technique des éditions, s'occupe des problèmes actuels de l'autorité de la dernière  
variante, éclaire les questions de la structure chronologique et de celle de genre, examine  
la publication des oeuvres de jeunesse, ainsi que les problèmes d'orthographe et de  
ponctuation. Il commente avec force détails le problème des variantes, la place à accorder  
aux diverses mises en oeuvre de tel ou tel ouvrage, et souligne l'importance des simples  
changements de texte, particulièrement celle des corrections effectuées par l'auteur dans  
le manuscrit. Finalement, il s'occupe encore des commentaires figurant dans les notes  
(circonstances de la naissance d'une oeuvre, rapports avec l'histoire et l'histoire littéraire,  
jugements esthétiques).

## К ВОПРОСУ О КРИТИЧЕСКИХ ИЗДАНИЯХ

В последнее время по всей Европе наблюдается подъем в области критического  
издания великих классиков. В связи с рецензией статьи Windfuhr: *Die neugermani-  
stische Edition*, напечатанной в стуттгартском журнале *Deutsche Vierteljahrsschrift  
für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1953/3, автор настоящей статьи ставит  
принципиальные вопросы критических изданий — на основе английских, французских,  
венгерских, немецких, румынских и советских публикаций. Он знакомит читателя с  
историческим развитием техники издания, ставит вопрос о современных проблемах  
авторитета последнего варианта, освещает вопросы хронологического и жанрового по-  
строения, анализирует вопросы публикации произведений юношеского творчества и во-  
просы правописания и применения знаков препинания. Детально занимается автор и  
проблемой вариантов и вопросом определения места различных разработок одних и тех  
же произведений, подчеркивает значение простых вариантов текста, особенно авторских  
поправок. Наконец он обращает внимание на комментарии в сносках и примечаниях  
(относительно условий возникновения произведений, исторические и историколитера-  
турные моменты, эстетические оценки).

<sup>32</sup> Hölderlin kiadás. I. 318.

## A Goethe-szótár előmunkálatai

(A költői szókinces elemzése)

Bizonyára nem véletlen, hogy a szótáriradalom történetének két olyan jelentős fejezete, mint az orosz Puskin- és a német Goethe-szótár egy időben indultak el a gyakorlati megvalósulás útján.<sup>1</sup> Nem véletlen, mert egyformán sürgető szükségletként tetéződnek azok az irodalmi, nyelvészeti, művelődéstörténeti és még sok másféle, de talán leginkább stilisztikai okok és szempontok, melyek az efféle speciális, egyéni szótárak elkészítését immár elodázhatatlanul követelik.<sup>2</sup>

Legszembetűnőbb ez akkor, ha egy olyan költői mű szótári feldolgozására gondolunk, mint Goetheé, akinek művei tudvalevően nemcsak a német irodalmat, nemcsak a társadalomtudományokat foglalkoztatják, hanem jelentős mértékben érdekeltté teszik a természettudományokat is. Abból a sajátos helyzetből, melyet Goethe a német irodalomban és kultúrában, mi több az egész haladó világ szellemi életében elfoglal, nyilvánvalóan következik, hogy a költő szókincesének kodifikálása a helyes és szép nyelvi normának mindenkor eligazító zsinórmértéke lesz.<sup>4</sup>

Goethének a „modern” német kor (XIX—XX. sz.) kibontakozásában betöltött szerepe alapján nem vitás, hogy az ő szókincese jelentős tényezője lesz „az új német fiziognómia” megformálásának. Ez a szókinces nélkülözhetetlen anyagot fog nyújtani a német filológiának és nyelvtörténetnek. Különösen a fogalom- (jelölés-) és jelentéstan kialakításában válik majd alapvető fontosságúvá. (295.)

Goethe szókincese azonban nemcsak nyelvészeti szempontból jelentős. Az ő nyelvének csodálatos „tárgyszerűsége és valóságszerűsége” (Sach- u. Wirklichkeitsgemässheit) van. Azt jelenti ez, hogy Goethenél a szó nem csupán egyszerű nyelvi jel, hanem benne tükröződik maga a tárgy, a dolog, mely nála valami sajátos módon meggyőző valósággá válik. Az ő szavai nyomán nemcsak egyszerűen tudomásul vesszük a dolgokat, hanem magunkévá tesszük, érezzük jelenlétüket. (295.) Ámde nemcsak arról van itt szó, (amit maga Goethe is tudatosan vallott), hogy a beszéd szemléletes és érthető legyen, („Er spricht von der” „Gegenständigkeit” „der Rede, fordert von ihr vor allem Fasslichkeit”), hanem ezzel elválaszthatatlanul együtt jár az is, amit magyarul a szavak lelkének, költői izzásnak vagy szakmaibb kifejezéssel hangulati értéknek nevezhetünk.

Az egyéni szókincesben feltárul a költő (minden költő) felfogása a világról úgy, amint az benne él. Vagyis a szavakon keresztül kibontakozik a költő egész érzés-, élmény- és eszmevilága, megmutatkozik egyénisége. A szó a jellem szimbólumává válik.

<sup>1</sup> Vö. A Szovjet Tud. Akadémia szerkesztésében (V. V. Vinogradov) megjelent *Tervezetet a Puskin nyelvi szótárhoz* (1953); ill. W. Wissmann, *Über das Goethe-Wörterbuch*. (Veröffentlichungen des Instituts f. Deutsche Sprache u. Literatur. H. 1. Berlin, 1954).

<sup>2</sup> Ezekre nézve vö. Benkő L., *Juhász Gyula költői nyelvének szótári feldolgozása*. (Szegeci Ped. Főisk. Évk. 1957. 5—8.)

<sup>4</sup> Így fogalmazza meg a Goethe-szótár jelentőségét W. Schadewaldt a munka elvi szempontjainak kidolgozója. (Das Goethe-Wörterbuch. Eine Denkschrift. Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe Gesellschaft. XI. Bd. 1949. Weimar, Böhlau, 1950: 293—305). A Goethe-szótár alaptéziseit e dolgozat nyomán ismertetem.

Ugyarakkor, amikor a szavak elvezetnek Goethe világának számtalan rétegébe (mégpedig nemcsak szélességi kiterjedésben, hanem egy hatalmas élet pályának hosszanti irányában is), a legkülönbözőbb témájú és műfajú írások szókincsének lajstromba vételével lehetetlen észre nem vennünk, hogy ennek az óriási életműnek szerteágazó érzéseiben, élményeiben, gondolataiban, meglátásaiban és megformálásaiban vannak bizonyos állandó alapelemek, melyek mindig vissza-visszatérnek. Ezek az egész goethei életművön át-meg átszövődő alapelemek főleg az ún. *alap- és lényegszavakban* (Grund- u. Wesenswörter) kristályosodnak ki. Ezeket Goethe *összavainak* (Goetheische Urworte) kell tekintenünk. Ilyenek: *Gott, Liebe, Leben, Geist, Natur, Genissen, Gegenwart, Augenblick, Gesundheit, Schönheit, Wahrheit, Schuld, Unruhe, Vernichtung, Hoffnung, Wiederherstellung, Sinn, Folge, Gestalt, Bedeutung, Wesen, Existenz, Erscheinung, Licht, Trübe, Abglanz, Dauer, Wechsel, Gleichnis, Bild, Vergessen, Sehnsucht, Wunsch, Entsagung, Irren, Streben, Wirken, Handeln, Tat* stb. stb. (299.)

Ezeknek az alap- és lényegszavaknak a feltárásával a Goethe-szótár nemcsak a költő életművének alapköveit teszi hozzáférhetőbbé, hanem azokat a belső, rejtett összefüggéseket is napvilágra hozza, amelyek az igazi Goethe-értelmezésnek fontos és nélkülözhetetlen eszközei. Így oldódik fel az az „offenbares Rätsel”, mely magára Goethe-re is érvényes abban a vonatkozásban, hogy gyakran éppen az egyszerűség és szemléletesség mögé tud elrejtőzni.

A Goethe-szótár tehát egyben széleskörű Goethe-kommentár is. (300)

\*

A szótár elvi alapvetésének ebből a nagyon is futólagos áttekintéséből mint legfőbb irányelv az emelkedik ki, hogy ez a szótár — a szótári jelleggel mint műfaji vonással lát-szólagos ellentétben — első sorban nem nyelvészeti, hanem irodalmi célokat tűz maga elé. Következésképp gyakorlati kivitelezésében sem az egyes szavak lexikológiai vizsgálatára, hanem irodalmi értékelésére törekszik. Kérdés, vajon az ilyen jellegű és célú munka megoldására alkalmas forma-e a szótár. Nem volna-e eredményesebb és célravezetőbb Goethe nyelvének monografikus feldolgozása.

A feleletet a szótári munkaközösség egyik tagjának: Gertrud Hangernak „szómonográfiája” adja meg.<sup>5</sup> A szerző Goethe *gesund* szavának monografikus feldolgozását nyújtja. Ennek az önmagában is érdekes, számunkra igen tanulságos dolgozatnak az átpillantását nem nélkülözhetjük, de szükségesnek látszik előljáróban annak a megindokolása is, miért esett a választás éppen a *gesund* szóra.

Schadewaldt alapelveinek ismertetésénél hivatkoztam az általa „alap- és lényegszóknak” nevezett szavakra. Ezek feldolgozása alkalmával — mondja Schadewaldt — figyelembe kell venni Goethe összes megjelent írásait, beleértve a leveleket, naplókat, beszélgetéseket stb. is. A többi szavak tekintetében válogatás is alkalmazható az egyes művek kivonatolása által (301—302.) Wissmantól csak annyit tudunk meg, hogy a Goethe nyelvhasználatában lényeges szavakat fel kell venni a szótárba;<sup>6</sup> utal arra, hogy a szótári cédulázások során 13 000 *schön*, 9000 *klar*, 1300 *gesund* címszót viselő karton került ki Goethe műveinek mintegy négyszázezer szót felölelő, eddig feldolgozott szöveganyagából. (I. m. 57.)

<sup>5</sup> G. Hager munkája, *Gesund bei Goethe. Eine Wortmonographie*. Berlin, 1955.

<sup>6</sup> I. m. 57. — Felfogásom szerint az egyéni szótárnak — valamilyen formában — fel kell ölelnie az összes szöveget, melyeket az illető író, költő valaha is használt. (Más kérdés, hogy milyen részletességgel foglalkozzunk velük egy-egy szóciikk keretében.) Ez az alapelve a Puskin-, ill. Petőfi-szótár szerkesztőségének is. (Vö. a Puskin-szótár idézett tervezetét, ill. a Petőfi-szótár szerkesztési elveit: Nyelvtud. Int. Kiadv. VI: 461.)

Téhat a leggyakrabban használt szavak nyilván beletartoznak az egyén alapvető szókincsébe. De nem minden gyakori szó válik szükségszerűen „lényegszóvá”; ill. a leglényegesebb szók nem feltétlenül a leggyakoribbak is.

A tanulmánynak a szerző szerint is az a feladata, hogy bemutassa, milyen szerepet tölt be Goethenél a *gesund* mint szó és mint fogalom. E célból két, egymást kölcsönösen kiegészítő irányvonalat jelöl meg: egyfelől nyomon követi és tolmácsolja a szóhasználatot, másfelől azt keresi, hogy Goethenek milyen magatartása és világnézete rejtezik a szóhasználat mögött; mik azok az alapmotívumok, melyek a szó előfordulásait előidézik.<sup>7</sup>

Hager elsősorban azokra a problémákra fordítja tekintetét, melyek a *gesund* szófogalmi körének megjelölésében merülnek fel. Utal arra, hogy a fogalmi tisztázáshoz hozzátartozik a *beteg*, *patologikus* jelenségeknek, mint a *gesund* ellentét-párjainak vizsgálata is. Hangsúlyozza a rokonjelentésű szók figyelembevételének szükségességét, hiszen a vizsgálandó fogalom nem szükségszerűen csak a *gesund* szóval fejezhető ki. (7.) Az ilyen körültekintő vizsgálat kétségtelenül elvezethet ahhoz az eredményhez, hogy megláttassa és körülhatárolhatóbbá tegye azt a fogalmi kört, mely a szó használójában (adott esetben Goetheben) él. De az is kétségtelen, hogy egy ilyen széleskörű vizsgálat mindig magában hordozza a sokat markolás és keveset fogás veszélyét is.

G. Hager mindenekelőtt a *gesund* szó jelentésváltozatait igyekszik rendszerezni. A széleskörű és szerteágazó jelentésárnyalatok hálózatát akarja felépíteni. Vitán felül áll, hogy a szó jelentés-struktúrájának ez az összeállítás mintaszerűen sikerült, igen tanulságos és gondolatébresztő a szókincs vizsgálatának csaknem minden vonatkozásában.

Hager vizsgálati módszerének alapvető vonása — s ezt igen nagy érdemének tartom, — hogy nem valamiféle előre elkészített sémát alkalmaz, hanem magának az elemzendő tárgynak (a *gesund* szónak) természetéből, helyzeti adottságaiból alakítja ki az éppen itt legmegfelelőbb módszeres eljárást. Ebből következik viszont, hogy ez a módszer nem is sematizálható. A szó előfordulásainak rendszerezése során Hager először is kirekeszti azokat a helyeket, melyekben a szónak csupán formálisan, az általános használatnak megfelelő, szűkkörű értelmezése szerepel 'nem beteg' jelentésben.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Talán nem árt megemlíteni, hogy magának a szóhasználatnak a bemutatása sem pusztán technikai feladat. Ha csupán az előfordulási időrendben akarnánk bemutatni egy szó felhasználási módjait, akkor sem mindig könnyű a szükséges szövegkörnyezet kijelölése, megválasztása. Néha elég egy rövid szintagma, máskor a teljes mondat is kevés. Lényegesen többet nyújthatunk akkor, ha nyelvtani rendszerezést is alkalmazunk. Ilyenkor már számos dilemmába ütközünk. Gondoljunk akár egy melléknévnek jelzői (egyszerű, halmozós, értelmezői stb.) előfordulásaira, ugyanilyen szintaktikai funkcióban az alapfok mellett a közép- és felsőfok használatára; egy igének a különböző időket és módokat kifejező, számtalan variációs lehetőségeire stb. stb. S mindezzel még távolról sem ábrázoltuk a szóhasználat teljességét. Hol van a jelentésváltozatoknak és árnyalatoknak, a hangulati érték fokozatainak vagy éppenséggel a költői eszközök végtelen sorának bemutatása? Pedig nyilvánvaló, hogy mindez hozzátartozik egy költői szóhasználat ábrázolásának teljességéhez. (Az idevágó kérdésekre ill. szakirodalomra nézve vö. Benkő L., i. m.; továbbá legújabbban: Gáldi—Wacha, *Mutatvány az Akad. Nagyszótárból*. I. Osz. Köz. XI: 151.)

<sup>8</sup> Hangsúlyoznom kell itt a szókincsvizsgálat legérzékenyebb, de kiküszöbölhetetlen veszélyét: a szubjektív szempontokat. Annak eldöntésénél, hogy a *gesund* szó mikor marad meg az általános 'nem beteg' jelentésben és mikor bővül valamilyen sajátos goethei tartalommal, 1300 eset alapján kialakítható bizonyos rutin, de a mérlegelés alapja mégis mindenkor szubjektív marad. Az adatoknak ilyen értelmű teljes áttekinthetlenségére egyébként Hager is utal. (9.) Mellesleg az általános, köznyelvi értelmezés szerinti szóhasználat is egyik fontos jellemző vonása a költői felhasználásnak, tehát én az ilyen előfordulásokat sem rekeszteném ki a vizsgálatból, hanem külön csoportnak tüntetném fel.

Ugyanakkor kitűnik, hogy még egy olyan, látszólag egyértelmű szónak is, mint a *gesund*, milyen sok jelentésváltozata van. A további vizsgálat éppen ezekhez a különböző jelentésárnyalatokhoz vagy inkább jelentéskörökhöz — ahogyan Hager nevezi: jelentésrétegekhez (Bedeutungsschichten) kapcsolódik. Ezeknek a jelentésrétegeknek az elkülönítése alapján lehet és kell a rendelkezésre álló hatalmas anyagot rendszerezni. A jelentésrétegeknek azonban fontos vonásuk, hogy nem az egymástól való teljes elkülönülés jellemzi őket, hanem az, hogy adott előfordulásában a szó mindegyik jelentésréteget vagy legalábbis közülük többet tartalmaz (9.)

A jelentésbeli (pontosabban: jelentésárnyalati) eltérés a szóhasználat során felmerülő más-más fogalmi háttér jelenlétében bontakozik ki. Ezt az eltérést rokon- vagy ellenkező értelmű (jelentésű) szókkal vagy körülírva lehet kifejezni. Az ilyen módon végzett elhatárolások alapján Goethe szóhasználatában a *gesund* szónak négy jelentésréteget lehet megkülönböztetni: a *Bejinden*, *Wirkung*, *Veranlagung* és *Wesen* fogalmakhoz kapcsolódó értelmezésben, de mindenkor a szónak egy bizonyos goethei tömörítésében. (9. 15.)

Hagernak ebből a logikus és teljes egészében elfogadható okfejtéséből a szemaziológiai vizsgálat számára bátran elkönyvelhetjük azt a két fontos, alapvető szempontot, melyet semmiféle költői szó elemzése sem nélkülözhet, hogy

1 megállapítjuk a vizsgálandó szó köznyelvi, általános jelentését;

2 megkeressük azokat a tartalmi jegyeket, melyek a szó fogalmi körét az adott előfordulásokban (tehát pl. egy költői nyelvhasználatban) tisztázzák.

E két elvi szempont világosságát azonban a gyakorlati kivitelezés buktatói — bizony el-elkődösítik. A jelentésárnyalatok szétválasztásában, a jelentésbeli különbségek megállapításában ismét csak a vizsgáló egyéniségnek ingadozó mérlegére vagyunk utalva.

Hager nem taglalja azokat az objektív fogódzókat, melyek segítséget nyújthatnak a jelentéskülönbségek megállapításában, és minimálisra csökkenthetik az egyéni, intuitív tényezők hatását. Talán nem árt, ha megpróbáljuk ezeket áttekinteni:

a) Legszembetűnőbb a *szintagmatikus kapcsolat*. Az egyszerű szintagma tagjai átsugárzó jelentésbeli kölcsönhatással bírnak. Legnyilvánvalóbb ez a kisugárzás a jelzős szerkezetben, amikor a jelzett szó mint alaptag olykor egész élesen determinálja a jelző alkalmi jelentését. Pl. Juhász Gyula szóhasználatában a *bús* szónak 1. 'szomorú', 2. 'sötéten látó', 3. 'sivár' jelentései nyilvánvalóan következnek az 1. *özvegység*, 2. *frankfurti bölcs*, 3. *szikések* alaptaggal való kapcsolatból.

Am nemcsak az alaptag van hatással a determináns jelentésére, hanem megfordítva, ez is befolyásolhatja a jelzett szó jelentésárnyalatainak (vagy legalábbis hangulati értékének) alakulását. Az előbbi példaforrásból merítve, az ilyen közömbös vagy sokféle jelentésváltozattal bíró szók, mint *cimbora*, *mámor*, *harangszó*, határozott irányú (hangulatú) jelentésmódosulást kapnak a *bús* jelzővel együttes előfordulásban.

b) az *expresszivitás*, a költői kifejező szándék és készség művészi eszközeinek vizsgálata.

c) a *tágabb szövegekörnyezet*.

Ezen a ponton, a költői egyéniség és a fogalom viszonyának tisztázásában már visszakanyarodhatunk Hager elemző módszeréhez, aki monográfikus szóelemzését éppen erre a kapcsolatra építi fel. Az *egészség* és *betegség* korrelatív viszonylatának tükrében tanulmányozza Goethe orvosi vonatkozású megnyilatkozásait, nézetét az egészség lényegéről, a betegségről, az egészség helyreállításáról mindegyik fogalmaknak képes értelmű használatáról (pl.: „... a háború ... voltaképpen betegség ...” 21.), a testi és lelki jelenségek összefüggéséről; egybeveti Goethe természetesebb, vaskosabb egészség-felfogását a romantikusok finomkodó, a betegséget, a beteges érzékenységet bizonyos magasabbrendűnek tartó szemléletével (pl. Novalis). Tárgyalja Goethe művészetszemlé-

letét az egészségnek mint esztétikai fogalomnak előfordulásaiban. Diakrónikus keresztmetszetben keresi a *gesund* szó felhasználási módjait Goethe művészettörténeti és természettudományi tanulmányaiban stb. stb. (19—26).

Mindez együtt arra mutat, hogy a nyelvészeti, filológiai alapon induló szókincs-vizsgálat — csaknem észrevétlenül, de egyben természetes szükségszerűséggel — átsiklik az irodalmi, esztétikai elemzés frontjára.

d) Ebben az irányban mélyítjük tovább szó kutatásunkat akkor is, ha — mint itt-ott Hager is alkalmazza — a szóhasználat körét és a költői egyéniséghez fűződő szálakat követve, a *kortársak és elődök* fogalom- és kifejezőképességét, felfogását, világnézetét is figyelembe vesszük.

Talán nem tévedek azt állítva, hogy a helyes és eredményes szóelemzés kulcsát éppen e jelzett kettősségnek a nyelvi és irodalmi szempontú vizsgálatnak — a felismerése és alkalmazása adja meg.

e) A *rokon jelentésű szók*, szó szerkezetek, körülírások stb. felsorakoztatása. Szükség van erre a szinonim csokorra azért is, mert — mint Hager nál láttuk — éppen ezek segítségével fejezhetjük ki a vizsgálandó szó jelentésében megállapított különbségeket, eltéréseket. Így sorakoztatja fel Hager a *gesund* mellé a *tätig, frisch, froh; heilsam, kräftig, normal; naturgemäss* stb. szókat.

f) A marxizmus dialektikus módszerének ismeretében semmiképpen sem nélkülözhetjük az *ellentétpárok* visszatükröző erejét. Tehát csak helyeseltető Hagernek az az eljárása, hogy a *gesund* egyes jelentéstípusaival szembeállítja a megfelelő ellentétpólu-sokat is (*wohl-krank, heilsam-ungesund, kräftig-krankhaft, naturgemäss-unnatürlich* stb.)

g) Hager csoportosításaiban ezenkívül még a szó jelentésének *intenzitását* is keresi. A *gesund* szó fizikai vonatkozásában *das Normale, das richtig Reagierende, das in seiner Entwicklung physiologisch Reine, das Wohlgestaltete, Schöne* fokozatokat állítja össze.

h) Éppen az egyes szavak költői felhasználásából fakadó affektív hatás eredményezi azt, hogy a még oly gondos, még oly körültekintő osztályozás mellett is a vizsgálandó szónak maradnak fenn olyan előfordulásai, melyek felborulással fenyegetik a szépen felépített jelentéskategóriák rendjét. Hager úgy fogalmazza meg ezt a kérdést, hogy bizonyos költői felhasználásban a szó értelmezése nem állapítható meg pontosan; a szó mintegy kisiklik (entgleitet) a rendszerező vizsgálat kijelölt rekeszéből, s valamilyen új értelmezést kap. Am Hagerrel együtt hangsúlyoznunk kell, hogy legkevésbé sem valamiféle elkődösítésre, ürességre, tartalom nélküliségre akaró szófecsérlésre gondolunk. Sokkal inkább valamilyen ösztönös vagy szándékos, virtuóz játék érvényesül ilyenkor: a különböző jelentések egybefogása vagy a kettős értelem szándékos meghagyása.

Vagyis a kettős értelműség is lehet a költőiség fokozásának eszköze; olykor szándékosan nyitva hagyja az utat a költő, a megoldást, az ilyen vagy olyan értelmezést rábízva az olvasóra.

i) A költői egyéni szóhasználatot vizsgálva számolnunk kell a *tartalom és forma* dialektikus egységének szükségszerű kölcsönhatásával.

Biztos vagyok benne, hogy Goethe 1300 *gesund*-jában is akad nem egy ilyen „automatikusan”, az anyag visszahatásából eredő szóhasználat.

Teljessegre nem törekedhettem. Megjegyzéseim célja csupán az volt, hogy a felsorakoztatott elvi, még inkább gyakorlati módszerbeli kérdésekből kirajzolódjon az az alapvonal, melyet az egyéni, költői szókincs vizsgálatában leglényegesebbnek tartok. Ez a részint kimondott, részint kimondatlanul is (hihetőleg) érvényesülő alapszempont a vizsgálat Janus-arcú módja: *a nyelvi, filológiai alapokra épített, de irodalmi, esztétikai célokat követő elemzés.*

Ennek a két nézőpontnak mint alapelvnek a harmonikus egyensúlyában látom a költői szókincs sikeres elemzésének biztosítékát. Éppen ezért azt a vizsgálati módot,

amely e kettős, de elválaszthatatlan egységet képező alapon elemzi a szókinccset, s t i l i s z t i k a i m ó d s z e r n e k nevezem. E módszer egyes, általános érvényű tételeit igyekeztem az elmondottakban kidomborítani.<sup>9</sup>

A stilisztikai módszer érvényesítésével feloldódik az a véleményem szerint látszólagos — ellentmondás is mely a Goethe-szótár munkásainak monografikus módszere és a szótartomány vizsgálatára épített elemző eljárás között felbukkant.<sup>10</sup>

**M**int hogy a költői szókinccs szótári feldolgozásából indultunk ki, felelet vár még arra a kérdésre, hogy a stilisztikai módszerrel végzett szóelemzés anyaga hogyan rendszerezhető szótári formában, ill. egyáltalán beilleszthető-e a szótári keretbe.

Nyilvánvaló, hogy mindaz, ami egy szó monografikus feldolgozása során felszínre kerül, nem gyömöszölhető bele egy egyéni szókinccset feldolgozó thesaurus szócikkeibe. G. Hager munkájának tanúsága szerint a Goethe-szótár megelégszik a szónak (adott esetben a *gesund*-nak) 1. általános értelmezésével, (ez véleményem szerint köznyelvi szó esetében nyugodtan elmaradhat az egyéni szótárból, vagy legalábbis az általános, köznyelvi használatban szereplő alapjelentés [‘nem beteg’] megjelölésére szorítkozhat); 2. Következik a címszó értelmezése Goethe sajátos, egyéni használatában. A szó (általunk már ismert) jelentésrétegeinek felsorakoztatása. 3. Nyelvtani sajátosságok, a felhasználás nyelvtani formái nemcsak Goethenél, hanem a költőelődöknél is (tehát mintegy szótörténeti vázlat.). 4. Egyes jelentésárnyalatok felsorakoztatása a már ismert jelentésrétegek, ill. azok számtalan alesoportja szerint. 5. Szócsalád (továbbképzések, összetételek).

Lényegében ez a feldolgozásmód érvényesül azokban a próbafüzetekben is, amelyek Goethe egyes műveinek szókinccsét dolgozzák fel.<sup>11</sup> Ezekben az egyes művek szókinccsét feldolgozó füzetekben a szócikkek végén felsorakoznak a címszó szinonimái is. (Hagernál ezek csak a jelentésárnyalatok érzékeltetéseként, ill. megkülönböztetéseként szerepeltek.)

Ebben a szótári feldolgozásban tehát a stilisztikai módszerrel végzett szókutatás eredménye a jelentéskülönbségek megállapításában mutatkozik meg. Így a Goethe-szótár munkálatai két, egymástól határozottan elkülöníthető területen oszlanak meg: az egyes szavakra vonatkozó monográfiák és a teljes szókinccset felölelő, de lényegükben lexikográfiai vonatkozású szócikkek feldolgozása szerint. (Legalább az eddig rendelkezésre álló előmunkálatok ezt mutatják).

**F**elfogásom szerint a stilisztikai módszerrel végzett szóelemzés alapján az egyéni szótár lényegesen többet nyújthat. Tartalmazhatja:

1. A szó sajátos, költői értelmezését (úgy, mint azt Hager alkalmazta a *gesund* szóval kapcsolatban);
2. A szó nyelvtani alakváltozatait (Toldalékos alakokkal, a szintaktikai felhasználás különböző formáit);
3. A jelentésárnyalatok felsorakoztatását;
4. A hangulati elemek, a költőiség (expresszivitás) művészi megnyilvánulásait. (Pl. jelző hátravetését, szembeállítását, párhuzamosítását, ellentétes jelentésű szóval

<sup>9</sup> A stilisztikai elemzés módszerének részletes taglalására itt nem vállalkozhatom. *Veres Péter stílusa c.* kandidátusi értekezésemben (Kéziratban) külön fejezetben foglalkozom vele. Utalnom kell azonban helyütt is arra a stílusfelfogásra, mely ennek a módszernek alapjául szolgál, s melyet (idézett dolgozatomban) így jelöltem meg: Szépirodalmi stíluson értem azt a láncolatot viszonyt, mely egyfelől a kifejezni szándékolt tartalom és a nyelvi jelrendszer, másfelől az író érzelmi telítettsége szerint egyénített nyelvi kifejezés és az olvasó lelki állapota között létesül.

<sup>10</sup> G. Hager (i. m. 16—18. l.) és W. Wissmann (i. m. 63. l.) egyaránt elítélik a szótartomány hálózatán nyugvó elemző módszert. Ennek a módszernek főképviselője Jost Trier, *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes*, Heidelberg, 1931.

<sup>11</sup> Pl. *Wörterbuch zu Goethes Werther; Wörterbuch zu Goethes Götz v. Berlichingen*. Berlin é. n.



szemléltető képeket, szimbólumot, megelevenítő, nyomósító elemként történő felhasználását stb. stb.<sup>12)</sup>

5. Szinonímákat, körülírásokat.

6. Szócsaládot.<sup>13)</sup>

Ezek a keretek még tágíthatók pl. a szó további, ill. megelőző költői felhasználásának bemutatásával vagy egyéb vonatkozású előfordulásaiival<sup>14)</sup>; a szó rímeltetések bemutatásával stb. <sup>15)</sup>

Mindez azt mutatja, hogy a stilisztikai módszer — még jelenlegi kialakulatlanságában is — a szépirodalmi szókincs monografikus feldolgozásának éppen úgy, mint az egyéni szótár szerkesztésének jelentős támasza, félre nem vethető mankója.

## LES ENSEIGNEMENTS TIRÉS DU DICTIONNAIRE DE GOETHE EN PRÉPARATION

L'auteur se rapporte à l'importance du travail déployé pour la mise en oeuvre lexicologique du vocabulaire d'un poète. La liste complète du vocabulaire individuel fait ressortir les «mots fondamentaux et essentiels» qui, à bien des égards, éclairent toute la personnalité, le caractère, l'idéologie d'un poète. Ceci prouve d'autre part que la mise en oeuvre lexicologique du vocabulaire individuel vise des objectifs littéraires. Dans l'examen qualitatif de ce vocabulaire, un rôle important revient incontestablement aux mots utilisés le plus souvent, mais outre ceux-là il est beaucoup de «mots de caractère» qui portent l'empreinte particulière de la personnalité du poète, même s'ils ne sont employés qu'une seule fois. Tout ceci indique que la mise en oeuvre du vocabulaire individuel est une tâche dont l'accomplissement peut être considérablement facilité par la monographie des mots. Dans ce qui suit l'auteur commente le procédé nommé méthode stylistique, dont l'essentiel consiste à analyser le vocabulaire poétique par un examen linguistique philologique mais en cherchant la fonction des mots dans la situation donnée. Finalement, il énumère les points de vue d'après lesquels il établit les notices des mots d'un dictionnaire stylistique, pour la mise en oeuvre d'un vocabulaire individuel.

## ОПЫТЫ СОСТАВЛЯЕМОГО СЛОВАРЯ ГЕТЕ

Автор подчеркивает значение работы, направленной на словарную разработку лексического богатства того или иного поэта. При составлении материала всей индивидуальной лексики высказывают те «основные и существенные» слова, которые во многих отношениях проливают свет на всю личность поэта, на его характер и мировоззрение. Это говорит о том, что словарная разработка индивидуальной лексики преследует литературоведческие цели. При изучении качества индивидуальной лексики получают большое значение слова, которые чаще других повторяются, но помимо этих бывают и такие «характерные» слова, которые, может быть, и в случае единственного употребления несут на себе характерный отпечаток личности поэта. Из этого ясно, что при разработке индивидуальной лексики очень полезным является монографическое изучение слов. В дальнейшем автор трактует прием так называемого стилистического метода, который заключается в анализе лексики поэта при помощи филологического разбора, но с одновременным учетом функции отдельных слов в данных контекстах. Наконец он обращает внимание на разные точки зрения, которые учитываются при составлении словарных статей стилистического словаря, разрабатывающего индивидуальную лексику поэтов.

<sup>12)</sup> Ezen a területen kétségkívül legkorlátozottabbak a lexikológiai rendszerezés lehetőségei. „Az expresszivitás szótári ábrázolásának egyik alapvető nehézsége abban rejlik — mondja Ország L. —, hogy a nyelv érzelmi kifejezőeszközeinek jelentékeny része nem tartozik a lexikográfia körébe.” (I. Oszt. Közl. VI: 10—131.)

<sup>13)</sup> A szótári feldolgozás gyakorlati kivitelezésére itt nem közlök példát. (Juhász Gy. *bús* szavának stilisztikai szótári feldolgozása a Nyr. LXXXII. évf.-ban jelenik meg.)

<sup>14)</sup> Ilyet tartalmaznak a Petőfi-szótár minta-szócikkei. (1957. Kézirat gyanánt sokszorosítva).

<sup>15)</sup> Ámbár ez inkább külön rímshótárba kívánkozik.



SZAUDER JÓZSEF

## A magyar irodalmi népiességről (Fogalom, történelmi vázlat, feladatok)

### I. A népies fogalma

A szó is, fogalma is *sajátos* értelmű a magyar irodalomtörténetírásban. Nem azonos a haladó, népbarát eszmeiséggel, pontosabban: a pusztán a nép oldaláról történő, népbarát, progresszív állásfoglalás és ábrázolás még nem feltétlenül népies, mert a népiesben benne kell, hogy legyen a *tudatos, szándékos érintkezés a népköltéssel, a népnyelvel, a népi kultúrával*. Ludovost' magyarul népiséget jelent, és amennyiben oly népi (érdekű, progresszív) tendenciákról beszélünk az irodalomban, amelyeket a nép sorsának megjavítása illetve megváltoztatásának vágya irányít, magyarul is *népiségről, népi* írókról beszélünk, tekintet nélkül arra, hogy műveik nyelve, alakjai, motívumai érintkeznek-e valamiképp a népi kultúrával is (vagyis népiesek-e?). Úgy gondolom, hogy a mi sajátos, magyar irodalomtörténeti fogalmunkat közelebről is megérteti egy olyan rövid reflexió, melyet a Csehszlovák Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézete által Liblicén, a cseh irodalmi népiesség tárgyában 1954 elején rendezett konferenciához fűzhetünk.

Nagyon egyet kell értenünk Mukařovský professzor véleményével, mely szerint az irodalmi népiesség legfőbb jellegzetessége a néppel való szoros kapcsolat, ami persze sokarcú, mert hol a nép életének ábrázolását jelenti, hol a nép művészi termékeit öleli magába stb. Nagyon igaz az is, hogy a *tartalom haladó eszmeisége* nem elég a definícióhoz, nyomatékosan feltárandó a népiesség *nemzeti specifikuma*. A nemzeti specifikus vonást a mi véleményünk szerint is a népiesség konkrét megnyilatkozásaként kell felfogni.

Ugyanakkor kételkedünk abban, hogy a néppel való szoros kapcsolatot (vagyis a népiesség fő-kritériumát) csak így volna helyes értelmeznünk: „népi-

\* 1957. szeptember 18-tól október 17-ig intézetünk három munkatársa, Szauder József osztályvezető, valamint Sziklay László és Rejtő István egyhónapos csehszlovákiai kutatóúton voltak. A könyv- és levéltári munkán kívül továbbfejlesztették azt a szívélyes és baráti kapcsolatot, amely a Szlovák Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézetének és intézetünknek kutatói között eddig is fennállott. Ennek volt igen pregnáns megnyilvánulása az a megbeszélés, amely október 15-én zajlott le a Szlovák Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézetének kutatói, valamint fent nevezett három munkatársunk jelenlétében. Az összejövetelen Szauder József a magyar irodalmi népiesség, Rejtő István a magyar realizmus problémáiról számolt be, Sziklay László pedig a szlovák—magyar irodalmi és kulturális kapcsolatok kutatásának módszereiről beszélt. A beszámolókat élénk vita követte. A szlovák kartársak között főleg Szauder Józsefnek a népiességről szóló tanulmánya keltett érdeklődést. Mivel intézetünk nemzetközi kapcsolatainak egyik fontos megnyilvánulásáról van szó, szerkesztőségünk elhatározta, hogy mind a három tanulmányt bemutatja olvasóinknak. Ebben a számunkban Szauder József és Rejtő István, a következő számban pedig Sziklay László értekezését közöljük. Szauder és Rejtő cikkét a *Slovenská literatúra* 1958. 1. számában közölte.

esség akkor jelenik meg, ha az egész nemzet sorsára kiható, korszerű problémák” töltik meg az irodalmi művet. Ez esetben a népiesség sokarcú, komplex és ellentmondásos folyamatát pusztán azokra a történelem folyamán ritkán ismétlődő mozzanatokra, csúcsteljesítményekre redukáljuk, amelyekben haladó társadalmi eszmeiség, az egész nemzet sorsára kiható korszerű problematika szervesen nő egybe a népi témával és formával.

Rendkívül tanulságosak számunkra (és a magyar népiesség irodalomtörténeti fogalmának megértéséhez is közelebb vezetnek) Dvořák és Vodička professzoroknak a liblicei konferencián elhangzott előadásai — az irodalom közleledési folyamata a folklórhoz, az irodalom megerősítésére irányuló törekvések a népköltészet „felemelésével”, a nyelvi regionalizmus és a nemzeti tartalom összefüggéseinek kérdése, majd a folklór alkotások nyelvének, költői formájának hatása a nemzeti újjászületés irodalmában mind olyan téma, amelyek a népiesség történelmi folyamatának, mozgalmának feldolgozásakor a magyar irodalmi népiességnek is elsőrendű kérdései.

Természetesen a magyar népiesség fogalma sem szűkül le merőben formai kérdéssé, és nem egyszerűsíthető le a folklorizáció értelméig. Az is elképzelhetetlen, hogy a népies alkotás — népellenes legyen. Beletartoznak azonban a népies fogalmába azok a jelentős irodalmi művek, amelyek nem egyértelműen haladó, nem világosan demokratikus elgondolások hívtak létre (gondoljunk itt a XVIII. századi, XIX. század eleji magyar irodalom népies termékeire), mert ellentmondásos ideológiájuk mellett is a népet ösztönösen realista ábrázolását kezdeményezték, alakítható, módosítható, továbbfejleszthető hagyományt adtak át a tudatosan népbarát, demokrata klasszikusoknak.

A *népiesség definíciója* tehát ez lehetne: *szűkebb* értelemben a népköltészet és a nép iránti érdeklődést és vele együtt az irodalomnak a népköltészethez való tudatos idomulását értjük rajta; *tágabb* értelemben: a magyarság történeti ethnikumaként élő és így köztulajdonná tehető hagyományának *összekapcsolódása egy népi érdekű eszmeiséggel*, amelyet a művész a népet, népi alakok, érzelmek stb. ábrázolásán ill. kifejezésén keresztül sugározhat. Ebben a *teljességben*, összetettségben ez csak irodalmunk klasszikus korában, Petőfi és Arany János életművében valósul meg.

A népiesség fogalmát közelebbről is megvilágíthatja egy-két megjegyzés azokról a *történelmi-társadalmi alapokról*, amelyeken a magyar irodalomban megszületett.

A népiesség, elindulásakor (XVIII. század derekán túl) nem annyira nemzeti indokoltságú (megerősíteni a népi kultúrával a nemzeti eredetiséget!), mint inkább felvilágosult, illuminista karakterű. A rousseau-i egyszerűség- és természet-keresés alapján születik, és csak később (1820-as évek) forr egybe a nemzeti gondolattal. E korai egyszerűség- és természetkultuszban ott rejlenek bizonyos (korai romantikus) kritikai elemek is, noha ez a természet és egyszerűség-keresés lényegében (tendenciájában) még az elszigetelt feudális életforma propagálása is (Orczy Lőrinc magyar mágánál XVIII. századközépi népies, patriarchális felfogású verseire gondolunk). Már itt, a népies ízlés és mentalitás születésekor feltűnik az az alapvonás, mely a magyar irodalmi népiességre egészen Petőfiig (tehát az 1760-as évektől az 1840-es évekig) jellemző, és csakis a társadalmi fejlődésből érthető meg: a magyar nemzeti függetlenségért és polgári haladásért lényegében az árutermelő köznemesség harcol, ellentmondásosan, és így a nemzettévalás során tulajdonképp egy nem polgári, hanem nemesi tájékozódás van a parasztság felé. Ennek természetete-

sen mindig — ha különböző mértékben is! — megvan a demokratikus tartalma is.

A magyar irodalmi népiesség különös vonása az (az 1840-es évekig!), hogy az ilyenféle néphez közeledést maga a feudális tudat, a feudális életforma, ill. ennek patriarchális idillizálása tette lehetővé és ugyanakkor a népmozgalmak erősödése, a nem-nemesi értelmiség felnövekvése kényszerítette ki, tette szükségessé. Ez irodalmi népiesség elindulásához *minimálisan* szükség volt magának a népnek, népi életformának, nyelvnek valamelyes ismeretére, azaz arra a patriarchális életforma-közösség fikcióra, amely a lassan fejlődő konzervatív mentalitás sajátja, és fokozatos kibontakozásához, radikalizálódásához feltétlenül szükség volt a patriarchális életforma, életfelfogás megtagadására, a „nemesi lelkifurdalás” költészetére stb.

Döntő kérdés, hogy — mint egyik magyar kutatónk, Tóth Dezső vallja — a patriarchális népbarátság *megszűnte után* beszélhetünk-e egyáltalán népiességről? Petőfi, Arany és mások műve után, 1848 után a népiességnek új szakasza kezdődik. Ettől fogva talán helyesebb a *népiség*, *népi író* terminusnak használata, mint a népiességé.

Horváth Jánosnak, legnagyobb élő irodalomtörténészünknek könyve (*A magyar irodalmi népiesség Faludtól Petőfiig*, 1927) mindmáig legalaposabb feldolgozása az idevágó irodalmi anyagnak, de hiányzik belőle a népies irodalmi tendenciák egységbelátása művelőik világnézetével és politikai törekvéseivel, a népiesség dialektikus összefüggésének megállapítása a nemzeti függetlenségért és a polgári szabadságért ellentmondásosan vívott harcokkal.

A marxista irodalomtörténész ezeket az összefüggéseket keresi elsősorban és ezért a népiességet szigorúan történelmi fogalomnak tekinti; a XVIII—XIX. századi nemzeti mozgalmak időszakában a népiességet ezért sem tekintjük merőben haladó, népbarát politikai eszmeiség irodalomnak s vizsgálatainkat az irodalom minden műfajára kiterjesztjük.

A továbbiakban vázlatos összefoglalást adunk az ily értelemben felfogott és körülhatárolt magyar irodalmi népiességről (1760—1850). Az 1867 és 1905 közötti magyar irodalmi népiességnek, valamint az ún. „népi írók” (két világháború közti) mozgalmának feltételei s jellege élesen különböznek a korábbi „irodalmi népiességtől”, amely a nemzeti klasszikus irodalom megteremtésének is egyik döntő alkateleme volt.

## 2. A magyar irodalmi népiesség történetének vázlata Petőfiig (1760—1850)

A) Az első ízület, a megindulás Faludi Ferenc költő nevéhez fűződik (a XVIII. sz. derekán túl). A magyar népdal ritmusaival először gazdagította versformáit, első volt a tudatos népi közmondásgyűjtőknek. Törekvései stilisztikai értékűek voltak — ezért közvetlenül is belekerülhettek irodalmunk haladó fő áramába.

Ámde mindjárt e megindulás után sajátos eszmei kettéválás tapasztalható. Bessenyei, az 1770-es évek nagy felvilágosult propagandistája csak a nemzeti nyelv jogainak védelmében hivatkozik a népre (szerinte ez tartja meg magyar nyelvűnek az urak kultúráját), különben élesen támadja a feudális tudattartalmakat hordozó népi ponyvát. Ugyanakkor kortársai, különösen a nemesi-nemzeti ellenállás jelentős írói, mint Dugonics és Gvadányi, a közérdekű irodalmiság szintjére emelik a népi ponyvát, ámde éppen a felvilágosodás nagy társadalmi eszméivel szembenálló nemesi, hagyományvédő nézőpont-

ból. Nagy általánosságban a felvilágosult racionalizmus hívei szembenállottak a népies irodalommal, a társadalmi haladást ellenző nemesi írók ellenben szerették a népköltészetet, gyűjtötték műfajait, ábrázolták a nép életét, néha pompás ösztönös realizmussal — de lényegében patriarkális szellemben.

Ezt a kettősséget a népi fogalmának differenciálatlansága tette lehetővé. Amikor Révai Miklós, a nagy nyelvész, 1782-ben, a pozsonyi Magyar Hirmondóban országos felhívást tettetett közzé a „köznép száján forgó régi versek és énekek” gyűjtésére, akkor a népi fogalmában a régi és a népi nem volt határozottan elkülönítve egymástól. A népi egyúttal régít is jelent, tehát ez még nem az irodalmi műveltségtől érintetlen köznép dalának fogalma volt, hanem a régi nemzeti éneké, azé, mely esetleg már a szájhagyományba szorult. Ily módon a régire téve át a hangsúlyt, feudális nemesi felfogású patrióta is mélyen meríthetett irodalmi ábrázolásához az így felfogott népi anyagból — a haladó felvilágosult író pedig éppen a régi és szűkkörű sokszor provinciális ellen tiltakozott, amely ebben a népiesség-fogalomban s a vele kapcsolatos ábrázoló-művészetben mélyen benne rejtett.

B) A második ízület részben még mindig ezt a kétféle felfogást mutatja harcban egymással (bizonyára lehetne analógiát találni e kétféle felfogáshoz, esetleg Kollár *Národnie zpěvanky* c. gyűjteményében). A XIX. század első két évtizedében Csokonai népiessége körül folyt a harc. Csokonai szinte kivételes jelenség, ő már „alulról”, a paraszti népiesség oldaláról teremtette meg a felvilágosodás és népiesség első lírai szintézisét, Kazinczynek s akkor még tanítványának, Kölcseynek, ez élesen felvilágosult polgárosítóknak, mégis volt okuk miért bírálni Csokonai népiességét. Révai Józsefnek idevágó finom megjegyzéseit ma is elfogadhatjuk (Kölcsey-tanulmányában): „A plebejus népiesség is lehet provinciális, vidékies, amíg tisztán paraszti marad. És amíg tisztán paraszti marad, addig a plebejus népiességben is mindig fel lehet lelni patriarkális vonásokat. A plebejus népiesség csak Petőfiben vált el végleg és határozottan a patriarkális népiességtől és fordult ellene. De ennek előfeltétele volt az a harc, melyet Kölcsey folytatott a „provinciális” népiesség ellen.”

E második ízületnek ezen kívül van egy másik nagy, továbblendítő eredménye is. Ez pedig a népi, korábbi, Révai-féle felfogásának átalakulása. Kultsár István 1817-i felhívása azért kezd új korszakot, mert önála már határozottan a köznépi dalokról van szó, nem a régi írásban vagy szóhagyományban fennmaradt nemzeti énekekről, hanem a puszták és falvak énekszóban élő dalairól. A Révai-féle „köz-ének” még „irodalmi” rangú volt a gyűjtők szemében, hiszen litterátus körök élő kincse volt — a Kultsár-féle „nép-dal” már kívülről vagy alatta van az „irodalomnak”, a műköltészetnek. Révai Miklósnak és korának indokolása a „köz-ének” értékes voltáról 1817 után már nem állja meg a helyét, a népdal megbeesülés másképp indokolandó, mint az irodalomnak részét alkotó régi nemzeti énekeké.

E fogalmi változás szoros kapcsolatban áll azokkal a társadalmi és politikai fordulatokkal, melyek éppen az 1810-es évek második felében, Katona József *Bánk bánjának*, legnagyobb nemzeti tragédiánknak keletkezése idején állottak be (a magyar nemesség Habsburgokkal kötött kompromisszumának felbomlása, a nemzeti ellenállás kirobbanása, korai liberális, parasztvédő tendenciák, a magyar romantika nyitánya stb.) és lehetővé tették azt is, hogy Kölcsey Ferenc — aki Csokonainak oly szigorú kritikusa volt — a húszas évek derekán tisztázni tudja a kérdést, megállapítván népdal és népköltészet újabb értékelését.

C) A harmadik ízületet éppen Kölcseynek 1826-i nagy értekezése (*Nemzeti hagyományok*) vezeti be. Kölcsey a nemzeti karakter vizsgálatával szoros kapcsolatban méri fel műköltészetünket, s mivel idegen minták után indultnak látja azt, visszakívánja téríteni az eredeti nemzeti költészet igazi mintáihoz. Révai Miklós még csak a régies magyaros éneket állította szembe a németes műköltészettel : Kölcsey már az egész magyar műköltészettel állítja szembe a népdalt. Szerinte a „való nemzeti poézis szikráit” a műköltői gyakorlatnak is a „köznépi dalokban” kell megtalálnia. A *Nemzeti hagyományok* e nemzeti eredetiség-elve kétségkívül szoros kapcsolatban áll a romantikus esztétikával s politikai fogantatása félreismerhetetlen : az idegentől való függetlenséget jelenti, a saját néptől való megizmosodást, amelynek politikai érvényrejtutásáért, jogaiért a liberális politikus Kölcsey oly heves harcokat vívott az 1832—36-i országgyűlésen.

E harmadik ízületre jellemző a *népdal* bevonulása irodalmunkba, a nép iránti érdeklődés nagymérvű kiszélesedése, a népi életnek sokszínű, de még gyakran betétszerű ábrázolása a legkülönbözőbb műfajokban és egy-egy oly, népi hatásra feltámadó műnemnek és műformának megjelenése, amely a realista ábrázolás felé töri az utat (mint pl. a zsáner, életkép). A műköltészetnek a népdalra mintázása terén a társadalmi irányoknak megfelelően — Kossuth Kölcsey után a paraszt és nemes „érdekegyesítésére” kívánta alapozni a függetlenségi politikát — ismét bizonyos kettősség figyelhető meg, bár ebben a kettősségben természetesen már nem Bessenyei vagy Kazinczy korának élesen ellenkező állásfoglalásai vannak jelen. Már nem arról van szó hogy a népiességet nemesi tudatformában művelők küzdenek a társadalmi haladás ellen, míg a felvilágosult racionalista polgárosítók a népiesség megtisztítására törekednének ; most egyfelől egy nemzeti-demokratikus törekvés, másfelől egy határozottan a népköltészetet utánzó, a népi alkotást finomító s a megnevesített a néphez visszajuttatni akaró liberális-népies tendencia érvényesül ; az előbbi Kölcsey után Bajzával, a műköltői naivság megvalósítását keresi, a műfaji esztétikummal kívánja fölemelni, eredetivé és klasszikussá tenni a műköltészetet, az utóbbi az utánzással „száll alá” a népköltő síkjára, s nem kívánja megőrizni a műköltő művészi magasabbrendűségét, amikor népi mintára írja dalaikat. Ez utóbbi irány elméletirója Toldy Ferenc, jeles követői Kisfaludy Károly és Czuczor Gergely. Ez a gyakorlat nem a műköltészet számára óhajt hasznót húzni a népköltészetből, írja Horváth János, hanem inkább a népet akarja ellátni saját dalainál jobb (de azokhoz hasonló) népdalokkal. Ez utóbbi irányzat mögött nem nehéz felismerni a liberális nemesi, népnevelő szándékot sem. A legnagyobb magyar romantikus költő Vörösmarty Mihály egyesítette a két irányt, s az utóbbit a legmagasabb szintre emelte.

D) A negyedik ízület már az 1840-es évekre esik, Petőfi népi és forradalmi költészetének kialakulására. Lényegében megváltozott szemléletmód és esztétikai velejárok váltják föl a korábbiakat. Petőfi nem utánozza a népdalt, hanem úgy él vele, mint egyéniségének természetes kifejezőeszközével. A dalok szelleme él benne, a bennük megnyilatkozó népi szemlélet. Mint népdalaiban, helyzetdalaiban és zsánerképeiben sem fentről, a nemesség oldaláról, hanem lentről, a nép szemléletével ragadja meg a valóságot. Éppen Petőfi és Arany János népiessége szélesíti most ki az eddigi élményi köröket, költői képkinestet, szimbolikát, a korabeli népelet pedig egész kelléktárával bevonul az irodalomba, s a realizmus legfőbb erősítőjévé lesz. Ez természetesen a költészet

terén is egyetemességet jelent Petőfi és Arany művében : a plebejus szemlélet a népdaltól a zsánerképig, a tájfestő versektől a politikai líráig, a helyzetdaltól az epikáig hódítja meg a költészet területét. Bartha János így foglalja össze tömören Petőfi és Arany népiességét : „Az eszmei mondanivaló kisugárzása népi sorsokon, szimbolikán keresztül, a népköltészet hagyományos tartalmi elemeinek és művészi kezdeményeinek, nyelvi és ritmikai készletének felhasználásával és magasabb szintre emelésével.”

Mi volt az oka annak, hogy Petőfi és Arany népiessége felülmúlta mind a nemesi-nemzeti demokratikus, mind a liberális-népies, népnevelő irányzatot? A főok nyilván a liberalizmus meghaladásában, a forradalmi demokratizmusnak a nemesi liberalizmustól való elválásában, a patriarkális szemlélet megdöntésében keresendő. Ezen az úton alakul ki Petőfi és Arany népiessége és forradalmi realizmusa az 1840-es évek derekától.

Említést érdemel, hogy Petőfi és Arany új népiességének mélyebb megértéséhez sokat adott Bartha János professzor Realizmus-kongresszusi (II. Magyar Irodalomtörténeti Kongresszus, 1955. november 1—3., kiadva: *A realizmus kérdései a magyar irodalomban*, 1956.) referátumának az a része, mely a naiv szemlélet és a kritikai realizmus összeféréseinek problémájáról szól (ennek a realizmusnak népi jellege nem azonos a „naiv szemlélet”-tel, ami naivság van benne, az jórészt nem a szemlélet, hanem a művészi kifejezés naivsága), s az a része, amely a népi eredetű „eszmenyítő realizmus” kérdéseit tárgyalta.

E futólagos történeti áttekintés után megállapítható, hogy marxista irodalomtörténetírásunk a következő tanulságokkal járult hozzá a népiesség történetéről kialakult kép gazdagításához :

1. Horváth Jánosnak inkább az egyenesvonalú fejlődést valló módszerével szemben mai irodalomtörténetírásunk az ellentétek közti mozgásában látja a mozgalom kifejlődését, egyrészt a patriarchális nemesi szemlélet fennmaradását vizsgálva, másrészt éppen e szemlélet folytonos kritikáját figyelve a demokratikus oldalról, miközben e patriarchális-provinciális népiesség fokozatos bővülését, tematikai és élményi gazdagodását is megállapítja ; hasonlóképpen elemzi az egyformán haladó és célkitűzésű és párhuzamosan fejlődő népies irányzatokat, amelyek a liberalizmus és demokratizmus szétválása előtt állottak fenn.

2. Vizsgálódásainkat minden műfaj területére kiterjesztjük.

3. Népiesség és realizmus egymásba kapcsolódó kérdéseit bizonyos kor-szeletekben (XVIII. század vége, 1840-es évek) és bizonyos műnemekben elkezdjük tisztázni.

### 3. Feladatok

1. A kiindulás alapjául tisztázandó a korábbi XVIII—XIX. századi népköltészet állománya, tartalmi és formai jegyei.

2. Népköltés-gyűjtemények értékelő feldolgozása, beleértve a külföldiek hatását is.

3. A nép írástudása és olvasókészsége fokának megállapítása, ezzel kapcsolatban a népnek írt irodalom problémáinak, az irodalom-népszerűsítésnek történeti feldolgozása.



4. Különös figyelmet érdemel a népköltészet és ponyvairodalom közötti kölcsönhatás és külön problémakör az „irodalom alatti irodalom”.

5. E kutatási témák előfeltétele az, hogy elkészüljön a nép és kultúrája iránti érdeklődés elméleti, elvi értékű iratainak teljes bibliográfiája, amelybe a parasztság gazdasági, társadalmi, politikai és művelődési felemeléséért kibocsátott politikai- és röpiratirodalom is beletartozik.

\*

E szerény beszámoló nem több egy megbeszélést elindító referátumnál. Írója köszönettel tartozik a szíves meghallgatásért a Szlovák Tud. Akadémia Irodalomtörténeti Intézetének és tagságának.



## A kritikai realizmus kérdései a magyar irodalomtörténetben

Ismertetésem célja, hogy rövid áttekintést nyújtsak azokról a vitákról, amelyek a magyar irodalomtörténészek köreiből a realizmus, pontosabban a kritikai realizmus körül az elmúlt két évben kialakultak. Eredményeikről, ha az eredményt csak testes monográfiák megjelenésére vonatkoztatjuk, akkor eredményeikről még korai lenne szólnunk, mert a viták nyomán meginduló újabb kutatások csak most érlelődnek művekké. De ha az eredmény szón nemcsak ezt értjük, hanem azt is, hogy a viták nyomán számtalan és éppen a leglényegesebb kérdésekben megindult a tisztázódási folyamat, akkor úgy érzem, hogy nem alaptalan az eredmény szó használata.

Az 1955 novemberében megtartott II. irodalomtörténeti kongresszus vitái — mint erről a tanácskozás anyagát tartalmazó vaskos kötet is tanúskodik — a realizmus kérdései körül zajlottak. A kongresszus munkáját értékelő hazai megnyilatkozások egyöntetűen abban látták a tanácskozás legnagyobb eredményét, hogy a hazai résztvevők és jelentős mértékben külföldi vendégeink hozzászólásai nyomán tarthatatlanná vált a realizmusnak addig uralkodó értelmezése, amely a filozófia történetének analógiájára a marxista irodalomtörténetírás feladatát abban jelölte meg, hogy az irodalmi élet jelenségeit a kezdetektől napjainkig csak a realizmus és antirealizmus harcán keresztül vizsgáltsa meg. A kongresszusi vita résztvevői kiemelték, hogy a realizmusról, mint rendszerről csak a reneszansz kora óta beszélhetünk, bár az irodalom fejlődésének korábbi szakaszaiban is találhatunk realiztikus tendenciákat. A tendenciáktól a rendszerig azonban igen hosszú út vezet. A korábbi marxista koncepció, amely csak a realizmus és antirealizmus szemszögéből vizsgálta az irodalmi jelenségeket, figyelmen kívül hagyta a valóság sokszínű ábrázolásának történelmi tényét. Összevekeri a realizmusnak mint meghatározott történelmi körülmények között kialakuló és a továbbiakban változva fejlődő művészi módszernek a kérdését azzal az általános kérdéssel: hogyan tükrözteti a valóságot az egyes korok és népek művészete. Ezeknek a gondolatoknak nyílt kimondása a kongresszus egyik legjelentősebb tette volt. Megteremtette annak a lehetőségét, hogy marxista irodalomtörténetírásunk kiszabadítsa magát a dogmatikus, szimplifikáló megkötöttségekből. Az egysíkú vizsgálódási módszerek elméleti tilalomfákkal körülkerített területéről azt hiszem felesleges példákat felsorolnom, hisz legtöbbünk beleütközött ezekbe eddigi munkássága során. Itt csak azt szeretném megemlíteni, hogy a realizmus—antirealizmus síkjára redukált vizsgálat eredményeként jött létre az az axiómaként hangoztatott tétel, amely szerint a haladást képviselő művészi alkotás mindig realista, a nem haladó pedig anti-realista. Ennek következményeként jött létre az az értékelés, — példámat a XIX. század irodalmi alkotásaihoz mértem — amely Vörösmarty romantikus költészetét a realizmusba átfejlődőnek tekintette, vagy egy másik interpretáció szerint a Vörösmarty megtestesítette a romantika a realizmus egyik formájának tekintendő. Ha ezt a bűvészműtárványt irodalomtörténetírásunk nem követte volna el, Vörösmarty életművét az axióma betűi szerint az antirealista, tehát reakciós művek sorába kellett volna taszítani. Jókai életművének beható vizsgálatát is eltorzította az a ma már szerencsésen túlhaladott szemlélet. Hosszú éveken keresztül a Jókai-kutatók egyik legfontosabb feladatuknak azt tekin-

tették, hogy minél több fogódzót és bizonyítékot nyújtsanak annak alátámasztására, hogy Jókai szemlélete mélyén tulajdonképpen egy realista rejtőzik, regényei legtöbbször a „reális” élet mindennapjából merítette. Több példát nem sorakoztatok fel. Csak azt szeretném még megjegyezni, hogy a kifogásolt tendenciák nagyjából csak a kutatások irányát, kimondott vagy félig kimondott végkonklúzióit vezették vakvágányra. A kutatások részleteredményei sok szempontból gazdagították irodalomtörténetírásunkat.

Visszatérve a II. Irodalomtörténeti kongresszus munkájára, az eddig adott képhez még hozzá kell fűznöm azt is, hogy a korábbi realizmus koncepció ellen felhozott érvek a vita során hangzottak el. A kongresszus előadásai, a referátumok alaptézisei még a régi elméleten alapultak. E realizmus koncepciótól az előadók közül leginkább a XIX. századi realizmus problémáit fejtegető Barta János tudta távoltartani magát. Barta János már a kongresszus előtti években is hangot adott a minden haladó jelenséget magába olvasztó realizmus-elmélettel szemben érzett aggályainak. Így többek között „Jókai és a művészi igazság” című tanulmányában tarthatatlannak minősítette a Jókait realistává átfestő kísérleteket, több oldalú elemzéssel bizonyította, hogy Jókai elsősorban romantikus író, „a realista tendenciák. . . csak mint másodrendű, időnként megerősödő jelenségekként” jelentkeznek életművében. (*Irodalomtörténet*. 1954. 401—416. 1.)

Barta János kongresszusi előadásában a magyar kritikai realizmus kibontakozását három periódusra osztotta: „A társadalmi fejlődés három nagy ízülete nyomában a kritikai realizmus kibontakozása is három ütemben következik be: a 48 előtti évtized lendületet ad neki; az önkényuralom és kiegyezés viszonyai gátolják fejlődését és korlátozott változatait hozzák létre, míg a századvég megélénkülő mozgalmi újabb felzárkóztatják a visszafojtott kritikai realista tendenciákat.” (*A realizmus kérdései a magyar irodalomban*. Akadémiai Kiadó, 1956. 158. 1.). Az első szakaszt a kritikai realizmus forradalmi szakaszának tekintette, Petőfi, Eötvös és a fiatal Arany János műveinek elemzésével bizonyította az itt kibontakozó kritikai realizmust. A második szakaszt a kritikai realizmus 1849 utáni válságaként tárgyalta, eszményítő realizmusról, epigon realizmusról és félrealizmusról szólt. Az eszményítő realizmus megnyilvánulását a korszak Arany Jánosának és Gyulai Páljának szépirodalmi, illetve kritikai megnyilvánulásaival dokumentálta, az epigon realizmus jellemző vonásait az Arany- és Petőfi-epigonok munkásságában mutatta ki. Végül a félrealizmust, amelyben Barta János meghatározása szerint a „romantikus hagyomány és naív idealizálás vegyül össze bizonyos őszinte társadalomábrázoló tendenciával és bizonyos mennyiségű idegen életanyaggal”, Csiky Gergely életművében mutatta ki. (*A realizmus kérdései*. . . 184. 1.) A Barta János adta tagolás harmadik részében, amelyet ő „a kritikai realizmus második (elemző) szakaszának” nevezett, Bródy Sándor, Iványi Ödön, Thury Zoltán és Justh Zsigmond típusú írók művészi módszerét állította középpontba. Legnagyobb erényüknek a társadalmi valósággal való szoros kapcsolatukat és az ebből fakadó elemző készségüket tekintette. Bár megjegyezte, hogy „a magyar elemző realizmus valóban nem alkotta meg a maga időtálló nagy kompozícióját; társadalomátfogó erejét sem szabad lebecsülnünk. Az ábrázolásban uralkodik a mozaiktechnika, de a mozaikok mögött egy egységes hálózat dereng: nem az eszményítő realizmus elvont erkölcsi világrendje, hanem a kor társadalmi viszonyainak összefüggő egésze: a helyesen meglátott vagy legalább is megsejtett társadalmi erők.” (*A realizmus kérdései*. . . 191. 1.) Barta János előadása befejezőszakaszában röviden megemlékezett néhány íróról, akiknek — megint átadva neki a szót — „mindegyike más-más irányú, nehezen kielemezhető keveredésben mutatja a realista jegyeket, akiknek különállását éppen magatartásuk kevertsége indokolja.” (*A realizmus kérdései*. . . 196. 1.) Itt említi meg Jókai Mór, akinek műveiben találhatunk „megnyilatkozó, de tisztán uralomra mégsem jutó kritikai realista tendenciákat”, Kemény Zsigmondot, akinek „regényeinek uralkodó légköre nem realista, hanem telve

van romantikus hatóelemekkel”, Tolnai Lajost, aki ugyan közel áll az elemző realistákhoz, de „műveiben elcsietett vagy a művésziesség rovására személyes jellegű” mozzanatok vannak, „szemléletében és írói módszerében szóhoz jutnak olyan eszközök is, amelyek már a realista epika körén, általában az epika körén kívül esnek”. Végül ugyancsak néhány sorban ír Mikszáth Kálmánról is. Megjegyzi egyrészt, hogy közeledik az Eötvös-féle realizmushoz azért, hogy pályáján növekszik művészetének társadalomátfogó ereje, bizonyos vonások (kiábrándultsága, racionalizmus, kicsinyítő technikája) az elemző realistákra emlékeztet, de ennek ellenére Barta hangsúlyozta, hogy „ellentétben a közéletű, erős nyomatékkal kell rámutatnunk a Mikszáth szemléletében mindvégig meglevő, egyes műveiben teljesen uralomra jutó naív elemekre, a romantikus csökevényekre, a Jókai utáni „félrealizmus” jellegzetes bélyegére... Tehát nem lehet szó arról, hogy Mikszáthot teljes értékű kritikai realistának tartsuk”.

Barta János referátumát kissé részletesen ismertettem, mert az ott elhangzottakkal a vitában résztvevők legtöbbször bár sok ponton nem értett egyet, mégis igen termékeny hatást gyakorolt a további kutatások irányára. A közel hatvan éves korszakot átölelő előadás természetesen csak nagy vonásokban vázolhatta fel az irodalmi élet alakulását és a kisebb árnyalati különbségekre — amelyek sokszor igen lényegesek is lehetnek — nem terjeszthette ki figyelmét. Az előadást követő hozzászólások részben a differenciálatlan pontokra hívták fel a figyelmet, pl. Petőfi és Eötvös realizmusa között meglevő különbségekre. De a hozzászólók nagyobb részben az előadó által az eszményítő realizmusról adott negatívabb képet, illetve a századvégi — az egyszerűség kedvéért — polgári fogalommal jelölt csoport pozitívabb értékelését vitatták.

Az ellenkező mélyén annak a korábbi és a marxista részlet-kutatások hiányában kialakított koncepciónak körvonalai húzódtak meg, amely az 1848 előtti kritikai realizmus vonalának folytonosságát Arany János, Jókai Mór, Vajda János és Mikszáth Kálmán életművén keresztül Móricz Zsigmondig vezette. A vita részletei azt mutatták, hogy a kérdések megnyugtató eldöntéséhez igen részletes filológiai és esztétikai kutatásokra van szükség és emellett túl kell lépniünk a portrészterű monográfiák keretén és egyes korszakokat a maguk bonyolult összefüggésében is meg kell vizsgálnunk. Ennek a konklúzióknak eredményeként a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézete XIX. századi osztályának kutatói olyan témák megoldására vállalkoztak, amelyek körül a kongresszuson a leghevesebb viták zajlottak. Csak néhány témát említenék: Törő Györgyi az 1850-es évek irodalmi és esztétikai vitáit és kritikai életét dolgozza fel, Somogyi Sándor Gyulai Pálról, a korszak egyik legjelentősebb kritikusáról és irodalom politikusáról készít terjedelmes monográfiát, Németh Géza pedig a kor hivatalosan elismert irodalmi csoportosulásáról, az úgynevezett „irodalmi Deák-pártról” szándékozik monográfiát írni. Magam a századvég hazai irodalmában a naturalizmus és a realizmus értelmezése körül zajló vitákról készítek egy nagyobb összefoglalást. Ezeknek a kérdéseknek sürgős megvizsgálását, mint említettem, a kongresszus vitái vetették a felszínre. De a kongresszus felszínre hozta az irodalomtörténészek körében meglevő terminológiai zűrzavart is, amelynek forrása véleményem szerint az irodalomtörténeti sematizmusba hajló korábbi kutatási módszerekben keresendő. Ennek megszüntetését a kongresszus tudományágunk egyik legfontosabb feladatának tartotta.

Részben erre lett volna hivatott az alig két hónappal a kongresszus után tartott egyetemi irodalomtörténeti tankönyv-vázlatok vitája is. De ez alkalommal a terminusok tisztázására csak igen csekély mértékben kerülhetett sor, mert itt tovább gyűrűztek — legalábbis a XIX. század második felével foglalkozó kötetnek vitáján — a kongresszuson felszínre került, már említett vélemény-eltéréseket kiváltó kérdések körüli viták hullámai. E Szegeden megrendezett vitával látszólag lezárult a realizmus kérdése körül folytatott, az irodalomtörténészek szélesebb köreit mozgató megbeszélések.

1956 tavaszán az Irodalomtörténeti Intézet akkor még egységes Magyar Osztályán Klaniczay Tibor referátuma nyomán, a kongresszus tanulásait figyelembe véve, újból napirendre került a realizmus fogalmának tisztázása. (Klaniczay Tibor referátumának gondolatmenetét a megbeszélés jegyzőkönyvének Szauder József által készített összefoglalójából idézem.) Klaniczay Tibor kiindulva abból, hogy a realizmus fogalmának jelenleg kettős értelme van, helytelenítette azt, hogy középkori, gótikus vagy barokk realizmusról beszéljünk. Ti. a realizmus jelenti először az általános esztétikai kategóriát, amelynek alapja egy ismeretelméleti fogalom: a valóság visszatükröződésének sajátos módja mindenkor, másodsor jelenti a XIX. század folyamán kialakult konkrét irodalomtörténeti-esztétikai irányzatot. Klaniczay teljesen elismerve a történelmi materializmusnak azt az elvét, amely szerint mindenkor áramlat, irányzat megítélését, értékelését csakis kora objektív valóságához mérten ejtethetjük meg, vagyis történeti konkrétsággal ítélve meg, mennyit valósított meg az alkotó s műve a valóságtükrözés tekintetében — teljesen elvetette azt a gyakorlatot, mely a régi korszakok irodalmára egyedül a *realizmus* terminust fogadta el értékmérőnek — természetesen vissza is vetítve — mintegy magasabb ideálként — a XIX. század folyamán megvalósult realista irányzat követelményeit, típusalkotását. Klaniczay szerint sokkal helyesebb, ha megtartjuk a régi, kialakult, történetileg elfogadott és Európa-szerte használt terminológiát (gótika, barokk, klasszicizmus stb.), és mindenkor a gótikán a reneszansz-on, a barokkon, a klasszicizmuson belül tárjuk fel a valóságtükrözés fokát. Ezt azonban ne nevezzük realizmusnak. Klaniczay Tibor referátumát követő vitában csak az értekezlet résztvevőinek kisebb része osztotta az előadó véleményét, többségünk még ragaszkodott az elvont ismeretelméleti kategóriákhoz.

Bár célkitűzéseiben nem kifejezetten a realizmus kérdéseiről szólt az 1956 júniusában a *XX. kongresszus és az irodalomtörténetírás* címmel megrendezett kétnapos vita, a dogmatikus irodalomszemlélet jellemző vonásainak a referátumban és az azt követő vitában való feltárása mégis sok ponton segítette a realizmus fogalmának tisztázását. A vita feszült politikai és viharos kulturpolitikai körülmények között zajlott le, ennek jegyeit magán hordozza néhány, az akkori időszakban középpontba került irodalompolitikai kérdésben kifejezésre juttatott vélemény is, de lényegében az irodalomtörténetírásunknak hibáira és gyenge oldalaira helyesen mutatott rá. Tolnai Gábor referátumában többek között felhívta a figyelmet a megfelelő idézetek elhelyezésével való álmарxista érvelésre, a művészi haladás fogalmának leszűkítésére, azaz a haladás esztétikai kritériumainak mellőzésével munkáinkban a haladás fogalmát többnyire a politikai állásfoglalással azonosítottuk, irodalomtörténeti működésünkkel nem segítettük elő a marxista irodalomelmélet további fejlődését, sőt sok esetben még az eddigi eredményeket is leszűkítettük. A kétnapos vita gazdag anyagából csak néhány jelentősebb gondolatot szeretnék most megemlíteni. Tóth Dezső sürgette az olyan irodalmi jelenségek beható vizsgálatát, amelyeket eddig kikerültünk, illetve az ilyen esetekben eddig alkalmazott leegyszerűsítő módszerek elvetését ajánlotta. Szauder József részletesen elemezte az irodalomnak azokat a definícióit, amelyeket a marxista irodalomtörténészek általában elfogadtak. E definíciók szerint a szépirodalom a valóságot tükrözi, az élet jelenségeit magyarázza és értékeli, s az irodalomnak végső célja, akár a tudományé, az élet megismerése és az ember érdekei szerint való megváltoztatása. Ezekben a meghatározásokban — mondotta Szauder — sok igazság van, de nagy torzításokra is alkalmat adnak. Nem vetnek számot azzal, hogy az irodalom valóságtükröző funkciója nem azonosítható az ismeretelméleti feladattal, a tudományokkal, vagy éppen az ideológiával. Nem ügyelnek arra, hogy a művészet csak az emberre tett hatásával változtathat az emberen magán, tehát nem közvetlenül az életen, a valóságon is. Ez a helytelen kiindulópont hozta magával azt, hogy műveiben az eszmeiség vizsgálata többé-kevésbé elszakadt

a tartalom és forma beható elemzésétől, megrekedtünk a tárgy vizsgálatánál és nem jutottunk el a tartalom, a megformált tartalom elemzéséig. Az említett definíció eredményeként az esetek nagyobb részében a műalkotásokból elsősorban az élet, a tudat közvetlen megváltoztatására törő szándékot vagy esetleg hatást emeltük ki. Sokszor az egész mű összefüggéseinek kárára is — fejtegette hozzászólásában Szauder József. A vita során több hozzászóló szótvetette a modern, a XX. századi kutatások elhanyagolt területeinek és a dogmatikus szemlélet között található összefüggést. A vita — mint említettem —, nem közvetlenül a realizmus kérdéseiről szólt, végeredményben mégis csak lépéseket tett a realizmus fogalmának tisztázása felé.

Lassan végéhez értem rövid és meglehetősen hézagos beszámolómmhoz. De még meg kell említeném Barta Jánosnak a II. Irodalomtörténeti kongresszusra visszatekintő „Még egyszer a realizmusról” című cikkét, amelyben a szerző újból visszatér a realizmus fogalmának tisztázásához, illetve magyarázásához. A cikk a debreceni irodalmi folyóirat, az *Alföld* 1956-os évfolyamának 5. számában jelent meg, azóta különnyomathban is napvilágot látott. A cikk ismertetésekor igen nehéz helyzetben érzem magam. Barta János cikke annyi gondolatot és érvt sorakoztat fel, hogy annak ismertetése vagy akárcsak kommentálása is igen hosszúra nyújtaná beszámolómat. Így csak arra szorítkozom, hogy felvázoljam a cikk gondolatmenetét. Barta János tanulmánya első részében abból kiindulva, hogy a realizmus fogalmát csak a kapitalizmus korára lehet alkalmazni, azt javasolja, hogy térjünk vissza a hagyományos barokk, romantika stb. fogalmakhoz és nevezzük ezeket barokk, romantikus stílusoknak. Bár hozzát teszi, hogy „a stílus”-t újabban inkább szűkebb értelemben használjuk: szorosabban a művészi megformálás egységes jellegzetességét értjük rajta: nem foglaljuk bele a kor eszméi, világnézeti tartalmait, — mint a stílustörténet tette. Úgy lehet felfogni a dolgot, hogy a mai értelemben vett realizmusnak, barokknak, romantikának a realista, barokk, romantikus stílus csak része, alkateleme; de teljességükhöz általános világnézeti, társadalomelméleti, költői magatartásbeli tényezők is hozzátartoznak.” Ennek ellenére fogalomszűkítéssel újból a stílus fogalmának használatát ajánlja.

Nagyobb részletességgel szeretném idézni Barta János megjegyzéseit a kritikai realizmussal kapcsolatban. Itt is, mint tanulmánya első szakaszában, a lengyel Markiewicz professzor gondolataihoz kapcsolódva fejti ki nézeteit. Markiewicz a realizmusról többek között a következőket írja: „A realizmus értékelő meghatározás és a művészi igazság egyik típusát jelenti az irodalomban, a megismerés szempontjából a leggazdagabb és leghitelesebb, de nem egyetlen típusát.” (*Újból a realizmusról*. Irodalmi Figyelő. 1956. 2. sz. 116. 1). Barta idézi Markiewicz szavait és ezzel kapcsolatban több megjegyzést tesz. Az idézett gondolatnak ahhoz a részéhez; amelyben a lengyel szerző a realizmust „a megismerés szempontjából a leggazdagabb és leghitelesebb”-nek tartja, Barta hozzáfűzi, hogy ez azt jelenti, hogy a realizmust „a tudomány eredményeinek, különösen a polgári természettudománynak tudatos felhasználása jellemzi”. Ezt az indoklást Barta nem tartja kielégítőnek, mert Markiewicz szerinte „a haladásnak egy olyan tényezőben” kereste, „amely a műalkotás értékstruktúrája szempontjából közömbös, illetve minden korban, minden stílusban ugyanazon értékkel bír”. További aggodalmak is felmerültek Barta Jánosban. Ha felülemelkedünk „az irodalomnak szigorúan vett ismereti funkcióján” és az irodalmi remekművek korokon túlemelkedő hatását vizsgáljuk, rábukkanunk az intuícóra, ami az alapja a művészi hatásnak. Barta ezt a gondolatát a következő megfogalmazásban írta le: a „hatáshoz szükséges, hogy az író az emberi lét totalitásába helyezze olvasóját, tehát, hogy a mai szóval mondjuk: valóságot ábrázoljon, ismeretet adjon, ebben pedig a szaktudomány vagy a filozófia segítségét könnyen pótolhatja a lángelme lényeglátó intuíciója.” E gondolatot megszakítva, Barta tanulmánya további lapján újból visszatér az áramlat, iskola, csoport, módszer fogalmához. Újból idézi a

szovjet Sceserbina professzor megállapításait, amely a szocialista realizmust ismételt és nyomatékosan módszernek nyilvánította. Ehhez Barta hozzáfűzi a szovjet professzornak azt a megjegyzését is, amelyben arról szól, hogy a szocialista realizmus egyedüli és helyes és egyedül uralkodó módszerén belül különböző áramlatok, stílusok lehetségesek. Barta újból visszatér Markiewicz professzor gondolatmenetéhez és reá hivatkozva megjegyzi, „hogy amit itt módszernek neveznek, az voltaképpen azonos az irodalmi irány vagy irányzat fogalmával, tehát a szocialista realizmus is irodalmi irányzat.” De megjegyzi, hogy „a különbség közte és a többiek (ti. irányzatok) között mindössze az, hogy amazokban az irodalom művészi, stílusbeli, formai oldala viszonylag egységes, de bizonyos világnézeti különbségeket és a politikai ideológiában hatalmas eltéréseket mutatnak — a szocialista-realista alkotásokban pedig nemcsak a világnézeti, de a politikai felfogás is azonos — ezzel szemben a költői-művészi jelleg tekintetében vannak elágazások, különböző áramlatok” Barta János a módszer fogalmát a fentiek alapján feltétlenül kiiktatandónak tartja és helyette a szűkebb értelemben használt stílus fogalmat javasolja.

Barta János cikkének célja a marxista irodalomtudományban meglévő fogalomzavarok, illetve átfedések kiküszöbölése volt. De amint gondolatmenetének bemutatott részletei is mutatják, ő lényegében a fogalmak oldaláról közelíti meg a kérdést és nem ismeretelméleti oldaláról. Az eddig használatos ismeretelméleti megfontolásokat a „műalkotás érték-struktúrája szempontjából közömbösnek” tekintette és az irodalom önelvűségére alapította fejtegetéseit. Ez — mint láttuk — megmutatkozott például az intuíciónak a mindenkori tudományos megismerés elé való helyezésében. És ami ennél sokkal lényegesebb: spekulatív és fogalomszűkítésekkel elért végeredményéből egyáltalán nem tűnik ki, hogy mennyiben különbözik az ő kritikai realizmusra alkalmazott stílusirányfogalma a szellemtörténet hasonló fogalmától. E kritikai megjegyzések Barta János szövegének részletes ismerete nélkül sajnos tovább nem folytathatók. E cikkről a széles irodalomtörténeti közvélemény még nem mondta el véleményét, a tervek szerint a közeljövőben újból terítékre kerül a realizmus problémája és itt tovább folytathajuk eddig kialakult véleményeink tisztázását.



**A karjalai- finn eposz történeti alapjai**

V. Я. Евсеев: *Исторические основы карело-финского эпоса*. 1. том. Москва—Ленинград, 1957. Акад. Наук СССР. 336 p.

A karjalai- finn epikus énekkel és a *Kalevalával* foglalkozó magyar nyelvű irodalom, annak ellenére, hogy *Barna Ferdinánd* becsületes munkája eredményeként — aki *Hunfalvy Pál* és *Gyulay Pál* buzdítására nekifogott a nagy munkának — már 1871 óta van magyarnyelvű *Kalevalánk*,<sup>1</sup> s annak ellenére, hogy *Vikár Béla* folklorista szívvel és költői tehetséggel, *Lönnrot* munkája iránt érzett áhitattal és finnországi gyűjtőútjain szerzett tapasztalatokkal helyét európai viszonylatban is megálló fordítást készített már a század elején — mindezek ellenére számban szegényes, módszerben s nézeteiben pedig kis kivételtől eltekintve megrekedt a századforduló színvonalán. *Szinnyei József* átfogó jellegű finn irodalomtörténete után<sup>2</sup> *Bán Aladár* teljesen *K. Krohn* és *J. Krohn* hatása alatt, a földrajzi módszer eszközeivel fejtegeti a Kalevala egyes problémáit.<sup>3</sup> A két Krohn-nak nem is annyira jótékony hatása, mint inkább tévedéseinek átültetése jellemzi *Virányi Elemér* munkáját is.<sup>4</sup> A többi Kalevala-témájú tanulmány és cikk<sup>5</sup> érdeklődésének középpontjában *Lönnrot* munkássága s a vele kapcsolatos problémák állanak. Így a *Kalevalát* és méginkább a karjalai- finn epikus költészetet elemző tanulmány, amely tükrözné az utóbbi két évtized kutatási eredményeit, magyar nyelven nem áll rendelkezésünkre. Méginkább sajnálatos, hogy kevés hírt kapunk a nem magyar nyelven megjelent munkákról is, pl. az olyanokról mint a Petrozavodszkban 1950-ben megjelent A Kalevala megjelenésének századik évfordulója alkalmából rendezett tudományos ülészak anyaga c. testes tanulmánygyűjtemény, V. Kaukonen igen sok újat nyújtó munkái, Jevszejev munkássága stb.

Annál is inkább kívánatos volna alaposabban megismerni az újabb kutatásokat, mert azok, immár adatokkal bizonyítottan, több, évtizedek óta vitatott kérdést válaszolnak meg, s aki a magyar nyelven megjelent tanulmányokra támaszkodik, talán igazat ad *Virányinak*, hogy „a legtöbb runó szülőföldje nyugati Finnország . . .”<sup>6</sup> s „ma már világosan látjuk a katolikus középkor eszméinek és képes elgondolásainak hatását is a *Kalevalában*.”<sup>7</sup> (*Virányi*

<sup>1</sup> *Kalevala, A finnek nemzeti eposza*. Fordította Barna Ferdinánd. Pest, Athenaeum, 1871.

<sup>2</sup> *Szinnyei József, A finn irodalom története*. A Kisfaludy-Társaság Évlapjai, Új folyam. XIX. 1883—84.

<sup>3</sup> *Bán Aladár, A Kalevala és új fordítása*. Budapesti Szemle. CXLI. k. 1910. 111—126.

<sup>4</sup> *Virányi, Elemér, A Kalevala száz év távlatából*. Néprokossági Dolgozatok. 9. sz. Bp., A Turáni Társaság kiadása, 1940. 19. p.

<sup>5</sup> Pl.: *Bán Aladár, A százéves Kalevala*. Bp. 1935. KMENy. 8. p.; Ua. *Vikár Béla Kalevala-fordításának új kiadása*. Budapesti Szemle. 1935.; *Krompecher (Korompay) Bertalan, A Kalevala keletkezése*. Klny. Bp. 1935. 257—285. p. — Bp.-i Szle. 1935. 697. sz.; *Vainó Kaukonen, A Kalevala és alapjai*. Osztályközlemények. V. k. 1—4. sz. 27—38. p. stb.

<sup>6</sup> *Virányi Elemér*, i. m. 14. p.

<sup>7</sup> Ua. 10. p.

csak primitívebben fejezi ki ugyanazt, amit a magyar kutatók többsége e tanulmányokban vall.) Holott pl. már Kaarle Krohn sem vallotta ezekben az években ezeket a nézeteket.

A Vikár Béla *Kalevala*-fordításának félévszázados sikere és Rácz István *Kanteletár*-válogatásának<sup>8</sup> megjelenésekor mutatott érdeklődés arról tanúskodik, hogy van igény a finn epikus népköltészet iránt.

Mindez azért kívánczított ide bevezetésül, mert *Jevszejev* nemrég megjelent monográfiájának igen érdekes első hatvan oldalát az eddigi kutatások elemzése és bírálata teszi. Meggyőzően bizonyítja, hogy a karjalai-finn eposz — a korábbi, főleg földrajzi módszerrel végrehajtott kutatásokkal szemben — *karjalai*-finn eredetű, időben az ősközösségi társadalom felbomlásának időszakáig visszavezethető nyomok is fennmaradtak a runókban. K. és J. Krohn munkásságának bírálata éppen azt a célt szolgálja, hogy kimutathassa a polgári folklór-kutatások ideológiai és ezen keresztül ténybeli tévedéseit, rámutathasson a korai szovjet kutatók (*N. Novickij*, *D. Bubrih*) vulgáris elképzelésekből fakadó tévedéseire, s revízió alá vegye saját korábbi nézeteit is arra vonatkozóan, hogyan viszonylanak a runók a történelmi-társadalmi eseményekhez. Egy évszázad tudományos munkássága bírálatának az a célja, hogy bizonyítást nyerjen: az összehasonlító-történelmi módszer ma a *Kalevala* és a karjalai-finn eposz területén is az egyetlen módszer, amelynek segítségével a kutató megnyugtató eredményeket képes elérni.

**A kétkötetes monográfia** (amelynek eddig az első kötete jelent meg) szerkezeti felépítése a következő: az első kötet első felében a rendelkezésre álló feljegyzések alapján (mindenekelőtt a XIII kötetes runógyűjtemény<sup>9</sup> alapján) felkutassa az eposz legrégebb rétegeit, megkeresse azokat az elemeket, amelyek azt tanúsítják, hogy a karjalai-finn eposz alapjai már az ősközösségi társadalomban kialakultak. „A runók összehasonlító-történelmi elemzése és egybevetésük a határos tudományágak megfelelő adataival lehetőséget ad az epikus költészet ősi állapotának általános képét megrajzolni és megoldani azt a kérdést, hogy az adott időszak epikájából mit, milyen formában és milyen értelemben használhatott fel alkotóan a következő kor. Tehát ezeket az ősrétegeket nem *M. Kuusi* koncepciójának szellemében értelmezem, mint valami változatlan „klisék” embrionális állapotát, amelyek mechanikusan fennmaradtak régi állapotukban napjainkig.” (65. p.)

Az első kötet második részébe az eposznak a feudalizmus időszakában bekövetkezett fejlődését elemzi. A második kötetben a kapitalizmus, illetve a szocializmus időszakában beállott változásokat, rárétegződéseket vizsgálja. „Mind a négy részben a karjalai-finn eposz történelmi alapjait főként eszmei tartalma felől közelítem meg.” (66. p.)

*Jevszejev* több ízben is következetesen hangsúlyozza, hogy nem konkrét történelmi események s valóban élt történelmi személyek említését, rájuk vonatkozó célzásokat keres az eposzban. „A fő feladat abban van, hogy elemezzük a nép társadalmi életének az eposzban tükrözött jelenségeit és meghatározzuk az eposz viszonyát a történelmi valósághoz.” (66. p.) Ennek az elvnek

<sup>8</sup> *Kanteletár*. Fordította Rácz István. Magvető Könyvkiadó, Bp. 1957.

<sup>9</sup> *Suomen kansan vanhat runot*. I—XIII. Helsinki 1908—1948.

megfelelően az első fejezetben az eposzt mint törzsközösségben élő etnikai csoportok eposzát, a második fejezetben mint a karjalai, a finn és az izsor népcsoport eposzát, a harmadik részben a *Kalevalát*, mint nemzeti eposzt, a negyedikben pedig mint a szovjet viszonyok között élő népköltési örökséget és a szovjet időkben kialakult új típusú és új tartalmú runó-költészetet vizsgálja. A második kötet utolsó fejezete a forma kérdéseivel foglalkozik.

Arra vonatkozóan, hogy ha nem konkrét történelmi események és személyek visszhangját keresi az eposzban, akkor mire irányul kutatása, kielégítő feleletet adnak a fejezetcímek: „Az ősközösségi tulajdon tükröződése a karjalai-finn runókban”, „A régi munkaeszközök említésének nyomai”, „Az ősközösségi társadalom halászata”, „A vadászat ősközösségi formáinak nyomai a runókban”, „Az ősközösségi állattenyésztés ábrázolása”, „A matriarchátus és a patriarchátus harca a runók ábrázolásában”, „A vallási-mitológiai elképzelések nyomai a runókban”, befejezésül pedig „A runók legrégebbi formájának kérdése. A legrégebbi motívumok.”

**A feudalizmus** időszakával foglalkozó második fejezet ugyanígy végig-megy munkaeszközökön, mesterségeken, sorra veszi a halászatot, vadászatot, földművelést, állattenyésztést, vagyoni és társadalmi viszonyokat, családi, kereskedelmi kapcsolatokat, kitér a parasztmozgalmak, a háborúk, a feudalizmus válságának tükröződésére a runókban.

Az egyes problémák elemzése során érdekes, általános érvényű megállapításokat is tesz *Jevszejev*. Így pl. valamilyen tárgynak, szerszámnak, munkaeszköznek vagy esetleg állatnak a méreteit kifejező „nagy”, „hatalmas” jelzőben utalást lát ennek a tárgynak stb. közösségi tulajdon jellegére vonatkozóan. „Feltételezhetjük, hogy a legkülönbözőbb tárgyakkal mint »hatalmasaknak«, »nagyoknak« a leírása eredetileg e tárgyakkal kollektív tulajdonára vonatkozó elképzeléseken alapul. Az ősközösségi társadalom tagja nem fejezhette ki elvontan a filozófiai »közös« fogalmát.” (69. p.) A továbbiak során megállapítja, hogy amennyiben az ősközösségi társadalom széthullásának eredményeképpen kialakul a magántulajdon képzete a runókban említett nagy mezőkkel, nyájakkal, csónakokkal, hálókkal stb. kapcsolatban, annyiban egyrészt költői kontrasztként a magántulajdon ábrázolására megjelenik a kicsinek ábrázolt tárgyak sora (pl. „pieni pientareni”), másrészt pedig különválnak a „nagy” és a „közös” jelentése, és az eddig „nagyot” és „közöset” egyaránt jelentő „suuri” ettől fogva csak előbbi jelentésében lesz használatos.

Konklúzióképpen *Jevszejev* arra a megállapításra jut, hogy — ha nem is minden esetben, de az esetek egy bizonyos részében — a tárgyakkal parabolikus felnagyítása mögött a kollektív tulajdonról alkotott elképzelést kell keresnünk. Ide kívánczik megjegyezni, hogy V. Ja. Propp is hasonló irányban tapogatózott a tündérmesékről írott monográfiájában.<sup>10</sup>

A következő fejezetekben *Jevszejev* mintegy leltárt készít a karjalai-finn eposz énekvariációiban szereplő olyan tárgyokról, eszközökről és munkafolyamatokról, amelyek arra engednek következtetni, hogy a motívum már a feudalizmust megelőző időkben kialakult. A régi munkaeszközök között elsősorban a kőbaltát, a fatörzsből égetett, kőszerszámmal kiegyengetett halászcsonakot

<sup>10</sup> V. Ja. Propp, *A tündérmese történeti gyökerei*. Leningrad 1948.

említi (minden esetben bő szövegidézetekkel támogatva állításait), a régi munkafolyamatok között mint legmeggyőzőbbet, a földnek olyan megművelését, ahol a talajlazítást a növényzet felégetése előzi meg.

Ugyancsak elgondolkoztató az a megfigyelése, hogy a runókban az egyes tárgyakkal kapcsolatban kitett többes első személyű birtokosnévmás bizonyos esetekben a tárgy kollektív tulajdonáról tanúskodik.

A samporól írott észrevételei újat jelentenek ennek a mindmáig eléggé homályos fogalomnak a tisztázásában: egyrészt a közösség tulajdonában levő földet lát benne, amelyet százszarvú bika segítségével közösen művelnek meg s amely a népvágyságot, elképzeléseit, reményeit fejezi kiköltői formában — ilyenkor ellentéte a sziklás, köves „sárkányok földje” (ezt támogatja az az érv, hogy a samporól szóló dalt általában a tavaszi vetések idején éneklik), másrészt a sampo mint esodamalom, mely magától jár s bőséget, boldogságot, jólétet biztosít az embereknek, szintén számtalan énekvariánsban mint a közösség tulajdona jelenik meg. A sampo mellett is több ízben áll a nagyságát kifejező jelző.

Arra vonatkozóan, hogy bizonyos motívumok kialakulása idején még a matriarchátus alapján állott a karjalai-finnek társadalma, *Jevszejev* több érdekes utalást talál a runókban. Az eposz főhőseinek apai eredete homályban marad; Lemminkeinen mindig az anyja fia; Väinämöinen nem is ismeri apját; a matriarchátus emlékeit őrzi a partenogenezisről alkotott elképzelés is: Tuonit a szél ejti teherbe, Marjatta gyümölcsöt eszik, attól lesz anya. *Jevszejev* több runó adatára támaszkodva feltételezi, hogy Väinämöinen eredetileg nőszereplője volt az eposznak („Virkki vanha Väinämöinen: 'Ei ole minussa miestä, Juojua tämän oluen!'” — KVR, VII. 437.). Väinämöinen férfihőssé válása az eposzban a patriarchátus győzelmét jelenti a matriarchátus felett. Ugyanezzel függ össze a leányrablás motívumának megjelenése (108. p.).

Könyve második fejezetében, melynek tárgya a feudalizmus tükröződése a karjalai- finn epikus dalokban, úgy látszik, nagyobb tárgyi anyaga s ennek következtében könnyebb dolga van *Jevszejev*nek. Állításai meggyőzőbbek, kevesebb feltevésre van szüksége s felvételeit jobban alátámasztja runó-idézetekkel.

Egyik általános érvényűnek tekinthető megállapítása, hogy az új társadalmi viszonyok tükrözéseként a különféle tulajdonformák közötti ellentmondások kifejezésére megjelenik a különbségtétel kis és nagy tárgyak között, aminek tartalmát fokozottan kihangsúlyozza a tárgyakhoz kapcsolódó egyes, illetve többesszámú birtokosnévmás (pl. „Sano vanha Väinämöinen: 'Vanu miula vaski vaippa. Jompa suojassa sotisin!'” — KVR, I. 89.) (131. p.)

A feudalizmus időszakának sajátos elnevezései (mesgye, artelj, — „paganparven arteline” — a magántulajdonba került sampo stb.) segítségével *Jevszejev* több runóban megtalálja azokat a ráértégződéseket, amelyek az ősközösségi társadalom felbomlását követő időszakban alakulhattak ki a karjalai- finn epikus költészetben.

A második rész következő fejezeteiben, melyeknek tárgya a középkori mesterségek, a feudális társadalmi viszonyok, a keresztény és ateista nézetek, a középkori családi élet, a falu és város közötti áru- és pénzviszonyok, a jobbágyi kötelezettségek, a feudális széttagoltság időszakában bekövetkezett belviszályok és a feudalizmus válsága tükröződése a runókban, — *Jevszejev* sorra kimutatja, milyen nyomokat hagyott a feudalizmus időszaka a karjalai-

finn epikus költészetben. Megállapítja, hogy a runók motívumainak többsége feltehetőleg ebben az időszakban alakult ki, ekkor rendeződtek eposszá az egyes epikus énekek ; kitér annak vizsgálatára is, hogy miért nem alakulhatott ki egységes eposz a runókból.

Az első kötet átlapozása után fokozott érdeklődéssel tekintünk a második kötet elé. *Jevszejev* nagy tudományos felkészültséggel és a személyes gyűjtések gazdag tapasztalataira támaszkodva megírt monográfiája kétségtelenül az utóbbi évek leginkább előrevívő alkotása a *Kalevala*-kutatások terén. Egyben gyakorlati bizonyítéka is az összehasonlító-történeti kutatómódszer életrevalóságának. Éppen ezért hiányoljuk a tömörséget : *V. Ja. Jevszejev* sok szóval, sok ismétléssel fejti ki nézeteit, helyenként szándékosan keresve a körülményes, bonyolult kifejezőmódot. Bőbeszédűségét nem indokolja a kifejezés pontosságára, egyértelműségére való törekvés.

*Kovács Zoltán*

#### V. Я. ЕВСЕЕВ : ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ КАРЕЛОФИНСКОГО ЭПОСА. ТОМ 1.

Венгерская литература, трактующая карелофинские эпические песни, по своему количеству является небогатой, а в отношении методологии, за исключением некоторой незначительной части ее, она застряла на уровне работ конца прошлого — начала нашего столетия. В силу этих причин работа В. Я. Евсеева приносит значительную пользу венгерской науке.

В. Я. Евсеев, опираясь на факты, взятых из рун, применяя сравнительно исторический метод исследования, выясняет вопрос, которые из мотивов, тем и формул создают древнейший слой поэзии рун, какие новые слои были наслоены в ходе более поздних исторических эпох — (его замечания о сampo представляют собой качественно новое с точки зрения разъяснения самого понятия) —, он показывает отражение перехода от матриархага к патриархату, в контрасте маленьких и крупных предметов он обнаруживает отражение противоречия частной и общественной собственности.

Данная монография более других работ, появившихся в последние годы, способствует продвижению вперед в области изучения Калевалы, в то же время является фактическим доказательством жизнеспособности сравнительноисторического метода исследования. Недостатком книги нужно считать излишнее многословие, частые повторения, сложность в выражении мыслей, которая не может быть отнесена на счет стремления к точности и недвусмысленности.

*Зольтан Ковач*

#### V. JA. JEVSEIEV: LES BASES HISTORIQUES DE L'ÉPOPÉE FINNO-CARÉLIENNE

Tome I<sup>er</sup>

La littérature de langue hongroise s'occupant des chants épiques finno-caréliens et du Kalevala est assez pauvre, quant à ses méthodes et ses thèses elles en sont encore au niveau du tournant du siècle. C'est pourquoi l'oeuvre de Jevseïev est d'une grande utilité pour cette branche d'études en Hongrie.

En se basant sur des faits cités dans les runos, V. Ja. Jevseïev démontre — à l'aide de la méthode d'histoire comparée — quels sont les motifs, les thèmes et les formules qui constituent la couche la plus ancienne de la poésie des runos, il examine les couches nouvelles qui se sont superposées sur elle au cours des époques historiques ultérieures (ses remarques sur le sampo marquent un nouveau pas dans la mise au point de cette notion) ; l'auteur démontre aussi la manière dont se reflète le passage de la société matrilinéaire au patriarcat ; dans le contraste de petits et de grands objets, il entrevoit le réfléchissement de l'antithèse de la propriété individuelle et collective.

Au cours de ses dernières années, cette monographie est l'oeuvre qui fait le plus de progrès aux investigations concernant le Kalevala, tout en prouvant dans la pratique la vitalité de la méthode de recherche d'histoire comparée. La défectuosité du volume est sa prolixité, le grand nombre des répétitions, la complication injustifiée des moyens d'expression, qui ne peut être expliquée par l'aspiration à l'exactitude et à l'absence de toute équivoque.

*Zoltán Kovács*

## Német irodalom és világirodalom

Hans Mayer: *Deutsche Literatur und Weltliteratur*. Berlin 1957. Rütten und Loening. 736 p.

A kötet szerzője Hans Mayer, a lipcei egyetem professzora, a német és világirodalom egyik vezető szaktekintélye az NDK-ban. Több irodalomtörténeti művet írt, jelentős *Literatur der Übergangszeit* c. esszékötete; s 1954-ben kiadott két kötetes *Studien zur deutschen Literaturgeschichte* c. művét Thomas Mann az év legjobb négy könyve közé sorolta.

Jelen kötetében összegyűjtötte fontosabb előadásait, tanulmányait, kisebb kritikáit, amelyek eddig egy-két kivétellel nem jelentek meg könyvalakban. A tanulmányok 1940 és 1956 közt keletkeztek, s híven mutatják a széles látókörű tudós tudományos módszereinek fejlődését is, a franciaországi majd svájci emigrációs évek haladó polgári szemléletétől a marxista gondolkodásig. Tematikailag a tanulmányok, esszék átölelik a XVIII. századi angol realizmustól, s a francia felvilágosodástól a német klasszicizmuson, a múlt századi nagy nyugati realistákon át egész napjainkig az európai irodalmat, prózát és lírát, a német dráma egyes jelenségeit éppúgy mint a XX. századi francia filozófia kísérleteit; a fasizmus elleni eszmei küzdelem jegyében fogant műveket; s azok bírálatát, akik német író létükre, immár a sztálingrádi iskolában sem tanultak semmit.

A szerző maga is érezte a 16 év terméséből válogatott írások egyetlen színvonalát és módszerét, mégis változatlanul közölte most őket, mert valamennyit összefogja egyetlen törekvése: a realizmusnak s az irodalom humanista szellemének szüntelen kutatása. S e kétarcú, egységes problémának nagy jelentősége van a németiség számára.

Mayer különös érdeklődéssel fordul a XVIII. sz. angol regényirodalma felé. Három nagy tanulmányt szentel *Henry Fielding*, *Tobias Smollet* és *Laurence Sterne* munkásságának. Az idős Goethe egy ízben rezignáltan jegyezte meg: „Tőlük vettük az irodalmat.” S valóban a foudális élet ellen lázadó franciák mellett a realista angol regény volt a német szellem leghatékonyabb erjesztője Lessingtől Goetheig, sőt az egész XIX. századon át is. Mayer elemzésében életre kel előttünk a XVIII. sz., az angol nép történetének e komor időszaka. A két György uralma idején úzik el tömegesen földjükről az egykor Cromwellt támogató szabad parasztokat. E kor a manufaktúrák kialakulásának, az eredeti tőkefelhalmozódásnak kora. Megcsappan a lét- és vagyónbiztonság, az utakon seregesen kóborolnak a rablók, kialakulnak a városi nyomorvedek; a társadalmi életet átszövi a korrupció, a kíméletlenség. Egymásután születnek a panaszos vagy az elvagyódást kifejező művek: Defoe és Swift írásai, John Gay koldusoperája, amely egyenes őse B. Brecht *Dreigroschenoperjének*. A polgár emancipációs igényei Richardson szentimentalizmustól túlradó *Pamelájában* jutnak kifejezésre. E mű rendkívüli hatást vált ki Németországban, Klopstock, Wieland, Lessing szívja magába (*Miss Sara Sampson*), megtermékenyíti az egész Aufklärungot; legteljesebb diadalát a *Wertherben* éri el.

Henry Fielding *Joseph Andrews*-a (1742), *Tom Jones*-a (1749), T. Smollet *Roderich Random*-ja (1748), nem könnyes érzékenységgel nézik ezt a világot; hús-vér hősök ők, erényekkel és hibákkal. Nemesi származásúak, s míg végig gázolnak a közvetlen mából vett ezernyi keserű élményen, *felülről* képesek átlátni, s festeni e gyótró kort. A realista ábrázolás e benső dialektikája emeli túl pl. a *Roderich Random*-ot a *Gil Blas*-típusú pikareszk regény szemléleti lehetőségén. Fielding és Smollet Cervantes tanítványai, s gúnyval vagy öniróniával határozottan foglalnak állást hőseikben.

A századközep azonban egyben az ipari forradalom kora is. A társadalmi rétegek átrendeződnek; kialakulnak a proletártömegek, a burzsoázia, ellanyhul a wigh—tory ellentét. A nagy társadalombíráló regények és erkölcsrajzok kora ezzel lejár. Mayer meggyőzően mutatja ki, hogyan válik lehetetlenné már Smollet késői regényeiben az új

körülmények ábrázolása a régi eszközökkel. Már Smollet-nél, de különösen L. Sterne *Tristram Shandy*-jében a cselekményt kiszorítja a felfokozott szenzualizmus; érzések, hangulatok veszik át az uralkodó szerepet; az érzelmesség itt már nem csupán az egyoldalú racionalizmussal szemben való visszahatás, hanem a valóság kritikai ábrázolásától való elfordulás is. E feszültségek teremtette egzaltáltságával Sterne regénye a realista regényírás paródiája is egyben. S Mayer e regényt, amely a haladásban megtorpant, s a megmaradás principiumát előtérbe helyező osztályok érzésvilágának széles skáláját tárja fel, színes és érzékletes képet fest a korról, s mely oly nagy hatást váltott ki Goethe-től II. Hesséig, bár irreális eszközökkel alkotott, de mégis realista műnek tartja. A realizmus fogalmának ilyen széles értelmezését, tisztázatlanságát később is megfigyelhetjük Mayernél, ami persze az 1950-es évek elején nem egyedül az ő sajátossága.

Diderot-ról szóló tanulmányában Mayer, miután filológus alapossággal ismerteti az író-filozófus életét, s rendkívüli hatását a német felvilágosodásra; két igen érdekes szempontra hívja fel az olvasó figyelmét. Ismeretes, hogy Lessing Diderot-t a polgári drámaelmélet és gyakorlat mestereként tisztelte. A *Père de famille*-ben egyenesen a dráma történetének fordulópontját látta. Goethe is rajongott Diderot-ért, lefordította *Le Neveu de Rameau*-t, s egyfolytában olvasta végig a *Jacques le fataliste*-et. S mégis úgy tűnik: a német polgári dráma úttörői egy lényeges ponton ellentétbe kerültek Diderot-val. Ő, a polgári tudat magas fejlettségi fokán álló művész, a színpadon világos társadalmi konfliktusokat követelt, a rendek összeütközését. A németek viszont Lessingtől Herderig a polgári individualitás védelmének talaján állva, karaktereket követeltek osztályjellem helyett. Mayer kimutatja, hogy ez a látszólagos ellentét nem elválást jelent, hanem csupán a francia és német fejlődés egyenetlen ritmusából létrejövő fáziskülönbséget, amit Lessingék fokozatosan leküzdének. Maga Herder jegyzi meg 1794-ben, hogy helyes a diderot-i igény, s igazolásul ironikusan éppen Lessing *Emilia Galotti*-jának hercegét említi.

Mayer a *Jacques le Fataliste*-t, Diderot e késői művét elemezve Plehanovval vitázik. A *Rameau*-t, a *Jacques*-t s a természettudományos evolúciót kifejtő *Pensée sur l'interprétation de la nature*-t stb. figyelembevételével azon a véleményen van, hogy Diderotnál, aki eljutott a deizmustól a filozófiai materializmusig, nem csupán zseniális villanásait látjuk a dialektikának, hanem ez a módszer ellentétben a többi enciklopedista mechanikus szemléletével, összvilágképének alapja. A dialektika segítségével Diderot a *Jacques*-ban már túllát a polgári társadalmon akkor, amikor még maga is ennek megvalósításáért küzd.

A német klasszicizmusról Mayer négy tanulmányt közöl. Ha meggondoljuk, hogy a fasiszta „irodalomtörténet” milyen proskripciót és hamisítást hajtott végre a német kulturális múlt gleichschaltolásával, érthetővé válik a szenvedély, amellyel Mayer Goethe művészetének materialista alapszövetét; Goethe és Schiller *realista* művészetelméletét bizonyítja. Goethe hosszú utat tett meg, amíg Itáliában véglegesen rádöbnt a természet és művészet benső törvényszerűségének egységére. Itt fedezi fel Homéroszt s itt alakul ki szemlélete a növény és állatvilág ösfenomenjének természetéről. Mayer művek és életmű elemzésén át jut el annak megállapításához, hogy mint alakul át Goethénél a valóság igazságának felismeréséhez és ábrázolásához szükséges „Phantasie” fokozatosan „Gefühl”-lé; hogy fejlődik ki az az egzakt *érzéki* fantázia, amely a szárnyaló képzeletet s a mély törvényszerűségek ismeretét ötvözte egybe a műalkotás teremtőjévé. A goethe-i realitás-fogalmat elemző tanulmányhoz tartozik szorosan a Goethe és Hegelről szóló esszé. A *Római elégiák* s a *Gott und Welt*-ciklus elemzéséből Mayer megállapítja: Goethénél a szellem önkifejlésének folyamatát az aktív emberi tevékenység helyettesíti; ez az „Urphänomen” lényege. Goethe reálisabban értette meg a természeti és szellemi világ dialektikus egységét, mint Hegel; úgyszólván a materialista dialektika talaján állt. Itt Mayer bírálja Lukács helytelen nézetét, aki szerint a materialista Goethe-

nek nem volt érke a dialektikához. Egyébként a realizmus, mint művészi követelmény elméleti formában is kifejezésre jutott Goethenél, 1879-ben közzétett *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* c. tanulmányában. Itt Goethe elutasítja a természetutáni ábrázolás szolgai módszerét, a szubjektivistá Manier-t s a *Stil*-t helyezi előtérbe, amin Mayer — bizonyos túlzással — a polgári realizmus elvi megfogalmazását érti. S úgy véli, hogy Schiller a „Räuber”-hez írt második előszavában szintén e goethei értelemben vett *Stil*, vagyis az esztétikai realizmus mellett tesz hitet. Schiller ugyanis Franz Moor alakjában a jó és gonosz egymásnak feszülését, mint a természeti igazság alkotta összetett jellemet állította a színpadra.

A Sturm und Drang forrongó érzés és eszmevilágából született Schiller-darabok a német polgár önmegvalósulásának, emancipációs törekvéseinek a felvilágosodástól és humanizmustól áthatott művei; a németiség legkövetelőbb vágyainak reális tükrözése. Mayer megfosztja hitelétől azt a legendát, mintha Schillerben a jakobinus diktatúra hatására torpant volna meg a drámaíró, s huzódott volna vissza évekre a történelem és esztétika tanulmányozásához. Schiller 1789. máj. 26-án tartott jénai székfoglaló beszéde a bizonyíték rá, hogy felismerte: a Sturm und Drang forradalmisága befejeződött már. (Előbb, mintsem Franciaországban az igazi forradalom kitört volna.) A német valóság messze elmaradt Schiller forradalmiságától, s ő úgy oldotta meg a konfliktust, hogy eszméiből mitsem engedve a történelemhez fordult drámai helyzetekért, hogy azokkal nevelje a német népet. (*Das Ideal und das Leben.*)

Mayer elemzései — mivel nem fogják át a goethe—schilleri életmű teljességét — nem mentesek bizonyos egyoldalú túlrাজolástól. Mégis komoly kísérletet jelentenek a német klasszicizmust elvont fényben ragyogtató elméletek eloszlatásához, s eredményes igyekezettel mutatnak rá azokra a dialektikus és realista-materialista elemekre, amelyek az idealista koncepción belül is a német klasszicizmus alapszövegét alkotják.

Az 1950-es évek elején számos francia regény új kiadásához írt Mayer előszót. Közülük felvette kötetébe Balzac *Elveszett illúziók* és *La Rabouilleuse* c. regényéhez, valamint Flaubert *Madame Bovary*-jához írt tanulmányát. Ezek az írások is mutatják, hogy Mayer nemcsak irodalomtudós, hanem tanár is. Didaktikus alapossággal felvázolja hőse életét, korát, műveit, s végül megmutatja, milyen helyet foglal el a tárgyalt regény az író oeuvre-jében. A francia kritikai realizmusról alkotott, ma már általános képből Mayer a tökéletes rend mély kultúraellenességét és antihumanumát emeli ki. A Rastignac-ok, Lucien de Rubempré-k, a Philippe Bridau-k egyéni érvényesülése csak saját morális süllyedésük útján lehetséges. Hova lettek a polgári életből és a polgári irodalomból a XVIII. századi angol regények érvényesülő hősei, s az olyan kibontakozó tehetségek, mint Wilhelm Meister? A *Kurtizánok tündöklése és nyomorúságában* Lucien már nem cselekvő, aktív hős többé, hanem „Geschöpf” csupán, üzött teremtmény, akit morális autonomia híján az író sem éltethet tovább. E kor előrehaladó hősei a Vautrin-Collin-ok, akiket lelkiismeretnélküli saját képére gyúrt ez a társadalom.

Mayer Lucien de Rubempré bukásában a polgári realista regényábrázolás fordulópontját látja. Flaubert már nem léleklizik együttl hőseivel, nem feszíti alakjait a robbanékony előretörés. Az „impassibilité”, a szenvtelenség uralkodik itt. Flaubert is szeretne volna megmutatni a nagy érzelmeket, az élet poézisét; de nem tehetette, mert ebben az életben nem volt poézis már, csak kicsinyes érzelmek és nagy frázisok voltak csupán. Bovaryné tragikomédiája az, hogy nem veszi észre: érvényesülni vágyó fiatalasága, szépsége, szenvedélyei aprópénzként folynak el a provinciális, jelentéktelen Don Juanok kezén. Flaubert-nek akarata ellenére sem sikerült teljesen letérnie a realista ábrázolás útjáról, ezért a *Madame Bovary*t inkább tekinthetjük a nagy polgári realizmus utóhangjának, mint egy későpolgári antirealista irányzat kezdetének.



A múlt század francia irodalmának tárgyalását egy-egy Rimbaud-ról és Verlaine-ről a 40-es években írt kevésbé jelentős, artisztikus szemléletű tanulmány mellett még Victor Hugóról, az író 150. születési évfordulóján (1952) elmondott beszéde egészíti ki. Mayer Hugot is a realistákhoz sorolja; olyan realista ő — úgymond — akinek forradalmi romantikájában a nagy francia forradalom eszméi lobognak olthatatlanul. Műveit az emigráns Büchner és Freiligrath fordítják, eszméi megtermékenyítik Verdit, az olasz felszabadulási mozgalmat. Hugo, bár nem értette meg a 48-as júliusi és a 71-es proletárforradalmat, mindig hű maradt a demokratikus, a humanista eszmékhez. Ezért kellett III. Napoleon Franciaországából menekülnie. Mayer Hugot, mint a népek barátságának nagy harcosát is tiszteli. Hugo romantikáját, éppúgy mint Mickiewicz-ről írt tanulmányában a lengyel romantikát élesen megkülönbözteti a beteges, reakciós német romantikától, amely egyes pozitív vonásai mellett is a Szentszövetség kora eszményekben csalódott polgárságának hamis életszemlélete volt. A forradalmi romantika a weimari klasszicizmusban gyökerezik — állapítja meg Mayer. Goethe és Schiller nélkül elképzelhetetlen Byron, Gérard de Nerval, Puskin, Mickiewicz romantikája. Mickiewicz Napoleonban Lengyelország felszabadítóját látta és sohasem értette meg teljesen a napoleoni háborúk hódító jellegét. Egész életművére a hazája felszabadulásáért folytatott küzdelem nyomja rá bélyegét. A *Pan Tadeusz*, a *Konrad Wallenrod*, vagy a *Dziady* a romantikus-reális hazaszeretetet alkotta művek.

Legtöbb tanulmányára jellemző — szenvedő és régmúlt igealakokkal ódon veretűvé formált, kissé „professzoros” — stílusát Mayer a romantika elemzésénél friss lendülettel váltja fel. Lelkesedéssel elemzi azt a mély változást, amely a világ jelenségeiben rejülő poézisre, az érzelmek gazdagságára, az emberi lélek bonyolult, finom árnyalataira, a kifejezés zenéjére nyitotta meg minden igazi művész szívét.

Mayer más népek irodalmát mindig a német irodalommal való kölcsönhatásukban vizsgálja. Különösen látható ez a *Német regény a XIX. sz.-ban* és a *Német irodalomvilágirodalom* c. kötet címadó tanulmányában. A nemzeti irodalom német földön Lessingtől a romantikáig megvalósult. Goethe a *világirodalom* fogalmát már a Szentszövetség korában kialakult heves nacionalizmus ellenében alkotta meg, s annak tartalmát nem a kozmopolitizmusban látta, hanem a népek kölcsönös kulturális érintkezésében, a szellem termékeinek átadás-átvételében. De vajon mi az oka — veti fel Mayer a kérdést —, hogy Goetheék után a Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Thackeray, Gogoly, Turgenyev, Tolsztoj sorból hiányoznak a német nevek? Keller és Fontane sohasem váltak igazán szerves részeivé a világirodalomnak. Mayer (Lukács nyomán) azt állapítja meg, hogy amely korban a német író a társadalmi haladás élén járó osztály életét és eszmévilágát fejezte ki, szavát mindenkor meghallották a világban. Amíg azonban a múlt század nagy realistái az élet totalitását ábrázolták, addig a német írók csak szűk polgári önarcépet nyújthattak olvasóiknak; hőseik nagy célokra csak saját boldogtalanságuk árán törhettek, s ezért a „bensőségbe” menekültek, a rezignációt választották. Így vezet az út Raaben át H. Hesseig. Gutzkow, Freytag, és Stifter kísérlete sem jelent döntő változást a 48-as polgári forradalom utáni német élet ábrázolása terén. Gerhart Hauptmann nagy lélekzetű indulása romantikába csap át, s Wagner szerzi meg csupán újra a kétes hírnevet a német művészet számára. *C. F. Meyer és a Jürg Jenatsch* c. tanulmányában (amely egyébként a *Bovaryné* mellett a kötet legszebb esszéje) — Mayer svájci földön sem lát vigasztalóbb képet. Jürg Jenatsch alakjában a nemzeti egység eszméje és a pesszimizista történetfilozófia kel életre és bukik el. Az imperialista ideológiák előszele statisztává törpíti a népet, istenné emeli a hőst. Mayer nem eseményeket ábrázol, hanem állóképeket fest. Minden főnévnek, személynek jelzője van, a tulajdonságok merev „készaruk”. A realista művészet megmerevedésének vagyunk tanúi. G. Hauptmannak külön tanulmányt szentel Mayer. Mebring éles elutasítása ellenére ő tanulságosnak ítéli e bonyolult

életmű vizsgálatát. 1912-ben kifejtett drámaelméletében Hauptmann lemondott a dráma konfliktus megoldásának tudatformáló szerepéről, s a művet csupán az élet fájdalmas és mély problémája egy formulájának tartotta. Érthető, hogy weimári korszak nemzeti drámaírója lett. A fasizmus alatti szomorú állásfoglalásával azonosan a benső gyötrelmem szomorú stációt is megjárta. 1945 utáni készségét az „újrakezdés”-hez már elgyengítette a pesszimista elerőtlenedés. Hauptmann életművének teljes feldolgozása valóban elvégzendő feladat; a mi lapjaink színikritikáinak óvatos, semmitmondó körülírásai is ezt a hiányt jelzik.

Mayer Thomas Mannban látja a németység világirodalmi rangú képviselőjét Goethe óta. (*In memoriam Th. Mann. — Leiden und Größe Th. Manns.*) Thomas Mann az átmenet korának, a polgári világ elmúlásának nagy krónikása volt. Halhatatlanságát az biztosítja, hogy remekművekbe foglalta ezt a kort, s amikor belátta: hiába jár többé az eltűnő polgár nyomában, hiába kéri számon a polgártól a művészetet, nem a pesszimizmus felé fordult, mint legtöbb kortársa már a századfordulón, hanem következetesen leszámolt Schopenhauerral, Wagnerral, Nietzschével, fiatal évei nagy élményeivel; s megtartva minden értékeset a polgári kultúrából, igenlően ismerte fel az új szociális rend kibontakozását. Mélységes humanizmusa és racionalista hite képessé tette őt arra, hogy *Dr. Faustus*-ában a pokol tűzén égesse el a hazáját és a polgári kultúrát is lángbaborító ördögi örökséget.

Bertolt Brecht műveit három tanulmány értékeli. Már Shawról szóló cikkében (*Der Dramatiker Bernard Shaw*) kiemeli a dráma epikussá válásának azokat a jegyeit, amelyek Brecht drámájának is fontos jellemzői lesznek. Mayer kísérletet tesz arra, hogy már a húszas évek kezdetén élesen elhatárolja Brechtet az expresszionistáktól. Brecht fő erényének tartja, hogy a jellemábrázolás elvontsága mellett is nagy hatással kényszeríti a nézőt, hogy az ítéletet mondjon a kíméletlenül eléjétárt konfliktusról. Mayer úgy látja, hogy Brecht minden forradalmisága és lázadása ellenére is számot vetett a német valósággal, bizonyos kompromisszumot kötött, s ez akadályozta meg abban, hogy drámája szocialista drámává fejlődjék.

A formailag rokon vonásokat mutató *Optimista tragédiát* elemezve (Berlinben 1951-ben mutatták be) mutat rá Mayer Visnyevszkij és Brecht szemléletének különbségére. Brecht a *Sankt Johanna der Schlachthöfe*-ben megáll a szigorú kritikánál, amit az egyéni erkölcsösség és a polgári társadalom részvéltlensége közötti konfliktus felett gyakorol. Visnyevszkij feloldja ezt a problémát. Nála, a szocialista realista drámában megteremtődik az egyéni erkölcs és társadalmi érdek szoros összhangja. Schillernél az orleans-i szűz csak halálával válthatja meg „bűnét”, hogy nő léteére harcba szállt. Mayer Schillerral szemben csupán abban látja itt a nőiesség problémáját, hogy az nem áll ellentétben az eszmék harcossá válásával: A mi kritikánk pedig helyesen rámutatott, hogy Visnyevszkijnél a komisszár nő-volta azt hangsúlyozza: a párt eszmei ereje attól függetlenül győz, hogy annak hordozója esetleg törékeny ember.

Az orosz ill. szovjet és német irodalom egymásra hatásáról írt tanulmányában Mayer elemzi a múlt századi orosz realisták hatását, majd a weimári kor színházi kapcsolatait (Tajrov), a német emigránsoknak a szovjet irodalommal való találkozását, s jelzi azt a nagy munkát, amelyet ezután kell még elvégezni egymás eredményeinek megismerésére. A német irodalomnak E. Weinert és J. R. Becher példája nyomán alkotó módon kell elsajátítania a szovjet irodalom szocialista eszmeiségét, hogy híven tudja kifejezni a valóságot, s szembeállhasson a nyugatról beáramló kozmopolita nihilizmussal.

Mayer heves ellenzője a kívülálló krónikás szerepét játszó írói gyakorlatnak. Ebben a Flaubert-i „impassibilité”-t érzi, a művet átforrósító szenvedélyes állásfoglalást hiányolja. Emiatt bírálja Feuchtwanger *Hässliche Herzogin*-ját s Arnold Zweiget, akinek *Grischaciklus*-ában az író megnyilvánuló kívülállását, „planetáris” szemléletét nem egyszerű

kompozíciós elemnek, hanem A. Zweig világnézete egy káros elemének tartja. Ez pedig nem más, mint S. Freud elmélete az emberi gonoszság eredendőségéről és leküzdhetetlenségéről. Ennek tudja be Mayer azt is, hogy Bertin keveset tanul e nagy „Erziehungsmagában”; s a hűvös szemléletnek, hogy Pahl és Lebende perifériális alakok maradnak, míg a felső osztályok világát szélesebben ábrázolja az író, éppúgy mint Feuchtwanger, akinél a nép csupán a tömeg, a statisztéria szerepét játsza. Mayer szemléletével A. Zweig esetében alig lehet egyetértünk, hiszen ha a valóság ábrázolását kérjük számon az írótól vajon e valóság nem azt mutatta-e, hogy a Pahlók és Lebchdek hősiek erőfeszítése ellenére a német kispolgári értelmiség gyenge tanuló volt s maradt, sőt 1933-ban egyenesen megbukott. A. Zweig semmilyen írói módszerrel ezt a valóságot másképp reálisan nem ábrázolhatta volna. Mayer a történeti regénytől helyesen kéri számon, hogy korunkhoz szóljon, s itt A. Tolsztoj I. Péter-e a példa. Mégis következetlenül szeméretti H. Mannnak, hogy *IV. Henrikjében* bántóan ütközik ki a Harmadik Birodalomra való vonatkoztatás. Abban igaz van Mayernek, hogy az *I. Péter* megragadóbban ábrázolja a nép és uralkodó viszonyának történeti és társadalmi folyamatát, míg Henrik humanitása individuális marad; de semmiképpen sem helytálló a művésziesség rovására menő aktualizálás vádja s különösen érthetetlen ez Feuchtwanger *Der falsche Neroja* esetében, ahol viszont nem a IV. Henrik értelmében vett történeti regényről van szó, hanem nagyonyis célzatos Führer-paródiáról. Mayer ilyen ítéletei elméleti tisztázatlanságból származnak, vagy abból a módszerekből, hogy gyakran von le kellő elemzés nélkül konzekvenciákat, s az olvasó kénytelen megelégedni kész eredményekkel.

1957 októberében a Berlinben tartott kulturális konferencián A. Busch bírálatot mondott Mayer professzor nézeteiről, aki többek között a polgári dekadencia irányzatát is a szocialista-realista művészet örökségének tekintette. A 40-es évek elején a polgári kultúra válságáról írt néhány tanulmányának rezignált csengésű megállapításain kívül e kötet nem jelzi Mayer ilyen nézeteit. Sőt E. A. Poe-ról, Stevensonról, Giraudoux-ról, Henri Bergson filozófiájáról vagy *A kultúra krízisétől és az új zenéről* 1940–49 közt írt tanulmányai mutatják: Mayer tisztában van azzal, hogy e kor a polgári kor vége. Gide, Proust, Valéry, Rilke, Hofmannstahl, Kafka, Pirandello, Joyce művei számára a dekadens kultúra végtermékei, amelyek rejtve vagy nyíltan magukban hordozzák a szorongást, az embertelen félelem, a megfoghatatlanul elúszó idő pesszimista érzését; az irracionális és a filozófiai intuíción alapuló költészet fogalmait. S ezt az irreális, antihumanista költészetet Mayer elutasítja. A hamis bensőségesség és a világtól elidegenedett költészet gyógyírjául Adrian Leverkühn intelmét tanácsolja: „Gondoskodjatok olyan rendről emberek; amely lehetővé teszi a szép alkotást”. Ezt a rendet Mayer a szocializmusban találta meg. Maró gúnnyal elemzi a nyugat-németországi kiadóknál megjelent silány versészetet. „*A német irodalom és a máglya*” c. cikkében kimondja: „Azok az írók is felelősek voltak a könyvégetésért, akik úgy gondolták, hogy az ő költészetük tér és idő felett lebeg.” S különös szenvedéllyel bírálja az olyan élő német írókat, mint az erkölcs nélküli Gottfried Benn vagy Ernst Jünger, aki a fasiszmus idején az emberi fájdalmat, a háborút, a barbarizmust dicsőítette a polgárelenenség álarca mögött a „vivere pericolosamente” Duçe-i eszméjét, s a lángban álló európai városokból felkelő „életet” énekelte. Mayer a ma is fertőző Jünger és tanítványai (Jünger und seine Jünger) ellenében Rosa Luxemburg szavaival figyelmeztet: „Az imperializmus győzelme a kultúra megsemmisüléséhez vezet, a szocializmus győzelme a barbárság pusztulásához.”

Illés László

## Az ausztráliai irodalom

*Australian literature. A bibliography to 1938.* By E. Morris Miller. Extended to 1950. Edited with a historical outline and descriptive commentaries by Frederick T. Macartney Angus and Robertson, Sydney—London—Melbourne—Wellington 1956. pp. 1156

Magyarországon a világirodalmi érdeklődés az angol nyelv alkotásai iránt megrekedt a nagybritanniai angol és az északamerikai angol irodalomnál. Sem szakértőnk, sem eszközünk nem akadt a Brit Nemzetközösség nagyobb államterületeinek, a dominiumoknak irodalmát fölmérni. Újzéländből ugyan Katherine Mansfield angliai sikerei nyomán belekerült a 30-as évek érdeklődésébe, de sem Kanada, sem India, sem Ausztrália vagy Délafrika sem tudatta irodalmi létezését a magyar közönséggel, pedig valamennyi soknépű, soknemzetiségű államszövetség önmagában is. Hozzájárult ehhez persze a már közmondásos egynemzedéknyi késés is, de van ennek, mint éppen az ausztráliai irodalom esetében látni fogjuk, mélyebb társadalmi oka is: ezek az irodalmak, az őket létrehozó társadalmak eredeténél és jellegénél fogva, elsősorban nem polgári, hanem népi-szociális, sőt nem egy esetben, vagy döntő korszakban és személyiségben, szocialista származásúak és hivatásúak. Nem véletlen, hogy az utolsó évek legnagyobb hazai fordítás-sikerei közé került két ausztráliai regényíró műve. Az egyiké, James Aldridge-é két kiadást is megért, Frank Hardy pedig azzal tüntette ki a műve iránt érdeklődő hazai közönséget, hogy múlt ősszel meg is látogatta Magyarországot. Az ausztráliai szocialista irodalom nemzeti szerepére jellemző, hogy Hardy megállapításai egybeesnek, sőt a történelmi értékelést tekintve azonosak is, az alább ismertetendő hivatalosnak minősülő, de mindenestre történelmi fordulatot jelentő ausztráliai irodalmi helyzetfelméréssel.

Ez a mű az ausztráliai irodalom eddigelé legnagyobb, legtudományosabb és legbővebb összefoglalása. Egyszerre irodalmi lexikon, irodalomtörténeti táblázat, bibliographie raisonnée, minőségi kiértékelés és antológia. Anyagát elég tágra fogja: beletartoznak mindazok az angol nyelvű írók, akik valamiféle összefüggésbe kerültek Ausztráliával, tekintet nélkül arra, hogy ott születtek-e, vagy sem; ott telepedtek-e le, vagy sem; ide tartoznak azok is, akik csak átmenetileg tartózkodtak itt, de olyanok csak véletlenül, nem tervszerűen kerülhettek a könyvbe akik Ausztráliáról írtak de ott nem jártak. A könyv eredete a melbournei egyetemi nyomda 1940-ben kiadott első kísérletéhez nyúlik vissza, mint úttörő elődjéhez, de az akkori anyaggyűjtés nélkülözötte a literary approach (irodalmi értékelés) rangját. Hasonló természetű munka, de ezen túlnyúló a Percival Shere kiadásában 1949-ben megjelent *Dictionary of Australian Biography* (Ausztráliai életrajzi lexikon). Ez a munka nyersanyagát a sidney-i Mitchell Library Australiana-gyűjteményének, a legátfogóbb ausztráliai vonatkozású nyomtatványgyűjtemény létének köszönheti.

A kötetnek egyébként esszéiből jólismert és Angliában is becsült szerkesztője az első huszonhat oldalon kitűnő irodalomtörténeti összefoglalást ad bevezetőként. A kötet maga betűrendben közli az írók adatait, bőséges életrajzi vázlatot adva és a jelentősebb írók műveiből kielégítő szemelvényeket nyújtva. A bevezetés a költészet, elbeszélés, esszé, kritika, leíró művek, dráma, antológia, nyomdai első művek fejezetcímei alatt,

összegezi a távoli irodalom kialakulását. Az egész irodalomról így összefoglaló képet nem ad, de az egyes műfajokon belüli sorrendet összevetve az egyes kiemelt nagyságok értékelésével az ausztráliai irodalom jellemző vonásai mégiscsak kibontakoznak.

Az ausztráliai irodalomról Frank Hardy méltán mondhatta magyar kérdezősködőjének (*Nagyvilág*, 1957. nov. Forgács Marcell, *Beszélgetés Frank Hardyval az ausztráliai irodalomról*. 1254—56. l.): „Ha végigtekintek az angol-szász népek irodalmán, véleményem szerint ma Ausztráliában legkedvezőbb a helyzet. Ennek magyarázata a sajátos ausztráliai körülményekben rejlik. Ezek a körülmények tették ugyanis lehetővé, hogy a mai ausztráliai irodalom első sorban a munkásosztályra és a demokratikus irányzatokra támaszkodik.”

A leghamarabb kialakult két műfaj a kalandos elbeszélés és a ballada. Gyakoriak Ausztráliában a novella-antológiák, a gyűjteményes elbeszélés-kötetek. A *Bulletin Story Book* történeti sorozata hatvan szerzőtől hoz elbeszélést. Legjobb Henry Lawson. Jellegzetesen ovalalósi irodalmi termékek Dovell O'Reilly bush-storyjai. (Bush az ausztráliai belső területek, túlnyomórészt a föltöretlen bozót megjelölése, a balladák világában is uralkodik.)

Az esszé-irodalomból A. T. Strong és Eric Partridge emelkedik ki. A kritikában A. G. Stephens kevés kötete az irodalmi érték-meghatározás fontos jelensége. A század végén a *Red Page of the Bulletin*, később a *Bookfellow* a kritika úttörője.

Az irodalomtörténet 1896-ban hozza létre első jelentős művét: ez Desmond Byrne *Ausztráliai írók* c. műve. 1898-ban Turner és Sutherland *Az ausztráliai irodalom fejlődése* címmel publikál. Zora Cross, Nettie Palmer, C. Hartley Grattan értékes részlet-tanulmányokkal lépnek föl. Az első

összefoglaló irodalomtörténet H. M. Green *Az ausztráliai irodalom fővonalai*, alapvető mű. A dráma már 1835-ben megindul, az első versdráma 1842-ben jelenik meg. Az egyetlen érdekesebb drámaíró Haddon Chambers.

Jelentősebbnek tűnik a költészet eredetibbnek látszó folyama. Már 1810-ben megéneklük keserveiket az odakerült boldogtalanok. Charles Harper, Henry Kendall, Adam Lindsay Godron a nagyobb nevek. A legjelentősebb, legeredetibb és legnemzetibb, de egyúttal éppen a legszociálisabb és legnépibb műfaj az egész ausztráliai irodalomban a ballada, a műballada. Ebben a műfajban erősen népies vonásokkal kevert nyelven az ausztráliai közfoglalkozások valamennyien sorra kerülnek, a csikós, a juhász, a farmer, a bányász s a tengerész keservei leginkább a balladákban tűnnek ki. A két legjelentékenyebb ballada-költő: Henry Lawson és Andrew Barton Paterson.

A regény főbb képviselői: Henry Savery, Mrs. Campbell Praed, Ada Cambridge.

Az ausztráliai író, európai vagy amerikai szaktársaihoz képest, hasonlíthatatlanul nagyobb szerepet visz a közéletben, többet utazik, jobban részt vesz, különösen az első világháború óta a kontinentális világtörténesekben, ezért tapasztalatkincese mérhetetlenül nagy. A német romantikától kezdve az angol-, francia, olasz és orosz irodalom megsokszorozódott ösztönző erővel hat rájuk. Egy-egy írói életrajzból az emberi élet és írói-tudósi alkotás érdekes és nekünk szokatlan méretei és összhangjai tárulnak elénk. Gyakoriak már a múlt század második felében a Brit Birodalom különböző részeit bejáró-végigdolgozó írók. Századunkban az első és második világháború okozza látóköriük nagy tágulását. Az állami élet magasabb posztjait be-

töltő írók elég gyakoriak itt, de vannak magasrangú katonákból lett történeteszek és az európai harctereket végig járt baloldaliak s az óceánokat és Keletáziát végigszolgált szerzők. Irodalomtörténeti lexikon alapján nehéz értékítéletet alkotni egy egész irodalomról, de ez a kötet azt bizonyítja, hogy népi-szocialista jellegének domináns szerepe miatt érdemes lenne az ausztráliai irodalommal

alaposabban foglalkoznunk. Mind a bush-balladák, mind az elbeszélések megérdemelnének egy-egy válogatást vagy talán még érdekesebb lenne az egész antológiát összeállítani. 1848—49 óta a magyar—ausztráliai történelmi kapcsolatok kiszélesedő áramlata felszínre veti egy ilyen antológia szükségességét és igényét.

Gál István

### Román és germán filológia. Tanulmánykötet V. F. Sismarjov akadémikus tiszteletére

*Романо-германская филология. Сборник статей в честь академика В. Ф. Шшмарев а*  
A Leningrádi Zsdanov—Egyetem kiadása, 1957. 352 p.

A tavaly elhunyt kiváló leningrádi romanista, V. F. Sismarjov akadémikus 1954-ben ünnepelte 80. születésnapját. Erre az alkalomra szerkesztették szovjet romanisták és germanisták a jelen emlékkönyvet, amely — noha az évfordulóhoz képest kissé megkésve látott napvilágot — rendkívül tanulságos áttekintést ad a szovjetunióbeli modern filológia mai állapotáról és érdeklődési köréről.

Mindenekelőtt értékes nyereség a kötetben Sismarjov legfontosabb munkáinak könyvészeti áttekintése. Bár teljes bibliográfia s az életműnek ehhez csatlakozó *összejoglató* értékelése (olyan, aminő pl. a Báezi Gézáé Pais Dezsőről a *Pais-Emlékkönyv*ben) feltétlenül még hasznosabb lett volna, így is tanulságos és elgondolkoztató együtt látnunk Sismarjov pályájának legmaradandóbb alkotásait : korai műfaj történeti vizsgálódásait, G. Machaut-kiadását (Párizs, 1909), a középkorvégi francia lírának szentelt nagy monográfiáját (Párizs, 1911), Marot-tanulmányait (1914—1929), a baszk nyelvről írt cikkét (1940), spanyol filológiai dolgozatait (1941), olasz irodalomtörténeti vázlatát (1941), francia történeti alakjánát (1951), a délkelet-európai romanizmus kialakulásáról s a moldvai nyelvről írt emlékezetes tanulmányát (1951), végül pedig, de nem utolsósorban jeles ófrancia olvasókönyvét, a hozzá készült szótárral együtt (1955).

Már a pusztá felsorolás jól érzékelteti nemesak Sismarjov érdeklődésének igen széles skáláját, hanem mélységét is : mutatis mutandis, olyanféle romanista-egyéniséggel állunk szemben, aki, mint Vossler és Bertoni, igazi filológus, azaz egész működésével nyelvészet és irodalomtörténet oszthatatlan egységét példázza, s akinél az alapos nyelvi, sőt nyelvtörténeti kultúra kitűnő eszközzül szolgált a neolatin irodalmak módszeres búvárlásához.

Örvendetes tény, hogy voltaképp ugyanezt a sokoldalúságot mutatja a nyilván jórészt Sismarjov tanítványainak írásaiból szerkesztett tanulmánykötet is. Ha folyóiratunk jellegének szemmeltartásával el is tekintünk e nyelvészeti adalékok részletes elemzésétől,<sup>1</sup> még mindig nehéz röviden bemutatni a különböző témáknak szinte kalcidosz-

<sup>1</sup> Természetesen sok kiváló akad ezek közt, mégpedig elsősorban a nyugati román nyelvek mondattanára vonatkozóan. Hadd említsük M. A. Borogyina érdekes jegyzetét a franko-provençal nyelvjárásokról francia és provençal jövevényszavairól (77—86.)

kópszerű változatosságát. A kötet elrendezése a szerzők nevének abecésorát követi; e merőben mechanikus elv alkalmazása helyett próbáljuk inkább — mint egyik korábbi ismertetésünkben — kronológiai tablóba helyezni az itt felvillantott problémaköröket.

Az *ókort* — ha nem említjük a különböző cikkeken elszórtan található antik vonatkozásokat<sup>2</sup> — két közlemény képviseli. Kellemes meglepetés *B. A. Larin* cikke az óind poétikákról (195—208) s különösen az abban található stilisztikai megjegyzésekről. Larin, aki már korábban is írt e tárgyról, most a *Vāmana* címen ismert traktátus (9. sz.) első részének teljes fordítását teszi hozzáférhetővé. — Jelentékeny adalék a Ja. M. Bogoszkij is, aki az *Aeneis* Dido-jelenetéhez (IV : 37—8) fűz újszerű, de minden bizonyossággal elfogadható magyarázatot (74—6).

Ami a *középkort* illeti, itt az epika tárgyalása dominál, amennyiben A. A. Szmirnov Marie de France lai-iról írt tanulmányt (263—280), M. I. Sztjeblin-Kamenszkij pedig az óízlandi nemzeti „saga”-ról (281—290). Az első cikkben Szmirnov — aki egyébként nevét azzal is ismertté tette, hogy 1938-ban ő adta ki oroszul Bédier közkedvelt Trisztán-feldolgozását — elsősorban azt vizsgálja, többek közt Spitzer nyomán (vö. ZfRPh. 50. k. 29—67), mennyiben tartott meg Marie egyetmást a breton legendák jellegzetesen kelta vonásaiból s mennyiben alkalmazkodott kora lovagi költészetéhez. Sztjeblin-Kamenszkij saga-tanulmánya szintén pontos, alapos és jól dokumentált; a nemzeti mondák XIII. századi feldolgozásait mint sajátos műfajt biztos kézzel állítja szembe más óízlandi műfajokkal, így az egykorú hősi eposszal.

Több tanulmány vonatkozik a *reneszánsz* irodalmára is. Je. I. Bobrova a XV. század végén virágzó firenzei lírát tárgyalja (58—73), M. P. Alekszejev Montaigne *Esszé*-inek orosz vonatkozásait (16—33), G. Sz. Sztjepanov Cervantes szókinésének népies elemeit (291—8), végül Z. I. Plavszkin az alarconi jellemvígjátékot (214—20). Az első tanulmány főleg Lorenzo de' Medici-vel foglalkozik; mind nála, mind pedig Polizianonál a szerző a dolce stíl novo motívumkinésének eleven továbbélését állapítja meg. Gazdagabb dokumentációra épült Alekszejev Montaigne-cikke, amely egyszersmind a kötet egyik legjobb adaléka; különösen érdekesek benne azok a részletek, amelyek a Rómában tartózkodó Montaignenek Isztoma Sevrigin moszkvai követtel történt találkozására vonatkoznak. Figyelemre méltó tényeket tár fel Sztjepanov Cervantes nyelvének népies ségével kapcsolatban; kár azonban, hogy nem mindig jelzi teljes pontossággal, Cervantes milyen rendű és rangú szereplője használ egy-egy népies fordulatot. Érdeme viszont a cikknek, hogy nem elszigetelt szavakat elemez, hanem mindig szókapcsolatokat, frazológiai egységeket. Ami az alarconi jellemábrázolást illeti, Plavszkin helyesen emeli ki az alarconi jellemek realitását és plaszticitását; mint később Racinenál, úgy már Alarconnál is a szereplők jellege nem állandó és konvencionális figura, hanem a cselekvény sodrában, mintegy a néző szemeláttára fejlődő élő organizmus.

Ugyancsak a reneszánsz világából indul ki, de messzebbre, a *felvilágosodás* felé mutat N. A. Szigal fejtegetése (248—262) a Querelle des Anciens et des Modernes néven ismert irodalmi s művelődéstörténeti vitáról, s ennek keretében Charles Perrault híres

O. K. Vasziljeva-Svede tanulmányát a spanyol és portugál gerundiumról (107—37.), J. J. Gomez cikkét néhány spanyol adverbialis szerkezetéről (138—149.), Je. A. Referovszkaja megjegyzéseit egyes francia igék tárgyhasználatáról (195—208.), V. D. Fjodorov megfigyeléseit a spanyol *ser* és *estar* közti különbségről (319—325.) stb. Egy-egy cikk még távolabbra tekint: K. N. Gyerzsvin számos fontos neolatin szó (köztük a fr. *galimatias*!) esetleges arab etimológiát közli (167—8.), az indoeurópai nyelvek ismert kutatója, A. V. Gyesznyickaja pedig az albán affrikátákról értekezik (169—182.).

<sup>2</sup> A nyelvészeti cikkek közül idetartozik I. M. Tronszkij tanulmánya a sztoikus grammatikusokról (299—310.).

*Parallèles-jéról* (1693), amelyet most a cikkíró sokkal behatóbban és tárgyilagosabban elemez, mint korábban szovjet részről Ju. B. Vipper és R. M. Szamarin (a XVII. századi külföldi irodalmáról 1954-ben közzétett kézikönyvben). Örvedetes, hogy e cikkkel párhuzamosan mindjárt a nyelvtudomány történetéből is feltár a kötet egy olyan részletet, amely bizonyos mértékben szintén a reneszánszból a felvilágosodás eszmevilágába vezet át. A. A. Kaszatkín hasznos Cesarotti-tanulmányára (183—194) gondolunk, hiszen a „Saggi sulla filosofia delle lingue e del gusto” talán még soha nem részesült orosz nyelven ilyen beható tárgyalásban. Reméljük, hogy a szerző más alkalommal is foglalkozik majd a XVIII. század nyelvfilozófiájával és szerét ejti, hogy Cesarotti nézeteit nem csupán Turgotval hozza futólag kapcsolatba (194. l.), hanem például Henderrel is. A XVIII. század végének német nyelvészeti mozgalmairól s elsősorban a német nyelv védelméről (a diadalmas franciával szemben) egyébként a jelen kötetben is szó esik: M. L. Tronszkaja II. Frigyes egyik nemzetietlen elveket valló értekezésének (1780) egykorú fogadtatását mutatja be (311—8).

A neolatin és germán művelődés újabb története aránylag csekélyebb figyelemben részesült. A XVIII. század oly széles körben felvirágzó európai kultúrkapcsolataira, sajnos, csupán P. N. Berkov igen jól dokumentált cikke vet fényt: az orosz—francia művelődési kapcsolatok jeles szaktudósa ezúttal egy 1728-ban Pétervárt felbukkanó francia színtársulattal foglalkozik (46—57). Mostoha sorsra jutott a kötetben a XIX. és a XX. század is: egyetlen tanulmány foglalkozik — B. G. Rejzov tollából — Manzoni *Carmagnola gróf* című drámájának történeti koncepciójával (221—35) s ugyancsak egyetlen cikket olvashatunk a XX. század irodalmáról: R. Rolland *Clérambaut*-jának pacifista célkitűzéseiről V. E. Balachonov emlékezik meg (34—45). Filológiai szempontból feltűnő az utóbbi adalék csekély apparátusa; szilárdabb alapokon nyugszik a Manzoni-tanulmány, bár a legújabb szakmunkákra itt se igen találunk utalást. Általában nem egy tanulmány jegyzetanyagából tűnnek ki súlyos dokumentációs nehézségek; a napjainkban tapasztalható megosztás ellenére is el kell azonban jönnie annak a kornak, amikor minden nemzet tudósai szabadon kutathatnak a világ bármely könyvtárában. Ne feledjük, hogy félszázaddal ezelőtt maga Sismarjov is párizsi könyvtárakban búvárkodva alkotta meg élete egyik legmaradandóbb művét: Guillaume Machaut költeményeinek kritikai kiadását.

Gáldi László

### A Prágai *Ost und West* című folyóirat

Alois Hofman: *Die Prager Zeitschrift „Ost und West”*. Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch—slawischen Verständigung im Vormärz. Berlin, 1957, Akademie-Verlag. 358 p.

ALOIS HOFMANNNAK, a Cseh-szlovák Tudományos Akadémia keretében működő prágai Modern Filológiai Kabinet tudományos munkatársának gazdag tartalmú könyve méltán keltheti fel a magyar olvasó figyelmét. Az *Ost und West*, ez az 1837 és

1848 közt tizenkét évfolyamot megért prágai német folyóirat a reformkori Magyarországon is visszhangra talált. Sárkány Oszkárnak, a méltatlanul feledésbe merülni látszó tragikus-sorsú magyar tudósnek kutatásaiból tudjuk, hogy az *Ost und West* rend-



szeresen ismertette a magyar kulturális élet eseményeit és a magyar sajtót is.<sup>1</sup> E sorok írója ugyancsak utalt már régebben a folyóiratnak kulturális közvetítő szerepére a németiség, szláv-ság és magyarság közt.<sup>2</sup> Hogy pedig a prágai orgánusot Magyarországon is sokat olvasták, arra maga Hofman utal könyvében. Mindezek figyelembevételével érthető, hogy ez a munka, az *Ost und West* részletes ismertetése, dolgozótársainak bemutatása, korának, szellemi és politikai környezetének felvázolása nagyon érdekes és értékes magyar szempontból is. Meg kell ugyan mondanunk, hogy kissé dagályos németisége nem teszi könnyű olvasmánnyá, s azt is, hogy egyes fejezetek túlságosan bőbeszédűek, másutt pedig a szerző az erőltetett „aktualizálás” és „átpolitizálás” hibájába esik bele. Amit elévgezt, mégis jó munka volt, s azt mondhatjuk, hogy szinte nélkülözhetetlen a magyar reformkor kutatói számára.

A több fejezetre oszló első rész címe „Die Zeitschrift und ihre Zeitgenossen” (A folyóirat és kortársai). Ennek a résznek központi alakja Rudolf Glaser (1801—1868), a prágai német író, kritikus és könyvtáros. A szerkesztő Glaser — mint ezt Hofman ügyesen és meggyőzően kifejti — Goethe humanista gondolkodásából meríti az ösztönzést ahhoz, hogy az 1848 előtti Csehország és Ausztria már eléggé feszült légkörben, a kibontakozó nemzetiségi küzdelem közepette a hídverés munkájára vállalkozzék „Kelet és Nyugat”, szlávok és németek közt. Nemes törekvéseit széleskörű dolgozótársi gárda bekapcsolásával sikerül megvalósítania. Ezek többnyire Csehország, illetve a Habs-

burg-monarchia országaiból verbuválódnak, de kap közleményeket Glaser Oroszországból, Németországból, sőt a Balkánról is. A csehek közül ott találjuk a kor legkiválóbb szellemeinek nevét, a történetíró Šafárikot, a természettudós Purkynět, a haladó publicista Karel Sabinát — az *Ost und West* egyik legszorgalmasabb cikkíróját! —, a papköltő Karel Vinařickýt, a hegelianus Augustin Smetanát. Idetartozik a sokoldalú, jellem szempontjából azonban kissé problematikus Josef Wenzig (akit Hofman csehnek tart, akiről azonban tudjuk, hogy felváltva vallotta magát „csehnek” és „németnek”, a pillanatnyi adottságok, vagy esetleg csak hangulati okok alapján), valamint a zsidó származású Siegfried Kapper, a szláv népköltészetnek ez a tehetséges tolmácsolója, aki, bármennyire is közeláll érzelmileg a cseh kultúrához, szerintünk mégis inkább a csehországi németiséghez sorolható.

A monarchia egyéb területeiről való dolgozótársak közül minket elsősorban a magyar Rumy Károly György érdekel. Rumyról — főleg német kapcsolatait kiemelve — a harmincas—negyvenes években több budapesti disszertáció jelent meg, valójában azonban még ma sem ismerjük ennek a reformkori nagy tudós-nak teljes életművét, igazi jelentőségét.\* Örvendezéssel fogadjuk tehát, hogy Hofman (főleg könyvének 79—81. lapján, de másutt is) eléggé behatóan foglalkozik Rumyval. Kiderül, hogy a magyar tudós — akiben köz-tudomásúan élt bizonyos „grafománia” is — a prágai folyóirat egyik legbuzgóbb cikkírója volt, s hogy itt megjelent adalékai, közleményei az 1848 előtti magyar szlavisztikának,

<sup>1</sup> Sárkány Oszkár, *Magyar kulturális hatások Csehországban. 1790—1848.* Budapest 1938: 35—5., 40—41.

<sup>2</sup> *Ungarn und die Nachbarvölker.* Budapest 1943: 84.

\* Legutóbb Fried István, fiatal kutatótársunk foglalkozott vele. Munkájának eredményei még publikálásra várnak. Szerk.

s általában a magyar—szláv művelődési kapcsolatoknak egyik fontos etappját jelentik. Rummy itt is, akár csak más munkáiban, a nemzetiségi gyűlölködésen, nacionalista torzításokon felülemelkedő humanitás képviselőjeként áll előttünk, méltó tanítványként a debreceni Kollégiumnak, a felvilágosult Göttingának és Kazinczy Ferencnek.

Ott aztán a sok tollforgató ember a Monarchia szinte egész területéről, kisebb vagy nagyobb nevek, de mind olyanok, akiket vagy az állam gépezete sodort el szlávok-lakta területekre, vagy családi körülményeik vitték el oda. Írástudó pedagógusok és katonák, hivatalnokok és könyvtárosok egész sora vonul fel Hofman lapjain: sok közülük nem mondható nagy tehetségnek, mindegyikükben azonban szép és megbecsülendő vonás, hogy helyzetüket, életkörülményeiket nem a sovínisza gyűlölködés vagy az adminisztratív elnyomás eszközeként használják fel, nem „germanizátorok” és madáchi „civilizátorok”, hanem a német—szláv művelődési kapcsolatok úttörői s ezzel a nemzetiségi megbékélés harcosai. Néhányuk nevét az irodalom, illetve tudománytörténet is feljegyezte: a két osztrák íróét, J. G. Seidlét és J. N. Voglét, vagy a lexikográfus Constant Wurzbachét. De a „kisebkek” közt is sok olyan szimpatikus egyéniség akad, mint Joseph Müller (1811—1845), a Dalmáciában működő orvos, vagy Franz Walter-Vaníček, a cseh hazájából Szlovéniába kerülő gimnáziumi tanár (1809-1890).

A MONARCHIÁN KÍVÜLI MUNKATÁRSÁK közül igen érdekes Wilibald Alexis és Maximilian Heine neve. Alexis, a brandenbúrgi történelem romantikus-realista szellemű regényírója, az *Ost und West* hasábjain mint a szlávok barátja mutatkozik be, s német létére szinte elégikus hangon

síratja el az elbai szlávok eltűnését, beolvadását a németiségbe, miközben azt sem hallgatja el, hogy Pomerániában egészen a harmincéves háborúig, Mecklenburgban szinte a maga napjaiig éltek szlávok és élt a szláv nyelv, amíg át nem volt kénytelen adnia helyét az erőszakosan elnyomuló németnek. Maximilian Heine, a költő öccse, cári szolgálatban álló katonarvosként keresi ugyan kenyerét, de a német író tollát sem teszi le, s kissé bátyjának szellemes-ironikus modorában számol be Oroszországról vagy a balkáni hadjáratok tapasztalatairól.

Hofman kitér arra is, mennyiben sikerültek a folyóirat szláv műfordításai. Ezzel kapcsolatban kifejti többször is elveit a műfordításról, szerintünk nem egészen helytállóan. Túlságosan széleskörű történelmi, politikai, szociológiai tájékozottságot követel a műfordítótól, miközben kissé lebecsüli azt, ami ennél a munkánál mégis csak a legfontosabb: a filológiai lelkiismeretességet és az esztétikai fogékonyságot. Hofman mércéjével még Babits vagy Kosztolányi műfordításai is „rosszaknak” bizonyulnának, ami nyilvánvalóan nem áll. Figyelemre méltó azonban, amit az *Ost und West* 1848-ban játszott szerepéről ír: A folyóirat a következetes demokratizmus talaján áll ekkor, üdvözli a prágai híres „szláv kongresszust” is, bár maga Glaser a Németországgal való uniónak a híve. A reakciós erők újbóli felülkerekedése azonban az orgánum megjelenésének is csakhamar véget vet, s Glaser könyvtári munkával, csendes visszavonultságában tölti életének utolsó két évtizedét.

Hofman a második fő-részt az *Ost und West* irodalmi közleményeinek („*Ost und West*” und seine literarischen Erträge) szenteli. Az egyes nagyobb fejezetek címei: Csehek és szlovákok, oroszok és ukránok, lengyelek, délszlávok, szorbok. Ezen a beosztá-

son vitatkozni lehetne: kissé még Kollár-féle „négy szláv törzs” elméletének visszhangját érezzük itt. Jobb lett volna a szlovákokat a csehektől, az ukránokat az oroszoktól különválasztva tárgyalni, s a délszláv fejezetet is inkább felbontani. A másik helyes alternatíva pedig az lett volna, ha Hofman a filológiai-nyelvi kategóriák alapján keleti, nyugati és déli szlávokra osztja anyagát. Ennek híján a kisebb és nagyobb nyelvi, népi, kulturális egységek kereszteznek egymást, ami nem válik az áttekinthetőség javára. Feleslegesnek érezzük azonkívül a német—cseh, német—orosz, német—lengyel stb. irodalmi kapcsolatok részletes áttekintését minden fejezetben. Ez külön könyvbe kívánkozó anyag. Amit Hofman nyújthat, szükségszerűen csak vázlat, néha nagyon egyoldalúan megrajzolt vázlat, s szükségtelenül lassítja a tárgyalás menetét. Történeti és irodalomtörténeti értékítéleteiben is érzünk néha bizonyos egyoldalúságot.

Ennek ellenére gazdag és bőséges matéria az amelyet a könyvek ebben a részében kapunk. Leggazdagabb természetesen a cseh és szlovák fejezet. Megtudjuk, mennyire becsülték a folyóirat írói Mácha, Čelakovský és Kollár költészetét. Az *Ost und West* Mácha nagyszerű romantikus lírájának első német népszerűsítői közé tartozott, Kollár tanításai a „szláv kölesönösségről” pedig a folyóirat egész programját befolyásolták. Viták zajlanak le — akárcsak a magyar reformkor orgánumaiban — a cseh filozófiáról vagy színházról, jelentkezik a népköltészet iránti érdeklődés. A papköltő Vinařický híres cikke a korabeli cseh irodalomról — amelyet az *Almanach de Carlsbad*ban közöltetett francia változat nyomán Toldy Ferenc fordított magyarra (*Tudománytár*. 1834.) — itt jelenik meg először. Különben is az a benyomásunk, hogy Toldy szláv iro-

dalmi érdeklődésének legfőbb táplálója az *Ost und West* lehetett. Érdemes volna ezt a problémát részletesebben megvizsgálni.

Terjedelmes és gazdag tartalmú a könyv orosz fejezete is. Megtudjuk, mennyire érdeklődött az *Ost und West* gárdája Lomonoszov, Puskin, Kozlov, Zsukovszkij, Lermontov költészetére, Gogoly és Besztuzsev-Marlinszkij prózája iránt. Felbukkannak a folyóirat hasábjain az orosz és ukrán népköltészet alkotásai is, a már említett Maximilian Heine mellett pedig egyéb dolgozótársak igyekeznek beszámolókat, tájékoztatókat adni Oroszországnak és népeinek életéről. Szerepel a dolgozótársak sorában Wilhelm Müller (1780—1862), a pétervári születésű színész-író, aki később Rigában, Stettinben, majd Berlinben él és több russzisztikai tárgyú könyvet ír, vagy az etnográfus és természettudós Johann Georg Kohl (1808—1878), aki a prágai folyóiratban az Orosz Birodalom népeiről ad érdekes jellemzéseket.

Meg kell azonban mondani, hogy ennek a gazdag fejezetnek vannak problematikus oldalai is. Meglátszik például, hogy sem a szovjet tudomány, sem a nemzetközi russzisztika nem tisztázta eddig megnyugtató módon az orosz romantika kérdés-komplexusát. Nekünk sem célunk a végleges ítéletmondás, de nem hallgathatjuk el azt a benyomásunkat, hogy az orosz romantikusok — első sorban a termékeny elbeszélő Besztuzsev-Marlinszkij és az úgynevezett „szlavofilek” — kissé pozitívabb méltatást érdemelnének, mint amilyenben Hofman őket részesíti. Akadnak tárgyi tévedések is. Az *Ost und West*ben közölt pedig négy orosz „népmese” közül pedig kettő legfeljebb „félnépi” jellegű, s valójában a XVII. századi orosz novellisztika „ponyvára került” alkotásai. Az egyiknek, Gorja cipésznek és szolgájának, Brigyicskinnek

története (Der Schuster Gorja und sein Diener Briditschkin) a híres *Povjeszty o Gorje*-re vezethető vissza, a másik, a „Mese a híres és erős Jeruzsolan Lazerovics vitézről” (Das Märchen von dem berühmten und starken Helden Jeruzschan Laserovitsch) már címében is utal a hasonló tárgyú XVII. századi orosz elbeszélésre.<sup>3</sup>

Rövidebbek, de sok érdekeset nyújtanak a lengyelekkel és délszlávokkal toglalkozó fejezetek. A prágai német folyóirat Lengyelország iránti érdeklődése a harmincas-negyvenes évek demokratikus „polonofiliájának” jegyében áll és csatlakozik a kései romantika (Uhland), valamint az „ifjú Németország” (Börne) hasonló szellemű megnyilatkozásaihoz. A vezető egyéniség, akinek alkotásait Glaserék lapja német nyelven népszerűsíti, természetesen a nagy Adam Mickiewicz. Slovacki igazi jelentőségét még nem érti meg az *Ost und West* dolgozótársi gárdája, annál melegebb megbecsülést kap azonban az Orosz-Lengyelországban élő termékeny regényíró, J. I. Kraszewski. Nem maradhat el a lengyel népköltészet, a lengyel élet és táj, a lengyel múlt ismertetése sem. Többek között Jan Paseknek, a XVII. századi memoárfőnök emlékirataiból is jelennek meg szemelvények. Annál meglepőbb, hogy Alexander Bronikowski neve hiányzik — róla Hofman még a történeti áttekintésben sem tesz említést. Pedig a lengyel származású, anyanyelve mellett németül is kitűnően író drezdai romantikus megérdemelte volna a

figyelmet, mint az 1830 körüli német-lengyel kapcsolatok egyik legérdekesebb alakja.<sup>4</sup>

NÉHÁNY ÉRDEKES PROBLÉMÁT TALÁLHATUNK a délszláv részben is, elsősorban Vuk Karadžićék nyelvi reformjának, a horvát „illirizmusnak” vagy a szlovén nemzeti ébredésnek tárgyalásánál. Rummy Károly György neve itt is megjelenik, mint az „illirizmus” megértő támogatója, s ez kitűnően kiegészíti mindazt, amit legutóbb Sziklay László Rummy és Kollár kapcsolatairól feltárt.<sup>5</sup> Persze a fejezet szerb, horvát és szlovén anyaga gazdagabb is lehetett volna az újabb jugoszláv szakirodalom tanulmányozásával. Eléggő rövid — bár tanulságos a szorobokkal, illetve az elbamenti szlávok egyéb töredékeivel foglalkozó fejezet. Itt olvashatjuk Willibald Alexis már említett megható sorait az elbai és balti szlávok pusztulásáról, valamint Jan Potr Jardannak (1818—1891), a későbbi Bécsben letelepedő tudósnek és publicistáknak, a lausitzi szorb nemzeti ébredés egyik vezéralakjának méltatását.

Hofman egyes kisebb hibái ellenére is jó és nagy munkát végzett. Most csak az volna a feladat: hasonló részletességgel feltárni az *Ost und West* magyar kapcsolatait, magyarországi visszhangját, s nem utolsósorban azt a hatást, amelyet Toldyékra és a reformkori magyar irodalomra és tudományra gyakorolt.

Angyal Endre

<sup>3</sup> V. Ö. И. К. Гудзий: *История древней русской литературы* (3. kiadás). Москва 1945: 389—393, 403—407.

<sup>4</sup> Vö. Walter Kühne, *Alexander Bronikowski und Walter Scott. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Zeitschrift für slavische Philologie*. 1936. 283—315. 1.

<sup>5</sup> Sziklay László, *Tallózás csehszlovákiai levéltárakban. Irodalomtörténeti Közlemények*. 1957. 395. 1.

In seinem inhaltsreichen Buch untersucht der tschechische Gelehrte die Entstehung, die Mitarbeiter und die Beiträge des zwischen 1837 und 1848 in Prag erscheinenden Organs «Ost und West». Der Verfasser überblickt gewissenhaft und gründlich die lange Reihe der Mitarbeiter, an der Spitze mit dem vielseitigen und sympathischen Rudolf Glaser. Besonders interessieren freilich Hofman jene Beiträge der Zeitschrift, die sich mit slawischen Problemen befassen. Auch für ungarische Leser ist jedoch das Studium dieses Werkes sehr interessant, da ja auch Ungarn im Blickfeld der Zeitschrift lag, da der geniale Ungar Karl Georg Rummy zu den fleissigsten Mitarbeitern gehörte und da «Ost und West» auch in Ungarn viel gelesen wurde.

Einige kritische Einwände sollen jedoch nicht verschwiegen werden: Mit der Theorie Hofmans über die Kunst der Übersetzens können wir nicht einverstanden sein. Er setzt allzuhohe und auch ausserliterarische Massstäbe an, die letzten Endes die Möglichkeit des Übersetzens selbst problematisch machen. Problematisch sind oft auch seine literarhistorischen Werturteile,

so die allzu negative Darstellung der russischen Romantik. Überflüssig finden wir die breitgelegte Schilderung deutsch-slawischer Literaturbeziehungen fast vor jedem Abschnitt, unnötig das allzugrosse Zusammenrücken tschechischer und slowakischer, russischer und ukrainischer Dichtung. Hier und da kommen auch sachliche Irrtümer vor: der Aufklärer Wolff ist kein «Atheist», die vier angeblichen russischen «Volksmärchen» sind höchstens «volkstümliche»: zwei von ihnen stammen aus der russischen Novellistik des 17. Jahrhunderts (Der Schuster Gorja, Das Märchen von Jeruslan Lasorowitsch).

Trotz dieser Mängel und Einseitigkeiten ist aber das Werk Hofmans zu loben, nicht zu letzt wegen seiner edlen Zielsetzung, neue Dokumente der deutsch-slawischen Wechselseitigkeit zutage zu fördern. Es wäre keine uninteressante Aufgabe, auch die ungarischen Bezüge der Prager Zeitschrift sowie ihre Wirkung auf die ungarische Öffentlichkeit zu untersuchen.

A. Angyal

#### A. ГОФМАН: ПРАЖСКИЙ ЖУРНАЛ «ОСТ УНД ВЕСТ»

Чешский ученый изучает в своей содержательной книге условия возникновения, а также публикации и сотрудников журнала «Ost und West», который просуществовал от 1837 г. до 1848 г. Автор добросовестно и основательно составляет обзор сотрудников во главе с разносторонним и симпатичным Рудольфом Глазером. Гофман, естественным образом, интересуется в первую очередь публикациями, в которых трактуются славянские проблемы. Его книга представляет интерес однако и для венгерского читателя, ведь и Венгрия была в поле зрения журнала, кроме того гениальный венгерец К. Дь. Руми относился к числу самых прилежных его сотрудников, и журнал «Ost und West» имел в Венгрии многих читателей.

Тем не менее мы не можем воздержаться от некоторых критических замечаний. Не можем согласиться с данной Гофманом теорией художественного перевода. Он слишком высоко ставит мерку, впрочем внелитературную, ставящую под вопрос, в конечном счете, возможность художественного перевода. Возбуждают сомнения и некоторые оценки автора в вопросах

истории литературы. Так, например, он слишком отрицательно смотрит на русский романтизм. Нам кажется ненужным детальное описание немецко-славянских литературных связей почти перед каждой из глав. Лишним является так же и преувеличенно тесная связь чешской и словацкой, русской и украинской литератур. Местами встречаются и ошибки фактического характера. Wolff, философ эпохи просвещения, не был «атеистом», а указанные четыре русские «народные» сказки не являются подлинно народными. Две из них (Сапожник Горя, Сказка о Еруслане Лазаровиче) взяты из русской новеллистики 17 века.

Но несмотря на ее недостатки книга Гофмана заслуживает положительную оценку — в первую очередь за ее благородное стремление обнаруживать и показывать новые документы немецко-славянской взаимности. Небезынтересным было бы и изучение журнала с точки зрения венгерских проблем, которые касаются на его страницах, а также и его влияния в Венгрии.

Э. Андьял

## Guillaume Apollinaire: Alcools

Tom I. Paris 1956. Société d'Édition d'Enseignement Supérieur. 315 p.

1954/55-ben Marie-Jeanne Durry, a Sorbonne professzora, több szerkeszteses előadásban kezd Apollinaire-ról. Elhangzott előadásainak gyűjteménye ez az I. kötet.

A könyv (vagy előadás) jellegzetesen „bevezetés Apollinaire művészetébe”. Kritikai bibliográfiával kezdődik. A költő eddigi életirói főként anekdotákat mondtak róla vagy életrajzi összefüggések iránt közömbös magyarázatot adtak egyes műveiről. Mme Durry az élettörténet héját bontogatva közeledik a művekhez, Apollinaire életének kivált a művek megértése szempontjából fontos elemeit tárja elénk.

A költő anyja, a félig olasz, félig longyel Angelica Kostrowitzky, apácák fékezhetetlen növendéke, huszonegyéves korában megszökik egy ex-kapitánnyal, Francesco Flugi-d'Aspermont-nal. Együttélésükből két fiú születik, az idősebb, Guillaume Albert Vladimir Alexandre Apollinaire de Kostrowitzky, 1880-ban. Az apa kerekret old, a mama új lovagja társaságában a monacoi játékasztaloknál vigasztalódik. Guillaume bentlakó diák, 9 éves korában egzotikus regény írásába fog és sokat olvas. Monaco, Cannes, Nice, majd újra Monaco diákéveinek színhelye. Barátja, Onimus szerint az *Hérésiarque et Cie* egyik-másik novelláját már ekkor megírta. Jól tud olaszul és túrhetően németül. Az ardennesi Stavelot-ba kerül: ehhez a városkához kapcsolódik az első szerelem élménye — Marie Dubois — és az első verseké. A leírhatatlan viselkedésű anya Párizsba teszi át székhelyét; Guillaume szenvedélyes szerelme Linda da Molina iránt újabb versek és újabb csalódás forrása.

Életének új, jelentős szakasza 1901 augusztusában kezdődik: vicomtesse Milhau gyermekeinek házitánítójaként a rajnamenti Neu-Glück-be kerül. Talán legmélyebb szerelme az *Alcools* verseinek főosztónője, Annie Playden, az angol nevelőnő iránt, barátkozás és mulatás a parasztokkal. Szabadságon Kölnben, Hannoverben, Berlinben, Drezdában, Münchenben, Nürnbergben, sőt Prágában és Bécsben is. A *Grande France* 1901-ben verseit, a *Revue Blanche* az *Hérésiarque*. . . című novelláját közli és utána első képzőművészeti cikkét. Egy évi házitánítóskodás után megindítja harcát az érvényesülésért Párizsban. Az első bohémtanya az *Arany Nap*-ban, az első művészbarátok: Jarry, L.-P. Fargue, André Salmon. Az *Européen*, *Tabarin* stb. munkatársa, majd Salmon-nal megalapítja a *Festin d'Esope*-ot. 1903 novemberében Londonban Annie újabb hiábavaló ostroma. Elveszti állását, de csakhamar egy tőzsdei lapocska szerkesztője! 1904: ismét London, Annie és kosár, — visszhangjuk a *Chanson du Mal-Aimé*-ben és az *Emigrant de Landor Road*-ban. Mme Durry novellisztikus élethűséggel idézi fel írók és festők — Vlaminck, Derain, Picasso, Delaunay stb. — világát, melyben Apollinaire művészetének sokszínű, más művészetekkel rokon, költészete kialakult. — 1906-os holland útja emléként *Rosemonde* és *Zona* c. versei őrzik. 1907-től az új-szimbolista Phalangehoz csatlakozik, s ugyanez az év Marie Laurencin-hez, a festőnőhöz, fűződő több esztendő kapcsolatának kezdete. Képzőművészeti tekintélye egyre nő, Matisse, Braque, Henri Rousseau szószólója. 1909-ben két nagy sikert ér meg: könyvalakban megjelenik az *Enchanteur pourrissant* és a *Mercure de France*-ban Léautaud közli a *Chanson du Mal Aimé*-t. Következik az *Hérésiarque*. . . és a *Bestiaire* publikációja. Dolgos újságírói napjait felkavarja a Louvre-beli lopások miatt vizsgálati fogságban töltött néhány nap. (Vö. *La Santé* az *Alcools*-ban). 1912-ben új folyóiratot indít André Billy-vel, *Les Soirées de Paris*-t; *Au sujet de la peinture moderne* mérföldkő esztétikai fejlődésében. Marie elhagyja, de irodalmi sikerével vigasztalódhat: megjelenik az *Alcools* (1913), és a naptár még egy körforgása után két újabb szenvedély ébred benne: Louise de Cognny és a háború szerelme. A „Lou”-hoz írt versek nemrég láttak nyomdafestéket *Ombre de mon amour* címen.

Tüzér, majd gyalogos; 1915-ben szabadságán megismerkedik Madelaine Pagès-szel, és most már két nőnek ír verses szerelmes-levélet a frontról, — nem egyszer azonos szöveggel. 1916-ban fejszerűlést szenved, koponyalékelésen esik át, de írói tevékenysége nem lankad. Feleségül veszi ápolónőjét, Jacqueline Kolb-ot. Kapcsolatba kerül a Svájcban megindult dadaizmussal, de patriotizmusa távoltartja a kozmopolita mozgalomtól. 1917-ben színre kerül „szürrealista” drámája, a *Mamelles de Tiresias*, 1918-ban kiadják a *Calligrammes*-ot s az év november 10-én a spanyolnátha néven ismert járvány elragadja.

Az előbeszéd közvetlenségét megőrző és itt-ott leírásokkal — pl. Picasso Bateau-lavoir-ja, mosodahajó-lakása — és történetekkel — mulatság Henri Rousseau-nál — éppen csak fűszerezett stílus hozza közel a költő alakját, akinek művészete érthetetlen életének ismerete nélkül. Mme Durry mértéktartó elbeszélése mintegy odakínálja tanítványainak azokat az életrajzi mozzanatokot, melyek valamilyen összefüggésben vannak Apollinaire pályájával és életművével, — a szerző előadásmódjának gondolatébresztő, pedagógiai szándéka nyilvánvaló. Mégis sugalmazóbbnak éreztünk volna olyan feldolgozást, amely alkalmanként párhuzamot von az események és jellemvonások, ill. a költő ars poeticája között, mint ahogy pl. L. C. Breunig teszi *Apollinaire et Annie Playden* c. cikkében (*Mercur de France*, 1952. ápr. 638—652.) A Drachenfels-en, Siegfried és a sárkány párbajának színhelyén, fenyegetéssel vonzalmat zsaroló Apollinaire képe költészetének számos patetikus, sőt, teatrális jegyét juttatja eszünkbe. Breunig-nak a könyörgés és fenyegetés között hullámzó magatartásból a diszparát költői képeket, ill. szimultanizmust magyarázó állításai viszont, vagy hasonló nagyvonalú portréfestés már az életrajzi ábrázolás túlzásai közé tartoznak.

M.-J. Durry a biográfia után az *Alcools* néhány életrajzi vonatkozását elemzi; *Le Larron* lator-figurája mögött a Tűzlopó mítosza, jellemvonásaiban és számkivetett életében a törvénytelen születésű költő sorsa rajzolódik ki. „*Maraudeur étranger malhabile et malade — Ton père fut un spinx et ta mère une nuit — Qui charma de lueurs Zacinthe et les Cyclades...* (Rabló te idegen ügyetlen beteg árva — Apád egy szfinx, anyád egy éj Zacinthuson — És a Cykládokon ott csillámlott varázsa. F.: Vas István) A szfinksz apa a kalandor Flugi d'Aspermont, aki két fiát sosem ismeri el, és búcsú nélkül hagyja ott anyjukat. S mi illenek jobban az élveteg anyához, mint az éjszaka képe? A *Larron* a sebzett fiú lélek panaszéneke. A szerző felidézi Angelica Kostrowitzkyt, ezt az elegáns, könnyelmű és kultúrátlan jelenséget, a már fiatalember Apollinaire arcán elcsattant pofonokat és a dühöngő anya ostromsattogtatását a polgári lakásban. Az ostor aztán allegorikus, macabre képpé nő az anyját mindennek ellenére szerető fiú egyik háborús versében. A *Zone* kívándorlóinak ábrázolásában viszont egyik családi ingóság, a vörös dunna válik jelképpé: *Une famille transporte un édreton rouge comme vous transportez votre coeur — Cet édreton et nos rêves sont aussi irréels* (Vörös dunnát vonszol magával egy család, ahogy ti is viszitek szívetek — E dunna éppen oly valószínűtlen mint az álmaink. F.: Radnóti Miklós). Apollinaire a vajmi kevésbé esztétikai tárgyból a szeretet és a kötődő emlékezés segítségével az elhibázott élet minden szomorúságát elővarázsolja. A *Larron* felkiáltása — ő mamán — *La porte*-ban ismétlődik; Apollinaire *La porte*-ját finom beleéléssel elemzi Mme Durry. Rámutat az emlékezés és a szójáték képzeletfelszabadító szerepére. Pl. *Anges frais débarqués à Marseille hier matin* partra tett friss halakra — cápákra — és nem angyalokra vonatkozik. A fiú és anyja egy-egy sorban szó szerint megverselt vitája — *Enfant je t'ai donné ce que j'avais travaillé* — fényt vet a költő spontán alkotómódszerére.

Miután Mme Durry, Balzac emberábrázoló módszerére hivatkozva, „hőse” külsejét megrajzolta, jellemképét vázolja föl: meditáció, ingerlékenység, érzékenység, inyenység, zsbárusi tudásvágy, csavargó ösztön, bőbeszédűség, játékosság, társaságkedvelés: ezek bonyolult reneszánsz-természetének alkotó elemei. Hangulaterő, és a „mindenütt-

valóság" jellemzi. Egyetemes érdeklődésével magyarázható, hogy a kubizmus, Henri Rousseau, a néger művészet, de Sade művészi dicsőségének volt úttörője. Ezt a felsorolást lehetne még bővíteni pl. a Delaunay és Kupka fémjelzte orphizmus (festészeti irány) népszerűsítésével.

Külön fejezet szól Apollinaire és a vallás viszonyáról. Mme Durry a költő világnézeti fejlődésében egyre erősödő szabadgondolkodás útját világítja meg. Apollinaire gyermekkorában hívő, de 1903-ban Onimus barátjának küldött részvétnyilvánításában már így ír: „Mivel fivérem még hívő, azt mondta nekem, imádkozni fog.” Apollinaire hite a fejlődés törvénye. Posthumus kötetének (*Le Gueux mélancolique, Il y a*) 1901–2-ben írt zsengeiben már a kiábrándultság hangja szólal meg. Ez az „istenek alkonya”-korszak hatása. Apollinaire-ben a vallás külsőségei élnek tovább, a képzeletmozdító elemek, mint pl. a Mária-kultusz gyermekkorából örökölt gyakorlata és, nem egyszer, a babona. Vallásos gesztusai vannak, de nincs hite. De a *Bestiaire* egyik versében a még rebiniszenciaként benne élő áhitatból is csúfot úz. Mme Durry a *Poème (Phalange, 1908; Le Gueux mélancolique-ban Pipe* címen) gondolatmenetét követve elemzi ezután a költő vallásos világnézetét. A versben előforduló bagoly, Athéna madara, az észet képviseli s e jelképes madár betetőző szerepe a szonettben Apollinaire transzcendens racionalizmusának bizonyítéka. A *Bestiaire* egy másik verse, a *Boeuf* viszont ismét a gyermeki hit megnyilatkozása. Ateizmus egyrészt, emlékekben szépülő vallásos ellágyulás másrészt, valamint szellem és költészet világosságának kultusza: Apollinaire viszonya a valláshoz ezekben a jegyekben mutatkozik. A rejtély is vonzza azonban: erre vall a *Larron* és a *Merlin et la vieille femme* végzettségének motívuma. Varázslók, alkímisták és tenyérjósok (vö. *La Tzigane*) csellengenek verseiben. A néger maszok sem pusztán esztétikai értéket jelentettek neki. Mindemellett Marcel Adéma *Apollinaire le Mal Aimé* c. könyvében (Plon, 1952) idéz az *Alcools*-ból kimaradt, feltétlen áhitatot éreztető sorokat; *A la Santé* Que je m'ennuie kezdetű 4 strófája is ezt a hangot üti meg. Mme Durry a zsengek példáját — ellentmondásban előző gondolatmenetével — semmisnek tekinti, *A la Santé*-ben pedig költői helyzetgyakorlatot lát Musset és Verlaine hasonló tárgyú verseinek példájára. Apollinaire szerelmes leveleinek vallásos félmondait a jó családba illő polgári erkölcs mimetizmusának tartja, és általában minden hívő jellegű fellebbanása, szerinte, menekülés a testi-lelki gyöngeség perceiben. Novelláinak egyházi alakjai France ironikus ábrázolására emlékeztetnek, noha ő maga egy Toussaint Luca-hoz írt levelében tiltakozik a párhuzam ellen. Ha a jellemrajzok csupán irodalmi gyakorlatok is, jellemzik írójuk hajlamát. Apollinaire-ből hiányzik, mint André Billy is mondja, a pascali szorongás, — nosztalgiaja, melankoliája csak eszmei-érzelmi magányának útjelzője.

A szerző fent vázolt okfejtése épp oly bonyolult, mint költőjének érzelmi világa. A könyv ezen a ponton hagyja leginkább homályban a nagy rejtőzködőt. Mme Durry ezt maga is érzi, és a *Zone* elemzése során még egyszer kifejti tételét.

A továbbiakban a szövegelemzés hagyományait intuícióval egyesítve az *Alcools* legproblematisabb verseit magyarázza. *L'Ermite* a kötet egyik korai darabja. Apollinaire gyakran használ föl régi töredékeket: itt 1897-ből és 1899-ből való sorokat sző a szövegbe. Remetéje Flaubert Szent Antalának irodalmi unokája és France Paphnuceának (*Thaïs*) fia. Az 1890-ben megjelent *Thaïs*, melyet Apollinaire szeretett, egy buja szerzetes alakját hagyta rá örökölni. Már az *Hérésiarque*. . . egyik novellájában is találunk *Thaïs*-reminiszenciát, az *Ermite*-et pedig átszövik France regényének transzponált motívumai. Párhuzamos motívum Paphnuce útja Alexandriába és a remetéé a városba, s ahogy Thaïs aláveti magát Paphnuce leckéztetésének, úgy jönnek gyónni a remetéhez „meztelen költőnők, tündérek, Fornarinák.” A költői, tragikus és szarkasztikus tónus keveredik a költeményben. Pl. „*O Seigneur flagellez les tueurs du coucher — Qui vous tendent au ciel si jolis culs roses* (Ó uram ostorozd az alkony ködeit — Szép rózsás farokat



mutatnak fenn az égnek. F. : Vas I.) A tónusok france-i jellege után a *Thais*-ban emlegetett Phaedra-öngyilkosságban jelöli meg a szerző a következő két sor forrását : *Un squelette de reine innocente est pendu — A un long fil d'étoile*. . . (Egy ártatlan király-asszony csontváza lóg — Csillagok fonalán. . .) A környezet áthelyezése a názi szobából a nagy éjszakába jó példája annak, hogyan válik Apollinaire könyvélményeinek realizisztikus anyaga verseiben irrealitássá. M.-J. Durry kiemeli Apollinaire-nek azt a sajátosságát, hogy stílusát tudós szavakkal, szótári ritkaságokkal fűszerezi, majd az *Ermite* és Rimbaud *Premières Communions*-jának egybevágó gúnyos blaszfémijára hívja föl a figyelmet : mindkét szereplő azt orrvérzést téveszti össze a vértanúság jegyével. A vers főmotívuma a szentségtörő kegyetlenség és a kiábrándulás.

A *Merlin et la vieille femme* és *Le Larron* ugyancsak az *Alcools* legrégebbi darabjai közé tartozik. Mindhárom vers formája hagyományos : keresztrimes alexandrinus. A *Merlin et la vieille femme* 1912-ben jelent meg, de még 1899—1900-ban íródott. Merlinnek a vén tündér Morgane iránti szerelméről szól a varázslónak abból az életszakaszából, melyben már Viviane képében „új tavaszok fájdalma” vár rá. A középkori *Roman de Merlin*-ben Viviane az elbágyadt Merlin-t kilencszeres varázskörrel veszi körül, és örök rabrá teszi. A vers Merlin-je ismeri sorsát, ismeri a nő rejtett, ravasz hatalmát, de engedelmesen halad végzete felé. Merlin kedves alakja a költőnek : ifjúkori *Maison de Cristal*-jában, majd az *Enchanteur pourrissant*-ban is szerepel. Mme Durry ebből következtet arra, hogy Apollinaire az *Enchanteur*-t még Stavelot-ban kezdte írni. A monográfia végén közölt párhuzamos szövegekből kiderül, hogy az *Enchanteur* prologusa a *Lancelot du Lac* 1533. kiadásának rövidített változata. Morgane Apollinaire versében nagyobb szerepet játszik, mint prózájában, alakja viszont kevésbé karikatürisztikus, Robert de Boron-nál Morgane a varázslás titkáért cserébe adja oda magát Merlinnek, Apollinaire Morgane-ja csak Merlin emlékezetének allegóriája. Kihülöb a varázsló nap-húsa, emlékezete, amely a múltat, az emberiség múltját, felidézi, Morgane ; Merlin világképében a keresztény és pogány — gall, kelta — elemek vegyülnek. Mivel Morgane-t, a vénasszonyt, mind kevésbé jellemzik nemének értékei, sok tekintetben Merlin-hez hasonló. Egymásra találásukat a középkori tavasz légköre teszi lehetővé. A szép áprilisi nap szerelmi történetét Apollinaire költészettanának egyik alapanyagává alakítja : a szerelem világa új világ, vallásos egyszersmind eretnek rajongás, mely a múltat magasabbrendűvé lényegíti. A szerző több motívumot egyelőre feloldhatatlannak talál, pedig sokszor keze ügyében a megoldás. Így nem kétséges, a következő versszakban — *Qu'il monte de la fange ou soit une ombre d'homme — Il sera bien mon fils, mon ouvrage immortel — Le front nimbé de feu sur le chemin de Rome — Il marchera tout seul en regardant le ciel* — Merlin fényben fürdő, megvilágosodott gyermeke a varázsló egyértelművé, harmonikussá tisztult énjé.

Az előző két versnél is szebb *Le Larron* csupa homály. A tolvaj maga a költő, aki a művészet, az antikvítás édes, érett gyümölcsei után sóvárog. Homályos a versben szólót csipegetve vonuló özvegyasszonyok szerepe, akik a „fekete szépség”-hez énekelnek: Ezek az asszonyok gyászfátyolban is szerelemre vágyanak, és himnuszuk Mme Durry szerint az *Énekek Éneke* parafrázisa. Apollinaire ismét eljátszik a szavak kettős értelmével : csak a contextusból lehet sejteni, hogy szőlőfűtről és nem rózsafűzerről, palástról és nem heraldikai képről van szó. De a *Larron* filológiai szempontból nehéz helyei is olyan költőiek, hogy pusztán evokatív erejük is magával sodor. A vers több variánsan át jutott el végleges formájáig. A mai szöveg szerint a gyümölcsrabló és a kórus vitája újkori meghasonlottság és ókori harmónia, kereszténység és pogányság, szóról szóra „árnyék és tűz” összecsapása. A vers görögös jellegét kis-ázsiai és mezopotámiai vonatkozások is tarkítják. Mme Durry irodalompolitikai mondanivalót lát a *Larron*-ban : Apollinaire ezzel a verssel üzen hadat a divatja múlt Parnasse-nak. A szerző figyelmét

sem kerül ki a *Larron* erős érzelmi zöngéje, de ebből is csak az irodalmi viták korszakába fellépő fiatal költő személyes indulatait hallja ki.

A *Larron*-nak Mme Durry által kifejttet gondolatmenete és a feltételezett mondani-  
való ellentmond egymásnak. Maga is hangsúlyozza a gyümölcstolvaj boldogtalanságát,  
és valóban, a vers nem más, mint Apollinaire szellemi „zsbárujával” megtűzdelt, magával  
ragadó nosztalgia az antik derű után. Mme Durry, aki mindhárom versnek több-kevesebb  
ars poetica jelleget tulajdonít, esztétikai szempontból egyiket sem tartja maradéktalan-  
nak. Ha szép és gyakran meggyőző szövegmagyarázatain túl stílus, alkat és költészettan  
összefüggéseit a költő fejlődésrajzába állítja, az elemzett versek egyenlenségeit is  
megérti. Apollinaire fitogtatja erudícióját, viszont minden mitosz, minden történet  
vagy legendés figura csak művészi fátyol, melyen át magáról beszél. Ezt a módszert  
után ars poetica-vá fejlesztette, későbbi verseinek jelképpessé nőtt figurái már archety-  
pusok. E három korai költeményében még nem tud elszakadni nyersanyagától: minden,  
a mondaniivalóval szervesen össze nem függő motívumot előad, ezért a főszereplők  
sorsélménye nem bontakozhat ki a maga archetipikus tisztaságában.

Az *explication de texte* módszerének kissé merev alkalmazása megnehezíti a bemu-  
tatott fejezetek irodalomtörténeti távlatainak kialakulását. Pedig különösen a tárgyalt  
versek stíluselemzésénél lett volna erre szükség. Feltűnő ugyanis, hogy Apollinaire stílusa  
sohasem olyan buja vegetációjú, mint az *Alcools* korai darabjaiban. Ezt pl. Jeanine  
Moulin Apollinaire olvasmányaival magyarázza: „Rabelais és Saint-Amant, de Sade  
és Jarry olvasása ösztönözte a költőt egy bizonyos stílusbeli nyersességre.” (*Guillaume  
Apollinaire. Textes inédits*. Droz, 1952. p. 19.) De Jacques Plowert (Paul Adam) *Petit  
glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* c. gyűjteményének  
mintegy félezer szavából az *Ermite*-ben, ill. a *Larron*-ban előforduló jónéhány (pl. ululer)  
szószóval stílushatásra vall.

A monográfia legizgalmasabb fejezete a *Zone* elemzése. Ennek a versnek az értel-  
mezéséhez értékes adatokkal járult hozzá Robert Goffin *Entrer en Poésie* (Gand, 1948)  
c. művében. Goffin a *Zone* forrását Blaise Cendrars *Pâques*-jában jelölte meg és a két  
szöveget tanulságosan hasonlította össze. Szerinte Cendrars a *Pâques*-ot felolvasta Apol-  
linaire előtt, aki, állítólag, egész eddigi költészetét a *Pâques*-hoz képest értéktelennek  
nyilvánította. Marcel Adéma viszont említett művében úgy tudja, Apollinaire 1912  
nyarán *Cri* címen Angliában olvasta föl a *Zone* első variánsát. Mindenesetre annyi tény,  
hogy a *Pâques* előbb jelent meg, mint a *Zone*, s egy példányát Cendrars 1912 novemberé-  
ben dedikálta Apollinairenek. Az *Alcools* korrektúráját Apollinaire ugyanebben a hónap-  
ban készítette; az október 31-i levonatok élén még a *Chanson du Mal Aimé* áll, és Apol-  
linaire a *Zone*-nak a *Soirées de Paris*-től érkező levonatait helyezi váratlanul a kötet  
elejére.

Cendrars és Apollinaire versének ritmusa azért hasonló, mondja Mme Durry, mert  
mintájuk közös: a szabad tagolású, divatos szimbolista versforma. Az élőbeszéd lélek-  
zetvételére mért hosszú sorokat a Whitman-fordítások népszerűsítették. Többek között  
Valéry Larbaud, Franc-Nohain, Claudel, Victor Segalen művelte ezt a *verset* típusba  
tartozó versformát. Apollinaire rendszertelenül szakaszolja a *Zone*-t, bár lehet, hogy mint  
a nyomdatechnikai fogások bűvésze, párrimes sorokat tagolt szét. Ez a meg-megújuló  
szakaszolás a mondaniivaló lényegéhez tartozik és különbözik Cendrars párrimes szerke-  
zetétől. A *Zone* idegesebb, az élőbeszédhez közelebbi szerkesztésmódját M. J. Durry Nicolas  
Benduin nyomán Paul Adam *Trust*-je hatásának tulajdonítja. Ennek a regénynek a képei  
szüntelenül a világ egyik végéről a másikba lendülnek, a történés síkjai egymásba folynak,  
— Cendrars párrimes sorai pedig azonos síkon haladnak.

Mme Durry a *Pâques* és a *Zone* hasonlóságát nem annyira a formában, mint inkább  
a motívumok, sőt, a megfogalmazás párhuzamában látja. Azonos motívumok: a költő

bánatos csavargása a városban, véres asszonyok pillanatképe, meditáció a tengerparton, szegények tömegének leírása, a templom békéje utáni áhitozás. Elgondolkoztató az is, hogy mindkét verset ugyanaz a melankolikus-nosztalgikus tónus hatja át, és elemeik tudatosan a hétköznapok világából valók. Közös a két vers szimultanizmusa, a költők csalódottsága a modern életben és vágyuk a megváltás után. Meglepő szövegegyezésekkel is találkozunk.

Pl. Cendrars :

Je connais tous les Christ qui pendant dans les Musées  
Et vos mains tout autour palpitent d'étincelles

Apollinaire :

Les étincelles de ton rire dorent le fond de ta vie  
C' est un tableau pendu dans un sombre musée

Mindkét verset a napfelkelte fejezi be ; Cendrars napja köpésekkel bemocskolt arc, Apollinaire-é lenyakazott koponya. Természetesen számos különbségre is bukkanunk. Cendrars régi hitelenségét hangoztatja, Apollinaire gyermekkori hitét. A *Pâques*-kal ellentétben a *Zone* rengeteg motívum interferenciája. Pl. a mennyei szerelem a földivel keveredik benne. A *Zone*-t elejétől végig áthatja a modern élet ígézetével folytatott viaskodás. A világszáró Cendrars-nál alig akadunk földrajzi utalásra, a *Zone* viszont „térén és időn, századokon és egy életen keresztül” halad. Joggal beszél Pierre Crecchioni a költő „kielégíthetetlen etnológiai kíváncsiságáról”. (*Le Thème du Rhin dans l'inspiration de Guillaume Apollinaire. Lettres modernes*, 1956 p. 13.) A *Pâques* gyér földrajzi vonatkozásai szerkezeti elemek, a *Zone* idő és térinterferenciája, szimultanizmusa mélységesen rezignált életszemlélet sajátos kifejezése. Stílusát az „én” és „te” dialógusszerű váltakozása jellemzi, a *Pâques* viszont mintegy soliloquia a költő és hasztalanul idézett istene között. Erre a szép kettős elemzésre mondja Michel Décaudin, maga is Apollinaire kitűnő ismerője, hogy értelmet ad az analógia és antinómia fogalmának. (*Revue des Sciences Humaines*, 1957. júl.—szept. p. 347.)

Mme Durry a *Zone* gondolatmenetét követve még egyszer nyomon kíséri Apollinaire hánykodását hit és kiábrándultság között. A költemény a hit igenlésével kezdődik, merész képekben — Krisztus mint repülő az égen — az élet modernségével azonosul, majd az alaphang mindinkább elhalkul, és a feloldhatatlan magányérzés állandósul. A kivándorlók képe még egyszer felszítja a hit érzését, aztán a néger fetisek közé hazatérő költőt látjuk, és a záróakkord — Adieu Adieu — Soleil cou coupé — a lefejezés aktusára utal, a születő modern életre, mely, mint M. J. Durry mondja, „nem lehet többé vallásos, és már kezdetén fejét veszik”.

A *Zone* magyarázatában is elkelne azért egy-két irodalomtörténeti vonatkoztatás. Lehetetlen nem gondolnunk, kivált a kezdőképek alapján, a futurizmus hatására. De utolsósorban kívánjunk még több oly módszert, amelyben a mű amugyis bővelkedik. Hatáskutatása gazdag, szövegmagyarázatai gondolatébresztők, és ritka beleélőkészítéssel tolmácsolja Apollinaire lírai bőségét. A költő összefüggő, részletes pályaképek bemutatására azonban még mindig várnunk kell.

Rába György

## A. Blok életműve

И. И. Тимофеев.: *Александр Блок*. Москва 1957, Издат. Московского Университета. 184 p.

ALEKSZANDR BLOK a szovjet irodalom egyik legérdekesebb, bonyolult ellentmondásokkal teli egyénisége, akinek életútja egy vidéki csendes nemesi kúrián kezdődik, s költészete alkotómunkásságának csúcspontján a Nagy Októberi Szocialista Forradalom érzésvilágának a megszólaltatójává válik.

Ez az út természetesen nem ível egyenesen felfelé: keresések, visszaesések, kerülők, merész előreindulések kavarnak benne egymás mellett, ami nehézzé és problematikussá tette irodalomtörténeti értékelését. Még a szovjet kutatók is igen sokáig „kényes” kérdésként kezelték Blok alkotómunkásságát, s legfeljebb csak egy részproblémáját dolgozták fel. Mindez természetesen visszatükröződött a költő magyar propagálásában is: a *Tizenkettőn* és a *Szkitákon* kívül alig akadt más publikációja akkor, amikor antológiák és verseskötetek tízei és százei ismertették meg a magyar olvasóközönséget a szovjet költészet egyéb alkotásaival.

Tyimofejev Blokról szóló tanulmánykötetének a jelentősége tehát elsősorban abban rejlik, hogy ilyen előzmények után igyekezett lehetőleg teljes, a költő egész alkotómunkásságára kiterjedő és azt a maga fejlődésében bemutató rövid monográfiát adni.

Tyimofejev helyes pszichológiai érzéssel részletesen ismerteti azt a környezetet, ahonnan Blok, mint költő elindult, s amely döntő módon befolyásolta jellemének és ifjúkori gondolatvilágának a kialakulását. Blok anyja — a maga idejében jó hírnévnek örvendő A. Ny. Beketov professzor lánya. Mélyenérző, de az élettől elzárkózó, s a maga vallási elképzeléseibe menekülő asszony, aki rajongva szerette egyetlen gyermekét.

Blok apja — jogász, szintén egyetemi tanár, a varsói egyetem dékánja. Éleseszű, dúsfantáziájú, de egy kicsit egzaltált tudós, aki még a költő gyermekkorában

elválik feleségétől, s egyedül éli mogorva „aggregényi életét” (I. fejezet).

Blok gyermek- és ifjúkora (II. fejezet) édesanyja birtokán, a fővárostól nem messze fekvő Sahmatovón telt halkan, eseménytelenül a szülői szeretet meleg atmoszférájában. Az egyetlen gyermeket óva őrzik, féltve dédelgetik és valósággal istenítik; már akkor elvetik önszeretetének és egocentrizmusának magvait.

A fiatal Blok már négyéves korában verselni kezd. Eléggé korán kiütöközik önmagába vonuló természete, amely a külvilág benyomásairól alig vesz tudomást. A gimnáziumi és az egyetemi évek nem igen hatottak tehát az ifjúra, aki egyre inkább szubjektív érzéseinek s fokozatosan kiteljesedő költészetének él.

Nagy hatással vannak rá Szolovjov és Brjusov versei, s maga is szimboliztává válik. A világot megkettőzi, a reális események konkrétumai titokzatos szimbólumokká válnak, amelyek értelmét szerrinte csak magasabb, „égi” szemlélettel lehet megközelíteni. Az egyszerű utcák kapcsolódó útvonalai „öt titokzatos görbévé” légiesülnek, amelyeket sóhajok és „szent számok” — hét, tíz, nyolc, kilenc — kísérnek. A zeneiskola épületét is a titokzatosság nyugtalanul vibráló légkörében látjuk viszont költeményében. Ablakokban különös fények gyúlnak, érthetetlen hangfoszlányok szűrődnek ki mögülük. A bejárat felett félelmet sugalló félhomály dereng.

Élete végén kommentárokat volt kénytelen írni ezekhez a versekhez, mint hajdan Dante az *Isteni Színjáték*hoz. Ezekből megtudjuk, hogy az „öt titokzatos görbe” nem más, mint kedvesének útvonala, s hogy a „szent számok” azokat a házakat jelzik, amelyek mellett őt követve elhaladt. A zeneiskolába is kedvese járt, s az épület képe is csak a várakozás izgalmában révült a titokzatosság homályába.

Tyimofejev felveti a kérdést : érdemes-e alaposabban foglalkozni ezzel a végsőkig individualista és misztikus költészettel? Válasza pozitív : igen, hiszen ezek a költemények egyrészt a századforduló életérzésének fontos dokumentumai, másrészt kitűnően illusztrálják, honnan, milyen mélységekből indult el Blok költészete.

A következő (III.) fejezetben Tyimofejev elemzi Blok ifjúkorának ezt a költészetét.

Lírájának kulcskérdését a „lírai hős attitude”-jében látja. Ez a hős a kilencszázas évek elejének magányos, emberkerülő intellektuelje; individualizmusa sötét, levert, reménytelen. Kifejezési formái homályosak, irreálisak, természeti képei valami ködös, bizonytalan hidegséget árasztanak magukból. E magány és emberkerülés pszichológiai okait a reális élettel való nagyfokú elégedetlenségben kell keresnünk. E lírai hős valójában véve szebb, holdogabb életről álmodik, amit viszont csak misztikus előérzetekként, „csodaként” tud elképzelni.

Versceinek főtémája a szerelem, amit jövendő felesége, Ljubov Dmitrijevna Mengyelejeva, a világhírű kémia professzor lánya iránt érez. (Első kötete : *Versék a Gyönyörű Asszonyról*, 1904.) A misztikum azonban a szerelmi élményt vallásos, transzcendens köntösbe öltözteti. A reális érzéseket egy egészen más síkú világba vetíti ki, s így verseit csak egy bizonyos „jelkulcs” alapján tudjuk megérteni. Így például, amikor megkéri Mengyelejeva kezét, és igenlő választ kap, a „kötés napját” templomi környezetben ábrázolja pislákoló gyertyafény mellett, felderengő boltívek alatt. Ő — megadja neki a Fejedelmi Választ, s a költő profétaként, gomolygó tömjénfüstben tesz örök fogadalmat jövendő hitvesének. A magány és a szerelem misztikus érzelmeibe azonban már helyenként itt is, ott is betörnek a reális élet élményei : a Város, a Gyár, s a nagy társadalmi változások, a közeledő katasztrófák, a rettenetes Ítélet képei. Ez azonban még esetleges, csak a jövő csiráit magában hordozó élményanyag.

Irodalmi környezete : az orosz szimbolisták népes csoportja — Brjusov, Bal-mont, Belij, Merezkovszkij, Gippiusz — még teljesen a saját befolyása alatt tartja. Maga is szimbolistának vallja magát, tagadja a művészet társadalmi vonatkozásait, s a költészettel öncélúan, a néptől elszakadva, antirealista módon foglalkozik.

Költői attitude-jében az első nagy meg-rázkódtatást és változást az 1905-ös orosz forradalom hozta (IV. fejezet). Bár nem állott a forradalmi események középpontjában, pontosan megérezte a változások jelentőségét és mibenlétét, s teljes őszinteséggel a forradalom mellé állt. Új témák és új érzések jelennek meg verseiben, gyakran közvetlen visszhangok a forradalmi eseményekre. Hangvételében és képrendszerében azonban még köti a múlt. A „forradalom szűzéről” ír, s az események befejezetlenségét a Nagy Péter szobrán látható sárkány tehetetlen, bronzbavert vonaglásában szimbolizálja. Képei absztraktak, helyenként „rejtjelesek”.

Idővel azonban, ahogy egyre közelebb kerül a konkrét tényekhez, nyelve is tisztább, érthetőbb lesz, s verssorai határozottsággal és férfias erővel telnek meg. Ez a változás egyesekben azt a gondolatot vetette fel, hogy ezek az évek Blok művészetében a realizmushoz való közeledést jelentik. Tyimofejev több idézettel bizonyítja, hogy Blok ekkor is, s egész élete végéig romantikus, aki ugyan a forradalom hónapjaiban eltávolodik a reakciós misztikumtól s közelebb kerül a néphez, a valósághoz, de költői eszközeiben ekkor is a különlegest, a rendkívülit, az átlagtól eltérőt keresi.

A forradalom hatására létrejött változásokat Blok verseiben elsősorban a lírai hős attitude-jén mérhetjük le. Ezt minde-nekelőtt a régi tematika háttérbeszorulásán láthatjuk, de lényege az, hogy a régi, az embertől és természettől elzárkózó hősből az élet benyomásait szenvedélyesen kereső egyén lesz, aki mélyen átérzi az emberi szenvedéseket és határozott nemet kiált az őt körülvevő csonka életrend felé.

Új természeti képeiből a forradalom szele elfújta a ködöt, a homályos borongást, s a misztikus tárgytalanságot a hegyek, a mezők s az évszakok derűs és konkrét kontúrjai váltják fel. A városi élet nyomorúságait és fekélyeit ostorozó verssoraiiban ugyanaz a helyenként brutalitásokba átcsapó leleplező szenvedély csattog, mint néhány évvel később az ifjú Majakovszkij költeményeiben. A régi társak kezdenek elmaradozni mellőle, s benne van annyi bátorság, hogy nemcsak önmagában — szellemi síkon — számol le velük, hanem külső kapcsolataiban is. Ugyanakkor közeledni kezd Gorkijhoz.

A forradalom bukása után nehéz esztendőket következnek (V. fejezet). A dühöngő reakció, a szellemi élet sötét kilátástalansága kemény próbára tették egész életét, költészetét. Családja, környezete, régi kapcsolatai mind visszafelé húzták, de lelki tisztasága és becsületes társadalmi állásfoglalása megtartották őt azon az úton, amelyen 1905-ben elindult. Ez nem jelenti természetesen, hogy művészetében nem voltak visszaesések, kerülők, hogy időnként nem vett rajta erőt a kétségbeesés. Ezeket azonban mindig felül-emelkedett, s így éppen a reakció évei azok, amelyekben tehetsége beért, költészete kiforrt, kiteljesedett.

Egyéni életében kevés külső eseményt és változást találunk, de belül az egyre táguló gondolat- és érzésvilágát egyre fokozottabban, egyre mélyebben kezdik foglalkoztatni a társadalmi élet nagy kérdései. Egyre közelebb kerül az élethez, egyre világosabban látja a társadalmi ellenmondások fokozódását. Meggyűlöli az orosz kormányt és a burzsoáziát, s lelki életét egyre inkább kezdi betölteni a közeledő új nagy népi felkelés előérzete. Minél becsületesebben, minél tisztábban igyekszik azonban szembenézni a kérdésekkel, annál élesebben, annál tragikusabban érzi a nép és az értelmiség közt tátongó távolságot, amelyet hasztalanul törekedett áthidalni. S bármennyire is látta a közeledő forradalomban a történelmi szükség-szerűséget, a bekövetkező események tudata

lefojtott félelemmel, idegesítő nyugtalansággal hatott rá.

Időnként újra és újra bizonytalan-nak érezte egyéni sorsát. Magánya, magárahagyottsága keserű lelki depresszióvá sűrűsödött idegbénító halálfélelemmel és öngyilkossági gondolatokkal. Így áll elő az, hogy bár Gorkijjal egyidőben egyre többet hangzik fel költészetében az ember humanista témája, nem az ember eljövendő fényes alakjáról álmodik (mint Gorkij), hanem a jelen keserű emberi szenvedéseit és elesettségét énekl meg. Gyakran jelenik meg költeményeiben a pusztuló ember alakja. Sorait tragikus színek és a reménytelenség hangulatai árnyékolják. Menekülni igyekszik: bor? nő? szerelem? Mindben csak a feledést keresi. A sötét színek azonban még sötétebbé válnak, s az élet, amelytől a szerelemben és a mámorba menekül, maga is elfut, eltávolodik tőle.

Megdöbbenő szomorúsággal és szuggesz-szióval visszhangzanak ezek az érzések a *Kocsmai asztalnál állok* — kezdetű versében. A részegség tompa félhomályán át az orosz tél képei gomolyognak. Vágtató trojka alakja suhan a felvert porhó ezüstös füstjében. Csengője egyre halkabban távolodik az idők haván — a századok távolába. Az elvesztett boldogsággal rohan. A paripák lába felszálló szikrákat hány. S hiába távolodnak, az aranyos nyaklók felett a csengő szava egyre csak szól, egyre csak sír, kicsilingeli a bánatot, s azt, hogy valami visszavonhatatlanul elmúlt, elveszett.

Tyimofejev mélyrehatóan elmzi ezeket a bánatot és néha kétségbeesést árasztó verseket, s arra a következtetésre jut, hogy végső kieségységükben mégsem pesszimizisták. Igaz ugyan, hogy a pusztuló ember alakját festik, de hősiük bár elbukott, sohasem törődött bele végleg a sorsába, sohasem hódolt meg az élet igazságtalanságai előtt. S a reménynek csak egy kis sugarára van szükség, az életkörülményeknek egy kicsit harmonikusabb össze-csengésére, s hite máris gyógyultan szárnyal; hangvétele az ellenkező végletbe csap át, s az élet szépségeiben való derűs

hitet, s alkotásra serkentő optimizmust hirdet :

„Ó, élni : erre gondolok csak  
s megörökíteni, ami él.  
Formát adni a gondolatnak :  
Van ennél szentebb szenvedély?

S ha göresös ujjal fojtogatnak  
most még az élet álmai :  
partjain jövődő századoknak  
ezt vallja rólam valaki :

Sokszor dőltek rá súlyos árnyak  
és fájdalom döngött szívéen, —  
belőle mégis élet áradt :  
jóság, szabadság, béke, fény !

(Képes Géza fordítása)

Ez az optimizmus csendül fel a legtöbb hazafias versében is.

Oroszország... ez a szó, ez a fogalom Blok számára a legszemélyesebb, a legégetőbb érzelmet jelentette. Ez a téma az, amely akarva-akaratlan betört életébe, s egész költészetét a maga szolgálatába állította. Oroszország sorsa és a költő sorsa egymásbafonódott, s Blok lázas szeretettel bújja az orosz múltat (*Kulikovói mezőn*), a múlt tanulságait s hazájáért remegő szívvel kutatja a jövőt is magában-hordozó jelent.

... A sztyeppék felett már nem lófarkas zászlókat lenget a szél, a távolban gyárkémények ontják a füstöt, s a hollók károgása helyett a csendet a gyári szirénák hangjai nyugtalanítják. A haza földje ugyanaz, de már más : új erők, új hatalmak szabadultak fel mélységeiből. Feketén csillogó kőszételepek, s beláthatatlan éretőmegek zengik a jövő dalát, s a régi sztyeppé felett felragyog egy új Amerikának a csillaga (ld. *Uj Amerika* c. versét).

A biztató jövő helyett azonban az emberiségre, s Oroszországra is rázúdult az első világháború kegyetlen fergetege, amely a maga pusztításaival jóidőre elnémitotta a haladás előhírnökeit (VI. fejezet). Blok nagyon keveset és nagyon tartózkodóan

ír a háborúról, s a fellángoló álhazafias hangzavarban ez a viszonylagos hallgatás is állásfoglalást jelent. Ezekben az években keveset alkot. Nincs ereje az önálló íráshoz, inkább műfordításokat készít, lektori munkát végez.

Egyetlen nagy mű hagyja el íróasztalát : A *csalogány-kert* című elbeszélőköltemény. Benne van egész énje, magatartása, útkeresése, s bizonytalan, felcmás társadalmi helyzete — osztálya és a nép között. A lehelletfinom színek, homályos sejtetések és a dallamos verssorok szenvedésekkel és önmarcangolással teli órákról, a tehetetlen útkeresés keserűségeiről adnak számot.

... Tengerparton járunk. Szorgos munkás hordja öszvérével izzó napon a tengerből kifejtett köveket a közeli építkezésre. Útja a parttól nem messze fekvő „csalogány-kert” mellett vezet, ahonnan rózsailles, lenge dallamok szállnak felé, s felébresztik szívében a szépség vágyát, s a munkától független boldogság varázsát. Egy éjszaka bejut a kertbe. A lugas, a csalogánydal elfeledtetik vele előző életét, de egy hajnalban újra felrémlik előtte a tenger moraja, hűséges társának igyekvő lépte, s az eredményes munka szívét és izmokat bizsergető öröme. Megszökik a „csalogány-kertből”, s izgatottan tart a sósan hívogató tengerpart felé, de előző munkahelyét nem találja, csákányának nyomaveszett, öszvére eltűnt, s a meredek parton egy idegen munkást vesz észre, aki ugyanazzal a teherrel tart az építkezésre, mint ő hajdanában. Más lépett helyébe... S céltvesztetten áll, önmagában roskadva, nem találva helyét se az „öncélú szépség”, se a „szorgos hétköznapok” világában...

Az élet azonban rohan tovább. 1916-ban behívják katonának — felmenteti magát. Egy kisorosz katonai építkezésre helyezik mint munkaszolgálatost. Minden napi gondok, kemény munka közt telnek az csemenytelen hónapok. Itt éri 1917.

A februári forradalmat lelkesen üdvözlí, s rövidesen visszatér Pétervárra. Részt vesz a cári kormány ügyeit felülvizsgáló bizottság munkájában, de mint költő

hallgat (VII. fejezet). A néptől való távol-  
sága és a marxista tudás hiánya miatt  
nem lát tisztán, nem érti az eseményeket,  
politikai elképzelései bizonytalanok. Ugyan-  
akkor vonzódik Gorkijhoz és a bolsevikke-  
hez. Érti a második forradalmi hullám  
egyre közeledő moráját, de forradalmisága  
ösztönös, pszichológiai. A forradalomban  
is csak ösztönös, elemi változást lát, s  
„csoda”-várón nem veszi észre azokat a  
reális társadalmi erőket, amelyek ezt a  
változást irányítják.

Ennek ellenére az Októberi Forradalom  
eseményeit teljes egészükben, fenntartás  
nélkül elfogadta, magáévá tette (VIII.  
fejezet): „A művészek tudnia kell,  
hogy az az Oroszország, amely volt —  
már nem létezik, és nem is fog soha sem  
létezni. Az az Európa sincs, és nem is  
lesz. A világ egy új korszakba lépett” — írja  
félreérthetetlenül egy akkori körkérdésre  
adott feleletében.

1918 januárjában megjelenik *Az értel-  
miség és a forradalom* című cikke, amely-  
ben a legteljesebben és a legvilágosabban  
kifejtette a forradalommal kapcsolatos  
nézeteit: „Mindent átalakítani! Felépíteni  
úgy, hogy minden új legyen, hogy, a mi  
hazug, piszkos, unalmas és visszataszító  
életünk — igazságos, tiszta, vidám és  
gyönyörű legyen... A forradalom mint  
egy rettenetes vihar, mint egy hófúvás,  
mindig újat, mindig váratlant hoz magával;  
sokakat kegyetlenül megcsal; könnyen  
megnyomortítja a maga örvénylő forga-  
tagában a becsületest; gyakran vet a  
partra sérthetetlenként méltatlanokat, —  
de mindez csak esetleges, ami nem változ-  
tat a nagy áramlat általános irányán, s  
ennek az áramlatnak a félelmetes és fül-  
siketítő dübörgésén.”

Blok világosan látja az áldozatok és  
a harc tragikus kimenetelű eseményeinek  
szükségességét is: „Mért rondítanak a  
szívéhez oly közelláló földesúri kúriákba?  
— Azért, mert ott vesszőzték és erősza-  
kolták a parasztlányokat. Ha nem annál  
a földesúrnál, akkor a szomszédnál. Mért  
vágják ki az évszázados parkokat? —  
Azért, mert lombos nyárfáik és juharfáik

alatt kérkedtek az urak batalmukkal:  
a szegény előtt — az erszényükkel, a buta  
előtt — a műveltségükkel.”

Blok azonban nem áll meg a cikkezésnél.  
A „félelmetes és fül-siketítő dübörgés”  
ott zakatol fülében, nem hagyja nyugodni;  
képek, víziók száguldanak előtte, s október  
viharos élményeiből megszületik a fiatal  
szovjet irodalom első nagy költői alkotása,  
a *Tizenkettő*. ... Hóvihar dühöng. Az utcá-  
kon dideregve bújnak az elsüllyedt világ  
megmaradt képviselői: a nagysörényű  
nemzetvédő költő, a feketereverendás pópa,  
a kabátjába búvó burzsujs a még most is  
kényeskedő „nagysága”. Süvít a szél,  
csúszós a föld. Ítéletidő dühöng, s tizenkét  
vörösgárdista elindul az éjszakába...  
A költeményben ott — lüktet a sokarcú  
forradalom a maga sebesen viharzó ese-  
ményeivel, robbanásként kiszabaduló, eddig  
lefojtott szenvedélyeivel. — Harácsolás?  
érzékliség? féktelen bosszúvágy? — fel-  
színrevetett hordalékként magávalsodorja  
őket a forradalom parttalan áradása.

A műben színesen kavarnak a roman-  
tikus ábrázolás legkülönbözőbb hangvételei:  
szatíra, groteszk torzítás s a forradalom  
patetikus lendülete váltogatják egymást.  
A ritmus és a rím merészen követik az  
élet legkülönbözőbb oldalainak látszólag  
zilált forgatagát, ami az elbeszélőkölte-  
mény elolvasása után megbonthatatlan  
egységgé olvad.

... Tizenkét vörösgárdista — mint tizen-  
két apostol menetel, harcol az éjszakában.  
Előttük a forradalom vérvörös zászlaja,  
kezük keményen markolja a fegyvert,  
láttukra reszket az ellenség.

Gépfegyverropogás.

„Mennek, mint a robbanó Baj,

nyomukban éh-eb morog.

Elől — véres lobogóval —

sérthetetlen vértelen,

érthetetlen; végtelen,

lépte gyöngy a hora hullva,

fehér rózsakoszorúja

csillog, mint a csillagok,

Jézus Krisztus mégyen ott.”

(Lányi Sarolta fordítása)



Többen, s nyomukban Tyimofejev is rámutat a *Tizenkettő* fogvatékosságaira: a forradalmat ösztönös természeti erőként felfogó koncepcióra s a hamisan csengő, vallásos köntösbe bújtatott befejezésre. Mindez azokban nem kisebbíti a költemény érdemeit. A *Tizenkettő* a forradalmi romantika csúcspontját jelenti Blok művészetében. Innen már csak a realizmus felé vitt volna a következő lépés, de Blok ezt nem tette, nem tehetta meg.

Még ugyanebben az évben megírja a *Szkiták* című költeményét, amelyben Európa népeihez fordulva békére és együttműködésre szólítja fel őket, de már közeledik alkotómunkásságának hanyatlása, ami végigkíséri életének utolsó éveit (X. fejezet).

Arról van-e szó, hogy Blok revideálta a forradalom hatására kialakult magatartását, vagy nem találta meg az utat az új társadalom hétköznapijainak építőmunkájában? Távolról sem. Blok életét és forradalmi alkotásait találóan jellemzik Fegyin szavai: „Blokka végleg eltávozott az a letűnt, régi világ, amely megérve a forradalmat, megtette az első lépést birodalmában, mintegy megmutatva, hogy merre kell menni, de rögtön el is esett a magára vállalt út súlya alatt.”

\*

Tyimofejev monográfiája jelentős nyeresége a szovjet irodalomtörténetnek. Blok ellentmondásokkal teli, bonyolult életművét a marxista tudás biztonságával szedi részre, hogy rátapintva a külszín

mögött ható, rejtett mozgató erőkre, felszínre hozza és összekapcsolja az átfogó és lényeges összefüggéseket. A költő egyéni életét és lírai mondanivalóját biztos kézzel emeli ki látszólagos magányából és állítja be az orosz szellemi és társadalmi mozgalmak tág perspektívájú egészébe. Munkáját mély pszichológiai tudás, az érzések és gondolatok finom distinkciója jellemzi. Érzékeny füllel fogja fel a költői lélek árnyalatnyi rezdüléseit, s kifejező stílussal mutat rá a lírai élmények sokszínű zuhatagára.

Tyimofejev érdeklődése azonban elsősorban tartalmi jellegű, s viszonylag kevés gondot fordít Blok költészetének formai elemzésére. Igaz ugyan, hogy könyvében egy egész fejezetet (IX.) fordít a költő verselésének a taglalására, de ebben is elsősorban a lírai hős attitűdje áll figyelmének a középpontjában. Majd hosszan foglalkozik Blok és az orosz líra hagyományainak a kapcsolatával, s így a költő formavilágának tényleges elemzésére mindössze két-három oldal marad. Jellemző példája a formai kérdések szűkmarkú kezelésének, hogy a *Tizenkettő* szerkezetének és verstani vizsgálatának a monográfiában levő részletei szöveg szerint megegyeznek azzal a rövidke szöveggel, amely a szerző közismert szovjet irodalomtörténeti tankönyvében található.

Remélhető, hogy a következő kiadásban Blok formavilágának a tárgyalása jelentősen bővül, s így ez a kiváló monográfia minden szempontból teljessé válik.

*Botka Ferenc*

B E N E E D E

## A felvilágosodás néhány útja Diderot életművében

DIDEROT MŰVEINEK JELEN-TŐS RÉSZE a mai napig kiadatlan vagy ismeretlen. Legtöbb kéziratát a leningrádi Diderot-gyűjtemény és a párizsi Bibliothèque Nationale őrzi; ez utóbbiak Mme Vandeul-nek, Diderot leányának örökösseitől kerültek állami tulajdonba. A leltározás munkáját Herbert Dieckmann professzor végezte.<sup>1</sup> Kisebb-nagyobb töredékek állandóan jelennek meg különböző folyóiratok hasábjain.<sup>2</sup> Legújában P. Vernière a „fonds Vandeul”-ben található négy anekdóta közül kettőt közöl;<sup>3</sup> egy ugyanis már megjelent, a másikat pedig túlzott vallásellenes vagy antiklerikális szelleme miatt nem tartotta alkalmasnak a megjelenésre.

Az első, melynek címe *Histoire de Grou garde du Trésor Royal*, dramatizált formában megírt történetecské, a hűnbeesés s a Krisztusi megváltás kigúnyolása. Metsző racionalizmus árad minden sorából, s arra törekszik, hogy bebizonyítsa a kereszténységészellenességét. Egyébként eza kérdés mindig foglalkoztatta Diderot-t, az *Addition aux Pensées philosophiques*-ben (1762) a következőket írja: „Le Dieu des chrétiens est un père qui fait grand cas de ses pommes et fort peu de ses enfants... Il n’y a

point de bon père qui voulût ressembler à notre père céleste.” A *Roi, philosophe et enfant* című anekdóta pedig pompásan mutatja, mint sikerült Diderotnak szellemes politikai szatírává, tanítómesévé alakítani a banális keleti történetet. Miért nem közölte Diderot ezeket az anekdotákat, erre a kérdésre nem is kell felelnünk: amint azt feljebb is említettük, egyikük közlésére még a mai kutató sem mutatkozik elég merésznek.

ÉRTÉKES ÉS ÉRDEKES bizonyítéka Diderot önfeláldozó szellemének és univerzális tudományos érdeklődésének az az 1774. Október 10-én kelt levél, amelyet Jean de Booy közöl.<sup>4</sup> A levelet Diderot *Pierre Camper* németalföldi orvoshoz és tudóshoz írta, akinek nevét úttörő jellegű antropológiai kutatásai tették híressé. Diderot felajánlotta segítségét Campernek, hogy kiadóhoz segíti egyik művét, amelyben az antropológia és a képzőművészetek — különösen a festészet — kapcsolatairól értekezik. Diderot éppen azokban az esztendőkbén foglalkozik egy számára csak alig ismert tudós kiadásához juttatásával, amikor saját magának is rengeteg kiadatlan műve volt, és komoly tárgyalásokat folytatott

<sup>1</sup> Herbert Dieckmann, *L'inventaire des manuscrits de Diderot*. Paris 1951. Droz.

<sup>2</sup> *Revue d'Histoire Littéraire de la France; Nouvelles Littéraires; Pensée; Lettres Françaises.*

<sup>3</sup> Vernière, *Deux anecdotes inédites de Diderot*. RHL 1957. juillet—septembre, pp. 408—10.

<sup>4</sup> Jean de Booy, *Sur une lettre de Diderot à Pierre Camper*. RHL 1957. juillet—septembre, pp. 411—5.

Marc-Michel Rey holland kiadóval összes műveinek sajtó alá rendezéséről.

A NEVEU DE RAMEAU története valóságos kalandregény. Már keletkezésének időpontja sem bizonyos: minden valószínűség szerint 1761-ben kezdte el Diderot, de számos részlet azt bizonyítja, hogy többször átdolgozta, 1765-ben, 1772-ben s végül 1776-ban. A művet nem adta ki, hanem — szokása szerint — több másolatban szétosztotta barátai között. Halála után a kézirat s a másolatok is rejtélyesen eltűntek, s összes műveinek első 1798-as Naigcon-féle kiadásában sem szerepelt a regény. Az egyik — azóta elveszett — másolat Goethe kezébe került, aki azután németre fordította és 1805-ben kiadta. 1821-ben Saur és Saint-Geniès franciára fordította vissza Goethe meglehetősen átdolgozott szövegét. Ebben a romlott formában látott először napvilágot Franciaországban. 1823-ban Brière, 1875-ben Assézat, 1884-ben Tourneux jelentetik meg újra most már különböző, időközben előkerült, másolatok nyomán. Végre 1890-ben Georges Monval, a Comédie Française könyvtárosa, találta meg az eredeti kéziratot egy szajna-parti könyvárus papírjai között. A különböző *Neveu de Rameau*-kéziratok és kiadások története a mai napig joggal izgatja a Diderot-kutatókat. Ehhez a munkához járult hozzá néhány figyelemre méltó adattal Claude Pichois cikke,<sup>5</sup> amelyben a *Miroir* című bonapartista-liberális irodalmi lapnak egy 1821-ben megjelent cikkében a *Neveu de Rameau* egyik epizódjának átdolgozását fedezte fel.

Fejtegetése azt az eddig vitatott kérdést is eldönteni látszik, amely szerint az 1823-as Brière-féle kiadás valóban másolat után készült, s nem pedig a Goethe-szöveg újabb fordítása volt, amint azt az 1821-es kiadók állították.

\*

DIDEROT ÉS AZ ENCIKLOPÉDIA kapcsolatával s a nagy műben megjelent cikkeivel már számos kutató foglalkozott különböző folyóiratok hasábjain.<sup>6</sup> A szerzőség megállapításán túl még a következő problémák tisztázása játszik fontos szerepet a Diderot-Enciklopédia irodalomtörténeti helyének kijelölésében: 1. a közvetlen kutatások mérve; 2. a megjelenés korában mennyire számítottak eredetinek az egyes cikkek? 3. milyen szerepet játszottak ezek az írások a termelőerők s a technológia fejlődésében a XVIII. század közepén?

Sok értékes adattal és megállapítással járul hozzá e kérdések tisztázásához Jacques Proust Diderot technikai dokumentációs munkájával foglalkozó tanulmányában.<sup>7</sup> Több cikk alapos áttanulmányozása után Proust megállapítja, hogy Diderot mindig a legjobb forrásokból merített: a korában legmodernebb s nemzetközi hírnevet kivívott tudományos értekezéseket, akadémiai emlékiratokat és ipari szabályzatokat használta fel munkája közben. Különösképp pedig a *Mémoires de l'Académie des Sciences*, a *Journal des Savants*, s a *Mémoires de Trévoux* időszakos tudományos közlönyök segítették technikai dokumentációs és bibliográfiai munkájában. Szolgai átvételről azonban szó sem lehet nála: Diderot mindenütt átírja

<sup>5</sup> Claude Pichois, *Diderot devant „Le Miroir”*. RHL 1957. juillet—septembre, pp. 416—20.

<sup>6</sup> Részletes bibliográfiát l.: Gyergyai Albert, *A francia felvilágosodás c. könyvében*, 310. l.

<sup>7</sup> Jacques Proust, *La documentation technique de Diderot dans l'Encyclopédie*. RLH 1957. juillet—septembre, pp. 335—52.

forrásait, egyszerűsít, világossá tesz. Sőt olyan önálló megállapításokkal is találkozunk, amelyeknek igazságát a technika a későbbiek folyamán igazolta. Így például az *Acier* című cikkben Buffon-nal és Réaumur-rel ellentétben azt állítja, hogy nemcsak az eljárási módoktól, hanem elsősorban az érc minőségétől függ az előállított acél minősége.

Ami az *Enciklopédia* ikonográfiai forrásait illeti, Diderot elsősorban az Académie des Sciences könyvtárában található metszeteket használta fel. Ugyanis a francia természettudományi akadémia már a XVII. század végén megindított egy olyan irányú munkálatot, amely a különböző mesterségek, gépek és munkafolyamatok összegyűjtését tűzte ki célul magyarázatokkal kísért metszetek formájában. Az akadémia tagjai már jóval Diderot előtt elmentek a különböző műhelyekbe, rajzoltak és értekezéseket írtak, de csak nagyon keveset publikáltak belőlük. Egészen 1757-ben bekövetkezett haláláig Réaumur irányította ezeket a munkákat, de gyenge szervezőképessége s munkatársainak csekély buzgalma meggátolta a mű befejezésében. Az elkészült munkák azonban így is nagy segítséget jelentettek, s a metszeteket Diderot nagyrészen fel is használta az *Enciklopédiához*. Ebből hosszas plágium-per keveredett, amelyet egy Patte nevű grafikus indított Diderot ellen. Ezt a kérdést Georges Huard vizsgálata<sup>8</sup> látszik véglegesen eldönteni, amely az *Enciklopédia* s az akadémia metszeteinek és magyarázó szövegeinek összehasonlításán alapul, s megállapítja a kétségtelen hasonlóságokat, de ugyanakkor azt is, hogy plágiumról, szolgai átvételről szó sem lehet. Diderot részekre bontja az egyes munkafolyamatokat, hogy könnyebben érthetővé tegye őket,

így a metszetek a különböző műveleteket is ábrázolják egymásra következő sorrendjükben. Ugyanakkor Diderot lényegesen átalakítja a leírásokat és magyarázó szövegeket, mert látta, hogy komplikált gépeket nem lehet leírni olyan ábrák után, amelyek azt rendszerint nyugalmi helyzetben mutatják be.<sup>9</sup> Természetesen az *Enciklopédia* metszetanyagának legnagyobb részénél Diderotnak személyes gyűjtőmunkára volt szüksége, amely állandó műhelylátogatásokat is igényelt.

Diderot technikai szerkesztői munkássága világosan bizonyítja, hogy a XVIII. sz. racionalista és materialista filozófiai mozgalma milyen nagy szerepet szánt az empirián alapuló tudományos ismeretközlésnek a felvilágosodás eszméinek terjesztésében.

\*

A DIDEROT-KUTATÁSNAK napjainkig egyik központi problémája annak a furcsa és sok szempontból érthetetlen paradoxonnak a megoldása, hogy Diderot számunkra legfontosabb műveit saját korában nem jelentette meg. A XVIII. századi s a modern olvasó által alkotott Diderot-képben talán csak egyetlen közös vonás van, ez pedig az, hogy mindkettő elsősorban az *Enciklopédia* lelkes és fáradhatatlan szerkesztőjére gondol, de ki olvassa ma az *Enciklopédiát*? A XVIII. század művelt olvasója számára Diderot neve az *Enciklopédián* kívül elsősorban drámáit, vallás-ellenes filozófiai műveit s esetleg pajzán regényét a *Bijoux indiscretst* idézte fel. A modern olvasó mindezekből nagyon keveset ismer, de annál jobban a *Rêve d'Alembert*, *Neveu de Rameau*, a *Contes*, a *Jacques le Fataliste*, a *Salons*, a *Supplément au voyage de Bougainville* s a *Réfutation d'Helvétius* című műveket. Ezeket a ma annyira rep-

<sup>8</sup> *Revue d'Histoire des Sciences*. 1951. juillet—septembre, pp. 238—49.

<sup>9</sup> I. az *Enciklopédia* Prospectusában Diderot irányelveit.

reprezentatívnek számító írásokat ellenben a XVIII. század olvasóközönségéből senki sem ismerhette, ha csak nem tartozott Diderot közvetlen baráti köréhez, mert kivétel nélkül csak halála után láttak napvilágot.

A KÉRDÉS megoldására érdekes s komoly elmélyedésről tanúságot tevő, bár több szempontból vitatható kísérlet *Herbert Dieckmann* amerikai egyetemi tanárnak a közelmúltban megjelent tanulmánya.<sup>10</sup> Dieckmann ezt a paradoxont azon különleges és rendkívül bonyolult viszony elemzésének segítségével igyekszik megmagyarázni, amely Diderot és olvasója között állt fenn. Dieckmann szerint ma divatosabb író és közönség viszonyáról beszélni, s az ilyen irányú vizsgálat gyümölcsöző és célravezető is a legtöbb probléma megoldásában, de ugyanakkor korántsem igényelheti magának a kizárólagosság jogát. S így van ez a fent említett Diderot-kérdés esetében is. Dieckmann interpretációja szerint Diderot-t sok műve írásakor nem az ancien régime „élite” olvasóközönsége érdekelte, hanem egyszerűen az olvasó, az a néhány olvasó, akiről tudta, hogy megérti őt, hogy nem magyarázza félre gondolatai igazi értelmét. Diderot ezen a téren is rokona Stendhalnak, aki nem véletlenül szintén a *happy few* — a kevés kiválasztott — számára írt. Az *író és közönség* vagy sokszor *élet és irodalom* címszó alá kerülő fejtegetések legtöbbszörre egy bizonyos kor esztétikai érdeklődésének, ízlésének, s főleg társadalmi adottságainak vizsgálatából indulnak ki. Ez a szociológiai alapvetés szükséges és feltétlenül elvégzendő, de nem jelenti azt, hogy minden probléma megoldásánál kizárólagosan alkalmazható. Vannak olyan esetek, amikor a filológiai módszernek le kell szűkítenie

vizsgálati területét, hogy valóban érvényes és igaz megállapításokra jussunk. Dieckmann módszere sok helyütt értékes eredményekhez vezet, de ugyanakkor, amint azt látni fogjuk, magában hordozza elégtelenségét is, mert az olvasó fogalmát elvontan veti fel, s nem igyekszik beleilleszteni a kor társadalmi és szellemi életébe.

DIDEROT KORAI ÍRÁSAI első-sorban filozófiai érdeklődésről tesznek tanúságot, s minden esetben közel állnak a kor aktuális problémáihoz. Az *Interprétation de la Nature* (1754) után nem publikál filozófiai-művet, kivéve az *Enciklopédiában*, de ez utóbbiaknak is nagy része tudós kompiláció, s csak általánosságban fejezi ki Diderot gondolatait. S utána következnek a hallgatás éve egészen haláláig 1784-ig. Mivel magyarázhatjuk ezt a „rendkívüli gondatlanságot”, hogy harminc éven át jóformán semmit sem publikált saját írásaiból, holott épp ezekben az esztendőkhöz alkotta legfontosabb műveit?

A problémát a Diderot-filológia következő klasszikus érvekkel magyarázza. Az első az üldöztetéstől való félelem feltételezése (gondoljunk 1749-es vincennesi fogságára). De Diderot törhetetlen erkölcsi bátorsága, a cenzura aránylag könnyű kijátszhatósága ellene szól az érv komolyságának. Egyesek a túlzott mûgondra való törekvést is említik, de aki ismeri Diderot munkamódszerét, az első megfontolás után elveti ezt a hipotézist. Szerb Antal *világirodalom-történetében* épp ellenkezőleg „a zseni-elméletet” hívja segítségül, amely szerint „az írás életszükséglete volt, s a megírt műveivel nem törődött többet...”. Jobban megfontolandó az a magyarázat, amely szerint Dide-

<sup>10</sup> Herbert Dieckmann, *Diderot et son lecteur*. Mercure de France 1957. avril, pp. 420—48.

rot ezen műveinek nagyrésze kétségbevonhatatlan szubjektív hangja miatt személyében sérthetett volna számos kortárs személyiséget (így például a *Szalonokban*, *D' Alembert álmban* s a *Rameau unokaöccsében*). Diderot, hogy elkerülje a kicsinyes veszekedéseket, íróasztala fiókjába süllyesztette ezeket az írásokat. De ez az érv sem lehet döntő. Diderotnak módjában lett volna megváltoztatni a neveket vagy álnéven írni. A fenti érvelések egyike sem ad kielégítő feleletet arra a kérdésre, hogy Diderot, aki minden írásában annyira személyes kapcsolatot igényel saját maga és olvasója között, miért mondott le ismételtelen a publikációról.

Kétségbevonhatatlan tényként kell elfogadnunk, hogy 1754 és 1778 között főleg az *Enciklopédia* miatt hanyagolja el saját műveinek sajtó alá rendezését. Ez sokban megmagyarázza Diderot írói jellemét és meggyőződését. Hite a haladásban, a felvilágosodásban s az ismeretek társadalmi hasznosságában arra készíteti, hogy az *Enciklopédiát* saját önálló művei elé helyezze, azaz a filozófus győzedelmeskedik benne a művész felett, a gondolatot sajátmagáért szereti és személyes műveit sokszor csak időtöltésből és kedvtelésből írt játéknak tekinti. Ebben az időszakban többször gondol összegyűjtött műveinek kiadására, tárgyal Marc-Michel Rey németalföldi kiadóval, de a vállalkozás sohasem sikerül, mégpedig azért nem, mert az *Enciklopédia* újabb és újabb gondokat okoz neki. Amikor tudomására jut, hogy Katalin cárnő Szentpétervárott az *Enciklopédia* új kiadását tervezi, a következőket írja Dr. Clerenck: „Éppen munkáim gyűjteményes kiadásának előkészítésén dolgoztam, amikor megkaptam levelét. Az egészet abbahagytam. A két vállalkozást nem csinálhatom egyszerre. Dolgozzunk az *Enciklopédián* (azaz új oroszországi kiadásán.

— B. E.) — mondtam magamban — s hagyjuk valami jólélekre, hogy halálom után összegyűjtse ócskaságaimat.”

Így az *Enciklopédiával* való törődés ezekben az esztendőkből látszólag teljes mértékben megmagyarázza a saját művek kiadásának állandó halogatását; de zavarunk csak nő, ha Diderot életének hátralevő hat-éves periódusát vizsgáljuk. 1778-tól (ettől az évtől kezdve az *Enciklopédia* már nem jelent komolyabb elfoglaltságot számára) egészen haláláig most már minden idejét művei végleges formába öntésének szenteli, amint azt leánya tanúságtételéből tudjuk, de a kiadásra egyáltalán nem gondol, s a kiadókkal való tárgyalásokat végleg abbahagyja. (Rey utolsó Diderot-hoz intézett levelei 1777-ből datálódnak.) Ezen a ponton nyújt értékes fogódzót Dieckmann vizsgálata és elmélete, amely a külső tényezőkön kívül Diderot-nak az *író és olvasó* viszonyáról alkotott személyes felfogásában találja meg a rejtély kulcsát.

DIECKMANN RÉSZLETESEN ELEMZI, hogy Diderot-nak már ifjúkori művei megírásánál is nagy szüksége volt barátai és közvetlen környezete személyes ösztönzésére. Legtöbb műve beszélgetésből, vitából született, s ezt a jellegét megőrizte a kidolgozás folyamán is: írásban is cseveg, magyaráz, vitatkozik, de mindig csak egy kis baráti kör számára. S bár gondolatai általános érdekűek, mégis olyan formába foglalja őket, amely csak ahhoz a kis zárt körhöz szól, amelyben ő is él, amely sem arisztokrata, sem polgári, hanem a legkülönbözőbb származású írók, művészek és filozófusok kis „köztársasága”, akiket csak az egy eszme köt össze: új utak keresése, a felvilágosodás racionalista filozófiája. Már az ifjúkori művek elemzésénél is két fontos

következtetést vonhatunk le: 1. a már említett személyes ösztönzés állandó igényét; 2. a megértő olvasó szüntelen keresését. Mert a közönségre, mint ilyenre, egyáltalán nem számíthat, ezért nagy részét már a bevezetésben elriasztja a mű olvasásától. Így például az *Essai sur le Mérite et la Vertu* előszavában: — *piscis hic non omnium* —, a *Lettre sur les Sourds et Muets* ajánlásában pedig egészen nyíltan: „J'adresse mes ouvrages aux philosophes; il n'y a guère d'autres hommes au monde pour moi”. Már most fel kell hívunk a figyelmet Dieckmann fejtegetésének egy gyengeségére, amely módszeréből szervesen adódik. Az író-olvasó viszony leszűkített elemzése csak félmegoldásokra vezethet bennünk, mert az olvasót kiemeli mind természetes mind esetleges környezetéből: azaz a társadalomból és az olvasóközönségből. Diderot-nál egészen természetes volt egy kis zárt filozófus körhöz fordulás — s nem valami különleges olvasó-szemléletből fakadó megfontolás, amint azt Dieckmann állítja — az ancien régime irodalmi életében, ahol mindenekelőtt az arisztokrata szalonok irányították a kor irodalmi és művészi ízlését. Evvel a hatalmas ízlésirányító szereppel még Voltaire-nek is számolnia kellett, s Diderot sem vehette volna semmibe büntetlenül. Az ő materialista szellemű írásai pedig jogosan sértették még a legliberálisabb szalonízlést is. Így természetessé vált a zárt körben maradás, s annak a gondolatnak a későbbi évek folyamán egyre erősödő jelentkezése, amely annyira jellemző a korukat megelőző írókra, azaz, hogy műveik megírásánál nem a jelen, hanem a jövő olvasóközönségére gondolnak. E kérdéskifejtését főleg abban a híres levelezésben találhatjuk meg, amelyet Diderot szobrász barátjával, Falconet-vel váltott a művészi széphől. Itt Diderot

részletesen elemzi, hogy csak az a művész tud igazán halhatatlan művet alkotni, aki munkája közben nemcsak a jelen ízlésre, hanem a jövőre is gondol, mert csak így tud felemelkedni az egyéni kifejezés korlátain s eljutni az általánoshoz, mely szerinte lényeges kelléke a halhatatlanságnak. Persze ez korántsem jelenti azt, hogy a jövő gondolata mint állandó képzelődés legyen jelen a művész lelkében: a jövő gondolata mint teremtő erő „a szív mélyén rejtezik, s néha a tudaton kívül is működik”. Az alkotásnak az ilyen pszichológiája persze bizonyos mértékben lehetetlenné teszi a kizárólagosan spontán alkotást.

**DIECKMANN NAGYON HELYESZEN LÁTJA:** Diderot mindennek ellenére nem érzi jól magát ebben a szűk elzárt körben, bármennyire is baráti legyen az, s mindent elkövet, hogy kitörjön belőle, és minél nagyobb és szélesebb olvasóközönséghez jusson anélkül, hogy feladná filozófiai meggyőződését és engedne a divatos szalon-ízlésnek. Az elefántesonttoronyban csak a jelent, az életet tagadó írók érzik jól magukat, s mi sem állt távolabb Diderot-tól, mint az ilyen művészi álláspont, amely egyébként is csak a polgári irodalom korában vált „divatossá”. Diderot mindig érezte, hogy mondanivalója általános érdekű, az emberiség felemelkedését, haladását szolgálja. A *Promenade du Sceptique* előjáró beszédében már világosan feltűnik a konfliktus a kevesek számára írás, s a nagyközönségre vágyás között, ugyanis világosan látta, hogy a műben taglalt két nagy problémáról — vallás és kormányzat — alkotott nézeteit minél szélesebb körben kellene ismertetnie. S ehelyütt Dieckmann-nak feltétlenül rá kellett volna mutatnia arra, miért vált ez a vágy szinte tragikusan lehetetlenné. Egyszerűen azért, mert az a közönség, amely Diderot legfejlettebb filozófiai

nézeteit megérthette és értékelhette volna, csak a nagy társadalmi változások, a Forradalom után válhatott olvasóközönséggé, a közoktatás kiszélesítése s a szalonok irodalmi hegemóniájának megszűntetése után.

DIDEROT KÉT ÍZBEN ISKÍSÉRELETET TETT, hogy kitörjön zárt köréből, s minél szélesebb körű olvasóközönséget hódítson meg. Először sikerrel, majd sikertelenül. A sikeres kísérlet az *Enciklopédia* volt, amellyel már közönséget teremt magának. Kissé túlzásnak találjuk, Dieckmann az *Enciklopédiába* írt cikkek stílusát avval magyarázza, hogy azokat nem a saját baráti körhöz tartozó olvasóhoz írta, hanem a kortárs olvasóközönséghez s éppen ezért az itt megjelent cikkek személytelenek, szónokiasak. Ezek a vonások inkább a lexikonstílusból s a gyors munkából fakadnak.

Dramáival azonban már nem érte el azt a sikert, amelyre az első pillanatokban gondolt. Színpadi műveiben szintén széles közönséghez akart szólni, s célja ugyanaz volt, mint az *Enciklopédiában*: reformok terjesztése, felvilágosítás. Tévedés azt hinni, hogy Diderot-nak nem volt érzéke a színházhoz: egyes jelenetei s főleg elméleti munkái szépen bizonyítják, hogy eléggé ismerte a színpad-technikát és a dramaturgiát. Egyébként is legtöbb műve meglep bennünket drámaiságával; nem színpadra szánt dialógusainak drámai szempontú vizsgálata is gyümölcsöző lenne. Sikertelenségének okát főleg abban találjuk meg, hogy minden elméleti képzettsége ellenére sem tudott „színpadban” gondolkodni, s drámái túlzásfoltak célzatos eszmei mondánivalóval, s ezért patetikusak és unalmasak. Ezt megírásuk után maga Diderot is érezhette, mert a rendezéssel s az előadásokkal egyáltalán nem törődött. Dieckmann szerint Diderot szín-

műveinek bukását elsősorban az magyarázza, hogy nem találta meg a kapcsolatot korának közönségével, s épp ezért a jövő közönségének írta drámáit, avagy egy maroknyi olvasónak, a „láthatatlan Egyháznak”, amely megelőzte korát, amely a jövőt készíti elő. Ha így is lett volna, szembe-tűnő Diderot tévedése: bármennyire is magasztosak szándékai, darabjai színpadiatlanságán az idő sem tudott segíteni, s rájuk is érvényes a dráma karakteréből folyó szabály: a színdarab, amely nem tudja megnyerni a kortárs-közönség tetszését, a jövőben sem fog sikert aratni.

Dieckmann értékes megállapításokhoz tud eljutni abban a pillanatban, amikor tételei bizonyításához nem szükséges az olvasó kiemelése az olvasóközönségből, illetve a két fogalom mesterséges szétválasztása, így pl. Diderot későbbi műveinek, különösen a *Neveu de Rameau* és a *Jacques le Fataliste* elemzésében. Az *Enciklopédiával* Diderot megtalálta igazi közönségét. Most is sokszor konkrét személyekhez fordul, olyanokhoz, akikről tudja, hogy szeretik, megértik, nem magyarázzák félre. Így Grimmhez és barátnőjéhez, Sophie Vollandhoz. . . „ó mennyire szükségem van barátaimra! önküldük szívem is, elmém is néma maradna”. — írja egyik levelében.

DIDEROT MŰVE pompás illuztrációja annak, milyen mértékben befolyásolja az író stílusát a közvetlen író-olvasó viszony: az író egy megértő baráthoz intézi sorait, vitatkozik vele, felel kérdéseire, próbálja meggyőzni. Ezt a közvetlenséget a mai olvasó is érzi, valóságos párbeszéd alakul ki közte és köztünk, közvetlen érzékeljük gondolatvilágát, s legjobb lapjait sohasem olvashatjuk szenvtelenül, lelkesedés nélkül.

Fiatalkori műveiben a barát, akihez sorait írja, még kívül marad el-



beszélésein, de a későbbiek folyamán a barát-olvasó lassanként *beszélgetőtárs* alakul át. Diderot művészi realizmusának titkát nem a leírásban, a környezetrajzban — ez majdnem teljesen hiányzik —, nem a cselekmény drámaiságában találhatjuk meg, hanem abban a csodálatos készségben, hogy ismeretlen olvasóját észrevétlenül, olyan regényalakká sikerül átalakítania, aki először hallgatja az elbeszélést, tehát félbeszakítja, megjegyzéseket fűz hozzá, azaz közvetlenül részt vesz az író munkájában.

A JACQUES LE FATALISTE-ben az író—olvasó viszony problematikus oldala ismét előtérbe kerül. Az olvasó ismét nem beszélgetőtárs, kívülmarad a dialógusokon s az elbeszéléseken, de jelentőségében mit sem veszít: állandóan ott él az író tudatában, aki maga eléképzeleli, figyel rá. Ez az olvasó azonban már lényegében is eltér a régi baráttól, mert a közízlést, a szalonok ízlését képviseli, amely „igaz történe-

tet” vár a szerzőtől, pontosan meghatározott időben és helyen lejátszódót, lehetőleg történelmi vagy közismert nevekkal, mint szereplőkkel. Diderot látja, hogy az ilyesfajta valóság-ábrázolás voltaképp álrealizmus, amely az igazi valóságnak csak a látzatát tudja kelteni. Ezért perbeszál olvasójával, vitatkozik vele, gúnyolja rossz ízlését. A *Jacques le Fataliste*-ben Diderot a XVIII. században annyira divatos kalandregényt is bírálja, de nemcsak az ostoba ízlést, hazugság-kedvelést, s a valóság elől való menekülést ítéli el, mint Voltaire, hanem elsősorban irodalmi és esztétikai kritikát is gyakorol, rámutatva az irányzat művészi lehetetlenségére és zsákutcájára.

Az író—olvasó viszony e művészi transzpozíciója teszi Diderot-t a mai olvasó számára is elevenné és élvezetessé, s ugyanakkor a Stendhal nyomdokain haladó modern regény ősévé is, amelyben egyre inkább felbomlanak az egyszerű és közvetlen kapcsolatok író, mű és olvasó között.

## I R O D A L O M E L M É L E T

### Felvilágosodás, preromantika, romantika és Lessing

Giuseppe Petronio: *Illuminismo, preromanticismo, romanticismo e Lessing*. Società 1957. № 5.1002—20.

1954-ben a Magyar Tudományos Akadémiaán lezajlott vita (cfr. *A magyar romantika*, Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 1954. VI. köt. 1—2. sz. 199—326. l.) végső tanulsága az volt, hogy a romantikus mozgalmat történelmi kategóriának kell tekinteni, és különbséget kell tenni az egyes országok romantikus mozgalmai között, figyelembe véve még ezen belül is az egyes időszakokat — a sajátos történelmi, társadalmi és politikai helyzet alapján. A romantika jellegének eldöntésében vízvonalzó a francia forradalom, illetve a felvilágosodás: a romantikus írónak vagy mozgalmaknak ezekhez való viszonya jelzi haladó vagy reakciós mivoltukat.

Hasonló feladatra vállalkozik — természetesen más előzmények után — G.

Petronio, amikor az olasz irodalmi kritika területén tisztázni akarja — mint előljáróban mondja — „kultúránknak egyik megoldatlan csomóját”, a felvilágosodás és a romantika viszonyát. Hangsúlyozza, hogy a két mozgalmat egységben vagy egymással ellentétben látni nem pusztán irodalmi kérdés, hanem politikai és morális állásfoglalás is. Mindenekelőtt néhány példával illusztrálja, milyen álláspontra helyezkedtek az olaszok e kérdésben. G. A. Borgese gondolatmenetét emeli ki (G. A. Borgese, *Storia della critica romantica in Italia*. 1905.; új előszóval: 1920. Milano), mint amelyik a legnagyobb hatást gyakorolta az olasz irodalomkritikára, Borgese szerint az olasz romantika voltaképpen — megtisztított formában — a klasszicizmus továbbélése és sajátosan olasz

mozgalom, tehát nem jelent az európai kultúra áramába való bekapcsolódást — amint azt De Sanctis érezte és állította. Lényegében Borgese felfogása uralkodik minden későbbi magyarázatban. Nem egy irodalomtörténetben valóságos eszmei zűrzavart találunk. Így Momigliano irodalomtörténetében a XVIII. századi klasszicizmust azonosítja a felvilágosodással. Flora könyvében pedig egybeszővődik Croce tétele (a romantika kulturális mozgalom) Borgese és követői felfogásával, s mindez összefoglalva azzal, hogy a romantika a reneszánsz világi kultúrájának újraeledése: és ebbe a romantikus körbe Goldoni és Alfieri éppúgy beletartozik, mint Manzoni és Leopardi. Mindezen magyarázatoknak fő hibája — zárja le áttekintését Petronio —, hogy a romantikusok küzdelmét pusztán irodalmi harccá szűkítik le, kizárva belőle a kulturális, főképpen pedig a politikai és társadalmi mozzanatok. Emlékeztet ezzel szemben a romantikának a XIX. sz. első felében élt legnagyobb képviselőire, akik világosan látták ezeket a mozzanatok. Hivatkozik Barantere, aki a színpadi reformok igazolására azt írja (Schiller általa franciára fordított drámáinak előszavában, Párizs 1821.), hogy a történelem harminc évnyi látványosságai után, amelyeknek tanúi voltak az emberek, szükségszerű volt egy újfajta dráma megteremtése. Manzoni fegyverben látja a két századot, melynek határán született, és összeütközésüket érzi önmagában is. Leopardi gondolatvilágának középpontjában pedig a francia forradalom utáni „történelmi kiábrándulás” áll. A válságnak ezt a drámai tudatát, amit annyira érezték a XIX. század első felének írói, Petronio Madame de Staël ellentmondásos, de olyannyira dialektikus és emberi állásfoglalásában látja legjobban kifejezve. Madame de Staël is érzi a történelmi kiábrándulást, amit a forradalom okozott azzal, hogy véresen félbeszakította a felvilágosodás-álmot a fejlődési folyamatot, ennek ellenére nem tud lemondani a haladás, az értelemben vetett hit, az emberi tökéletesedés, a szabadság nagy eszméiről és egyfajta felvilágosult liberalizmust szeretne, amelyben a forradalom társadalmi eredményei a liberalizmussal és a felvilágosult racionalizmussal egyesülnének. A felhozott példákban is látható, hogy a romantikus küzdelmek pusztán irodalmi síkra szűkítése elszegényesítésüket jelenti — mondja Petronio. Az irodalmi viták ui. csak vetületei s súlyosabb érdek- és eszmei harcoknak. És Manzoni, Leopardi, de éppúgy Pellico, Berchet, Di Breme, Porta bizonyára nem harcoltak volna oly meggyőződéssel a hármas egység, a mitológia, a

nyelvi akadémizmus kötöttségeitől való szabadulásért, ha nem érezték volna, hogy e harcok sokkal jelentősebb csaták irodalmi megnyilvánulásai.

Természetesen ez a leszűkítő magyarázat nem véletlen ← folytatja a cikkíró —, hanem egyebek között erőfeszítés a történelemadta nagy eszmei és érdek-harcok elhomályosítására. Ilyen mentalitás jegyében hozta létre az irodalmi kritika a preromantika (Crocenál: protoromantika) elméletét. Alkalmasnak kínálkozott ennek az elméletnek megteremtéséhez a romantikusok által kialakított „felvilágosodás legendája” — ahogy Mehring nevezte. Olyan felvilágosodás, mely szárazon racionalista, nem ad teret a fantázia és a szív indításainak — szóval egyenlő a legakadémikusabb klasszicizmussal. Érthető, hogy a romantikusok ilyen felvilágosodás képét alakították ki maguknak, hisz ez volt küzdelmük célpontja, a legyőzendő ellenség. Az ideológiai harcokban ugyanis nem egyszer megesik, hogy az ellenfél álláspontját polematikusan eltorzítják, sematizálják bizonyos lényeges vonásait, melyek ellen így sokkal kényelmesebb harcolni. Az irodalomtörténetnek viszont fel kellett volna ismernie, hogy a felvilágosodás sokkal összetettebb jelenség. Módosítani kellett volna a romantikusok felfogását, megrajzolva egy sokkal árnyaltabb, gazdagabb és persze ellentmondásoktól sem mentes felvilágosodás képét. Az olasz irodalmi kritika az ellenkező úton haladt: a XVIII. század gazdag kultúrájából különválasztotta azt, ami nem illett bele a „száraz racionalizmus” képébe, és azt nem a felvilágosodás egyik megjelenési formájának tekintette, hanem a romantika előzményét, preromantikát látott benne. A következmény azután világos: eltűnik a racionalis, szenzualista, haladó, jakobinus felvilágosodás, és szabad a tér az idealista, reakciós, nacionalista, érzékeny romantikának. Annál is inkább elavult az ilyen szemlélet — mutat rá Petronio —, mert a legtájékozottabb európai történetírás már jó ideje lerombolta a teljesen észjellegű felvilágosodás ósdi kliséjét. Dilthey, Cassirer és Meinecke munkásságán kívül Petronio Lukácsra és Luporinire is hivatkozik. (Lukács Györgynek *A német irodalom rövid története a XVIII. századtól napjainkig* című, olaszul Torinóban 1956-ban megjelent könyvére utal.) Másrészt az sem látható például, hogy az olasz irodalomkritika gyümölcsözőtette volna Paul Hazard utolsó művének (P. Hazard, *La pensée européenne au XVIII<sup>e</sup> siècle de Montesquieu à Lessing*. Paris 1946. vol. 3.) hatalmas anyagát, amelyben dokumentálja az ész, „emberének” hajlékonyságát és bonyo-

lultságát. Hazard példák gazdag sorával mutatja meg, milyen összetett jelenség volt a felvilágosodás.

A problémák tisztázása szempontjából igen hasznosnak tartja Petronio Lessing *Hamburgi dramaturgiájának* tanulmányozását. Lessinget a gazdagon összetett felvilágosodás egyik legkitűnőbb példájának nevezi. Nála az ész érvei nem zárják ki a szívét, a franciaellenes vita nem akadályozza meg a felvilágosodás megértését, Shakespeare magasztalása egybeesik Aristotelés és szabályainak újraértékelésével, a polgári dráma megteremtését pedig a nagy történeti drámáért vívott harc kíséri. A harc, amelyet Lessing az új színházért Németországban vív, végső fokon ugyanaz, mint amelyet Diderot Franciaországban, Goldoni pedig Itáliában folytat. Természetesen — hangsúlyozza Petronio — különbözőek voltak munkájuk feltételei. Goldoni a commedia dell'arte régi színházával találta magát szemben Lessing Racine és Corneille „szabályos” vígjátékával és „szabályos” tragédiájával. Goldoni feladata az volt, hogy az értelem rendjét vigye bele a maszkok irracionális, barokk színjátékába, Lessingnek a hamis racionális rendet kellett helyettesíteni az igazi racionális renddel. Ez az új színház polgári: akár új műfaj megteremtése a cél, akár ha új utat nyit a történeti tragédiának, megszüadulva a klasszicizmus béklyóitól, akár akkor, ha az új polgári osztály érdekei és ízlése szerint új magyarázatát adja a történelemnek. Ezért magasztalja Shakespeare, hadakozik Voltaire ellen, amennyiben a francia klasszicizmus útját járja, s ezért van meg Lessingben és Diderot-ban is a világos tudata annak, hogy a francia klasszicizmus ellentétben áll az új polgári társadalom ízlésével.

Mindezekből látható, mennyire nem lehet azonosítani a felvilágosodást a klasszicizmussal. A görögök és Shakespeare felfedezése, a szabályok elleni harc: a klasszicizmus rombolása. Teljes lerombolását magának a felvilágosodásnak bizonyos korlátai akadályozzák meg.

Másrészt Petronio élesen rámutat arra, hogy a felvilágosodást és a romantikát nem lehet azonosítani, és a továbbiakban a különbséget vizsgálja. A leglényegesebb talán az, hogy a romantika összegyűjti és újra feldolgozza a klasszikusellenes vita elemeit, de egészen más szellemmel tölti meg. Ez a szellem lényegében felvilágosodásellenes. Például Manzoni hozza fel, aki Shakespere módjára álmódja az új tragédiát, de az ő Shakespearje nem azonos Lessingével. A „történelmi kiábrándulás”, az értelemben való csalódás pesszimiztikus és vallásos szellemű színházhoz vezet

őt. És a *Préface de Cromwell* Shakespearje sem Lessing Shakespearje, mint hogy V. Hugo drámája „féconde union du type grotesque au type sublime”, éppen az a Mischspiel, amelyet Lessing oly erősen támadott. Alapvető különbséget jelent az is, hogy a felvilágosodás íróiban — akár Lessingben, akár Diderot-ban — az ún. preromantikus hajlandóság sohasem az értelem iránti bizalmatlanságból születik, hanem mindig együtt jár az ész erejébe vetett szilárd hittel. Innen származik például az, hogy Lessing harcolt ugyan a szabályok ellen, de ugyanakkor szükségességnek tartotta, hogy a költő tevékenységét is szabályok irányítsák, persze nem mesterségesen kidolgozott, hanem a természetből fakadó, ésszerű szabályok. Ugyancsak megmutatkozik a különbség a „zseni” felfogását illetően is.

Végezetül Petronio a következőképpen körvonalazza a felvilágosodás és romantika viszonyát: a felvilágosodás a polgárság mozgalma, hogy megteremtse saját kultúráját. Ez a törekvés — az emberek, az idők, az országok szerint — más-más formában jelenik meg: hol hidegen racionalista, hol pedig figyelembe veszi az ember más tulajdonságait is. Nem kizárólagos formája tehát a klasszicizmus, sőt a XVIII. század második felében a felvilágosodás a klasszicizmus örökségéből, a francia forradalom-okozta kiábrándulás után — ismét különböző módon az egyes emberek és országok szerint — azt választotta ki, ami neki megfelelt. Így tehát a romantika is felhasználta a múlt elemeit, és belőlük új szintézist hozott létre. Feladatunk — fejezi be írását a szerző —, hogy ne az egyes jelenségek alapján ítéljünk, hanem összefüggéseiben lássuk az egész mozgalmat.

Hiányoljuk, hogy Petronio érvei felsorakoztatásában csupán felszínesen támaszkodik az olasz romantikusokra. Csak közvetve utal az 1816 és 1819 között lezajlott olasz romantikus vitákra, amelyeknek gazdag anyagából konkrétan lehetett volna kimutatni a felvilágosodás racionális nyomait éppúgy, mint azt, hogy az olasz romantikusok tudták, irodalmi harcuk csak formája a nemzeti függetlenség és a polgárosodásért vívott küzdelemnek. A haladás és maradáság küzdelméért például kiválóan lehet szemléltetni a Conciliatore — a romantikusok folyóirata — és a Biblioteca Italiana — az osztrák kormány által létrehívott klasszicizáló folyóirat — harcában. Figyelmen kívül hagyja azt is, hogy az olasz romantika részben a Risorgimento mozgalmából nőtt ki. A Risorgimento-nak pedig szoros kapcsolatai vannak a francia forradalommal és a felvilágosodással, — amint azt A. Gramsci a Risorgi-

mentoról szóló könyvében kimutatta. Petronio tanulmánya módszerében és végső következtetéseiben egyébként igen tanulságos. Lényegében egyezik az MTA-n

lezajlott vita végső megállapításaival, illetőleg értékes új szempontokra is felhívja figyelmünk.

Éder Zoltán

## Világszínház Shakespeare-től Calderonig

Jean Jacquot: „*Le Théâtre du Monde*” de Shakespeare à Calderon. Revue de la Littérature Comparée. 1957. N° 3. 341—372.

Angyal Endre sok erudícióval megírt tanulmányának megjelenése óta (*Theatrum Mundi*. Minerva Könyvtár, 118. Budapest 1938) kevés szó esett a magyar nyelvű szakirodalomban a Theatrum Mundi-ról, s ezért hasznosnak látszik visszhangját kelteni Jean Jacquot terjedelmes értelmezésének. Helyesen állapítja meg Jean Jacquot, hogy az embernek mint a világszínház szereplőjének az elképzelése a humanista gondolkodás közhelyei közé tartozik, s bár sok nagy szerzőt megihletett e gondolat, mégsem érdemelné meg az ismételt tanulmányozást. Jacquot azzal a céllal közzeltette meg ezt a nagy irodalmat felölelő témát, hogy kimutassa a „Theatrum Mundi” gondolatának forrásait és nyomon kövesse az ötletből egész világnézetté kristályosodott felfogásnak vándorútját az ókori filozófusoktól Shakespeare művein keresztül Calderonig. Sajnálatos, hogy nem használhatta fel tanulmányának megírásakor Antonio Villanova „El Tema de Gran Teatro del Mundo” című értekezésének anyagát (*Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. XXIII. 1950.), amellyel még teljesebbé tehetné volna vizsgálódásainak eredményeit.

Jóllehet Jacquot csupán egy megírandó szintézis analitikus részének tekinti terjedelmes tanulmányát, mégis az az érzésünk, hogy a „Világszínház” gondolatának forrásait illetőleg kimondta a végő szót.

Sir Walter Raleigh 1612-ben megjelent madrigál-gyűjteményéből vett idézettel kezdi témájának tárgyalását. Raleigh epigrammatikus tömörséggel fogalmazta meg

az idézett versben az emberről, mint a világszínház színészéről alkotott felfogását. E szerint a világ: színház. Az élet; színjáték, amelyben az ember különböző szerepeket játszik. Az Ég a néző és a bíró egyszemélyben, s csak a halál „komoly” („Only we die in earnest...”) és jelentős az egész játékban, mert csak az nem játék. („... that's no jest”). Ez utóbbi idézettel kapcsolatban Jacquot megjegyzi, hogy az Erzsébet-kori színházi szóhasználatban „jest” maszkarált, előadást jelentett. Kyd is így használja *The Spanish Tragedy* című művében (1589).

Az élet színpadként való felfogására, illetőleg az „élet-álom” komplexusnak a reneszánsz színművekben való gyakori megjelenésére Jacquot számos példát citál (*Antonio's Revange*. 1599.; *The Broken Heart*. 1633.; *The Knight of the Burning Pestle*. 1607.; *The Roman Actor*. 1629. stb.), hogy eljusson Shakespeare-ig, aki nek *Viharában* eklatáns példát talál a világ színházként való felfogására (IV. 1. 148—158).

Miután részletesen megvizsgálta az Erzsébet-kori színjátékokban és egyáltalán a XVI—XVII. század fordulóján íródott művekben az ember — világ — színház komparáció előfordulásait, felveti a kérdést: honnan ered ez az olyannyira elterjedt elképzelés?

Jacquot mélyen visszanyul az időbe, hogy feleletet találjon a kérdésre.

Első megállapítása az, hogy ez az elképzelés legalábbis olyan régi, mint Démokritosnak ez a mondása: „A Világ színház, az Élet színpad; jöttél, láttál, elmentél.” Azután több más ókori szerzőt idézve,

Szent Ágostonhoz jut, aki a *Civitas Dei*ben, illetőleg a 127. zsoltárhoz fűzött kommentárjában minden nemzedéket arra figyelmeztet, hogy hivatása szerint foglalja el a maga helyét „a világ színpadán” („... agamus et nos mimum nostrum”). Tudásunk szerint Ágostontól ered ez az egyetlen régi szöveg (Ennaratio in Psalmum 127, 15., vol. 37.), amely a „világszínház” közhelyszerű hasonlatképét az élet különböző koraival hozza kapcsolatba.

Ioannes Chrysostomos tovább fejlesztette és új képpel bővítette ezt a gondolatot: az életet nem csak *színházhoz*, hanem *álmához* is hasonlította (Ionnis Chrysostomi Opera, vol. I. „Fabula quaedam est, et somnium vita...”) A témát részletesen dolgozza fel a Lázár történetéről írott homiliájában. Szemléletes leírása a színházi világ közelebbi ismeretére vall. Egyébként azért is figyelemre méltó az idézett passzus, mert abban Chrysostomos elmereg azon az ellentétben, amely a „szereplő ember” társadalmi helyzete és az általa játszott szerep között fennáll.

Jacquot a világszínház eszméjének középkori előfordulásai közül csak egy lényegest idéz, mégpedig J. Salisbury *Policraticus*-ának egyik fejezetét; azután a humanizmus korára tér, s megállapítja, hogy a humanista gondolkodás nem sokat változtatott a „világszínház” parabolájának lényegén, legfeljebb kibővítette, varfalta, színesebbé tette: s hol laicizálta, hol még éppen vallásos tartalommal telítette. Jacquot számos humanista szövegrészletet is közöl, majd Calderonra tér rá. Calderon „világszínház”-konceptiójának forrásaival kapcsolatban könnyebb dolga volt, hiszen igen alapos spanyolnyelvű tanulmányok tisztázták már a gondolat útját. Angel Valbuena Prat (*Literatura dramática española*. Madrid 1926.); *Una representación de El gran teatro del Mundo. La fuente de este auto*. Revista del Ayuntamiento, V. 1928.) műveiből részletesen megtudhatjuk, hogy Senecának Luciliushoz írott levelei és Epiktetos *Kézikönyvének* Que-

vedo által készített fordításából olvashatta Calderón a világszínház ötletét sugalmazó gondolatokat. Egyébként nem az *El gran Teatro del Mundo*ban alkalmazza először világszínház-felfogását, hanem *Saber del mal y del bien* című komédiájában. A nagy spanyol barokk drámaszerző közel húsz „auto sacramental”-jában ábrázolja színháznak a világot, ahogy ezt Eugenio Frutos *La filosofía de Calderón en sus autosacramentales* (Zaragoza 1952) című művében kifejtette és újabb kutatásainak eredményeivel kiegészítette.

Miután Jacquot részletesen elemzi Calderón nagy világszínházát, annak antik és humanista forrásait, sok szót szentel arra is, hogy egybevesse *Az élet álom* című auto sacramental két calderoni változatával. Összehasonlításának eredményeként kimondja, hogy „az élet, álom”-hasonlat lényegében egyik variánsa a „világszínház” gondolatnak: a színpad illúziója kapcsolódik az álom illúziójához, miként azt Calderón Ioannes Chrysostomostól olvashatta: „fabula quedam est, et somnium vita”. Sigismondo *Az élet álomban* arról álmodik, hogy betölti a világot csodáttal. A „világszínház” gondolatának, valamint „az élet-álom”-szemléletnek jezsuita iskoladrámákban való felhasználása már régebben bebizonyított színház-történeti adalék. Döntő bizonyíték gyanánt Jacquot mégis Pedro de Valderrama megállapításaira hivatkozik. (Felix G. Olmedo idézi *La Fuentes de La vida es sueño* c. művében, Madrid 1928.). Végül elmondja azt, hogy a „játék a játékban”-ötlet is a spanyol barokk színház közvetítésével került át a francia és német színpadra, s ezzel kapcsolatban Gougeno, de Scudéry és Rotrou nevét emlegeti a francia és Jakob Masenét a német irodalomból. Valamennyi idézett névvel kapcsolatban közli forráskutatásainak eredményeit is, s ezzel még gazdagabbá teszi fölötté színes és példásan tudományos értekezését.

Heszke Béla

## George Eliot irodalomkritikája

Richard Stang: *The Literary Criticism of George Eliot*. PMLA 1957. N° 3. 952—61.

Stang cikkének célja George Eliot esztétikai szemléletének bemutatása, ahogyan azt az író életregényében és kritikai műveiben kifejtette. Korának nagy regényírói között talán Eliot az egyetlen, aki mielőtt még első regényét közzétette volna, kritikai műveiben az életre és a művészetre vonatkozó eszméit eleve világosan megfogalmazta. A *Westminster Review*-ben 1855—57-ben megjelent értekezései már tartalmazták minden lényeges esztétikai eszméjét és bár ez eszméket későbbi leveleiben és regényeiben továbbfejlesztette és tökéletesítette, az alapvető gondolatok mindvégig változatlanok maradtak.

A *Natural History of German Life* (A német életforma természetrajza) című cikkében Eliot kifejti a művészet feladatáról vallott nézeteit. „A legnagyobb jótétemény,” — írja — „amellyel a művész bennünket megajándékozhat... vonzalmaink kiszélesítése... Az emberi élet, ahogyan azt egy nagy művész ábrázolja, még a legköznapiasabb gondolkodású, legönzömbémbert is... az erkölcsi érzelmet nyersanyagára ébreszti.” A művészetnek tehát társadalmi és erkölcsi szerepe van: az ember önzőnek születik, de erkölcsileg nevelhető és ha a művészet nem ebben a nevelésben látja feladatát, akkor haszontalan. „Az egyetlen hatás, amelyet írásimban forrón elérni vágyom, abban áll, hogy olvasóimat képessé tegyem tökéletesebben elképzelni és érezni azoknak fájdalmait és örömeit, akik egymástól mindenben különböznek, kivéven azt a tényt, hogy mindannyian küszködő, tévelygő emberi lények.” Eliot — Wordsworth-szel egyetemben — azt vallotta, hogy a művész feladata az emberi társadalom óriási birodalmát az érzések és szenvedélyek révén összeforrasztani” és bizonytalanságot értett volna Tolsztojjal is abban, hogy a művészet az emberi testvériség fejlesztésére hivatott.

Eliot irodalomkritikájának legfőbb szempontjai: a jellemek természetes fejlődése, az élet bonyolultságának hűséges ábrázolása, valamint a cselekménynek a jellem kölcsönhatásával összhangban történő bonyolítása. Az 1850-es évek során a *Modern Painters* (Modern festők) című sorozat megjelenésekor kirobbanó esztétikai vitában fentieknek megfelelően Ruskin oldalára áll, akivel egyetért abban, hogy az igazsághoz és szépséghez csupán a természet alázatos és hűséges tanulmányozása útján juthatunk el. Eliot realizmusa azon-

ban nem jelenti a külvilág szolgai ábrázolását, a tapasztalat tényeit az író csupán nyersanyagként tekintette, amelyet a képzetet — a valóság talaján maradván — átalakít.

Az író a kezdetben azt vallotta, hogy a művészetnek bizonyos illendőségi határokat nem szabad átlépnie, mert egyébként károsná válik. 1854 után azonban, legalábbis elméletben, túljut ezen az állásponton. „Túl sok olyan termékeny író van” — válaszolja egyik kritikának — „aki gyönyörködtető képek ábrázolásának szenteli magát és minden kellemetlen igazságot elkerül; én nem kívánom ezek számát szaporítani.”

Eliot további fontos elméleti tétele, hogy az absztrakció és az általánosítás a leg súlyosabb művészi hibák egyike. „Az érzelmek mindig részletjelenségekhez kapcsolódnak, csupán halványan és másodlagosan absztrakciókhoz.”

Ílymódon mind a költészetnek, mind pedig a regénynek a valóság drámai és konkrét képét kell ábrázolnia, a szépen hangzó, konvencionális közhelyek használatának, mert nem követelik meg az olvasó együttműködését, nem ajának gondolkodásra. Ezen az alapon állva értékeli az író oly magasra Tennyson, Browning és Arnold költészetét.

Rendkívül fontosak Eliot megállapításai a regény társadalmi tartalmát illetően is. Rámutat arra, hogy az angol irodalmi tradíció gátolja a társadalmi osztályok, különösen az iparosok és parasztok valószínű, nem idealizált ábrázolását. Különösen élesen mutat rá Dickens hamis pszichológiájára: a társadalmi típusok egyszerűsítésére. Mindez nem egyeztethető össze a nép igazi ismeretével, szokásaikkal, eszméikkel, szándékaikkal alapos tanulmányozásával. Eliot szembenáll azokkal, akik minden társadalmi kérdést algebrai egyenletként akarnak megoldani, valamint azokkal is, akik a „rég jó időköt” sirják vissza.

A realizmus legfőbb eltorzítója Eliot szerint a regényírók — kivéve Jane Austent, Charlotte Brontët és Mrs. Gaskellt. Ennek főokát a viktoriánus nőideálban látja. Amíg ugyanis például Franciaországban a nőknek jelentékeny hatásuk van az irodalomra és a kereszmeire, addig az angol nők nem vesznek részt az ország szellemi életének alakításában.

A regényírók — férfiak és nők — hibái morális és intellektuális természetűek: az író csupán szórakoztatónak véli önmagát.

Az író ebben látja egyébként Dickens legfontosabb tévedését is, akit pedig a legmagasabb művészi képességekkel rendelkező írónak tart.

Eliot szemlélete jelentékeny fejlődésen ment át az eszmékhez fűződő felfogása tekintetében. Kezdetben ugyanis az író a hangsúlyt kizárólagosan az élet valószínű ábrázolására helyezte, később azonban mind inkább felismerte, hogy az angol regény fejlődésének egyetlen lehetséges útja „az eszméknek az élethez való alkalmazása”. Az eszméket azonban a regény világában a „lélegző egyéni formák”, az

emberi tapasztalaton nyugvó érzelmek fejezik ki. Az ábrázolt képnek tehát nem szabad diagrammának lennie, hanem mindig „esztétikai tanításnak” kell maradnia.

A cikkíró végezetül arra mutat rá, hogy valahányszor Eliot saját esztétikai elveivel regényeiben összeütközésbe kerül, műve mindenkor kudarcra van ítélve. A legsikeresebb pedig mindig ott, ahol az életet a maga bonyolultságában ábrázolja, ahogyan ezt a regény igazi feladata megköveteli.

Vámosi Pál

## GERMÁN NYELVŰ IRODALMAK

### Egy elfelejtett angol író

Arnold Kettle: *E. L. Voynich: A Forgotten English Novelist*. Essay in Criticism 1957. N° 2. 163—74.

A cikk szerzője, a neves angol marxista irodalomtörténész, Ethel Voynich értékelését összekapcsolja a XIX. század végi angol regény néhány elvi kérdésének elemzésével. Kettle szerint ez a méltatlanul elhanyagolt író nem lebecsülendő történeti szerepet játszott a korabeli regény fejlődésében.

Ethel Lillian Boole, egy neves angol matematikus leánya, a kilencvenes években feleségül ment egy lengyel nacionalista emigránshoz, Habdank—Woyniczhoz, aki Wilfred Voynich néven angol állampolgárságot szerzett. A 20 éves Voynich 1885-ben a lengyel szabadságmozgalomban való részvétele miatt a pétervári börtönbe, majd Szibériába került, ahonnan 1890-ben Angliába szökött. Az irodalmi, politikai és természettudományi érdeklődésű Voynich nagy hatást gyakorolt feleségére, akinek állandóan visszatérő alakja lett a nemzeti szabadságharcok tanulságait levonó érzékeny, ambiciózus középosztálybeli nő (vö. *Olive Latham* c. regényében).

E. Voynich első és egyben legsikerültebb műve (*The Gadfly* — 1897) a munkásmozgalomban sokáig igen népszerű olvasmány volt. Angliában négy év alatt 8 kiadásban jelent meg, a Szovjetunióban is több kiadást ért meg, magyarra is lefordították (*Bögöly*, Ifjúsági Kiadó é. n. 316 l. ford. Kilényi Mária). A főhős, egy félig angol, félig olasz származású fiatalember, a múlt század negyvenes éveiben mint

rettegett antiklerikális pamfletíró és vakmerő partizán küzd az osztrák császárság és a papság ellen, az olasz függetlenségért. Szerelme, Gemma Warren, egy angol nő, szintén vezető figurája a forradalmi mozgalomnak. Az író figyelemreméltó művészi és lélektani tudással bonyolítja a szereplők magánéletének és a mozgalomnak a problémáit. A könyv mindvégig következetesen antiklerikális és haladó: a végső konfliktusban (a Bögöly és természetes apja, Montanelli bíboros összeesküvése) E. Voynich elhárítja magától az olcsó, happyendinges megoldás csábítását. Az egyes ember elbukhat, de az eszme tovább él és diadalmaszkodik — ez a könyv végső kicsengése.

A *Jack Raymond*, E. Voynich második regénye, 1901-ben jelent meg. A főhős itt is lázadó, akit magányossága, gyermekkori szenvedése fordított szembe az emberekkel és tett neurotikussá. A társadalmi mozgalmak itt már csak áttétellel jelentkeznek: a szinte freudista komplexumokkal küzdő hőst egy iskolatársának lengyel származású anyja (akinek férje Szibériában pusztult el) menti meg önmaga és a társadalom számára. A beteges vonásokat kidomborító, patológikus feldolgozásmód egyre erősödik E. Voynichnál, s mindinkább elszakad a társadalmi valóság talajától.

A következő regény, a sok önéletrajzi elemmel átszótt *Olive Latham* s méginkább az 1910-ben megjelent *An Interrupted*

*Friendship* már világosan mutatja az író negatív irányú fejlődését. Az utóbbi a *Bögöly* folytatása, illetőleg utólagos kiegészítése, itt azonban már dominál a pszichopatológia, a testi szenvedések betegesen részlezhető taglalása. A *Bögöly*ben is megvan e tendencia, de ott alá van rendelve a cselekménynek, a társadalmi harcnak.

E. Voynich 1910 után Amerikába költözött, s hosszú ideig nem írt. 1946-ban egy ötödik regényt is megjelentetett, de ez Kettle szerint „értéktelen”. A *Who's Who 1955* szerint az író még élt New Yorkban.

\*

A cikk a XIX. század nagy kritikai realista periódusa (Dickens, Emily Brontë) után következő időszak egy érdekes jellegzetességét fogalmazza meg: nevezetesen azt, hogy a múlt századi nemzeti szabadságmozgalmak értékelése, irodalmi feldolgozása figyelemreméltó fokmérője az írói magatartásnak.

A késői Viktória-kor irodalmának és íróinak korlátait Kettle két Shaw-idézetel érzékelteti. Egy színikritikájában (*Our Theatres in the Nineties*, I. köt. 194. p.) Henry James *Guy Domville*-jéről szólva Shaw megállapítja: „Henry James intellektuális választékosága érintetlen marad az új szellem növekvő energiájától és makacsságától. Visszahúz bennünket G. Eliot, Huxley és Tyndall fáradt, kimerült légkörébe ahelyett, hogy előrelendítene a Wagner, Ibsen és Sudermann-megindította friss áramlathoz”. A második passzus egy 1882-ben kelt levélből való (idézi Alick West, *A Good Man Fallen Among Fabians*, 1950. 22. p.), és Shaw-nak azt a felismerését tartalmazza, hogy „a vallás és a tudomány konfliktusa, . . . a Biblia elvetése, a nők felsőfokú oktatása . . . és az az egész vihar, amely Darwin, Tyndall, Huxley, Spencer meg a többiek körül dúlt — s amelyen magam is nevelkedtem szellemileg — nem volt egyéb, mint tisztára a középosztály ügye. Ha arra gondol az ember, hogy ez a Matthew Arnoldok és George Eliotok tömegét produkálhatta volna, végigfut a hátán a hideg . . .” Shaw ilyen véleménye — amellyel a cikkíró csak részleteiben ért egyet — igazolja azt a nézetet, mely szerint Dickensől és E. Brontë-től Conradig és Lawrence-ig nem volt igazi nagy író az angol irodalomban. Persze érdekes volna tudni, hogy Kettle konkrétan miben értékeli többre e két író a felsoroltaknál, de cikkéből ez sajnos nem hámozható ki.

Az eddigiekből azonban önként adódik az a következtetés, hogy a XIX. sz.

második felében egy, a polgári társadalom keretei és feltételei között maradó regényíró már eleve nem lehetett nagy művész; más szóval, ahhoz, hogy valaki nagy író legyen, nemcsak becsületesnek, hanem bizonyos értelemben forradalmárnak is kellett lennie. A forradalmiság, azaz a polgári társadalom megtámadása két területen volt tapasztalható: egyrészt a munkásmozgalmokban, másrészt a nemzeti (pl. az olasz és a lengyel) szabadságmozgalmokban. E két terület közül a középosztálybeli írók képzeletét inkább az utóbbi foglalkoztatta. Ez az a téma, amely közvetlenül és közvetve is elősegítette a kibontakozást.

E forradalmiság (jobbanmondva szűkséglet) megmutatkozott a hősök keresésében, megformálásában is, amely a XIX. századi regény egyik alapvető művészi problémája. A polgári társadalom ellen berzenkedő írók vagy látták vagy ösztönösen érezték, hogy a középosztályból nem kerülhet ki a kor igazi hőse. Ezért választott G. Eliot egy lengyel fiatalembert Dorothea Casaubon férjéül a *Middlemarch*-ban — persze az már az író hibája, hogy Will Ladislaw langyos esztétává satnyult a keze között. E kérdés kapcsán Kettle érdekes összehasonlítást tesz a *Middlemarch* és Turgenyev *Napkelte előttje* („*Накануне*”) között. Az utóbbi főhőse a bolgár Inszarov, aki kitartóan, önfeláldozóan küzd hazája szabadságáért. Azért nem orosz, mert az általa képviselt tulajdonságok nem sajátjai az akkori orosz ifjúságnak. Ebbe a vonalba illik bele E. Voynich *Bögölye*, amely hőisével, mondanivalójával szinte ráaktrójlta magát a korra.

Végül, E. Voynich írói fejlődését értékelve, Kettle felhívja a figyelmet az új irányzat veszélyeire. A szabadságmozgalmak emberi vonatkozásainak tudata elősegítette az öntudatoság, a célratörés, a morális és fizikai szenvedés ábrázolását a regényben, de megnyitotta a pesszimizmus, a defetizmus újabb lehetőségeit is. E. Voynich írói pályafutása ilusztrálja ezt a megállapítást: A *Bögöly* minden szenvedés és kudarc ellenére megnyilvánuló végső optimizmusa után az író a patológia öncélú ábrázolásába süllyed, s a politikumot teljesen szubjektív, pesszimizista síkra játssza át. Holott — s ez e gondolatébresztő, mindamellett hiányérzetet hagyó cikk következtetése E. Voynich-csal kapcsolatban — a *Bögöly* a XIX. század végi angol regény kritikus időszakában, művészi és politikai jelentőségéhez mérten, az életet, a társadalmi haladás gondolatát, a Shaw említette „új szellemet” vitte be az angol irodalomba.

Nagy Géza



## A Nibelung-költészet történeti-földrajzi alapjai

K. F. Stroheker: *Studien zu den historisch-geographischen Grundlagen der Nibelungendichtung*. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1958. No 2. 216—40.

A *Nibelung-ének*nek a Rajna partjától a Dunamedencéig húzódó színterében még sok fehér foltot hagyotta történettudomány. A monda helyrajzi adatait a modern régészet és a történeti földrajz már eleve kételkedve fogadta. J. R. Dieterich 1923-ban az addig biztosnak vélt, Worms környékére lokalizált burgund birodalom létezését is kétségbevonta és azt jóval délebbre, a Rajna alsó folyása mentén helyezte el. Írvei figyelemreméltóak, de nem feltétlenül meggyőzőek, hiszen már az *Edda* Atli-dalában is Gunnar a burgundok szállásterületeként a rajnai „Vörös hegyről” beszél, ami jól illene a Worms környéki Odenwald színes homokkő vonulatára.

J. Wernernek *Beiträge zur Archäologie des Attila-Reiches*. című 1956-ban megjelent művének egy kis adata most érdekes, új megvilágításba helyezi ezt a kérdést. A Genfi tó és a Rhône-menti VI. századi burgund sírokból ugyanis hun szokás szerint eltorzított koponyák kerültek elő, melyek kétségtelenül fennálló hun-burgund szövetségre utalnak. Ilyen természetű kapcsolatokról, melyek a *Nibelung-ének*ben tükröződnek, a történelem eddig semmit sem tudott. A koponyatorzítás a germánok között teljesen elszigetelt jelenség és semmi esetre sem származhat a Rajna alsó folyásának környékéről, mert az itt élő frankok ezt a szokást nem vették át. Ezzel szemben feltűnően gyakran fordult elő a türingiai-aknál, kiknek Attila-kori birodalma egészen a Majnáig húzódott. Ebbe a vonalba kapcsolódna a burgundok Worms környéki, a Majna alsó folyásától délre és a szembenfekvő Rajnaparton elterülő hazája. Az egyre erősödő hun nyomás elől húzódtak azután át a burgundok egészen a Rajna halpartjára; további — Belgica felé vezető — útjukat azonban a római birodalom elvágta. A két nagyhatalom közé ékelve végül is

436-ban a hunokkal szemben szenvedtek megsemmisítő vereséget.

Mikor 443-ban Aëtius a burgundok maradványait Délkelet-Galliába áttelepítette, a nép egy része még megmaradt régi helyén, hun fennhatóság alatt. A hun birodalom szétmállása után ezek a töredékek is csatlakoztak a Rhône mentén élő testvéreikhez, és az ő maradványaik lehetnek a hun módra torzított burgund koponyák. K. F. Stroheker feltételezi, hogy ez a csoport hozhatta magával a *Nibelung-ének* Attilára vonatkozó hagyományainak jelentős részét.

A nyugat-római birodalom felbomlása után a burgundok jelentős államalakító erőről tettek tanúságot, délen és északon új területeket szereztek, és csak kemény küzdelem után csatlakoztak a Meroving hatalomhoz. Itt, a Meroving birodalomba bekebelezett Burgundiában sok olyan tényező játszott közre, amelyek valószínűvé teszik, hogy a *Nibelung-ének* mondai alapjai Kelet-Galliának a burgundoktól lakott középső részein alakultak ki. Több egykorú adat és utalás tanúsítja, hogy a burgundok között éltek a wormszi hazájuk pusztulásáról szóló dalok. Ezen a területen, amint azt a helynevek vizsgálata kimutatta, nagyon erős volt a frank befolyás, amely megmagyarázza a frank eredetű Sigfried—Brünhild monda recepcióját, még akkor is, ha az itt uralkodó, testvérétől meggyilkolt Sigibert özvegyének, Brunhildenek nem is tulajdonítunk ebben — mint egykorú történeti személynek — különösebb jelentőséget. A *Nibelung-ének* antik hangjai is jól illenek ebbe a környezetbe.

A keleti gót Uraja története és a Sigfried-költészet központi motívumai között fennálló hasonlóságot már M. Lintzel észrevette 1939-ben. Stroheker most felhívja a figyelmet arra, hogy 538-ban egy északburgundiai csapat közös operációkban vett

részt Uraja seregével, és így közvetlen forrásból meríthettek.

Ugyancsak fontos, hogy Észak-Burgundiában jelentős Meroving-kori bajor települések nyomaira bukkantak, melyek lakói a Krimhild-témával gazdagíthatták a Nibelungok mondakörét. H. Löwe kimutatta, hogy a bajorok őse nem a Csehország területén élt markomann törzs, hanem az északmagyarországi suebek, a dunai germánok egy törzse volt, kik az 5. sz. közepéig a hunok szövetségében álltak. Attila halála után a suebek is résztvettek az Attila-fiak nagy csatájában. Bizonyos, hogy a Krimhild keresztnév már korán előfordult a bajorok között, sőt Stroheker a Kézai-krónikában említett magyar „Krimhild-dalt” is a Magyarország területén élt bajor-suebektől származó hagyományok egyenes leszármazottjának tartja. Ez megmagyarázná Dietrich von Bern felbukkanását és a Krimhild-témában való szerepeltetését is, hiszen a gepidákkal

szövetkezett suebeket Theodmer, Nagy Theoderich apja verte le.

Valószínűnek vehetjük, hogy a Kézainál, majd Thuróczinál és Oláhnál szereplő adat, mely szerint a magyarok az Attila-fiak nagy csatáját „usque ad hodiernam diem prelium Crumbelt”-nek nevezik, bajor hagyományra megy vissza. Bleyer Jakab hangtörténeti bizonyítékait, melyek szerint a magyar hunkrónika nevei keleti-gót alakokból származnak, már Moór Elemér sikerrel cáfolta. Egy különös adatunk, egy 1380-as oklevélben említett Buda környéki „Cremheld ferdeje” pataknev is érdekesen egybevágna azzal a feltevés-sel, mely a bajor-suebek településeit a váci Dunakanyar környékére helyezi.

K. F. Stroheker cikke és az általa felhasznált új régészeti adatok nyomán mindenesetre érdemes volna a magyar-hun monda kérdését újból gondosan átvizsgálni.

Vizkelety András

## ROMÁN NYELVŰ IRODALMAK

### Henri Michaux útja

Robert Brechon : *Parcours d'Henri Michaux*. Critique, 1957. oct. 819—28.  
Maurice Blanchot : *L'infini et l'infini*. Nouvelle Revue Française. 1958. janvier, 98—110.

Nem tartozott soha a szürrealista mozgalomhoz, mégis aki a szürrealizmus maradandónak ígérkező mai példáit keresi, nemigen talál jellegzetesebb szöveget a ma 59 éves Michaux prózaverseinél. Életművében akadnak álmokképek, belső monológok, az automatikus megfogalmazás nyomai, egyszóval a szürrealizmus immár klasszikus ismertetőjelei, és magatartása is a szürrealista lázadás nyitányát idézi, hiszen számára az irodalom elsősorban életforma, a megismerés lehetősége. André Breton felszabadító módszere csak akkor idegen Michaux-tól, amikor már maga is dogma. René Bertelé szerint ez a nagy világjáró, Dél-Amerika és Ázsia barangolója, mivel az utazás nem elégíti ki, új kalandra indul, amikor szavakkal, ceruzával és ecsettel — mert érdekes festő és grafikus is — vág neki egy újfajta ismeretlennek. „De csak úgy ír és fest, ahogy utazik : poggyász nélkül és rosszul beszélve a vidék nyelvét.” (*Henri Michaux. Poètes d'aujourd'hui* 1946. p. 12.) Az irodalmi műfaj ellenség, mondja Michaux, és skálája csakugyan a humoros leírástól a közvetlen líráig,

a merész képzelettől a nyers realizmusig, a maximától a filozófikus meséig ível. A konzervativizmustól, a merev szemléleti és kész stílusformáktól irtózik legjobban. Állandó szellemi és művészeti mozgékonytsága néha absztrakttá is teszi műveit, s a magyar olvasó maradéktalan egyetértése előtt ez a legfőbb akadály.

Brechon a költő művészetének nem a többé-kevésbé megvilágított formai, hanem inkább tartalmi jegyeit elemzi. Tanulmányát azzal a megállapítással vezeti be, hogy Michaux ugyan örökké szellemi újdonságra szomjas, mégis minden írásában, szinte rögeszmeszerűen, érezzük a legkülönbözőbb képzelt és valószínűségi létformák keresését. *Angoisse et idéal* (Szorongás és eszmény) — a szerző már első fejezete címével arra utal, hogy a divatos egzisztencialista diszciplínákkal kívánja Michaux irodalmi helyét kijelölni. Szerinte létélményére az az érzés jellemző, hogy ellenséges világ hatalmai veszik körül. Szellemi autonómiája, énje elvesztésének lehetősége az elsematizálódott gondolati és létformák közt műveit leitmotívként végigvonuló félelemmel töltik meg. Eszmei fejlődése során a teljes tagadástól pozitív állásfoglalásig jut el; kezdetben csak menekül vagy legfeljebb „elvarázsolja” a valóságot, később mind egyértelműbb humanizmus felé halad.

A *Mes propriétés* időszakában (1929, és nem 1930, ahogy Brechon írja) a lét szilárd pontját önmagában, elsősorban teremtő képzetében fedezi föl. Mint buzgó hittagadó és hitkereső, az *Un Barbare en Asie* tanúsága szerint a kereszténységtől a keleti vallások felé fordul. Brechonnal ellentétben, az *ex oriente lux* tendenciát Michaux fejlődése későbbi jelének kell tekintenünk, mint a *Mes propriétés* individuálhumanizmusát, hiszen az említett útleírás első fejezete, *Un Barbare aux Indes* 1932-ben jelent meg az NRF-ben. A két fejlődési periódus helyreállított sorrendje fokozódó közösségi érdeklődésre, erősebb életigenlésre is vall, — a keleti ember imáját pl. az isteni erő megablásának nevezi.

Michaux képzetének, mesélő kedvének mélyülésével pályájának új szakasza kezdődik, s ezt találóan keresztelt el Brechon a plasztikus élet korszakának. Ettől kezdve válik a költő művészetének egyik állandó, bár változatosan alkalmazott törekvésévé filozófia súlyú problémáinak kivetítése meg-elevenítő erejű, meghökkentően eredeti kép- és jelenetsorokba. De Michaux képzelete a villámhárító szerepét tölti be, vagy ahogy ő mondja: „Képzeletbeli országaim puffer-államok, — azért lettek, hogy ne szenvedjek a valóságtól.” Hozzátehetjük, a valóságtól abban a mértékben menekül, amennyiben az a szabadságot korlátozza, — tartalmi-formai lázadása a kauzalitás elleni lázadás. Gyakran nyelvi fantáziája is fejtetőre állítja a kész formákat, s nem egy írása már-már a dadaizmus határát érinti. (Pl. *L'Avenir* a *Mes propriétés* kötetben.)

Művészi tudatát Brechon mintegy „életen-inneni”-nek, félálomnak nevezi, és az ébredés életérzésében Michaux tartalom- és formakeresésének szimbólumát látja. Michaux grafikái is ezt a megállapítást igazolják; *Mouvements* c. rajzsorozatában a formák születése újszerű dinamizmust kölesönöz nemcsak szemléletének, hanem, ahogy a művész vallja, visszahatásként életélményének is. A dal szüli énekesét, mondhatnánk mi Babitscsal.

Michaux művészte csupa irrealitás, de minden sorában — s ezen a ponton Brechonnak más a véleménye — lelepleződik a racionalista. Alkotó módszerének egyik forrása a meditáció, a szellemi erők összpontosítása, s ez a költőnek, hegyek és egzotikus tájak volt vándorának, sajátosan sűrített élményt jelent.

Racionalizmusának egyik legjellemzőbb megnyilvánulása a *Voyage en Grande Garabagne* (1936) satírája.

„Mikor a faluba értem, furcsa zajt követve zsúfolt térre jutottam, ahol két szinte meztelen, súlyos fapapucсот viselő és szilárdan egy dobogóra rögzített ember életre-halálra verekedett.

Bár éppenséggel nem először vettem részt vademberek multságán, rosszullét fogott el, mikor hallottam a tompa és alattomos papucspuffogást a testeken.

A közönség nem szólt, nem kiabált, de nyüszített. Ezek az embertelen nyögések, bonyolult szenvedélyek hörgései, mint roppant kárpitok emelkedtek a rendkívül kegyetlen mérkőzés köré, amelyben minden nagyság nélkül halálát leli egy ember.

És bekövetkezett az, ami mindig bekövetkezik: kemény és ostoba papucskoppanás egy koponyán. A nemes vonások mintha a legközönségesebbek lennének, az arevonások nemessége összetaposva, mint holmi cukorrépa. A nyelv kinyúlik a szájból, belül az agy egyetlen gondolatot sem sajtol ki, s a szív viszont, gyöngécske kalapács, hogy kopog, micsoda csapásokat!

No lám, most aztán vége! A másiké az erszény és a dicsőség.

— Nos, — kérdezte szomszédom — mit gondol maga minderről?

— És Ön? — mondtam, mivel ilyenfajta országban óvatosnak kell lenni.

— Ej, — felelte, — ez látványosság, egy a sok közül. A hagyomány szerint ez a 24. számú.

S ezzel szívélyesen elköszönt.”

(A hac-oknál)

Michaux törekvéseinek egy másik éltetőjét humorában szokták látni. Ez a prózaverse, ez a, Swift és Voltaire legkeserűbb lapjaira emlékeztető, filozofikus mese 1936 háborgó Európájában fogant, és már a közösségi sors problémáihoz közeledő humanista megnyilakozása. Több benne az epe, mint az üdítő elem. *Plume*, 1930-ban teremtett chaplini naivitású figurája, ekkor már egy karkai végzettelt telített költői világban tévelyeg.

A hac-oknak a világ látványosság, és esztétikai értelemben Michauxnak is az. Festereni és látni, a sokoldalú művész e két ösztöne lehetőség új kapcsolat kialakítására a jelenségeiben eltorzult világgal. A háború alatt a szabad Délen visszavonultan él művészetének, de műveiben a látvány mind kísértetiesebb, mind pörébb, — valóban ördögűzés a történelem útvesztőiben, ahogy két ekkori verseskötetének címe kifejezi. (*Exorcismes*, 1943.; *Labyrinthes*, 1944.)

„Az eszmék, mint kosok, uszultak egymásnak. Egészséges színe lett a gyűlöletnek, az aggkor nevetséget keltett és a gyermeket harapni ösztökélték. Csupa zászló volt a világ.” (Ének az útvesztőben.)

Csodával határos, hogy ez a vers keresztülment a cenzurán.

Akáresak Huxley, Michaux most a mescaline-szer tapasztalatgazdagító hatását is kipróbálta. S ez volt racionalizmusának és humanizmusának tűzkeresztsége: *Misérable Miracle* és *L'infini turbulent* c. legfrissebb kötetei tanúskodnak róla. „Mindig természetesen mozgott a rendkívüliben” — mondja Blanchot mescaline-látomásairól, melyek — pl. tér- és időképzet egybeolvadása — „iszonyúak, több, mint iszonyúak”, de csalódást keltenek benne. Szellemének két ellentétes eleme, az abszolútum követelménye és a megértés vágya ösztönözte a mescaline-próbákra, de kalandvágya ezúttal is a világosság igényével járt együtt, mint Poe-nál és Valérynél, akik a gondolkodás, mint

téma, elemzésében elődei. Michaux a mescaline-től izgatott szellemi tevékenységet, mivel nagyon eredeti ugyan, de a mindennapinál irányítottabb, mechanikusabb, embertelennek s ezért elvetendőnek tartja. „A mindennapi emberi sorsot kell végigjárni töviről hegyire, vég nélkül és szégyen nélkül”, ismételteti el az útravalóul kapott tanácsot, melyet egy hindu böles adott neki.

Rába György

## Charles Spoelberch de Lovenjoul

Christophe Ryelandt: *Le Vicomte*. Revue d'Histoire Littéraire de la France 1957. No 4.  
Raymond Massant: *Le vrai visage de M. de Lovenjoul*. Revue d'Histoire Littéraire de la France 1957. No 4. 588—98.

Charles-Victor-Maximilien-Albert de Spoelberch de Lovenjoul a XIX. század irodalmának s főként a romantikának egyik legkiválóbb kutatója volt. Belga, arisztokrata származású, Brüsszelben él 1836-tól 1907-ig. Nagyon gazdag, nevezetes és értékes gyűjteménye adományképpen innen vándorol át Chantillyba. E kiváló bibliográfussal most, halála után 50 évvel többen foglalkoznak és méltatják munkásságát, amely elválaszthatatlan a francia romantikától; Lovenjoul nagyon fontos és jelentőségteljes bibliográfiai munkássága tette lehetővé egy egész sor nagy francia író műveinek sajtó alá rendezését: Balzac, Gautier, George Sand, Sainte-Beuve és sok más író műveinek feldolgozása tekintetében elévülhetetlen érdemeket szerzett magának.

Alice Ciselet, *Un grand bibliophile, le Vicomte de Spoelberch de Lovenjoul* (Édition Universitaires, 1948.) életrajzában egy örökre elmúlt kor lelkes bajnokának nevezte. De nagyra tartotta őt a francia Akadémia, Théophile Gautier, George Sand, — ez utóbbi a leghivatottabb bibliofilnek titulálta — s kedveskedésből „insupportable bibliophile”-nek nevezte Spoelberch-t. Belga csodálói és tisztelői között találjuk a nagy költőt, Verhaerent is. Verhaeren egyik levelében kijelentette, hogy Spoelberch neve elválaszthatatlan a halhatatlan romantikus mozgalomtól és elérkezik majd az ideje annak is, hogy ezt Belgiumban is el fogják ismerni. Mert bár belga kortársai is tisztelték: Edmond Picard, Paul Hymans a L'Indépendance Belge kittingő kritikusa, Gustave Frédéricx, Firmin van Bosh, Edmond Deman, valamennyi a szellemi élet kiválósága, azonban a brüsszeli arisztokrácia, sőt a bibliográfus saját családja is nevétség-

nek tartotta irodalmi szenvedélyét s úgy tekintett rá, mint aki Balzac sétapálcáit és George Sand harisnyakötőit gyűjtögeti. A brüsszeli Akadémia sem fogadta be falai közé; Spoelberch csak Párizsban lélezett szabadon. Ezért nem csodálkozhatunk azon, hogy nagyértékű gyűjteményét nem a belga Bibliothèque Royale-ra, hanem az Institut de France-ra hagyományozta.

Christophe Ryelandt testileg törekeny, végtelenül érzékeny, ellentmondásokkal és komplexusokkal terhelt, emberektől idegenkedő, látszólag konzervatív, de ugyanakkor a barátságban hű, haladó gondolkodású egyéniségnek jellemzi Spoelberch-t, aki mindent el tud nyomni magában egyetlen szenvedélyéért, az irodalom értékeinek gyűjtéséért. Egész életét ennek a szenvedélynek szentelte. Ez a félnék ember elszánt emberré válik, amikor tehetségét megfelelő területen fejt ki. „A kutató nem író, nem is akarja magát erre a rangra emelni” — írja szerényen, Spoelberch, a *Lundis d'un Chercheur* és *Un Roman d'Amour* szerzője, — a kutató szerepe abban rejlik, hogy a feledéstől vagy pusztulástól megmenti az értékes műveket. Tehát minél szerényebb ez a munka, annál inkább jogosult.” De Spoelberch nemcsak gyűjtő, hanem nagy szakértő és kritikus is, s hogy a leghitelesebb és legilletékesebb szellem ezen a téren, azt temérdek adattal igazolják méltatói és tisztelői:

Théophile Gautier-t, akinek egész munkásságáról pontos bibliográfiai gyűjteményt készített, meghívja könyvtárába és ott bizonyítja neki, hogy műveinek egyetlen részlete sem került el figyelmét. Gautier műveinek újrakiadása érdekében nagyon alapos rendező munkát végez s ennek kapcsán nagyon sok hiányra és hibára hívja

fel a költő figyelmét; így többek között arra, megjelent és összegyűjtetlen verseiből egy újabb verseskötetet lehetne kiadni, aztán arra is például, hogy Gautier útleírásai befejezetlenek: az olaszországi, az afrikai, a Moniteurben jelzett görögországi beszámoló, az oroszországi úti rajzok folytatása 1860-ban megszakadt s csak 1861 végén látott napvilágot újra, de előzményeitől eltérően; a *Les Trésors d'Art de la Russie* befejezetlen, a *francia színpad története* a 6. kötet kiadásánál megrekedt és hasonló a helyzet a költő más kritikai műveinél is.

Spoelberch több töredékes tanulmányban foglalkozik George Sand-al s 1868-ra elkészül *L'Étude bibliographique sur les oeuvres de George Sand* c. munkájával, melyet szemérmesen „par bibliophile Isaac” szerzői álnévvel lát el. 1897-re megírja *La véritable histoire d'Elle et Lui* c. munkáját. Az ő alaposságának köszönhető, hogy Michel Lévy elkezdheti George Sand műveinek teljes kiadását. Sand a Michel Lévy-hez intézett levelében kijelenti, hogy Spoelberch jobban ismeri munkáit, mint saját maga.

Spoelberch Balzac-gyűjteménye iránt a legnagyobb érdeklődés nyilvánul meg; itt találjuk a *Comédie Humaine* írójának Spoelberch által határtalan szorgalommal gyűjtött valódi kincseit: regénykéziratokat, leveleket, személyi iratokat. Mario Rogues ebben a könyvtárban dolgozza ki a *Père Goriot* újrakiadásának tervezetét s ezt bemutatásra átnyújtja Spoelberch-nek (1905). Paul Bourget is Spoelberch hatásának tulajdonítja, hogy Balzac szellemi örökösének tudhatja magát. Édourad Hériot, mint liceumi tanár Spoelberch gyűjteményéből kap felvilágosítást a Sainte-Beuve és Madame Récamier közti levelezésre nézve. Henri Bordeaux ebbe a könyvtárba zárándokol, hogy elolvashassa George Sand naplóját, amelyet Aurélien de Sèze-hez írt.

Spoelberch értékelői: Claude Pichois, Alice Ciselet, Cristophe Ryelandt és Raymond Massant elemzik Spoelberch munkásságának jelentőségét és széles távlatát. Különösen Raymond Massant hangoztatja azt a véleményt, hogy Spoelberch teljes nagyságában akkor értékelhető igazán, ha levelezéséből ismerjük meg őt, aki kora kutatóit anyagismeretével és felvilágosításaival igazítja útba az irodalom

nem egy alakjával kapcsolatban, s ezen a téren nálánál nagyobb szakértőt aligha lehetne találni. Spoelberch sorait idézzük: „Vannak emberek, akiknek elégséges egy-két ilyen természetű segítség, hogy egész természetük és fejlődésük átalakuljon. Ezekben azonnal kialakul a kisebbrendűség tudata, mihelyt magasabbrendű szellemekkel kerülnek gyakoribb kapcsolatba. Ekkor, a velük való érintkezés közben, értelmük kinyílik s tudatlanságuk, amelyet gyakran nem vettek észre, teljes méreteiben feltárul; ez az a pillanat, amikor az utolsó velünk született illúziók is szertefosznak annyi nagy és szép szellem s annyi remekmű láttán, s ez az a pillanat is, amikor az ember egyszer és mindenkorra valóságos értéke szerint ítéli meg a saját szerény egyéniségét.”

Spoelberch kiváló tanácsait pontosan követi a Balzac-kiadó Gabriel Hanotaux; erre vallanak az archívumokban megőrzött levelek, melyeknek gazdag anyaga még kiadásra vár. A *Revue d'Histoire Littéraire de la France* szükségességnek tartja Spoelberch teljes levelezésének a kiadását, amely ha megtörténik, közvetlen, élményszerű és ugyanakkor tudományosértékű történeti dokumentumként állhat majd a szakértők és érdeklődők rendelkezésére.

Massant az emberi haladás munkásának nevezi Spoelberch-t, akinek belső világa a *Lundis d'un Chercheur*-ban tárul fel egészen: Spoelberch ebben írja Balzac-kal kapcsolatban, hogy az utókor törvényes jogát kell kielégíteni egy hatalmas művész mélyebb megismertetésével s e célból a kutatónak jobban be kell hatolni az író világába. Spoelberch kortársai nem látták meg benne a nagyszabású humanistát, akit Spoelberch-ben nagyrabecsült Emile Verhaeren. Massant Lovenjoul gondolatának megfelelően, amely szerint a halál után válik az ember sorsa igazán tisztává, az emlékezet hazug meséinek lepergése után, igazolni tudja ezt a spoelberch-i megállapítást magával Spoelberch-sel, és ezért a még kiadatlan levelekből idézve bizonyítja, hogy ez a korában meg nem értett nagy ember nem volt pusztán bibliomán, hanem az emberi haladás szenvedélyes, áldozatokra kész munkása.

Szegárdy-Csengery István

## Manzoni pályakezdése

Gaetano Trombatore: *L'esordio del Manzoni*. Giornale Storico della Letteratura Italiana. 1957. No 2—3. 249—98.

Gaetano Trombatore, a Manzoni-irodalom eddig elhanyagolt vagy csak vázlatosan érintett problémájának szenteli cikkét: a nagy olasz író fiatalkorával, kollégiumi tanulóéveivel és első műveivel foglalkozik. A Manzoni-ról szóló irodalom, Tommaseotól Croceig, mindeddig nem dolgozta fel az író pályakezdésének problémáit. A teljes Manzoni életmű felmérésekor nem lehet figyelmen kívül hagyni azokat a momentumokat, amelyek a fiatal költő lelkiségének kialakítói voltak.

A cikk jelentősége egyrészt ennek az új területnek feltárásában van, másrészt pedig újabb lépést jelent előre a még korántsem teljes marxista Manzoni-kép kialakításában.

Cikkének első részében Manzoni diákéveit tárgyalja. Manzoni 1791-től, szüleinek törvényes elválásától 1801-ig három egyházi kollégiumban nevelkedett. (Merate, Lugano és Longone.) A fiatal diák számára (hat éves korától tíz éven keresztül csak a nyári vakációt töltötte távol a kollégiumtól) nem derűs diákéletet, hanem fájdalmas és keserű élményeket jelentett a kollégiumi élet. Tanárait nem szerette, a tanulásban sem elmélyültséget, sem különösebb eredményt nem ért el, és életét az iskola vallásos nevelési rendszere, merev szabályai megkeserítették.

Manzoni iskolája is, mint minden idők iskolája, általános, közepes műveltséget nyújtó intézmény volt, tele konzervatív vonásokkal. Az élénkebb szemléletű diákok természetesen szembefordulnak vele, vádolva azzal, hogy szellemük szabad kifejlődését gátolja, elfelejtkezve arról, hogy alapismeretek elsajátítása nélkül önálló szellemi élet elképzelhetetlen. Manzoni iskolaellensége azonban több ennél. Ő eljut egészen a lázadás gondolatáig.

A szerző Manzoni ellenszenvét az iskolával szemben határozott antiklerikalizmusával és a jakobinus eszmék hatásával magyarázza, bizonyítva, hogy a fiatal költő a deizmuson keresztül egészen az ateizmusig eljutott. Antiklerikalizmusára vonatkozó megállapításait elsősorban a *Carme in morte di Carlo Imbonati* c. művének tartalmi vizsgálatával bizonyítja. A Manzoni-irodalom nem szentelt elég figyelmet ennek a nem teljesen eredeti és formailag is kezdetleges, fiatalkori szárnypróbálgatásnak. Mégis, Trombatore jogosnak tartja, hogy foglalkozzék vele, mert Manzoni fiatalkori élményeinek és felfogásának tükré ez a költemény. A

kutatók azért nem törődtek vele, mert a katolikus beállítottságú irodalomtörténészek kapva-kaptak azon a jó alkalmon, hogy Manzoni későbbi éveiben megtagadta a *Carmet*, annak „arrogáns, szemtelen” hangja miatt. Az író elítélő nyilatkozatai aztán igazolást adtak arra, hogy meg se kíséreljék beleilleszteni ezt a művet Manzoni költői fejlődésvonalába.

Valóban, Manzoni 1823-ban publikáltatja Rossarihoz írott levelét, amelyben szerencsétlennek, durva hangúnak nevezi versét. Ez azonban nem jelent teljes megtagadást. Manzoni csak „infelici parole”-nek nevezi a költemény papokat sértő sorait, de megbánása csak a vers tónusára vonatkozik, soha nem vonja vissza a benne kifejtett nézeteit, soha le nem írja, hogy az egyházi iskola, a szomszék atyák nevelési rendszere dicséretre méltó.

Az ilyen formájú antiklerikalizmus igazolására felhozza Trombatore az író életrajzában, írásaiban található bizonyító motívumokat. Felhívja a figyelmet *A jegyesek* kéziratának arra az epizódjára, amelyben Geltrude nevelését írja le Manzoni. (A részlet nyomtatásban nem jelent meg.) Idéz még Giorgini leveleiből is, amelyek az író magánéletének antiklerikális megnyilatkozásait tárgyalják. A vers és az életrajzi adatok bizonyítják tehát, hogy Manzoni fiatal korában antiklerikális volt, a „naturaliter” keresztény író gyermekkorában semmi vallásos élményt nem találunk.

Az általános Manzoni-felfogás elismeri, hogy a fiatal író lejutott a deizmus gondolatáig, és ezt a deizmust tekintik későbbi megtérése első lépésének. Ez Trombatore szerint téves megítélés, és abból származik, hogy egyes katolikus kritikusok nem akarják észrevenni a deizmus és ateizmus különbséget. A *Carme*-ban és fiatalkori egyéb írásaiban azonban az ateista gondolkodás sok jelét találhatjuk. Ha felismerjük, hogy a fiatal Manzoni ateista volt, akkor mindjárt más megvilágításba kerül „megtérése” is. (A szerző hivatkozik Manzoninak Buonfigliohoz és Calandrihoz írott levelére, ahol az író nem határozza meg megtérése előtti korszakának lelki élményeit, tekintve, hogy ilyen élménye nem is volt.)

Az antiklerikalizmus mellett nagyon fontos a fiatal Manzoni jakobinizmusának kérdése. Túlzás, hogy öntudatosodásának első pillanataiban jakobinus lett volna.

A szerző mégis megemlíti, hogy kezdeti politikai érdeklődésének sok olyan mozzanata van, amely a jakobinus eszmék hatását feltételezi. Ebben a korban a politika „mindennapi kenyér” volt, a „színházban, utcán, mindenütt” jelen volt, és természetesen, hogy a jakobinus politikai propaganda bejutott a kolostor falai közé is. Az egyik politikai jelszó éppen a „halál a papokra” volt, feltételezhető tehát, hogy a papi nevelésben vergődő Manzoni felfigyelt ezekre az eszmékre. Elkeseredett hangon és haragon kívül azonban politikai jakobinusága nem terjedt. Ellenszenvé mindenesetre tudatossá vált, ez aztán a *Carme*-ban ki is fejeződött. Elképzelhető, írja Trombatore, mit kellett elviselnie a fiatal Manzoinak, aki az emberi szabadságról, a köztársaságról, jogokról szeretett volna vitatkozni és ehelyett Veturiáról és Coriolanusról kellett hosszú dolgozatokat írnia. (A re. papa, imperatore-király, pápa, császár szavakat soha nem volt hajlandó nagy betűvel leírni!).

A fiatal Manzoni Napóleon 1796-os bevonulását örömmel fogadta, és elkésredett az osztrák—orosz invázió idején, amikor a támadókat az iskola tanarai örömmel, szövetségesként üdvözölték. A franciákat visszatértikkor lelkesedéssel fogadta. A megszerezhető szabadság gondolata életének legfontosabb eszméjévé válik. Haragja már nem egyes tanárok, hanem az egész intézmény ellen fordul. A kötelező iskolai tanulmányokat elhanyagolja, helyettük klasszikusokat olvas, tanári iránymutatás nélkül. Eszményképe Alessandro Monti. A cikk első részének végén a *Carme* egyik életrajzi vonatkozását tárgyalja a szerző. A versben szereplő „preceptor severo”-t, minden valószínűség szerint, Cosimo Galeazzi Scotti atyáról mintázta meg Manzoni. Feltételezhető, hogy Scotti ellen egy latinnyelvű szatírárt is írt. Scotti egyébként Habsburg-párti, királyhű, szűklátókörű pap-tanár volt.

Cikke-második részében Trombatore Manzoni életének a kollégium elhagyását követő szakaszát tárgyalja, a *Trionfo della Libertà* c. műve elemzésének alapján.

A szomaszk atyák kollégiumából kilépő Manzoni a politikai nézetek és harcok bonyolult világában találta magát. A jakobinus párton belül is sok egymással szembenálló irányzat létezett. (Így voltak kompromisszumos irányzat hívei, demagógiát hirdetők, és a harmadik, az „olasz jakobinusok” irányzata amelyhez Manzoni csatlakozott.). Az „olasz jakobinusok”, a francia tiszta jakobinus eszmék álláspontján álltak, de a szabadság, egyenlőség eszméjéhez a nemzeti függetlenség és önállóság eszméjét is hozzáfűzték. Az egység

gondolata mellett fenntartották antiklerikális nézeteiket is. Az egység követelése az „olasz jakobinusoknál”, és irodalmi szószólójuknál, Alessandro Montinál nem retorikai szólam, hanem konkrét, égető probléma volt.

Az „olasz jakobinusok” ideológiai hatását kell felismernünk az első „igazi” Manzoni-műben, a *Trionfo della Libertà*-ban. A költeményt 1801-ben írta, a kollégium elhagyása után, amikor közvetlen kapcsolatba került a milánói politikai élettel. Az eddigi kritika ennek az alkotásnak is kevés jelentőséget tulajdonított, ugyanúgy, mint a *Carme*-nek. Trombatore is elismeri a mű ellen felhozott esztétikai, stílári vadakat, azonban szükségesnek tartja vizsgálatát, mert a kor legjellemzőbb dokumentumának tekinthető és, mert a fiatal Manzoni fejlődésének fontos állomása. Nem eredetiséget kell tehát keresni benne, mint azt eddig tették, hanem azt kell vizsgálni, hogy a sok ideológiai nézet közül melyeket vette át Manzoni, és mi jellemző benne a tizenhatéves Manzoni lelkivilágára.

A költemény koncepciójára elsősorban Francesco Lomonaco *Rapportoja* hatott, a stíluson és ábrázolásban viszont Monti termékenyítő hatása érezhető.

Manzoni átveszi Lomonaco jakobinus történelemszemléletét, amely az olasz nép történelmében a pápaság és az egyház szerepének döntő jelentőséget tulajdonít. Manzoni antiklerikalizmusában, amelynek a kollégium adta meg alapját, felülmúlja Lomonacót is. A köztársaság eszméje is a *Rapporto* eszméinek átvételét tükrözi.

Alessandro Monti a másik ihlető. Amikor Montit választja példaképül, abban politikai és irodalmi indítókok egyaránt szerepet játszanak. A Monti-hatás főleg a formában érezhető. Már Lomonacónál és Montinál is vigyázni kell azonban arra a tényre, hogy Manzoni nem szolgai módon használja fel nézeteiket, műve nem csupán másolás. Példának összehasonlításokat tesz a szerző Manzoni és Monti felfogásában. Egy dologban következetesen különbözik Manzoni és Monti nézete, és ez a Napóleonról alkotott vélemény. A *Trionfo*-ban egyetlen említés sem történik Napóleonról. Monti viszont többször feldolgozza és értékeli Napóleon szerepét az olasz állam történetében.

A szerző itt kitér az első és második „Cisalpinai” politikai, katonai, és gazdasági jellegének vizsgálatára, megállapítva, hogy a két állam között lényeges különbség van, Napóleon második visszatérése már más társadalmi helyzetben történt, és Napóleon sem a direktorium tábornokaként, hanem első konzulként verte meg



az osztrákokat. Az olasz néphez és az egyházhoz való viszonyában is törés mutatkozik: bizonyos klérusbarát-tendenciák figyelhetők meg a második Cisalpina társadalmában.

Manzoni művének megírásakor a második időszak eseményeit látta maga előtt, érthető tehát, hogy fenntartással fogadja Napóleon szerepét az olasz egység létrehozásában. Mégis, ha összeveti a zarnoki osztrák és a cári uralommal, ekkor pozitív vonásokat is fedez fel benne. Ez a tény és Monti határozott állásfoglalása Napóleonnal kapcsolatban, adják aztán alapját Manzoni hallgatásának. Nem kell ebben — írja Trombatore — semmi egyértelműen elítélőt látni, mint azt az eddigi kritika tette.

Manzoni a *Trionfo* alapján nemcsak politikai, hanem művészi önállóságot is mutat. Így például sokban különbözik Montitól. Nem található meg első művében Monti epikureizmusa, szenzualizmusa és arkadikusága sem. Ebben már a későbbi Manzoni ismertetőjeleit véli felfedezni Trombatore.

A jakobinusok és Monti hatása tehát azt eredményezte, hogy a fiatalkorú Manzoni a jakobinus eszmék feltétlen hívének kell hinnünk. Még a „megtérés” idejében is fel lehet tételezni a jakobinus eszmék hatását. Ezen alapul Manzoni azon kijelentése, hogy „klerikális sohasem voltam”. Mindig elválasztja őt valami a liberális katolikusoktól és ennek gyökere korábbi jakobinus eszméiben van. Az *Inni sacri* demokratikus érzésének, és minden művében ott kísértő antiklerikalizmusának alapját is ez a fiatalkori nézet adja.

Trombatore a mű legfontosabb értékének a feltétlen őszinteséget tartja, meg-

cáfolva azt a nézetet, mintha az első három ének és a negyedik között valamilyen lélektani törés volna. A nápolyi vérengzésről, Maria Antoinette-ről alkotott véleménye miatt a negyedik ének és Scotti *La tirannia distrutta* c. műve között valamilyen rokonságot tételeznek fel. Manzoni, ha tudna, legjobban maga tiltakozna az ellen, hogy összehasonlítsák a reakciós Scottival, volt tanárával, — mondja Trombatore.

Az „első” műben morális és szociális érdeklődése talán Parini hatása, sőt Alfieri tragédiáinak hatásáról is beszélhetünk.

Minden negatívum ellenére sem szabad a teljes Manzoni-képből kihagyni, annál kevésbé, mert Manzoni, amikor húsz éves korában átolvasta, tartalmát igaznak találta és csak a stílus ellen volt kifogása. A vers stílusa, a morális érdeklődés alaphangja mind-mind hozzátartoznak a teljes Manzonihoz.

A *Trionfo della Libertà* megjelenésének írja Manzoni a *Sonetto autoritratto* is. A szonett a *Trionfo*ban kifejezett útkeresésnek az összegezése. Az író számotvet a *Trionfo*ban felvetett gondolatokkal, összegezi azoknak eredményét. A szonett megírása is kidomborítja a *Trionfo* jelentőségét. A poeta vates gondolat itt jelentkezik először. Az ünnepélyes hangra való törekvés nemcsak ebben a versben, hanem Manzoni későbbi tevékenységében is megtalálható.

A *Trionfo*ban tűnnek fel Manzoni későbbi vallásosságának első jelei. Még nem lehet igazi költeménynek tekinteni, hisz a magasszintvonalú retorikus mű fokát sem éri el, mégis megtalálható benne a tizenhat éves Manzoni minden jellemvonása.

Neményi Kázmér

## Max Jacob és Picasso

L. C. Breunig: *Max Jacob et Picasso*. Mercure de France. 1957. dec. 583—96.

Két művész, két ember kapcsolatát — barátságát és elhidegülését — igyekszik megvilágítani Breunig a filológia és lélektan módszereinek, eredményeinek együttes felhasználásával. Max Jacob — ellenében Picasso többi költőbarátjával — néhány kisebb emlékeztést, rejtett célzást nem számítva — nem írt barátjáról. Miért? — kérdezi a cikkíró, és feleletül egy levelét idézi: ő nem akart úgy írni róla, mint mások — értetlenül és tapintatlanul

—, és nem akart (ez talán a legfőbb indok) az utókor előtt mint „Picasso barátja” szerepelni. Hogy ezt megérthessük, Breunig elénk tárja e barátság részletes történetét.

Picassot 1901-ben ismerte meg Max Jacob, (aki akkor még maga is festő volt) először képein keresztül, majd személyesen. A következő évtől kezdve együtt laktak. 1911-ben Picasso illusztrálja barátjának *Szent Matorel* c. könyvét (ezek első illusztrációi), 1915-ben pedig keresztapja lesz, és

arcképét is megfesti; ebben az évben temeti el Marcelle Humbert-t is. Max Jacob, aki sokszor mulattatta barátait bohóckodásával, úgy látszik a temetésen sem viselkedett komolyan. Ettől kezdve mindjobban elhidegülnek, s Jacob a húszas években már csak múlt időben tud beszélni barátságukról, számára Picasso már „holtabb, mint Apollinaire”. 1928-ban Picasso még fest róla egy képet római érmék stílusában „Max Imperator” felírással, és Jacob is gyakran érdeklődik utána barátaihoz írt leveleiben, de már nem találkoznak. Max Jacob visszavonul a Loire mellé, egy kis faluba.

De mik voltak ennek a barátságnak mélyebb alapjai, és mi okozta, hogy aránylag hamar végeszakadt? Breunig vizsgálat alá veszi a két művész lelki beállítottságát megismerkedésük idején, egymásrahatásukat, fejlődésüket és a kiábrándulást, mely ezekből következett. Max Jacob Picassot képein keresztül ismerte meg. Mindkettőjük szelleme a realist akarta átalakítani „nem egyszerűen tisztábbá és finomabbá, hanem nyugtalanítóbbá, sőt iszonyatosabbá is”. Picasso miszticizmusa pedig, melyet Cocteau jellegzetes spanyol vonásnak tart, a hatalmas alkotóerő kifejezőmódja — vallásosság, de a valláson kívül. Max Jacobnak azonban nem volt meg ez az ereje, támaszra volt szüksége, és ezért kereste a hitet, mint ahogy Verlaine, kedvelt költője is ezért kereste. (Jellemző, hogy Picasso csak Rimbaud-t szerette.) Erre a hitre azonban egyelőre nem volt szüksége, Isten helyét Picasso foglalta el. De 1909 szeptemberében megjelent szobája falán „Krisztus teste”, és ekkor költözött el tőle barátja is. Breunig ezt tartja az igazi fordulópontnak kapcsolatukban. Jacob tehát istenítette zseniális barátját, aki azonban csak ember volt, és így ez szükségszerűen kiábránduláshoz vezetett.

És mit gondolt Picasso erről a barátról? Bizonyára ő is sokat mulatott mókáin, szerette benne a társaság nevetetőjét, sőt talán ezt szerette benne a legjobban, bár látta a mögötte álcázott belső drámákat

is. A cikk írója feltételezi, hogy Jacob gúnyolódó modora ébrosztette fel a festőben is a karikaturistát, a benne szunnyadó csipkelődő szellemet. Erre utal többek közt egy kis rajzsorozat is *Egyszerű és világos történet Max Jacobról és a dicsőségről, avagy az erény elismerése* címmel. Abból, hogy a feliratokban alig fordul elő helyesírási hiba, Breunig arra következtet, hogy Jacob is jelen volt a rajzok készítésekor és javított. E karikatúrák a költő első könyvének keletkezését ábrázolják mosolygós iróniával, és a lángésznek ez a megbocsátó mosolya mindig jellemző maradt Picasso magatartására barátjával szemben. „Te vagy a kor egyetlen költője” — mondta, s talán csak azt akarta kifejezni: „sohasem leszel a kor festője” — Max Jacob elhitte, és elkezdte írni prózai költeményeit. De Max Jacob félt barátja gúnyolódásától, melynek szellemét ő maga keltette fel benne, és nem tudta neki megbocsátani, hogy nem veszi őt egészen komolyan. Életének ez a nagy csalódása, csalódás istenében okozta, hogy művészetének állandó motívuma az angyalok ördöggé változása. És ez a motívum pedig mélységesen picassoi, mert ő maga volt ezeknek az ellentéteknek a szimbóluma, és ő volt az, aki feltárta barátjának a bennük rejlő művészi lehetőségeket. És így Max Jacob felismerte ennek a művészetnek a lényegét, barátját és önmagát. „Picasso nincs, ő teremt önmagát” — írja Cocteau-nak, és „az összes ellentmondás emberének” nevezi a nagy festőt. De belőle hiányzott a hatalmas belső erő és akarat, és ezt kívül kereste barátjában, majd hitében. Ami Max Jacob megtérését illeti Breunig felveti a kérdést, vajon nem azért kereste-e — fájalmában — az egyház támaszát, mert nem érezte magát azon a magaslaton, ahol barátait, Picassot vagy Apollinaire-t látta.

Ilyen kétségek marcangolták, és ez okozta, hogy ma úgy hívják: „ez a szegény Max”. Ma már azonban tudjuk, hogy sokkal több volt ő, mint „Picasso barátja”.

*Rajnavölgyi Géza*

## Esti villámlás

*Večerná blyskavica.* Antológia z maďarskej poézie XX. storočia. Fordította Valentín Beniak. Bratislava 1957. Slovenský spisovateľ. 470 p.

Rendkívül értékes s megbecsülönivaló munkát végzett Valentín Beniak, a kitűnő szlovák költő, amikor kötetbe gyűjtötte össze magyar fordításait. A szlovák irodalmi életben nem ismeretlen költőket tesz Beniak ebben a testes kötetben a szlovák értelmiség asztalára. Mert a hét magyar költő, aki lírájának színe-javával itt szerepel: Ady Endre, Babits Mihály, Juhász Gyula, Kosztolányi Dezső, Tóth Árpád, József Attila és Illyés Gyula ismerőse már a szlovák olvasónak. Újabban is, régebben is jó szlovák fordítások tolmácsolták poézisüket. A nagy szlovák költő-kortársak kezdetől fogva leplezetlen érdeklődéssel fordultak a mi *Nyugatunk* első s második nemzedéke felé. Érdekfeszítő feladat, izgalmas filológiai munka, a magyar fények átvételének észlelése a modern szlovák költészetben, sőt a műfordítás-irodalomban is. Mert a körülötünk élő nemzetek közül alighanem éppen a szlovák költők foglalkoztak a legtöbb reflektáló készséggel az új magyar lírával.

Nemes szellemmel hódoltak elsősorban Adynak, ami önmagában érdekes fejezete a szlovák—magyar irodalmi viszonyoknak. Štefan Kréméry, ez a jellegzetes intellektuális költő, kevéssel Ady halála után hívta fel a figyelmet Adyra, több cikket írt róla, elsőnek fordította verseit szlovákra, mutatott rá Ady lírájában a forradalmas, forró emberségű, szomszédainkat elismerő és békítő szellemre. Vladimír Roy, a finomhúrú dekadencia s érzelmes hangulati poézis költője, néhány nagyobb Ady-verset formált meg szlovákul a huszas években, Kréméryvel párhuzamosan. Döntő jelentőségű volt néhány évvel később Emil Boleslav Lukáčnak, az előbbi két költőnél fiatalabb, a harmincas években vezető szerepet játszó kiváló költőnek határozott Ady-kultusza. Lukáč a harmincas évek elején Adyt s utána a *Nyugat* két nemzedékét elsőnek tolmácsolta rendszeresen, hitvalló magatartással. Adyról írta Lukáč doktori értekezését is, kivédve a szlovák irodalomban is megismétlődő vádat Ady dekadenciájáról. Lukáč Ady-fordításai külön kötetben jelentek meg *V mladých srdciach* (Ifjú szívekben) címmel, 1941-ben. Összes magyar fordításait századunk költőiből pedig a *Záhada útechy* (A vígasztalás kertje) című antológiájában közölte, 1950-ben. De ez már összefoglalás volt; a Lukáč-fordítások közvetlenül akkor hatottak, midőn folyóiratokban jelentek meg, évekkel előbb.

A második világháború alatt kezdett magyar költőket szlovákra fordítani Valentín Beniak is. Beniak, akár az előbb említett három szlovák költő, kitűnően tudott magyarul, ők iskoláikat még magyarul végezték, s így közvetlenül, kalauz és nyersfordítás nélkül, válogathattak líráinkban. E szlovák fordítások adták nekem az ötletet, a második világháború barbár szorongatásai közepette, hogy összegyűjtsem őket s közös emberségünkre emlékeztetve kötetben adjam ki. Így jött létre Pozsonyban 1943-ban a *Na brehu čiernych vôd* (Sötét vizek partján) című antológiám, melyben kilenc szlovák költőtől tizenhét modern magyar poéta közel hetven költeményének fordítását közöltem, egy-egy miniatűrrel kísérve minden egyes költőnk nevét.

Nagy meglepetés volt néhány évvel ezelőtt mindnyájunk számára, hogy a magyar lírának még egy új tolmácsolója akadt az élő szlovák költők közt:

Ján Smrek, a szlovák modern költészet nagy tenorja, aki mindaddig jelét sem adta műfordítói művészetének. Smrek nagyszerű melódia-azonossággal adta vissza egy nagy gyűjteményben Adyt (Ady Endre; *Básne*, 1950) s kristályos értelemmel József Attilát a *Nie ja volám* (Nem én kiáltok) című kötetben, 1952-ben. Petőfi-kötetéért csehszlovák állami díjat kapott. S most jó mindezek tetejébe Valentín Beniák mindnyájukat felülmúló gazdagságú, közel ötszáz oldalas, nagy magyar antológiája. Az embernek az a benyomása, hogy egy műfordítói versenyt néz végig. Beniák teljesítménye rendkívül imponáló. Mennyi bátorság s nyugalom, mennyi mesteri könnyűség s nemes erő kellett ahhoz, hogy újraköltse szlovák nyelven azt az Adyt vagy József Attilát, akit már kétszer-háromszor igen megnyugtató módon fordítottak szlovákra. Beniák szemmel-láthatóan éveken át dolgozott e gyűjtemény anyagán. Említett könyvben megjelent fordításai csak előkészület volt erre a teljes mutatványra Beniák válogatása meglepően jó. Ez a válogatás maga is: portré a hét magyar költőről. De a hét költő szerepében a szlovák poeta hétféle légkört és hangulatot áraszt az olvasóra. Ismeri Ady-ízét s Babitsét és Juhászét, mindegyikét külön. A vers-hangulatok is szuverén mód elkülönülnek egymástól, sehol sem érezni összeolvadást. Alig van fordítása, ahol beleérező tehetsége, nagyszerű magyar és szlovák nyelvismerete ne hozná létre a legzeneibb produkciót, az értelem félelmetes erejét, a játékot, mely mint minden igazi líra, gyönyört és nosztalgiát támaszt az olvasóban. Ez a művészi fordítás hatása. Beniák valóban sehol se penzumszerű, mindenütt költő a javából. Mindössze néhány versben, néhány strófában üt el a fordítás szövege az eredetitől s viseli önkényes változtatás jeleit. De ilyen, ha mindössze három-négy akad az egész könyvben. Legszembetűnőbb Juhász Gyula nevezetes versében, *A tápai Krisztusban*, ahol Beniák érthetetlenül elhagyta az összes „magyar”-jelzőket, amivel sajnálatos módon elszürkítette e nagyszerű vers rembrandti fényeit.

De az igazságot szolgáljuk vele, ha tüstént megállapítjuk, hogy néhány helytől eltekintve Valentín Beniák szlovák tolmácsolásai mind nagyszerűek. Ady is, Babits is, Juhász is, mind a hét magyar költő, saját légkörét hordja-viszi a szlovák köntösben. Ady új szlovák arcot kapott, Lukáč és Smrek után íme már egy harmadik szlovák Ady-arc. Összehasonlítottam Lukáč és Smrek szövegeit, ahol azonos versről van szó, a Beniákéival. Nem egy Beniák-fordítás a jobbik, adys zengésű. Hát még Babits! Beniák lefordította az egész *Jónás könyvét*, de kitűnő érzéssel válogatott általában az egész Babits-életműben. A *Jónás könyve* szlovákul azonos értékű az eredetivel, alighanem Beniák leg-sikerültebb fordítása. Babitstól én mindössze két Beniák-fordítás a két Lukáč-fordítást közöltem 1943-ban, ez volt a legtöbb, ami akkor rendelkezésemre állt. Most Beniák itt 28 jellegzetes Babits-költeményt tett közzé, köztük olyan nagy verset, aminő a *Jónás könyve*. Beniák kötete tehát tulajdonképpen Babits igazi bemutatása a szlovák olvasónak.

Ugyanígy tolmácsolja Kosztolányi Dezsőt is. Az én könyvemben három Kosztolányi-vers volt, itt tizenkettő, köztük a *Szegény kis gyermek panaszainak* egyenlőrangú, teljes átültetése. A *Jónás könyve* s a *Szegény kis gyermek* panaszai mutatják legjobban Beniák műfordító tehetségét. Kifejezőek Tóth Árpád átköltései is, nagyon jól sikerült az *Új isten* fordítása. Juhász Gyula szinte összes nagy szakolcai versét lefordította a szlovák költő. Itt a helyi színek s a sajátos felvidéki hangulatok vonzották Beniákot. Ragyogóan sikerült a *Milyen volt* s tíz-tizenöt más Juhász-vers tolmácsolása. Különben Beniák összesen ötvenkét Juhász-verset fordított szlovákra s evvel Szeged és Szakolca bús,

nagy költője elérte eddig legnagyobb idegen nyelvű publicitását. Külön meglepetés Beniák rendkívül sikerült József Attila-tolmácsolása. Majdnem negyven József-vers szól itt tökéletes erővel, az eredetihez hasonló ízzel. A József-versek válogatása is nagyon jó, s a fordítások összehasonlíthatatlanul zeneibek zömükben, mint a Smrekéi, holott Ján Smrek József-kötete minden tiszteletet megérdemel. S mennyi szeretet rejlik Illyés Gyula változatos hangjának és mondanivalójának közlésében!

Van úgy, hogy fordításokból látni meg néha egy-egy költő rendkívülségét. Beniák fordításai is így hatnak. Amint bejárjuk a hét költő kertjét, olyan varázslatot észlelünk, mintha első ízben olvasnók az eredetit. A költő is tudatában van fordítói teljesítményének. Azért ajánlotta a szép gyűjteményt egyetlen tömör mondattal a mai fiatal szlovák költőknek. S az antológia feltűnő sikere — napok alatt teljesen elfogyott Szlovákiában — csak hangsúlyozza a versfordítások nevelő értékét, szemnyitogató küldetését. Beniák a gyűjteményhez utószót is írt, 18 oldalas tanulmányt a hét magyar költőről. A tanulmány érdekes s hibáival is kedves krétarajz. Tárgyi tévedései közé tartozik például, hogy a magyar költészet Petőfi halála után félszázadon át csak epigonokat termelt (447. l.). Arany Jánost is Petőfi-epigonnak véli? Vagy Vajda Jánost és Reviczkyt? Babitsot megrójjá, amiért nem adott Baumgarten-díjat Tóth Árpádnak, holott Tóth életében még nem osztottak Baumgarten-díjat. Furcsán hat Juhász Gyula „labilis gondola-költészetéről” szóló hasonlata, mikor tudjuk, mily eltökélt s rendíthetetlen volt Juhász költészetének eszmei vonalán. Hogy nem volt lázadó? Lázadó volt a javából. Tóth Árpád *Új istenéről* azt írja, hogy „valami 1919-es újságból kivágva” kapta kézhez, mintegy véletlenül. Ez az „újság” a *Nyugat* volt s a vers benne van minden újabb Tóth-gyűjteményben. Kosztolányi *Édes Anna* c. regényét L. Novomeský nem szlovákra, hanem csehre fordította s a fordítás címe nem Sladká Anna, hanem Služka.

De az utószó valódi mondanivalója nem is irodalomtörténeti, hanem költői, akár a fordításoké. Nem egy helyütt remekel Beniák jellemzése, amikor a magyar költők életművéről és magatartásáról beszél. Jólesik olvasni a szlovák költő ilyen vallomását a magyar költőkről: „Háborúk fojtogatták ezt a költészetet, de az nem hallgatott el, nem hagyta magát megfojtani, hol elhalkulva, hol pedig fortissimóban, szétszakadt ajkkal is zengett s hívta a békét. Így önnön magát mentve, megmentette az emberi lelkiismeretet s vele az emberiség értékeit.”

Bírálhatnók Beniák antológiájának összeállítását, a magyar költők benne szereplő sorát, e sor hiányait. Mindez azonban csak fölös hang volna. Itt mindenképpen olyan kitűnő magyar antológiáról számoltunk be, mely arra hivatott, hogy a hídépítést két szomszéd nemzet közt szólam helyett valósággá avassa.

*Szalatnai Rezső*

VEČERNÁ BLÝSKAVICA. ANTHOLOGIE DE VALENTIN BENIAK  
SUR LA POÉSIE HONGROISE DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

L'anthologie de 470 pages du remarquable poète slovaque Valentin Beniák sur les poètes hongrois du XX<sup>e</sup> siècle a été publiée par les Editions «Slovensky spisovateľ» de Bratislava. Beniák a d'ailleurs eu des précurseurs, car depuis les années 1920 la lyre hongroise moderne a été communiquée aux lecteurs slovaques par plus d'un poète slovaque éminent ayant fréquenté des écoles hongroises. Mentionnons en premier lieu Stefan

Kréméry, Vladimír Roy, puis Emil Boleslav Lukáč et dernièrement Ján Smrek. L'oeuvre de Beniak est du reste imposante parce qu'il a donné une traduction nouvelle des poèmes que ses confrères avaient déjà traduits en slovaque avec succès. Beniak présente sept grands poètes hongrois : Endre Ady, Mihály Babits, Gyula Juhász, Árpád Tóth, Dezső Kosztolányi, Attila József et Gyula Illyés. La plupart de ses traductions révèlent une main de maître, mais il convient de relever quelques poèmes de Gyula Juhász dont l'interprétation est tant soit peu arbitraire, comme par exemple celle du célèbre *Christ de Tápa*, où il a omis chaque fois l'adjectif «magyar», ce qui rend cette poésie plus terme et plus pauvre. Abstraction faite de cette omission, l'analyse détaillée de l'oeuvre de Valentin Beniak offre une traduction excellente de la lyre hongroise moderne.

R. Szalatnai

## VEČERNÁ BLÝSKAVICA. ANTOLOGIA VĚNĚRSKÉHO POÉZIEHO 20. VEKA V SOSTAVĚNÍ VĚNĚRINA BĚNĚJĀKA

V izdání bratislavského knižništvatva «Slovensky spisovatel» objavila sa veľká antológia (470 str.) stichotvorení vĚnĚrskich poétoz 20. v., ktorá bola sošlavlena vĚdaujúcim sa slovačkim poétoz VĚlenimom BĚnĚjĀkom. U BĚnĚjĀka boli predštvĚnĚnĚki : načĚnĚ s 20-tych rokov neštvorne vĚdaujúcĚ sa slovačkie poéty, ktoré končali vĚnĚrskie ťkoly a horošo vĚdeli vĚnĚrskim jĚzĚkom, prevĚdili vĚnĚrskĚ lyričeskĚ poéziu na slovačĚkĚ jĚzĚk. Tak, predšve vťse Stefan KrĚmĚry, Vladimír Roy, pošdvĚ Emil Boleslav Lukáč, a v pošdvĚ vĚme — JĚn Smrek. BĚnĚjĀ berĚ sa za rabotu v novom prevĚde pokazatĚ publike stichotvorenĚ, ktoré oštvĚ udovĚtvoritĚlno boli uže prevĚdenĚ jeho tovarĚťami, tak jeho rabota vĚušaet k sebe uvaženĚ. BĚnĚjĀ prevĚdĚt ťem kĚpnĚm vĚnĚrskim poétoz : Endre Ady, Mihály Babits, Gyula Juhász, Árpád Tóth, Dezső Kosztolányi, Attila József, Gyula Illyés. Bolyšinštvno jeho prevĚdov jĚvĚta sa zamĚčatĚlĚm. LišĚ pri prevĚde neštvornĚ stichotvorenĚ Gyula Juhász poštvĚl on neštvoleko samovolyno, pošdvĚdovĚtĚlno propuška, napĚrĚm, v stichotvorenĚ *Tápai Krisztus* («XĚristos TapĚjskĚj») ošdvĚlenĚ *magyar* («vĚnĚrskĚj») i ošdvĚnĚ, ťem samĚm, ťto stichotvorenĚ. No neštvorta na ťto analĚz prevĚdov pokazĚvĚta, ťto V. BĚnĚjĀku udalo sa zamĚčatĚlĚm iťterpreťtĚrovatĚ na slovačĚkom jĚzĚke sošvĚrnĚno vĚnĚrskie lyričeskĚ tvorčĚstvo.

P. Salatai

## Újabb Petőfi-kötet észť nyelven

Sándor Petőfi: *Valitud luuletusi*. Tallinn 1955. 144. p.

NĚhány ěve hagyta el ez a ťĚp kis kōtet a sajtōt. A kōnyv a kōltō 1847. ěvi elōszavĚval kezdōdik, idōrendben tartalmaz Petōfitōl 66 kōltemĚnyt. E. Niit fordĚtĚsĚban (7—117). A kōnyv vĚgĚn talĚjuk P. Palmeos ťĚp tanulmĚnyĚt Petōfi ěletĚrōl ěs kōltĚszĚtĚrōl (118—35). MagyarĚzatok zárĚk le a kōtetet (136—41). Kōlön emlĚtĚst ěrdemel a kōnyv rendkĚvĚl ťĚp, ĚzlesĚ kiĚllĚtĚsa. A zōld bōrkōtĚst arany, vōrōs ěs fekete fōlĚrĚs ěs magyaros minta dĚszĚti; hasonlōkĚppen halvĚnyzōld fejlĚcek ěs befejezō-mĚntĚk talĚhatōk minden lapon, ahol a kōltemĚnyek olvashatōk. A mĚvĚsi kiĚllĚtĚs V. Vare ěrdeme. A kōnyv elejĚn E. Kollom jōl sikerĚlt Petōfi arĚkĚpe lĚthatō famĚtĚszĚtben. Azť sem fōlōsleges megjegyezni,

hogy a kōtet 5000 pĚldĚnyban jelent meg — ami tekintve az ěszť nyelvĚ lakossĚg ťzĚmĚt (1 1/4 milliō) — Ěgen tekintĚlyes. 1957. vĚgĚn mĚr a kiĚdĚs elfogyott.

Petōfi verseinek nem ěz az ělō ěszť fordĚtĚsa. ěgyes kōltemĚnyĚit K. E. Sōōt, A. Sang, A. Oras mĚr ěvtizedekkel ělōbb ěszťre fordĚtōttĚk. A mostani fordĚtĚs azonban frĚss, egysĚges, tartalomban ěs formĚban egyarĚnt hō. Az ěszť irodalmi nyelv az ělmĚlt ěvtizedek folyamĚn a nyelvĚjĚtĚs kōvetĚkeztĚben ěgĚ nagy vĚltozĚsokon ment Ět. Ezek a fordĚtĚsok mĚr a kitĚszĚtĚt, lehiggadt, de az ťjĚtĚsokkal gazdĚgabb ěszť nyelven kĚszĚltek.

A versek kivĚlogatĚsa nem volt kōnnyĚ feladat, de a szerzō szerĚncsĚs kĚzzel nyĚlt hozzĚ. Vannak benne a nĚpdĚlszerĚ versek-

ből (*Fürdik a holdvilág... Alku*), megtalálhatjuk Petőfi szerelmi költészetének legszebb gyöngyeit (*Fa leszek, ha... Reszket a bokor, mert... Dicsérsz, kedves... Lennék én jolyóvíz... Szeptember végén, Minek nevezzetek?*), leíró képeit (*Az Alföld, A Tisza*), a fiúi szeretet hangját (*Távolból, A jó öreg kocsmáros, Fekete kenyér*) és legszebb, leghíresebb politikai és szabadságverseit (*Szabadság, szerelem, Egy gondolat bánt engemet, A XIX. sz. költői, Nemzeti dal, Csatadal, Európa csendes, újra csendes*) és még sok mást.

Hogy a nyelvrokonságban — ha mégoly távoli is — van valami, azt ez a fordításkötet is megmutatja. A nyelvtani rendszer azonossága okozhatja, hogy néha egész sorok a szó szerinti fordítással is ugyanolyan ritmúsú verssé elvnednek, mint az eredeti, pl.

... *noor veri seal voolaku lahinguteele,*  
Ott folyjon az ifjúi vér ki szivembül,  
*ja kui viimane sõna mul helisel keelel,*  
S ha ajkam örömteli végszava zendül,

*las neelata siis teruse tärin,*

Hadd nyelje el azt az acéli zőrej,  
*sojatrompeti hõige ja suurtükikärin...*  
A trombita hangja, az ágyudőrej,...

Vagy a *Szeptember végén* első versszaka :

*Veel orgudes õisi on minemas valla,*  
*haab haljendab akna all päikese kües.*  
*Kuid vaata, seal talv tuleb mägedelt alla*  
*ning mägede tipud on lumes ja jääs,*  
*Mu südamas noores veel suvel on võimu,*  
*veel pou on mul õitsevat kevadet täis,*  
*kuid juba mu juustesse hõbedat põimut,*  
*talv halluse käega mind riivamas käis.*

Petőfi költészete folytatja diadalmas útját. Nemcsak a magyar, hanem a világ-irodalomnak is klasszikusává vált. Kis és nagy népek újra meg újra lefordítják, kiadják, olvassák, szavalják, mert úgy érzik, hogy az örök emberi érzelmek, amelyek verseiből szólnak, az ő érzéseiket, gondolataikat is kifejezik.

Kálmán Béla

## Ady portréjához

Ct. Štítnický: *K portréu Adyho*. Slovenské Pohl'ady 1957. 1175—6.

Rövid, talán túlrövid, inkább hangulatos kelteni akaró, mint filológus portré, költő munkája s nem tudósé. Demint-há éppen ezért adna rövidségében is jellemző és szemléletes képet Adyról, küzdelmeiről, világnézetéről, költői mondanivalójáról. Arövid kis cikk második felében Štítnický céloz rá, hogy „Ady versei már élő organizmus a szlovák irodalomban”, „általuk fogtunk egymással kezét a rossz múlt fölött” — s ebben egyedül Ján Smrek érdemét emeli ki. Ismerjük Smrek nagy szolgálatait az Ady-tolmácsolás terén, egyáltalában nem az ő jelentőségét akarjuk kisebbiteni, amikor ezen a ponton mégiscsak egy kis történeti áttekintést vártunk volna a *Slovenské pohl'ady* ünnepi Ady-kommentátorjától. Hiszen hajdani híres szerkesztője, Štefan Kréméry volt a cikkben is említett nagy Hviezdoslav-óda és Vladimír Roy tolmácsolásai után Ady egyik legodaadóbb híve, az Ady-költé-

zetnek sok szép, híres darabja még az ő tolmácsolásában lett a szlovák irodalom élő organizmusává; Smrek mellett pedig Lukáč és Beniak is megérdemelték volna egy-egy jó szót, ha már többre nem futotta.

Štítnický cikkéből még Ady prózájának, illetőleg a prózaí írások jelentőségének a kiemelése érdemel figyelmet. Figyelmezteti rá a szlovák olvasót: enélkül a költő ismercte nem teljes. Szépen, költői módon le is fordított néhányat a rövid novellákból: *Szelezsán Ráchel kísértetét* (Ady összegyűjtött novellái, 121—123. p.) „Mátoženie Ráchel Szelezsánovej”, *A Tilala tó titkát* (Összegyűjtött novellái 96—98. p.) „Tajomstvo jazera Tilala”. *Johanna három férjét* (Összegyűjtött novellái, 100—102. p.) „Johanini traja muži” s végül a *Nyomorék Tar Pistát* (Összegyűjtött novellái, 53—55. p.) „Kalika Števo Tar” címmel. (U. o. 1177—1186. p.)

Sziklay László

## Arany János cseh fordításban

János Arany: *Zvon v pustě*. Praha 1957. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. 155 p.

Egy jó cseh költő, Kamil Bednář, s egy Prágában élő fordító, aki jól tud magyarul: Ladislav Hradský, kis cseh Arany-gyűjteményt tett közzé nemrég, amely fölöttébb figyelemre méltó. A két írástudó nem ismeretlen előttünk: 1953-ban az ő fordításukban jelent meg Prágában egy jelentős cseh Petőfi-antológia. A szép kiállítású, száznyelvannyolc Petőfi-poémát tolmácsoló kötet azonban nem sikerült úgy, ahogy kívántuk. A fordítások erőtlének. Petőfi magával ragadó légköre hiányzik belőlük. Aggodalommal nyúltunk tehát most az Arany-antológia után, s majdnem zavartalan örömmel olvastuk végig, egyre nyugodtabban, a végén már őszinte bizalommal. Az Arany-fordítások, úgy tünik fel, sikerültebbek a Petőfi fordításoknál, művészebbek, saját légkörük van. Igen érdekes jelenség ez a cseh Arany-kötetke. Minduntalan belejátszik Petőfi igézete. Az antológia címe is Petőfi-idézet. „Dalod mint a puszták harangja egyszerű” — írta Petőfi Aranyra. A *Zvon v pustě*: Harangszó a pusztában. Petőfit idézi azonkívül a cseh Arany-gyűjtemény a bevezető tanulmányban s utána a versek előtt is. Petőfi aztán ott van az Arany-versekben. Őt idézi a *Honvéd özvegye*, a *Letésem a lantot* stb. A cseh fordítók tudatosan kapcsolták össze két klasszikus költőnk nevét, szándékosan utalnak Petőfi és Arany összefüggéseire. A legnépszerűbb magyar esztétikai probléma, Petőfi és Arany párhuzama, így testálódik át egy szomszéd nemzet irodalmi tudatába. De míg nálunk egykor két végletes szembenálló típus volt Petőfi s Arany, a cseh írástudók ma épp rokonságukat emlegetik. Azt, hogy mindketten a nép költészetét ojtották be líránkba s a népet, mint tárgykört odahelyezték irodalmunkba, történeti határozottsággal.

Meg kell említenünk, hogy ez nem az első cseh Arany-tolmácsolás. Északi szomszéd-

daink irodalmában elsőnek Aranyt a vele sokban rokonlelkű szlovák Hviezdoslav közvetítette több mint félszázaddal ezelőtt. Hviezdoslav fordításait haszonnal forgatták most a cseh fordítók is. Arany János neve a cseh olvasó előtt egyébként a Riegr-féle lexikonban jelent meg először. Az Aranyról szóló címszót Riedl Szende, Riedl Frigyes édesapja írta, aki tudvalevőleg a Bach-korszakban a prágai cseh egyetem magyar lektora volt s fölöttébb értékes munkát végzett Prágában. A *Toldi*-trilógiát felemásan értékelte 1880-ban, a *Květy* c. folyóiratban, Jaroslav Vlček, az ismert irodalomtörténész, aki Besztercebányán született s tudott magyarul. Az első cseh Arany-fordítás 1897-ből való. Jaroslav Vrchlický, a csehek klasszikusa akkor tette közzé a *Buda halálát* cseh fordításban, amelyet a prágai egyetem akkori magyar lektorával, a magyar irodalom buzgó propagátorával, František Brábekkel együtt készített el. A fordítás erőtlenség volt s visszhang nélkül merült el Vrchlický rengeteg fordítása közt. Brábek nem szűnt meg felhívni a figyelmet Aranyra, több kisebb cikken kívül 1907-ben tanulmányt közölt legnagyobb költőnkéről. De Arany János csak név maradt a cseh irodalmi tájékozódásban, melyhez sokszor a szakember sem tudta, minő jelző illik tulajdonképpen. Ez a most kiadott antológia, amelyben negyven Arany-vers található, tulajdonképpen a cseh olvasónak első ismerkedése Arany költészetével.

A fordítások előtt arányos, ügyes, hibátlan értékelésű kis tanulmány áll: Richard Pražák írása Aranyról. Pražák a Petőfivel barátkozó Aranyt hangsúlyozza, aki kivette részét a szabadságharcban s tudott őszinte hangon harcolni az osztrák abszolutizmus idején nemzete szabadságáért. Arany sötéten-látását Pražák Madách pesszimizmusához hasonlítja. Részletesen szól a ballada-költőről. S a kötetke java részét is balladák foglalják el: *Szöke*



*Panni, Ágnes asszony, Hid-avatás, Tetemrehívás, V. László, Mátyás anyja, Szondi két apródja, A walesi bárdok.* A balladának régi hagyománya van a csehoknél. Jó összehasonlítás Arany balladája a maga közvetlen, realista hangjával, ugyanakkor azonban csodálatos lélekvilágító fényeivel a Karel Jaromír Erben cseh balladáival. Arany nyelvi és szerkezeti nehézségeit sikerült a fordítónak leküzdenie. Arany balladáit romlatlan izzel hatnak a cseh kötetben.

A többi vers is sikerültnek mondható, érezni rajtuk az eredeti sajátos ízét. Ezek közt találjuk Arany nagy költeményei közül a következőket: *János pap országa, A honvéd özvegye, Fiamnak, A fülemile, Ráchel, Ráchel siralma, Családi kör, Kozmopolita költészet, Az ó torony, A rab golya, Letésem a lantot, Keriben, Oh! Ne nézz rám, Vágtat a ló, Visszatekintés, Hiu sóvárgás, Régi jó időből, Az ihlet perce, Emlények, Béanger halálakor, A lejtőn, Magányban, A lepke* stb. Összehasonlítottam a fordításokat az eredetivel. S éreztem Szabó Lőrinc igazát, hogy tudniillik a versfor-

dítás eleven társalgás egy nemzet irodalmával. Ezek a csehre fordított Aranyversek valóban társalgásra készítetik az olvasót a tőle nem is oly messze élő magyarsággal. Arany gondolataiban nincs semmi túlzás, semmi felelőtlen szín. A cseh olvasó ebben a kis kötetben a hiteles magyar hely történelmi vallomását kapja. S örömről van abból, hogy a szövegben alig találni hibás fordítást (amiből elég akad például a cseh Petőfi-kötetben). Mindössze is kevés az olyan tévedés, mint például a *Családi kör*-ben, ahol az asztalszéket nem asztalnak, hanem székek fordítják az érdemes tolmácsolók. Mintha Arany János magyar parasztja egy székre terítve vacsorázna. Félttem, hogy ilyesféle akad még több is, de csak ennél kisebb, jelentéktelen tévedésekre bukkantam.

A prágai Állami Szépirodalmi Könyvkiadó egyik népszerű s olcsó sorozatában, a Světová četba-ban, jelentette meg Bednář és Hradský Arany-antológiáját, gondos külsőben, ötezer példányban.

*Szalatnai Rezső*

## Vítězslav Nezval

1900—1958

Halálával nemcsak hazája szellemi életét érte érzékeny veszteség, hanem az egész modern világirodalmat is. Alkotó ereje teljes virágzásban pompázott még: évente több új művet jelentetett meg, versgyűjteményeket, szindarabokat tanulmányokat<sup>1</sup>; újabban pedig az egyik hetilap immár másfél év óta közli emlékiratait, amelyek becses irodalomtörténeti adalékként világítják meg a két háború közti korszak cseh irodalmi és művészeti törekvéseit, amelyeknek Nezval mindenkitől elismerten volt merész és nyugtalan kezdeményezője, szenvedélyes vezetője.

A húszas években tűnt fel Rimbaud és Apollinaire költészetének ígézetében, ám korántsem epigonszerűen írt verseivel, a *Devětsil*-csoport tagjaként, mely a modern művészetet kívánta meghonosítani Csehországban s melynek ismertebb költői — rajta kívül — Jiří Wolker, Jaroslav Seifert és Josef Hora voltak. A *Devětsil* szétesése és Wolker korai halála után Nezval új csoportosulást kezdeményezett, mely poetizmus néven a legvégtetsebb modernséget hirdette, szervezte, rendszerezte. E mozgalomból bontakozott ki később a szürrealizmus cseh változata, melynek ő lett a feje s mely bensőséges kapcsolatot tartott a párizsi központtal.

A második világháború közeledtére, 1938-ban, Nezval — főleg politikai okból — szakított a szürrealistákkal: az akkor már terjedelmes és tekintélyes életmű alkotója pártjának, a Kommunista Pártnak az irányvonalához alkalmazkodott. Ekkor írt versei, különösen a *Matka Naděje* (a Remény anyja) ciklus és a *Pět minut za městem* (Öt perc a város mögött) gyűjtemény, valamint a Robert David álneven írt szonettek új fejlődési korszak kezdetét jelzik: Nezval a képalkotás szürrealista szabadosságát és meghökkenítő szeszélyességét átmenti a hagyományos költészet változatos formáinak keretébe.

A háború utáni években is ez marad költészetének fő jellemzője: a nyelvi és a formai virtuozitás. Eredetileg zenésznek készült, s egy, 1955-ben megjelent esszéjének tanúsága szerint a legmuzikálisabb modern költőt, Apollinaire-t, tekintette mestérének; költészete csupa zene, csupa bűvölő varázs. A cseh nyelv kifejezési lehetőségeit senki sem csiszolta oly érzékivé, mint ő. Böven merített a népköltészetből is; kedvelte és követte azokat a régebbi költőket, akik — mint Erben — népi motívumokat és népköltészeti formákat fejlesztettek tovább.

Életműve mennyiségileg is jelentős: egy, 1957-ben összeállított bibliográfia szerint közzétett 86 kötet önálló művet (45 versgyűjteményt, 14 regényt, 10 színművet), 14 kötet fordítást (köztük a teljes Rimbaud-t, a teljes Baudelaire-t, a szemelvényes Mallarmé-t, a főbb francia szürrealistákat), továbbá 12 hosszabb-rövidebb zenei kompozíciót; írt filmszenáriókat is, így az *Eroticon* című híres Machatý-filmét.<sup>2</sup>

Költeményeiből egy jellemző válogatás franciául is megjelent, — 1954-ben, a Seghers kiadónál; a *Zpěv míru* (A béke dala) című ciklusa pedig úgyszólván minden fontosabb nyelven olvasható. — 1953-ban megkapta a Nemzetközi Békedíjat.

Nezval költészetének jellegzetességeivel és működésének irodalomtörténeti jelentőségével folyóiratunk egyik következő számában kívánunk részletesebben foglalkozni.

D. L.

<sup>1</sup> Dobossy László, *Nezval új művei. Nagyvilág* 1956. (I) 1. sz. — Uő., *A mai cseh költészet. Irodalmi Figyelő*, (III) 1. sz.

<sup>2</sup> Jiří Taufer, *Vítězslav Nezval*. Prága, 1957. — 1955—1957. p.



A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója.

Műszaki felelős: Szöllősy Károly

A kézirat nyomdába érkezett: 1958. III. 25. — Példányszám 1100. — Terjedelem: 11 (A/5) fv + 4 old. melléklet

Akadémiai Nyomda, Budapest, V., Gerlóczi u. 2. — 45828/58 — Felelős vezető: Bernát György

**MAGYAR  
HUMANIYOS AKADÉMIA  
KÖNYVTÁRA**

## T A R T A L O M

<i>Dobossy László</i> : A mai francia költészet .....	113
<i>Vujicsics D. Sztoján</i> : Ady és a szerbhorvát írók .....	128
<i>Horváth Károly</i> : A kritikai kiadások kérdéséről .....	137
<i>Benkő László</i> : A Goethe-szótár előmunkálatai .....	147

### Nemzetközi kapcsolataink

<i>Szauder József</i> : A magyar irodalmi népiességről .....	155
<i>Rejtő István</i> : A kritikai realizmus kérdései a magyar irodalomtörténetírásban ...	163

### KRITIKA

<i>V. J. Jevszejev</i> : A karjalai-finn eposz történeti alapjai I. (Kovács Zoltán) .....	169
<i>Hans Mayer</i> : Német irodalom és világirodalom (Illés László) .....	174
Az ausztráliai irodalom (Gál István) .....	180
Román és germán filológia. Tanulmánykötet V. F. Sismarjov akadémikus tiszteletére (Gáldi László) .....	182
<i>A. Hofman</i> : A prágai „Ost und West” című folyóirat (Angyal Endre) .....	184
<i>M.-J. Durry</i> : Guillaume Apollinaire: Alcools (Rába György) .....	190
<i>J. J. Tyimofejev</i> : A. Blok életműve (Botka Ferenc) .....	196

### SZEMLE

<i>Benc Ede</i> : A felvilágosodás néhány útja Diderot életművében .....	202
Irodalomelmélet .....	209
Germán nyelvű irodalmak .....	215
Román nyelvű irodalmak .....	218
Magyar irodalom .....	227

### In memoriam

Vítězslav Nezval (1900—1958) .....	234
------------------------------------	-----

**Ára: 10,— Ft**

**Előfizetés 1 évre 32,— Ft**

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
NYELV- ÉS IRODALOMTUDOMÁNYI OSZTÁLYÁNAK  
KÖZLEMÉNYEI

XII. kötet, 1—4. szám

A Nyelv- és Irodalomtudományi Osztály előadásai az 1957. évi nagygyűlésen :

*Bóka László*: A Nyelv- és Irodalomtudományi Osztály munkája 1956—1957-ben

*Sötér István*: Arany János

*Marót Károly*: Ovidius, a Mindenki költője

*Harmatta János*: Tájékoztató az Ókortudományi Társaság megalakításának előkészítéséről

Szlavisztikai Napok : (1957 december 18—19.)

*Knicsza István*: A magyar szlavisztika problémái és feladatai

*Gáldi László*: A szlavisztikai jövevényszó kutatás néhány problémája

*Dobossy László*: A cseh irodalomtörténet korszakolása

*Perényi József*: A kárpátaljai ukránok egyházi uniójának kezdete a XVII. század közepén

*Sipos István*: Népdalok a magyarországi szlovák nyelvjáráskutatásban

\*

*Németh Gyula*: Egy jász szójegyzék az Országos Levéltárban

*Pais Dezső*: A táltos meg az orvos

Évfordulók — megemlékezések :

*Bóka László*: Horváth János köszöntése

Vita

*Lengyel Béla*: „A szovjet irodalom Magyarországon a felszabadulás előtt” című kandidátusi disszertációjának vitája (Kispéter András)

*Pálffy Endre*: „Haladó román irodalmi irányzatok a XIX. század második felében” című kandidátusi disszertációjának vitája (Sziklay L.)

Szemle

*Lakó György*: Északi-manyasi nyelvtanulmányok (Fokos Dávid)

*Sötér István*: Romantika és realizmus (Benedek Marcell)

*Jancsó Elemér*: Az Erdélyi Magyar-Nyelvművelő Társaság iratai (Gáldi László)

*Dante*: Isteni színjáték (Sallay Géza)

*Hermann István*: Arany János esztétikája (Horváth Károly)

*Gergely Pál*: Arany János és az Akadémia (Vezér Erzsébet)

*Rajeczky Benjámin*: Melodiarium Hungariae Medii Aevi I. Hymni et Sequentiae (Falvy Zoltán)

Nyelvművelő (Kubinyi László)

*Osváth Béla*: Szigligeti (Kovács Kálmán)

*Rejtő István*: Iványi Ödön (Wéber Antal)

A Magyar Nyelv XXVI—L. évfolyamának mutatója (Szépe György)

307.204

# Világirodalmi Figyelő



---

IV · ÉVFOLYAM · 1958 · 3 · SZÁM



# VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK  
DOKUMENTÁCIÓS ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA

Szerkesztik:

A VILÁGIRODALMI OSZTÁLY TAGJAI

Felelős szerkesztő:

A VILÁGIRODALMI OSZTÁLY VEZETŐJE

E szám munkatársai: *Hegedűs Géza* tanszékvezető főiskolai tanár, író, *Hopp Lajos* tud. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézet), *Illés László* kutató, *Keresztury Dezső* osztályvezető (Országos Széchényi Könyvtár), *Kcltay-Kastner Jenő* az irodalomtudomány doktora, tanszékvezető egy. tanár (Szeged), *Miklós Pál* tud. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézet), *Rába György* tud. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézet), *Rónay György* író, *Szalatnai Rzső* önálló tud. kutató (Eötvös Loránd Tudományegyetem Könyvtára), *Székely György* igazgatóhelyettes (Színháztudományi és Filmtudományi Intézet), *Sziklay László* kandidátus, tud. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézet), *Vajda György Mihály* tud. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézet), *Walkó György* tanár.

Szerkesztőség:

Budapest XI. Ménesi út 11—13.

Tel.: 268—062

Technikai szerkesztő:

BOR KÁLMÁN

**Világirodalmi Figyelő**

évenként négy füzetben, kb. 24 nyomtatott íven jelenik meg:

Megrendelhető az *Akadémiai Kiadónál*,

Budapest V. Alkotmány utca 21. Bankszámla: MNB 46.



## Rilke

## I.

A XX. század német költészetének talán világszerte legismertebb, de mindenesetre legtöbbet fordított, elemzett, magyarázott költője. Walter Ritzer bécsi könyvtáros 1951-ben kiadott terjedelmes címgyűjteménye (*Rainer Maria Rilke-Bibliographie*. Wien.) már megjelenése idején sem lehetett teljes és azóta az első kötetet terjedelemben jóval meghaladó anyaggal bővült; kitűnően bizonyítja, hogy a költő életét, művét feltáró, megvilágító irodalom a világ jóformán minden részén, főként Nyugaton, de — különösen az elmúlt évtized folyamán — a Szovjétunióban és a népi demokráciákban is komoly fejlődésnek indult, s egyre növekszik. „Kétségtelen, hogy nincs ma költő, aki annyi írói mű tárgya lenne, mint Rilke” — írja erről, s nem is a szeretet elfogultságával, Ritzer.

Rilke népszerűségéről azért persze csak bizonyos határok között lehet beszélni. Ő is azokhoz a zárkózottabb, nehezebben megközelíthető költőkhöz tartozik, akik sohasem lesznek népszerűek a szó valóságos értelmében: a műve iránt újra meg újra fellángoló érdeklődés lényegében alig terjed túl a szakembereknek, az irodalom értőinek, a ritka, egyéni költői értékek keresőinek szűkebb körén; emellett rajongói közt mindig szép számmal akadnak sznobok és divathódolók is. Különösen érvényes ez késői, rendkívül nehéz, elvont, enigmatikus s a nyelvi kifejezésben is igen-igen egyéni költészetére, amelyet igazában csak a negyvenes évektől kezdődőleg — a növekvő egzisztencialista mozgalommal párhuzamosan — kezdtek felfedezni, értékelni és magyarázni. Rilke hozzáférhetőbb, mert érthetőbb, áttetszőbb, kevésbé filozófikus, érzelmileg, hangulatilag s nyelviileg is sokkal egyszerűbb korai költészete, a dolog természete szerint, sokkal korábban, sokkal szélesebb körben vált ismertté; erről talán azt is mondhatjuk: népszerűvé. A Rilke-kutatás és magyarázás fanatikus úttörője: Richard von Mises főként ezzel foglalkozott; ennek szövegei forogtak leginkább közkezen, a válogatásokban főként ezek szerepeltek, ezeket fordították legtöbben s legnagyobb sikerrel.

A magyar Rilke-irodalom nagyrészt is ezeknek a műveknek fordításai s a rájuk támaszkodó tanulmányok teszik ki. Nem lehet itt és most feladatunk, hogy Rilke magyarországi visszhangjának, hatásának útját kövessük. Még a könyvészeti anyag sincs — sajnos — összegyűjtve. Pedig az ilyen irányú vizsgálódás új költészetünk nem egy érdekes és fontos jelenségének megvilágítását tenné könnyebbé mind a költői kifejezés eszközeinek bővülése, mind a gondolati elemek feltűnése és elmélyülése tekintetében. Franyó Zoltán és Kosztolányi Dezső, Majthényi György, Lányi Sarolta, Kállai Miklós, Turóczi-Trostler József úttörése nyomán sokkal élénkebb s hatásaiban is mélyebb Rilke-kultusz alakult ki nálunk, hogyses első látásra feltehető; a tolmácsolók, de főként a termékenyülve olvasók közt a Nyugat vezető-költői után

ott láthatjuk minden azóta fellépett nemzedék kitűnő tagjait, s — érdekes és jellemző — elsősorban nem az „öccélű” költészet, hanem sokkal inkább a közéleti, politikáló, ha úgy tetszik, az avantgard-irodalom híveit, Szabó Lőrincen, Lukács Lászlón át a maiakig. A maiak közt már egyre több tisztelője, sőt rajongója akad Rilke késői költészetének is: az *Orfeusz-sonettek* magyar fordításaiból már össze lehetne állítani egy teljes gyűjteményt, s nemcsak a *Kornettnek* van már négy-öt magyar változata, hanem, — nem teljesen, csak töredékesen közrebocsátva, vagy csupán kéziratban — már van annyi a *Duinói elégiáknak* is.

Ennek a fejlődésnek előfeltétele nyilván az a hangsúly-átolódás, amely az egész világon jellemzi a Rilke iránti érdeklődés újabb fejezetét. Érdekes, hogy a Rilke-kultuszban és kutatásban nem a németek járnak az élen. A költő műveinek kiadásai ugyan főképpen német kiadóknál jelentek meg s a Weimarban székelő Rilke-Archiv kezdeményező és szorgos végrehajtó munkája nyomán a német Rilke-filológia — mert most már ilyen is van, — nem egy lényeges művet hozott létre.<sup>1</sup> A fordulókat jelző, döntő művek mégis Svájcban<sup>2</sup>, s főleg Franciaországban<sup>3</sup> jelentek meg. J. F. Angelloz, aki különben az egzisztencializmus egyik legfőbb úttörőjének és nagymesterének tette meg Rilket, egész kutatógárdát nevelt fel a költő művének szolgálatára: 1952-ben kiadott monográfiájában — amelyet általában az ez ideig legjobb Rilke-magyarozatnak tartanak — ő rajzolta meg legmegnyugtatóbb teljességgel és szerencsés tagolással a költő pályaképét. A franciák fordultak erősebb figyelemmel franciaországi kapcsolatai, főként művének francia nyelvű része felé.<sup>4</sup>

## II.

**Az** arcképről, amelyet Kosztolányi Dezső tett közzé *Modern költők* című műfordításgyűjteményében s amely annyiunk számára a Rilke-arckép maradt azóta is, egy érdekesen csunya, téveteg-tekintetű, puha-csontozatú arc nézett ránk ismerősen, mintha valamelyik derék tanárunké lett volna, s mégis idegenszerűen, mintha álomban bukkant volna elénk, elmosódva, távoli bánattal átítatva. A felfelé fésült haj s a ritkás, hegyesre nyírt szakáll csak megnövelte az arc természetes hosszúságát, a csapott vállak s a hajlott csüggeteg tartás teljessé tette az egész alakból amúgyis sugárzó fáradtságot. A kép szemlélete közben kialakult benyomást költői erővel foglalta tömör szavakba az 1906-ból származó önarckép:

*Az ősi, régen nemesi családnak  
vadsága a szemöldök peremén.  
A szemben félelem s kék, enyhe fény  
a gyermekkorból és itt-ott alázat,  
nem szolgáló-vágy, de szolgáló erény.*

<sup>1</sup> Dieter Bassermann: *Der späte Rilke*. München 1947; Katharina Kippenberg: *R. M. Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus*. Wiesbaden 1946; Heinrich Kreutz: *Rilkes Duineser Elegien*. München 1950; O. Fr. Bollnow: *Rilke*. Stuttgart 1951.

<sup>2</sup> Fr. Jos. Brecht: *Schicksal und Auftrag des Menschen*. Basel 1949; W. Günther: *Weltinnenraum*. Bern 1943.

<sup>3</sup> J. F. Angelloz: *R. M. Rilke. L'évolution spirituelle du poète*. Paris 1936; s ugyanettől a szerzőtől: *Rilke*. Paris 1952.

<sup>4</sup> Rilke: *Poèmes Français*. Paris 1935.

*A száj csak száj, nagy, biztos és kemény,  
nem rábeszélő, de valami bátrát  
kimondó. A homlok előrebágyad  
s árnyak között méltó el feketén.*

*Csak sejtelem még és korántse kész :  
a bánat és siker még nem ragadta  
új markolással teljes diadalra,  
és mégis : ez a sok kusza vonalka  
valami komoly, igaz és egész.*

(Kosztolányi Dezső fordítása)

Ez az „igaz és egész” már ott van férfikora arcképein, különösen Fritz Huf szigorú zárttsággal megformált bronzbüsztjén. A vonások s formák összezáródtak, megkeményedtek : tiszta ritmusuk az örök arányok szerint egyszerű s áttekinthető. A szemhéjak elfödik a szemet ; nem fáradtan hanem erélyes határozottsággal ; s a zárkózottság, amelyet jeleznek. teljessé válik az egész arcon előmlő kifejezéssel. Olyan ember arca ez, aki megtapasztalta a világ jelenségeit s most mással csak befelé figyel, ihletének, sugalmainak forrására : a szellemre, aki mint „minden angyal, rettenetes”, de aki mégis célt, értelmet s tartalmat ad a költő létének. Rendkívül átszellemült arc : csupa sugárzás, látomások visszfénye, lefojtott vágyak és szenvedélyek örvénylése, a tapasztalt fájdalom keserűsége, a lázadó szív és a rácsait feszegető értelem elszántsága világít róla. Nem bölcs és higgadt arc : a megfélemezett, korlátok közé kényszerített emberé, aki megnyugodott anélkül, hogy lemondott volna.

A vonzó idegenség és a hamvadva izzó magány vonásait a származás és nevelődés, a társadalom és az egyéniség, a kor és a vele növő, neki ellenszegülő alkotás, az emberi sors és az írói pálya ráhatásai vésték Rilke arcára. Prágában született 1875-ben ; olyan környezetben, amely a nemesi származás fényével már csak a polgári középszerűséget tudta valamelyest megszépíteni, s a feltörekvésnek azzal a lehetőségével, amelyet az efajta, tisztviselővé szürkült nemesi családok élveztek a K. u. K. Monarchiában : a katonai pályával. Az aszténiás, betegségre hajlamos, magányt kedvelő, különös természetű fiucska azonban egy életre elirtózott attól a katonaelettől, amelyet a császári hadsereg kínált s amelytől az első világháború kitörésekor, a német hurrá hazafiság lobogó fellángolása idején is rémülten menekült. A közösségi fegyelem parancsoló szervezeteitől való idegenkedés, félelem, menekülés egész életre jellemző vonása lett jellemének : széleskörű műveltségét az iskoláktól függetlenül, önműveléssel szerezte meg ; hosszú időre sehol meg nem állapodott ; tanulmányait inkább útközben, Prágában, Münchenben, Bécsben, Berlinben s Párizsban végezte : jóformán egész életében úton volt. Egyidőre meg-megállt Oroszországban, ahol szláv rokonszenve és álmodozó képzelete keresett táplálékot, a worpswedei művésztelepen, ahol feleségül vette Klara Westhof szobrásznőt, Párizsban, ahol Rodin magántitkáraként élt s nagyot lépett előre a magáralálás útján. Éveinek nagyrészét azonban a nyugtalan vándorlás töltötte ki : egyre szűkülő körökben keringett a Földközi-tenger tájain, míg végre Svájcban szállt le, Muzot-ban, a Wallisi kantonban. 1926-ig élt ott néhány kivételes barát társaságában, magányosan. Ott is halt meg ötvenegy éves korában.

Ha valaki Rilket említi, általában a lírikusra gondol. Életművének ormait valóban költeményes köteteiben érte el: ezek tették világirodalmi jelenséggé. Arról, hogy a legnagyobb német lírikusok közt hol a helye, nem a mi dolgunk vitatkozni: bizonyos, hogy a modern német költészet nagy hármasszillagképében Hugo von Hofmannsthal és Stefan George mellett ő is töretlen, egyre megújuló fényvel ragyog. Ha George a kemény, éles rajz, a váteszi ékesszólás s a modern német grandezza, Hofmannsthal az osztrák oldottság, a szívárványló színpompa s a mélylélektani elemzés költője, akkor Rilke a bensőség, a zenévé oldott nyelv és gondolaté, az emberlét végtelen magányának rettenetéé és felmagasztosultságáé. A párhuzamok persze csak szegényíteneek, mert elhatárolnak, körülzárnak. Rilke költészete igen sokban rokon nagy kortársaiéval, elődeiéval és utódaiéval. Korai versei elképzelhetetlenek a népdal, Heine, Keller, Meyer, Storm nélkül. Páratlanul gazdag, színnel és zenével átítatott szóbősége Hofmannsthaléval rokon forrásokból merít. Extatikus, az ormok fenséges magányát kereső páthosza igen rokon George-éval. Utolsó korszakának verseiben Hölderlinnek és a nagy német romantikusoknak szava hangzik fel újra, s az új német líra fejlődése is áttekinthetetlen az ő hatásának felmutatása nélkül.

Majdnemhogy csodagyermek volt: tizenyolc-tizenkilenc éves korában írt versei már olyan formai készséget mutatnak, amellyel jóformán mindent ki lehet fejezni. A virtuozitás veszélyeit nem is tudta mindig elkerülni: sokféle szándékosságát éppen a könnyű formai remeklés vonzása ellen vívott küzdelme magyarázhatja. Mint nemzedékének java, ő is a kiürült, esekélyesedett polgári „reál-idealizmus” ellen szállt hareba; ha átfogó európai áramlatot keresünk, hogy világirodalmi kapcsolataira rámutassunk, az új-romantikusok közt kell helyét kijelölnünk, ennek a rendkívül összetett, féktelen belső harcokkal, áthidalhatatlan ellentmondásokkal telt mozgalomnak naturalista-ellenes szárnyán. A tárgyak, jelenségek misztikuma, a szavak színe és hangzása érdekelte már legkorábbi, tiszta-rajzú, képekkel zsúfolt verseiben is. Ez a belső világ hatotta át mindjobban alkotásait: a valóság egyre inkább arra szolgált csak, hogy a magányos ember élményeinek tükrözője, az önkifejezés ürügye legyen. Már első remekeiben, a *Das Stundenbuch* (1905) csodálatosan telített hangulatú verseiben nyilvánvalóvá lett, hogy ihletének legerősebb korlátja s egyben legizgatóbb ingere az az alig áthágható fal, amely közte és a világ, a tárgyak, de főképpen az emberek közt van s aminek ledöntésére, vagy legalább spiritualizálására mindent elkövetett. Ifjúkorának egyre elvontabbá való s egyre inkább a költő vágyaiból táplálkozó Istenéhez így fohászkodott:

*Tégy örévé a messzeségnek,  
tégy hallgatóvá holt kövön.  
hadd nézzem én, midőn az égnek  
a néma tenger felköszön,  
kísérjem sok folyód ki végleg,  
még kétfelől nyers hangok égnek,  
hol messze cseng az éj-özön.  
Küldj árva tájaidra lázadt  
szilaj szelekkel, hol köd ül,  
sok klastrom áll ott, mint ruházat  
nem-élő életek körül.*

*Ott halk zarándokok sorába  
szegődnek s hangjuktól e kába  
varázs se tép el, azt hiszem,  
vak aggastyánt követni — lába  
nyomát, mit nem tud senkisé.*

(Franyó Zoltán fordítása)

Első érett korszakának központi tárgya a részvét, az együttérzés főként a szegényekkel, az elhagyottakkal. „Másokról” azonban, részvétének tárgyairól csak a maga érzéseim át tud szólni: valójában sohasem az emberekről s a tárgyakról beszél, hanem mindig a maga szellemének, lelkének mozdulatairól, a világhoz való viszonyáról; de még erről sem az élmény közvetlen forróságával, hanem mindig úgy, mint aki kívül van az életen s nem a valóságot juttatja szóhoz, hanem rája vetített érzéseit, vágyait, álmait. A tárgyaknak, jelenségeknek, embereknek ez az erősen személyes átlelkesítése, áttükrözése néhány kivételes remekművet hozott létre; olyanokat, mint pl. a magyar Rilke-fordítások közt is kivételes helyet elfoglaló Archaikus Apolló-torzó:

*Nem ismerhettük hallatlan fejét,  
melyben szeme almái értek. Am a  
csonka test mégis izzik, mint a lámpa,  
melybe mintegy visszacsavarva ég*

*nézése. Különben nem hintene  
melle káprázatot s a csöndes ágyék  
íves mosollyal, mely remegve lágy még,  
a nemző középig nem intene.*

*Különben csak torzult és suta kő  
lenne, lecsapott vállal meredő,  
nem villogna, mint tigris bőre, nyersen,*

*s nem törnék át mindenütt busa fények,  
mint csillagot: mert nincsen helye egy sem,  
mely rád ne nézne. Változtasd meg élted!*

(Tóth Árpád fordítása)

Intellektuális líra: hallottuk számtalanszor az ilyenféle költészet meghatározását; holott legfőbb jellemzője éppen az, hogy mind tárgyában, mind kifejezőeszközeiben az „értelmen túli” szférák felé törekszik: a megfoghatatlant akarja verssel, hangzással, a nyelv értelmen túli elemeivel megragadni és kifejezni. Rilke verseiben is egyre jobban elmosódik a külvilág képe, de elmosódnak az értelem határozott szerkezetei is. Filozófiai költészet támad ujjai alatt zengő, olvadékony szavaiból, de olyan filozófiáé, amelynek tárgya az önmagát tükrözve elemző lélek, amelyben minden, még a legnagyobb, az isteni is csak a sajátos élményben s a különösre, egyénire kihegyezett élmény által valósul meg és kap értelmet. Ez persze nemegyszer groteszk, különös vagy szándékosan kihívó versekhez is vezet. Sokat vitatkoztak pl. annakidején a *Pietà* „megbotránkoztató” merészségén:

*Igy látom újra, Jézus, lábadat,  
mely hajdanán egy ifjú lába volt.  
mit félve bontottam ki, s mostam én;  
hajam közt mily zavartan bujdokolt,  
hószinű vad csipkebokor tövén.*

*S mit nem szerettem: látom itt a tested,  
először e szerelmes éjszakán.  
Sosem feküdtünk egymás teste mellett,  
S most ámulok és virrasztok csupán.*

*S a két kezed, a kezed szétszakadt —:  
nem, kedvesem, nem én haraptalak.  
A szíved nyitva, bárki bekerül;  
az én kapum lett volna egyedül.*

*Fáradt vagy most, s egymástól visszaretten  
fájdalmas szánk, fáradt, elszikkadó szánk —  
O, Jézus, Jézus, mikor volt az óránk?  
Mily képtelen halunk meg mind a ketten.*

(Nemes Nagy Ágnes fordítása)

Ez a líra csodálatos hangulattal ifatja át a jelenségeket, de el is mossa magukat s körvonalait: a világ, mint annyi ilyen alkatú költő műveiben: atmoszférává, érzéssé, álommá, zenélő gondolattá, színes csenddé, béklyózott szárnyalássá valótlanodik. Ezt az elmcsődő, monoton bizonytalanságba oldódó, értelmetlenné foszló életritmust akarta érzékeltetni Rilke híres versében, a *Körhintában* :

*A tető forgó árnyéka körül  
futkároz a tarka lóállomány,  
az a világ, mely sokú tétován  
ögyeleg még, mielőtt elmerül.  
Bár némelyik kocsit húz, csupa láng  
a sörényük, és lobog a szemük;  
egy bösz, piros oroszlán fut velük  
és időnkint egy fehér elefánt.*

*Sőt egy szarvas is, erdők ura; csak  
most nyerget hord és óvó szíjjai  
egy rácsatolt kék kislányt tartanak.*

*S az oroszlánon egy fehér fiú  
nyargal, izgatott fehér hős gyanánt,  
míg az oroszlán bögy és szája fú.*

*És időnkint egy fehér elefánt.*

*És lovaikon vágatnak előttünk,  
és köztük lányok, világos ruhában,  
már-már túlnagyok; s a kör mámorában  
átnéznek rajtunk, föl és el felettünk —*

*És időnkint egy fehér elefánt.*

*S az egész fut és kergeti a végét,  
kering forog, s nincs célja. Mint szalag  
nyúlik egy-egy folt, piros, szürke, mélykék,  
s profil, mely kezdődött és elszaladt.  
S néha egy mosoly, játék üdve, békét  
s álmod sugárzó: tőle boldog és szép  
ez az egész hajszás, vak forgatag.*

(Szabó Lőrinc fordítása)

Mindennek valami sajátos ízt, jelleget ad az a körülmény, hogy a költő nemcsak ösztönös művésze a kifejezésnek, hanem tudatos mestere, aki a német nyelv természetes hajlamát az elvontságra szinte a végső határig fejleszti és feszíti.

**E**z a tudatosság már-már megölte benne a költőt. A *Neue Gedichte* (1907) ennek a művészetnek diadala, de egyben vége is: olyan tökéletesség, amely felégetett már szinte minden táptalajt. A költő maga is érezte ezt s évekre elnémult; a *Marienleben* (1913) vértelen áhítata csupán a régi lobogás foszló-elhaló visszfényében sugárzik fel; csak halála előtt néhány évvel szakadnak ki lelkéből, szinte a természeti katasztrófák váratlan és elemi erejével utolsó nagy művei, a *Sonette an Orpheus* és a *Duineser Elegien* (1923). Ezekben legmélyebb mondanivalóit foglalta szavakba, a legnehezebben hozzáférhető nyelven. A befelé vezető út végére jutott el bennük; a teljes magány, a végső dolgok előtt mégegyszer fellázadó s kényszerű megnyugvásba omló lélek énekei ezek: valójában csak a rokon-úton járó testvérlelkek számára felfoghatók; a kívülállók számára olyanok, mint a rúnák: az egyszerű józanság s a sznob benfentesség előtt egyformán rejtélyesek s ezért a naiv hívőknek botránykövei, az irodalmi szalonok „kiválasztottjai”-nak parádés kirakati tárgyai.

**M**indig is hajlott a terjedelmes, tételekből felépített, ciklikus komponálásra. Az *Orfeusz-sonettek* és a *Duinói elégiák* is egy-egy nagyszabású, csak teljességében egész mű részei. Itt mégis meg kell elégednünk egyetlen, példaként kiemelt részlettel: a nyolcadik elégiával:

*Az állat abba néz minden szemével.  
mi nyitva áll. Csak emberi szemünk  
keríti el, mintegy fonákra vetve,  
csapdaként, tőle a szabad kilátást.  
Mi odakint van, csak az állatok  
arcán látjuk: mert már a gyermeket  
visszafelé fordítjuk, hogy a formát  
lássa, s ne azt, mi nyílt s olyan mély  
az állatarcban. Mert haláltalan.  
A halált csak mi látjuk; követi  
csupán veszte a szabad állatot,  
előtte mindig Isten van, s ha megy,  
mint a vizek, a végtelenbe fut. Nekünk  
nem nyílik meg Sosem, egy napra sem  
a tiszta Tér, hova a virágok  
nőnek örökké. Folyton csak világ van,  
soha a sorstalan Sehöl:*

*a tiszta önfeledtség, mit belégzünk  
s vágy nélkül tudunk mindig. Egy gyerek  
beléfeledkezik tán, s felverik.*

*Egy másik meghal s azonos vele.  
Mert közelről nem látjuk a halált, csak  
kibámulunk, tán állatok mély szemével.  
A szeretők — ha nem fedik el egymás  
elől — ámulva jutnak közelébe...  
A másik mögött, szinte tévedésből,  
megnyílt nekik... De ember a haláltól  
nem futhat s újra világ neki a lét.  
A teremtésre fagyva, a szabadság  
visszfényét látjuk rajta csak s homályt  
vet árnyunk rá. Kivéve, ha egy néma  
állat tekint ránk, rajtunk át, nyugodtan.  
Ez hát a sors: mindig csak szemben és  
más semmi, szemben állani örökké!*

*Volna a miénkkel rokon tudat  
a biztos állatban, mely most velünk  
szemben mozdul — magával tépne  
az ő sodrása. De a lét neki  
végtelen, nyílt, nincs benne önmagára  
fordult tekintet; tiszta, mint szeme.  
Ahol mi Jövőt látunk, ő a Mindent  
és benne magát, gyógyultan örökre.*

*És mégis ott van az éber-meleg  
állatban egy nagy bánat súlya, gondja.  
Mert őt is nyugázi, ami annyiszor  
legyőz minket — az Emlék, hogy amit  
most úhitunk, egyszer már közelebb  
s hívebb, volt, s kapcsolatunk oly  
végtelen gyengéd. Itt csak messzeség,  
mi ott lélekzet volt. A régi otthon  
után ez csupa ellentét, didergés.  
Ó, az a pró teremtmény boldogsága,  
ki bent marad az ölben, mely kihordta;  
boldog szunyog! mely még belül cikáz,  
ha nászt ül is — mert neki minden Ől.  
S látod, csak félig biztos a madár,  
bár csaknem mindkét tudást magával hozza,  
mint etruszk lélek — egy holttestből szállt  
ki, mit öblébe vett az urna,  
de fedelén az elnyugvó alakkal.  
S hogy fél, aminek szállni kell, holott  
egy ölből jött. Önmagától ijedten  
cikázik el, mint mikor hasadás  
fut át egy csészén. Így hasítja át  
a denevér az este porcellánját.*



*Mi meg: nézünk csak, mindig, mindenütt,  
mindenre rátapadva, s ki nem törve!  
Túlömlünk. Elrendezzük. Szétesik.  
Ujrarendezzük s széthullunk mi is.*

*Ki fordított hanyatt, hogy bármit is  
teszünk, csak visszanézünk, mint aki  
elmenni készül? Ahogy fent megáll  
a végső hágón, honnan az egész  
völgy még egyszer kitárul, s elidőz —  
úgy élünk mi is: egyre csak búcsúzunk.*

(Keresztury Dezső fordítása)

Rilke prózájának nagyrésze lényegében érthetetlen verseinek ismerete nélkül. Ő maga sem sorolta ilyenféle írásait — a Malte kivételével — életművének fődarabjai közé, bár hangsúlyozta, hogy leveleivel együtt e mű elhagyhatatlan alkotóelemei. Legnagyobb részük pályájának első felében keletkezett: ahogy ifjúkorának drámai próbálkozásait kísérleteknek, ezeket is vázlatoknak, előkészületeknek, másokat szolgáló, vagy életadalekokat megőrző munkának tekintette. Alapszövegük az az impresszionista, erősen szubjektív, a kísérletező formalizmustól sem ment stílus, amely a századforduló egész európai szépprózáját jellemzi. Ifjúkorának vallásos-misztikus romantikája s Andersen nevelődött mesélőkedve egyesül valami kissé feszes és mesterkelt, laikus szimbolizmussal a *Geschichten vom lieben Gott* (1900) darabjaiban. A képzőművészet s az élet valóságosabb benyomásai felé forduló érdeklődésének s életrajza fontos fejezeteinek emlékei is a poroszok Nagybányájáról, *Worpsweder*ről (1903), azután mesteréről és főnökéről, *Rodin*ről (1905–1908) írt tanulmányai. Talán legnépszerűbb prózai alkotása *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph von Rilke* (1906); ez a kis lírai remekmű szinte teljesen egybeolvad lírájával; a sűrített hangulat, a személyes kifejezés forrósága megolvastja ebben a nyelvet: a mindenütt rendkívül numerózus próza a legjobban áttüzesedő helyeken hangzásban, ritmusban is verssé lesz. Legnagyobb igényű prózai munkája *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910). A költő elhárítja a feltevést, hogy burkolt önéletrajzot írt, s a *Malte* nem is regényes önéletírás a szó megszokott értelmében. De arról szól, ami Rilkének legfontosabb volt: az életről, ahogy az a költő érzékeiben, élményeiben tükröződik, felszívódik, alakot vált s átalakítja a felszívó lelket. Lírai önéletrajz tehát ugyanúgy, ahogy Rilke lírája is az. Stilisztikailag pedig a modern német próza már-már túlérett és fokozhatatlanul sokrétű emlékei közé tartozik. A költő egy későbbi levelében maga illeszti be életművének egységébe. A *Duinói elégiákat* magyarázva, ezt írja:

„Úgy gondolom, hogy ezek további kibontakozásai azoknak a lényeges előfeltételeknek, amelyek már a *Stundenbuch*-ban ott voltak, amelyek a *Neue Gedichte* mindkét részében játékosan és kísérletező kedvvel éltek a világgép-adta lehetőségekkel, s amelyek azután a *Malte*-ban válságossá összeszövődve, visszacsaptak az életbe s ott csaknem teljes bizonyosságot tesznek arról, hogy az ennyire a határtalan semmibe függesztett világ lehetetlenség. Az elégiákban, ugyanazokból az adottságokból kiindulva, újra lehetséges lesz az élet; sőt itt kapja meg azt a végleges *igenlést*, ameddig az ifjú Malte, jóllehet a „des longues études” helyes és nehéz útján járt, még nem tudott eljutni. Az *élégiák*-

ban azonossá válik az élet és halál igenlése, valósággá s ünnepi énekké lesz ezekben az a tapasztalat, hogy az egyik elfogadása a másik nélkül olyan korlátokat emel, amelyek végül is kizárják az egész végtelenséget.” Ez persze magyarázatnak nehéz : maga is további magyarázatra szorulna. De Rilke éppen azért mondta el nehéz és elvont nyelven, költői szimbólumok segítségével, amit — úgy érezte — közölnie kellett, mert a tiszta értelem nyelvével közölhetetlen volt.

A magyarázó mondatok arra hívják fel figyelmünket, hogy a költő maga is egyetlen összefüggő küzdelem kifejezésének tartotta költészetét, azért, hogy megközelítse az életének értelmet adó végső igazságot s hogy arról, amit e küzdelem közben átélt, számot adjon : új tanúságot téve az ember mindig megújuló vívódásáról az élet és halál végső valósága előtt. A költő — Rilke szerint is — abban s annyira nagy, amiben s amennyiben a maga szavaival embertársai nevében szól. S ő a maga korában állva is ezt az örök emberit igyekezett kortársai nyelvén s az ő nevükben megragadni és kifejezni. Az Orpheushoz szóló szonettek egyike így fogalmazza meg ezt :

*Ki a holtak ligetébe lenn  
dalolt egyszer legalább:  
az zengheti el csak a végtelen  
magasztalás dalát.*

*Kibe sűrű mákony-ital  
csurgott, vak lombok alatt:  
fülében az isteni dal  
örökkön bennemarad.*

*Megzavarodhat a víztükör,  
futhat a szín-csuda: tündököl  
és éles a kép.*

*Csak ott, hol a kezdet és a vég  
egybeesik, lesz a dal  
örök-fiatal!*

(Képes Géza fordítása)

### III.

A rohamosan növekvő Rilke-irodalom szemléllői újra meg újra felvetették és felteszik a kérdést : mi az oka e kivételes érdeklődésnek? Az egyik felelet Rilke költészetének s a modern európai ember mélységes tépettségének, problematikusságának rokonságára utal : a finom-idegzetű költő — eszerint — előre megérezte és megrázó erővel ki is fejezte a mai kor szörnyű aggodalmát és lelki nyomorúságát. A másik magyarázat a nyugati világban rendkívüli mértékben tért hódító egzisztencialista kezdemények és divatok propagandájában keresi az okot. Martin Heidegger, e mozgalom filozófiai alapvetője, azt írta egyik tanulmányában (*Sein und Zeit*, I. Halle/S. 1927), hogy az ő munkája nem más, mint a *Duinói elégiák* parafrázisa. Az egzisztencializmust a franciák tették az egész világon szétgyűrűző szellemi mozgalommá :

érthető, hogy a nagytekintélyű francia Rilke-kutató, J. F. Angelloz — Heidegger kijelentése alapján — Rilkében is főként az emberi lét alapkérdéseinek: a születés, élet, szerelem, halál örömének s félelmének, a világ magányába kivetett lélek aggodalmának költőjét kereste és ünnepelte.

Ilyen értelemben persze minden nagy költő egzisztencialista: Shakespeare éppúgy ezekre a kérdésekre keres feleletet s ebből a lét-érzésből merít, mint Goethe, vagy Puskin, vagy Vörösmarty. Ha viszont — amint a sok kétes elemmel divatbahozott tan apostolai és hírverői teszik — egy szűkebben körülhatárolt modern létbölcselet kifejezőjévé tennők Rilkét, mindenképpen erőszakot követnénk el költészetén, ami más, több is, kevesebb is egy bölcséleti gondolatépítőmény költői illusztrációjánál. Maga Angelloz is átlátta ezt; nagy monográfiájában, de különösképpen tanítványai dolgozataiban már igen komoly súlyt vetett Rilke művének sajátosan költői, tehát nyelvi, ritmikai, képalkotásbeli stb. mozzanataira. Valóban nem szabad elfeledni, hogy már a fiatal Rilkében is a német nyelvi kifejezés, a hangulatébresztés, a jelképrendszer sajátos, sok vonatkozásban összefoglaló, de még több vonatkozásban úttörő tehetsége jelentkezett s hogy ezek a kezdemények értek teljességgé a költő késői műveiben. Rilke első rangon mégis költő volt, aki a humánium kifejezésében új utakat tört és jelentős diadalokat vívott ki.

Vitatható persze, hogy mennyire fejezte ki s szolgálta ez a különös, magános, nehezen hozzáférhető költő a maga korát, a maga társadalmát, népét s az emberiséget. Kétségtelen, hogy nem volt soha teljesen együtt népével. Mindig a németiség peremvidékein élt, közelebb a keleti, mint a nyugati területekhez és soha ki nem szakadva a földközi-tengeri román népek erős és termékenyítő vonzásából. S mégis kora legnépszerűbb német költői közé tartozott: még akkor is, amikor honfitársainak nagyrésze az erőszakuralom vérszomjas lázában fordult ki hagyománycs emberségéből, a tiszta szellem ellenállásának egyik legerősebb támasztéka volt hazájában. Kétségtelen az is, hogy költészete annak a nemesi-polgári rétegnek mély válságát tükrözi, amely a XIX. század folyamán megszabta a német, de nagyjobbreszt az egész európai művelődés arculatát s amely a századforduló idején már csaknem minden lényeges állását elveszítette, mégha látszatra birtokon belül volt is. De Rilke ezt a rettenetes válságot, a régi és az új világ egyberoppánásának gigászi látványát kozmikus távolságból tudta szemlélni és értelmezni. Ezért emelkedett ki kora hétköznapjaiból, bár minden költő-kortársánál mélyebb áhítattal tisztelte azokat; ezért tudta méltó módon szolgálni korát: hiszen ragyogóra ötvözte a nyelvet, amelyen az beszélt s múlthatlan erejű szuggesztíóval tudta megörökíteni annak legmélyebb érzését: az elsivatagosodott, üressé lett ijesztő aggodalmát.

„Feminin” — mondták róla nemegyszer az „őserő” megszállottjai, holott keményebb volt sok büszke férfiszellemnél, kitartóbb sok szívós parasztnál, művesebb a munkapadok népénél. Életműve egyetlen nagyarányú épület, olyan, amelyet — mégha tele van is a részletek finom csipkézetével — csak férfimerészség álmodhat meg s férfimunka emelhet fel. Jelképrendszerének részleteit hatalmas ívek foglalják össze, egyik a másikat magyarázza, értelmezi, egészíti ki. Így van ez nagy magyar kortársának. Ady-nak költészetében is, amelynek nem méltatlan nyugati rokona Rilkéé. Ahogy nem méltatlan párja egy gótikus torony a Gangesz partján emelkedő építészeti csodáknak.

Einleitend weist Verfasser auf den vielseitigen Einfluss, den Rilke auf die moderne ungarische Dichtung ausübte, und auf die Notwendigkeit der eingehenden Untersuchung dieses Einflusses hin. Er gibt dann einen kurzen Abriss der menschlichen und künstlerischen Laufbahn des Dichters, vergegenwärtigt den stillen, ununterbrochenen Rilke-Kultus der ungarischen Literatur durch eine Auswahl von Übersetzungen, die gleichzeitig die Leistungen der bedeutendsten Rilke-Übersetzer repräsentieren. Abschliessend versucht er eine Wertung des Dichters zu geben, in dessen Werk er eine adaequate und wertvolle Formulierung des modernen europäischen Menschentums erblickt.

IRODALOMTÖRTÉNETI KÖZLEMÉNYEK 1958/4. SZÁM

*Szabolesi Miklós* : József Attila, Derkovits, Bartók  
*Horváth Károly* : Madách Imre, II.

K i s e b b k ö z l e m é n y e k

*Nemeskürty István* : Bornemisza Péter származása

V i t a

*Dienes András* : Petőfi versének parafrázisa egy regensburgi példatárban. —  
Válasz Kunszercy Gyulának a Vigilia 1958. áprilisi számában megjelent cikkére

A d a t t á r

*Varga József* : Ady Endre elfelejtett vallomása kedves olvasmányairól és ismeretlen levele Köhalmi Bélához  
*Szabó Györgyné* : Adalék Ady Endre és Balázs Béla kapcsolatához 1913-ból  
*Ficzay Dénes* : Ady Endre levelezőlapja Halmágyi Samuhoz  
*Ficzay Dénes* : Tolnai Lajos levele az aradi Kölcsey Egyesülethez  
*H. Fekete Péter* : Arany János birtokvásárlása  
*Alszeghy Zsolt* : A Rákóczi-eposz  
*Bóta László* : Adalék Zrinyi Török áfium-jának bibliográfiájához  
*Grosz Artur* : Balassi Bálint utolsó napjai  
*Varga János* : A „Szilágyi és Hajmási” históriás ének harmadik változatának töredéke

S z e m l e

*Péczely László* : Horváth János : Vitás verstani kérdések  
*Rónay György* : Sötér István : Romantika és realizmus  
*Gerédy Rabán* : Kardos Tibor : A magyarországi humanizmus kora  
*Varga József* : Bölöni György : Ady az újságíró ; Lengyel Géza : Ady a műhelyben ; Dénes Zsófia : Akkor a hársak épp szerettek... ; Az „Igaz Szó” és az „Útunk” Ady-émlékszáma ; Ady Endre 1877—1919. ; Ady Endre : Novellák, I—II.  
*Vargha Balázs* : Gálos Rezső : Kármán József  
*Jenei Ferenc* : Tinódi-kiadványok  
*Stoll Béla* : Balassi verseinek újabb kiadásai  
A rokontudományok folyóiratainak irodalomtörténeti vonatkozású írásai 1957-ben  
Az Intézet életéből

## Valéry Larbaud

(1881—1956)

Van egy irodalmi társasjáték : fölteszik a kérdést, hogy „ha önnek élete hátralevő részét (vagy következő három, öt, tíz stb. esztendejét) egy lakatlan szigeten kellene töltenie, melyik hús (vagy tíz, vagy harminc) könyvet vinné magával?” — s erre aztán kinek-kinek meg kell felelnie. E körül a téma körül szó szellemes változatokat Valéry Larbaud egy gyakran emlegetett írása, *A kergueleni kormányzó*. A játék nem is olyan izgalmas — mondja —, mert a résztvevők többnyire olvasféle listát igyekezzenek összeállítani maguknak a Kerguelen szigetén eltöltendő esztendőkre, amely többé-kevésbé megegyezik *A művelt ember könyvtára* mindenkori katalógusával s azokat a nevetek foglalja magába, amelyek minden jobb irodalomtörténeti kézikönyvben vastagbetűs, kiemelt szedéssel szerepelnek. S ez aztán igazán nem nagy fölfedezés! „Az érdeklődés csak olyankor élénkül meg igazán, ha a megkérdezettek valamelyike egy-egy apróbetűs név fölvételeét javasolja (Maurice Scève-ét például a francia tizenhatodik században) . . .”

Az a partner, aki a játékban egészen biztosan fölesigázza az érdeklődést egy ismeretlen név bevetésével : Valéry Larbaud. Egyik könyvében — *Domaine Français* a címe — francia írókkal és a francia irodalomtörténettel foglalkozó tanulmányait gyűjtötte egybe. Elég végigfutnunk tartalomjegyzékén, hogy lássuk, mennyire nem az úgynevezett „nagyok” kötik le érdeklődését. A régi irodalomból Heroët, Scève (még jóval Scève csak nemrégiben történt „fölfedezése” előtt), Jean de Lingendes, s Racan, de nem az ismert *Bergeries* szerzője, hanem a zsoldár-parafraízisok költője — a romantikából az alig-alig emlegetett Dondey de Santeny (Philotée O'Neddy) : a „vastagbetűs” nevek mellett Valéry Larbaud mindig tud egy „kisbetűset”, vagy esetleg csak jegyzetben szereplőt, akit érdemes olvasni, szeretni, életre kelteni. S a korabeli világirodalomban is : a közismertek és elismertek mellett mindig föl tud hozni egy-egy méltatlanul mellőzöttet, olaszt, angolt, spanyolt vagy latin-amerikait. Udvarias és figyelmes jólértesültségében volt valami gyanus preciozítás, amit nem egyszer a terhére is róttak — érthetően, bár nem egészen igazságosan, mert ez sokkal inkább volt szolgálatkész szorgalom, készség és lelkiismeretes humanizmus, mint sznobság. Humanizmus : ez a szó a fogalomnak régi, igazi, reneszánszkori értelmében illik rá — humanista volt, modern, gyorsvonaton utazó erasmista, aki — bármily paradox jelenségnek tűnjék is a korában — szentül hisz egy nemzeti érdekek viszálykodásai fölött élő *civitas litterariában*, az irodalomnak valaminő egyetemes, időtlen köztársaságában. E bourbonnais-i lokálpatrióta igazi hazája mégis csak a könyvtár volt s igazi szerelme mégis csak egyfajta figyelmes filológia.

Francis Jourdain jegyezte föl róla a következő kis történetet. Egy alkalommal Larbaud óriási csomaggal állított be hozzájuk : ajándékot vitt a kisfiának — egy egész játék-majort. „Fiam öt éves — írja Jourdain — és semmivel sem félnékbb, mint Valéry. Mindketten a szoba egy-egy sarkába húzódnak, köztük egy *no man's land*, melynek közepén a ragyogó major ontja esodlalatós játék-lakk illatát.

A megajándékozott, cleinte habozva, végre rászánja magát s előbb egy, majd két lépést tesz a major irányába. Az ajándékozó úgy érzi, neki is jogában van előre lépni. Az ökor és a számár szomszédságában létrejön a találkozás. Larbaud nyájas arca földerül. Nem számított ilyen gyors győzelemre . . . Nem is leplezi elégedettségét. Tekintetében büszkeség és hála. És — nem mese — ezt mormolja : Rendkívül örvendek”.

A kis anekdóta jellemző Larbaud-ra, egyéniségére, viselkedésére, magatartására. Ez a habozó féltékenység, ez a szolgálatkész nyájasság, a jómodornak ez a beidegzettség mindenkiel szemben, legyen az gyerek vagy társaságbeli hölgy, író-kolléga vagy régi századok elfelejtett költője, egy Jean de Lingendes vagy egy Antoine Héroët — ez Larbaud. Aki elolvassa naplóját s figyelemmel kíséri benne ennek az udvariasságnak a gesztusait, azt a néha majdnem félszeg lovagiasságot, ahogyan spanyolországi éveiben egy-egy serdülő lánykával bánik, annak lehetetlen észre nem vennie ugyanezt a lovagias szolgálatkészséget, az egyéniségnek ugyanezt a tiszteletét a filológus-esszéista Larbaudban is. Ahogyan egy-egy „hősét” megközelíti, az mintha csak irodalmi-kritikusi vált ozata volna a Francis Jourdain által megörökített kedves életbeli jelenetnek: tartózkodó tapintattal, majdnem félnék gyöngédséggel hatol mind előrébb s előrébb, míg valahol létrejön az áhított találkozás, az udvarias barátság légkörében — valami olyan szép és hálás elfogódottsággal, mintha egy Scève-nek, egy Philotée O'Neddynek is azt rebegné a lelke mélyén, amit Jourdain öt éves kislának : „Rendkívül örvendek”.

De ez a sajátos, félreismerhetetlenül larbaud-s gyermekiesség, ahogyan témáihoz odalép, egyáltalán nem jelenti azt, mintha tanulmányai aztán nem volnának nemcsak alaposak, tudományos mércével mérten is jók, hanem sokat és újat mondnak is, akár a francia, akár az angol irodalom kérdéseihez szól hozzá. 1927-ben egy Shakespeare szonettjeinek francia fordítása elé irandó bevezető tanulmány ügyében levelezett Charles Du Bos-szal. Egyik levelében ezt írta : „Bevezetóm . . . komoly, megbízható, képzelgések nélküli, jól dokumentált munka ; valóban hoz valami újat a francia Shakespeare-tanulmányok terén. Bizonyos fokig még a specialistáknak is . . . számolniuk kell vele ; helye lesz a *Szonettek*re vonatkozó francia kutatások minden jó bibliográfiájában”. Így, ezzel a becsúvággal és alaposággal írta legtöbb tanulmányát ; nem érte be holmi pusztá „esztétizálással”, hanem próbált — és tudott újat mondani filológiailag is. Példa rá többek között úttörő Scève-tanulmánya, vagy az az igénytelennek látszó, de rendkívül tájékozott és korszakalkottó esszéje, amelyet Paul Valéryről írt.

Hogy az *erudíciónak* nem kell szükségképpen lomposnak és unalmasnak lennie ; s fordítva : hogy az esztétikai hajlékonyságnak, a dolgok írói, költői szemmel szemlélésének sem kell szükségképpen felszínesnek, kalandosan impresszionistának, hitelre méltatlan fecsegésnek lennie ; hogy ezen a téren is létrejöhet a kétféle modor — tudományos és „írói”, vagy ha tetszik, filológiai és esztétikai — között a hasznos találkozás a kölcsönös figyelem és (larbaud-i értelemben vett) udvariasság jegyében : Valéry Larbaud esszéi erre is tanúságot szolgáltatnak.

\* \* \*

Maurice Constantin-Weyer, aki egyébként rokona volt Larbaud-nak, beszéli el, hogy Proust halálának másnapján együtt töltötte az estét Léon-Paul Fargue-gal, a költővel. Hazamenet Larbaud-ra terelődött a szó, az emlékező szerint a következőképpen (s az eset egyúttal Fargue-ra is jellemző) : „Tudod — kérdezte Fargue —, hogy Larbaud egyike a hat kortárs írónak, aki biztosan túléli korát? — És Larbaud-val megnevezte Gide-et, Proustot, Claudel-t és Paul Valéryt. — S a hatodik? — kérdeztem. — Szemlátomást meglepte kérdésem. — Dehát én! — felelte.”

Vajon igaza volt Larbaud-t illetőleg Fargue-nak? A mai olvasó némi tanácstalansággal forgatja magában egy ilyen tekintély ítéletét, amelyet ráadásul kora legjobbjai is

javallani látszanak. A sok — s éppen nem gyanús helyről elhangzott — elismerés ellenére mégis úgy érzi, amint sorra olvassa Larbaud munkáit: *Archibald Olson Barnabooth összes műveit*, az *Amants, heureux amants* három elbeszélését, *Fermina Marquett*, az *Enfantines* gyerek-novelláit, meg azokat a köteteket, amelyekre legjobban talán az a műfaji megjelölés illenék, hogy „próza” . . . , mégis úgy érzi, hogy ma már mindez egy kicsit hervadt, *un peu fané*. Egy remek stílusza (és sokszor egy lebilincselően kedves és okos *causeur*) munkái, szépek, kecsesek, ezezzel, de alapjában mégiscsak úgy hatnak, mint a préselt virág — kivéve a *Ferminát* és az *Enfantines* elbeszéléseit.

Barnabooth, a multimilliárdos „összes művei” három részből állnak. Az első, egy novella, *A szegény ingkészítő*, a legjobb modern francia novellák közé tartozik. A második Barnabooth-Larbaud költeményei, a közismert *Oda* hangütésével: „Add nekem robajodat, lágyan ringató suhanásodat, — Siklásod a kivilágított Európán keresztül, — Ó luxusvonat!” — valaniféle modern, expressz-vonatos globetrotter-romantika, amit utána annyian utánóztak s amit igazán senki sem tudott utánózni. A kellékeket és díszleteket átvehették, de nem a lelket: azt a szemérmes és csetlen sóvárgást a másik ember, egyáltalán az emberi melegség felé, ami ott sajjog a barnabooth-i „maszk” mögött — s a magányosság, az emberi kapcsolódás lehetetlenségének, sorszerű elmulasztásának azt az sajjó fájdalmát, egzisztenciális szomorúságát, ami ezeknek a verseknek legsajjább léggömbje, s aminek egyik legnyíltabb vallomása a *Képek* című vers „utóirata”:

*Ó Istenem, hát sosem ismerhetem meg  
Ézt a nyájas asszonyt, messze Kis-Oroszországban,  
És azt a két rotterdami barátnőt,  
S a kolduslánykát Andalúziában,  
És sosem köthetek velük  
Földradataitlan barátságot?*

— — — — —  
*Hát sosem adatik meg nekem a nagy öröm,  
Hogy ismerhessem őket? . . .*

A gazdagságába börtönözött ember panasza ez (mert Larbaud dúsgazdag volt, bár korántsem oly fantasztikusan gazdag, mint hőse, Barnabooth); az a mélységesen emberi hang, melyet többé egyetlen Larbaud-követő és utánzó sem tudott (nem is tudhatott) eltalálni. Mert az igazi költészet mégsem a nemzetközi vonatok csörömpölése és csillogása s a mozdonyok löcrejének dicsérete, hanem az, amit az utas, áldásul vagy átkul, a szívében hordoz. A Sud-Brenner-Bahn s a Keleti Expressz „tompá moráját” és „csodálatos madárcsattogását” megénekelhette volna (s előbb-utóbb meg is énekelte volna) akármelyik Withmanen iskolázott ügyes tehetség; de ezt a „technikai” és „utazási” élményt egy szemérmesen objektívált személyes fájdalom kifejezésévé nemesíteni csak Larbaud tudta — úgy, ahogyan az *Oda* végén vallatja a maga nevében Barnabooth-t:

*Ó! ez a zaj és ez a mozgás  
Hassa át versemet és mondja el helyettem  
Elmondhataitlan életem, gyermeki  
Életem, mely mit sem akar tudni, csupán  
Rejtelmes dolgokat remél örökké.*

Barnabooth azonban jobb költő, mint prózaíró; azt a létélményt, melyet versei máig frissen tudnak tolmácsolni (ha maga a tematika: a gyorsvonati robogás, a nagyvárosok egymást váltó képei, az a bizonyos „Európát éneklek, vasútjait s színházait —

S városainak csillagképeit" . . . ma már kissé divatja múlt, mintegy a modern közlekedési civilizáció kamaszkori lelkendezése) — azt a verseiben máig friss létélményt „összes műveinek” harmadik része, a *Napló* valahogyan szétoldja, izlésünk számára meglehetősen érdektelenné nyújtja. Öt év híján fél századja, hogy a „milliárdos naplója” megjelent, s ma már vajmi kevés érdeklődést tud kelteni bennünk, hogy egy milliárdos jól érzi-e magát a milliárdjaival, vagy nem. Problémáit ma már mű-problémáknak érezzük, s megoldásukra igen egyszerű és radikális módszereket tudnánk ajánlani.

Az volna a baj, hogy Barnabooth gazdag? Nem; a világirodalomnak van néhány balhatatlan milliomosa; valutájuk devalválódhatott, ők maguk azonban változatlan erőben állják az időt. Folytonosan táplálja őket az a dús emberi életanyag, amibe az író beleállította őket — sorsot, életet, végzetet adott nekik, egyéniségükben, sorsukban vagy kapcsolataikban általános érdekűvé tette őket. Barnabooth viszont légüres térben mozog s úgyszólván egy percere sem érezzük, hogy személyes problémájának személyén túli, általános érdeke volna. Valami születési hibája lehet az egész figurának. Larbaud számára adva volt a saját gazdagságának a problémája. Ezt objektíválta Barnabooth-ban; de az alakhoz sorsot már nem tudott adni, valószínűleg azért, mert egyszerűen nem volt miből adnia: nem volt hozzá megfelelő epikus élmény- és tapasztalat-anyaga.

Larbaud-ból egyáltalán hiányzik az epikai természet, illetve természetéből hiányzik az epikus igény. Lélegzetéből a nagy novellánál nem futja többre; anyaga többnyire még arra sem elég. Az *Amants, heureux amants* három elbeszélése, amilyen érdekes stílus-tanulmánynak, végeredményben olyan ösztövért novellának. A Joyce-fordító Larbaud tudja (mert megtanulta), amit Joyce tud; a filológus Larbaud tudja, hogy Joyce-nak volt egy francia elődje, akit maga Joyce is elismer: Edouard Dujardin, az 1887-ből való *Les Lauriers sont coupés* írója . . . — ír tehát ő is *monologue intérieur*t, oly kifogástalanul, mint egy eminens tanuló, s egy megvesztegetően jó vizsgadolgozat hibátlan színvonalán. De amit ír, azért nem igazságot tesz vizsgadolgozat. A forma fölületesen biztos; de ami benne van, nem igazi szesz — műbor. Larbaud-nak (hogy folytassuk a képletes beszédet) nincsenek olyan szőlőskertjei, mint Proustnak vagy Joyce-nak, ahonnét igazi, magas szeszfokú bort szüretelhetne. Csak pontos, finom, steril, hajszálesőves lepárló lombikjai vannak.

De ahol nem lépi túl elbeszélő teherbírását (mint Barnabooth naplójában tette); s ahol a kis arányokhoz megfelelő hiteles élményanyaggal rendelkezik: remekművekre képes. Ez az anyag: a gyermekkor; bonyolult világát Larbaud-nál mélyebben, gyöngédebb kézzel és meggyőzőbben nem igen bontották ki — példa rá a *Fermina Marquez*, meg az *Enfantines* elbeszélés-kötete. „Csodálatosan halk könyv — írja erről Claude Roy — képek sorozata, melyek oly simának, könnyűnek és maguktól értetődőnek látszanak, hogy az író mintha hozzájuk se nyúlna. Valóban, nem is nyúl hozzájuk, éppen csak végigsuhan rajtuk, ahogy a napfény suhan el a dolgokon abban a pillanatban, amikor megvilágítja lényegüket. Egyidőben élt Vichyben egy gazdag amatőr, meg egy fehér szakállas orvos Bécsben; fölfedezték, mindegyik a maga módján, hogy a rózsás arocskák korszaka egyáltalán nem rózsaszínű korszaka életünknek, hanem épp oly nehéz alakulóban levő kis emberkének lenni, mint olyan embernek, akire azt mondják, hogy *kész* — mintha létezni valami *kész* dolog volna. Az egyiket Valéry Larbaud-nak hívták, a másikat Sig-mund Freudnak. Mindketten nagyon jók voltak, és nagyon okosak.”

\* \* \*

Ha nekünk kellene összeállítanunk a kor: a tizes-húszas évek „túlélő” íróit, lényegesen könnyebb helyzetben Fargue-nál, mert jó pár évtizeddel később, ötödiknek bizonyára nem az ő nevét említenénk (hanem minden bizonnyal Apollinaire-ét), s hatodiknak valószínűleg nem Larbaud-ét. Mert már arányaiban sem valami terjedelmes műve



nem tartozik a nagy *opusok* közé. A szerepe, a példája mintha jelentősebb volna a műveinél, melyek közül éppen a legtöbbet emlegetett, a *par excellence* Larbaud-mű, Barnabooth *Journal intime*-je nagyon is „korának gyermeke”, nagyon is egy adott pillanat; az első világháború előtti évtized terméke (s egyik-másik ekkor született rokonával együtt nagyon is gyökértelen, vagy nagyon is egy speciális — s azóta micsoda vulkán-mélyekre merült! — talajhoz kötődött).

A szerepe, a példája . . . Olvassuk el naplóját : szerény, mértéktartó, rokonszenves egyéniség áll előttünk, aki soha följebbre nem értékeli önmagát a helyénél — s így aztán mindig följebb látjuk annál a szerény helynél, amit kijelöl magának. Mintakepe a munkás írói becsületességnek, egyfajta igényes, a szó erasmusi értelmében való humanista líratorságnak és jelszava lehetne, amit nem egyszer leír : „*Le travail, le travail, le seul grand remède !*” — a munka, a munka, az egyetlen igazi orvosság. Az irodalmi élet intrikáit és nyüzsgéseit elkerülte ; ellenszenve az ilyesmi iránt naplójában lépten-nyomon megnyilatkozik. Hiúságtól és gögtől egyformán irtózott ; „az ember boldog — írta —, ha munkájába merül, hogy védekezze tőlük.” Jellemző egyéniségére, amit egy helyütt a kissé excentrikusan öltözködő Paul Léautaud-ról jegyzett meg : „Minél tehetségesebb valaki, annál nagyobb öröm számára tehetségének gyakorlása, s annál inkább el kell tűnnie, el kell rejtőznie, társadalmilag névtelenné kell maradnia.” Mit jelent viszont Léautaud *manie vestimentaire*-je? — azt az óhaját, hogy azért mégse maradjon egészen észrevétlen : *le désir de ne pas passer tout à fait inaperçu.*

Az ő számára valóban a legnagyobb öröm volt „tehetségének gyakorlása”, s valósággal szerelmes gondja volt minden, ami ezzel kapcsolatos. Az írói művészet és mesterség *technikai* kérdéseiről (milyen jellegzetesen humanista téma!) alighanem ő írta a legfinomabb és legérdekesebb jegyzeteket az új francia irodalomban. Ha van ebben néha egy kis precíz aprólékosság : de elsősorban a mesterség iránti tisztelet és áhítat a megkapó benne, akár apró nyelvhelyességi kérdésekről ír, akár a stílusát *hangszerelő* író szuverénitását veszi védelmébe a központozásban a nyomda sablonos önkényességével szemben, akár a fordításnak adja (ő, a legjobb és leglelküismeretesebb francia fordító) rövid és megszívlelendő *ars poeticáját*, sőt egyenesen etikáját. Érdemes egy erre vonatkozó szakaszát idéznünk (*Szent Jeromos jegyében* című könyvéből), nem mintha soha nem hallott dolgokat mondana, hanem mert kötelező érvényű (de sajnos nem mindig kellően megszívlelt) dolgot fogalmaz meg pontosan és világosan. „Minden szövegnek — írja — megvan a maga sajátos hangja, színe, lendülete, légköre. Anyagi és betűszerinti értelmén kívül minden irodalmi darabnak, épp úgy, mint minden zenedarabnak, van egy kevésbé nyilvánvaló értelme, s egyedül az teremti meg bennünk a költő által célzott esztétikai benyomást. Nos, ezt az értelmet kell visszaadni, s elsősorban ez a fordító feladata. Ha erre nem képes, elégedjék meg az olvasással ; vagy ha mindenáron ragaszkodik hozzá ; hogy fordítson, vesse rá magát bármiféle más nyomtatott vagy kézirat munkára : filozófiára, történelmire, tudományos értekezésre, kézikönyvekre, szükség esetén jogi vagy kereskedelmi dokumentumokra, de hagyja békén azt, ami irodalom ; — ám ahhoz ; hogy visszaadjuk az irodalmi műnek ezt az *irodalmi* értelmét, először meg kell ragadnunk ; és nem elég megragadnunk : újra kell teremtenünk.”

Larbaud számára a fordítás nem ipar volt és nem üzem, hanem hivatás, művészet és közvetítés. Ezért fogta föl a fordítást bizonyos értelemben filológiának is, amit elengedhetetlennek tartott a fordítandó munka valódi értelmébe való behatoláshoz ; bizonyos értelemben pedig a megértés, a magunkévá tevés legjobb módszerének : „Lefordítani egy művet, amely megnyerte tetszésünket, annyi mint mélyebben beláthatni, mint az egyszerű olvasással tehetjük ; annyi, mint tökéletesebben birtokolni, bizonyos mértékben a sajátunkká tenni.”

\* \* \*

Larbaud nevéhez nemcsak Barnabooth alakja asszociálódott, hanem a *világpolgár* fogalma is. „*Unité de la race humaine, unification de toute la pensée*” — ez volt az elve : az emberiség egysége, az emberi szellem egységesítése. „Néhány barátja, valamennyi nagy utazó, akárcsak ő, az országok és pályaudvarok különbözőségéről beszélt — emlékezik vissza Francis Jourdain — arról, mennyire más az ázsiai, mint az afrikai, a szláv lélek és a latin szellem . . . Akkor Larbaud szelíden közbeszólt : Engem minden egyes utazásomon nem az lepett meg, ami különböző, hanem sokkal inkább az, *ami közös bennük*”. *Citoyen du monde*-nak érezte és vallotta magát, s épp úgy hitt valaminő, nacionalizmusok fölötti európai szellemi egység megvalósíthatóságában, mint vele együtt korának, a két háború közti Európának nem egy jelentős írója és gondolkodója. Azt azonban, hogy mik egy ilyen egység kialakulásának társadalmi föltételei, ő sem tudta ; de nem ő volt az egyetlen, akit megtévesztett a tulajdon illúziója. 1935-ben Tiranában ezt írta naplójába : „*Nos cultures occidentales sont solidaires, c'est l'évidence même*” — nyugati kultúránk szolidárisak, ez napnál világosabb. — A németek azonban közben kiléptek ebből a szolidaritásból, „nem játszottak tovább”, és „növekvő balkáni presztizsük” — amivel a napló megjegyzése kapcsolatos — már régen nem holmi európai kulturális pionír-munka volt, hanem leplezetlen *Drang nach Osten*.

De ezt a virtuális Európa Felhőkakukvárának világpolgára már nem látta meg.

#### Gy. R. : VALÉRY LARBAUD

Léon-Paul Fargue se permit une fois la déclaration suivante : six écrivains feront la gloire de son époque et, parmi eux, Valéry Larbaud. Sa place est-elle vraiment au rang des six meilleurs écrivains français de l'époque ? Cela est peut-être discutable ; mais Larbaud restera sans contestation l'une des personnalités littéraires les plus marquantes, les plus caractéristiques de l'entre-deux-guerres. Il fut un véritable humaniste au sens du mot propre à la Renaissance ; c'est avec un tact extraordinaire, qu'il approchait non seulement les hommes, mais également la littérature. Il est l'excellent et probant exemple, que l'érudition ne conduit pas inévitablement à l'ennui et que la conception esthétique n'est pas nécessairement superficielle ; ses essais sont les modèles de la savante et solide précision, ainsi que de la présentation colorée. Il n'eut pas les prétentions d'un grand conteur ; il ne sut pas créer un sort à la figure de Barnabooth esquissée avec brio, tout au plus réussit-il à nous rendre sensible d'une manière évocatrice et captivante la profonde solitude intérieure du riche ; ses longs récits sont plutôt d'intéressantes recherches de style ; mais il est incomparable dans ses courtes nouvelles dévoilant les secrets et ressorts de l'âme enfantine ; c'est parmi celles-là, que nous trouvons les chefs-d'oeuvre de Valéry Larbaud, qui défieront le temps. (Rachel Frutiger, Fermina Marquez, etc.) Styliste impeccable, il fut également un causeur ravissant, exprima inégalement, dans ses poésies, le romantisme tout spécial du globetrotter des années 1920 et compta toujours parmi les chercheurs les plus consciencieux des problèmes du métier littéraire, par exemple de la traduction. Vers la fin de sa vie cependant — et peu-être aussi à cause de sa maladie empirante — cet humaniste, citoyen du monde ne réussit pas à voir clair dans les menaces réelles pesant sur l'époque et se plaça quelque peu hors de la réalité.

## Az irodalmi korszakok kérdésének margójára

Különös tény, de mégis tény, hogy az irodalomtörténetírás sajátosan és csak szűken az irodalomra érvényes korszak-megjelöléseket alig használ, főleg ha elvárjuk, hogy ezek tartalmi és formai jellegzetességekre épüljenek föl, s ne csak egyszerű értékjelzők legyenek, mint a „fénykor”, „virágkor”, „hanyatlás kora” és így tovább. A történelmi eseményekkel határolt korszakok éppúgy nem *csak* az irodalom jelenségkörére alkalmazhatók, mint a stílustörténet kategóriái, a „barokk”, „klasszicizmus”, „romantika”, „realizmus”, „naturalizmus”, vagy mint ahogy a társadalom gazdasági szerkezetéből, illetve az erre felelő művészi magatartásból levezetett ábrázolási módok, a *kritikai realizmus* vagy a *szocialista realizmus* sem. Vegyük például *A magyar irodalom története 1849-ig*<sup>1</sup> című, a nagyközönség számára, de tudományos vértékben készült, marxista szellemű, kitűnő irodalomtörténeti összefoglalás korszakait! Ez a mű — az „ősköltészet” időhatárok szempontjából bizonytalan szakaszán kívül hét, évszámok közé fogott korszakra osztja tárgyát. Közülök az első, az „egyházi és lovagi irodalom” kora, azaz a szorosan vett középkori rész társadalmi és osztályszempontot érvényesít, a „huszitizmus” és a „reformáció” — vallástörténeti eredetű kategóriát használ fői, a „reneszánsz” — művészet- vagy általában művelődéstörténeti fogalommal jelöl egy irodalmi korszakot, ugyanígy az utóbbival a „felvilágosodás”; két korszak (a XVII. és XVIII. század irodalma) egyszerű időszámítási egység, s végül egy, az utolsó, politikai történelmünkéből veszi kölcsön a „reformkor” nevét.

Nem azért hozzuk fel ezt, mintha számon akarnók kérni akár a tárgy felosztásának egységes alapját, akár a korszakoknak csak az irodalomból kiinduló és arra érvényes elnevezését. A gyakorlat azt mutatja, hogy irodalmi szempontú egységes felosztást megvalósítani nem lehet, az egységes, de nem irodalmi szempontú felosztások pedig vagy fárasztóan mechanikusak, vagy nagyönis formálisak. Szerb Antal szellemes konstrukciójában<sup>2</sup> a magyar irodalom története végig társadalmi, osztályszempontok szerint oszlik korszakokra: az „egyházi” irodalmat, a „főúri”, majd a „nemesi” és a „polgári” irodalom követi — de ennek merev alkalmazása következtében az időrend kerül veszélybe. Többek között például az egyházi irodalom eltart a XVIII. századig, az utána következő „főúri” korszak viszont a XVI. századba nyúlik vissza. Hogy egy másik jól ismert példát vegyünk: Lukács György rövid

<sup>1</sup> *A magyar irodalom története 1849-ig*. Budapest 1957. A kötet szerzői: Bán Imre, Gerézy Rabán, Klaniczay Tibor, Pándi Pál, Szauder József, Tóth Dezső és Vargha Balázs. Szerkesztők: Bóka László és Páldi Pál.

<sup>2</sup> Szerb Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Budapest 1943.

német irodalomtörténetében<sup>3</sup> viszont keverednek a politikai történelemből kölcsönzött korszakok stílustörténeti kategóriákkal és a korszakok tartalmát vagy eszmei célját jelölő nevekkkel („A régi Németország sírbatétele”, „Harc a naturalizmus túlhaladásáért”). S végtelen számú esetet sorolhatnánk föl a nyugati irodalomból is a korszakok felosztási szempontjának hasonló keverésére.

Elvileg kívánatos lenne, de gyakorlatilag — úgy látszik — alig valósítható meg olyan irodalmi korszak-beosztás, amely a *tényekből* kiindulva és hozzájuk alkalmazkodva egységes és irodalmi szempontokat érvényesít. A kutatásnak bőven be kell érnie annyival ha korszakbeosztása révén a korok jellegzetes és belső törekvéseit akármilyen más területről vett fogalmakkal ki tudja fejezni. Az irodalmi korszakokat mindazonáltal csak akkor tekinthetjük tudományosan megalapozottnak, ha irodalmi ismérvekkel döntenek el határaikat.

Nem másolhatják le sem a társadalom gazdasági fejlődésének vagy az emberiség általános szellemi haladásának, sem speciálisan a képzőművészetek történetének folyamatát és szakaszait (amire annyi példa volt a szellemtörténeti iskola irodalomtörténetei közt). Határaikul olyan eseményt, időpontot, olyan dátumot kell választaniuk, amely fordulópont az irodalom fejlődésében. Ez lehet igen sok esetben történelmi esemény is. Nagy világesemények egész földrészek, egész kultúrák irodalmában lesznek korszakhatárokká. Az 1789-es francia forradalom és a napóleoni háborúk, a „népek tavasza” és 1848. az első világháború és az Októberi Szocialista Forradalom, a második világháború és a fasizmus leverése minden európai irodalom történetében korszakhatár — vagy az lehetne — sőt a két utóbbi az lehet a keleti irodalmak vagy az amerikai irodalom XX. századi történetében is. De nem ezért, mert a politikai történelem fordulópontja, hanem mert egyben választóvonal az irodalom, az irodalmi stílusok fejlődésében, mert fordulat a társadalom történetében, az osztályharc helyzet szempontjából. A történelmi materializmus alapján álló irodalomszemlélet nagy ereje, hogy felismert történelmi törvényszerűségekre támaszkodhat, az irodalomtörténet folyamatában érvényesíteni tudja az osztályharc rendező elvét, ami azonban még mindig nem menti fel az alól, hogy korszakaikat sajátosan irodalmi ismérvek alapján állapítsa meg. Az alap és a felépítmény oksági viszonya nem azt jelenti, hogy az alap minden változása *azonnal* maga után vonja a felépítmény változásait, hogy a kettő egyszerre vagy mechanikus egymásutánban változik. Az irodalom történetének korszakolására e nagy összefüggések útmutatást adnak, de nem receptet. Viszont nélkülük az irodalomtörténeti rendszerezés, többek között éppen a korszakolás rendkívül bizonytalanná válik. Nyilván ez riasztott vissza sok agnoszticizmusra hajló nyugati irodalomtörténetírót a történeti rendben, azaz tudományosan szisztematizált irodalomtörténettől.<sup>4</sup>

A polgári irodalomtörténetírás ugyanis az utolsó félszázadban a korszakelméletet tarka összevisszaságát termelte ki. Teesing holland kutató egész gyűjteményt mutat be közülök az irodalmi periodizáció kérdésével foglalkozó

<sup>3</sup>Lukács György: *Az újabb német irodalom rövid története*. Német eredetiből fordította dr. Gáspár Endre. Budapest 1946.

<sup>4</sup>Pl. Muschg: *Tragische Literaturgeschichte*, 1957<sup>3</sup> L. Dobossy László: *A cseh irodalom korszakolása. A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 1958/1–3. 162. Ő említi e felfogás képviselői között Wolfgang Kayser nevét is. (Kayser egyik könyvét e számunkban ismertetjük.)

könyvében.<sup>5</sup> A legfurcsábbak a nevetségesség határáig jutnak. Az emberi test vagy az organizmusok fejlődésének szakaszai, az élőlények életszakai, a természet periódusai, az évszakok, sőt az idő mechanikus beosztása, geometriai alakzatok (kör, spirál, hullámvonal) mind alkalmasak világtörténelmi, illetve irodalomtörténeti korszakok egymásutánjának felvázolására. A holland D. de Vries 1930-ban írt disszertációjában például az angol irodalmat az év hónapjai szerint osztotta fel. A legmesszebbre e téren Richard von Kralik ment, aki az európai irodalomtörténetet napokkal vagy hónapokkal hozta kapcsolatba, megállapítva, hogy az i. u. 300. év körül délután négy óra vagy augusztus vége volt, 600 körül este 8 óra vagy október vége. 900 körül éjjel — és tél közepe, majd 1200 körül ismét hajnalodik, s a tavasz előreküldi hírnökeit, a dalos madarakat . . . (*Die neue Weltperiode*, Frankfurt a. M. 1908.). A geometriai alakzatoknak régi a múltjuk, de úgy látszik, jelenük sőt jövőjük is van, mint egy hollandi példa mutatja, amely — jellemző módon éppen a barokk korszakából kiindulva — egészen a XXII. századig vonja meg a történelem hullámvonalát (E. Smedes : *Over de geboorte van de Barokcultuur* . . . De Gids CX, 1947.)

A legmegejtőbb korszak-elméleteket természetesen a szellemtörténet szolgáltatta. művelői közül sok támaszkodott Heinrich Wölfflin híres könyvére,<sup>6</sup> amelyet úgy magyaráztak, hogy az általa a képzőművészetekre megállapított klasszikus-barokk ellentétpár segítségével minden művészet története interpretálható. Belőle indult ki mértani alakzataival és a két váltakozó ellentípus szembeállításával Fritz Strich, aki a klasszicizmus és romantika „örök emberi polaritását” a német klasszicizmus és romantika példáján mutatta be, s azt tanította, hogy „a szellem e belső polaritása minden szellemi fejlődésnek és történelemnek végső ösztöke, s így a stílusok ritmikus váltakozásában és változásában újra meg újra eldöntésre kell kerülnie”.<sup>7</sup> Ezeket csak jellegzetes példáknak hoztuk föl, hiszen teljességet a két sarkos, háromsarkos (Vico, Hegel, Comte, Gernivus, Sorokin) és négysarkos (A. W. Schlegel) elméletek felsorolásában elérni nem is lehet. Az új spekulatív polgári korszak-elméletek legtöbbje Hegelre megy vissza. akit a szellemtörténeti iskola ősenek vallott és átvette tőle tévedéseit is.

A szellemtörténet korszak-felfogására általában ráillik a *metafizikai* jelző. A józan — noha olykor túlságosan is egyszerűsítő — Warren és Wellek irodalomtörténeti könyve<sup>8</sup> a metafizikai korszakszemlélet jellegzetességét abban látja, hogy az a korszakot valamilyen „lényegiségnek” tekinti, amelynek természete csak *intuitív* úton ragadható meg. Az irodalomtörténeti korszakolás ezzel persze kikerül a tudományos ellenőrizhetőség határai közül. A metafizikai korszak-szemlélettel mint egyik véglettel — Warren és Wellek szerint — a *nominalisztikus* korszak-szemlélet állítható szembe másik végletként, s ez azt vallja, hogy a korszak nem egyéb, mint „címke” valamilyen tetszőleges időszakasz megjelölésére. E felfogás mélyén a lét céltalanságának és törvényekbe nem foglalható voltának gondolata húzódik meg, hiszen csak ekkor közömbös, milyen időszakaszt és milyen névvel megjelölve szakítunk ki

<sup>5</sup> Dr. H. P. H. Teeseing : *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte*. Groningen — Batavia 1949.

<sup>6</sup> Heinrich Wölfflin : *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. München 1915.

<sup>7</sup> Fritz Strich : *Deutsche Klassik und Romantik, oder Völlendung und Unendlichkeit*. München 1922<sup>o</sup>.

<sup>8</sup> Austin Warren—René Wellek : *Theory of Literature*. London 1954<sup>3</sup>. 243.

a változó valóság lényegében egyforma sokszerűségéből. Írhatunk irodalomtörténetet századok, évtizedek szerint vagy évkönyvek módjára ; vagy választ-hatunk bármilyen tetszőleges idő-szempontra, mint Arthur Symons, aki az angol romantikáról szóló könyvében<sup>9</sup> csak az 1800 előtt született és közülök is csak az 1800 után meghalt írókat tárgyalja. A nominalista korszak-megjelölés tehát pusztán szóhasználat, mivel a könyvet fejezetekre kell osztani, tárgyát ki kell emelni az egészből. Tetszőleges időszak kiemelése, a tárgy mechanikus határok közé szorítása azonban csak bibliográfiai munkáknál jogos (ámbar még ez is kérdés!), irodalomtörténeti ábrázolásra csak szerves egységben szemlélhető időszakot lehet kiválasztani. Az irodalmi korszakon egyfajta szabályok, minták uralkodnak, a korszaknak tekinthető időszakaszt egyfajta irodalmi közvélemény jellemzi : határait a szabályok, minták és a közvélemény feltűnése és letűnésének ideje szabja meg. Korszakot tehát csak a konkrét történeti anyag vizsgálata után lehet megállapítani, pontosabban a nemzeti irodalmakra, sokkal nagyobb vonalakban a földrészek, kultúrák irodalmára nézve.

Az irodalmi korszak fogalma éppen ezért nem azonos a lélektani típusfogalommal ; nem az alkotók egy-egy korszakban jellegzetes tulajdonságainak kisebb-nagyobb mértékben való meglétéből, hanem az alkotás tárgyi ismérveiből kell a korszak egységét megállapítani. Nem azonos abból a szempontból sem, hogy elég éles határai vannak, s a jelenségek jól felismerhető jegyek alapján s nem végtelen átmenetekkel tartoznak hozzá, mint a lélektani típushoz. De nem azonos a logikai osztály fogalmával sem, annál sokkal rugékonnyabb, sokkal tartalmasabb, hiszen a valóságot kell jellemeznie. Az egyfajta minták, szabályok, egyfajta közvélekedés sem birtokolják a korszakot kizárólagos igénnyel, vannak olyan művek, amelyek a korszakba tartoznak, de csak részben jellemezhetők ugyanazokkal a jegyekkel, mint maga a korszak. Azután minden korszakban marad valami a régiből, ami elhal vagy ami megváltozva él tovább, s minden korszakban születik valami új, ami még nem foglal el uralkodó helyzetet, de megvan, s a régi korszak formái között indul fejlődésnek. Különböző célkitűzésű nemzedékek váltják egymást, de nem *egyért* és nem *egyformán* élnek, az uralkodóhoz képest új osztályerők jelennek meg, nem a jól látható felületen, hanem egyelőre a mélyben, s noha még nem tudják a korszak uralkodó formáit, nézeteit és vélekedéseit megbontani, otthagyják a nyomukat a periférikus jelenségeken. Az irodalmi korszak nem statikus, hanem dinamikus, nem mechanikus, hanem dialektikus egység, akárhomonnan kapja is a nevét.

Arnold Hirsch nemrég ismeretessé vált könyve a polgárság térhódításáról a német barokk regényben.<sup>10</sup> szép példa a bontakozó új elemek első nyomai-

<sup>9</sup> Arthur Symons : *The Romantic Movement in English Poetry*. London 1909.

<sup>10</sup> Arnold Hirsch : *Bürgertum und Barock im deutschen Roman. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des bürgerlichen Weltbildes*. Köln—Graz 1957. Második kiadás Herbert Singer gondozásában. A szerző a párizsi École Normale Supérieure tanára volt, 1954-ben meghalt. Ez a munkája már 1933-ban elkészült habilitációs értekezésének a frankfurti egyetemre, 1934-ben meg is jelent, de a politikai viszonyok miatt csak kevesekhez jutott el, legnagyobb részt megsemmisült. A szerző emigrált Németországból. A barokk regényre vonatkozó kutatási eredményeit a szakirodalom, még a marxista igényű német szakirodalom sem ismeri. Henrik Becker (*Bausteine zur deutschen Literaturgeschichte. Ältere deutsche Dichtung*. Halle/S 1957.) utal arra, hogy a XVIII. század második felében kialakuló polgári irodalom sok barokk elemet vesz át és éltet tovább, de nem tudja hozzátenni ehhez — pedig kapóra jönne —, hogy a polgárság már a barokk irodalomba is behatolt a maga világával és erkölcesével, s így mintegy kézzelfoghatóvá lesz, miként szívja már akkor magába a barokk elemeket.

nak feltárására. Címe szerint hozzájárulás a polgári világgép kialakulásának történetéhez: valójában több egyszerű hozzájárulásnál: gazdag ismeretlen anyagot tár föl s bizonyos fokig megváltoztatja eddigi képünket a német barokkról. Az eddigénél jónéhány évtizeddel korábbra helyezi a modern polgárság megjelenésének idejét a német irodalomban. A polgári világgép kialakulásának gyökereit a XVII. század utolsó harmadában keresi, anélkül hogy magát az időszakot polgárinak tekintené. De összegyűjti a kor irodalmában már mutatkozó polgári elemeket, amelyek a csavargó-regényben jelennek meg először. A regény, mivel terjedelmes világgépet rögzít, a társadalmi viszonyokat minden más műfajnál részletesebb hűséggel fejezi ki, mintegy a kor „szociológiai lelkiismeretének” fogható föl. A benne fellépő emberek sorsa és vélekedései behatóan ábrázolják a világot, az életet, a társadalmat, s amit nem ábrázolnak, amiről nem beszélnek, az nemcsak érdeklődési körükön esik kívül, hanem magán a korszakon is, amelyben keletkeztek. Elvi kiindulásának használhatóságát Arnold Hirsch a XVII. századi német regényen méri le. Ez a műfaj a XVII. század jó részében, akár udvari államregény, akár szerelmi regény, akár pásztorregény, sőt még akár ha polgári eredetű, csavargóregény-típusú írás is, sohasem ábrázol polgári életkörülményeket. Nem kivétel Grimmshausen *Simplicissimusa*, a kor legvalóságosabb bemutatása sem. A *Simplicissimus* parasztok, katonák, haramiák sorsával foglalkozik; a polgárság világa a maga részleteivel hiányzik belőle, s ugyanígy hiányzik a polgári morál. Aszketikus következtetéseit Hirsch barokk és éppen nem polgári jellegzetességeknek értékeli. A század 70-es éveitől kezdve azonban a szimpliciánus jellegű írásokban megváltozott világszemlélet kezd feltűnni, s ha addig a műfaj inkább a világ megtagadását sugalmazta, most az egyszerű hős bejut a világba, sőt a polgári életbe is. Polgárosodása a világ megváltozásának jele: ezzel kezdődik a polgárság irodalmi térhódítása mégpedig a barokk keretein belül. A könyv szerzője végigsejti a XVII. század utolsó évtizedeinek szimpliciánus és hasonló jellegű regényirodalmát, csavargó- és kalandregényeit, Beer, Christian Weise írásait, a politikai, pásztor- és udvari szerelmi regényeket, mindenütt a polgári színhelyet vagy a polgári erkölcsöt kutatva, s arra a megállapításra jut, hogy a XVIII. század filozófiai realizmusát, mely nyugodtan és magabiztosan birtokolja a valóságot, e regények élettartalma tünteti fel először — legalábbis nyomaiban. Így a valóságot két kézzel megragadó polgárság életszemlélete a barokk kor egy irodalom-szélen levő műfajában bontakozik ki; — amint mondtuk: az új korszak vázlatos körvonalai a régi korszak perifériáján tűnnek föl először.

Mindez a fejlődés törvényéből következik, az irodalomtörténetírás mégis gyakran megfélekedzik róla. Hagyományos merevséggel határolja el egymástól a folytonos egymásba-átfejlődés által összekapcsolt jelenségeket, szétválasztja a korszakolás kedvéért azt, ami időben egyszerre és együtt van jelen. A német irodalomban például Georg Gottfried Gervinus első nagyszabású irodalomtörténeti összefoglalása óta az a szokás, hogy a fordulópontnak tekintett 1830-as évet megelőző közel egy évszázadot a felvilágosodás, Sturm und Drang, klasszicizmus és romantika korszakaira bontják. mintha ezek valóban egymásra következnének. Holott Lessing, a felvilágosodás legkiemelkedőbb képviselője alkotó életének utolsó évtizedét a Sturm und Drang mozgalom évtizedében élte, s a felvilágosodás nem záródik le az ő halálával vagy a Sturm und Drang mozgalomának végével; a német klasszicizmus fénykora (Hochklassik, 1794–1804) egybeesik a korai romantika évtizedével, s a legnagyobb klasszikus,

Goethe túléli a romantikusokat, sőt még az 1830-as fordulatnak is alkotó tanúja lesz. Mégis csak a legújabb időben esik szó a német irodalomtudományban — de most már egyre többször — arról, hogy a felvilágosodás, a Sturm und Drang, klasszicizmus és romantika nem kronológiailag következnek egymásra, hanem egymásba át meg átcsapó, egymással tartalmilag is bonyolult kölcsönhatásban álló mozgalmaknak tekintendők,<sup>11</sup> ami nem zárja ki azt, hogy különböző osztályerők és társadalmi tendenciák nyilvánuljanak meg bennük. A kölcsönhatások ténye teszi lehetővé, hogy Goethe „romantikus korszakáról” beszéljünk, hogy megértsük Schiller és a romantika bensőséges, noha elsősorban formai kapcsolatait, hogy mérlegelhessük Hölderlin helyét, anélkül hogy társadalmi és ideológia célkitűzéseik szempontjából összekevernők a német klasszikusokat a romantikusokkal. S hogy a német irodalomtörténetnek ez az annyira fontos, és annyiszor megvizsgált szakasza a korszakolás szempontjából még mindig problematikussá tehető: — mutatja a korszakbeosztás kérdéseinek rendkívüli nehézségét.

Kielégítő megoldás egyelőre nincs is. A kérdés tisztázásának fontosságát bizonyítják a Szovjetunióban évek óta folyó viták. A nyugati helyzetet bemutató Teeseing tanácstalanul áll vele szemben. A politikai történelemből kölcsönzött korszakokat a nyelvi fejlődés szakaszainak alkalmazását az irodalomra (pl. ófelnémet, középfelnémet, újfelnémet irodalom), a mechanikus időbeosztást, a visszatérő vagy geometriai alakzatok szerint ismétlődő korszakokat és a nemzedékváltás merev elméleteit is jogosan elveti. Gyanúsak előtte a szellemtörténet elsősorban „tartalmi” elemeket megragadó kategóriái is, amelyek a „világnézet” bűvös jelszavával ragasztanak egységes címkéket a korszakok heterogén jelenségeire. Teeseing megszívlelendő módon hívja fel a figyelmet a költészet és irodalom *formai elemeinek* fontosságára — s mivel ezeken elsősorban a stílus-elemeket érti, a stílus-elemzés felhasználására az irodalmi korszakolásban. De mivel látja, hogy a stílusvizsgálat aprólékos eljárásai alapján általános következtetéseket levonni nagyon nehéz, a költői művek kompozíciójának elemzésére buzdít, mint olyasmire, ami a tartalmi elemekkel kapcsolatban áll. Véleményét azonban annyira óvatosan fogalmazza meg, hogy végülis nem válik világossá, mit ért a korszakolás alapjául szorgalmazott stíluselemzésen: az egyfajta szerkesztés, szóhasználat, hasonló formai elemek alapján megállapítandó korszakolást, vagy a hagyományyoshoz hasonló stílustörténetet.

Mondjuk ki azonban világosan, hogy az egyoldalúan formai szempontú korszakolás éppúgy nem vezetne célra, mint az egyoldalúan tartalmi jellegű. Az irodalmi periódusokat csak az irodalmi művek tartalmi és formai elemeinek együttes vizsgálata, az elemek hasonlósága alapján, illetve a korszakhatárokat a tartalmi és formai elemek együttes változása szerint lehet és kell megállapítani. Az új korszak a régihez képest *formai és tartalmi* szempontból egyaránt újelemekkel jelentkezik; a korszaknyitó Petőfi vagy Ady nemcsak tartalomban, hanem formában is, nemcsak formában, hanem tartalomban is más elődeinél és előkészítőinél. De ha az irodalmi mű csak tartalmában vagy csak formájában változik, tartalma és formája egységét tekintve akkor is más lesz: a tartalom és forma egységében szemlélt mű egyik elemének megváltozása is a

<sup>11</sup> V. ö. Walter Dietze: *Junges Deutschland und deutsche Klassik*. Berlin 1957. 9. Továbbá: Hans Mayer: *Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 1954. 41. — H. A. Korff: *Geist der Goethezeit*. III. Leipzig 1949. 16.



kettő viszonyának, tehát az egész műnek megváltozását hozza magával. Heine, aki romantikus formákkal, de romantika ellenes tartalommal indul, más képletet mutat, mint a romantika — noha pusztán formai, stíluselemeit tekintve főleg indulásakor még odatartoznék ; s ez a pusztán formai kritériumok elégtelenségét bizonyítja, mert ezek alapján Heinét — fenntartásokkal — a szoros értelemben vett német romantikához kellene sorolni. S nagyjából ugyanez lenne érvényesíthető az „Ifjú Németország” mozgalmanak tagjaira. Puskin elsősorban költészetének tartalmával nőtt túl az orosz romantikán, Gogol viszont tőle nem világnézete, hanem mindenekelőtt műveinek formája szerint különbözik. Ha van kettejük között korszakhatár, vonalát valóban a formai változások húznák. — Mindebből az következik, hogy az irodalmi korszakok egymástól való elválasztására sem pusztán tartalmi, sem pusztán formai kritériumok nem elégségesek : együtt és egységben kell vizsgálni őket s együttes vizsgálatuk alapján dönteni — ahogy magukat a műveket is csupán a tartalmi és formai elemek egységében lehet megérteni. Bármennyire csábító is, akár-mennyire eredményesnek látszik is az elemek egy részének elvonatkoztatása az egésztől és a rájuk alapított elmélet : tudományt csak a teljes valóság előítéletlől mentes — noha egyáltalán nem pártatlan — vizsgálata eredményez. Az igazság megismerésére csak ez vezet.

#### Gy. M. VAJDA: ZUR FRAGE DER LITERATURGESCHICHTLICHEN PERIODEN

Es handelt sich in diesem Artikel um zwei grundlegende Fragen der literaturgeschichtlichen Periodisierung. Die erste ist, warum die meisten Fachwerke die Benennung literaturgeschichtlicher Perioden den verschiedenen Bereichen der Geschichte, wie der allgemeinen Kulturgeschichte, Stilgeschichte, politischen Geschichte entnehmen oder aber einfach eine mechanische Zeiteinteilung gebrauchen und ferner, warum sie meistens keinen einheitlichen Einteilungsgrund für ihre Perioden haben. Es hat sich aber erwiesen, dass die Periodisierung der Literaturgeschichte auf einheitlichem und spezifisch literaturgeschichtlichem Einteilungsgrund praktisch nicht möglich ist. — Die zweite Frage, ob bei der Abgrenzung der Perioden formale oder gehaltliche Faktoren für entscheidend betrachtet werden sollen, wird im Sinne einer Literaturauffassung, welche Gehalt und Form in konkreter Untersuchung literaturgeschichtlicher Erscheinungen nie voneinander trennt, beantwortet. Ein Wechsel der Perioden wird meistens durch Verschiedenheit der Form oder des Gehaltes gekennzeichnet. Ändert sich jedoch eines von diesen so hat das eine vollständige Änderung der Struktur einer Periode zur Folge. Mit nicht literaturgeschichtlichen Begriffen bezeichnete Perioden sind nur möglich, wenn sie eine formale und/oder gehaltliche Verschiedenheit in literaturgeschichtlichem Sinne aufweisen können.

SZIKLAY LÁSZLÓ

## Magyar-szlovák irodalmi kapcsolatok a XIX. században\*

Aki a XIX. századi szlovák—magyar irodalmi kapcsolatok kutatását tűzi ki célul maga elé, annak igen nagy nehézségekkel kell számolnia. Hiszen még nem is olyan régen mind a magyar, mind pedig a szlovák irodalomtörténetírás inkább csak a két nemzet vezető osztályai között fennállt nacionális, politikai ellentéteket hangsúlyozta, ha a kapcsolatok kérdése egyáltalában szóba került. A nacionalizmus korában kevés szó esett arról, hogy a két irodalom fejlődésében olyan problémák is adódtak, amelyeket a két nemzet tudományának — éppen közösségük vagy legalábbis hasonlóságuk miatt — együtt, mind a két irodalmat egyaránt szem előtt tartva kell megoldania. Tudunk arról, hogy voltak a nacionalista tudományos szemlélet korában is dicséretre méltó kivételek: Bujnák könyve Arany János és Hviezdoslav kapcsolatáról,<sup>1</sup> Krčméry<sup>2</sup>, Emil Boleslav Lukáč,<sup>3</sup> Rudo Uhlar<sup>4</sup> és mások Ady-tanulmányai, magyar részről Gáspár Imre<sup>5</sup> vagy Pechány Adolf<sup>6</sup> ismertetései, hogy csak néhány példát említsünk. Végeredményképpen — e kezdeményezések ellenére — ha a múltban két nemzet kapcsolatai az irodalomban szóba kerültek, róluk csak negatív előjellel történt említés.

A XIX. századot, a nacionalizmus felléptét megelőző korszak magyar és szlovák irodalmával kapcsolatban viszont a múlt elfogult irodalomtörténezeinek is meg kell állapítaniuk, hogy a XVI—XVII—XVIII. században nemzeti harcnak még nyoma sincs, hogy a két nemzet íróinak a patriotizmusa végeredményképpen közös; az a közös harc, amelyet a közös ellenség, a török, majd a Habsburgok ellen vívtak, közös témákat és közös hősokeket (pl. Mátyás király, a mohácsi vész, Murány vára, Báthori Erzsébet, Zrínyi Miklós, II. Rákóczi Ferenc stb.) teremtett és — hisszük — közös, kétnyelvű költőket is, akik közül egyelőre csak Beniczky Pétert ismerjük. Az első pillantásra régibb múltunknak kapcsolataink szempontjából való kutatása sokkal szebb eredményekkel kecsegtet.

Vajon a múlt közössége, az, ami annyira egybefűzi a két nemzet régi irodalmát, a XIX. században teljesen nyom nélkül maradt? Nem valószínű. E sorok íróját éppen ez serkentette kutatásra ezen az első pillantásra a múlt nemzeti villongásai miatt is „nehéz” területen. A pozitivistá, majd a szellemtörténeti szemléletű irodalomtudomány viszont sok csapdát állít a kutató elé; a kapcsolatokat hol csak az egyes íróknak más írókra gyakorolt hatásában, hol pedig a szellemi áramlatoknak kézzel nehezen megfogható közösségében kerestük. Hosszú ideig tartott, amíg a közös gazdasági-társadalmi

\* Elhangzott 1957. okt. 17-én a Szlovák Tud. Akadémia Szlovák Irodalomtörténeti Intézetében, Pozsonyban. Megjelent szlovákul a *Slovenská Literatúra* 1958. 2. számában.

<sup>1</sup> Pavel Bujnák: Ján Arany v literatúre slovenskej. Praha, 1924.

<sup>2</sup> Andrej Ady v slovenskom zrkadle. Elán, 1935. január.

<sup>3</sup> Ady a dekadencia. Pavlovi Bujnákoví etítelia, priatelia, žiaci. Usporiadala Alžbeta Göllnerová. Bratislava, 1933.

<sup>4</sup> Vzťahy medzi slovenskou literatúrou a literatúrami susednými. Detvan 50 rokov v Prahe. 1932. 120–154.

<sup>5</sup> Hazánk tót népe. A tót nép, a tót költészet. Budapest, 1879.

<sup>6</sup> A tótokról. Szakó Oreszt: Nemzetiségi ismertető könyvtár. Budapest, 1913

fejlődés törvényszerűségeinek alapjára állva azt tudtuk megkeresni, ami lényeges a két nemzet közös fejlődésében, ami közös, egy államban eltöltött múltunknak pozitív vonásaira mutat.

Több éven át ilyen értelemben folytatott vizsgálódásainak eredményeképpen múltunk pozitív kapcsolatait három területen keressük : I. A két irodalom között tapasztalható *párhuzamos jelenségekben* ; II. szlovák és magyar íróknak egymásra gyakorolt *hatásában* ; és III. szlovák és magyar írók *személyes kapcsolataiban*.

I. Vitatható, hogy pozitív kapcsolatra mutatnak-e azok a *párhuzamos jelenségek*, amelyek a két irodalom között az egyes korszakokban igen könnyen kimutathatók. A *Slovenské Pohl'ady* múlt évi kettős, ún. Štúr-számába írt cikkünk a Štúr-iskola tagjainak magyar kapcsolatairól főleg éppen a párhuzamos jelenségeket domborította ki<sup>7</sup> - s Julius Nogének e kettős számról írt kritikája cikkünkkel kapcsolatban némi szkeptisszel meg is jegyzi, hogy : „... helyenként a két irodalom között valóban *csak* párhuzamos jelenségekről s nem valódi kapcsolatokról van szó.”<sup>8</sup> Ha a szigorú filológus szemével nézzük, a párhuzamok minden konkrét hatástól vagy egyéb írói érintkezéstől mentes megállapításának valóban meg lehet a maga veszedelme : párhuzamokat az egyes irodalmak között erőltetetten is lehet kimutatni, különösen a romantika korában, amikor egyes témák, motívumok, hősök, sőt : költői fordulatok és kifejezések is annyira elterjedtek az egyes irodalmakban, hogy valóságos közhelyekké váltak.

Mégis vannak a magyar és a szlovák irodalomnak olyan párhuzamos jelenségei, amelyek mellett nem mehetünk el szó nélkül, amelyek a két irodalomnak nagyjából még a XIX. században is közös vagy legalábbis hasonló gazdasági-társadalmi alapjának következményei. Ezek rendszerint közösen jellemzők a magyar és a szlovák, esetleg több szomszédos kelet-közép-európai irodalomra a nagy (nyugati, orosz stb.) irodalmakkal szemben. Közismert tény, talán fölösleges is dokumentálni, hogy Nyugat-Európából nézve a mi irodalmaink sokkal politikusabbak, más szóval, sokkal inkább hozzá vannak kötve a kornapi politikájához, mint pl. az angol, a francia, a német, az olasz, de még az orosz irodalom is ; — nálunk az író (s főleg éppen a XIX. században) nemzetének vezére, politikai irányítója is, műve egybefonódik a nemzet szabadságküzdelmével. Petőfi és Janko Král' erre a legjobb példa ; két különböző nemzeti eszme harcossai ők, abban a korban, amidőn a magyar nacionalizmus és a szlovák nacionalizmus között mélységes ellentétek kezdetén állunk. Mégis ugyanazt a típust jelentik a világirodalomban, a karddal népe szabadságáért harcoló forradalmi költő típusát. Ha már most alaposan végiggondoljuk irodalmaink e közismert párhuzamait, azt, hogy ezek a szlovák és a magyar irodalom történetét *közösen* választják el egyéb irodalmak történetétől, akkor mégis csak feljogosítva érezzük magunkat arra, hogy a párhuzamok kutatásának több időt szenteljünk. Ezt szeretnők itt néhány példán megvilágítani.

1. Mikuláš Bakoš a *Slovenská Literatúra* 1957. évi 2. számában<sup>9</sup> igen érdekes adalékot közöl azokról az ellentétekről, amelyek Jozef Ignác Bajza és Bernolákék között állottak fenn. Fölsőlegesen tartjuk, hogy az ebben a folyóiratban már említett, igen érdekes fejtegetést<sup>10</sup> rekapituláljuk, csak azt jegyezzük meg, hogy a szerző szerint ezeknek az ellentéteknek volt egy, a Bernolákék haladóbb és Bajza konzervatívabb világnézetéből adódó fő oka. Az az írócsoport, amely a klasszikus forma segítségével a provinciális, patriarkális konzervativizmus ellen vette föl a harcot s Európát akart teremteni az

<sup>7</sup> O mad'arských vzťahoch štúrovskej školy. Slovenské Pohl'ady, 1956. 1 - 2. szám. 144 - 165.

<sup>8</sup> „Štúrovské dvojčíslo Slovenských Pohl'adov. Slovenská Literatúra, 1956. 3. sz. 380. A „csak” szócskát mi húztuk alá.

<sup>9</sup> Prozodický spor bernolákovcov s Bajzom. 159 - 172.

<sup>10</sup> Vö. : A régi szlovák irodalomról. Irodalmi Figyelő, 1957. 4. sz. 289 - 290.

addigi falusi-kisvárosi parlag helyébe, szembeszállt Bajzának a provinciális-patriaréalis hagyományokból valamit mégis csak átmenteni akaró kísérleteivel. A magyar irodalomban a XVIII. és XIX. század fordulóján számos hasonló jelenség tanúi lehetünk. Kazinczy Ferenc, a magyar nyelvújítás vezére, aki az irodalmi nyelvet éppen éppén- európai, német—francia—angol-klasszikus példák alapján reformálja meg, szenvedélyes ellenzője annak a provinciális-patriarkális népiességnek, amelyből pedig olyan nagy költők táplálkoztak, mint például Csokonai Vitéz Mihály. A magyar klasszicista verselők, akik — Bernolák iskolájának tagjaihoz hasonlóan — egész sor elégikus disztichont és más klasszikus versszakot alkottak, élesen harcolnak Gyöngyösi István népies-patriarkális alexandrinusai és általában az egész Gyöngyösi-hagyomány ellen. Bakoznak e cikke nyomán nem mehetünk el e mellett az első pillantásra meglepőnek ható párhuzam mellett szó nélkül. Az újabb, európaibb, magasabb szintű irodalmat szorgalmazó írók itt is, ott is egyszerre és nagyjából hasonló esztétikai és irodalompolitikai elvekkel szálltak szembe a feudalizmusnak nálunk, a régi Magyarország területén sajátosnak mondható maradványával: a nemesi udvarházak, falusi paplakok szűklátókörű, maradi népiességgel. Harcoltak ma jogosnak, mert a haladás érdekében valónak tartjuk. De nem hallgathatjuk el, hogy a XVII—XVIII. század patriarkális — és a Bernolákék—Kazinczyék korában maradnak ható — népiessége a XIX. század negyvenes éveiben, Arany és Petőfi, valamint Štúrek népies forradalma idején mintává, irodalmi anyaggá válik. Kollár *Národnie spievanky c.* népköltési gyűjteménye éppúgy nemesek az igazi népi irodalmat adta Štúrek kezébe, mint ahogy Petőfi és Arany a népköltészet tudatos utánzása mellett is visszatért Gyöngyösi Istvánhoz, Gvadányi Józsefhez vagy Csokonaihoz. Itt csak mellékesen jegyezzük meg, hogy Gvadányi József és Csokonai a szlovák vígjáték megteremtőjének, Ján Chalupkának is költői mintaképe volt.<sup>11</sup>

2. A fentiekből nyilvánvaló az is, hogy alaposabban és lelkiismeretesebben kellene megvizsgáljunk irodalmaink párhuzamos jelenségeit abban a korszakban, amikor Kollár említett népköltési gyűjteménye megjelent. Ma még talán korai volna Kollár és egyes magyar írók személyes kapcsolatairól beszélnünk — ez ma még erősen kikutatlan terület —, de azt már ma sem hagyhatjuk teljesen szó nélkül, hogy e korszakban a magyar irodalomban is a népdalgyűjtés első fontos fázisában vagyunk, amikor is a két irodalomban a népköltészetről és a népiességről alkotott nézetek azonosok vagy legalábbis hasonlóak. Minden e korszakkal foglalkozó szlovák kutató számára hasznos volna tehát ismerni a mai magyar irodalomtudomány neoztorának, Horváth Jánosnak e témáról szóló könyvét,<sup>12</sup> mint ahogy lassan a Kollár-féle népköltési gyűjtemény ismerete is nélkülözhetetlenné válik a korszakot kutató magyar irodalomtörténészek számára. Persze, éppen a népiesség kérdésében e korszakban más párhuzamokról is szó van: Herder is, Vučk Karadžić is hat mind a két irodalomra. Ez a tény viszont még jobban hangsúlyozza a népiesség közös, kölesönös kutatásának a szükségességét.

3. A Štúr-iskola idején találjuk a két irodalom között talán a legtöbb párhuzamos jelenséget. Ha a népies-nemzeti forradalom költői erősen befelé fordultak is, és minden más nemzetre való tekintet nélkül csak a maguk nemzeti irodalmát akarták is fejleszteni, a forrás, amelyből merítették, s az alap, amelyre támaszkodtak, közös volt, s ez a tény sok érdekes következménnyel járt. Miután erről már több helyen megemlékeztünk, részletkérdéseire nem terjeszkedünk ki, mindössze arra a két fontos momentumra hívjuk fel a figyelmet, amelyek a legjobban igénylik a továbbkutatást:

a) a Štúr-iskola költőinek és magyar kortársaiknak sokszor vannak közös témáik

<sup>11</sup> Vö. : tőlünk : Szlovák drámaíró magyar nyelvű vígjátéka. A Szegedi Pedagógiai Főiskola Évkönyve. 1956. 103—115. p.

<sup>12</sup> A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig. Bp. 1927.

és közös hőseik, amelyeket a szlovák, illetőleg a magyar népmondából és népmeséből merítettek. A közös témák és a közös hősök e korban ugyan már mind a két irodalomban a speciális nemzeti célokat szolgálták, az a tény viszont, hogy a középkor oligarchája, Csák Máté Stúrnál csak szlovák, magyar kortársánál. Székely Józsefnél pedig csak magyar nemzeti hős, s Mátyás a magyar irodalomban mint magyar király, a szlovákban pedig mint szlovák király oszt igazságot: a politikai divergencia mellett a két irodalomnak mélyeséges rokonságát is biztosítja. Fel kellene dolgozni ezeket a közös témákat, a források pontos felkutatásával, illetőleg megjelölésével rámutatni eredetükre; ezzel minden bizonnyal közelebb jutnánk a párhuzamos jelenségekből adódó kapcsolatok tisztánlátásához.

b) Igen keveset szólottunk a költői kifejezőmódszerek és a versforma párhuzamairól és kapcsolatairól. Ez a szlovák—magyar érintkezések minden korszakában fontos tennivalót jelent, különösképpen az a Stúr-iskola és a magyar népies klasszicizmus esetében. Idézett szerény cikkünkben csak az alexandrinust említettük, amely ebben az időben mind a magyar, mind a szlovák irodalomnak alapvető versformája, olyan fontos, nemcsak az irodalmi, hanem az össznemzeti fejlődés szempontjából lényeges műveké is, mint Arany János *Toldija* vagy Botto *Smrt' Jánošíkova*-ja (Jánošík halála.) De hogy állunk a többi versforma kérdésével e korban, a népi ritmusnak és az időmértéknek a viszonyával, mennyire jutottak költőink a tiszta népi formák átvételében s mennyiben alkottak maguknak sajátos mű-formát? A Marína-versszak problémájával kapcsolatban Mikuláš Bakoš szép tanulmánya alapján<sup>13</sup> idézzük, hogy az Sládkovič sajátos, pontosan egy másik versszakhoz sem hasonlító formája. Bakoš végigpróbálja az összes lehetséges mintát Puskintól kezdve egészen Kisfaludy Sándorig — és megállapítja, hogy a szlovák költő e minták közül egyiket sem utánozta: a legújabb kutatások szerint a Marína strófája a XVIII. századi orosz költészethez, főleg Gyerzsavinhoz nyúlik vissza. Szerintünk nem is az a lényeges, hogy egyik vagy másik költő versformájának előzményeit, pontos mintáit megtaláljuk. Sokkal fontosabb a verselés, a versalkotás *módszereinek a párhuzamait* megkeresnünk; azt, amiben — politikai nézeteltéréseik ellenére is — költőink rokonsága tükröződik.

A magyar és a szlovák nyelv hang-, alak-, mondat- és jelentéstani, valamint stilisztikai különbségei következtében — persze — éppen a költői nyelv, a költői forma területén adódnak a két irodalom között a legnagyobb eltérések. Ez az a pont, ahol minden nemzeti irodalomnak valóban a legsajátosabb, minden más irodalomtól aránylag a legfüggetlenebb jellegzetességeiről beszélhetünk. Már esett arról szó, hogy Mikszáth és Janko Jesenský szatirikus humorának vannak rokonvonásai, ami őket mégis önálló, egy másik íróhoz sem hasonlítható művészekké teszi, az egyéni, saját nemzetük jellegzetességeit tükröző kifejezőmódjuk. Mégis, vagy talán éppen ezért a stílus, a költői nyelv, a versforma párhuzamainak alapos vizsgálata visz majd irodalmaink párhuzamos jelenségeinek kutatása során a legmesszebbre, illetőleg a legmélyebbre.

4 E rövid tanulmányunkban ebből a szempontból kutatóinknak csak egy fontos feladatát akarjuk hangsúlyozni: Hviezdoslav prozódijának magyar kapcsolatait. Sok szó esett arról, hogy a szlovák vers történetében Hviezdoslav új korszakot jelent a štúri dalverssel szemben; Hviezdoslav időmértékkel kombinált, deklamáló verset alkot, amelynek segítségével a szlovák irodalomban az új, a realista költészetet alapítja meg. Másrészt sokat beszéltünk arról is, hogy mint fiatal miskolci és kézsmárki diák — a magyar romantikusok, valamint Petőfi és Arany hatására — magyar költeményeket írt. Bujnák a tanulmányunk elején idézett művében<sup>14</sup> a maga pozitivistá módszerével igye-

<sup>13</sup> Literárna geneza Sládkovičovej strofy. Bratislava, 1950.

<sup>14</sup> L. I. sz. jegyzet.

kezett bemutatni Arany és Hviezdoslav sok témájának, motívumának, a két költő balladáiban a hősök jellemrajzának a rokonságát; azt a kérdést viszont még soha senki sem vetette föl: milyen hatással volt a magyar verselés Hviezdoslavnak, a szlovák költőnek a verstechnikájára, sajátos prozódíájának a kialakulására, arra, ami az ő verselésében eltér a Štúr-iskola verselésétől? Annak az anyagnak, amely ma az alsókubini Hviezdoslav-múzeumban és a Matica Slovenská levéltárában ilyen szempontból még feldolgozatlanul hever, éppen az erre adandó pontos válasz lesz a legfontosabb tanulsága. Ma már világosan látszik, hogy Hviezdoslav nem egy csapásra tért át a tiszta szlováknyelvűségre, hanem aránylag hosszú ideig kétnyelvű költői gyakorlatot folytatott. Találtunk az anyagban olyan cédlulát, illetőleg füzetet is, ahol ugyanazt a versformát vagy versszakot próbálja ki mind a két nyelven; ez talán igazolja azt a feltevésünket, hogy tudatosan készült saját verstechnikája kialakítására. Alapos és rendszeres vizsgálattal szeretnők megállapítani, hogy mindez a nagy művek verselésére milyen hasással volt.

Hviezdoslav sajátos költői formájának kialakulása, bilingvis költői gyakorlatának az utolsó szakasza arra az időszakra esik, amikor Koloman Bašellel volt barátságban, s vele együtt a *Napredet* szerkesztette. A *Napred* híres pörében viszont mogint csak a magyar irodalommal párhuzamos jelenséget sejtünk. A hetvenes évek első felében vagyunk ekkor, amikor az ellenzéki erőlk a magyar irodalomban is a népies klasszicizmusnak már kissé kiöregedett tradícióival kezdenek szembeállni. A magyar irodalomban ezek a modernizmus első lépései, amelyek a kutatót majd egészen Ady forradalmáig vezetik el. A *Napred* jövőbe mutató és más irodalmak — elsősorban a magyar irodalom — házatáján is szétvélő szerkesztőinek és Sytnianskynak, Hurbannak az ellentétében valami hasonlót sejtünk: a štúri stílus ekkor már avultnak hat, a fiatalok reformjai viszont —, amelyek aztán az új, hviezdoslavi költészethez vezetnek — az öregek ellenkezését váltották ki úgy, mint ugyanekkor a magyar irodalomban a Szász Károly, Gyulai Pál rosszaságát Gáspár Imre, Koroda Pál, Reviczky Gyula és Komjáthy Jenő „modernkedése”.

II. Hviezdoslav magyar kapcsolatainak az esetében — persze — már konkrét hatásokról is beszélhetünk. Véleményünk szerint azonban éppen ezen a téren kell óvatosnak lennünk; a kapcsolatok kutatása nem merülhet ki egyszerűen hatásfelmérésben. Hatások voltak, vannak és lesznek, s fontosak a két irodalom egymáshoz való viszonyának a megállapítása szempontjából. Kutatásuk iránt kezdetben nem voltunk valami nagy bizalommal, mert a pozitivistá filológia jelentőségüket mértéken felül hangsúlyozta, s ott is hatást igyekezett kimutatni, ahol pedig ilyesmiről szó sem lehetett. Erre mint tipikus példát — idézem azt a régi magyar disszertációt,<sup>15</sup> amely minden áron azt akarta bebizonyítani, hogy Arany *Toldija* Sládkovič *Detvanjára* filológiailag kimutatható hatással volt. Talán nem is kell ennek a lehetetlenségéről szólnom: aki ismeri a két művet, tudja, hogy ilyesmiről szó sem lehet, a rokonságot köztük egészen máshol kell keresni. De az erőszakolt hatáskutatás hosszú évekre lehetetlenné tette, hogy azoknak a fontos párhuzamoknak a kérdését lehessen fölvetni, amelyek a két mű között mégiscsak főnállnak.

Ha ma hatásokról beszélünk, azért szólunk róluk, hogy még jobban hangsúlyozhassuk a két irodalom párhuzamos jelenségeit. Persze, kölcsönös hatásokról van és csak kölcsönös hatásokról lehet szó. Arany és Petőfi Hviezdoslavra gyakorolt hatásáról már Bujnák is írt, a prevrat utáni fiatal szlovák költőkre viszont Ady hatott — nemrég szoltunk Sládkovičnak az ifjú Gáspár Imrere gyakorolt hatásáról —, ennek a személyes

<sup>15</sup> Lesták Emma: Arany János „Toldi”-ja és Sládkovič András „Detvan”-a. Budapest, 1939.

kapcsolatnak köszönheti a magyar irodalom első fordításait a szlovák irodalomból, elsősorban a Štúr-iskola költőitől és Mickiewiczről.<sup>16</sup> Persze, ezeket az eseteket csak mint példákat hoztuk föl, a kölcsönös hatások kérdése ezzel egyáltalában nincs kimerítve, amint hogy sok eset még tisztázásra vár.

III. Világosabban fognunk látni a hatások és párhuzamok kérdésében, ha alaposabban megvizsgáljuk a *személyes kapcsolatokat* egyes szlovák és magyar írók között. Tudunk például Kiss Jánosnak és Jiří Palkovičnak az ismeretségéről, s bár a felvilágosodás korszakának mind a ketten igen fontos személyiségei, mindeddig igen keveset töröttünk ezzel a kapcsolattal, ebből a szempontból még senki sem nézte át sem Palkovič, sem Kiss János levelezését.

A személyes kapcsolatok fontosságát egyetlen *példa* részletes tárgyalásával szeretnők bemutatni.

Eperjesen a múlt század harmincas éveiben a szlovák—magyar érintkezések központjában Haan Lajos áll. Német eredetű szlovák család sarja,<sup>17</sup> aki Sámsonházán, e még ma is szlovákok lakta Nógrád megyei kisközségben született.<sup>18</sup> Édesapja, Haan János, evangélikus lelkész volt, aki Sámsonházáról Békéscsabára került. Az ifjú Haan az akkor a Békéscsabával szomszédos Mezőberényben működő evangélikus gimnáziumban kezdte tanulmányait, ahol a kor érdemes pedagógusának, a magyar és a szlovák irodalmat egyaránt lelkesedéssel tanító Molitoris Adolfnak lett a tanítványa.<sup>19</sup> Haannak a mezőberényi gimnáziumban lett iskolatársa Sárosi Gyula, a szabadságharc híres *Aranytrombitájának* későbbi szerzője.<sup>20</sup> Haan bízatta Sárosit, hogy tanuljon meg szlovákuul, s amikor mind a ketten Eperjesre, az eperjesi evangélikus kollégiumba kerültek, a magyar—szlovák, sőt magyar—szláv közlekedés és együttműködés szenvedélyes propagálói lettek.<sup>21</sup> Eperjes s főleg éppen a kollégium keretében működő Magyar Társaság ebben az időben a magyar kulturális élet fontos középpontja; de Srenka József vezetésével a szlovák diákok kulturális egyesületében is fontos irodalmi előkészületek folytak.

Haan Lajos a „Homiletická Slowenská Spoločnosť . . .” (A Szlovák Homiletikai Társaság . . .) titkára lett, mint ilyen, levelezett a kört pártfogoló Kollár Jánossal,<sup>22</sup> és a korban még az irodalmi nyelv szerepét játszó bibliai esz nyelvén a Tablic-Palkovič költészetét követő klasszicista verseket írt, egyszer-kétszer már a hangsúlyos formát is kipróbálta.<sup>23</sup> Ugyanebben az időben viszont a Magyar Társaságnak is könyvtárosa volt.<sup>24</sup> és személyével biztosította, hogy abban az időben, amikor másutt már a régi „amici”

<sup>16</sup> Vö.: tőlünk: A századvég ellenzéki irodalmának történetéből. Gáspár Imre. Bp. 1955. 124—126.

<sup>17</sup> Haan Lajos békéscsabai lelkész naplója. Az Országos Széchényi Könyvtár kéziratárában, „1952. Quart. Hung.” jelzéssel. Az innen átvett adatokat a továbbiakban nem dokumentálom.

<sup>18</sup> Születési anyakönyvi kivonata, amelyet Sámsonházán, 1954. VIII. 14-én Sztelho Mátyás evangélikus lelkész állított ki, a szerző birtokában.

<sup>19</sup> Lakner Ilona: Sárosi Gyula élete és költészete. Debrecen, 1938. 6.

<sup>20</sup> Életének és költészetének legújabb feldolgozása: Bisztray Gyula: Sárosi Gyula kisebb költeményei, prózai munkái és levelezése. Bp., 1954. Akadémiai Kiadó 644 p.

<sup>21</sup> Vö.: Ladislav Tóth: La Société Hongroise de Prešov. Revue d'Histoire Comparée, XXV. 1947. Tome V. No. 3. 50—58.

<sup>22</sup> L. a békéscsabai Megyei Könyvtár kéziratárában az egyik, Haan levelezését tartalmazó, Rk. 8. jelzésű kötetben. I. sz.

<sup>23</sup> L.: Pamětník Společnosti Slowenské w Prešove c. kéziratoss érdemkönyvben. 201 számozott, 89 számozatlan lap. — Ismerteti Alexander Hirner: Pamětník Společnosti slowenské w Prešove a neznáma štúdia o básnictve školského roku 1843/44. Slovenská Literatúra, I. évf., 1—2. sz. 232—246.

<sup>24</sup> Haan Lajos: Ifjúkori visszaemlékezésem Sárosy Gyulára. Náményi Lajos: Sárosy Album. Arad. 1889. 45.

között nemzeti torzalkodás folyt,<sup>25</sup> Eperjesen a magyar és a szlovák kör között bizonyos együttműködést tapasztalhatunk.

Haan és Sárosi barátságának köszönhető például, hogy Sárosi, a fiatal magyar költő, rendszeresen eljárt a szlovák Společnost üléseire, s ott néhány, a biblikus cseh nyelven készült versét is bemutatta. Erről már eddig is megemlékezett az irodalomtörténet, de azzal, hogy az említett versek elvesztek.<sup>26</sup> 1954-ben Milan Pišút professzor adta a kezünkbe az eperjesi Szlovák Társaságnak a *Slovenská Literatúra*-ban Alexander Hirner által ismertetett emlékkönyvét,<sup>27</sup> amelyben megtaláltuk Sárosi három szlovák versét. A dolog egyetlen szépséghibája, hogy az idézett magyar források szerint Sárosi *Julius Blatnický* álnévet használta a szlovák versei alatt, mi viszont magában az emlékkönyvben a *Ludwjk Blatnický* aláírást találtuk. Sárosi életrajzának ismeretében állíthatjuk, hogy eredetileg *Lajos* volt a keresztnéve, a Gyula nevet csak költői névnek vette föl diákkorában.<sup>28</sup> De a Lajos keresztnévet még használta azután is. Hol úgy, hogy „Lajos Gyulá”-nak írta magát, hol pedig csak egyszerűen „Lajos”-ként. „Ludovicus Sárossy” az aláírás az alatt a latin vers alatt, amelyet az eperjesi evangélikus kollégium latin emlékkönyvében találunk.<sup>29</sup> Úgy látszik, Sárosi idegen nyelvű versei alatt őrizte meg a Lajos nevet. Hogy viszont a három vers alá írt *Blatnický* csak *műnév*, azt „modern” írásmódja is tanúsítja, a valóban ilyen nevű kortársak ebben az időben történeti helyesírással írták nevüket.

Talán nem lesz érdektelen, ha itt közzétesszük a három verset, a magyar—szlovák személyes érintkezések pozitív eredményeinek e három érdekes dokumentumát:

*Anakreon na dýmky*

Ohen se lod' do parnjeh  
Klade by na wluwach šly;  
Ohen na hrom hubjej.  
Dýchá perun by káral.  
Bez ohně by Blaženký  
Nebauchalo sredečko.  
Do dýmky mé by se z nj  
Ty' chlapče — dym kotaučel  
Wložjšti ted, neb ohne.

(Az utolsó sort kihúzták s más írással, feketébb tintával a következőre javították ki):

Leda wložjt ši ohně ?<sup>30</sup>

<sup>25</sup> Ján Kalinčiak: O literatúre a o ľud'och. Bratislava, 1949. 29.

<sup>26</sup> Vö.: Bisztray i. m. 540. — Tóth i. m. 57.

<sup>27</sup> Vö.: 23. sz. jegyzet.

<sup>28</sup> R.: Sárossy Gyula életrajza. Életképek, 1845. 310. — Bisztray i. m. 494.

<sup>29</sup> Ode ad spem. Az eperjesi Kollégium latin nyelvű énekeskönyvében. Nagy 8<sup>o</sup> ívalakú, számozatlan s bekötetlen lapokból álló, erősen sérült példány az eperjesi volt Kollégium levéltárában. Sokáig pincében vagy más vizes helyen lehetett, mert a nedveség miatt csaknem minden szövege sérült. Aki megmentette, borítólapot készített rá, szlovák nyelvű címlappal látta el, s ezeket az évszámokat írta rá: 1821–1831. Ez az évszámjelzés téves, hiszen akkor Sárosi, aki 16 éves korában, 1832-ben került Eperjesre (Vö.: Bisztray i. m. 14.), nem szerepelhetne az érdemkönyvben. Verse az *Anni Scholasticæ 1831/2 & 2/3* fejezetben van, tehát Sárosinak 16–17 éves korából való. Hálás köszönet dr. Ervín Lazarnak, hogy a szóban forgó érdemkönyv tanulmányozását lehetővé tette.

<sup>30</sup> Magyarul, hozzávetőleges szabad fordításban: Hajó, tüzet raknak a gőzösökbe, hogy haladjanak a hullámokon. Úgy füstöl a romboló mennykőhöz hasonló tűz, mint Perún csapása. Tűz nélkül nem dobogna az Angyalka szíve. Te fiú! — tégy hát belőle a pipába, hogy bodorodjon a füstje, mert különben elszáll.



Noc.

Žádnau noc Že nemá maudrý lid rád, vždy powjdaš,  
Co učeny ty tmawau noc w očkách Lidmili lúbjš?<sup>31</sup>

Den.

Pálj slunce mluwjš, gak teplo mi, degte mi wodky,  
Mne twé srdce palj litug geg dašli mi slzy.<sup>32</sup>

Nem remekművek ezek, egy fiatal diákember nyelvgyakorlatai. De érdekes szint jelentenek az emlékkönyv többi darabja mellett. Sárosi ekkor a biedermeier költészet játszi könnyedségét, a diákversek pajzán hányivettségét utánozza. A szlovák ifjak patetikus, komor ódái mellett Sárosi két verse valóban játékosan hat.

Haan és Sárosi barátsága a szlovák—magyar kapcsolatok terén ennél komolyabb credményekkel is járt. Sárosi lefordította Kollár János *Slávy dcera* című költeményének Előhangját.<sup>33</sup> Sajnos, ez a fordítása elveszett, — ha valaki egyszer megtalálja, az a szlovák—magyar irodalmi kapcsolatok történetének komoly nyeresége lesz. Azután más szláv irodalmakra is áttért: fordított szerb dalokat is<sup>34</sup>, majd a magyar irodalomtörténet-írásban „serbus manier”-nak nevezett szerb versformát, a rímtelen ötös trocheusokat a saját költészetébe is átvette, s így alkotta meg a magyar irodalomnak e formában legjellemzőbb költeményét, *A világtalan dalnokot*.<sup>35</sup> Szláv nyelvtudása segítségével a lengyel kultúra megismerésén és megismertetésén is fáradozott, meg is tanult lengyelül.<sup>36</sup> Két versét is ösmerjük, amelyek mellé odaírta: „Lengyelből”. Sajnos, ennek az eredetije még nem ismeretes.<sup>37</sup> A lengyeleket Sárosi igen megszerette, s ennek művében több nyoma is van. Abban a csomagban, amelyet özvegye adott át vejének, több lengyelből fordított beszély volt.<sup>37</sup> Az *Idegenek Aradon* című vígjátékának főszereplője egy lengyel nemes és egy lengyel nő.<sup>39</sup> Mint a magyar szabadságharc éneke, lengyelből magyarra fordította Langie Antal *Lengyel légió* dalát.<sup>40</sup>

Sárosi irodalmi működésének cseh vonatkozásai is különös figyelmet érdemelnek. *A királyné tika* című drámája cseh környezetben játszik, benne Sárosi cseh alakokat szerepeltet.<sup>41</sup> A darab tartalma alapján nem tudtuk megállapítani, hogy volt-e Sárosinak

<sup>31</sup> Hozzávetőleges, szabad fordításban: *Az éjszaka*. Mindég azt mondod, hogy az okos ember nem szereti az éjszakát. Mit szereted hát te, a tanult ember, a sötét éjt Lidmila szemecskéiben? — Az eredeti szöveget betűhűen közöljük, hogy érzékeltessük a bizonytalan helyesírást. („Lidmili” — lány i-vel.) Persze, ez nem föltétlenül Sárosira jellemző. Minden verset egy azonos kéz másolt bele az emlékkönyvbe.

<sup>32</sup> Hozzávetőleges, szabad fordításban: Nappal. Éget a nap, mondod, adjatok vizecskét (— vodkát — a magyarban visszaadhatatlan szójáték); engem szíved éget, szánd meg, ha könnyet adsz nekem. — A második sor második fele nyelvileg nem egészen kifogástalan. Az egyébként tökéletes metrum is megbotlik. Talán másolási hiba?

<sup>33</sup> Kollár Slávy dcera-fordításaival kapcsolatban l. Ján V. Ormis: *Bibliografia Jána Kollára (Ján Kollár-bibliográfia)* c. könyvről szóló ismertetésünket. *Irodalmi Figyelő*, 1956. 3. sz. 245.

<sup>34</sup> Jácint, zsebkönyv. Szerkeszté és kiadja Kovács Sámuel Eperjesen. Kassán Werfer Károly. 112—117. — Aglája. Zsebkalendárium szépeink számára 1838. évre. Kassán, Werfer Károly 112—117. — Vö.: Bisztray i. m. 463.

<sup>35</sup> Horváth János i. m. 145. — Bisztray i. m. 122—129.

<sup>36</sup> Bisztray i. m. 464.

<sup>37</sup> Uo. 129—131.

<sup>38</sup> V. Gy.: Sárosy Gyula drámája. Nefelejts, 1867. IX. évf. 58.

<sup>39</sup> Lakner i. m. 20.

<sup>40</sup> Bisztray i. m. 188—189. — Magyarázata: uo. 489.

<sup>41</sup> V. Gy.: i. m. 58. — Abafy Lajos: Sárosy Gyula. Sárosy Album, i. m. 18—20. — Lakner i. m. 20—21.

konkrét cseh forrása, vagy pedig csak cseh rokonszenve vezette el esetleg kiagyalt cselekvényű témához : ehhez a cseh irodalomban való alaposabb elmélyülésre, illetőleg ennek a lehetőségére volna szükség. Másodszor Sárosi akarata ellenére találkozik a cseh kultúrával. 1859-ben *Krinolin-vers* c. költeményében kigúnyolta a Habsburgok fekete-sárga zászlaját. Ezért Csekké Budějovicébe internálták. Itt újra felébredt benne a magyar-szláv együttműködés gondolata, s eschre fordította Vörösmarty *Szózatát*, némileg traveszta-  
 lálva : „Hazádnak rendületlenül légy híve oh te *cseh*.” Igen fontos volna megtalálnunk e mű kéziratát, s fölfedni Sárosi budějovicei tartózkodásának körülményeit. Nincs-e mögött a travesztia mögött ismeretségeknél, a közös cseh — magyar ellenállás megszer-  
 vezési tervének egész sorozata? Egyelőre csak annyit tudunk, hogy a *Szózat-travesztia* miatt szigorúbb felügyelet alá helyezték, sőt, állítólag be is börtönzték. Börtönbe egy cseh szobrással együtt került, aki Sárosinak igen sikerült mellszobrát készítette el.<sup>42</sup> Ki volt ez a cseh szobrász? Valóban együtt kerültek börtönbe? S ha igen, miért? Volt valami része abban, hogy Sárosi *Szózat-travesztiája* — a csehekre vonatkoztatva — elkészült?

Haan Lajosnak a magyar—szláv kapcsolatok terén végzett munkája szintén igen érdekes eredményeket produkált. Itt most nemcsak arra gondolunk, hogy — mint fentebb említettük — személyes kapcsolatai voltak Kollárral s Pest szlovák—szláv dalnokát mesterének tekintette. Ezt példázza *Na J. Kollára* (Kollár Jánosra) című epigrammája is :

Slávy dcera w nebes modrý se uchýlila blankyt,  
 Básniře probau však zase přišla na zem.<sup>43</sup>

Az eperjesi „Spoločnosť . . .” idézett emlékkönyvében két magyar költeményt fordított le szlovákra. Garay János *Színválasztás* című versét ülteti át *Wolenj barev* címmel, majd Kőleseynek a Garay versénél sokkal fontosabb *Zrínyi dalát*.<sup>33</sup> Abban, hogy éppen Kőleseyt, Sárosinak is lehetett része, tudjuk, hogy : „Sárosinak eperjesi évei óta egyik kedves írója s ifjúkori példaképe Kőlesey volt.”<sup>35</sup> A fordítás különleges érdekessége, hogy a magyar nemzeti romantika e nevezetes dalát Haan bele tudja illeszteni a fiatal szlovák nemzeti mozgalom légkörébe. Alaphangulata : a jelen sívárságának a múlt dicsőségével való szembeállítás, a szlovákok költészetére is jellemző, lényegében azt akarja kifejezni a *Slávy dcera* előhangja is. Azzal, hogy Haan *Árpád* helyére *Svatoplukot* tette a bibliai cseh nyelvre fordított szövegben, a nagy magyar költő versét szervesen beleillesztette a Sláviáról álmódó költészetbe. Meghökkenően kérdezzük : *csak egy szón, csak egy néven múlik az egész?* A magyar—szlovák kapcsolatok irodalomtörténetének igen fontos feladata, hogy a felszínen egymással összeütköző, nem egyszer s nem egy helyen egymás létére törő két nacionalizmusnak a mélyben összeérő, egy talajból táplálkozó gyökereit feltárja és bemutassa. Annak a jelentőségét már csak egészen éles szemmel vesszük észre, hogy a költemény harmadik versszakában szereplő Szondi Györgyöt, a XVI. század törökverő magyar hőst Zrínyi Miklóssal cseréli fel. Zrínyi Kőleseynél „a múltból felidézett cselekvő magyar”,<sup>46</sup> viszont a szláv kölcsönösség hívei a szlávot ünneplik benne. „*Hazai szláv*”, magyarországi szláv : erre gondol Haan, amikor — Kőlesey nyomán — Szondi György helyett Zrínyiről énekel. Szlávnak lenni, szlávul

<sup>42</sup> Lakner i. m. 67. — Bisztray i. m. 615.

<sup>43</sup> A 23. sz. jegyzetben említett „Pamětník”-ben. Magyarul : Szláva (a szlávság, a dicsőség) lánya a menyország kék egén talált menedéket, de a költő kérésére visszatért a földre.

<sup>44</sup> Uo.

<sup>45</sup> Bisztray i. m. 546.

<sup>46</sup> Szauder József : Kőlesey Ferenc. Budapest 1955. Művelt Nép. 170.

énekelni úgy, hogy egyúttal annak a hazának a szomorú sorsáról énekeljek, amelyről Kőlesey is ír: ebben a forklításban a Haan magatartása. Így építi a hidat a két nemzet között.

Ezt a hidat építi Karel Šabina *Letnj noc* című novellájának<sup>47</sup> magyar fordításával, amelyet *Nyári éj* címmel közölt egy magyar folyóirat.<sup>48</sup> A fordítás nem méltatlan az eredtihez: könnyed és gördülékeny, jól visszaadja a novella szentimentális, romantikus hangulatát. Mintha Haannak némi nyelvi nehézségei lennének: egy-két bonyolultabb szerkezetű mondatot vagy egyszerűen elhagy, vagy pedig leegyszerűsít. Itt-ott igen találó, magyaros kifejezéssel adja vissza a cseh szerző mondanivalóját, de néha ellaposítja az eredeti színes, Prága külvárosának színeit, ízeit jól érzékeltető stílusát. A világgá bujdosó hű szerelmes s a hűtlenség miatt póruljárt, zord férje oldaláról a halálba menekülő nő érzelme története érdekes dokumentuma az eperjesi ifjak szláv-magyar kapcsolatokat szorgató törekvéseinek.

Haan a két nacionalizmus között álló, szlovák származásáról soha meg nem feledkező magyarországi (hungarus) patrióta. Erről a magatartásáról s annak pszichológiai összefüggéseiről más helyen részletesebben fogunk szólni; itt most csak azt hangsúlyozzuk, hogy mint az eperjesi Magyar Társaság könyvtárosa, magyar verseket is írt a kor magyar költőinek stílusában,<sup>49</sup> amelyekben a hazához való hűség a főmotívum. Amikor Németországba, Jénába megy tanulni, Prágában lelkesen keresi föl Hankát, Šafárikot, Jungmann és Palackýt. Ugyanakkor a németek szemében „Ungar”, Vörösmartyt szavalja Jénában Luden professzornak. Kollár rajongója és pártfogoltja Jénában Vörösmartyt szavalja: amit az irodalomtudomány még mindég inkább csak *sejt*, mint *tud* — a két nemzet romantikus költészetének rokonságát — azt Haan mélyen átérzi. Erről tanúskodik az is, ami már békéscsabai evangélikus lelkész korában történt meg vele. Magyar egyházi énekeket írt, részben a *Transcius* nyomán. Kollár örömmel fogadja ezeket a fordításait: „Kollár a Te szlovák dallamra írt magyar énekeidnek nagyon megörült . . . Tréfán kívül, Kollárnak szorgalmad és munkáid igen tetszenek, csaknem valamennyi általad és Straka által fordított éneket elolvastuk, mégpedig örömmel olvastuk el! Sőt Kollár néhány dalt el is énekelt a szláv kotta alapján, és elismerte, hogy számára sohase szolgált a magyar nyelv oly kellemesen, mint a dalokban. No, még megérjük, hogy elmagyarosodik . . .” — írja neki félig tréfásan, félig komolyan a nagybátyja, Petényi Salamon,<sup>50</sup> a Magyar Nemzeti Múzeum híres ornitológusa. Kollár barátja, aki a Békéscsabán található Haan-levelezés tanúsága szerint többször játszott a Békéscsabán neves történészé fejlődött Haan és a nagy szlovák költő között összekötő szerepet.

Haan Lajos a Magyar Történelmi Társulat és a Magyar Tudományos Akadémia tagja lett, művei a közös magyar—szlovák történelem több lényeges pontját érintik.<sup>51</sup>

<sup>47</sup> Karel Šabinský: *Letnj noc*. Kwěty, 1839. VII. 4. 209–211. — Šabinský — Karel Šabina álneve. Antonín Dolenský: *Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře*. Praha, é. n. Knihovna přehledu revuí. Svazek 5. 25.

<sup>48</sup> A nyári éj. Sz . . . után Haan Lajos. Közlemények az élet és tudomány köréből. 1841. télutó 26-án. 129–130.

<sup>49</sup> Az Eperjesi Magyar Társaság Érdemkönyve c. kéziratos könyvben. 80 alakú, félbörkötéses könyv, 299 számozott lappal a volt eperjesi evangélikus kollégium levéltárában.

<sup>50</sup> „Pest, 1848ki télhó 17én.” A levél érdekes dokumentuma a kor kétnyelvű értelmiségének, hol magyar, hol szlovák nyelven szól. A már idézett Rk. 8. jelzésű kötetben a békéscsabai Megyei Könyvtár kéziratárában.

<sup>51</sup> Például a sok közül: *Pametnosti B. Čabanské . . .* (Békéscsabai nevezetességek.) Buda 1845. — *Ua.*. Pest 1866. — Békés-Csaba mezővárosa hajdani és mostani állapotjáról. Nagyvárad, 1845. — Bél Mátyás. Budapest 1879. — Békés várnegyve hajdana. Pest 1870. — *Vö.*: Zsilinszky Mihály: Emlékbeszéd. Haan Lajos emlékezete. Budapest 1893.

Életének e második feléről itt most nem szólunk részletesebben, hiszen csak példának hoztuk fel őt, hogy ezen keresztül mutassuk be a személyes kapcsolatok kutatásának fontosságát. Annyit azonban itt is megjegyzünk, hogy a két nacionalizmus összeütközésének legélesebb korszakában, a hetvenes, nyolcvanas években is egyforma intenzitással tartotta fenn a kapcsolatokat a magyar és a szlovák irodalom és tudomány képviselőivel, latin nyelvű *Jena Hungaricájában*<sup>52</sup> minden nemzetiségű írórt számontart, Kollárról pedig még 1874-ben is írt, melegen, elismerően, magyarul.<sup>53</sup>

\*

A párhuzamos jelenségek, a hatások és a személyes kapcsolatok feltárásával igyekszünk összeállítani a szlovák—magyar irodalmi és kulturális érintkezések történetét. Persze, nagy tévedés volna, ha nem vennők észre, hogy a három, tényező között szoros összefüggés van. Tulajdonképpen egy egészet alkot a három, s arról tanúskodik, hogy pozitív kapcsolataink sohasem szakadtak meg, még akkor sem, amikor a két nemzet vezetőrétegei között ellentétek támadtak. Még akkor is voltak íróink, akik a két nemzet testvériségéért harcoltak.

## Л. Сиклап

### Венгерско-словацкие литературные связи в XIX. веку

Самым главным препятствием в исследовании словацко-венгерских литературных связей XIX в. были противоречия, причиненные буржуазным национализмом. Ликвидация этих противоречий обнадеживает литературоведов неожиданными результатами и вскрытием таких взаимосвязей, о которых раньше даже не думали. Параллельные явления, литературные воздействия, личные связи между венгерскими и словацкими писателями говорят об этих взаимосвязях. Между венгерской и словацкой литературой имеются параллели, являющиеся характерными только для литературы соседящих друг с другом народов восточной части Средней Европы, например, борьба писателей периода просвещения против провинциализма, особый дух народности середины XIX в., общие принципиальные основы стихотворства в отдельных периодах и т. д. При исследовании литературных влияний следует быть осторожным, ведь позитивистическая филология во что бы то не стало стремилась доказать наличие влияния и там, где и следа не было никакого влияния. Однако, все-таки нельзя обойти молчанием такие вопросы, как, например, влияние венгерских классиков на раннее творчество самого крупного словацкого поэта Гвездослава, или то, что венгерская литература за первые солидные переводы произведений словацких писателей и произведений А. Мицкевича обязана дружбе, развившейся в семидесятые годы прошлого столетия между тогда уже старшим по возрасту Сладковичем и молодым Имре Гашпаром. Изучение личных связей также может дать много положительных результатов. Автор в своей статье подробно занимается одним из подобных примеров, а именно связями между венгерскими и словацкими писателями в сороковые и тридцатые годы прошлого века в Пряшеве. Посредниками между венгерской и словацкой литературой были Лайош Хан и Дюла Шароши.

<sup>52</sup> *Jena hungarica sive memoria Hungarorum a tribus proximis saeculis Academiae Ienensi adscriptorum.* Gyulae 1858.

<sup>53</sup> Kollár János és Sláwy dcerája címmel a Magyarországon és a Nagyvilágban

## Könyv a „groteszkról”

W. Kayser: *Das Grotiske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg 1957.  
G. Stalling. 228 p.

A modern művészet új útjai új feladatok elé állítják az esztétikai elmélkedést is. A modern zeneelmélet éppúgy halomra döntötte évszázadok változhatatlannak hitt tételeit, mint ahogy a modern dráma is szétfeszítette a „drámaiság” fogalmának hagyományos abroncsait. Példákat persze a művészet egyéb ágaiból is lehetne sorolni. Nem csoda tehát, ha itt-ott meglazulnak, terjedelmükben és tartalmukban szinte észrevétlenül megváltoznak az esztétika hagyományos fogalmai is. Mindenekelőtt azonban a közkeletű fogalmak bizonyos átrétegződésére kell felfigyelni: vesztenek jelentőségükből egyesek és előtérbe nyomulnak mások. Így lett századunk egyik uralkodó esztétikai kategóriájává a „groteszk” is.

Thomas Mann a modern művészet problémáival foglalkozó nagy regényében, a *Doktor Faustusban*, a Kilencedik Szimfónia „visszavételéről” beszél: egy megbomló világban nem lehet többé harmóniát hazudni. És zeneköltő-hőisével végül is a „Kilencedik” ellendarbját íratja meg, a groteszk-apokaliptikus Faust-szimfóniát. A mai nyugatnémet irodalom egyik legnevesebb képviselője, Friedrich Dürrenmatt, még egyszerűbben és világosabban jelzi egyik írásában a XX. század művészetének alapvető problémáját: „A mi világunk úgy vezetett el a »groteszka«-hez, mint ahogy elvezetett az atombombához.”

Dürrenmatt sorait Wolfgang Kayser idézi nagy érdeklődést keltett legújabb könyvében, melynek tárgyául éppen a „groteszk” esztétikai fogalmát választotta. Kayser könyve méltán keltett érdeklődést: már címében is kimondja a hívős szót, mely évtizedek óta lappang, és kísért a modern művészetéről szóló esszék, tanulmányok sorai közt. Wolfgang Kaysernek (korábban a lisszaboni, jelenleg a göttingai egyetem tanárának) nevét már több kitűnő, tömör és megbízható kézikönyv és irodalomesztétikai munka tette ismertté. A „groteszkról” szóló könyvében tizenöt év kutató munkájának eredményét közli átlátszóan tiszta fogalmazásban, fegyel-

mezzel szigorral válogatva és csoportosítva meglepően nagy anyagát.

Kayser könyve „csak” az úttörő szerepét vállalja. Elemzi és rendszerezni próbálja a jelenségeket, de nem keres messzibb távlatokat, szándékosan érintetlenül hagyja a modern művészet égető kérdéseit, nem kutatja összefüggésüket a mögöttük rejlő társadalmi valósággal. Ő csupán — mint maga mondja — a groteszkség „struktúráját” vizsgálja a maga történeti helyén, és megkísérli ebből leszűrni a „groteszk” állanlónak tekinthető ismérveit. A „groteszk” fogalmának „pontosabb meghatározását” akarja nyújtani, de merev és meszterkéltekt definiciók nélkül, a feltárt anyag és a vele kapcsolatos problémák szemléletes és megfontolkozató bemutatásával. Módszere eleve megóvja attól, hogy ingoványos területre kalandozzék. Módszere ugyanis *szótörténeti*: a „groteszk” fogalmát csak attól a pillanattól követi nyomon, mikor az már a szó eleven alakját öltve merül fel az emberi tudatban. A szótörténeti módszer aránylag szűk határt szab vizsgálódásainak nemcsak anyag dolgában, de időben is: csupán azt a négy és fél évszázadot tekinti át, mely a XV. század végétől, a „groteszk” szó felbukkanásától napjainkig telt el. A számára bejáratónak bizonyult terepet a legvonzóbb problémák kedvéért sem hagyja el: vizsgálódásaiból kirekeszti például a groteszk jelenségekben olyannyira bővelkedő zeneművészet kérdéseit; szigorúan az irodalom és a vele nem egyszer karöltve járó képzőművészet területén marad. Fegyelmezett, egzaktságra törekvő módszere nemcsak hitelessé, hanem könnyen áttekinthetővé is teszi sokrétű, szerteágazó anyagát és a felsorakoztatott problémákat. Nem hajlandó emberfeletti feladatra vállalkozni; maga mondja: a „groteszk” teljes történetét valamennyi művészetben éppúgy nem lehet egyetlen ember szemlélete alapján megírni, mint ahogy a tragikumét vagy a komikumét sem lehet.

Egyébként nem ez a 228 lapos, jelentős monográfia számba menő könyv az első

mű, amelyben Kayser a „groteszk” kérdéssel foglalkozott. A „nyelvi műalkotásról” írt és immár négy kiadást megért könyvében (*Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1948; 4. kiad. 1956.) a tragikum és komikum közvetlen szomszédságában, velük egyenlő rangú és fontosságú kategóriaként elemzi a „groteszk” fogalmát. Szükszavúan pregnáns leírásai és jellemzései (a meghatározás hagyományos formáit itt is lehetőleg kerüli) a „groteszkről” szóló monográfiájában is változatlanul érvényesek. Jelenség-leírásainak láncolatából félreérthetetlenül bontakozik ki végül a „groteszk” szó esztétikai jelentése. „A tragikum - írja - az általános szóhasználatban mindenképp olyan bukást jelent, melynek nem volna szabad lennie, és amelyben a vég értelmetlen és abszurd volta üti szíven az embert.” De szerinte az irodalom anyagává csak bizonyos megszorítással válhat az általános szóhasználat tragikum-fogalma: csak akkor, ha a bukáson érezhető, „hogy a nyilvánvaló értelmelenségben egyszersmind rejlik valami értelem is”. (4. kiad. 371.) A komikum esztétikai jelentése ugyancsak bizonyos megszorítással érvényes az ő fogalmazásában: „komikus egy feszültség meglepő feloldása, ha az a lét egy másik területére való váratlan átesapás formájában jön létre... Ahhoz azonban, hogy a felszabadító nevetés kirobbanjon, az átesapás érintette dolognak el kell tudnia viselnie önmaga megszűnését”. (4. kiad. 381.) A groteszk-fogalom legfőbb jellemzője szerinte éppen az, hogy nem tűr ilyen megszorításokat: nem rejlik benne „egyszersmind valami értelem is”, és tárgya nem tudja „elviselni önmaga megszűnését”. A „groteszk” a világ „elidegenülését” jelenti: a formák eltorzulását, az ismert világrend felbomlását; dolgokra és emberekre egyaránt valami borzongató mechanizmus árnyát vetíti. „A döntő az benne, hogy ez az elidegenülés kihűzza a talajt lábunk alól és semmiféle értelmezést, magyarázatot meg nem enged”. (4. kiad. 384.) A groteszk ábrázolásmód alapjaiban rendíti meg világképünket: állati, növényi, emberi, tárgyi motívumokat fon szervesnek látszó egésszé, „több mint állati” állatalakokat teremt, bábjátékkfigurákként vagy viaszbábként lépteti fel az élő embert, örültnek vagy holdkórosnak rajzol megszokott, józannak elkönyvelt alakokat. A fogalom pontos körvonalazása érdekében Kayser ebben a korábbi könyvében is figyelmeztet: a „groteszket” nem lehet közvetlen műfaj-kategóriának tekinteni, mint ahogy például a tiszta komikumot sem lehet, hanem a „perceptio kategóriái” közé kell sorolni, hiszen első-

sorban „a világ megragadásának” egy módját jelzi.

A „groteszk” szó maga is állati, növényi, emberi motívumokat keverő díszítmények jelzőjeként tűnt fel a XV. század végén Itáliában, az „üreg, odu” jelentésű „grotta” szó származékaként (grotesco). Ásatások során a föld mélyéből akkortájt egyre nagyobb számban kerültek elő mindaddig ismeretlen díszítményformák: az ismert világgépek fittvet hányó motívumaik új szó létrejöttét tették szükségessé. (A szó keletkezése egyébként eleven bizonyíték: a groteszk művészet szálai beláthatatlanul régebbre és messzebbre vezetnek, mint az európai szó születésének ideje és helye.)

A „groteszk” szó monográfiájában Kayser csak a fogalom európai és újkori történetét kíséri figyelemmel, nem érinti az európai történeten kívül eső groteszk ábrázolatok értelmezését. Számolni kell ugyanis szerinte azzal, hogy azok (például az inka kulturában) jobbára egy mitikus, tehát közismert világgép vetületei, és így a „groteszk” európai fogalmának körét nem érintik.

Kayser szótörténeti fonálra fűzött tanulmánya művészettörténeti adatokból indul ki. A groteszk-fogalom megszületéséhez vezető antik leletek leírását reneszánsz (Vasari) és antik szerzők (Vitruvius) tollából egyaránt idézi. Az idézetek bizonyos idegenkedésről tanúskodnak a groteszk ornamentika iránt. Az új díszítményforma mégis hódít: 1515-ben Raffaell is így festi ki a pápai loggiák pilléreit, a XVI. században pedig már Itália határain túl is dívik. Montaigne egyik esszéjében kimutatható a groteszk-fogalom átvitele az irodalom terére is. Esztétikai értelemben azonban a szó csak a XVIII. században tűnik fel egyes elmékedők írásaiban (Diderot, Wieland; Justus Möser: *Harlekin oder Verteidigung des Groteske-Komischen*, 1761). Wieland a karikatúra egy válfajaként emlegeti, de jól tapint rá legfőbb ismérveire. Mások a szatíra, a komikum kísérőjelenségeként beszélnek róla. Shaftesbury és Winckelmann elutasító álláspontra helyezkednek — a klasszikus fenség és a „művészet a természet utánzása” elvének alapján állva. Hiába tekintik azonban a XVIII. század gondolkodói a „groteszket” valamely más esztétikai fogalom alárendeltjének: a festészetben már a XVI. század eleje óta a modern értelemben vett tiszta formában érvényesül. (Kayser érdekesen elemzi Hieronymus Bosch és az ifjabb Pieter Brueghel néhány képét.)

Külön fejezetet szentel a *commedia dell'arte*-n: „agyrémszerű” játéktípusában a groteskség félreérthetetlen jeleit mutatja ki. A *commedia dell'arte* borzongató lárvái

és mozgásformái jelennek meg az E. T. A. Hoffmann is megihlető Jacques Callot ismert rajzaiban.

Kayser azonban hamarosan az irodalom területére viszi az olvasót. A következő fejezet már a Sturm und Drang-dráma groteszk vonásait elemzi. Lenz és Klinger darabjai (Kayser velük foglalkozik részletesebben) a maguk excentrikus mivoltában valóban nem érthetők meg csupán a komikum, a szatíra vagy a tragikum hagyományos fogalmai felől. A leggazdagabb anyagot azonban a *romantika* szolgáltatja. A „groteszk” teoretikus elemzésének példájaként a romantikusok közül a két Schlegel, Fiorillo, Tieck nyilatkozatai vonulnak fel Kayser könyvében; s egyre többször tér vissza a „groteszk” két mesterének neve: Sterne-é és Jean Paulé. A szótörténet szála itt persze kissé meglazulnak: a romantikusok nem mindig nevezik néven a groteszk jelenségeket. Victor Hugo azonban, egyértelműen idézi a „groteszk” szót, s az „antik utáni művészet” legjellemzőbb megkülönböztető jegyév avatja. Az új művészet többete Hugo szerint az antikál szemben éppen az, hogy a „fenséges” ellentétét, a „groteszket” is felveszi magába. (A példakép: Shakespeare.) A romantikus elbeszélés és dráma páratlanul gazdag anyagából Bonaventura, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe, Arnim, Brentano műveit veszi sorra Kayser, és előklő helyet szán Büchner két darabjának: a *Woyzecknek* és a *Leonce és Léának*. Kayser könyve a Sturm und Drangról szóló oldalaktól kezdve bátran nevezhető a „groteszk” irodalomtörténetének.

A XIX. század bő választékot nyújt a „groteszk” esztétikai értelmezésében. Kayser jellemző példákat Hegel és F. Th. Vischer nyilatkozatait emeli ki. Hegel groteszk-elemzése megfelel a Kayser megjelölte modern felfogásnak; pánhisztórikus szemlélete azonban ezt a fogalmat is történeti szituációhoz köti: a „preklasszikus és prefilozófikus magartás” kifejezését látja benne. Vischer meghatározása is helytáll Kayser mértékével mérve, ámbar a „groteszk” fogalmát alárendeli a komikumnak. A romantika bátor állásfoglalása után ez a visszatérés az alárendelés módszeréhez a groteszk-fogalom „megszelidítésének” (lényegében az „alantas komikummal” való azonosításának) kezdetét jelzi.

A groteszkség „szelidebb” alakja jelenik meg Gottfried Keller egyes novellahőseiben. Kayser szerint Keller új stílusformát teremt a „realisztikus groteszket”, amelyben a démoni erőket is a való világ megnyilvánulásaként ábrázolja. Ezt a stílusformát keresi Kayser Dickens, Gogol, Raabe műveiben, és megint csak kiemel két

jellegetes német példát: F. Th. Vischer *Auch Einer* című regényét (melyben „a tárgyak rosszindulata” kap érdekes szerepet) és a közkedvelt költő-grafikus, Wilhelm Busch művészetét.

A XIX. század realizmusában továbbélték a romantika „antiklasszikus” groteszk motívumainak „megszelidített” formái. Századunk művészete azonban már nem ismeri az effajta szelidítést: a „groteszk” teljes rehabilitálását hozza magával. Elsőnek a dráma tör utat. Wedekind darabjaiban az ember groteszkül ellentmondó „állati” vonásai lepleződnek le, s „elidegenítik” az ismert világot. Schmitzler jellemző egyfelvonásosa, *Der grüne Kakadu*, már alcímében is ezt a műfajmegjelölést viseli: „Groteske”. Olasz drámaírók egy csoportja (köztük Pirandello is) *teatro del grottesco* néven vonult be a színház történetbe: a lét bábjátékszerűségét, az emberi „én” bizonytalan voltát ábrázolták darabjaikban.

„A borzadály elszelítő” címen Kayser három XX. századi német írótt állít egymás mellé: H. H. Ewerset, G. Meyrinket és — Franz Kafkát. Kafka itt rangjához nem egészen méltó környezetben szerepel, mégis rendkívül figyelemre méltó Kayser Kafka-elemzése. Kafka világában ugyanis a „látens groteszket” látja: művei nem az „én” megrendülésének, „elidegenülésének” folyamatát ábrázolják, hanem egyfajta eleve adott idegenséget lélek és külvilág közt. Ebben rejlik Kafka írásainak egyedülálló, sajátosan groteszk hatása: vagyis nem abban, hogy a külvilág jelenségeit nem egyszer abszurdnak festi, hanem abban hogy a külvilág jelenségei eleve egészen másfajta reakciót váltanak ki belőle, mint amelyet természetesen tartanánk.

Önálló részt szentel Kayser a „nyelvi groteszknak”: Morgenstern versein mutatja be azokat az elképesztő, döbbenetes lehetőségeket, melyeket a nyelv véletlen egyezései, elsősorban a homonimák nyújtanak. Thomas Mann művészetének is szentel egy fejezetet, teli utalásokkal ismert, de a maguk groteszkségében eddig fel nem ismert motívumokra. A *Doktor Faustus* és *A kiválasztottat* Kayser is kiemeli, mint a groteszk jelenségek tárházát, de figyelmen kívül hagyja a *Doktor Faustus* művészetelméleti problémáit és fejtegetéseit, melyek pedig éppen a modern művészet groteszk elemeinek gyökereit próbálják feltárni.

Érdekes végkövetkeztetésre jut Kayser a modern líra elemzése során: groteszknak találja eszközeit, a „poetikáját”, de tartalmi mondanivalóját csak kivételes esetekben; úgy látszik a lírai mondanivaló természeténél fogva alig-alig viselhet groteszk jegyeket.

A XX. század képzőművészetének szentelt oldalak után Kayser könyvének utolsó fejezete a „groteszk” meghatározó jegyeit vizsgálja és foglalja össze. Végso megállapításai megegyeznek a korábbi keletű könyve alapján már idézett tételekkel, rendszeres kibontásukra azonban itt kerül első ízben sor. Kayser mindenekelőtt a „groteszk” teljesjogú esztétikai kategória voltát bizonyítja: a „groteszk” áthatja a műalkotás mindhárom sajátos aspektusát, az alkotás folyamatát, a művet magát és a mű „befogadását” egyaránt. A XVIII. század óta az esztétikai kategóriák meghatározása elsősorban a műalkotás befogadása felől történik. A groteszk jelenségek többrétű volta és egyéb esztétikai minőségváltozatokkal való gyakori keveredése folytán azonban nem ritka eset

„a groteszk inadekvát befogadása”; ennek következtében a fogalmi határok is nem egyszer elmosódnak körülötte. A modern stíluskritika feladata, hogy a groteszk jelenségeket feltárja és kellőképpen értékelje.

Kayser úttörő könyvének hatása már a megjelenése óta eltelt rövid idő alatt is felmérhető. Filológiai és esztétikai folyóiratokban nemegyszer találni utalásokat reá. A könyv gyümölcsöző hatását aligha bizonyíthatja szebb példa, mint Wolfgang Martens tanulmánya (*Zur Karikatur in der Dichtung Büchners. Germanisch—Romanische Monatsschrift*, 1958. 1.), amely Kayser tételei alapján meggyőző módon világítja meg Büchner stílusművészetének sokat vitatott kérdéseit.

Walkó György

## Sótér István : Világtájak

Budapest 1957, Szépirodalmi Könyvkiadó. 579. l.

Sótér István útján sokáig nem lehetett felismerni, hogy írói fejlődése végül is melyik irányba fordul: a művészi vagy a tudományos felé? Mintegy negyedszázados irodalmi múlt áll a háta mögött, s ennek első felében — a felszabadulás előtt — inkább a szépprózaíró volt előtérben, de mindig olymódon, hogy az olvasó nem csak tudományos tájékozottságát, hanem esztétizáló igényét is kénytelen volt tudomásul venni. Hiszen ugyanennek a korszaknak jelentékeny esszéi szervesen hozzátartoztak a regényíró intellektuális arculatához. A felszabadulás óta azonban a további útszakasz egyre következetesebben vezetett az írói alkotások helyett az írói alkotások felmérése — vagyis a tudomány — felé. S ez annak arányában vált egyértelműbbé, ahogy Sótér a haladó polgári szemléletből folyamatosan, úgyszólván kívülről tapasztalható zökkenő nélkül ért el a marxizmus—leninizmus szemléletéhez és értékskálájához. A választóvonal az 1945-ben befejezett s nem sokkal később megjelent nagyterjedelmű regény, a *Bűnbeesés*, amelynek olvastán akkortájt az olvasó úgy hihette: most eldőlt a belső vita, Sótér Istvánban egyértelműen felülkerekedett a regényíró. A valóság pedig az volt, hogy Sótér Istvánban — legalábbis mindmáig tartó érvénnyel — ezzel végződött a regényíró. Útját az utóbbi évek óta nagyterjedelmű monográfiák jelzik, s e monográfiák mellett ugyanolyan nélkülözhetetlenül ott vonulnak a könnyedebb s rövidebb lélekzetű esszék, mint hajdanta a regények körül. S amiként az út első szakaszán a szépíró mellett ezek az esszék jelezték a tudóst, a tudós életművében az esszék jelzik a szüntelenül meglévő művészi igényt. Hiszen az esszé mindig is sajátos egysége a mondanivaló tudományosságának és a formai megoldás művésziességének. S a választékos szellemű, csillogó stílusú irodalmi esszének nemcsak jelentékeny hagyománya van minálunk, hanem a jelenben is, úgy látszik, végre új életre kel. Világirodalmi közműveltségünk egyik fokmérője kivirágzott világirodalmi tárgykörű esszé-irodalmunk, amelynek Sótér István mindig is művészi igényű mesterei közé tartozott. S ezért nemcsak érdekes, hanem



egyben az irodalmi továbbtájékozódást a művelt olvasó közönség számára is elősegítő kötet ez a *Világtájak*, amelyben Sötér közel negyedévszázados (vagy ahogy ő írja : harmadfél évtizedes) esszéirői munkásságának javát gyűjtötte össze, pontosabban amaz esszéi legjavát, amelyek külhoni irodalmi tájakról hoznak hírt a hazai olvasónak.

Ugyanakkor résen is kell lennünk e könyv olvasásakor, mert — mint tudjuk — ez a húsznál több esztendő az író tudatában nem egyazonos világnézet jegyében telt el. Az egykori, a szellemtörténethez közelálló, bár nem szellemtörténész szerző ma már csak emlék a marxista tudós számára, noha ezt a múltat ma is haladó hagyományként kell tudomásul venni, hiszen a feltétlen-humanista Sötér mindiglen is az ember és a haladás oldalán állott. De éppen azért, mert ebben a könyvben Sötér minden fejlődésfoka felismerhető, a gyanútlan olvasó ugyancsak kapkodhatja a fejét, hogy együtt tarthasson a könyv távlatváltásaival. Az olvasó dolgát még az is nehezíti, hogy a kötet egyes írásművei nem keletkezésük sorrendjében következnek egymás után. Sötér ugyanis nem azt a legegyszerűbb és legkézzelfoghatóbb megoldást választotta, hogy esszégyűjteménye egyúttal saját szellemi fejlődéstörténetének dokumentációja legyen, de azt a másik könnyen áttekinthető szerkezetet sem választotta, amelyben az egyes kistanulmányok a tartalmuk szerinti idősorrendben követik egymást. Tehát a különböző korszakokban írt és különböző történelmi korban játszódó esszék nem az író élete és nem az irodalomtörténet folyamata, hanem egy sajátos utólagos kompozíció szerint helyezkednek el. És ez a kompozíció annyira szubjektív, mondhatnók lírai, hogy minden tetszőlegessége mellett sem egészen érthető. Mert az is világos volna, ha egymás utánra kerülnének az egymás után írt különböző tárgyú művek, és az is, ha egymás mellé kerülnének a különböző időpontban írt rokontárgyúak. De nem értem, hogyan is kerülhetett *Két látnok* cím alatt közös alfejezetbe az Emily Brontéről még a negyvenes évek elején írt előszó és a Mickiewiczről mostanában kelt tanulmányciklus? Vagy miért került egymástól sok-sok ívnyi távolságba a Camusról írt két tanulmány? Az Ehrenburgról szóló cikk miért Martin du Gard-ral és Steinbeck-kel van egy fejezetben, s miért nem Gorkijjal? Folytathatnám a hasonló jellegű kérdéseket — a kötet szerkezete sehogyan sem ad megnyugtató választ, bárha tagadhatatlan, hogy e szeszélyesnek tűnő sorrendben van valami játékosan vonzó. (De közben akad két olyan alfejezet is *Romantikusok és realisták* és *Északi csillagkép* címmel, amelyben a tanulmányok történelmi sorrendben követik egymást, az elsőben nyugat-európai, az utóbbiban orosz írókról szól a szerző). S mindezek fölött még az a technikai támasz sem egyszerűsítheti az azonnali tájékozódást, amelyet a keltezés kitétele nyújtana az olvasónak. Csak a tartalomjegyzékből lehet megállapítani, hogy melyik írásmű mely évben keletkezett.

Stilisztikai felkészültség dolgában aligha beszélhetünk fejlődésről. Az 1936-ban kelt *Klasszicizmus és barokk* című tanulmány semmivel sincs mögötte választékosság és nyelvi ötletesség szempontjából az 1957-ben kelt írásoknak, s a legutóbbiaknál a tudós Sötér stílusa semmivel sem kevésbé szép és irodalmi, mint az egykori belletristáé.

Ez a stílusszépség teszi a *Világtájakat* elejétől végig kellemes olvasmány-nyá. De tegyük hozzá azt is, hogy ha stílusa a nagyközönség gyögyörködtetésére is alkalmas, a könyv mégis mindenekelőtt az irodalom beavatottjaihoz szól. Nem is egy ok miatt. Már maga az említett világnézeti egyenetlenség — amely tanuvallomás egy művész-tudós fejlődéséről — a megfelelő értékelést csak

világnézetileg felkészült olvasó tudatában teszi lehetővé. De túl ezen, Sötér előadasmódja feltételezi az irodalmi műveltséget. Valóban nem középiskolás fokon tanít: írásaiból majdnem mindig hiányzik az egyszerű ismeretterjesztés. Elvárja, hogy az olvasó tudja, mikor élt az az író, akiről beszél. Irodalomtörténeti témák sorakoznak egymás után és száz oldalak múlnak el egyetlen dátum nélkül. A célzások és gondolattársítások is elvárják, hogy az olvasó eleve művelt legyen.

Ha már most a kötet összesen — a *Bevezetéssel* együtt — 44 írásművét tematikusan figyeljük, azt kell megállapítanunk, hogy a stílusirányok mibenléte a központi problémájuk. Klasszicizmus, romantika, a stílustörténeti értelemben vett realizmus, naturalizmus, jelenszázadbeli kísérletek — ezek a kérdések izgatják jó húsz esztendeje leginkább Sötért, a gondolkodót. Ez a stílusegyszerű szempon nemegyszer odáig megy, hogy például a Martin du Gard-ról szóló esszében alig van többről szó, mint a Thibault család történetét tárgyaló regényfolyam írói módszerének vizsgálata. Igaz, ez az írás 1938-ban kelt; a mai, a marxista irodalomtörténész bizonyosan sokalta többet tudna elmondani a regényóriás és az ábrázolta valóság viszonyáról. Általában a nem stílustörténeti értelemben vett, hanem író és külvilág viszonyaként értett *realizmus*, mint vizsgálódási szempont, csak az utóbbi évtizedben nyomult előtérbe. De úgyszólván kezdettől fogva megvolt az írói helytállás az emberi célokért (vagy ahogy Sötér mondja: a *szolgálat*), mint morális követelmény. A humanitás erkölcsi magatartása nála esztétikai kategória, nemcsak az ötvenes években, amikor a Rabelais vagy a Cervantes portrét készíti, hanem 1948-ban is, amikor az első Camus-tanulmány kelt, sőt már némiképpen 1935-ben is, a Giraudoux-cikk írásakor. Az író helye a stílustörténetben és helytállása az emberiért — ez az a koordináta rendszer, amellyel Sötér megközelíti alakjait. A módszer azután igen változatos: hol szellemes regényelemzés, hol cselekedetekkel való jellemzés, néhol szinte impresszionista hangulatokkal érzékeltetés. Ezek a módszerek nemegyszer már egészen közel állnak a szépirodalom megoldásaihoz. Van egy nagyon szép írása Mickiewicz *Ősök* című drámai költeményéről. Ennek az elején mintha egy novella első bekezdése volna, idézi a varsói utca hangulatát. Persze, aki maga is járt a lengyel főváros „szélfútta utcáin”, annak egy-egy utalás látomásként társítja a képet is. Aki sétált már tavaszi alkonyatkor a „Nowy Swiat mélabús hajlatán”, annak az ódonízű főutca neve azonosul sajátos hangulatával. De fogalmam sincs, vajon érezném-e azokat az ízeket e szép esszé olvastán, ha nem ismerném és Sötérhez hasonlóan nem szeretném annyira Varsót. Azt hiszem, hogy ez a művész-tudós a szépirodalmi módszerek alkalmazásakor is elvárja a megfelelő előzetes élményeket és ismereteket az olvasótól.

Ami az irodalomtörténeti világtájakat illeti, a témák túlnyomó többsége a francia múltból és jelenből gyűlt össze. S ez természetes: Sötér, a világ-irodalom történésze, mindenekelőtt francia kultúrájú. (Hiszen minálunk évszázadokon keresztül ez jelentette a haladót, az emberségest, sőt: ez jelentette a magyart. Párizson át rövidebb volt az út Moszkva felé, mint Bécsen vagy pláne Berlinen keresztül). A 44 írásmű közül 15 kifejezetten francia irodalomtörténeti tárgyú. Sorrendben utána következik a klasszikus orosz és szovjet tárgykör 7 esszével. A többi megoszlik angol és amerikai, spanyol, német, lengyel, kínai tárgyak között. Vannak írók, akikhez újra meg újra visszatér (Mickiewiczről 4, Thomas Manuról 3, Camus-ról, Charles Morganról 2—2 kisebb-nagyobb írásmű beszél).

Műfajilag is sokféle esszé került itt egymás mellé, hiszen maga az esszé nem visel szigorúan körülhatárolt jegyeket, címszava alatt elfér előszó, kritika, lírai jegyzet, felolvasásra szánt esztétikai publicisztika, évfordulóra írt megemlékezés s a többi. De Sötétnél ezek a különböző alkalmak nem jelentenek jelentős hangváltást. Még előszavai sem a szokványos, adatközlő, vagyis elsődlegesen népművelő tanulmányok.

Akad itt jónéhány olyan írásmű, amely belső vitatkozásra készíti az olvasót. Gondolok mindenekelőtt az 1936-ban kelt *Klasszicizmus és barokk* címűre. Nagyon érdekes, sok gondolatot felvető és ébresztő tanulmány ez. Sok minden olyasmi is van benne, amely már a későbbi, az ellentétek dialektikájában gondolkodó Sötért előre sejteti. De mégis: az egész barokkság fogalmának szellemtörténeti felfogása alkalmas arra, hogy megzavarja az olvasót. Mert az igaz, hogy a francia XVII. század irodalmának klasszicizmusában és barokk stílusterékvésében megtalálható a belső ellentmondás. De az is igaz, s ezt ma már a szerző bizonyára érzékeli, hogy klasszikus formafegyelem (illetve annak XIV. Lajos korabeli francia változata) és a barokk túlburjánzás egyaránt az abszolútizmus társadalmi szövevényének terméke, sőt mindkettő az akkor fennálló rendet erősíti. A jezsuita barokk és az udvari klasszicizmus együttérvényesülésében felismerhető egyházi-világi ellentét is, de kimutatható az együttműködés is a feltörekvő polgársággal szemben, még akkor is, ha a polgári felvilágosodás sok mindent örökölt a klasszicizmustól (de barokk nélkül), és a későbbi polgári romantika sokat örökölt a barokktól (klasszicizmus nélkül). Így azonban, ahogy ez a régen kelt Sötér-tanulmány egymással szembeállítja a barokkot és a klasszikust, van valami megtévesztő, s nem lett volna helytelen, ha a szerző később visszatér izgalmas témájához, és már elérkezvén a marxizmus magaslátára, kiegészíti két évtizednél is idősebb megállapításait.

Kétségtelen, hogy nemcsak számbelileg legtöbb itt a francia tárgyú tanulmány, de a szerző ebben a világban lévén legjártasabb, a legeredetibb és legérdekesebb gondolatokat a franciákkal kapcsolatban veti fel. A régiekről (pl. Stendhal, Flaubert, vagy Zola) ugyanolyan érdekes írói jellemvázlatokat kapunk, mint a maiakról. Számomra legmegragadóbb az 1957-ben kelt olvasónapló volt Michelet-ről, Jules Romain-ról és Simone de Beauvoir-ról. S habár egy ilyenfajta gyűjteménytől, amely húsz és egynéhány év szinte véletlenül kelt esszéit foglalja magába, semmiféle hiányt nem lehet számonkérni — ezen a területen mégis volt hiányérzésem. Éppen ennek a könyvnek marxista írójától szerettem volna legalább néhány oldalt olvasni a mai francia kommunista irodalomról. Szovjet írókról sok szó esik a kötetben, de a hangsúly mégis csak a franciákon van itt, és Stendhal, Flaubert, Zola, Du Gard, Romain, Sartre, Camus, Beauvoir után mintegy szervesen kellett volna következnie Aragonnak... és talán Claude Roynak is. (De persze ez csak szubjektív hiányérzet, elvégre a kötet nem rendszeres mű, hanem történetesen megszületett esszék némiképpen szeszélyes gyűjteménye).

A 44 írásmű, amint ennyiből is érzékelhető, tartalmilag nem egyértékű, de egységes vallomás szerzőjük fejlődéséről, noha a szerkezet folytán ezt a fejlődést úgy kell kiolvasni a könyv egészéből, mint egy szürrealista regény tartalmát, amely rendszerint csak akkor derül ki, ha az ember már végigolvasta az egészet, s utólag rekonstruálja magának, hogy miről is szólt. Ugyanakkor az olvasó gondolatok egész halmazatával lesz gazdagabb, sőt olvasás közben rákényszerül a továbbgondolkodásra. S a stílus szellemessége és emelkedettsége

mintegy példaképpül szolgál az irodalmi esszé megújulására. Lám, egy marxista tudós, akinél a marxizmus módszer és nem műszavak gyűjteménye. Lám, egy könyv, ahol a marxizmus nem kötözi, hanem feloldja a tudományos fantáziát. Sok előítéletet oszlathatnak el Sőtér utóbbi években kelt esszéi: azokat az előítéleteket, amelyek a haladás világszemléletétől féltik a haladás stílusosságát.

Ezek az esszék Sőtér életművében melléktermékek. Tudományos melléktermékek voltak az utatkereső művész regényei mellett, s művészi formájú melléktermékek az irodalomtudós monográfiái mellett. De ezek nélkül nem lehet teljes képünk írójuk szellemi arculatáról sem, s a kötet a művelt értelmiség körében világirodalmi közműveltségünket öregbíti. Erre a világirodalmi közműveltségre igen kedvezően jellemző, hogy ilyen esszégyűjteményünk van, mint Sőtér Istvánnak ez a szép és (nem mellékes!) kellemes könyve.

### ISTVÁN SÓTÉR: DES RÉGIONS DU CIEL

Le volume contient des essais choisis, ayant trait à la littérature mondiale et écrits par István Sótér pendant les 25 années écoulées. L'auteur, un des représentants notables de l'essai d'histoire littéraire, répond aux goûts du style les plus exigeants. Les études réunies dans ce volume appartiennent aux différentes nuances du genre en question, à partir de l'étude analytique jusqu'aux souvenirs de lecture, et du portrait littéraire jusqu'à l'aperçu d'histoire littéraire. Les essais s'occupent pour la plupart de la littérature française, ainsi que des littératures russe et soviétique. Leur conception n'est pas homogène, vu que l'auteur lui-même a parcouru un grand chemin, portant des théories bourgeoises progressistes jusqu'au marxisme. C'est pourquoi, on peut suivre dans ce volume le développement de la conception littéraire de Sótér. Les essais ne se succèdent pas, ni dans l'ordre de leur origine, ni dans la chronologie du contenu; mais leur succession est déterminée par une construction ultérieure, troublant quelquefois le lecteur et qui fait que des études, relatives à des thèmes identiques, mais différentes quant à leur conception, prennent place l'une à côté de l'autre selon des considérations subjectives. C'est pourquoi nous n'avons pas une vue d'ensemble sur le livre avant l'avoir lu jusqu'au bout, puisque les essais de dates ultérieures contiennent déjà la critique de ceux de dates antérieures. — Le volume s'adresse au public lettré, mais rien que par son style élevé et agréable, il sera suggestif même en dehors des milieux des spécialistes, et il contribuera à développer notre culture générale concernant la littérature mondiale.

G. Hegedűs

### A Dalok Könyvéről

Dalok Könyve. Budapest 1957. Európa Könyvkiadó.

H. T. Федоренко: Книга песен. Иностранная Литература, 1953. № 11 212—20.

A 305 versből álló *Dalok Könyve*, amelyet a hagyomány szerint maga Konfuciusz válogatott ki háromezer költeményből, az i. e. első évezredben keletkezett. Szerzője csak egy-két versnek ismeretes, egy jelentős részüket viszont népdalnak tartja a tudomány. A gyűjtemény egyetlen teljes ránkmaradt szövege, az ún. Mao-féle variáns, az i. e. 2. századból származik (a többi töredékes). A *Dalok Könyve* körül keletkezésétől napjainkig terjedelmes kommentár-irodalom gyűlt össze: a legkorábbi kommentárok egyike a Mao-féle változatban maradt fenn. Ezt tartják ma is az egyik legfontosabb kiegészítésnek. Az évszázadok folyamán ugyanis a *Dalok Könyve* értékelése meglehetősen

nagy változáson ment keresztül. A Csou-kor (i. e. 12. századtól a 3. századig) után nagy változás következik be a kínai társadalom fejlődésében; megalakul az első központi szervezeti állam, a birodalom egységes lesz. A korszakhatárhoz közeli kommentárok és a távolabbiak között egyre nagyobb az eltérés, az utóbbiak egyre inkább szubjektív elképzeléseik szerint magyarázzák a *Dalok Könyvét* és azt a kort, amely létrehozta. A kommentároknak ebben az irányban való eltolódását csak a XII. században szakítja meg Csü Hszinak, a nagy filozófusnak a munkája: Csü Hszü elveti a régi, meggyökeresedett felfogást — amely szerint a *Dalok Könyve* dalai egyértelműen dicsőítő dalok —, s a szövegekhez magukhoz fordulva, megállapítja, hogy egy részük bíráló és leleplező tartalmú. Az egyes szavak magyarázatánál azonban Csü Hszü is a hagyományos módszert követte: nem tartózkodott az önkényes megoldásoktól. Hatása századokon keresztül igen nagy volt. Csupán a Csing-kor végén (XIX. század) merül fel néhány kínai tudósban az az igény, hogy Csü Hszü ellenére vagy megkerülésével, modern tudományos igénnyel, maguknak a szövegeknek alapján tanulmányozzák a *Dalok Könyvét*.

Az európai sinológusok között is vannak a *Dalok Könyvének* kiváló tudósai. Az európai tudósok a múlt század vége óta foglalkoznak vele, műveik tehát a tudományos módszerek tekintetében igen sokban különböznek a régi kínai kommentátorokétól. Az európaiak között két iskolát különböztethetünk meg: az egyik a filológiai módszerek következetes művelőinek csoportja. Ezeknek úttörője James Legge, aki 1871-ben adta ki a teljes *Dalok Könyve* fordítását jegyzetekkel (*The Chinese Classics*, vol. IV.). Munkájához a kínai kommentátorokat használta fel, főleg Maot és Csü Hszü. Megjegyezzük, hogy Legge klasszikus-fordításait, bár ma kissé avultak már, még mindig a standard-fordításoknak tartja a szakirodalom. Ennek a filológus-iskolának betetőzője a kiváló stockholmi tudós, Bernhard Karlgren, akinek könyvében (*The Book of Odes*, Stockholm 1950.) a legmodernebb feldolgozást tarthatjuk számon. Karlgren a szövegek és a kommentárok összevetésével, kinosan pontos kritikai glosszákkal és az ezeken alapuló fordításokkal az eddig legteljesebb és legjobb munkát nyújtja a *Dalok Könyve* tanulmányozásához.

Az európai sinológusok másik csoportja, ellentétben a Karlgren által képviselt filológus-iskolával, nem riad vissza attól, hogy a *Dalok Könyve* értelmezésében és értékelésében megkíséreljen elméleti jellegű megállapításokat tenni. 1919-ben jelent meg Marcel Granet műve (*Fêtes et chansons anciennes de la Chine*), amelyben közölte a *Dalok Könyve* szövegét és francia fordítását, s amelyben azzal az elmélettel állott elő, hogy a *Dalok Könyve* versei eredetileg mind parasztlak énekelte dalok, amelyeket ünnepeken adtak elő férfi és női kórusok felelgetős formában. Granetnek ezt a teóriáját sokan bírálták (különösen Karlgren és iskolája), de semmiféle más elgondolással nem tudták szolgálni helyette.

Az említett fordítások filológiai, tudományos jellegű munkák, amelyek elsősorban a kutatás céljára szolgálnak. Vannak azonban a nagy európai nyelveken olyan — többségükben nem teljes — *Dalok Könyve*-fordítások, amelyek a nagy-közönség számára próbálták meg tolmácsolni a több ezer esztendősköltői művek szépségét. Ebbe a sorba tartozik a közelmúltban megjelent magyar nyelvű *Dalok Könyve*-kötet is. Szépirodalmi jellegű, műfordításokban adja vissza a *Dalok Könyve* teljes anyagát. Mint ilyen, a maga nemében egyedülálló: tudtommal sehol nem jelent még meg kötött versformákban fordított teljes *Dalok Könyve*. Nyugaton teljesen kötetlen sorokban szokták lefordítani nemcsak a *Dalok Könyvé*t, hanem a kínai verseket általában. A magyar műfordítás-kultúra fejlettségéről tanúskodik ez a szép kis kötet.

A nyersfordítások, a kötet filológiai előkészítése és az utószó Tőkei Ferenc munkája. A *Dalok Könyve* filológiailag hűséges fordításának számos nehézsége közül itt csak a legáltalánosabbakra emlékeztetünk. A kínai versek fordításánál a legelső nehézséget a régi kínai nyelv tömörsége okozza (a mondat alanya gyakran, az ige módja, ideje,

száma, személye pedig soha nincs megjelölve, a szavak közt igen sok a nomen-verbum stb.). A *Dalok Könyvé*nél ez a nehézség azzal párosul, hogy a versek szövegében ritka szavak és hapax legomena okoznak fejtörést: a Csou-kor költői nyelvének egyetlen forrása tulajdonképpen ez a mű. A nehézségek megoldásában a versekkel közel egykorú történeti és filozófiai szövegek sem mindig igazítanak útba. Ha ehhez hozzávesszük a feltehető jelentésváltozásokat, amelyek már a kommentárokból is sejthetők, a helynevek, személynevek, rangok azonosításának, másrészt a ruhadarabok, használati és szertartási tárgyak, valamint a természeti jelenségek (különösen a növény- és állatnevek) fogalmi tisztázásának gondjait, elképzelhetjük, milyen nehézségek tornyosulnak a nyersfordítás készítője elé. Tőkei azonban igen alaposan végezte munkáját, nyersfordításaiért, értelmezéseiről dícséret illeti. Munkájában természetesen nagy segítségére voltak a kommentárok és a legjobb szakmunkák – elsősorban Karlgrnt használta. — de saját kutatásainak eredményei is. Több esztendeje foglalkozik már a Csou-korral, újabban különösen irodalmával, s néhány kérdésben értékes új megállapításokkal is gazdagította már a kor és nevezetesen a *Dalok Könyve* szakirodalmát (Sur le terme *nong-fou* dans le Che king, *Acta Orientalia*, tom. V.: Notes prosodiques sur quelques chants de travail chinois. *Acta Orientalia*, tom. VI.; valamint kéziratban levő kandidátusi disszertációja).

A *Dalok Könyve* filológiai hűségű fordításának és értelmezésének helyességét erősen befolyásolhatják a korismeret nehézségei is. A korra vonatkozó ismereteink egyik legfőbb forrása éppen a *Dalok Könyve*, amelyet inkább csak kiegészítenek a későbbi történeti följegyzések, és ma még csak hézagosan dokumentálnak a régészeti kutatások. A *Dalok Könyve* a kínai történelem egyik vitatott problémáját veti föl: milyen társadalmi formát rejt a kor, amelyet a dinasztikus történetírók műveiből Csou-kornak ismertünk. A kínai történészek egyik csoportjának felfogása szerint ez a fejlett rabszolgatársadalom kora, amelyet a Cin- (i. e. 255–206) és Han-korban (i. e. 206-i sz. 221.) a feudális társadalom vált föl. A kérdés azonban távolról sem ilyen egyszerű. Tőkei disszertációjában és főntebb idézett dolgozatában (Sur le terme *nong-fou* . . .) nem fogadja el ezt az álláspontot s természetesen az utószóban is saját felfogását ismerteti. Ez a felfogás döntő nála a *Dalok Könyve* egészének és egyes verseinek értékelésében is.

A Csou-kori társadalmat csak felületes általánosítással lehet a rabszolgatársadalom kategóriájába sorolni. Tőkei szerint helyesebb feltételeznünk a nemzetiségi-törzsi társadalomból fejlődött sajátos keleti osztálytársadalmat, a patriarchális despotizmust, amelyben van ugyan rabszolgatartás, de ennek nincs döntő szerepe a termelésben. Ennek az osztálytársadalomnak egyik vonása, hogy a despota és hivatalnok-gárdája igyekszik magát egy hatalmas patriarchális közösség megtestesítőjének feltüntetni. Gazdasági bázisa ennek a társadalmi rendnek a föld közösségi tulajdona. (Ennek a sajátos keleti despotizmusnak a léte természetesen befolyásolta a kínai társadalom későbbi fejlődését is, így a feudalizmust is sajátos keleti vonásokkal ruházta fel.) Tőkei utószavában ezt az általa már más írásaiban kifejtett és filológiai apparátussal támogatott történelmi koncepciót használja fel a *Dalok Könyve* esztétikai értékelésének felvázolására. A *Dalok Könyvet* éppúgy, mint a Csou-kori filozófiát és történetírást is, a patriarchális despotizmus rendjét igazoló, apologetikus műveknek tartja. Az, hogy a gyűjtemény első részében levő dalok nagy része népdalnak fogható fel, nincs ellentétben ezzel az apologetikus céllal: éppen a patriarchális közösségi tudat megerősítésére volt szükség ezekre a dalokra a gyűjteményben.

Tőkei az utószóban mind az első rész népdal-jellegű, mind a másik három rész műdal-jellegű költeményeiről, általános jelentésükről meggyőző erejű fejtegetésekben tájékoztatja az olvasót. Nincsuk a tematika oldaláról közelíti meg a dalokat, hanem a távolabbi összefüggések megvilágításáról sem feledkezik meg. Így tudja megmagyarázni a *Dalok Könyve* tematikájának és általános célkitűzésének gyakori ellentmondásait.

A népdaloknak a gyűjteménybe kerüléséről már szólottunk: a másik probléma az arisztokraták bírálatát tartalmazó dalok és az apologetika ellentéte, amely azonban csak látszólagos: a társadalmi rendet megsértő arisztokrata az arisztokráciát magát leplezte le, ezért pedig maga az arisztokrácia is bírálta, vagy akár ki is taszította a közösségből.

A *Dalok Könyvében* szereplő verseket Tőkei — Granet teóriáját lényegében elfogadva — eredetileg olyan daloknak tartja, amelyeket a patriarchális szertartások alkalmával adtak elő táncolva és énekelve. A kútúró utószónak szerintem egyetlen fogyatékosága — amelyért azonban nem a szerző felelős —, hogy túlságosan tömör és filológiai apparátus nélküli. Úgy vélem, a kiadó eltekinthetett volna a szokásos gyakorlattól a *Dalok Könyve* — és néhány más kínai versgyűjtemény — esetében: valószínű, hogy egyhamar nem fog megjelenni hazánkban ennek a gyűjteménynek újabb kiadása, ez tehát hosszú időre elégítené ki az érdeklődőket. (Azért csak elégítené, mert a mindössze 2000 példányban megjelent gyönyörű kiállítású könyveske napok alatt elfogyott.) Ha arra gondolunk, hogy irodalomtörténetünkben, legalábbis egyetemi fokon, hamarosan helyet kell kapni a keleti irodalomnak, köztük a kínai klasszikusoknak, akkor különösen sajnálhatjuk, hogy aránylag kis kiegészítéssel — az utószó és a jegyzetanyag bővítése árán — használatosságban sokkal magasabb igényeket kielégítő kötetet nem kaptunk.

Ami a kötet műfordító-gárdáját illeti, kivétel nélkül díszrevalóan kell adóznunk mindegyiküknek. Weöres Sándor szerepel a legtöbb fordítással: a keleti költészet iránt tanúsított érdeklődése és a kínai versek fordításában szerzett gyakorlata ad neki olyan biztonságot, amely a hangvételben, a nyelvi ízek újraköltésében éppúgy megmutatkozik fordításaiban, mint a ritmus kezelésében. Következősen magyaros, ereszkedő lejtésű sorokkal fordítja a kínai verseket, s ezzel a megoldással a Kosztolányi és Szabó Lőrinc által művelt jambikus fordítások méltó párját teremtette meg. Ez a megoldás egyébként hatással volt a kötet többi fordítójára is: a legtöbb verset ereszkedő lejtésű sorokkal vagy ütemes magyar versekben fordították. Idézzük Weöres egyik fordításának, a *Dalok Könyve* egyik híres darabjának, egy verses kalendáriumnak részletét:

*Negyedik hónap: jú virágzása,  
ötödik hónap: cirpel a sáska,  
nyolcadik hónap jó aratásra,  
tizedik hónap: levél hullása,  
első hónap: borz-vadászat,  
összefogjuk a rókákat,  
prémes mente készül a király fiának  
második hónap: szerte vadászunk,  
edzzük inunk, bátorságunk,  
kis vad-malac mind magunké,  
az öregebbje király-urunké.*

(174. l.)

A kötet többi fordítóit (Csánády Imre, Illyés Gyula, Jánossy István, Károlyi Amy, Kormos István, Lator László, Nemes Nagy Ágnes, Rab Zsuzsa, Szabó Magda) nem tudjuk itt egyenként bemutatni, pedig megérdemelnék, Lator László népi hangvétele, Rab Zsuzsa melankólikus sorai, Kormos István szóeleményei, Illyés klasszikus nyugalma mind egyéni szint visznek a kötetbe, de ez a változatosság csak javára szolgál az összképnek: az eredeti sem egységes hangú versekből áll, a népdaltól, a munkadaltól a nagyurat dicsőítő, udvari költő esetjétől származó ódákig és himnuszokig terjed a *Dalok Könyve* skálája.

Fölvetődnek azonban a kötetrel kapcsolatban általános műfordítási problémák, amelyekről legalább néhány szót kell itt ejtenünk. A kötet műfordításai, mint említettem,

külön rangot biztosítanak a magyar *Dalok Könyvének* a világ összes fordításai között. A nyugati prózai formájú vagy legföljebb ritmikus prózában tartott fordításoknál fokozottabban vetődik fel itt a filológiai hűség és a fordítás nyelvén kifejezett költői szépség dilemmája. A filológiai hűséghez való ragaszkodás — amelynek, valljuk meg, többnyire a költői szépség látja kárát — arra hivatkozhatik, hogy itt nem olyan általánosan ismert nyugati versekről van szó, amelyekben minden műfordító nemzedék próbát tesz. Itt nem *egy Dalok Könyve* fordításáról van szó, hanem a *Dalok Könyve* fordításáról, amelyet valószínűleg sokáig fogunk használni, lehet, hogy több nemzedéken keresztül. Ebből a szempontból bizonyos fokig elhanyagolható a kötetnek a széles közönségre teendő hatása (amivel, mint a példányszám mutatja, egyébként sem számoltak). A másik probléma szorosabban elhez tartozik: a kötet nyelvi, kifejezésbeli modernségének kérdése. Ezzel a kötetrel — úgy érzem — a magyar átlagolvasóhoz sokkal közelebb került a *Dalok Könyve*, mint a kínai átlagolvasóhoz, amelyik nem tudja a klasszikus szöveget olvasni (a kínaiiban nem olyan kiesiny a különbség, mint a mai magyar nyelv és pl. az ómagyar *Mária-síralom* nyelve között). Csakhogy ez nem ugyanaz a *Dalok Könyve*: ez egy modernizált gyűjtemény. S ha a frakkos Hamlettől borsódzik hátunk, akkor emellett sem mehetünk el szó nélkül. Itt függ össze a két kérdés: ha már nem engedünk a művészi hatásból, s műfordítás-kötetben, kötött versekben, a magyar nyelv adta lehetőségek kihasználásával költői szépségű *Dalok Könyvét* adunk ki, nem azt követelné-e a következetesség, hogy archaizált nyelvű műfordításokkal próbálkozzunk meg? Van erre nem egy sikeres példa a magyar műfordítás-irodalomban.

Kétségtelen, a magyar nyelvű *Dalok Könyve* kiadásnak így is örülni kell. Ezeknek a kérdéseknek a fölvetésével nem is az volt a célom, hogy a kötet értékeit kétségessé tegyem! ebben a formában is kitűnő teljesítménynek tartom. Csupán a kínai költészet remekeit tolmácsoló magyar műfordítás-kötetek szépen indult fejlődését szeretném az általam helyesebbnek vélt irányba segíteni; remélem, hogy a jövőben még több ilyen szép kötet jelenik meg, és remélem, kiadóink szem előtt tartják majd sajátos viszonyainkat is.

A magyar *Dalok Könyve* kötetrel csaknem egyidőben készült az első teljes orosz-nyelvű fordítás Moszkvában. Ezt azonban még nem láttuk, csupán Fedorenkonak, az ismert szovjet sinológusnak egy cikke tájékoztatott az előkészületekről: A. A. Stukin fordításából részleteket is közölt.

Fedorenko cikkében ismerteti a *Dalok Könyve* történetét. Cikkének egyik érdekessége az, hogy tudomást sem látszik venni a Csou-kori történelem nagy kérdéséről: a feudális társadalom kezdeti időszakának tartja a *Dalok Könyve* keletkezésének korát. Ez a felfogás természetesen rányomja bélyegét a könyv értelmezésére is. Részletesen csupán az első résszel foglalkozik, ahol — mint mondja — a nép alkotóként jelenik meg, a kötet egészéről azonban csak általános megjegyzéseket tesz.

A kötet első részét Fedorenko kizárólag abból a szempontból ismerteti, hogy a társadalmi viszonyokra vonatkozóan milyen témákat tartalmaz. Sorra veszi a témákat: a kizsákmányolók elődsdiségének leleplezése, az elnyomottság hangja, a katonaszedés panasza, a barátság és szerelem témái, a bánat, honvágy témái kapnak hangot az első részben. Ez a fajta tematikus vizsgálat azonban nem látszik alkalmasnak arra, hogy a kötet főntebb említett — s a magyar kötetben meggyőzően értelmezett — ellentmondásairól, valamint a kötet egészének esztétikai értékéről felvilágosítást nyújtson. Ezeket a kérdéseket nem is veti föl Fedorenko. Ilyenfajta ismertetést is jogosultnak kell tekintelnünk, annál is inkább, mert hiszen népszerűsítő jellegű folyóirat hasábjain látott napvilágot. Az azonban, hogy a szerző nem elég meggyőző bizonyítékokat alkalmaz, vagy félreért egyes verseket, történeti bevezetésének és módszerének alapos voltát teszi kétségessé.



Fedorenko két verssel is megteszi, hogy csak az első szakaszát idézi, s az idézettel olyan társadalmi jelenséget vél szemléltetni, amelynek éppen az ellenkezőjéről tanúskodik a vers figyelmen kívül hagyott második szakasza. Az első esetben a fordítás is félrevezethette. Karlgren nyersfordításával és filológiai jegyzeteivel egybevetve a magyar fordítást is, az orosz is, a magyart találjuk hübbnek:

*Kop-kop — ütsz a szantál fára,  
kivágod és viszed a folyó partjára,  
tisztá és hullámos a széles víz árja.  
Ha nem vetsz, nem aratsz:  
mint teszel szert háromszáz messzi birtok magvára?  
Ha nem vadászol, nem hajtasz:  
mint teszel szert keredbe-függesztett borz-irhára?  
Ama derék nemes ember  
nem az dílmot lakomázza!*

(Weöres Sándor fordítása, 128. l.)

Az orosz fordítás lényegesen csak annyiban különbözik a magyartól, hogy a „nemesember” szót a negyedik sor elejére is odateszi, teljesen önkényesen; az utolsó két sort pedig; szintén önkényesen, konkretizálja: „Nemes embernek tarthatnánk téged, Nem volna viszont ideje már, hogy felhagyj a munka nélkül szerzett kenyér evésével?” (A hitelesség kedvéért szószerint fordítom.) Karlgren fordításában ilyesmiről szó sincs: „That nobleman, indeed he does not eat the food of idleness!” A vers második szakaszában azonban kiviláglik, hogy miről van szó:

*Kop-kop — formálsz kerék-küllőt,  
megfogod és viszed a folyó szélére,  
a nagy víz csillogva hömpölyög előre.*

A magyar kötet értelmezését tartjuk elfogadhatónak: „E költemény azt énekli meg, hogy egy „derék nemes ember” nem vet és nem arat, nem vadászik és nem hajt, mégis van mindene bőven, hiszen kocsikereket fabrikál. A vers szerzője számára meglehetősen érthetetlen, hogy honnan a mesterember gazdagsága, költeményben érezte megéneklendőnek.” Fedorenko azonban az orosz fordítás alapján (amelynek második szakaszát figyelmen kívül hagyta, különben nem adta volna a versnek ezt a címet: „Dal a munkaszerető favágóról és a herceg tanácsosáról” ezt a verset a „kizsákmányolók és naplopók élősdsége” leleplezésének tartja. A patriarchális közösségből fokozatosan kiszakadó és azzal szembekerülő kézműves ekkor még valóban furcsa és bizonyos fokig érthetetlen jelenség a tömegek számára, éppen ritkaságánál fogva. (V. ö. Marx: *A tőkés termelés előtti tulajdonformák*, Bp. 1953. Szikra.) Ezt a társadalmi jelenséget valóban tükrözi ez a vers, de semmiképpen nem azt az ellentétet, amelyet Fedorenko az önkényesen költött címmel ruház rá.

A másik esetben még nyilvánvalóbb a félrcértés. A nép elnyomottsága kap hangot — Fedorenko szerint — az alábbi versben:

*Utam az északi kapu,  
kínzott szívem pernye, hamu,  
szegénységem nagy, szomorú,  
bajom ezer ágú-bogú,  
így van ez, így van ez,  
valóban az ég akarta?  
ki tudhatja, ki mondhatja?*

(Weöres Sándor fordítása, 48. l.)

Az orosz fordítás ez esetben pontos. Csakhogy a második versszak, amelyet Fedorenko nem idéz így, folytatódik:

*Rám szakadt a király gondja,  
kormányzás, ítélés a vállamat nyomja,  
hogyha kintről most belépek,  
valahány panaszát akárki rám-ontja,  
így van ez, így van ez . . .*

Ugyanerről szól a harmadik versszak is. Nyilvánvaló, hogy könnyen félre, vagy belemagyarázásba tévedünk, ha a verset pusztán az első szakasz figyelembevételével ítéljük meg.

Fedorenko cikke a *Dalok Könyvének* ismertetésével nem szándékozik újat mondani. Népszerűsítő jellegű írás, ezt tehát nem is róhatjuk fel hibának, sőt érdemnek tartjuk, hogy ennek az értékes régi irodalmi emléknek sok olyan vonására hívja fel az olvasó figyelmét, amelyen keresztül közelebb kerülhet az évezredek homályába vesző emberek életét és érzelmeit megörökítő versekhez.

Miklós Pál

## Újabb összefoglaló mű az olasz irodalom történetéről

Luigi Russo: *Storia della letteratura italiana*. tom. I. Firenze 1957. Sansoni. 675 p.

Luigi Russo olasz irodalomtörténetének I. kötete, mely a *La civiltà europea* sorozatban jelent meg, Assisi Ferenctől Girolamo Savonaroláig tárgyalja az olasz irodalom történetét. A Bevezetés ígérete szerint ezt 1960-ig egy „Machiavellitől Pariniig” című II. és „Alfieritől Croceig” című III. kötet fogja követni. Négy évtizedes írói és a firenzei tanárképző intézetben meg a pisai egyetemen folytatott oktatói munkásság összegezését kapjuk majd e műben. Az általa szerkesztett *Belfagor* című firenzei folyóiratban 1946 óta megjelent számtalan részlettanulmánya és a Metastasio-ról szóló (1921) első monografikus munka mellett közölt könyvei (Carducci, Machiavelli, Verga) őt a De Sanctis—Croce-iskola egyik legkitűnőbb irodalomtörténészévé avatják, akinek a neve nálunk is jól ismert. Vergáról szóló művét és egy Carducci-tanulmányát az *Irodalmi Figyelő* ismertette (1957/42. és 372.).

Luigi Russo el akar tekinteni az

utóbbi évtizedek irodalomtörténeti összefoglalásától, mert nem osztja sem Attilio Momigliano (1934) pszichológizáló, sem Francesco Flora (1947) erősenesztetikai szempontú, sem Natalino Sapegno (1953) pozitivistá irányú módszerét. De Sanctisig kíván visszanyúlni és az ő klasszikussá vált olasz irodalomtörténetéhez hasonló, minden eddigi kutatást szemmel tartó, teljesen eredeti és módszerében korszerű művet igyekszik alkotni. Negyven évi tudományos és oktatói munka alatt az irodalmi múltnak csaknem minden korát és területét átfogó részlettanulmányok tömege alkalmassá tette e feladat vállalására. S az elmúlt évtizedek alatt elméleti munkákban (*Problemi del metodo critico*, 1929), kitűnő antológiák szerkesztésében (*I classici italiani I—III*, 1939—1942; *Critica letteraria contemporanea I—III*, 1942—43; *Antologia della critica letteraria, I—III*.), valamint heves irodalmi polémákban (*Elogio della polemica*, 1918—

32., 1933) egészen egyéni módszert tudott magának kialakítani. Irodalomtörténetének első kötetét is Előszó nyitja meg, amely módszertani állásfoglalását van hivatva leszögezni.

Russo megtagadja azt a romantikus irodalomfelfogást, amely mindenütt népi eredetet keresett, de elveti a pozitivisták látásmód adatimádatát is. Hitet tesz egy olyan kizárólagosan történeti módszer mellett (*storicismo integrale*), amely mindig magukból a történeti tényekből merítse vizsgálatának mikéntjét s az irodalmat a társadalmi viszonyok tükröződéseként fogja fel. Meg van továbbá arról győződve, hogy egy Dante vagy Petrarca is régóta felgyülemelő társadalmi változások geniális összegezői s amazok nélkül egyéniségük meg nem magyarázható.

Russot e következetesen alkalmazott módszere mindjárt az olasz irodalom eredetének kérdésében egészen új eredményekhez vezetted. A középkori olasz irodalom szerinte Paulus Diaconussal kezdődik a VIII. században, aki *Historia Romana*-jában felismeri, hogy a „romanae urbis imperium” megszűnt. Egy keresztény világirodalom egyetemlegességének hite innen a XIII. század végéig tart és még Dante is részese. Vele zárul le a középkor.

Különösen első szakaszában — de csökevényei Danteig kimutathatók — továbbél az egységes „Romania” tudata, s épp ezért Russo szerint meddő dolog arról vitázni, hogy e terület melyik része járt elől egy népi nyelvi irodalom megteremtésében. Mindenesetre a latin nyelv hagyománya tovább maradt érvényben Itáliában, mint a régi Galliában. Ugyanilyen helytelennek tartja az olasz irodalom megindulásának ama túlságosan leegyszerűsítő felfogását is, mely azt földrajzi vidékekhez (Szicília, Toszkána) köti. A „szicíliai iskola” tárgyalására, mellyel a klasszikus olasz

irodalomtörténetírás szokta előadását kezdeni, Russonál csak az V. fejezetben kerül sor. Az olasz költészet és irodalom nem II. Frigyes császár palermói udvarában, provanszal importként, hanem már egy jóval korábban Észak-Itáliában, mégpedig az egyház latin íráshasználatával szemben lázadó laikus eretnek mozgalmak méhében születik meg.

Assisi Ferenc *Naphimnusa* (1223) megelőzi Cielo d'Alcamo *Contrastoját* (1231—50 közt), mellyel rendszeren be szokták vezetni az olasz költészet történetét. Az isten — sátán dualizmust valló lombardiai patarén-mozgalom (XI—XII. sz.) szellemében fogantak Ugocione da Lodi, Girardo Patechio, Ugo da Perso, Pietro Boscapè, Bonvesin da Riva, Giacomino Veronese versei. Az 1233-i békéért könyörgő „alleluja-körmenetek” majd — mint ezt már Ernesto Monaci kifejtette — Ranieri Fasani flagelláns-mozgalma (1260—1300) hívták életre a laudákat, melyeknek Iacopone da Todi a legnevesebb képviselője. Azonban nemcsak Lombardiában és Umbriában, hanem Itália más vidékein is kimutatható a tüzetes történeti vizsgálat, a szicíliai iskolát megelőző vagy azzal egyidejű olasz irodalmi kezdeteket. Russo igen meggyőző fejtegetései a XI—XII. századi laikus mozgalmak propaganda-szükségleteiben mutat rá arra az új társadalmi momentumra, mely lehetővé tette egy népi nyelvű irodalom megindulását. De ez nem volt egyben „népi” irodalom, mert a szerzők irodalmi műveltséggel rendelkező emberek voltak. Még Assisi Ferencről is feljegyezte legendája, mennyire járatos volt a provanszal költészet művészetében.

A Dantet megelőző fejlődésből, minnek a könyv egyharmada van szentelve, azután szinte természetesen nő ki a „divino poeta” hatalmas alakja a következő 60 lap előadásában. Körülbelül ugyanilyen terjedelmű a

Petrarca és Boccaccio tárgyalása is, ami külsőleg is jelzi, hogy a szerző egy nagy történeti folyamat részeseiként ábrázolja őket. A társadalmi tükrözés másod- és harmadrendű írók portréjának megrajzolását is szükségessé teszi, ha ezek nem is foghatók mindig össze meggyőzően egy közös cím alá. A XII. és XIII. fejezet címe például „Letteratura di varia umanità”, ami általánosságával emlékeztet Russo firenzei folyóiratának, a *Belfagornak* alcímére, „Rassegna di varia umanità”. A szó mögött azonban mélyebb értelem rejlik, mert Russo történeti kutatásainak főszempontja mindig a humanum, az „emberség” keresése és vizsgálata volt.

Ezt az általános értelemben vett humanitást azonban nem keveri össze a humanizmussal mint irodalomtörténeti kategóriával. Ez utóbbinak jellemvonásait szigorúan körülhatárolja, kezdetét Petrarcanál nem tartja korábbra tehetőnek, bár csirái fellelhetők a megfelelő korban, s úgy véli, hogy szétfoslása, felszívódása a renaissanceban Lorenzo il Magnifico halálával kezdődik. A renaissance irodalom kifejlődését a XVI. századra teszi és felső határául körülbelül az 1555-ös évszámot jelöli meg. A humanizmus kiteljesülését Pico della Mirandolában és Leonardo da Vinci-ben látja. Velük zárul a humanizmusról szóló XIX. fejezet. Annak ellenére, hogy Leonardo magát „omo senza lettere”-nek vallja, ugyanis felteszi, hogy ifjú korában, Firenzében összeköttetésben lehetett ottani vezető humanistákkal, jól látja, hogy a humanizmus, mint az ember és természet felfedezésére irányuló életnézet benne teljeseedik ki.

Persze a renaissance fogalmának fly XVI. századra szorításával az irodalom terén nem érthetünk teljesen egyet, és az előadás menetét is olykor szervezesebbnek szeretnők látni. Dante viszonyáról Cavalcantilhoz és

Guinizellihez pl. hamarabb van szó (155—164) mielőtt ezeknek költészete (169—195) s mielőtt maga Dante (209) tárgyalásra került volna. Petrarca és Boccaccio (269—361) elszakadnak a humanizmus (597—633) fejezetétől, s az ezen belül alkalmazott tájak-szerinti előadás (Firenze, Róma, Nápoly) azzal a hátránnyal jár, hogy „a többi központ” gyűjtőfejezetébe kerülnek a végén Giovanni da Ravenna (1343—1408), Pier Paolo Vergerio és a veronai Guarino, akiknek az úttörők közt lenne a helyük. Az utolsó, XX. fejezet címe: Petrarchizmus, Burchiellizmus stb. holott Burchiello — mint ezért a szerző az olvasó elnézését is kéri (639. l.) — ötven évvel korábbra tartozik. Savonarola pedig nem jól fest alfejezetként a stb. alatt ebben a társaságban.

Ezek azonban apróságok a mű nagy és átfogó koncepciójában a problémafelvetés és megoldás gazdagságában. Russo nem vesz semmit másodkézből, minden részletben teljes filológiai felvértezettséggel száll síkra, maga vizsgálja felül a történeti adatokat, s így igyekszik állást foglalni abban a sokat vitatott kérdésben is, hogy a humanizmus és renaissance teljes szakítást vagy bizonyos folyamatosságot jelent-e a középkor után. Gyakran polemizál, sőt támad, s ez igen sok helyütt dialektikus menetet és élénkséget kölcsönöz előadásának. Mindenütt érzik a hangján, hogy a történeti igazságot és igazi humánusmot keresi. Egyetemi előadásokban alakult ki *Irodalomtörténete* és azért különösen alkalmas az ifjúság irodalmi nevelésére, mert pontos anyagismeretre, független ítéletalkotásra, mindig bátor állásfoglalásra oktat. A könyv igen szép tipografiai kiállításban jelent meg. Szívesen sürgetnők a következő két kötet mihamarabbi megjelenését is.

Koltay-Kastner Jenő

## A Bán bán cseh fordítása

József Katona: *Bán Bánk. Drama v pětih dějstvích.* Praha 1958. Orbis. 164 p.

Katona József remekét kiadták Prágában, cseh fordításban. A tolmácsolás három fordító: Jan Lichtenstein, Jan Ort és Alfons Welter műve. Az ember kissé fázik, ha azt olvassa, hogy egy művet hárman fordítottak. De elárulhatjuk tüstént, hogy a cseh *Bán bán* megnyugtatóan sikerült. A fordítók közt szereplő Jan Ort alkalmi álnév, aki mögéje rejtőzött, a legjobb cseh műfordítók egyike: Pavel Eisner. Szükségesnek tartjuk itt is kijelenteni, hogy költői klasszikusok fordítása akkor sikerül tökéletesen, ha a munkát kiváló költő-műfordító végzi. Nem törekedhetünk arra, hogy torjedelmes statisztikát kapjunk irodalmunk külföldi sikereiről, hanem arra, hogy a lefordított magyar mű önnön értékénél fogva elfoglalja helyét az olvasók világában. Hisz mi is csak azt érezzük zavartalan örömmel a cseh irodalom magyar fordításaiból, ami kitűnő magyar írói munka. Ezért például csak protokoll-fordítás volt évekkel ezelőtt a szép kiállítású cseh Petőfi-kötet ahhoz a valóban kiváló szlovák Petőfi-antológiához képest, melyet Ján Smrek, pozsonyi szlovák költő produkált.

A prágai *Bán bán* hűséges fordítás, majdnem pontos munka. Csupán árnyalatnyian halványabb az eredetinel, elég sok helyütt. A fordítók azon voltak, hogy Katona óziszt magyar stílusát, verseinek ünnepi komorságú zengését is visszaadják. Ez az, ami nem sikerült úgy, ahogy kívánjuk az ilyesmit. Katona expresszív, rövid, indulatos, túlfűtött verses mondatai könnyű és sima cseh nyelven peregnék, súlyosabb veretkezés nélkül. Ahol Katona ezt mondja: „Isten hozott egy ősznek oltalom-pajzsul”, a fordítás így szól: „Maga az Isten hozott nekem, öregnek védelmemre.” Petur magyarul ezt mondja: „Sajnálhatom így gyengeséged,” amit a cseh Petur egy továbbit: „Nekem fáj, hogy gyöngye vagy.” Másutt az olyan árnyalatok, mint „aranyhegyek zacskóba zárt szcse” „levegő buborékok egész zacskója”-ként szerepel. A magyar szövegben előforduló s nálunk régtől meghonosodott latin szavakat, helyneveket, például Scopusiát, szótárszerűen csehre fordították. Evvel is elsikkadt egy régi jó íz. Amit Katona „vitézi léleknek” mond, azt a cseh fordítók mindössze a „bátran” szóval fejezik ki. Katona nehéz pompájú szavai sok helyütt könnyed fátyolként lobognak. Amit a magyar eredeti tömören egy szó-

val mond el, azt a fordítók kettővel vagy szóismétléssel közvetítik. Ízek és zamatok sikkadnak el lépten-nyomon, amit őszintén sajnálni kell. Nem minden esetben, nem minden jelenetben észlelhető ez, de sokszor.

Nagyjában természetes és realiztikus a *Bán bán* cseh szövege. Némely helyen nagyon szépen hozzákomorul a cseh fordítás az eredetinek komor zengéséhez. Így például Tibore nagy monológja csehül is hatásos és megrázó, sehol sincs zökkenő, zsúfolt ereje döbbenetes. El tudom képzelni hatását a cseh színpadon. S a *Bán bán*, bármily jóleső a cseh fordítás könyvnyi formája, mégis csak színpadon elevenedhetik meg igazán a maga teljességében. A fordítás hálás mesterség, ha a fordítók, amikor színművet fordítanak, munka közben nemesak az olvasót, hanem a hallgatót is érzik. A cseh *Bán bán* színpadra kívánkozik, s joggal reméljük, ha odakerül, megkapja rendezésben s fényben mindazt, ami egy század óta e tragédia megjelenítéséhez nálunk szükséges.

A *Bán bán* cseh fordítását a prágai Orbis könyvkiadó jelentette meg egyezer példányban. A könyv tehát hamar elmerül a könyvtárakban s a szakembereknél, evvel is jelezve, hogy hivatásának csupán előcsarnokában áll, a színpadra-vivés előtt. Természetesen nevezetes esemény a *Bán bán* cseh kiadása nekünk is, nyilván a a cseheknek is. Évtizedekkel ezelőtt *Az ember tragédiája* igaz s megérdemelt sikert aratott Prágában. Hiszünk, hogy a *Bán bán* a színészek ugyanolyan kifejező erővel fogják színre varázsolni, mint Madách nagy művét. Ehhez a Katona József tragédiájának megvan minden érzelmi és művelődéspolitikai előfeltétele is.

A cseh fordításhoz kitűnő utószót írt Rákos Péter. Helyesen említi, hogy Németh Antal mily bölcsen érvelt a *Bán bán* német színpadi sikertelenségével kapcsolatban a biztos sikerrel a szomszéd kis nemzetek színpadain. Hol érthetnék meg jobban a magyarság rettentő erőfeszítését léteért, halálos komorságú magatartását a német hódítással szemben, mint Prágában? Németh Antal annak idején csak a lengyel és horvát színpadokra gondolt. Mi tudjuk, hogy azonos erővel s bármely színpadnál nagyobb joggal idézheti fel Tibore panasztát, Petur keservét, Bánk önmérsztő jellemét, Melinda tisztaságát, Gertrudis dolyfét, az ármányt és csel-szövést egy nemzet léte körül a prágai és

brünni szinpad, a szomszéd nemzet egyazon tapasztalata a kis népeket sárba-tíró, falánk, nagyképű és hazug germán hatalomról. Jól idézi a cseh olvasónak Rákos Péter, hogy Katona a *Bánk bán* előtt egy Zsuzska-dramán próbálta ki erejét.

A husziták nagy vezérének magyar felidézése a XIX. század elején nem volt véletlen. A szomszéd sorsának s erejének értékelése volt benne, ahogyan most a mi létünk ereje és féltése lobog fákljaként a cseh *Bánk bán*ban.

Szalatnai Rezső

## Modern angol drámaesztétika

Két vaskos könyv a dramáról. Mindkettő viszonylag új. Az egyik T. R. Henn *The Harvest of Tragedy* című, háromszáz oldalas műve (Methuen kiadás, London) 1956-ban, a másik Ronald Peacock két-százötven oldalas fejtegetése a színház művészetéről, *The Art of Drama* (Routledge and Kegan Paul kiadás, London) 1957-ben jelent meg. Mindkettő kiváló példa arra, hogy milyen végtelenen különböző, de éppen különbözőségük folytán ítéletmondásra és állásfoglalásra kényszerítő gondolatéptémények keletkezhetnek egyazon témakörben. Az egyik, — Peacock tanulmánya, — esupa rendszer, logika, lépésről lépésre való haladás. A másik műnek viszont már a címe is feltűnést keres: *A tragédia aratása*. És belül is: esupa kép, szín, megvesztegető játék divatos elméletekkel, keresett s néha bizony erőltetett megoldásokkal.

T. R. Henn könyve műfajelmélet. A tragédia kérdéseivel foglalkozik, melyeket az utolsó évszázadokban szinte minden egyes generáció más és más tartalommal töltött meg. Ez alkalommal is annak lehetünk tanúi, hogyan kísérli meg egy tétel újrafogalmazását egy esztéta, aki célul tűzte ki, hogy a XX. század „legmodernebb” eszméit veszi igénybe mondani-  
valója igazolására.

Kiinduló pontja teljesen józamus hangzik: szóról szóra leírja egy hasábon Aristotelésnek a tragédiára vonatkozó legfőbb kijelentéseit s mellé, — forgatókönyvszerűen, — azokat a kérdéseket, melyek a ma emberében önkéntelenül megfogalmazódnak a régi sorok olvasásakor. Elfogadható az a módszer is, ahogyan kifejti elgondolását, mely szerint a tragédia műfajának minden bizonytalanságával valami olyan belső „struktúrája”, mely éppen e műfajra jellemző s minden tragikus műben egyaránt megtalálható. Szépek és találóak azok a képek, melyeket e belső struktúra meghatározására, szemléltetésére kikeresett. Az első ilyen kép: „a háló”. A háló, melyet egy külső erő mozgat, melyen belül egy ideig viszonylagosan szabad a körülfogottak mozgása, melyből néha-néha megkísérli egy-egy

hal a kitörést, de amely a kérielhetetlen külső erő hatására egyre összebb szorul s egyre kilátástalanabbá teszi a szabadságért, az életért folytatott küzdelmet. Ez az egyre fokozódó szorítás okozza azt a szorongást, melyet a tragikus hős sorsa miatt érzünk s megismervén a külső erő kérielhetetlen fölényét, megtapasztalván, hogy a háló hibátlan s nem lehet belőle menekvés, a tragikum érzése fog el bennünket. — A másik kép: „a rúgó és ravasz”. A dráma indítása pillanatában, de legalábbis az expozíció során egyre jobban megfeszül a rúgó, s a néző is egyre feszültebben figyel, várja a pillanatot, amikor a felgyűlt energia felszabadul. A döntő fordulatnál, — mely látszatra jelentéktelen is lehet —, „meghúzzák a ravaszt” s a katasztrófa elkerülhetetlenül, kérielhetetlenül bekövetkezik.

A szerző ezután a tragédia etikai problémáját veti fel s ettől kezdve bonyolult útvesztőbbe gabalyodik, mert alapkérdéseit keresztény-idealista-metafizikus-pszichoanalitikus eszközökkel közelíti meg. Így például megállapítja, hogy háromfajta tragikus vétség van: intellektuális (a tévedés), érzelmi (a szenvedély) és morális (a bűn), majd kifejti, hogy mindhárom szituáció „Isten alá rendelt”, tehát végülis „jónak kell lennie”. Ezután a „Mitosz, ritus és feloldás” című fejezetben a tragikus hősök archetipikus megformálásáról beszél s a Jung-féle gondolatvilág a tanulmány egész hátralévő részében hatása alá keríti. Ezekután szinte természetes, hogy a szerző a tragikus művészetben „limes-alatti” — élményeket keres és megállapítja, hogy a drámaírók nemtudatosan választanak ki hőseikül bizonyos östípusokat.

Dramatörténeti elemzéseiben Shakespeare-t, Racine-t (a „már-várvoltárt”), Ibsen-t, Shaw-t, az ír tragikusokat (Yeats, Synge és O’Casey), Eliot-ot és a „Franciaországba vándorolt görög szellemet” (Sarte, Cocteau, Camus és Anouilh görögtémájú darabjainak ürügyén) tárgyalja. Erdemlegesebb eredményt azonban nem lehet kihámozni e fejezetekből; csak példának

említjük meg, hogy Henn szerint Shakespeare *Leárjében* ötfajta őstípus szerepel: az Ember—Vadállat ellentéte; a Bolond és a Vak figurája, akik tulajdonképpen az Ember komponensei; a Meztelenre-Vetkötetett-Király típusa, s végül a a Tengerrel (itt Viharral) harcoló arche-típus. A történeti jellegű fejezetek legnagyobb hibája, hogy a tragédiát, tragikumot és a tragikus hősokeket korra, társadalmi-történeti háttérre való tekintet nélkül, „egy kalap alatt” tárgyalja s valami időfeletti „tragikumot” szeretne kihámozni belőlük. (Egyedül O’Casey esetében kénytelen megemlékezni arról, hogy az írek „hűsvéti felkelése” s az ezt követő „zavargások” kellett, hogy némi hatást gyakoroljanak az írora.)

Az időfeletti tragikum meghatározása azonban szükségszerűen sikertelen marad és Henn könyve utolsó fejezetében, az „aratás”-ban egy semmitmondóan tág definícióval kénytelen megelégedni, miután sietve még azt is megkísérelte, hogy a keresztségesség eszmévilágával összeegyeztesse tételeit. Végső meghatározása szerint a tragédia „Egy vagy több, bár elhatárolt időbeli eseménysorozat szerves teljessége, melyet színpadi bemutatás céljaira esztétikai egységbe tömörítették s mely elsősorban emberi konfliktusokat, szenvedést és nyilvánvaló elbukást ábrázol.” Bizony szegényes eredmény!

\*

Lényegesen más képet mutat a Ronald Peacock könyve a dráma művészetéről. Maga az egyszerű cím is többet takar, mint amennyit mond. A szerző ugyanis, hogy közelebb juthasson a dráma művészetének magyarázatához, elsősorban arra az alapvető kérdésre igyekszik választ adni: hogyan lehet az, hogy a különböző részművészetekből összeálló teljes színpadi produkció végülis egyetlen művészi egységnek számíthat? Ezért feladatául tűzi ki, hogy megkeresse, mi a közös a művészetekben, hogy azután ezen a közös alapon kösse össze a színpadi előadás alkotó elemeit.

Szinte teljes esztétikai rendszer bontakozik ki gondolatmenete során előtűnik, melynek megvan az a nagy előnye, hogy kiinduló alapjául mindig a valóságot, a létet veszi. A szerző rengeteg meggyőző példával bizonyítja, hogy a művészi megformálás első lépéséül a „képalkotás”-nak ábrázolásnak fordítható „imagery”-t kell tekinteni, melynek mindig megjelenítő feladata van. Egy realista esztétika körvonalai rajzolódnak így ki, melynek eredménye, hogy még az úgynevezett nem-ábrázoló művészetek mélyén is (építészet,

muzsika) megtalálja a „képet”, — bár itt, ezeknél a művészeteknél specifikus „formula-képek” alakjában. Külön fejezetet szentel a művészet és tapasztalat kapcsolatának. Részletesen elemzi azt az élményt, amikor a művész, majd később a műélvező mintegy újra éli, újra játssza a művön keresztül a valóságot, s bebizonyítja, hogy éppen ezért tulajdonképpen minden művészet (nemcsak a dráma) megjelenítő erejű. Meggyőzően mutat rá arra is a szerző, hogy a szó és a zene, a mondatok és a muzsika milyen bensőséges kapcsolatban vannak egymással. Jelentős az a megállapítása, hogy éppen a szó és a zene kapcsolata mutatja a legvilágosabb példáját annak az összeszövődésnek („inter-texture”), mely a különböző alapananyagú művészetek között fennállhat. Az emberi hang a közvetítő a megfogalmazott gondolat és a zenei kifejezőmód között. Ez a gondolat egyébként magában rejtje azt a tételt is, hogy tulajdonképpen a különböző művészetek összefogásának, összefonhatásának lehetőségeit az ember jelenléte a művészetben teremti meg igazán.

Peacock ennél a pontnál érkezik el oda, hogy megvizsgálja a dráma, pontosabban a színház művészetét. Egyeztetési és felhasználja az eddig elért eredményeket s a képalkotás elméletét most a drámára kezdi alkalmazni. Az elemzés érdekében szétválasztja ugyan a drámai szöveget a színész munkájától, de teljes biztonsággal mutat rá, hogy az élő színész által előadott drámai szöveg, a dialógus az a gerinc, mely a színpadi művészeteket tulajdonképpen tartja. A többi alkotóelemek (díszlet, jelmez) kettős feladatot töltenek be: részint kiegészítik a figurákat, hiteles környezetet teremtv köréjük, részint viszont arra is alkalmasak, hogy bizonyos érzelmi tartalmakat közvetlenül fejezzenek ki (torükkal, arányaikkal) és hogy elsősorban színeikkel egy-egy hangulat „képet” idézzék fel a szemlélőkben.

Rendkívül érdekesek a szerzőnek azok a fejtegetései, melyekben megállapítja, hogy nemcsak a beszédnek, az irodalmi szövegeknek lehetnek kép-szerű fordulatai, metaforái, hanem bizonyos alkalmakkor, a drámák íróinak tudatos alkotó munkája nyomán az egyes szereplőket, a mű belső struktúráját, sőt a teljes művet is „kép”-nek lehet felfogni s a darab általánosabbá váló jelentése éppen ezekben az átfogóbb képalkotásokban rejlik.

Mivel az ember a drámai művészet központja, ezért természetes az is, hogy a művek témáikat elsősorban etikai, morális és lélektani problémákból merítik. Világosan látja a szerző, hogy a dráma,

éppen megjelenítő jellegénél fogva (épp-  
úgy, mint a színész művészete) a közösség  
közreműködése nélkül — és itt Peacock  
nem a „közönség”-re gondol — létre sem  
jöhet, és hatását ki sem fejtheti. Ez a  
kölcsonhatás, illetve ennek lehetősége ala-  
kítja ki a drámai, illetve színházi művészet  
természetesen kialakuló főformáit, mű-  
fajait is: a tragédiát és komédiát.

Utolsóelőtti fejezetében a dráma és  
„költőiség” viszonyát elemzi és felhívja  
rá a figyelmet, hogy a színház költőiségét  
nem egyes sorok, vagy szépen csengő  
rímek képviselik; a teljes kompozíció  
igényli a „költői” minőséget minden  
alkotóelemével együtt. A részek és az  
egész viszonya is jelentést nyer ily módon  
s ez a jelentés minőségileg több, mint az  
esetleges részlet-szépsegek.

Befejezésül Peacock még egyszer hang-  
súlyozza, hogy minden művészet s így a

dráma művészetének is lényege a külön-  
böző „kép-fajták” szoros összeszövődése:  
akusztikus és vizuális, scenikai és zenei,  
ritmikus és festői „képek” közös funkcióban  
egyesülnek: a szerzőnek az életről alkotott  
képe tolmácsolásában. A drámában a  
*cselekvő színész* e művészi textura legfőbb  
hordozója a maga végtelen emberi gazdag-  
ságában.

Peacock nem marxista esztétikus. Rea-  
lista kiindulópontja, szemléletmódja és  
logikája mégis sokszor a marxista—leni-  
nista esztétika határáig jut el. Olykor meg  
éppen csak bizonyos műkifejezések hiánya  
(így például a számára minden bizonynal  
nagy hasznot jelentő „tükröződési elmé-  
let” tudomásul nem vétele) érezteti, hogy  
a szerző más előfeltételezésekből indult ki.  
Mindent egybevetve azonban a könyv  
értékes, gondolatokban gazdag és haszon-  
nal forgatható.

*Székely György*



HOPP LAJOS

## A levélműfaj a XVII. századi francia irodalomban

## I.

*A levélműfaj keletkezése és fejlődése a XVII. század első felében*

## 1.

A francia levélirodalom leggazdagabb és legeredetibb századának pusztá áttekintése és jelentősebb képviselőinek vagy csoportjainak jellemzése is túllépné egy tanulmány terjedelmét. A szakirodalomban található összefoglalók szerzői a hatalmas anyag formális-rendezésére és bemutatására törekedve általában nem fordítanak kellő gondot a műfaji problémákra, s a részletekbe vesző megállapítások nyomán a levél útja nehezen követhető. Célszerűbb a figyelmet a műfaj kialakulásának és fejlődésének kérdéseire összpontosítani, s így közelebb jutni a művészi tökélyre emelkedett klasszikus levélforma irodalmi és társadalmi összefüggéseinek vizsgálatához.

A levélről mint francia irodalmi műfajról csak a XVII. század elejétől kezdve beszélhetünk, amikor egy meghatározott társadalmi osztály adekvát kifejezési eszközévé válik, azaz a szokásos értelemben vett funkciójától eltérve, egy történelmileg kialakult közösség mondanivalójának *par excellence* közvetítője lesz. A levélműfaj a szerves irodalmi fejlődés része, bár létrejöttének feltételei nem minden ponton esnek egybe más klasszikus műfajok megszületésének körülményeivel. Ezért az általános irodalmi összefüggések mellett ügyelni kell a műfajon belüli árnyalatokra, mint a kor által sugalmazott ízlésbeli

motívumokra, valamint az osztálytartalmat is hordozó nyelvi jelenségekre. A dolgozat az utolsó évtizedek francia szakirodalmából elsősorban az utóbbi évek legfrissebb termésére támaszkodik, a maradandó múlt századbeli tanulmányok és az egykorú forrásművek mellett. A XVII. századi francia levélműfaj tanulmányozása egyben előmunkálat a magyar levélirodalom soronkövetkező vizsgálatához.

A XVII. század előtti évszázadok levélirodalma a renaissance korában jut el a műfaj kialakulásának közepébe. Az első tíz századból túlnyomórészt csak az *Újszövetség* példájára írt latin nyelvű pásztorlevelek és hivatalos egyházi írások maradtak fenn. A ritka dokumentumok közé tartozik Alcuinnak Nagy Károlyhoz intézett kétszáznál több politikai, csillagászati, retorikai és teológiai tárgyú levele. Levelezése az úgynevezett Karoling-renaissance korai levélkultúráját sejteti. A kommunális mozgalommal megindul a társadalom újjászerveződése, szaporodnak az egyházi adminisztráció levelei, történelmi érdekességük mellett irodalmi jelentőségük elenyésző. A legbecselesebb XII. századi levelezések között tartják számon Saint Bernard, Jean de Salisbury neves skolasztikus és Abailard filozófusi hírért is elhomályosító legendás szenvedélyű leveleit.

A XIII. század elején Fülöp Ágost megalapítja az egyetemet s jogot ad

az egyetemi posta felállítására, mely rendszeres működésével a világi levelezés terjedését mozdítja elő. A fennmaradt, nyilvánosságnak szánt, tudós tárgyú levelek irodalmi értéke jelentéktelen. Az ebben az időben szokásos levélfajta szabályait már oktatták, s a *Summa dictaminum* néven foglalták össze. Az anyanyelvű levélírás első nyomai a XIV. század második feléből, a középfrancia nyelv időszakából maradtak az utókorra; íróik: királyok, pápák, seigneurök. Hamarosan két tényező járul hozzá a levélimrodalom fellendüléséhez.<sup>1</sup> A XVI. századig létre jönnek a hivatalos és magánlevelezés elterjedését elősegítő technikai feltételek, melyek nem függetlenül az anyagi okoktól, elsősorban az uralkodóknak és főuraknak, az egyházi köröknek és az egyetem leveleinek továbbítására korlátozódnak.

A társadalmi kapcsolatok csak a renaissance-szal, az erőteljesebb polgárosodással válnak szervezettebbé, majd a spanyol és az olasz befolyás közreműködésével, a gáláns udvari élet meghonosodásával jutnak el rendezettebb formákhoz. Az egységes francia nemzet létrejötte magával hozza a polgárságra támaszkodó központi hatalom megerősödését a kis királyok megfékezésére, az uralkodó arisztokrácia ellensúlyozására. A nemzetté válást kísérve formálódik a közös francia kultúra és az irodalmi nyelv, melynek kiművelésére és finomítására a Pléiade után szakadatlanul folynak az egyre tudatosabb kísérletek a következő században is. A békés életkörülmények megállapodását azonban hátráltatják a XVI. századi belháborúk s a társadalmi érintkezés ziláltsága, a közlekedés bizonytalansága nem kedvez a levélimrodalom kibontakozásának.

A nagyarányú anyagi és szellemi fejlődés az európai vérkeringésbe kapcsolódva mégis fellendítette a levelezést, és Franciaországban is megjelent a renaissance jellegzetes levéltípusa, a humanista levél. A humanista epistola az antik levélminták felújításával terjedt el Európa-szerte, s eredetét tekintve Petrarca és Erasmus nevéhez fűződik. Mint irodalmi műfajt nehezen lehetne egy nemzeti irodalom tulajdonába sorolni; leginkább az olasz renaissance tarthat rá igényt. Számos francia művelője közül Guillaume Budé (1468–1540) a legjelentősebb. Levelezői között találhatók Erasmus, Morus Tamás, Rabelais, Alciat, Bérault. A levelek nagy része latinul és néha görögül íródott, mégis az anyanyelvű levelezés ugrásszerű növekedését kell kiemelni.

A XVI. század íróinak és költőinek igen kevés levele maradt fenn. Rabelais, Joachim du Bellay, Ronsard és Montaigne alig egy tucatnyi latin és francia nyelvű levélről nem mondható el, hogy az ifjabb Plinius levélíró művészetéhez hasonló gonddal készültek. Egyszerűen magánügyeik intézésére szolgáltak, a művészi szándék nyomai nélkül. Bizonyos műgondra való törekvés mégis észlelhető az ötvenes évek után feltűnő anonim kiadásokban. Pl. *Le stille et maniere de composer, dicter et escrire toute sorte d'epistres ou lettres missives*. (Lyon 1555. 1579.) — A Cicero és az ifjabb Plinius modelljeit követő Étienne Pasquier (1529–1615) barátait már nemcsak egyszerű francia nyelvű levelek írására kérte: „non toutefois sur l'exemple de ceux qui ne nous discourent que des nouvelles de leurs maisons, dont nous

<sup>1</sup> XI. Lajos megalapítja a Királyi Póstát (1464), mely a királyi szolgálat közben magánküldemények továbbítására is vállalkozik. A manufaktúrák több és olcsóbb papírral (papier de chiffons) látják el a bővülő piacot.

n'avons que faire, mais en entrelaçant les matières sérieuses de quelques gentilleses d'esprit".<sup>2</sup>

Az egyházi levélfírók közül meg kell említeni a Fénelon által oly nagyra becsült d'Ossat kardinális szép stílusban írt leveleit, s a Reformáció hatalmas levéltudalmából a száraz, merev egyházi nyelv folytatóját, Kálvin Jánost.<sup>3</sup> A politikai személyiségek sorából a navarrai királynőnek, Marguerite d'Angoulême-nek, Stuart Máriának és Medici Katalinnak a levelei érdemelnek figyelmet. A gáláns élet igazi levélfírójának a század végén IV. Henriket tartják, kinek nyelve, stílusa még a közönséges beszéd, a „parler”, mintsem a társalgó hangneme, a „causerie” megkülönböztető jegyeinek hordozója.

E sokféle összetevőből, az antik irodalom és a XVI. század levélkultusza közvetlen folytatásaként születik meg a levélműfaj, melynek bölcseje az új politikai és nyelvi feltételek által meghatározott társasági szellem lesz, s újdonságában is magában hordja a változó ízlés szerves előzményeit.

## 2.

A XVII. század eleje kedvezett a művészetek fellendülésének.<sup>4</sup> IV. Henrik s a megszilárduló királyi udvar a főnemesség és a polgárság egyensúlyát, a Nantes-i Edictum a viszonylagos belső békét próbálta megteremteni. A Mediciek pártfogásával a képzőművészetek, különösen az építészet remekei jönnek létre, a királyi mecénások részére francia, spanyol, olasz mesterek készítik a ma is csodált ikonográfiákat, udvari muzikusok hódolnak újra a királynő előtt. Mal-

herbe, a király udvari költője a „modern” francia költészet nyelvét alkotja meg. Guez de Balzac (1597—1654) az új prózai stílus kimunkálásán fáradozik. A Párizsban központosuló politikai és művészi élet inspiratív módon siettetette a társas élet kivirágzását, az arisztokrata szalonok hirtelen elterjedését. A központosított monarchia erősödése során a hatalomból kiszoruló gazdag főúri réteg a politikai ambíciók és a háborús kalandok helyett a csillogó, tétlen udvari életben talál kárpótlást, és megteremti az udvartól némileg független fényűző életmódját is. A paloták pompás termei a kegyosztó dámák és a hadfiakból gáláns lovagokká alakuló udvaroncok csevegésének, a fennkölt modornak és ízlésnek iskolái lesznek, ahol a társaság törvényei mindenkire nézve kötelezőek. A választékos, finom tónusú társalgás volt ennek a különleges helyzetet elfoglaló kis előkelő világnak az egyetlen foglalatossága. A város vagyomban bővelkedő nemessége és polgársága, mely az egész század folyamán hű követője az udvari és főúri szokásoknak, utánozni kezdi az új életstílust, s így csakhamar tanúi leszünk a „nagy század” társasági körei megszületésének.

A Rambouillet palota kezdetben nem volt jelentősebb a többi szalonnál, de a párizsi elit-közönség összefogásával és csaknem félszázados működésével az első helyet foglalja el. La vicomtesse D'Auchy és Mme des Loges szalonja befogadja a pedantizmus képviselőit is. Rambouillet márkinő társasága csak a pedantéria balzaci válfajának ad helyet. A szalon-

<sup>2</sup> *Dictionnaire des Lettres françaises. Le seizième siècle.* Szerk.: Mgr Georges Grente, Albert Pauphilet, Mgr Louis Pichard és Robert Barroux. Paris 1951. 299.

<sup>3</sup> Teljes levelézse *Thesaurus Epistolicus Calvinianus* címmel jelent meg 1863—1900. Több mint 4200 latin és francia nyelvű levele tizenegy kötetet képez.

<sup>4</sup> René Crozet: *La vie artistique en France au XVII<sup>e</sup> siècle (1598—1661).* Les artistes et la société. Paris 1954. Művében sokoldalú, osztályok szerint tagolt összefoglalást ad, részletes társadalomtörténeti megvilágításban.

élet nem állt távol az akkori értelem-  
ben felfogott irodalomtól. A heroikus  
és gáláns műfajok középszerű írói  
mellett Corneille, La Bruyère is meg-  
fordult itt, igaz, hogy nem részesül-  
tek oly meleg fogadtatásban, mint  
Voiture tréfái. Az irodalmat csak  
játéknak, szellemes időtöltésnek tekint-  
tették, nem a mondanivalóra, hanem  
az elmondás módjára ügyeltek. A pré-  
cieuse divatot megelőző ízlés-periódus  
kezdődik meg, amely a klasszikus iro-  
dalmi nyelv kialakulása szempontjáb-  
ól sem elhanyagolható. A születésé-  
ben még szűk körökre korlátozódo  
fényűző társasági életnek a költészet  
miniatűr műfajai mellett a legkifeje-  
zőbb és legkönnyebben művelhető  
irodalmi műfaja a levélforma volt.

A levélműfaj jelentkezését a rend-  
szeres levélírás első művelőjétől, Jean-  
Louis Guez, seigneur de Balzac levelei-  
nek kiadásától (1624, 1627) keltezik.  
A római utazásáról visszatérő (1622)  
s a politikai élettől teljesen vissza-  
húzódo földesúr, saintonge-i reziden-  
ciájából írja 27 könyvnyi levelét ismer-  
őseinek, párizsi barátainak. A „Chare-  
rente-i remete” újszerű írásai elbűvöl-  
ték a szép kifejezésmódért rajongó tár-  
sasági hölgyeket, és különösen a Ram-  
bouillet szalonban arattak óriási si-  
kert. Mivel e zárt újságok<sup>5</sup> nélküli,  
a beszédtemát keresve kereső szalon  
életben minden kis hír, egy érkezett  
levél szenzációt jelentett, a levelek  
hallatlanul gazdag anyagot ölelhettek  
fel, a morális és politikai elmélkedés-  
től a magán és közélet minden vonat-

kozásáig. A balzac-i levél keletkezésé-  
nek pillanatában a távol levőkkel való  
beszélgetés volt, s ezért találó, és a  
műfajt is jellemző az olyan értelmű  
megfogalmazás, mint a „conversation  
à distance” vagy „une causerie pro-  
longée”. Az összekötő kapocs a posta,  
mely e fél-magán jellegű levelezés el-  
terjedését szerencsés módon segítette  
elő.<sup>6</sup> A hírközlés eszközei ki tudták  
elégíteni, sőt fokozták a társalgás  
szenvedélyének e sajátosan megnyil-  
vánuló divatát.<sup>7</sup> Alkalmat és időt  
hagytak a levelek színes anyagának  
összegyűjtésére, megszerkesztésére;  
ugyanakkor nem kedveztek viszony-  
lagos elégtelenségükkel a szószaporí-  
tásnak, a csevegő tónus ellaposodásá-  
nak. Amikor Balzac útnak indította  
első kézzel írott leveleit, azok pár  
napon belül eljutottak az újdonságra  
szomjas arisztokrata közönséghez.

### 3.

A levélműfaj kronológiai fejlődését  
tekintve a következő főbb levélíró  
típusok találhatók: Balzac (1597—  
1654), Vincent Voiture (1598—1648).  
Marie de Rabutin Chantal, Mme de  
Sévigné (1626—1696). A változatokat  
gondosabban megkülönböztető fel-  
osztás nem mellőzheti a Voiture és  
Mme de Sévigné között átmeneti  
típusként jelentkező elsőrangú leve-  
lezőt, Roger de Rabutin, comte de  
Bussy-t (1618—1693) és a század  
utolsó kiemelkedő nőalakját, Fran-  
çoise d'Aubigné, Mme de Maintenont

<sup>5</sup> A század első felében csak egy újság létezett, s hetenként egyszer jelent meg négy oldalon, általános tudósítással: *La Gazette de France*, alapítva 1631-ben. A *Le Mercure Galant* 1672-től kezdve jelent meg negyedévenként, majd havonta.

<sup>6</sup> IV. Henrik reformjai után Richelieu a magas árakat is szabályozza. A hét egy-bizonyos napján rendszeresen közlekedik a postakocsi Párizs és a királyság nagyobb városai között. Mazarin tökéletesíti a hálózatot, és XIV. Lajos uralma alatt már 900 postairoda működik. Hetenként kétszer fordul a posta, Párizs és Marseille között öt nap, Bretagne-ból Provence-be tíz nap a levél útja. Párizs negyedein belül hivatalos levélközvetítés bevezetésére, a postaládák felállítására 1653-ban történik kísérlet, a postabélyeghez hasonló rendszer bevezetésével. A kísérlet megbukott, és csak jóval később vezették be újra.

<sup>7</sup> Figyelemre méltó párhuzam vonható a felújuló kis prózai műfajok — Discours, Entretiens, Maximes — virágzásával.

(1635—1719). Az előkelő társaságbeli életformában gyökerező, művészi színvonalú irodalmi levél igazi képviselői ők, s leveleik képezik a műfaj vizsgálatának valódi alapanyagát. A klasszikus irodalmi levél megkülönböztető vonásai az alábbiakban összegezhetők: a társalgó hangnem uralkodó jegye, azaz a nyelvnek a közönséges „parler”-től eltérő használata; a félmagán jelleg, vagyis a kisebb nyilvánosságot is feltételező levélírói szándék (a szalonokban körözött levelek); és a fentiekkel együtt járó bizonyos nyelvi és szerkesztési műgond. Eszmei szempontból mint általános vonást, a nemesi múlt felé hajló arisztokrata magatartást kell megjelölni. A levél művészi csúcspontját e műfaji jegyek nyugodt harmóniájában éri el, melyet csak az egyéniség, a közösségi—társasági élet által meghatározott, de annak sablonjaiból kibontakozni akaró individuum alkothat meg.

A nem rendszeresen levelezők is művelték e műfajt, de az irodalmi levél reprezentáns alakjai a körülmények miatt állandó levelezést folytató személyek voltak, akik a tehetőséget sem nélkülözték. A társasági élet műveltségének gyorsütemű emelkedésével párhuzamosan fejlesztik a „műgond”-ot kevesek által elért magaslatra. Nem tudatos írói szándék feltételezéséről van szó, mint a nagy klasszikus műfajok esetében. A szépért, az előkelő tónusért való versengés sajátjává tette az egykorú levélíróknak a tetszeni vágyás művészileg ösztönző gondolatát. A „l'art de plaire” különösen a század második felében válik a művészetek mozgatójává,<sup>8</sup> magas fokú megnyilatkozása a

levélirodalomban a tudatos írói magatartást pótolta. A levélírók nagy számának jellemzésére, egyben a kronológia háttérének bemutatására például szolgálhat a levélirodalom főbb csoportjainak felvázolása. Braunschwig,<sup>9</sup> Roustan,<sup>10</sup> és Trolliet<sup>11</sup> csoportosítása némi eltérésekkel megegyező: mondaine csoport, irodalmi csoport (nagy írók), politikai, vallási, bourgeois (in-dépendants) csoport.

E csoportok nem tekinthetők merev elhatárolásnak, hiszen lényegében a két nagy osztály által alkotott arisztokráciáról van szó, ahol a származás mellett a betöltött hivatalos funkció is döntő. A nemességnek és a polgárságnak legfelső rétegei az osztályharc ellenére ebben a században találkoztak legtöbb ponton a művészeti, vallási és a társadalmi élet más területein. Ha kísérletet tennénk az osztályok szerinti tagolásra, érdekes összeshívódás mutatkozna. Az első csoport bázisát az arisztokrácia alkotja. Elsősorban Mme de Sévigné, Bussy-Rabutin és Mme de Maintenon levelezőiből tevődik össze, másik része Mlle Scudéry, la duchesse de Montausier, és Marquise de Rambouillet környezetéből. A nagy írók a divatos levélírástól tulajdonképpen távol maradtak, szerepük mégsem hanyagolható el. Malherbe, Descartes, Corneille, La Fontaine az előbbi, Racine, Pascal, Boileau, Molière (levele nem maradt fenn) a polgári osztály sarja. A politikai levelek egyik részét a királyok, hercegek, államférfiak írják, mint IV. Henrik, XIV. Lajos, Richelieu, le prince de Condé, a másikat a hivatalnoki kar kiemelkedő egyéniségei, a nagy miniszterek, akik között olyan

<sup>8</sup> *Dictionnaire des Lettres françaises. Le dix-septième siècle.* Paris 1954. 286. Classicisme (Daniel Mornet)

<sup>9</sup> Marcel Braunschwig: *Notre littérature étudiée dans les textes. I* (Dès origines à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle). Paris 1927. 445.

<sup>10</sup> M. Roustan: *La Lettre. Évolution du genre.* Paris. 55.

<sup>11</sup> L. Petit de Julleville: *Histoire de la littérature française dès origines à 1900.* Tome V. Paris 1898. 602. Benne: M. Émile Trolliet: *La littérature épistolaire au XVII<sup>e</sup> siècle.*

igazi polgárokat találni, mint Colbert vagy Fouquet. A vallásos tárgyú levél képviselőinek köre sem homogén. A felső régió a nemesi rétegekből toborzódik; a nagyvilági élet, a szalonok világa az alacsonyabb rangú papság között is talál követőket. Külön szint és lényeges különbséget mutatnak a janzenisták és a protestánsok levelei. A polgárság részére fenntartott csoportot függetleneknek is nevezik. Ez a szókapcsolás nem pontos, mert olyanok is ide tartoznak mint Saint-Evremond (Charles de Saint-Denis, seigneur de), Ninon de Lenclos, le comte Antonie Hamilton, le marquis de Lassy, le marquis de Racan, akik különböző fokon a nemesi eszméktől való elfordulást jelentik. Az úgynevezett polgári független szellemek, a jellegzetes burzsoák, egyben a levélírás kitűnő művelői is voltak, s leveleik inkább az osztályvonások nem eléggé ismertett oldaláról, mint sem művészi szempontból fontosak. A természetes stílus felé jelentenek előrehaladást Guy Patin, a párizsi orvosi egyetem dékánja, Olivier Patru ügyvéd és Maucroix vidéki kanonok, valamint a leveleiről is nevezetes Nicolas Poussin.

Valamennyi csoportot a mondainité, az udvari, a nagyvilági, a nemesi vagy polgári társasági szellem fűzi össze, s ennek, erős formai, nyelvi árnyalatok ellenére bizonyos stílusbeli egyöntetűség a következménye. Célszerűbbnek látszik az önkényesen létrehozott csoportok helyett a mondaine körre jellemző kronológiai vizsgálat, szem előtt tartva a megkülönböztető osztályvonásokat. Balzactól kezdődően követhető a levél felfelé ívelése a tökéletlenségtől a befejezettségig a század utolsó évtizedéig, illetve a XVIII. században történő újabb, fokozatos átalakulásig, majd

a műfajnak a forradalom után bekövetkező elhervadásáig.

#### 4.

Guez de Balzac leveleiben a műfaj elemei még nem olvadtak egységbe. Ő maga nem lévén társalkodó típus, inkább nehézkesen utánozta, mintsem természetesen adta vissza a csevegő hangnemet. A kezdet és a befejezés udvarias szólamai legtöbbször mesterkélték, sablonosak. Az írói tudattal párosult akadémikus műgond nyomai és a fontoskodó mondanivaló alapján később a „lettre sérieuse” művelőjének tekintették. Az irodalomtörténészek, a kortársak véleményére támaszkodva, sikerének titkát csak nyelvi okokkal magyarázták. Fáradságosan kimunkált tudós stílusa felmérhetetlen hatással volt a párizsi hallgatóságra, ahol szépen és okosan igyekeztek társalogni, kerülve minden nyelvi durvaságot. Balzac főtörékvése pedig az volt, hogy megtisztítsa a francia nyelvet minden archaizmustól, latinizmustól, italianizmustól, provincializmustól, a ráülepedett terhes elemektől, melyek a nemzeti fejlődés és önállósulás útján Malherbe után a prózában is szembetűnővé váltak. Átalakította az addig utánzott latin mondat-modellt, s megalkotta a tudósan ritmizált és gondosan harmonizált „periódus”-t. Olvasóit a fogalmazás tisztaságára és pontosságára, a periódus felépítésére (egynesúly, ritmus, harmónia) tanította. Nem Rabelais és Montaigne prózájának folytatója; Descartes tudományos stílus hosszú mondatait kedvelte, s modernizálása után ezt a mondat-típust találta megfelelőnek „nagy és komoly” gondolatainak formábaöntésére. Mert Balzac leveleinek java nem lényegtelen mondanivalóval van tele, mint ahogy ezt régen állították.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Ezzel szemben újat jelent Antoine Adam Balzac-képe. *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris 1948. Tome I. 241. Guez de Balzac nem tévesztendő össze a regényíróval, Honoré de Balzac-kal (1799–1850).

Ő maga tökéletes alakja a leveleit mohón olvasó társaságnak. A politikai pályafutás kudarcra után birtokaira visszahúzódó művelt főúr az irodalmi érvényesülésben keres kárpótlást. Levelei tele vannak a hatalom utáni nosztalgiával, a nemesi morál és politika maximáival, az abszolutizmussal szembeni titkos ellen-szenvével, mindazzal, ami ezt a különleges osztályhelyzetű arisztokrata társaságot bensőleg legjobban foglalkoztathatta. Ennek ébrentartása és kifejezése a levelek igazi eszmei célja, s ez a magatartás a talaja azoknak a stílus-sallangoknak, melyek nyelvét hamarosan elavulttá teszik. A terjedős levelekben megnyilvánuló rejtett politikai szónoklat dagályosságra, a nemesi öntudat túltengése fellengzősségre, az érvényesülési vágy meszterkéltségre, tettetésre, állandó hatás keresésre készítette. Az újszerű levélforma és nyelve mellett éppen politikai mondanivalója ragadta meg az arisztokratákat, és Voiture ezt a visszhangot fogalmazta meg, mikor azt írta neki: „Toute la France vous écoute.” Balzac már az első könyve megjelenése után elnyerte a „Grand Épistolier de France” címet, s tekintélye a század közepéig meghatározta a levélírás szabályait. A gyors sikert elősegítette, hogy a Palais royal köré tömörülő kiadók és könyvközvetítők itt, a nagyvilági élet középpontjában egymást sűrűn követő kiadásokban adták közre a jó üzletet jelentő divatos műveket.<sup>13</sup>

Balzac mint a francia próza reformjának kezdeményezője jól ismerte a levél előzményeit és antik példáit, művei között egy könyvnyi latin nyelven írt levél is megjelent. Az antik írók nyomán irányította a figyelmet az általános morális, politikai, filozófiai kérdésekre. Leveleinek ke-

letkezésében valószínűleg szerepe van az olasz befolyásnak is, mely hosszú római tartózkodása után feltételezhető. A levelek újdonsága, nyelvének „modernsége” a meghatározott történelmi pillanatban jól érvényesült, de a Fronde után politikai máxiáival együtt elavult. Csak a fennkölt stílust és magatartást folytató „honnéte homme”-nak a harmincas évek után kialakuló eszménye hosszabbította meg élettartamát, még számos olvasója akadt, de utánozni senki se merte. Mikor a Rambouillet palotában 1638-ban megjelent, Voiture szelleme is otthonos volt, s hamarosan szemben áll a két párt: Chapelin—Conrart—Balzac és Voiture a híveivel. A hallgatóság egy része közvetlenebb, könnyebb stílust igényel, az elegancia, a világosság és a nyelvi tisztaság megtartásával. Balzac-kal egyidőben Voiture levelei elégték ki az új igényeket, és visznek élénkebb színeket az előkelő párizsi hölgyek fáradhatatlan társalgásába.

## 5

Balzac levéltípusával való szembeállításuként Voiture-t a „lettre légère et spirituelle” képviselőjeként tartják számon. A gálans közönség előtt közismert leveleit közvetlenül halála után adták ki. Abban a mértékben ahogy a „parler Balzac”-ot, a fárasztó hosszú mondatokat kezdik elhagyni, teret hódít Voiture könnyed, ékes stílusa. A társaságba való bejutását a Monsieur (Gaston d'Orléans, XIII. Lajos öccse) pártfogolta, akinek belső bizalmasa volt. A század első felében az írói foglalkozásból élő „auteur”-t általánosan megvetették, s ha nem akart éhen veszni, vagy szolgálatot keresett, vagy beneficium és pensio után hízelgett. A leggyakoribb

<sup>13</sup> Balzac művei 1624-től négy évtized alatt 30 kiadásban láttak napvilágot. Corneille művei pl. 1644-től 1700-ig 20 kiadást értek meg.

a különféle „secrétaire”<sup>14</sup> megbizatlás, mint Tristan l’Hermite-é vagy Voiture-é. A nagy tehetségek XIV. Lajos idején<sup>15</sup> magas udvari tisztéseket kaptak. Voiture kezdetben Mme des Loges szalonját látogatta, a Rambouillet palotában 1625-ben jelent meg. Később a híres polgári précieuse-höz, Mme de Saintoth szalonjához fűzték állandó szálak. A Rambouillet palota kék termében már megjelenésekor beérkezett a „roturier” (a nem nemesi származású, vagyis polgár) az udvari borszállító fia. Művelt szellemével itt páratlan befolyásra tett szert, s Balzacot kiszorítva ő vált a szalon „l’âme du rond”-jává.

Mint az összeesküvő Monsieur kalandjainak és kegyvesztettségének részese, majd királyi misszióban beutazta a királyságot, járt Spanyolországban (1632—35), Rómában, Firenzében (1638) és hallatlanul érdekes útlevelekkel bilincselte le levelezőit, és szórakoztatta a társaságot. Az ő levelei nem az „Örökkévalóság” számára készültek mint Balzac-éi, hanem az „honnête femme” kényeskedően tetszetős comme il faut stílusában. A galantéria kifinomodásához Voiture a spanyol mintákból is merített.<sup>16</sup> A spanyol irodalmat jól ismerte, és Balzac nagy megbotránkozására az olasz fölé helyezte. A száműzetés

évei után az Akadémia tagja lesz, összeköttetései pedig a „gentilhomme ordinaire” címet és tetemes pensiot is biztosítanak részére. Korának egyik írója sem rendelkezett akkora vagyonnal mint ő. Sikerének titka a nemesek által csodált és utánozhatatlan magatartása,<sup>17</sup> találékony, művelt szelleme, fantáziája, a szabadosságot és illetlenséget súroló fesztelensége és csevegő művészete. Verseit tekintve az irodalom másodrangú alakjának mutatkozik. Játékos hangneme jelezte a Rambouillet palota irodalmiságának — a kor igazi irodalmához mért — közepes nivóját. Érdeme abban áll, hogy leveleiben a dámáknak és seigneuröknek, hercegeknek és márkiknak a kék szalon „gens de lettres”-jeinek a valódi galantéria szabályait oktatta. A szalon légkörében bontakozott ki tehetsége, s a nagyvilági elegancia vele öltött irodalmi formát.

Leveleiben és verseiben egy egészen kis világ képe bontakozik ki. „Életemet — mondja egy helyütt — tíz, tizenkét személy, öt, hat utca és két vagy három ház között töltöm.” Itt volt ő kegyelt mulattató befolyásos udvaroncokkal a háta mögött, ahol ellenfelei a „roture”-el rímeltették nevét chansonjaikban. Voiture a polgár büszkeségével és öntudatával védte ki e megalázásnak szánt táma-

<sup>14</sup> Daniel Mornet a levélstílus kialakulása szempontjából nagy fontosságot tulajdonít neki. A gazdagok által alkalmazott „secrétaire” elsőrendű feladata a levélírás volt. Mornet szerint Richelieu, Poussin vagy Descartes levelei ma egy iskolásra is arcipíró lenne. V. ö. *Histoire de la littérature française classique (1660—1700)*. Paris. 1947.

<sup>15</sup> XIV. Lajos érdeme, hogy ez a helyzet a század második felében módosult, s bőkezű, baráti magatartása (Molière, Racine, Boileau) az írói foglalkozást kezdte kicmelní abból a megvetettségéből, amelyben tartották. A főrangúak — La Rochefoucauld; Bussy-Rabutin, Mme de Lafayette — még mindig nem írják nevüket műveik alá. Mlle de Scudéry regényei szintén névtelenek.

<sup>16</sup> Kasztíliaiból a szokásosnál gálásabban fr Mlle Angélique Paulctenek: „Vous devez pourtant me permettre d’estre galant, à cette heure que je me trouve à la soucre de la galanterie, et au lieu d’où elle s’est répandue par le monde.” (*Les Oeuvres de Monsieur de Voiture*. Paris 1685. Tome I. 90.)

<sup>17</sup> Le duc Enghien találóan fejezte ki ezt a magatartást: „Vraiment, cet homme serait insupportable s’il était des nôtres!” (M. Roustan, i. m. 34.)



dásokat.<sup>18</sup> Ez az öntudat tette személyiségét oly hatásossá s egyben oly hasonlóvá az arisztokrata életformához. Levelei azt mutatják, hogy megértette Balzac elnéző kegyét, s ez is arra sarkalta, hogy megmutassa, így is méltó a nemesi társaság csodálatára. A parvenü túlzott ambíciója és mértéket alig ismerő csapongása leveleit túl könnyűvé és modorossá tette. Túlságosan érződik bennük a tetszeni akarás, s ő is a balzac-i tetszelgés útjára téved. Hiába tudja egy udvarló színlelt érzelmeit és hódolatát legszebben kifejezni, legkorábban éppen szerelmes levelei vesztik el színüket.

Mintegy kétszáz összegyűjtött levele a század végéig huszonnégy kiadásban jelent meg, s ez műve továbbélését bizonyítja. Voiture kifinomította és megszabadította a „poésie sentimentale”-t és a levél nyelvét a retorikától, s ezáltal érdemelte ki La Fontaine elismerését, szemben Descartessel, Corneille-el és Bossuet-vel, akik Balzacot dicsérik.<sup>19</sup> Leveleiben a polgári burlesque elemei is felfedezhetők, melyeket Balzac a francia nyelv ellenségének tartott. Képzetele visszanyúl a XVI. századi és a középkori műfajokig, a *Roman de la Rose*-tól a trubadurokig, életre kelti a rondeau-t, a balladát, a triolet-et, és nem fél a chanson populaire-ből sem meríteni. De nála csak a szórakoztatás volt a cél, mert e különös ízeket igen kedvelték az arisztokrata szalon látogatói. La Fontaine Saint-Évremondhoz írt egyik levelében azt mondja, ő maga is gazdagodott Voiture leveleiből, s nyelvi tehetségét nagyra értékelve Marot és Rabelais társaságába helyezi.

6.

Voiture közvetlenebb hangjával túl-emelkedik Balzacon, de az ő leveleiből is hiányzik a levélírók közti familiáris kapocs. Személyét leveleinek polgári fesztelensége közelebb hozza az olvasóhoz; ez a közelség azonban nem egyéb, mint a gálantéria lehetőségeivel élni tudó udvaronc hízelgése. Balzac és Voiture stílusát korukban egyaránt utánozták, Tristan l’Hermite például heroikus barokk leveleiben Balzacot, szerelmes leveleiben Voiture-t követte. Az ötvenes évek előtt új mozzanatként a levélkópiák elterjedését, és a női levelezők számának ugrásszerű növekedését lehet megfigyelni. A mondaine csoporton belül a hangadók egyre inkább a précieuse-ök lesznek, akiknek Voiture-t utánzó levélstílusa a Madeleine de Scudéry és a Grande Mademoiselle szalonjában uralkodó. Leveleiket a kedveskedő, szép tónus mellett könnyed női retorika, a dolgok és személyek álruhába öltöztetése és halmozó körülírása s a gyakori portré-rajz közben szellemes szentenciák fogalmazása jellemzi. A megszürkült régi és köznapi szavakat kirekesztik a társalgásból, s a szókészlet felújítására törekedve új szavakat próbálnak alkotni. Szókincsük ezáltal szokatlan és önkényes elemekkel keveredik, a régi szavak túlságba vitt mellőzése miatt pedig korlátozottá válik.

A gáláns életforma morális értelemben vett eszményében az „honnête homme” és „honnête femme” szimbólumában az eredeti précieuse-ök, erkölcsi és irodalmi atitüdjének voná-

<sup>18</sup> Il savait dire que la noblesse était sans doute un grand bien de fortune, mais qu’il en préfèrait d’autres, et que, après tout, il ne lui déplaisait pas d’être de la même classe qu’ Horace. *Dictionnaire des Lettres françaises*. 1954. 1014.

<sup>19</sup> Marcel Hervier: *Les écrivains français jugés par leurs contemporains*. Paris 1911. Tome I. 162. Balzac retorikája később a szónoki körmondat megalkotásával éri el művészi tetőpontját.

sai is feltalálhatók. Molière komédiája után a „préciosite”<sup>20</sup> pejoratív értelművé válik, s mind jobban csak irodalmi fogalomná szűkül. A précieuse-ök művelt köreiben nagy mértékben növekszik az olvasók és a női szerzők száma, szerepük ezzel párhuzamosan fokozódik az irodalmi izlés és a társasági erkölcs alakításában. A levél a nagyvilági élet hű tükréként a morál elsőbbségét hirdeti, mely szerint hódolni és szolgálni nem kevésbé fontos, mint tetszeni. A levélnek csakúgy, mint a tragédiának és a regénynek nevelő szerepe is volt: az „honnête homme” erényeinek oktatása. Ebben az ideális típusban összegeződnek a klasszikus kor legfőbb eszményei, az udvari ember kötelességszerű életmódjának törvényei.<sup>21</sup>

A levél eme funkciójának legékeesebb bizonyítéka Pascal *Lettres Provinciales*-ja (1656). Pascal szándékosan utánozta az udvari-társasági emberek kellemes, szórakoztató beszédmódját a szenvedélyes teológiai vitában, s így biztosította mondanivalójának és írásának széleskörű elterjedését és megértését. A természettudós pontosan és világosan fogalmazó nyelvénél a janzénista hitvallástól fűtött s a személyiséget álnévbe burkoló zseniális nyelvérzékű írónak társalgó hangneme váratlan hatással volt a levélműfaj stílusára, de az egész francia próza jövőjére is. Levelének arányosan árnyalt újszerű mondat-

típusa mentes a balzac-i periódus súlyától, Voiture gáláns ékességeitől és a hölgyek finomkodásától, de a tudós stílus szárazságától és az egyházi nyelvezet merevségétől is. Voiture dicsősége mellett a pascali levél a stílusmodel újabb változataként bukkan fel, melyről Mme de Sévigné később is csodálattal ír. (*Lettre à Mme de Grignan*, 21 décembre 1689.)

A levélműfaj alakulását ebben a szakaszban a klasszikus írók is egyengetik. A divat mellőzésével, a művészi egyszerűség irányába ösztönzik levelezőiket, műveikben pedig a klasszikus francia nyelv természetes gazdagságát nyújtják olvasóiknak. Az ő érdemük is, hogy a levélstílusból lassan kiszorulnak a sablonos elemek, amelyek Balzac és Voiture túlzásaiból kerültek a nyelvi fejlődés folyamába s hamar elavultak a klasszicista irodalom kiteljesedése során. A két nagy levelező a műfaj fejlettségi fokát jelzi, és éppen úgy előkészítője Mme de Sévignének, mint ahogy a tragédiának és az ékesszólásnak, Racine-nak és Bossuet-nek az útját is elő kellett készíteni. A levél is csak a század második felében jut el művészi magaslátára a klasszikus izlés követelményeihez alkalmazkodó levélírói nyelv életrevalóságával és a társasági életnek XIV. Lajos uralma alatti tökéletes szervezethez idején.

(Folytatjuk)

<sup>20</sup> René Bray: *La préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux* (Paris 1948.) c. nagyszabású összefoglaló művében a kérdéstről történelmi áttekintést ad a legfontosabb bibliográfiával. A préciosité problémáit szigorúan történelmi tanulmányja mellett még senki sem vizsgálta meg tudományos pontossággal. Könyve már címe után is érdekes felfogást mutat, álláspontja szintén vitatható.

<sup>21</sup> Castiglione *Cortegiano*-ja után Faret *L'Honnête homme ou l'Art de plaire à la Cour*-ja 1630-ban jelent meg. Erősen morális színezete a következő generáció alatt a mondanité hatására módosult. Az „honnête homme” új modelljét Méré alkotta meg leveleiben. Az „honnêteté”-t szorosabban az 1630—1660 közötti társadalom ideáljának tartják. 1680 körül a szalonokban inkább a „bel esprit” uralkodik. Az „honnête homme” XVII. századi koncepciójának szintézise Saint-Evremond könyvében: *Jugement sur les sciences où peut s'appliquer un honnête homme* található. Ld. *Dictionnaire des Lettres françaises*. 1954. 501.

## Élményköltészet és szimbolizmus

Heinrich Henel: *Erlebnisdichtung und Symbolismus*. Deutsche Vierteljahrsschrift.  
1958. I. sz. 71—98.

A New-Havenbe 1 (USA, Connecticut állam) élő szerző érdekes célt tűzött maga elé, amikor tanulmányában megkísérelte bebizonyítani egyrészt a romantikus természet-felfogás és az élményköltészet, másrészt a modern természettudományos szemlélet és a szimbolizmus összefüggését. Előljáró megjegyzése szerint e vizsgálatnál elhatárolta magát a húszas évek szellemtörténészeinek felfogásától, akik az élményköltészetet és a szimbolizmust merev ellentétként fogták fel, s pusztán irodalmon belüli szemléletükkel nem értették meg e jelenségek egymást követő történelmi folyamatát.

A Henel-felrajzolta irodalmi folyamat háttére az a múlt században végbement (a mi tudásunk szerint azonban már évszázadok óta tartó) világszemléleti változás, amely ember és természet viszonyában a naív romantikus misztikának természettudományos látásmóddal történő felváltását jelenti. Henel a német romantika élményköltészetén nem valamely biográfiai esemény közlését érti, nem tartalmat, hanem alapvető, az egész romantikus költészetre jellemző kifejezési formát. A romantikus irracionálizmus jellegzetessége ez: csak mély, őszinte átéléssel lehet meggyőzővé, hihetővé költeni a hétköznapi szemlélettel érthetetlen, felfoghatatlan jelenségeket. A romantikusok a természetet, mint az elrejtőzött istenit fogták fel, amelyet a költőnek meg kell fejtenie. Henel plasztikus példával illusztrálja felfogását. Rückert *Der Himmel* c. versében megmagyarázza, hogy az égboltozat isten kezében tartott levél, rajta pecsét a nap, s csak az éj jöttével látszanak majd a csillagok, az isteni üzenet sorai. E naív, oktató hangú verselessel szemben igazi költői varázs árad pl. Eichendorff *Im Walde* c. verséből, mert itt a költői szó hihető isteni kinyilatkoztatás: megsejti és megsejteti a hogyvidékre boruló éjszakában, az erdők zúgásában a lármás nappalok életénck mély értelmét. Henel felsorolja a romantikus élményköltészet jellemző vonásait. Ezek: a szubjektív én-forma, az érzelmek túlradása, a sejtelmesség, a félhomály, a természetnek egységes egészként való felfogása, a részletek elhanyagolása; valamint az epikum, a beszédes forma, a hasonlatok, allegóriák, metaforák, általában a képek hiánya, s végül a metrumot elborító dallamosság. A melódia az élményköltészet meggyőző erejének fontos eleme. Henel C. F. Meyert idézi bizonyosságul:

### *Frommer Wunsch*

Einmal noch, o könn't' ich lauschen  
Halb entschlummert, halb erwacht,  
Was in Rom die Brunnen rauschen  
In dem Schoss der Mitternacht.<sup>1</sup>

A szabályos, négylábos trocheusok kemény metruma ellentmond a sejtelmes, vágyakozással teli tartalomnak. C. F. Meyer a témát a romantikától kölcsönözte, de az igazi élményköltészet varázsát megsemmisítette nála a melódia hiánya. Henel átköltésében így hangzanék e versszak a romantika nyelvén:

O könn't' ich noch einmal lauschen  
Halb schlummernd und halb erwacht,  
Was die römischen Brunnen rauschen  
Im Schosse der Mitternacht.

<sup>1</sup> Csak még egyszer leshetném el, félálomban, félig ébren, hogy a sok-sok római kút, mit susog az éj öln.

A romantikus élményköltészet utolsó nagy képviselőjének Henel Hebbelt tartja. Hebbel *Zwei Wanderer* c. versében fejezte ki legvilágosabban a romantikus természetfelfogást. Az egyik vándor a néma természet, a másik az ember, aki süket, s csak majd amikor elválásuk keljes lesz, amikor az ember szellemmé lényegül, akkor fogják egymást megérteni, majd akkor fognak egyesülni az istenség megfejtésében.

Az elmúlt század közepén azonban a sejtelmes érzések lassan átadták helyüket a józanságnak. E szemléleti változás alapját Henel a természettudományos gondolkodás gyors előretörésében látja. A kialakuló új költészet már nem az ember és a természet harmóniáját élte át, hanem részleteket kutatott fel, hogy megismerje önmagát. A szimbolista költő nem az élményt, hanem élményeinek tárgyát költötte meg. A természetköltészet dologi költészetté, az élményköltészet szimbolista költészetté alakult. A romantikus költő számára nem volt probléma a világ érthetlensége, a természettudományok korában élő szimbolista azonban, aki tudatosan a világ megismerésére tör, belátja, hogy a kezdetben oly megbízhatónak látszott jelenségek titokzatossá, talányossá válnak. Látható, hogy Henel, aki állítólag túlhaladta a húszas évek szellemtörténéseit, a tudatformákból vezeti le, és érti meg a tudatformák változásait. Emre idealista koncepciólántán nem esodálkozhatunk Henel következtetésén, hogy ti. a világ mind\* teljesebb megismerését magával hozó természettudományos szemlélet miért eredményezi mégis az eluralkodó ismeretlen—megismerhetetlen szimbolikus hírüladását. Henel nem látja, hogy a társadalom életének mozgástörvényei határozzák meg végső fokon e jelenségeket.

Mit értsünk azonban szimbolizmuson, mint művészi formán? Henel így fogalmazza ezt: „Szimbolizmus az, amikor egy »bensőt« tudatosan és hangsúlyozottan egy »külső«-vel helyettesítünk.” Ő maga is érzi, hogy ez túl elvont meghatározás, ezért további magyarázatot ad. Szimbólumok már a romantikusoknál is előfordultak, mint pl. az este, az ősz, a keresztút, a hulló levelek stb. Míg azonban itt csupán hangulatot, háttérrel jelentettek, addig az új költészetben e szimbólumok lettek a vers tárgyává. A romantikus szimbólum hagyományosan érthető volt, az új szimbolizmust már magyarázni, értelmezni kellett. Megváltoztak a kellékek is. Éj és szürkület helyett fényt, az erdő és vízesés zúgása helyett halotti esendét észlelünk pl. Rilke verseiben. Mörike, az új irány első képviselője, vagy C. F. Meyer még romantikus hangulatokat is megénekelnek, de már többnyire új kifejezési eszközökkel. A melódiát felváltja a ritmus, a hangzás, a szín. Az alliterációk asszonáncok, belső rimek esipkefinom szövete alakul ki a szimbolizmus legnagyobb mestere R. M. Rilke kezén. Rilke még tiszteli a dologit, amikor azonban a nyelvi pompa már öncél lesz, az expresszionizmus küszöbére érkezünk.

Mint látható, Henel a romantikától Mörikén. Meyeren át Rilkéig ívelteti a szimbolizmus kialakulásának vonalát. (Egyébként e felfogás „úttörője” Kurt Oppert: *Das Dinggedicht* c. tanulmányával. *Deutsche Vierteljahrsschrift* 1926. IV.) A romantikától a szimbolizmusig jelszóval felvázolt koncepción aztán kiütöközik Henel szemléletének minden lényeges tulajdonsága. Henel a német, sőt az európai költészet fő áramának a barokkot tekinti. A barokk „jogörököse” és folytatója a szimbolizmus. A romantika Henelnél csupán „ein grandióses Zwischenspiel”, grandiózus közjáték. A szellemtörténések azelőtt hevesen védelmezték és magasztalták a romantikát. Henel új utakra tér. A német romantikát ugyan ő is világméretekben a líra csúcsának tekinti. — de olyan kivételnek, amely felül áll a szabályon. A szabályos út pedig a barokk és folytatása a szimbolizmus. (Henel itt H. Rosenfeld *Das deutsche Bildgedicht* c. 1935-ben Liposében megjelent munkájával támasztja alá véleményét!) A Rosenfeld-féle irodalomtörténések által túlságosan kompromittált romantika és irracionizmus helyett, mint a német lelkiség alapja helyett azonban valamilyen új koncepciót kellett létrehozni. Ezt kísérelte meg — nem éppen eredeti gondolatokkal — Henel is, a szellemtörténeti módszer egy korszerűsített változatá-

val. Azzal ti., hogy a szimbolizmust nemcsak a kanti filozófia, hanem — s itt a punctum saliens — a modern természettudományos gondolkodás tekintélyével igyekeznek hitelesíteni, amikor megkísérléi úgy magyarázni (most R. Peacock és W. Emrich nyomán) W. Heisenberg egy megjegyzését, amely szerint a tudományos kutatás során már nem a közvetlen világról van szó, hanem a világ homályos hátteréről, amit a kísérletekkel napfényre hozunk, — nos, hogy e tétel egyenes analógiával érvényes a költészetre is, mégpedig a realizmus—szimbolizmus lépcsőzetének értelmében. Eszerint a realizmus nem egyéb, mint a felszínes valóság egyszerű érzékelése; s ha a költő a mélyen elrejtett szellemiség szubjektív átérzését hozzáadja a természeti jelenséghez, megszületik a magasabbrendű művészi forma: a szimbolizmus.

Nehéz megértenünk, hogy lehet természettudományos szemléletről beszélni, s ugyanakkor nem a valóság megismerésének folyamatát, hanem a pillanatnyilag még fel nem tárt „homályos hátteret” esztétikai piedesztálra emelni? Henelnél ugyanis nem arról van szó, mintha a szimbolizmust a meg nem ismert világ kifejezési formájának tartaná; mert hiszen ez esetben a realizmus térhódítása a szimbolizmus hátrányára nyilvánvaló lenne. (Ezt a magyar irodalom története is igazolja.) Henel azonban mit sem tud realizmusról: s midőn a XIX. századi német líra „fővonaláról” beszél, azt hihetnők, hogy Heine, Freiligrath, Keller és a többiek talán nem is éltek. (Goethe és Schiller költészetéről alkotott véleményét nem ismerjük.)

Henel tanulmányában azt kívánta bizonyítani, hogy a szimbolizmus és a természettudományos szemlélet szoros kapcsolatban állnak. Később meglepő következteléssel kimutatja, hogy a szimbolizmus a barokk költészet és a romantika elemeit egyesíti magában. Dehát ezek a jelenségek csak nem tekinthetők a modern természettudományos gondolkodás előfutárainak? A valóság az, hogy az irracionizmus, a romantikus misztika nagy helyet foglal el a századvég német irodalmában, de ezt nem lehet a természettudomány számlájára írni; ez az ún. „német mizéria” szomorú hagyatéka, s jelentős súlya ellenére sem igazolható, mint a német líra kizárólagos fő árama. Nem lehet végül szó nélkül hagyni ezt a „természettudományos felfogás” kifejezést sem. Hiába hangsúlyozza Henel, hogy a szimbolizmus dologi költészet, s hogy a természettudomány a dolgok hiányos megismerésével siet a költészet segítségére; aki ismeri például Rilke költészetét, jól tudja, hogy az nemcsak az érthetetlen *dolgok* szimbolikája, hanem a modern európai szellem nyugtalanságán túl benne saját szelíd lüktetéssel — ha periférikusan is — mindaz a fájdalom, amivel a költőt a köröngteteg, a nagyváros rideg embertelensége, a szegénység és nyomor modern ijedelmének mély átérzése meggyötörte. Vagyis nemcsak a dolgok válnak szimbólumokká, hanem az embereket, a társadalmat gyöttrő „ismeretlen” törvények is, sőt elsősorban ezek. Talán mégsem a fizika és kémia terén adódó ismeretlen hozza létre a német szimbolizmust (ahogy a franciát és a magyart sem), hanem a társadalom életében ható bonyolult törvényszerűségek. E törvényszerűségeket a költők alig ismerik — bár Henel önmagával ellentétbe jutva azt állítja, hogy a szimbolizmus tudatos költői megformálás —, de viszont jól ismerik hatásukat: az új korszakába lépett tökéletes rend riasztó elembertelenedését. Végző fokon: ez a misztikum, ez a nyugtalan kísértet és pesszimizmus vibrál életművükben.

Henel célkitűzése helytelennek bizonyul: nem a természettudományos szemlélet, vagyis az anyagi és élő világ megismerésének folyamata hozza létre a szimbolizmust, mint irodalmi áramlatot, amelynek oly sok képviselője lett a dekadencia nagysága. A szimbolizmus létrejöttének vizsgálatához mélyebb rétegekbe kell ásniunk.

Illés László

## Cesare Pavese

A XX. századi olasz irodalom egyik mestere. Líra és monumentalitás, drámai társadalomszemlélet jellemzi prózáját és költészetét egyaránt. „A legaggodalmasabb, a legkielégítetlenebb hang, mely a háborúutáni Európában megszólalt.” (D. Fernandez<sup>1</sup>) 1908. szeptember 9-én született. Szülőhelye, S. Stefano Belbo, a piemontei völgyekben terül el: apjának, a törvényszéki írnoknak, ott volt kis földje. Torinóban tanult, irodalomtanári diplomát szerzett, Whitmannról értékzett. Rövid pedagógiai pályafutás után cikkeiből, angol és amerikai írók fordításából él, folyóiratot szerkeszt. 1935-ben antifasiszta magatartása miatt egy évre száműzik egy istenhátamögötti faluba. Később a híres Einaudi-kiadó egyik szervezője és irányítója. 1950. augusztus 27-én öngyilkosságot követ el egy torinói hotelszobában. Az elmagánosodó férfi tragédiájára fényt vet posthumus naplója.

Első verseskötete (*Lavorare stanca*, 1936) szélessodrú szabadverseiben szülőföldje élményeinek érzéki öröme és figuráinak fővonallakkal metszett mozdulatai utalnak a későbbi, belülről látó Pavesere. Még vegyületlenül rajzanak bennük valóság és álom elemei.

### Mitosz.

*Eljön a nap, mikor felnő az ifjú isten,  
semmi se fáj neki, ajkán a mosoly elhal,  
mert már mindent megért. Még a nap is elbujdosik;  
belépirulnak a partok. Eljön a nap, mikor az isten  
nem tudja többé, merre volt partja a távol időnek.*

*Egyszer arra virradunk, hogy meghalt a nyár,  
de szemünkben még fényugarak zsi bongnak,  
akárcsak tegnap, és fülünkben a nap zúg,  
dobol a vér, Megváltozott világunk képe.  
Nem ér eget többé a hegycsúcs, a felhők  
nem csüggnek rajta, mint érett gyümölcs, s a tóban  
nem látod meg a kavicsot. Hol egy isten pihegett,  
elgondolkodva görnyed egy emberi test.*

*Kilobbant a nagy nap, — se földnek illata,  
se tágas út, emberekkel nyüzsgő,  
kik sohse halnak meg. Nem halunk bele a nyárba:  
Eltűnt valaki, s ez az ifjú isten,  
ki mindenkiben élt s azt hitte, sohse hal meg.  
Bánata is múltó fellegárny volt  
s léptére megrendült a föld.*

Most az ember

*minden tagját ólom-fáradtság húzza,  
bár semmi se fáj neki, — néma hajnalok fáradtsága,  
utána már megered az eső... Elmosódnak a partok,  
nem ismerik meg az ifjút, kinek hajdan elég volt,  
hogy odavillanjon szeme! Egyetlen lehellet  
sem élesíti a lég tengerét. A megtört ember ajka  
lefelé görbül, úgy mosolyog a földre.*

<sup>1</sup> Dominique Fernandez : Sur Césaire Pavese. NNRF, 1958. IV. I. 702—710.

Már a *Lavorare stanca* jelzi, Pavese új úton próbál járni : eltávolodik a hermetizmustól, szemlélete mind bensőségesebb, de körvonalait reális élmények pontosítják ki. Csak korai prózájában kísért még a verizmus, de hamar kialakítja sajátos mítosz-teremtő világát. „A mítosz kifejezőmód, nem önkényes kitalálás, hanem jelképek melegágya . . . Nincs bennünk semmi közös az utazókkal, fölfedezőkkal, kalandorokkal . . . Tudjuk, az ámulat legbiztosabb — és leggyorsabb — módja rendíthetetlenül meredni ugyanarra a tárgyra. Egy szép pillanat és — csodák csodája — a tárgy olyannak tűnik, mint még soha” — vallja önnön esztétikájáról. Mitikus látásmód jellemzi társadalmi tárgyú (*Fra donne sole*) vagy ellenállási vonatkozású érett műveit is (versben *La terra e la morte*, prózában *La luna e i falò*). Hősei közös vonása a szabadság keresése. Történeteik keretek, de hőseinek sorsa nem kezdődik és nem zárul le, — csak résztvevői egy mítosz élményének : *La bella estate* Giniá-ja a szerelmének, a *Fra donne sole* főalakja a független életének, *La luna e i falò* önareképpé rajzolt elbeszélője az ifjúság emlékének.

„Megkezdődött a lóverseny. A zene újból felcsendült, mikor a lovak feltűntek az uccán. Én egyik szememmel mindig a virágos és a fehér ruhát kerestem. Amikor láttam, hogy a lányok kacagva beszélgetnek, mit nem adtam volna érte, hogy én is lovagjaik között lehessenek és táncba vihessenek őket. — A verseny két futamban zajlott le : egyszer a kaptatón és egyszer vissza a lejtőn. A lovak olyan zajt csaptak, mint a Belbo árja. Laiolo-nak ismeretlen ifjú volt a lovasa, aki púposan ült a nyeregben, és eszeveszette korbácsolt. Mellettem Bolondos állt. Éktelen káromkodásban tört ki, majd eljenzett, mikor egy másik ló elvettette a lépést és a pofájára zuhant, mint egy zsák, és megint káromkodott, amikor Laiolo fölragadt és ugrott egyet. Bolondos leszakította a nyakáról a zsebkendőt és ráfordított : „Te fattyú, te.” A seraudi legények táncoltak, és úgy öklelték egymást, mint a kecskék. Valaki felordított a tömegben, Bolondos pedig a rétre rohant és akkora cigánykeréket vetett, mint ő maga — be is verte a fejét. Mindenki üvöltött. Győzött egy neivei ló.

Aztán Irenét és Silviát elvesztettem szemem elől. Elsétáltam a céllövöldéhez és a planétáshoz, elmentem a kocsmába a lovak gazdáinak veszekedését hallgatni. Egyik tüveget a másik után ürítették, a plébános esőndösítette őket. Egyik énekelt, a másik káromkodott, volt, aki szalámit evett sajttal. Lányok nem tévedtek közéjük, annyira szent.

Nuto már javában muzsikált a zenekarral a bálban. Hűvös, világos este volt, zeneszó és kacagás visszhangzott a szabad ég alatt. Csatangoltam a sátrak mögött, láttam föllebbeni a zsákvászon spanyolfalakat, fiatal emberek tréfáltak, ittak, egyikük már a nők szoknyáját emelgette. A kölykök egymást szólították, lopkodták a törökmézet és hajba kaptak.

Elmentem a nagy sátorba táncolókat nézni. A seraudiak már táncoltak, nővéreik is velük jöttek, de én nem legeltettem rajtuk a szememet, csak a virágos és a fehér ruhát kerestem. Meg is pillantottam őket a petróleumlámpa fényében, lovagjukkal összefonódva, fejüket a fiúk vállára hajtva. A zene szárnyán röpültek. „Bár Nuto helyében lehetnék” gondoltam. Leültem Nuto padjára és ő megtöltötte poharamat és a zenészeket is.

A réten feküdtem a ló mellett, mikor Silvia rámtalált. Ott feküdtem és a csillagokat számláltam a platánok között. Hirtelen megpillantottam Silvia vidám arcát, virágos ruháját köztem és az ég íve közt. — Ez itt elaludt, — kiáltotta.

Erre felugrottam. A fiatal emberek lármáztak, azt akarták, hogy még maradjanak. Messze a templom mögött lányok énekeltek. Az egyik fiú felajánlotta, hogy gyalog kíséri Irenét és Silviát. De a többi kisasszony azt mondta . — És mi lesz velünk ?

Petróleumlámpa világánál indultunk, a sötét út lejtőjén lépésben haladtunk. Hallgattam a paták dobogását. A templom mögötti kórus egyre zengett. Irene a sáljába burkolódzott és Silvia csak beszélt, beszélt az emberekről, a táncosokról, a nyárról,

mindenkin élcelődött és nevetett. Megkérdezték, találtam-e magamnak párt én is. Azt mondtam, Nutoval voltam, az ő muzsikáját hallgattam.

Lassanként Silvia is elcsöndesedett, egy szép pillanatban vállamra hajtotta a fejét, és azt mondta, hadd maradjon így, míg én hajtok. Én tartottam a gyeplőt és néztem a ló fülét.”

Nem alakokat akar ábrázolni — figurái csak „jelzőpontok” (Fernandez), az emberiség modern, társadalmi és történelmi, drámájával megtöltött tér és idő jelzőpontjai. És ezért kell történeteinek monumentalitásához a nagy lombard síkoknak, a piemontei dombok emberrejtő vonalainak és Torino világvárosi nyüzsgésének perspektívája. Epikájában nem is a cselekmény a lényeges, hanem alakjainak sorsérzése. Pavese nem hisz se jóban, se rosszban, csak felelősségben és végzetben, mondja Pellegrini<sup>2</sup>. Innen művészetének teljesen sallangtalan, balladás előadásmódja. Az eseményekből annyit közvetít, amennyit a szereplők átélnek — a belső valóság sűrű légkörében főként a gesztusok és tettek elevenek. A környezet nem párhuzam többé, hanem belső szemlélettel telített kép, néha jelkép. Különösen közösségi élmények leírásában remekel, ilyen pl. Torino éjszakai bombázásának víziója. (*La casa in collina.*) „Igazi megrendülést nem az újdonság, hanem az emlékezet okoz” — írja. Így fejez ki hőseinek sorsa örökérvényű sugallatokat, így szólaltatja meg egyének tragédiájában a „kórus-lelket”, mondja Pellegrini, aki Pavesevel kapcsolatban a görög tragédiákat emlegeti. Utolsó lírai és epikus művei — *La terra e la morte*, *La luna e i falò* — stílusáról úgy érezzük, mintha egy öreg piemonte-i paraszt, a környező világ rokona, közölné velünk, egyszerűen és szervtelenül, az élet szép, de megfellebezhetetlen titkait.

*„Faragott kő az orcad,  
kemény rög a te véred,  
a tenger sodort erre.  
Te mindent szívesen látsz,  
vizsgálsz, s már visszalöknél,  
mint a tenger. Szívedben  
csend honol, visszajojtott  
szók. Te vagy a sötétség.  
Neked a hajnal is csönd.*

*És szólsz a föld ezernyi  
hangján: te vagy a kútban  
megcsobbanó vödör, s te  
a tűzhely dalolása,  
az alma huppanása,  
a küszöbfára vésvé  
megbékítő komor szó  
s a csecsemő-sikongás —  
emlékek, sohse múltok.  
Nem változol, sötétség.*

*A bezárt pince is vagy,  
keményre döngetett föld,  
hová egyszer belépett  
egy kisfiú mezítláb. —*

<sup>2</sup> Alessandro Pellegrini : Cesare Pavese. Letterature Moderne. 1955. 2. 38—54



*emlékszik rá örökké.  
A kamra vagy, sötétség,  
emlékszik rá örökké,  
mint öreg udevarukra,  
hol neki nyílt a hajnal.*”

Az anyaföld és az ember, élet és halál mély egysége szólal meg ebben az önálló kötetet kitöltő egyetlen költeményben. Emlékekkel derengő stílusának, ahogy ő nevezi: az ámulat esztétikájának kemény tragikus kontúrokat ad a háború, az ellenállás élménye. A modern olasz irodalomban senki sem közelíti meg annyira a görög fenséget, mint Pavese említett két művében — s ellentétben Gabrielle Gras véleményével,<sup>3</sup> nem volt ehhez szüksége sem Hemingway, sem Lautréamont ösztönzésére.

*Míg a szív ere dobban,  
A te neved kimondták.  
A halál jött el ismét.  
Te vad, te ismeretlen,  
most újjászült a tenger.  
És akkor mi esendők,  
kik szerettük az esti  
beszélgetést, az otthont,  
a patakparti utat,  
a házak mocskos és rőt  
fényugarát, a sajjó  
szenvedés enyhülését —  
a kezünkről letörtük  
az eleven bilincset  
és ajkunk néma lett, de  
a vér dobolt szívünkben,  
és gyöngédség nem ébredt  
bennünk és semmi úbránd  
a patakparti úton.  
Már szabadon tudunk, és  
egyedül, élni, halni.*

„Senki sem lesz öngyilkos: sorsunk a halál” — olvassuk *Dialoghi con Leuco* c. érdekes művében. 1935 és 1950 között írt naplója, *Il mestiere di vivere*, melyet kiadásra szánt, címét is ő fogalmazta, feltárja öngyilkosságba torkolló nehéz útját. Fernandez a napló alapján úgy látja, Pavese azért alkot mítoszokat, mert képtelen a valósággal tapasztalati kapcsolatot teremteni, s a nyers, szorongató élmény helyett a megismerésnek ezt a szemlélődő módját választja. De a *Mestiere di vivere* az emberi gyöngeségein felül-emelkedő művész példaadása is, azé az íróé, aki élete és élményei anyagával birkózva szakadatlanul keresi tehetsége törvényeit és belső útját.

*Rába György*

<sup>3</sup> Gabrielle Gras: Césare Pavese. Europe. 1958. jun. 127—130.

## TRODALOMTÖRTÉNET 1958. ÉVI 3—4. SZÁMÁNAK

### TARTALMA

- Gyergyai Albert* : Egy vén diák emlékezése legkedvesebb tanárára  
*Szabolcsi Bence* : Három régi magyar vers ritmusáról  
*Bóka László* : A vers-elemzés problémái  
*Eckhardt Sándor* : Balassi Bálint írói szándéka  
*Barta János* : Vajda János pályakezdése  
*Bán Imre* : Fejedelmeknek serkentő órája  
*Brisits Frigyes* : Toldy Ferentől Gyulai Pálig  
*Zolnai Béla* : Kosztolányi, Nietzsche, Juhász  
*Keresztury Dezső* : Köttemények magyarázása

#### Adatok és adalékok:

- Törő Györgyi* : Szépirodalmi lapok  
*Berkorits Ilona* : Zichy Mihály ismeretlen *János vitéz*-illusztrációi  
*Korompai Bertalan* : A *Szózat* eszmevilágához  
*Gyallay Domokos* : Egy táj tükröződése irodalmunkban  
*D. Zöldhelyi Zsuzsa—Küllő Miklósné* : Vörösmarty *Szózat*ának első orosz fordításai  
Kossuth Lajos kiadatlan levele Wesselényi Miklóshoz (Harcos Ottó—Oltványi Ambrus)  
*Geleji Dezső* : Ady ismeretlen levele a *Világ* szerkesztőjének  
*Zorányi Jenő* : Szatmári Pap János és Szatmári János  
*Réz Pál* : József Attila kiadatlan levele Móricz Zsigmondhoz  
*Scheiber Sándor* : Arany János ifjúkori elgúlija : *Gabuz Istók halálára*  
*Borzáék István* : Budai Ézsaiás életrajzához  
Kosztolányi Dezső levele Berda Józsefhez  
*Bory István* : Jókai házasságlevele  
*F. Csanak Dóra* : Móricz Zsigmond levele Veres Péterhez  
*Grezsa Ferenc* : Egy Juhász Gyula-vers története  
*Szaltnai Rezső* : Móricz Zsigmond előszava a *Légy jó mindhalálig* cseh kiadásához

#### Szemle:

- Koltay-Kastner Jenő* : Kardos Tibor: Renaissance tanulmányok  
*Rónay György* : Sötér István: Világtájak  
*Szabolcsi Miklós* : József Farkas: Rohanunk a forradalomba  
*Földessy Gyula* : Hegedüs Nándor: Ady Endre Nagyváradon  
*V. Windisch Éva* : Bacszányi János válogatott művei  
*Benedek Marcell* : Kassák Lajos: Egy ember élete  
*Nagy Péter* : Kolozsvári-Grandpierre Emil: A tisztesség keresztye  
*Kiss József* : Várkonyi Nándor: Az üstökös csóvjája  
*Komlószi Tibor* : Magyar költők. XVII. század  
*Péter László* : Ortutay Gyula—Katona Imre: Magyar parasztnesék, II.  
*Lengyel Dénes* : Móra Ferenc: A világ így megyen  
*Rajnavölgyi Géza* : Nagy Lajos: Válogatott karcolatok

#### Társasági hírek

Névmutató, tartalomjegyzék

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója. Műszaki felelős: Szöllősy Károly.  
A kézirat érkezett: 1958. VI. 25. — Példányszám: 1300. — Terjedelem: 6½ (A/5) ív

46645/58 — Akadémiai Nyomda Budapest — Felelős vezető: Bernát György

## T A R T A L O M

<i>Keresztury Dezső</i> : Rilke .....	235
<i>Rónay György</i> : Valéry Larbaud (1881-1956) .....	247
<i>Vajda György Mihály</i> : Az irodalmi korszakok kérdésének margójára .....	253
Nemzetközi kapcsolatok	
<i>Sziklay László</i> : Magyar—szlovák irodalmi kapcsolatok a XIX. században .....	260

### KRITIKA

Könyv a „groteszk“-ről: II. <i>Kayser</i> , <i>Das Groteske</i> (Walkó György) .....	271
<i>Sötér István</i> : Világtájak (Hegedűs Géza) .....	274
A <i>Dalok Könyvé</i> -ről (Miklós Pál) .....	278
Újabb összefoglaló mű az olasz irodalom történetéről: <i>L. Russo</i> , <i>Storia della letteratura italiana</i> . tom. I. (Koltay-Kastner Jenő) .....	284
A <i>Bánk Bán</i> esch fordítása (Szalatnai Rezső) .....	287
Modern angol drámaesztétika: <i>P. R. Henn</i> , <i>The Harvest of Tragedy</i> és <i>R. Peacock</i> , <i>The Art of Drama</i> . (Székely György) .....	288

### SZEMLE

<i>Hopp Lajos</i> : A levélműfaj a XVII. századi francia irodalomban. I. ....	291
<i>Illés László</i> : Élményköltészet és szimbólizmus .....	301
<i>Rába György</i> : Cesare Pavese .....	304

Ára: 10,— Ft

Előfizetés 1 évre 32,— Ft



KÖVETKEZŐ SZÁMUNK  
TARTALMÁBÓL:

*Képes Géza*: Elias Lönnrot kiadatlan levele

*Devecseri Gábor*: Mégegyszer a Homérosz-fordításról

*Szabó György*: Roberto Bracco Magyarországon

*Török Endre*: Krilov és az állatmese

*Kritika*

*H. Pongs*: Wilhelm Raabe. (Vizkelety András)

*T. Vianu*: Adalékok a XIX. századi román irodalmi nyelv történetéhez  
(Herczeg Gyula)

*E. Lazar*: Jonáš Záborský. (Sziklay László)

*J. Sutherland*: Angol szatíra. (Sükösd Mihály)

*W. Faulkner*: Összegyűjtött novellák (Szöllősy Klára)

*Szemle*

*Domokos Péter Pál*: Rokonnépeink költészete

*Hopp Lajos*: A levélműfaj a XVII. századi francia irodalomban. II.

*Mihályi Gábor*: Roger Martin du Gard



ve 307.204

# Világirodalmi Figyelő



---

IV · ÉVFOLYAM · 1958 · 4 · SZÁM

# VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK  
DOKUMENTÁCIÓS ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA

Szerkesztik:

A VILÁGIRODALMI OSZTÁLY TAGJAI

Felelős szerkesztő:

A VILÁGIRODALMI OSZTÁLY VEZETŐJE

E szám munkatársai: *Devecseri Gábor* író, *Győry János* egy. docens, *Herczeg Gyula* tanár, *Hopp Lajos* tud. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézet), *Képes Géza* tud. osztályvezető (MTA Irodalomtörténeti Intézet), *Mihályi Gábor* tanár, *Miklós Pál* tud. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézet) *Salyámosi Miklós* tanár, *Sükösd Mihály* kritikus, *Szabó György* tud. s. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézet), *Sziklay László* tud. munkatárs, kandidátus (MTA Irodalomtörténeti Intézet), *Szöllősy Klára* író, *Vámosi Pál* író, *Vizkelety András* könyvtáros (Országos Széchényi Könyvtár).

Szerkesztőség:

Budapest XI. Ménesi út 11–13.

Tel.: 268–062

Technikai szerkesztő.

BOR KÁLMÁN

**Világirodalmi Figyelő**

megjelenik évente négy füzetben, kb. 24 iv terjedelemben  
Megvásárolható és előfizethető az Akadémiai Kiadónál,  
Budapest V., Alkotmány utca 21. Bankszámla: NB 46.

## Mégegyszer a Homérosz-fordításról

Ernst Bickel egy összefoglalónak szánt, annak vajmi kevésé tekinthető, de igen sok részletkérdést izgalmasan megvilágító Homérosz-tanulmánya (*Homer*, Bonn 1942.) zárófejezetében megkísérli szétválasztani a szétválaszthatatlant, elemeire bontani a csak-együtt-értékeset, szembeállítani egymással a homéroszi költemények egymás nélkül nem eleven, egymás nélkül még-csak nem is létező érték-elemeit: fölveti a kérdést, mi értékesebb a homéroszi eposzokban, a költészet, vagy a hősi időkről elhangzó számadás önmagában. És meg is válaszolja: „... felületen maradó vélemény, hogy a legértékesebb a homéroszi eposzban a költészet. Egy büszke nép pompázatos öröksége: a mondája, melyben őstörténetét előidőbeli hősiesség képében örökíti meg; a korai közösségi-költészet erre a célra még erősebben törekszik, mint a költészet teremtésére. A népmonda, a történetírás egy korai formájának értelmében, melyet a homéroszi eposz tartalmaz, a legértékesebb benne”.

Fölöslegesnek tűnik újra és újra megállapítanunk, hogy ezek az úgynevezett elemek csak egymásban megjelenve érvényesek; hogy ama hősmonda, mely egyáltalán nem pusztán görög hősmonda, éppen egyedül e költészet és e költőiség révén rögződhetett, sőt éppen ezáltal lett göröggé s ezen túlmenően görögség-alakítóvá; hogy ugyanaz az igény, mely az ősi, hősi, genealógiai tudatot életrehívni és ébrentartani kívánta, az adott időben és adott körülmények között nem is szülhetett mást, mint genealógiai *énekeket*; hogy e genealógiák az ének varázsa nélkül holtak maradtak volna, s hogy az ének nem lehetett volna varázsos, ha nem tartalmazta volna eleve a közösség számára legizgalmasabb anyagot, magát az őstörténetet, ha varázsa nem épp ebből táplálkozott volna, ha — többek között — nem ezt szívtá volna magába; s hogy ilyenformán az említett költőiség *azt is* magában foglalja, amit Bickel többre tart nála.

De nem fölösleges — jelen vizsgálódásunkban pedig éppen nélkülözhetetlen — annak megállapítása, hogy e költőiség csak azáltal tudta magába foglalni ez önmagán túlmutató tárgyat, csak azáltal tudta híven és érzéketesen megszólaltatni a tovatűnt vagy tovatűnő kort, hogy *e* tárgyhoz tartozó és *e* korból kisarjadó műalkotást szólaltatott meg, szólaltatott tovább: magát az epikus, a homéroszi versformát.

A kort, korokat összeötvöző, de egyben külön emléküket is őrző, a meg-harcolt harccokat példaként és egyben elmélkedéstárgyául is magasba emelő, az emberi történetet a képzelet látszólag lazító, valójában sűrítő hatalmával megkötő, mese-alkotó, történelem-átcsillantó költőiség mintegy láthatóan, rögtön kihallhatóan, az első pillanatban érzékelhetően, leginkább-szembetűnő külső alakjában, az epikus, a homéroszi hexaméterben jelentkezik.

Ez őrzi azt a lélekzetvételt, amelynek ritmusát a költő a korokból kihallotta, közvetlen elődeitől örökölte, ránk örökölte, ránk örökölte.

Ez őrzi számunkra magának a költőnek lélekzetvételt is, elbeszélése tempóját, azt a tempót, amely tehát elbeszélése tárgyának (a hőskori ember mitológiai gondolkodásritmusának például) éppúgy elidegeníthetetlen tartozéka, mint elbeszélése módjának, költészetének.

Szabad-e róla lemondani; szabad-e megváltoztatni?

Nem.

Kosztolányi Dezső *Esti Kornél* című elbeszélés-kötetében ír egy kleptomániás barátjáról, akin segíteni akart, hivatalba nem ajánlhatta, nem is kívánta ajánlani, de megbízta regényfordítással. Csakhogy munkája használhatatlannak bizonyult. Mert az angol regény első mondata így hangzott: „A viharvert, ódon kastélynak mind a harminchat ablaka tündöklött. Fönn az első emeleten a táncteremben négy kristálycsillár ontotta pazar fényét. . .” A fordítás első mondata pedig így: „A viharvert, ódon kastélynak mind a tizenhét ablaka tündöklött. Fönn az első emeleten két kristálycsillár ontotta pazar fényét. . .” A kleptomániás fordító tehát rögtön az első mondatban tizenkilenc ablakot és két kristálycsillárt lopott. Tolvajlásait, sikkasztásait mondatról-mondatra, fejezetről-fejzetre folytatta. Családi ékszereket hagyott említetlenül, s mikor az eredeti szövegben ezeröttszáz font kifizetéséről volt szó, ő a fordításba csak százötven fontot írt. Az összeg kilencszázötven fontot el-sikkasztotta. „Döbbenetem — írja Kosztolányi — csak akkor hágott tetőfő-kára, mikor minden kétséget kizárólag megállapítottam, hogy ez végzetes következetességgel vonul végig egész munkáján. Amerre csak járt a fordító tolvaj, mindenütt megkárosította a szereplőket, akiket csak akkor ismert meg. . .”

Kosztolányi e mulatságos figurájára emlékeztetnek engem azok a Homérosz-fordítók, akik Homéroszt *nem* saját versmértékében, a hexaméterben fordították. Mert e leglényegesebb és az eredetiben állandóan jelenlevő formai elem elmaradása folytán a sikkasztás valóban *végzetes következetességgel vonul végig* munkájukon.

Fő-sikkasztónak tekintek minden olyan fordítót, aki a versmértéket sikkasztja el.

Apróbb sikkasztások sorozatát követik el azok, akik a díszítményeket (melyek valójában nem pusztán díszítmények, hanem eleven részei a vers eleven szövetének) sikkasztják el.

Ezt egyébként — mint majd az alábbiakból kiderül — mindenképpen el kell követniök, ha már a legfőbb sikkasztást, a versmérték elsikkasztását elkövették.

De nyomban a versmértékről való lemondás után a legfőbb sikkasztás — s ezt mind ez ideig, kisebb-nagyobb mértékben, kivétel nélkül minden Homérosz-fordító elkövette — a stereotip sorokról, félsorokról, jelzőkről, kifejezésekről, az „epikus egyszavak”-ról való lemondás. Azokról a szó-csoportokról, amelyek az eposz más-más, egymástól nemegyszer nagyonis távolos helyein mindig azonosan fordulnak elő, s ilyenformán nemcsak az eposz lélekzetvételi ritmusát érzékeltetik, hanem ezen túlmenően — azáltal, hogy a hallgatót, olvasót egymástól távoli, de egymással összetartozó helyzetek, jellemek, gondolatok összehasonlítására, együtt-tudomásulvételére készítik — közlő-szerepük is igen nagy s nemcsak hangulati: nemegyszer magának az elbeszélésnek menetében is szembevetendő szerepük van.

Hogy egyelőre csak két példát említsek, ilyen erőteljesen közlő és semmi-



esetre sem véletlen szerepe van az *Odüsszeia* első sorában előforduló Odüsszeusz-jelző tizedik-ének-beli megismétlésének. A *πολύτροπος* jelző „sokfele-megfordult”-at jelent, s az egész eposzban — ellentétben a többi, igen gyakori Odüsszeusz-jelzővel (*δαίφρων, διογενής, μεγαλήτωρ, πολύμητις, πολύτλας, φαίδιμος*, stb.) — csak kétszer fordul elő! Az eposz-indító soron kívül csak itt, Kirké csodálkozó-fölismerő megjegyzésében. Az, hogy Kirké, mikor Odüsszeuszra ismer, a hősnek e legjelentősebb, mert legtöbbet mondó s a kezdősorba emelt jelzőjét említi, nagyobb súlyt ad az egész sornak, nagyobb fontosságot Kirké előtt Odüsszeusz személyének, az ókori hallgató és a mai olvasó előtt a Kirké-jelenetnek. Ezt a jelzőismétlést a legtöbb *Odüsszeia*-fordító híven megtartotta. (Érdekes, hogy éppen a görög fordító, az eposzt újjörög nyelvre ültető Eftaliótisz,<sup>1</sup> nem.)

Annál kevesebben ragaszkodtak a másik idekívánczó példának, Aigiszthosz *ἀνύμων* jelzőjének (*Odüsszeia*, I. 29.) érzékeltetéséhez; illetőleg annál többféleképpen kísérelték megoldani vagy megkerülni kérdését a különböző korok és különböző nemzetek Homérosz-fordítói.

Zeusznak Aigiszthosz jut eszébe, Agamemnón gyilkosa, Klütaimnésztra szeretője, méghozzá éppen abból az alkalomból, hogy a meggyilkolt Agamemnón fia, Oresztész, jogos bosszút állt Aigiszthoszon. És ugyanez alkalomból adja a költő Aigiszthosznak a derékséget, feddhetetlenséget, gáncsnélküliséget jelentő *ἀνύμων* jelzőt! Miért teszi?

Több feltevés van; s mindmáig egyik sem több, mint feltevés. Az egyik az, hogy ezt a jelzőt Homérosz általában csak a testi szépség vagy erő megbecsülő jelzéseként használja, s hogy tehát itt is csak Aigiszthosz külsejéről volna szó. Ennek azonban különösebb értelmét nem találok. Aigiszthosz itt nem jelenik meg; nem is annyira róla, mint tettéről, sőt tette következményéről és tanulságáról van szó. Logikusabbnak, bár nehezen alátámaszthatónak érzem azt az elképzelést, amely szerint Aigiszthosz azért derék, azért nem érheti gáncs, mert már halott, vagyis az *ἀνύμων* ilyen értelemben a mi „megboldogult” szónoknak felelne meg. Cunliffe Homérosz-szótára (*A lexicon of the Homeric dialect*, London 1924) az *ἀνύμων* jelző Aigiszthoszhoz kapcsolásáról megjegyzi: „nyilvánvalóan csak mint merőben szokványos jelző” szerepel itt.

Csak hogy Homérosz nemigen szokta a szokványos jelzőket szokványosan fölhasználni!

Mint ahogy itt sem.

Mert ha e jelző a „megboldogult” értelmében szerepel, akkor funkciója van: közli, hogy Aigiszthosz ekkor már halott, hogy épp most boldogult meg; vagyis ebben az esetben a hallgató öt sorral korábban értesül Aigiszthosz haláláról, mint egyébként értesülne róla a Zeusz-beszédből. Ha pedig egy harmadik feltevést fogadunk el, amely szerint Aigiszthosz azért kap ilyen megtisztelő jelzőt, mert a nemesek közé, a királyok közé tartozik, akiket ez a jelző szokványosan megillet olyankor is, amikor éppen valami gonosz cselekszenek, akkor sem funkciótlan itteni használata. Hanem akkor e jelző épp olyan ellentétet villant föl, egymagában is, mint másutt egész sorok, valamilyen kiválóság és valamilyen rossz tett vagy szó szembeállítását. Mint az *Íliász* Agamemnón—Akhilleusz vitájában ez a sor: „Isteni hős Akhilleusz, ha derék vagy is, így ne ravaszkodj” (I. 131); vagy mint az *Odüsszeia* tizenhetedik énekében Eumaios megrovó szónoklat-kezdeté: „Antinoosz, te derék

<sup>1</sup> *Αργύρη Έφταλιώτη Όμήρου Όδύσσεια. Έκδότικο „Νέα Έλλάδα“, 1952.*

vagy s mégsem szép a beszéded” (381. sor); vagy ugyanott Odüsszeusz szavai : „Jaj, te bizony szép vagy, de a szépségedhez eszed nincs” (454. sor); vagy akár mint a nyolcadik énekben Odüsszeusznak Eurüalcszt korholó, Eurüalcsz szép alakját és tapintatlan, otromba megjegyzését szembeállító egész szónoklata (166—177.). Az egyik („megboldogult”) esetben tehát ez a jelző hírt ad; a másik („nemes-ember”) esetben pedig erkölcsi ítéletet tartalmaz, végletek egymás mellé és egymással szembe állítását, szomorú elmélkedésre indítást, s talán nemcsak öntudatlan, lehet, hogy nagyonis tudatos iróniát is. De még ha a legelőször említett értelmet, a pusztán külső megjelenésre utalót fogadnók is el, még akkor is fönmarad az, hogy Homérosz itt valamely jótulajdon-ságra utaló s másutt több helyen valóban szép, jó személyek, dolgok mellett szereplő jelzőt valamely gonosztettet elkövető emberre ruház — s ez meg nem kerülhető kérdés, elvégzendő feladat, parancs a fordító számára.

Hogyan oldották meg, hogyan kísérelték megoldani ezt a különböző fordítók?

Jónéhányan nem tudtak mit kezdeni ezzel a jelzővel, értetlenül álltak vele szemben, egyszerűen elhagyták tehát; ezt tette — többek között — William Cowper<sup>2</sup> („For he recall'd to mind Aegisthus slain — By Agamemnon's celebrated son . . .”), még előbb Pope<sup>3</sup> („The assembly thus the sire supreme address'd, — Aegisthus' fate revolving in his breast . . .”), az *Odüsszeiát* a tizen-nyolcadik században latin hexaméterekbe átültető raguzai Zamagna<sup>4</sup> („ . . . solio queis orsus ab aureo — Ipse hominum summus fari pater atque deorum — Aegisthi cum forte animo crudelia volvens — Fata . . .”) és a századkezdeti magyar fordító, Kemenes-Kempf József.<sup>5</sup>

A szokatlan, vagy számukra érthetetlen — esetleg általuk helytelenített — jelző elhagyásával azonban mindenképpen meghamisították — esetleg „javították” — a homéroszi szöveget. Akaratlanul vagy szándékosan semmivé tették azt a *feszültséget*, mely a vétkes Aigiszthosz és makulátlan jelzője között *feszült*, a sort plasztikussá, izgalmassá, jelentőssé, homéroszivá tette. Senki sem merészkedett azonban a hamisítás pályáján olyannyira előreszaladni, mint a Münchenben, 1936-ban az *Odüsszeiából* rapszodikus német szabadversben Wotan-eposzt komponálni óhajtó Weber (Leopold Weber [!]: *Die Odyssee Deutsch*), aki úgylátszik nemcsak azt vette rossznéven Homérosztól, hogy Aigiszthoszt itt ilyen — önmagábanvéve dicsérő, a szöveg összefüggésében azonban annál intőbb vagy megbélyegzőbb — jelzővel illette, hanem azt is, hogy nem hordta le Aigiszthoszt közvetlenül a sárga földig, s ezt pótolta a fordításban bőségesen: „Denn er gedachte des Mordes — Am Führer des Volks Agamemnon: — Wie ihn Aigisthos, der Buhle — Seines treulosen Weibes — Als er aus Ilion heimkam, — An Herde des Hauses gefällt. . .”

Mások úgy fordították e jelzőt, hogy az oly mértékig mutatott a fenséges-ség, a magasztosság irányába, hogy már a „megboldogult” értelmezést támogatta. Mint Thassilo von Scheffer:<sup>6</sup> „Denn sein Sinn gedachte gerade des hehren Aigisthos. . .”

<sup>2</sup> *The Odyssey of Homer*. Translated by William Cowper.

<sup>3</sup> *The Iliad and Odyssey of Homer*. Translated by Alexander Pope.

<sup>4</sup> *Homeri Odyssea latinis versibus expressa a Bernardo Zamagna — 1777.*

<sup>5</sup> *Homeros Odysseiája*. Az eredeti versmértékben fordította, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Kemenes (Kempf) József. Bp. 1905.

<sup>6</sup> Homer: *Odyssee*. Übersetzt von Thassilo von Scheffer. Zweite neu durchgesehene Auflage. Berlin 1922.

Ismét mások úgy ültették át az ἀμύμων jelzőt, hogy az leginkább a korábban kifejtettek értelmében a nemességet, a királyok, vezérek közé tartozást hangsúlyozta, de nyitvahagyta a lehetőséget a testi szépség, kiválóság, magaság értelmezésére is; annál is inkább, minthogy Homérosznál a királyok közé tartozásnak és a testi megjelenés kiválóságának fogalma amúgy is összekapcsolódik. Így járt el Butcher és Lang, kitűnő prózai fordításában<sup>7</sup> („noble Aegisthus”), nem tért el tőlük Cotterill, 1911-ben megjelent szép hexaméteres kísérletében<sup>8</sup> („Since in the depths of his heart he remembered the noble Aegisthus . . .”); egészen a nemességhez tartozás irányába szűkítette le Rudolf Alexander Schröder<sup>9</sup> („Weil er des adligen Manns, des Aegisthos, innen gedachte . . .”); némileg újra kiszélesíti ezt Anton Weiher<sup>10</sup> („Grad als Aegisthos, des trefflichen Manns, in Gemüt er gedachte . . .”); egészen a testi szépséget hangsúlyozza Pindemonte<sup>11</sup> („... Che il belle Egisto rimembrava . . .”); ugyanezt teszi, még erősebb hangsúllyal és kissé bőbeszédűen egy modern, név és dátum nélküli francia prózai fordítás („Il songeait à la destinée de ce mortel orné de tout l'éclat de la beauté, Egisthe . . .”); végül Eftaliótisz mértéktartóan és az értelmezést minden feltételezés számára, a testi, a lelki, a társadalmi helyzetbeli, sőt még az „elhunyt, tehát derék”-szerű értelmezés számára is egyaránt nyitva hagyva egyszerűen μεγάλος-nak nevezi Aigiszthoszt.

Igy jártam el magam is, mikor olyan szót választottam, mely minden lehetőségét megenged; tehát sem „magasztos”-at nem írtam, sem „nemes”-et, sem „szép”-et, hanem az általánosságban dicséror „derék” jelzőt, amely azonban a testi kiválóság jelzéséből származván, ennek megjelölését is, továbbra is, betölteni képes:

*S köztük az emberek, istenek apja fogott a beszédbe;  
mert a derék Aigiszthoszról kélt benne az emlék,  
kit ledőfött Agamemnón sarja, a híres Oresztész. . .*

Csakhogy ezt sem érzem kielégítő megoldásnak; távolról sem.

Mert van az *Odüsszeiának* egy sora, mely ezzel az Aigiszthoszt először említő sorral — a nevet kivéve — teljesen azonos. És, természetesen, nem véletlenül. Nem szabad véletlennek tekintenünk. A negyedik énekben, mikor a Menelaósnál lakomázó Télemakhosz előtt a házigazda Odüsszeuszt említi és mindenki sírvafakad. Még Nesztór fia, a Télemakhoszt kísérő Peiszisztratosz is, mert Trója alatt elesett testvérére gondol, a hős, a derék Antilokhoszra. S a költő ugyanazokkal a szavakkal közli ezt, mint azt, hogy Zeusz Aigiszthoszra, a gyáva, a bitorló Aigiszthoszra gondol! S ismét olyan kifejezéssel állunk szemben, csakhogy ezúttal nem egyetlen jelzővel, hanem immár egész szó-csoporttal, teljes sorral, mely az egész eposzban csak kétszer, ezen a két helyen fordul elő. Ennek a két sornak a fordításban, a fordításokban is azonosnak kell lennie!

<sup>7</sup> *The Odyssey done into English prose* by S. H. Butcher and Andrew Lang. New York, é. n.

<sup>8</sup> *Homer's Odyssey*, A line for line translation in the metre of the original by H. B. Cotterill. London 1911.

<sup>9</sup> *Homers Odyssee*. Neu übertragen von Rudolf Alexander Schröder. Berlin 1918. és 1923.

<sup>10</sup> *Homer: Odyssee*, Griechisch und deutsch. Übertragung von Anton Weiher, München 1955.

<sup>11</sup> *Odissea di Omero*, tradotta da Ippolito Pindemonte. Verona 1822.

Még hozzá oly módon, hogy az ἀνώμων jelző, formájában az eredetinek megfelelően, ne egyszerűen valamely jótulajdonság meglétét, hanem valami rossznak, a gáncsnak hiányát vagy lehetetlenségét jelezze, mert így meglepőbb, így erőteljesebb, főként pedig így hívebb. (A klasszikus német hexaméteres fordító, J. H. Voss<sup>12</sup> gondolt erre, s még a trochaikus versformát alkalmazó, tehát versformában hűtelen Albrecht Schaeffer<sup>13</sup> is: mindkettő „tadellos”-nak fordítja az ἀνώμων-t.)

Ezért (már fordításom legutóbbi megjelenése után) megváltoztattam mindkét — eddig nem teljesen egyforma — magyar verssort: Zeusz szólni kezdett az istenek gyűlésén,

*mert gondolt a szívében a gáncstalan Aigiszthoszra . . .*

Nesztór fiának Peiszisztratosznak pedig nem maradt a szeme száraz,

*mert gondolt a szívében a gáncstalan Antilokhoszra . . .*

A két sornak ez a találkozása megdöbbentő. Az ókori hallgató figyelmét semmi esetre sem kerülhette el. De még a mai olvasóé sem.

Az, hogy Zeusz, az isten és Peiszisztratosz, az ember gondol valamire vagy valakire és ezt azonos módon (melyet azonos szavak jeleznek) teszi, általában az, hogy istenek és emberek egyféleképpen viselkednek és szavaikról, mozdulataikról hangsúlyozottan egyféleképpen esik szó. — Homérosz egész istenvilág-ábrázolásának lényeges tartozéka. A két sor teljes együvé-hangolása is ezt érvényesíti. Ha az együvé-hangolás elmarad, a fordítás nemcsak a homéroszi forma, hanem a homéroszi világkép közvetítésében is szegényít, csorbít, hamisít.

Az, hogy Antilokhoszt, aki a „gáncstalan” jelzőt minden tekintetben valóban meg is érdemli, az eposz ugyanazzal a fordulattal említi, mint Aigiszthoszt, aki ezt a legkevésbé érdemli meg, — visszamenőleg még döbbenetesebbé teszi a jelző használatát Aigiszthosz neve mellett, még hangsúlyozottabbá az Aigiszthosz-sor feszítő ellentétét, súlyosabbá, intőbbé, komorabbá s ugyanakkor talán ironikusabbá is mondanivalóját. És sugarasabbá, meghatóbbá, kedvesebbé az Antilokhosz-sort. Az eposzon keresztül-kasul bonyolult szimmetriákat építő, az ellentétpárokat nagy és apró dolgokban egyaránt oly szívesen felléptető Homérosz költészetére igen jellemző e két egymástól távoli sor figyelmeztető azonossága. A fordító nem lehet süket e figyelmeztetéssel szemben.

S hogy Zeusznak még külön oka is lehetett a beszéde után következő Athéna-szónoklat megalapozta későbbi szemlélettel, az Aigiszthoszt megvetően elítélő szemlélettel szemben még Aigiszthosz sajnálatára is, — ez a sor mitológiai háttérét villantja föl. Eggyel több ok arra, hogy a fordító a jelző átültetésében igen gondos legyen. Mert a jelző itt egybecseng a Zeusz-beszédnek Aigiszthosz „végzet-részén felüli” sorsa fölötti sajnálkozásával, fejcsóváló kijelentésével, sóhajával. Mintegy előlegezi a Zeusz-beszéd alaphangját, nemcsak kijelentése az elbeszélőnek, hanem egyben bevezetés az elbeszélő részéről a Zeusz-beszéd hangulatába, s úgyszólván — még Zeusz megszólalása előtt — már a homéroszi Zeusz gondolkodásába vezethet be.

<sup>12</sup> Homer: *Odyssee*. Übersetzt von Johann Heinrich Voss.

<sup>13</sup> *Die Odyssee Homers*. Deutsch erneuert (?) von Albrecht Schaeffer. Berlin 1927.

A fordítót mindezekből következően, de mindezek mellett és fölött is, az érdeklő a legjobban : mit nyerhet a verssor, milyen apróbb és nagyobb lépés tétetik e jobbitással Homérosz hívebb megközelítése irányában. Jóegynéhány. Aránylag apróbb, de a fordítás elve szerint csöppet sem jelentéktelen nyereség az, hogy Aigiszthosz neve az eredeti szövegnek megfelelően a sor végére, súlyosabb, ünnepélyesebb helyre kerül, s így közvetlenül fölébe a következő sor — a fordításban már előbb is a megfelelő helyen álló — *Oresztészének*. Ugyancsak nyereség, hogy a sor most már, ugyanúgy, mint a görögben, spondeikus végződésű lett. Komorabbá vált ezzel az ünnepélyes lelassudással, baljóslatúvá, figyelemkeltővé, csakúgy, mint az *Íliász* első énekének tizenegyedik, *ἀρητήρα* végződésű sora :

*És melyik égilakó uszította vizálya a kettőt?  
Létó s Zeusz fia; őneki gyúlt a királyra haragja  
s ártó vést kellett a seregben; hulltak a népek;  
mert ama Khrüszészt megsértette, az ő szent papját,  
Átreidész... .*

Ez a sor az *Íliász* első spondeikus végződésű sora. Tragikus eseményeket vezet be. Végző ellassulása szörnyülködést érzékeltet, afölötti szörnyülködést, hogy Agamemnón az áldozópapot, Apollón papját merészelt semmibevenni. Az Aigiszthosz-sor, ugyanígy, az *Odüsszeia* első spondeikus sora. Tragikus és tragikus következményű eseményt említ. Az *Íliász* első spondeikus sorának figyelemkeltő lassúdása semmiképp nem véletlen. Az Aigiszthosz-soré úgy gondolom, szintén nem az ; bár lehetséges, hogy igen, s csak az Aigiszthosz-névből következik. De a fordító számára az ellassuló végződés még ebben az utóbbi — kevésbé valószínű — esetben is adott tény. Jobb, ha tudomásulveszi és nem kerüli meg. Mert a sor ünnepélyes ritmusa az eredetiben, még ha véletlen szülte is, megvan és mindenképpen a fönt jelzett módon hat. A fordítás szövegében pedig — ha hiányzik belőle — semmiképpen sem *hathat*, sem úgy, sem másképp. A fordítónak pedig nem az a feladata, hogy a lehetőségeknek útját állja, hanem az, hogy éppen úgy, mint az eredeti szöveg, utat nyisson nekik ; hogy *ugyanazoknak* a lehetőségeknek nyisson utat, amelyeknek az eredeti szöveg.

De legnagyobb nyeresége e sor-egyeztetésnek az, hogy általa ez a két — külön-külön eddig is nagyjában-egészében híven fordított — verssor most együttesen is hű lesz, s előrelép : többé már nem egyszerűen egy-egy külön-külön érthetően közvetített homéroszi sor, hanem — mint az eredetiben is — szerves része az *egész* eposznak. S azt lehetne mondani: ugyanaz történt velük, mint ha egymással rímelő verssorok először rímtelen fordításában végül a rím is fölhangzanék. Mert e két sor, az első ének Aigiszthosz-sora és a negyedik ének Antilokhosz-sora értelmileg oly erősen rímel egymással, hogy egymásrautalásuk ereje a vastag, a négyéneknyi válaszfalon is átüt, s összetartozásuk „ríme” tisztán csendül föl. S csak ha ez az összetartozás a fordításban is hiánytalanul megvalósul, csak akkor csap rá e két — egymásnak négyéneknyi messzeségből felelő — sorra harmadik rímként a huszonnegyedik ének tizenhatodik sora. Még sokkal-sokkal távolabbról tehát, de a két sor összetartozóságát ismét csak erősítve. A költő kérők lelkei az Ókeanosz sodránál a lélekvezető Hermészt követve vonulnak az aszphodelosz-rétre, az árnyak honába, s föllelik ott lelkét Akhileusznak

*és Patroklosznak meg a gáncstalan Antilokhosznak*

s Aiásznak. S nyomban

*jött Agamemnón Átreidésznek lelke is arra  
bánatosan, s köribe gyűlt mind, aki övele együtt  
Aigiszthosz házában halt s töltötte be sorsát.*

(XXIV. 20—22.)

Ezt a részt Akhilleusz lelkének Agamemnón lelkéhez intézett szónoklata követi, s ezt érdemes közelebbről szemügyre vennünk:

*„Átreidész, hittük, hogy a nagy villámszerető Zeusz  
téged kedvel a legjobban valamennyi vitéz közt  
mindig, mert sok erős hősnek voltál fejedelme  
Trója tövében, ahol sok bajt túrtünk mi, akhájok;  
s lám kellett, hogy időnek előtte lecsapjon a vésszel  
rád is a sors, melytől soha ember nem menekülhet.  
Bárcsak amíg még élvezted fejedelmi hatalmad,  
tágtérü Trója alatt ért volna a vég, csata közben,  
halmot emeltek volna tenéked az összes akhájok,  
és nagy szerzett hírt hagyhattál volna fiadra,  
s most nyomorult és csúnya halál ragadott zsákmányul.”*

(XXIV. 24—34.)

Ez a beszéd ugyanis úgyszólván egészében stereotip sorokból áll össze. Ahány sor, amyi utalás. A szónoklat harmadik sora a Pénélopéhoz szóló koldus-Odüsszeusz általános érvényű kijelentését idézi a jó uralkodóról (XIX. 110.); a Tróját emlegető sor szó szerinti Nesztór-emlékezés (III. 220.), s azonkívül csaknem szó szerinti kétszer is elhangzik Télemakhosz és egyszer Helené ajkáról. A békésen öregvő Nesztór szavainak megismétlése az alvilágban, a szörnyű véget ért Agamemnónhoz intézett szónoklaton belül — fényesen öregvő Nesztór és „időnek előtte” sötét halált szenvedő Agamemnón sors-ellentétének hangsúlyozásához tartozik. Télemakhosz hasonló szavai éppen Nesztórhoz s más alkalommal az ugyancsak hazaért és a békés élet örömeit élvező Meneláoszhoz szólanak, s Helené hasonló mondata ugyancsak Meneláosz otthonában hangzik föl. De nemcsak Nesztór-Agamemnón és Meneláosz-Agamemnón ellentétpárját villantja föl e szónoklat szó- és sorhasználat. Nemcsak békés és lassú megöregedés, nemcsak örömteli hazatérés áll szemben a korai halállal, a tragikus hazatéréssel. Az időnek előtte bekövetkező, de nem dicstelen, hanem dicsőséges halál is szemben áll, sugaras ellentétként, Agamemnón sötét sorsával. A harctéri halál, mely az e szónoklatot tartó Akhilleusz részére volt (és az itt Akhilleusz kíséretében megjelenő Antilokhosznak is!). Befejezésül ismét szó szerinti ismétlődik Télemakhosz semmissé vált panasza (I. 239—240.) és Eumaios ugyancsak alytalannak bizonyult, Odüsszeuszt illető aggodalma (XIV. 369—370.), — csakhogy itt nagyon is alaposan és a valóságnak megfelelően, Agamemnón már betelt sorsára vonatkoztatva.

Ez ellentét-párok fölvonultatásakor pedig ott van az immár egymás többszomszédságába is került Antilokhosz- és Aigiszthosz- említés is.

Éppoly kevésbé véletlenül, mint ahogyan nem véletlen az egész jelenet s a jeleneten belül az imént-elemzett Akhilleusz-beszéd sem. S ennek jelentő-

ségét nem csökkenti az sem, ha a második Neküia, a holtak világának másodszori megjelentetése, az *Odüsszeiának* valóban csak későbbben-született része. Ha az — meg kellett születnie, mert nélküle az *Odüsszeia* szerkezete csonka maradt volna. Ha késői toldalék — nem tehertétele, hanem kiteljesítése a mese-eposznak. Az *Odüsszeiába* esetleg később torkolló jelenetek közül olyan, melyet a megszerkesztett és önmagát saját törvényei szerint továbbszerkesztő eposz föltétlenül magához-követelt. Az Agamemnón-sors—Odüsszeusz-sors kezdet kezdetén felsejlő ellentétének jelzése, mely a történet folyamán minduntalan s egyre erősebben felbukkan, nem gyöngülhet el, s még kevésbé hallgathat el éppen a végkifejletkor. Odüsszeusz Agamemnón sorsa fölötti elszörnyülködéséhez (a tizenharmadik énekben) a homéroszi szimmetria törvénye követeli meg azt, hogy Agamemnón magasztalja Odüsszeusz sorsát, — ami e jelenet folyamán nemsokára meg is történik. Formailag pedig — s ez műalkotásban mindig a lényeghez tartozik! — a végső énekbeli Agamemnón- (és Aigiszthosz-) említés felel meg a kezdő énekbelinek. Antilokhosz szerepeltetését pedig negyedik énekbeli, Aigiszthoszéval egy jelzője és huszonnegyedik énekbeli megjelenése teszi e több irányba, de mindig szimmetrikusan kristályosodó ellentétpár-rendszer egyik kristálylapjává.

Ugyanez a törvény, a történet, a jellem- és sors-ábrázolás, az ének-építés szimmetriájának törvénye követeli meg a fordítótól a stereotip sorok, fordulatok, jelzők pontos egyeztetését.

Mert az előbb elmondottak értelmében világos, hogy az idézett és végrehajtott sorváltoztatás legfőbb nyeresége az, hogy most már nem sikkad el az egymással társalgó sorokból a négyéneknyi távolságból hangosan s a huszonnégyéneknyi távolságból is jól hallhatóan felelő visszhang. S hogy ilyenformán e sorok most már csatlakoznak (mint ahogy csatlakozniok kellett) azokhoz a sorokhoz, melyek nagy távolságból szorosan egymáshoz tartozván, vaskapcsokként fogják össze az eposz részeit.

De talán jobb, ha nem vaskapcsot, inkább vas-izmokot mondok. Mert mindez nemcsak az eposz erejéhez, mindez az eposz *elevenységéhez* tartozik. Ide tartozik az epikus szóhasználat és ismétlés; és méginkább ide annak, amit legszívesebben „homéroszi többlet”-nek hívok, a stereotip szavak, sorok, fordulatok még árnyaltabb legyezőnyelvének, egymással való társalgásának kialakítása.

Íme, egyetlen jelző fülét fogtuk meg, megrántottuk — s jött vele az egész eposz. Sőt megmozdult vele a másik eposz, az *Íliász* is, az egymásba szövődő mitológémák, a homéroszi gondolkodásmód és szerkesztés tanulság-hálózata is.

Ilyen különlegesen fontos jelző volt ez? Nem! Érdekes és fontos. De nem fontosabb, mint ezer meg ezer társa. Akármelyiket ragadjuk meg, mindig ez vagy ehhez hasonló történik.

Mert minden ilyen alkalommal kiderül, hogy Homérosz művében nem egyik vagy másik szó, jelző, mondat, sor áll kapcsolatban egymással, hanem úgy szólván minden szó minden szóval. S ezek az eleven szavak mitológiai szereplőkként viselkednek: mindegyiknek külön léte van, de egyiknek sincs *története* a másik nélkül. Bonyolult és nagyskalájú viszonyban, különféle rokonságban vannak egymással az egymástól távoli sorok, az egymástól távoli szavak. Egyik sorhoz, szóhoz valamely másik esetleg csak éppen hozzátartozik, noha messze van tőle, egy harmadik azonban értelmét gazdagítja s egy negyedik, talán még távolabbi nélkül szerepe, súlya meg sem érhető.

A legnagyobb jelentősége ilyenformán a már többször említett „mozaik-

köveknek”, ábra-alkotó „lepkeszárny-pikkelyeknek”, a stereotip kifejezéseknek van.

Az eposz — formailag — ezekből épült. Itt-ott nagyobb, másutt igen apró mozaikkövekből összetett monumentális mozaik-kép. S ha a nagyobb mozaikköveket megvizsgáljuk, kiderül, hogy ezek is — külön-külön — ilyen összetevődésű képek. Ez nemegyszer még az apróbbakról is kiderül.

Mármost képzeljünk el egy festőt, aki valamely nagy mozaik előtt lelkesülten áll. Örömét tovább kívánja adni, részeltetni kívánja művészi élményében honfitársait. És a mozaik-képet — lefesti.

A Homérosz-fordító ne legyen hasonlatos az ilyen festőhöz.

Inkább ahhoz a művészhez, aki a köveket külön-külön kidolgozva és összeillesztve, igyekszik a kidolgozásban is, az összeillesztésben is az eredeti képalkotó részeihez és egészéhez hű maradni.

A nagy mozaik-kép ugyanolyan egységes és — első pillanatban — elemeire bonthatatlan hatást gyakorol a szemlélőre, mintha festmény volna.

Az a képmásoló azonban, aki a mozaik-képet úgy akarja közvetíteni, hogy lefesti, aki tehát csak ezt az összhatást kívánja érzékeltetni-ismertetni, és nem ügyel az alkotóelemek külön is meglévő sajátosságaira, — az nem az eredeti képet hozza közelebb a szemlélőhöz, hanem csak a saját impresszióját. Ez az impresszió lehet igen művészi, lehet igen jelentős. De még ha zseniális, sem adja meg az alkalmat a szemlélőnek arra, hogy ez utóbbi a maga impresszióját — amennyire csak ilyen közvetítésben lehetséges — közvetlenül, az eredeti műhöz részleteiben, összetevőiben is mennél hasonlatosabb munkából nyerje. Vagyis arra, hogy impresszióját ne közvetítő impresszióról, hanem — ismétlem : amennyire csak közvetítésben ez egyáltalán lehetséges — elsődlegesen kapja.

A stereotip kifejezések ilyen mozaikkövek. A Homérosz-fordítónak ügyelnie kell gondos kidolgozásukra, elhelyezésükre, egyeztetésükre.

De más mértékű fordításban, mint a hexaméteresben, a stereotip kifejezések *elhelyezése* el sem képzelhető. Mert föltéve, de meg nem engedve, hogy a görög hexaméternek *egészében* nem a nagyszerűen és természetesen árasztható magyar hexaméter, hanem a magyar alexandrinus „felel meg”, — vajon mi felel meg a daktilikus hexaméter végén önként leváló, s külön sor értékű adóniszi sor stereotip mivoltának ? Vagy akár jelentős formai közlőszerepének („terhe a földnek” stb.) ? Vagy hogyan lehet a magyar alexandrinus önmagában *strófa*, mint a hexaméter ? Vagy egyáltalán bármilyen más versmérték — hosszabb, önként-tagolódóbb, tíz-négy vagy tizenhat szótagos — anélkül, hogy máshangulatúvá, nevetségesen mechanikussá ne válnék ?

Az eredeti versmértékről lemondó Homérosz-fordító tehát — mint már említettem — szükségszerűen elsikkasztja az eposz állandóan jelenlevő és leglényegesebb formai — s vajon csak formai ? — alkotóelemeit, az epikus „egyszavak”-at.

De — mint már erről ugyancsak szó volt — ezt megtették, megteszik azok a fordítók is, akik pedig az eredeti versformát megőrizték és megőrzik. Az *Odüsszeiának* (tudtommal) legújabb német fordítója, Anton Weiher is ezt teszi — (noha mint kitűnő Homérosz-értőről és -ismertetőről, nem tételezhető fel róla, hogy e formai elemek lényeges dokumentális, ábrázoló-közlő és esztétikai szerepét nem veszi észre, nem érzékeli, nem élvezzi — tehát nem félreért,



hanem sikkaszt) —, s még elméletet is kapar gyakorlata alá, hogy annak tala-  
ján állva lehessen lusta, menthesse föl magát a stereotip kifejezések megterem-  
tésének és egyeztetésének feladata alól. Az alól a feladat alól, amelynek elvég-  
zése pedig, tapasztalatom szerint, *minden Homérosz-fordítás kulcsa*; s azért az,  
mert *a homéroszi epikus nyelv, előadás kulcsa is!*

*Ez a kulcs azonban — mint a fentebbiekből kiderült — csak az eredeti vers-  
forma zárjába illik, csak abba illeszthető.*

Ezért a „megfelelő versforma keresése” csak olyan nyelveken nem ál-  
probléma, amelyeken a hexaméter csakugyan megvalósíthatatlan, vagy leg-  
alábbis nehezen megvalósítható. Ilyen nyelv talán a lengyel, és ilyen a mai  
görög nyelv.

Hosszú és rövid szótagok határozott megkülönböztethetősége és megkü-  
lönböttese, valamint ezek szabályos változtatása minden időmértékes ver-  
selésnek, a görög időmértékes verselésnek is alapja. Nyelvünk ezzel az alap-  
pal rendelkezik. Ez azonban a homéroszi verseléshez egymagában nem elég.  
Nem elég még a vers-, szó-, mondathangsúly élvezetes, egymással birkózó  
színjátéka sem, mely a magyar időmértékes verssel éppúgy együtt-pompázik,  
mint a göröggel. S a verselésnek különleges, állandóan jelenlévő feszültséget  
ad, állandó hullám-interferenciát hoz létre benne. (Az olyan nyelveken, me-  
lyeknek hexamétereiben a hosszú szótagot hangsúlyos, a rövidet hangsúlyta-  
lan szótag helyettesíti, a feszültségnek egyik kiváltó eleme hiányzik s a hul-  
lámsorok közül is elmarad egy: a szó- és a vershangsúly nem küzdhet egymás-  
sal, mert az utóbbit az előbbi hozza létre.

A magyar Homérosz-fordító élhet (és kell is, hogy éljen) azokkal a  
lehetőségekkel, melyeket a magyar nyelv időmértékes verselésre is igen  
alkalmas természete és a gazdag magyar hexaméteres hagyomány nyújt.  
Más modern nyelvű fordító pedig jól teszi, ha megteremteni (pontosabban:  
felfedezni és kiaknázni) vagy megsokszorozni törekszik e lehetőségeket  
(kiki olyan mértékig, amilyen mértékig nemzete nyelvének természete  
ebben szűkölködik vagy ezt megengedi), s ha kialakítani vagy tovább-  
fejlesztetni törekszik e hagyományt. Ami nem jelenti azt, hogy a magyar  
Homérosz-fordító ne tágítsa tovább mind a lehetőségek körét. Ellenkezőleg.  
A különlegesen görög-epikus-hexaméter kialakítására mindenképpen töre-  
kednie kell: ügyelnie az egymáshoz közeli sorok gyorsulására, lassulására,  
jellegzetes összeesendüléseire, sorokon belül vagy sorvégeken fel-felbukkanó  
rímeire, az alliterációkra, gnómius szólamoknak sorhatárral való egybe-  
esésére — s mindez elemek jelentős (s Homérosznál legjelentősebb) közlő  
szerepének tudomásulvételére és művészi közvetítésére.

Mindez azonban együttesen sem elegendő a homéroszi verseléshez. Kell,  
hogy a fordító tudomásulvegye: minden hexaméter önmagában külön kis  
strófát alkot, és e kis strófának egyes sorocskáit rendszerint már-meglévő és  
„egyetlen epikus szó”-vá egyesült stereotip részecskék töltik meg. Mágneses  
szavak, melyek vonzzák és taszítják egymást tíz- s húszegynéhány éneknyi  
távolságból is. A Homérosz-fordítónak tehát nem egyszerűen szavakat, ha-  
nem ilyen összetett „epikus szavakat” kell — pontosan egyeztetve — elhe-  
lyeznie a hexaméter skémájába! Mert Homérosz is ezt tette. És mert ez az  
imént említett feszültségekhez még újabb feszültséget is ad: az ismétlődő ré-  
szek sort vagy periódust feszítő erejét. És — az eredetinek megfelelően — a hul-  
lámmáshoz újabb hullámsort: az ismétlődő helyeknek az egész eposzon vé-  
gigivonuló hatalmas hullámmását. A stereotip sorok, felsorok, sor-csoportok

kialakítása, ezeknek — és a stereotip szavaknak is — pontos egyeztetése tehát a homéroszi *verseléshez* tartozik, éppen azért, mert a homéroszi előadásmódhoz, az előadásmód születéséhez, és végső kialakulásához tartozik. A fordító nem mondhat le róla.

Van olyan feltételezés, amely szerint az ismétlődő részek (és különösen a hosszabbak) pihenőt adtak a versrögtönző aoidosznak: míg a már kialakított sorokat mondta, már a következő sorok megalkotásán gondolkodhatott. S a már állandósultabb verset mondó, sokkal kevésbé rögtönző rapszódosznak is: míg az ismétlődő és emlékezet-megfeszítést nem igénylő részeket mondta, már a következő sorokat idézhette emlékezetébe. Ez a feltételezés részben jogosult. De éppenilyen jogosultnak érzem (különösen az apróbb részek szerepét illetően) e feltételezés ellenkezőjét. A versrögtönző aoidosz számára parancs is volt egyes hősök vagy egyes helyzetek jellemzésénél az éppen oda illő vagy éppen oda tartozó és elengedhetetlen stereotip kifejezés megtalálása és elhelyezése. Nemcsak *élhetett* velük, hanem élnie is *kellott* velük, mert az epikus előadásmód, mert hallgatósága, mert saját gondolkodása így követelte. Nem mindig pihenőt, olykor éppen fokozottabb erőmegfeszítést, fölfelé-kapaszkodást jelenthetett számára a nemcsak lehetőségeket adó, hanem igényeket is támasztó stereotip részeknek olykor a verselést nekilendítő, az előadásba áradó, olykor azonban a verssorokat feszítő, az előadást új és gyönyörűséges nehézség elé állító *kötelező* felhasználása!

A fordító munkája ebben a tekintetben igen hasonló az aoidoszéhoz (minthogy az állandósulni tudó kifejezéseket, vers-alkatrészeket föl kell használnia és gyarapítania is kell számukat, újakat megalkotnia) és a rapszódoséhoz (minthogy a már meglevő részecskék maguk helyére illesztésére ügyelnie kell). Ha mindezt megteszi, akkor — de csakis akkor! — mondhatja el Homérosz mondatait nemcsak azzal a tartalommal, amivel Homérosz, hanem (amennyire csak lehetséges) *úgy* is, mint Homérosz.

Ha ezt megteszi, bevezeti a magyar (vagy bármilyen más nyelvű) versbe a homéroszi előadás feszültségét.

És vele Homérosz korának, s a koroknak, melyeket Homérosz összefoglal, sajátos — a mienkétől különböző — feszültségét.

És vele e kor, e korok epikus előadásmódjának *megjelenítését*. Minthogy a homéroszi hexaméter ama korok terméke, amaz előadásmódok lenyomata. Az előadás pedig (sajátos, lényeges és elengedhetetlen jellegzetességeivel együtt) nemcsak emlékezik hőökre és őökre, hanem egyben meg is mutatja, hogyan emlékeztek e hőökre és őökre egymásra. A homéroszi hexaméter nemcsak hírt ad egy korról, hanem maga is e kor emléke. Nemcsak hírt ad egy nép „pompázatos örökségé”-ről, hanem maga is része ennek az örökségnek. „A történetírás egy korai *formája*” ugyancsak történetet ír, mert hő kori mondai gondolkodásmódról és ősi közösségi előadásmódról vall. És még oly sok mindenről, aminek fontosságát Bickel, e tanulmány elején idézett munkájában, a homéroszi költőiség fontosságával *szemben* hangsúlyozza, de ami máson, mint éppen e sajátos költőiségen keresztül az eredeti eposzban fennmaradni nem tudott volna, a fordításban megnyilatkozni nem tudna.

While translating into Hungarian the complete works of Homer (Iliad, Budapest 1952; *Odyssey*, 1947; *Hymns*, 1938 and 1948; the joint edition of both epics, 1957; *Hymns and Homeric* in print) I found myself facing a twofold task: to make a retrospective use of my experience gained and certain principles gradually evolved in translating and to apply them in new editions, on the one hand, and to make these experiences and principles public, on the other. Though all of them are the products of Hungarian translation, several among them may, to some extent, prove useful in developing the general principles of translating Homer into any other language.

In the preface to my translation of the Iliad, edition 1956, I started to unfold my experiences illustrating them with examples. In my present treatise, as also in the above-mentioned edition, I stress the necessity of co-ordinating in translation the stereotyped lines, half lines, their groups, attributes and phrases.

I called the epic particles constantly recurring in identical form "single epic words" since, whether consisting of one, four or forty words, they invariably act as one word, *i. e.* as unanalysable semantic units: their entirety is by no means less important for poetic expression than that of the single words which cannot be replaced, say, by a syllable or a sound lest they lose their meaning.

I have felt and still feel the florigraphic function of the "single epic words", which asserts itself especially in the *composition* of the epic poem, to constitute a certain "Homeric surplus". Owing to its associative and emotional connotations, richer than those of the simple word, a complex epic phrase like that points and refers to something without the explicit deliberateness of the poet as well. The language of motifs consisting of mosaics must have developed in the Pre-Homeric stage, but the refined and varied fan-like florigraphy with sharply outlined close or distant hints is probably due to Homer himself. May be, the use of the ceremonial, compulsory repetitions, stiffened into poetic formulae, for constant, playful, emotive, predicting, comparing and communicative hints suggestive of magnificence, humiliation, or sometimes of a certain relativity, is what we called "Homeric surplus" added to the epic idiom.

But if so — and while translating I grew convinced that so it was — the translator cannot renounce 1. their individual rendering and 2. their consequent co-ordination.

In my present treatise I wish to stress, among others, the importance of maintaining the original metric form of the Homeric epics, the hexametre, because if the translator discards it, he is bound to discard the rendering and the characteristic location of the "single epic words" too. He is bound to discard also great many ornaments which can be expressed in epic hexametres only and which, in fact, are not purely decorative elements but constituents of the living texture.

On examining three significant passages in the *Odyssey* where the epithet *ἀνύμων* occurs ( $\alpha$  29,  $\beta$  187,  $\omega$  16) I tried to explain the rich symbolic role of the stereotyped, epithets (and of the half-lines and lines they bring with themselves) in the composition to show, distant as they may be but conveying, as they do, a powerful reference to one another, how strongly they hold together the epic, like steel cramps or rather steel muscles.

Comparing the translations into different European languages I quote a number of examples to show that the formation of single epic words and their consequent, or at least considerable, co-ordination have been disregarded by every single translator of Homer, even by those who have retained the original metre. And yet I am convinced that the solution of this very task, left unresolved by them, is *the key to any kind of translation of Homer*, because it is, at the same time, *the key to the Homeric epic language and performance as well*. This key, however, fits only into the lock of the original metrical form. That is why I feel that the searching for a "corresponding metrical form" seems to be a pseudoproblem in all languages except in those that do not, or hardly, lend themselves to hexametres, such as, may be, Polish and also Modern-Greek.

If a translator of Homer (into any language) admits that each hexametre constitutes a self-contained little strophe and that each little line of such strophe is built up of ready-made stereotyped particles united into "individual epic words", of magnetic words that attract and repulse each other even over a distance of ten or twenty songs, and if he tries to adhere to this throughout his translation, then, and only then can he not only render the content of Homer's sentences as Homer meant them to be, but also express them (as far as possible) in the same way as Homer did.

According to certain views, the recurring parts (especially the long ones) enabled the improvising *aoidos* to take a rest and, while reciting the lines previously formed,

to create the lines to follow. According to the same assumption, these parts offered a relaxation to the *rhapsodos* too who had time to recall the verses that were to follow the repetition not requiring mental effort. This hypothesis is partly justifiable, though I do not feel its contrary less justifiable (especially concerning shorter passages). The improvising *aidos* was compelled to find and use the relevant stereotyped phrase and to put it in its proper place when speaking of the individual heros or certain situations. He not only *might* have used, but absolutely *had to* avail himself of these phrases. It was imposed by the epic mode of performance, by the taste of the audiences and by the mentality of the performer himself. The *compulsory* use — stimulating verse-making, flooding the performance, but sometimes swelling the lines, conveying new and delicious difficulties in performing, — of the stereotyped parts — not only ensuring relaxation but also raising requirements — must have meant to the performer not always a rest but sometimes new efforts towards higher regions!

In this respect the task of the translator very much resembles that of the *aidos* (since he must use the phrases and verse constituents liable to consolidate, increase their number and create new ones) and that of the *rhapsodos* (since he must take care that the existing particles should fit into their proper places).

If he does this, he introduces into the Hungarian (or any other) verse the tension of the Homeric performance, and together with it the tension of Homer's epoch and of those he had summed up which is different from that of ours. Thus he will be able to *conjure up* the epic performance of this epoch and epochs.

## Ferreus imber

### Egy középkori forma értelmezése

A francia középkor históriás énekeiben lépten-nyomon felbukkan egy poétikai sajátosság, melyet kétségtelenül a legprimitívebbnek kell tekintenünk. Egyszerű ismétlésből áll: ugyanazt a csataképet — kardcsapást, lándzsadőfést, kettétért pajzsot, átluggatott sodronyinet — annyiszor eleveníti meg a költő, ahányszor a valóságban megelevenedhetett. S mivel a középkori francia históriás énekek kétharmada csatát ábrázol, a párviadal említett mozzanatai unos-untalan ismétlődnek bennük. Politikai tanácskozásról, lakomákról, szertartásról, egyszóval békés ténykedésről egy-egy átlagosan 8000—10 000 verssoros eposznak legfeljebb 10—12 rövid epizódjában találunk emitt 150, amott 200—300 verssornyi részleteket. Ezek úgyszólván csak támasztópillérei vagy díszítő elemei a szüntelen harcnak, melynek lávafolyama végighömpölyög az egész cselekményen. A többi részeket, azaz a költemények törzscskét, teljes architektúráját a csata monoton zaja tölti ki. A *Roland-énekbeli* vetélkedés például a békeajánlat elfogadása körül, a követség a szaracén királyhoz, Ganelon bosszúja és árulása, Roland agóniája s a zárótételül szolgáló ítékezés az eposznak a felét teszi ki, mintegy 2000 verssort, míg a másik fele kizárólag a csatateret ábrázolja, s ebből kerekén 1000 verssor csak lovagi párviadaloikat mutat be, mégpedig igen nagy számban, a legtöbbet apró pillanatképek formájában, egy-egy 8—10 soros mozaikkockában. Mindegyik ugyanazt a mozdulatot írja le, ugyanazt a lándzsadőfést, ugyanazt a kardcsapást.

Pedig a legkedvezőbb arányt még a *Roland-ének* mutatja a dinamikus cselekmény javára a statikus csataképekkel szemben, sőt már modern értelemben vett lélektani konfliktus is csak ebben a históriás énekből zajlik le. A többi, mintegy 80 eposzban a lelki indítékú cselekmény a legszűkebbre zsugorodik, s csata, lovagi párviadal, mézszárlás, sőt falvak és kolostorok feldúlása és gyújtogatása alkotja az eposzok gerincét.

A meseszöveg arányainak ábrázolására ragadjunk ki egy jellemző részletet a *Lajos koronázása* (*Le Couronnement de Louis*) című XII. századi énekből (2107—2361. verssorok). Guillaume grófot, az eposz főhősét megtámadja Richard herceg, akinek fiát Guillaume megölte. A megtámadott gróf legyőzi a herceget, elbánik kíséretével is, a herceget börtönre veti. Ez a részlet 116 verssort tesz ki, amely után váratlanul felsőhajt a költő:

*Szeretne már Guillaume megpihenni,  
Erdőn élni, folyóparton lenni,  
De még csak él, nem lehet ezt tenni.* (2223—2225)

S aztán újabb hírek érkeznek újabb ellenségről, megint csak készülődés a harcra, fenyegetés a királynak, kit nyersen kioktat teendőire, s máris készül a támadás az új ellenség ellen. Ez a részlet az idézett három verssor után 136 verssort vesz igénybe. A felszínes statisztika nyomán is szembeszökő a közbeékelte három verssor egyszerű, halk, de mély lírája a nyers csatazaj kellős közepén. Úgy fest, mint a katedrálisok egysíkú, roppant kötömgén itt-ott felbukkanó figurák: egy vágyakozó tekintet, egy lemondó taglejtés. A modern esztétika hajlamos arra, hogy a gyéren megcsillanó érzelmekben pillantsa meg a középkori francia históriás énekek legfőbb értékeit, valamint olyan ritkaságokban, mint a *Roland-ének* indulati konfliktusa, mely olyigen emlékeztet a „haragról éneklő” *Íliász* hangulatára.

Téves szemlélet. A csata ábrázolása ugyanis oly nagyarányú s oly jellegzetes visszatérő eleme, sőt alapeleme a francia eposzoknak, hogy bennük kell a művek architektúráját felfednünk. Az építészeti hasonlat nem ötletszerű. Miként a gótikus templom lényegét a tér-határoló és tér-szuggeraló eseménytelen falszerkezet adja, s plasztikai és festészeti díszítése csak kiegészítő elem lehet a falak és tetőzetek súlyos idegzetén, azonképpen az eposz alapszövegét is a véget nem érő harc ábrázolásában kell megjelölnünk.

Egy középkori históriás énekek nem lehet tehát mai értelemben vett formája:

nincs kezdete, azaz alaphelyzete, melyből a cselekmény kibontakozhat, és nincs záróakkordja, a cselekmény összes szálainak eldolgozására. Csak a középkori poétika teljes megismerésére bízható rá sok filológus, hogy a *Roland-éneket* a főhős halálával és megdicsőülésével befejezettek és a rákövetkező apokaliptikus méretű csatát a keresztény és a pogány világ közt utólag odaillesztették nyilvánítsák. Roland megdicsőülésével ugyanis az eposz modern értelemben jutott volna nyugvópontra, s ilyesmi homlokegyenest ellenkezik a középkor poétikai felfogásával, formai gyakorlatával. A *Roland-ének* szövege csak ott fejeződhet be, ahol cselekménye nem fejeződik be: híres utolsó jelenetében, mely vég is, kezdet is: a lezajlott csaták, a bűnös bűnhődése után az alvó császárt angyal szólongatja újabb harcokra. Befejezés ez, de egyben új eposz kiindulópontja. A *Girart de Vienne* című históriás ének berekesztő ünnepségét szaracén betörés szakítja félbe, s a császár máris mozgósítja seregeit. Bármelyik eposz folytatható, az utolsó verssorokhoz újabb részletek illeszthetők hozzá, az egész megbontása nélkül. Mintha egy örök kereszties hadjárat kihullott meteorokövei lennének ezek a költemények. Ilyen volt alakjuk már a XII. században. A következő évszázadban mindinkább genealógiai fonálra fűzték a históriás énekeket, a hősök gyermekkorát és öregkorát iktatták az egyes ciklusokhoz. Nagyszülőket, őskéket kerestek a népszerű főhősnek, s mindegyiket külön eposzban ünnepelték, gyermekkorukat, lovagságukat, kolostorba vonulásukat. Tévednénk azonban, ha formára való törekvést pillantanánk meg ebben a tendenciában. Tágíthatja-nyújthatja a középkori költő a genealógiai fonált, ameddig csak bírja, az eposz-ciklusoknak sohase lesz végük, kezdetük sohasem kezdet. A múlt legrégebbi homályából előbukkanó ő is in medias res kezdi gyermekéveit, lovagi pályafutását. A cselekménynek csak iránya van, s csak a cselekmény iránya fontos a költőnek, közönségének.<sup>1</sup> De ez az irány is időtlen. Miként a francia nép a XII. században múltat, jelent és jövőt rapszodikusán vegyít nyelvében, meseje is az örök időtlenségben pereg, talán még az augustinusi „praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris” légkörében. A harc-ábrázolást és a hosszasan elnyúló mese technikáját talán a XII. század végi *Chanson d'Aspremont* emeli a legmagasabb művészeté, amidőn nemcsak epizódjaiban, fordulataiban és színeiben tükrözi a katona-élet nyomorát és jókedvű kalandjait, hanem cselekményének belső formáját is egy folyton folyvást menetelő hadsereg ritmusára szabja.<sup>2</sup> A költeményekben belül sem tapintható ki az, amit például a modern regény formájának nevezünk. A nagy jelenetek előtti előkészítő késleltetések s a nagy jelenetek utáni pihentető részletek, a modern epika emelkedői és lejtői ismeretlenek a középkorban. A költő már az első verssorban oly világ kellős közepébe viszi hallgatóját, melynek minden szereplőjét, minden táját ismernek feltételezi. A meglepetésnek semmi szerepe sem lehet a középkor históriás énekeiben. Lám, ily nehezen megragadható anyagot illetően kell feleletet adnunk a kérdésre: vajon miben rejlik e formátlanság poétikája?

Nos, a végtelenség és az időtlenség fonálára fűzött szüntelenül ismétlődő formulák, melyek legjellegzetesebbikei a párviadal egyes mozzanataiban keresendők, sohasem ugyanazok a formulák. Mindössze egyetlen árnyalattal térnek el egymástól, de éppen ebben az árnyalati eltérésben rejlik igazi szépségük. Megfelelő magyar fordítás hiányában nem a csatakép-formulákból fogunk idézni, hanem az eposzok másik poétikai fogásából, az úgynevezett balladikus ismétlésből. Ezt a sajátyságot már jól ismerjük a skót és a magyar népballadából, Arany János *Bor vitézéből*. A középkori históriás ének szerzője időnként, főleg a strófafejedetekben, többször elismétli főcselekményének rövid foglatát. (Lehetséges, hogy a forma kialakulását ösztönözte a szabadtér állandó mozgásban levő közönsége is: az előadás közben érkezőnek is tudnia kellett, hogy a szavaló zsonglőr miről szaval. Ily külső körülmény persze egymagában nem alakíthatott ki magas költőiségű stílust.)<sup>3</sup>

Íme néhány strófa-kezdet a *Roland-énekből*:

*Csapja Roland a kemény sziklahátat:  
Cseng az acél, de nem csorbul, nem lágyabb.  
Gróf látja, ketié nem törheti már azt,  
meg s megsíratva ily panaszra támad:*

.....

<sup>1</sup> Dagobert Frey: *Gotik und Renaissance*. Augsburg 1929, 166—167. p.

<sup>2</sup> Joseph Bédier előszava Louis Brandin *Chanson d'Aspremont*-fordításához. Paris 1925, VI. p.

<sup>3</sup> Vö. Édmond Faral: *Moyen Age*. Dictionnaire des Lettres françaises. Paris 1939, IX. p. — Jean Györy: *Esthétique d'Orléans, scolastique de Paris*. Cahiers de Littérature comparée 1948, 19. p.

*Csapja kardját Roland nagy barna kőbe,  
többet levág, mint mondhatnám belőle.  
Cseng a kard, nem tör, csorbul össze tőle,  
de visszapattan mind a levegőbe.  
Gróf látja, nincs mód, hogy kettőbe törje,  
szánja kardját, vál szava keseregőre:*

*Érzi Roland, hogy halál vője már,  
fejéből szíve belsejébe száll.  
Szaladva megy, hol fenyő árnya vár,  
lejekszik, ahol zöldel a fűszál,  
kardot és küntöt két karjába zár,  
feje büszkén Spanyoljöld jele áll...*

*Érzi Roland, hogy ideje betel.  
Spanyolhont nézve csúcs hegyén hever...*

*Arcával spanyol föld felé hanyatt  
jekszik Roland gróf fenyőfa alatt...<sup>4</sup>*

Első pillanatra nyilván megbotránkoztató, ha a harc kissé „katonai gyakorlati szabályzatba illő” mozzanatait mágikus-liturgikus formákkal vetjük egybe. A költő csakúgy ontja hallgatóságára a variációszerűen halmozott kép-közhelyeket. Akár az eposzok ugyancsak primitív-mágikus kelleke, a seregszemle, úgy a balladikus ismétlés is, de főként a csata-mozzanatok, hangulati érték hordozói. Ily nagy tömegű halmozás esetében csak erről lehet szó. Végtelen sorozatban ismétlődő képek nem képek többé, szemléletességük eltompul, logikai kapcsok alig fűzhetik a történes egyéb fázisaihoz. Itt csak mágikus-hangulati hatásról lehet szó, mely olyigen emlékeztet a zsolozsmára, a litániára, primitív népek véget nem érő ünnepi táncára, énekére. A históriás ének XII—XIII. századi költője sohasem elégül ki, minduntalan visszatér az imént otthagytott szituációhoz, mintha sohasem tudná ezt a vézna tartalmat kimeríteni. Amint ilyen módon kerületi tárgyát, a variációszerű ismétlés lírai jelleget ilt s emlékeztet egyfelől a népdal, közlebből a játékdal ismétlődésire, helyenként a refrénre, másfelől pedig Afrika és a Közel-Kelet szüntelen dallam-ismétléseire, kissé a zenci motívum moduláló vissza-vissza-tértére. Mint mondtuk, nem ábrázol, nem ad képszerű illusztrációt a cselekményhez, hanem hangulatba ringatja a hallgatót s ebből a hangulatból bontakozik ki az egész cselekmény, ez kíséri végig az eseményeket.<sup>5</sup>

Hogy a végszót kimondhassuk e formátlan forma társadalmi geneziséről és esztétikai lényegéről, vessünk egy pillantást a szociális valóságra, a középkori harcra mint kollektív élményre.

Az 1150-től fogva divatozó udvari regénynek, mely lassan-lassan a históriás énekek helyére lép, íme egy gyakori fordulata: első sikeres fegyverténye után a hős nevet kap a társadalomtól. A költő eddig a válságos pillanatig elhallgatta nevét, vagy még helyénvalóbb feltehetően, hogy a költő képzeletében nem is volt neve a lovagnak. Chrétien de Troyes Lancelot-ja (1177 és 1181 közt) a legkeményebb megpróbáltatások után nyer jogot arra, hogy nevet viseljen. Eddig a pillanatig csak „az özvegy fia”, „az apród”, „a lovag” és hasonló nevekkal illeti hősét a költő. Renaud de Beaujeu *Le Bel Inconnu* (XIII. század) című regényének hőse — (már a cím is kifejezi, mily fontosnak tartja a költő a hős névtelenségét) — lovagi próbatétele után, mely egyben beavatási szertartás is, tudja meg nevét s nevével együtt származását. Egyéniségét, sőt való létét is csak a nagy fegyvertény adhatja meg neki.<sup>6</sup> Chrétien de Troyes Perceval-ja (1180 körül) csak a Graal-kastélybeli kudarc után nyeri el nevét és egyéniségét, amely kettő elválaszthatatlan egymástól. Chrétien de Troyes-nál persze már lélektanilag elmélyült problémával és humanizált mítoszszal állunk szemben. Perceval maga találja ki a saját nevét, anélkül, hogy tudta volna, mégpedig nem fegyveres próbatétel révén, hanem éppen megfordítva: passzivitása ad neki egyéniséget, a rádőbbenés arra a tényre, hogy valamit tennie kellett

<sup>4</sup> Illyés Gyula fordítása: *A francia irodalom kincsesháza*. Budapest 1942, 16—18. p., és: *Világirodalmi Antológia*, II. kötet. Budapest 1952, 43—44. p.

<sup>5</sup> Friedrich Schürr: *Das altfranzösische Epos*. Zur Stilgeschichte und inneren Form der Gotik. München 1926, 143. p.

<sup>6</sup> Antoinette Fierz-Monnier: *Initiation und Wandlung*. Zur Geschichte des altfranzösischen Romans im XII. Jahrhundert. Zürich 1951, 66. és 169. p.

volna.<sup>7</sup> Látszólag csak ennyi itt a névadás indokolása. Ám ha meggondoljuk, hogy a Graal-kastélyba behatoló Perceval meséje olyan kelta mesékből ered, melyek a halottak birodalma felszabadítási kísérletének kudarcát példázzák,<sup>8</sup> akkor nyilvánvaló, hogy az antik és középkori mítoszok legnagyobb részének lehetősége őt itt nyelvi formát, akkor is, ha Perceval fegyvertelenül kísérli meg.

A históriás ének még nem ismeri ezt a szokást. Az ellenkezőjét azonban megtaláljuk benne. Erre enged talán következtetni az a tény, hogy a *Girart de Roussillon* című históriás ének (1136 és 1180 közt) megvert és mindenéből kifogatott hőse bujdosása közben, fegyvertelenül, nevét is kénytelen megváltoztatni. Igaz, hogy a költő közbeszúr itt egy indokolást: a király vérdíjat tűzött ki Girart fejére, és Girart ezért teszi magát felismerhetetlenné. A névváltoztatás így kellő megokolást nyer. Nem szabad azonban szemet hunynunk ama tény felett, hogy Girart akkor szabadul meg nevéből, amikor lovagi énjét vesztí el. A költő előtt teljességgel tudatos, hogy hősének, csak amíg harcossnak számított, lehetett egyénisége.<sup>9</sup>

A csatát veszített Guillaume-ot nem ismeri fel kapusa,<sup>10</sup> mert kísérlet nélkül, egyedül tér haza. Felesége részéről ugyanily fogadtatásban részesül,<sup>11</sup> mert ha a hazatérő férfi Guillaume d'Orange lenne, hétezer fegyveres kísérené, zsonglőrök muzsikálnának, énekelnének körülötte.

A XII. századi földesúr életformája mai ember számára immár alig érthető harcos életforma. A troubadour Bertran de Born (1170—1200 körül), aki Dante Poklában lámpásként hordja a saját fejét, mert rokonviszályt szított, s ezért úgy kell bűnhődnie, hogy az alvilágban leválasztják róla azt, ami természet szerint hozzá tartozott, verseiben a lehető legnyersebb képét adja az öncélú hadakozásnak. A nagyúr — szorinte — jóval nemesebb, bőkezűbb, sőt nyájasabb a háborúban, mint a béke idején.<sup>12</sup> A lovagi erények tehát csak háborúban léteznek, békében a feudális úrnak csak fizikai léte van. IV. Henrik német császár ismeretlen nevű életrajzírója szánakozik, amiért a lovagoknak a béke visszatértekor megvetés az osztályrészük. Hűbéruruk elbocsátja őket szolgálataiból. Uzsorásaik követelésekkel állnak elő. A tájtétköz csatamént igásló váltja fel, az arany sarkantyút vas sarkantyú.<sup>13</sup>

A középkor egyetlen költője sem adta vissza nyersebb és keresetlenebb képekben a hűbéri arisztokrácia hadakozó életformáját, mint az említett Bertran de Born:

*S tetszik látnom, hogy menekül  
cókmókjával a nép, ha jő  
a gyors előhad s tömörül  
nyomán a zöm, a főerő,  
szívem repes, ha nézem,  
hogy kerítettik be a vár,  
hogy ing a bástya — földremáll — ...  
.....  
És látni már mindkétfelül  
török a kard, a csendülő,  
ékes sisak, pajzs ledül,  
szúr-vág a sok előkelő  
hűbéres úr serényen  
s mivel sok v'rzik s holtra vál,  
sok ló is gazdátlan nyihál,  
de aki úr egészen,  
kart és fejet jól eltalál;  
jobb egy holt, rabnál, száznymál.  
.....*

<sup>7</sup> *Perceval ou li Contes del Graal*. (Alfons Hilka kiadása, Halle/Saale 1932), 3573—3577. verssor.

<sup>8</sup> Albert Pauphilet: *Le Legs du moyen âge*. Melun 1950, 174—180. p.

<sup>9</sup> *Girart de Roussillon, chanson de geste*, p. p. W. Mary Hackett, II. kötet. Paris 1953, 529. strofa (341. p.), s a környező részletek.

<sup>10</sup> *La chanson de Guillaume*, p. p. Duncan McMillan, I. kötet, Paris 1949, 2218—2219. verssor.

<sup>11</sup> Ugyanott, 2240—2248. verssor.

<sup>12</sup> Marc Bloch: *La Société féodale*. Les classes et le gouvernement des hommes. Paris 1940, 21. p.

<sup>13</sup> Ugyanott, 24. p.



*Bárók, zálogban légyen  
inkább vár, város és határ,  
de nincs szebb a háborúnál.*<sup>14</sup>

Ezek a ziháló veressorok nem a modern imperializmus fáradt, széthulló civilizációjának kétségbeesett mi itarizmusát és nem is a dekadens költő perverzicit tükrézik. A hűbérúr számára nem a társadalmi „szükséges rossz” ez, nem a bőjt, hanem az ünnep. Ostársadalmak ünnepeire kell, természetesen, gondolnunk és nem a modern adminisztratív pihenőnapokra, emlékeztető évfordulókra. Az ostársadalmak ünnepei több héten, sőt hónapon át tartanak, s legfőbb jellegzetességük a szertelen pazarlás. Mérhetetlen mennyiségű élelmiszert hordanak össze ily alkalmakkor, s nemesak elfogyasztják, kérkedve és fitogtatva, hanem egyenesen pazarolják, sőt pusztítják a készleteket. A pazarlás és a pusztítás elválaszthatatlan a primitív ünnepség lényegétől. A létfenntartáshoz szükséges készletek pazarlásával az izomenergiák táncsal és hajvívással történő fogyasztása, továbbá a szexuális energiák elemészése társul. Az ősi ünnepség a társadalom felesigázott állapotát jelenti, őrzőngő elragadtatást, mely szöges ellentéte a hétköznap józanul adagolt élettevékenységének. A mindennapi világgal szemben itt egy másik világ nyílik meg, melyben a társadalom feladja racionális enjét. Az ünnepi pazarlás ambivalens jellegű. A pusztítás egyben a megújulás záloga. Az erőszakos elemészés újítja meg a természetet és a társadalmat. Az életet ugyanis a lassú idő lassú munkája használja el és tereli a halál felé. Ebből következik, hogy a természet mintájára, mely évente hirtelen megújul, a társadalom energiáit is hirtelen kell újjáteremteni. Erőszakos úton kell élet erejét a pusztulás küszöbére taszítani, hogy újratermethető legyen. Olyasféle ez, mint a védőoltás. Az élet konzerválása érdekében gyors és tömény adagban erőszakolja be a szervezetbe a bajt.

A hűbéri rendszerben egyetlen jelenség emlékeztet az ostársadalmak pazarló ünnepére: a lovagi háború. A Bertran de Born-vers valósággal kéjeleg benne, ahogyan a harc a megvívásához szükséges eszközöket elemészti. A esatának valóságos orgiája ez.

A modern háború, tartalmát és értelmét tekintve, gyökeresen különbözik az ünneptől. Legfeljebb külsőségeiben emlékeztet rá: a társadalmat a háború is kiragadja megszokott tevékenységéből, uniformizáltan táncoltatja, akár az ünnep, mérhetetlenül pazarolja a készleteket. Míg azonban az ünnep az életáram megújítását célozza és eredményezi, addig a modern háború teljes pusztítással jár, s az életet nem maga a háború frissíti fel. Háború után az élet más területről szerzi erőforrásait, s előről kell kezdeni mindent. De nem így a feudális harc esetében. Itt a béke időszaka a pangást jelenti, a téttlenséget, s a háború a kozmikus örök visszatérés jegyében indul meg. A középkori eposzok és lírai versek a tavasz beálltát mint a harcra gyülekező lovagok újraéledő évszakát köszöntik. A felhalmozott készletek elpazarlása, mely oly megkapó szemléleteségű egy históriás énekben, vagy az idézett Bertran de Born-versben, aránylag nagyobb méretű, mint a modern háborúban. A hűbéri harcban nemesak a tartalékolt készletek felemészteséről van szó. Még a lakóhelyét is elzalogosítja a hűbérúr a háború költségeinek megtérmentésére. Teljes egzisztenciáját kockára teszi, s mi több, a háború esetleges elvesztésének s a koldusbotrajutásnak még a lehetősége sem merül fel tudatában. Miért? Egyszerűen azért, mert őneki maga a háború jelenti a megújuló életet, a pusztítás és megújulás organikus egységében és ambivalenciájában.<sup>15</sup>

Szagrális jellege a XII. századi lovagúti szertartásban s a lovagságnak mint szentségnek, illetve vallásnak az értelmezésében válik kézzelfoghatóvá, a középkor végén. Ősi szagrálisitása azonban nyilvánvalóan kitűnik a históriás énekek mágikus csatalképeiből, már jóval a vallásos-egyházi színezetű külsőségek ráugratása előtt.

<sup>14</sup> Idézett antológiák, 29—30., illetve 46—47. p.

<sup>15</sup> Ünnep és háború analógiájáról: Roger Caillois: *L'Homme et le sacré*. Paris 1950, 127—168., 225—249. — R. Caillois a fasizmus háborújának a fasiszta szerzők által eszményített képét tárgyalja ilyen vonatkozásban. Beteges és elvetemült egyének erőszakolt gondolatait hozza kapcsolatba ősi és történetileg kialakult szokásokkal. A harcok életformának mint pozitívumnak a sajátosságait a középkori lovagság korában kellett volna keresnie.

## Kuan Han-csing

A Béke Világtanács 1958-ra ünnepeltjei közé sorolta Kuan Han-csinget, a XII. századi nagy kínai drámaíró: ebben az esztendőben alkotó tevékenységének hétszáz esztendő fordulójáról emlékeznek meg világszerte az emberi kultúra nagy építőinek tisztelői. Számos országban kiadták műveit ebből az alkalomból — nálunk két drámája jelent meg magyarra fordítva, egyébként ezek az első régi kínai drámák magyar nyelven<sup>1</sup> — sok város színpadán bemutatják és felújítják műveit megemlékezésül. A világirodalomnak ezt a nálunk eddig ismeretlen alkotóját, a kínai Shakespeare-t, ahogy hazájában büszkélkednek vele, jobbára csak most ismerik meg világszerte. Nem kell szégyellenünk tehát, hogy csak most ismerkedünk meg vele mi is, csupán sajnálhatjuk, hogy nem tudtunk róla előbb: műveiben megnyilatkozó embersége, bátorsága és művészete nemcsak kedves olvasmányoknak, megkapó színházi élménynek, hanem példának is szolgálhat.

## I

Életről aránylag keveset tudunk s ennek a kevésnek is többnyire töredékes vagy éppen megbízhatatlan források az alapjai. Születésének és halálának dátumát nem jegyezték fel az egyébként oly sok jelentéktelen eseményt írásba foglaló dinasztikus évkönyvek krónikásai. Az írástudóknak az udvar körül lebzselő törtetői nem adták meg műveinek a művészet rangját. Pedig fiatal korában Kuan Han-csing is írástudói műveltséget szerzett: a klasszikus irodalmat és bölcséletet olvasta s tanulta a versfaragást és az értekezést. Hivatalba azonban soha nem lépett. A feljegyzések szerint orvos volt, alacsonyabb rangú felügyelő tisztét töltötte be az egyik kórházban. Talán itt ismerte meg, betegségek és háborúk áldozatai között, az életet s az embereket, a társadalom minden rétegét — ezért mutatkozhatnak színdarabjaiban oly jó életismerőnek és emberismerőnek. Az orvosokról egyébként nem volt nagy véleményvel. Legszebb drámájának, a *Tou O ártatlan halála* címűnek orvosi figurája mindenre elszánt esirkefogó, aki így jellemzi önmagát: „Betegsége van sok gyógyszerem, / Bajra füveimet rendelem. / Halott nem lesz tőlük eleven, / De az élőt holtá tehetem.”<sup>2</sup>

Tatuban — a mai Peking helyén álló városban — élte le életét. 1210 táján született és valószínűleg 1300 körül halt meg. A korabeli feljegyzések Tatuba valóznak mondják, de ma már tudjuk, hogy családja Sanhszi tartományból vándorolt Tatuba. Sőt, egyes kínai tudósok azt is tudni vélik, hogy Kuan Jünek, a legendás hírű III. századi hadvezérnek volt a leszármazottja; egyébként éppen Kuan Jüről írta leghíresebb hősi drámáját *Kuan tábornok lakomára indul* címmel.

Hogyan s miért eserélte fel az orvosi pályát, ezt a bizonyos fokig szilárd társadalmi rangot és kényelmet nyújtó életet a drámaíró, színigazgató és színész vándorló, viszonftságos és az írástudók, hivatalnokok megbecsülését nem élvező pályájával, nem tudjuk pontosan. Valószínű, hogy a politikai változás, a mongolok uralomra jutása is közrejátszott sorsa alakulásában, de azt is feltehetjük, hogy önszántából választotta ezt a pályát. Mindenesetre tudjuk róla, hogy igen jól érezte magát a színházak környékén, mulatók és bordélyházak negyedében. Legjobb barátai a kortárs drámaírók közül kerültek ki, igen jóban volt Jang Hszen-csi, Fej Csün-hsziang és Liang Csin-csi drámaírókkal, talán Vang Si-fuval is, a kor másik nagy drámaírójával. De barátai közé tartoztak a színészek,

<sup>1</sup> Kuan Han-csing: *Tou O ártatlan halála*. — Csao Pan-er, a mentőangyal. Bp. 1958. Európa könyvkiadó.

<sup>2</sup> Tőkei Ferenc és Nagy László fordítása.

énekesek, énekesnők és örömlányok is: barátság — vagy talán szercelem — fűzte Csü Lien-hszühoz, kora egyik híres színészőjéhez.

Egyik írásában önmagát jellemző sorai maradtak ránk. Nagyon rokonszenves portrét látunk kirajzolódni az őszinte — talán kissé túlzónak is érezhető — sorok mögül: „Szeretem a teliholdat bámulni a Liang-kertben, kedveencem a tungcsingi égettőbor, kedvvel szívom a lojangi virág illatát és szívesen eltűnődöm a csangtaji fűzfák alatt. De tudok verset mondani is, írásjegyet pecsét-stílusban róni, selyemhűrt pengetni és bambuszról hangot csalni.<sup>3</sup> Tudok azonfelül énekelni s cifrázva is, táncolni s kezemmel játszani hozzá; tudok vadat üzni s labdát rugni,<sup>4</sup> ostáblát játszani és kockavetést. És míg ki nem hullik fogam, be nem horpad szám, meg nem rogyan lábam, göres nem húzza kezem, míg az ég rám nem hozza az aggkor eme nyomorúságait, nem is hagyom abba magam jószántából. Ha csak maga Jen császár nem förmed rám,<sup>5</sup> ha csak a szellemek és kísértetek nem kötnek gúzsba, ha csak a három tündér s a hét manó<sup>6</sup> vissza nem tér a földre a sötétség birodalmából — biz addig én le nem térek erről az útról, mely az örömtanyák s mulatságaik közé vezet.”<sup>7</sup> A hetvenkedő életművész, akit ez a vallomás állít elénk, csak egyik arca Kuan Han-csingnak. A másik arca az alkotóé, aki színműveiben könyörtelenül leplezi le a társadalmi igazságtalanságot s bátran védelmére kel az elnyomottaknak. A katalógusok több mint hatvan drámáját tartják számon. Nála termékenyebb drámaíró nem ismerünk kortársai között, később se sokat. Drámáiból mindössze tizenhét maradt fenn, ezek között azonban a kor legmeggrázóbb tragédiáit és legkedvesebb komédiáit találjuk, s többnyire a korabeli társadalom jelenik meg bennük.

A szórakozni és szórakoztatni szerető színész és színigazgató kortársaitól a *Körtefa-kert vezére* címet kapta,<sup>8</sup> a bátor, igazságot kereső drámaíró pedig az *Elegyes színművek mestere* címet érdemelte ki. Ma már egy harmadik címet is adományozott neki az irodalomtudósok világa: őt tartják a kínai drámairodalom megteremtőjének. Ha nem volt is a szó szoros értelmében első, a maradandó művek alkotói között senki nem előzi meg.

## 2

A kor, amelyben élt és alkotott, a XIII. század: háborúk, barbár hódítás, a nemzet dinasztia bukásának kora. A Szung uralkodóház birodalmát már a X. század óta fenyegették az észak felől jövő barbárok, előbb a kitajok, majd a dzsücsüek. Az utóbbiak 1126-ban kiszorították Kína északi feléből a nemzeti uralkodót s Csin birodalom néven uralkodtak 1234-ig, amikor a mongolok nyomultak helyükbe. A mongolok aztán hamarosan igájukba hajtották egész Kínát: 1279-ben már az egész birodalom az övék volt. Kubláj, Dzsingiz kán unokája ült a kínai császárok trónjára s felvette a Jüan uralkodóház alapítója nevet. Egy évszázadon keresztül mongolok ültek Kína trónján.

Ebben a korban minden magasabb hivatalt a barbárok töltöttek be Kínában. Kisebb hivatalt kínai is viselhetett — a drámaíró kortársak között is volt olyan, aki hivatalt viselt. Általában azonban az írástudókra nem jó világ járt: a mongolok idején nem volt állami versenyvizsga a hivatalok betöltésére, az írástudók egyrésze más pályán volt kénytelen kenyeret keresni, sokan — így Kuan Han-csing is — a társadalom akkor legalacsonyabbnak taksált rétegeibe csúsztak. Kuan Han-csing eredetileg az ötödik rétegben (orvosok) volt s a nyolcadikba (színészek, prostituáltak) sülyedt. De egy korabeli feljegyzés az írástudókat még ennél is alább sorolja, utánuk már csak a koldusok következnek.

A mongolok lényegében változatlanul fenntartották a patriarkális-bürokratikus kínai államapparátust, ennek terheit politikailag súlyosbították. A politikai elnyomás súlyosabbá válásával szemben azonban a gazdasági életben még a Szungok idején megindult egy olyan fejlődés, amely részben a Jüanok alatt is folytatódott. A tengeri kereskedelem megélénkülése, valamint a nyugat felé vezető karavánút, a Selyem útja forgalmának szabaddá válása következtében a kínai tea, selyem és a porcelán nagy mennyiségben ment külföldre, s Kínába is sok külföldi áru került. Ez a kézműipar konjunktúráját

<sup>3</sup> Selyemhűr: általában a húros hangszerek; bambusz: általában a fúvós hangszerek.

<sup>4</sup> Nem tévedés: a labdarugás akkor kedvelt sport volt Kínában.

<sup>5</sup> Jen császár: az alvilág istene.

<sup>6</sup> Három tündér, hét manó: a taoista misztika alakjai.

<sup>7</sup> Idézi Csou Ji-paj: *Kuan Han-csing jen-csiu* (Hszü-csü lun-cung, 1958. 2. 27.).

<sup>8</sup> Körtefa-kert: a császári színiakadémia szimbólummá lett neve.

hozta létre s ennek tartós volta a városi kultúra addig ismeretlen felvirágzására tette meg a feltételeket. Ennek a városi kultúrának jelzős tényezője a korabeli színház.

A Kuan Han-csing előtti kínai színházról mindenképp azt kell megjegyeznünk, hogy még nem hagyta el teljesen a kocsmák, bordélyházak és egyéb szórakozóhelyek pódiumát, még nem önállósult teljesen. A színészeket, mint említettük, a prostituáltakkal egy kategóriába sorolta a korabeli társadalom. A színésznők, énekesnők egy része örömlány is volt. A hódítás politikai következményei azonban itt is változásokat okoztak: mindenképp az írástudók egy részét vonzotta magához ez a városi plebejus rétegekre támaszkodó szórakoztató ipar. Ugyanakkor az udvari konzervatórium megszűnése következtében állás nélkül maradt hivatásos udvari zenészek és táncosok egy része is itt talált megélhetésre. A kor egyik híres színésze, Liu Jao-ho például előzőleg az udvari konzervatórium tánc- és akrobatika-mestere volt s csak később lett színész, felesége pedig énekesnő. Főleg az írástudók és a hivatásos zenészek megjelenésének köszönhető, hogy a Jüan-korban ebből a szórakoztató iparból művészet, igazi színház lett. Az énekmondók, mutatványosok, énekesek és színészek számára szövegeket komponáló írástudók hamarosan céhbe tömörültek. A „Könyves Társaságok”, ahogyan a céheket nevezték, sokszor szintársulatokkal is együttműködtek. Kuan Han-csing is tagja volt a „Jadeit Fővárosi Könyves Társasága” nevű céhnek; a feljegyzések tanúsága szerint szintársulatot is vezetett, annak előadásain olykor maga is fellépett.

### 3

A műfaj, amelyet Kuan Han-csing drámái emeltek irodalmi rangra, a ca-csü északi változata. Egyes színmű lehet a magyar neve. Nevéből is látható, hogy az előadóművészet több műfajának „elegyedéséből” alakult ki. Előzményei között a legfontosabbak a zenekísérettel előadott énekes-verses monológok és a két szereplővel előadott komikus dialógus (csu-kung-tia és can-csün-hszi). Zenei előzményei között az udvari zenét és a mongolok népi muzsikáját tartják általában jelentős hatásúnak, e kettő alakította át az eredeti monológok és dialógusok zenekísérettét.

Az északi ca-csü tulajdonképpen opéra-jellegű színmű. Szerekezte kötött: négy felvonásból áll, amelyeket egy előjáték előzhet meg. A ca-csü déli változatának nem ilyen kötött a formája: ott több tíz felvonás is lehetséges. Ezt azzal szokták magyarázni, hogy az északi műfaj plebejus közönségé volt, a déli pedig az udvari és az arisztokráciáé — az utóbbiak megengedhették maguknak a több napon át tartó előadások fényűzését is. Szereplői kötött szerepköröket játszanak: ez a színház még a maiv-népi színjátszáshoz tartozik. Az énekes-verses monológ nyoma benne az, hogy csak egy énekes szerepe van, a többi csak beszélő szerep. Az énekes főszerep lehet férfi is, női is; Kuan Han-csingnál többnyire nő. Ami már a darabok irodalmi sajátosságait illeti: a beszélő szerepek prózában, mégpedig beszélt nyelvi prózában íródnak, az énekes szerep egy része versben, s ennek a versnek egy felvonáson keresztül azonos rímre kell rímelnie. A versbeszédett énekszöveg a cselekményt nem igen viszi előre, általában csak a prózában fejlesztett cselekmény lírai kommentálására szolgál. Tudnunk kell azt is, hogy a versbeszédett énekszöveg a legszilárdabb része a ránk maradt szövegeknyelveknek, a prózai szerepek inkább csak szövegtípusnak tekinthetők, mintegy commedia dell'arte-librettónak, amelyet aztán saját képességeik szerint cifráztak a színészek.

A kínai színjátszás mind a mai napig megőrizte azt a commedia dell'arte jellegét, amely nem csupán a szerepkörök kötöttségében, a szövegek variálhatóságában mutatkozik, hanem abban is, hogy a színműnek erősen epikai, illetve helyenként lírai jellege van. Maga a cselekmény lényegében epikai jellegű, nincs drámai kollízióban sűrítve. Ez az epikai cselekmény persze megengedi a lírai kommentárokat is. Ez a dráma tehát nem ismeri a tiszta tragédiát, sem a tiszta komédiát a nyugati dramaturgia értelmében véve. Lényegében a Jüan-korban, Kuan Han-csing műveiben alakul ki ez a műfaj s ez marad meg a régi típusú kínai színház műfajának máig. A műfaj megszületésének és konzerválódásának magyarázatát a kínai társadalom fejlődésének sajátosságaiiban lelhetjük fel. Születése összekapcsolódik a kereskedelmi fellendülés alapján kialakuló városi kultúrával a XIII. században. A fejlődésben megrekedt patriarkális feudalizmus a barbár hódítás következtében megmozdult ekkor. A mongolok azonban azzal folytatták a hódítást, hogy asszimilálódtak a kínaiakhoz, s a kínai társadalom fejlődése ismét megrekedt. Ennek a megmozdulásnak köszönhető a városi plebejus réteg megerősödése: ez a társadalmi réteg hallatja szavát a Jüan-kori drámában, Kuan Han-csing drámájában is. Innen a patriarkális feudalizmus bírálata ezekben a színművekben. Ez a városi plebejus

rétég azonban soha sem fejlődik olyan erőssé, hogy bírálata drámai ésszeütőkzésében fejeződhessék ki; a kínai dráma ennek az erőtlén társadalmi rétegnék a szószólója, ezért is marad bírálata mindvégig részleges, csak epikus jelleggel vagy lírai panasszal megoldott, s a dráma esztétikailag felemás, naiv-népi színjátszás.

4

Kuan Han-csing drámái között a legérdekesebbek — egyben művészileg legsikerültebbek — a korabeli társadalom életét megjelenítő művek. Legismertebb s leghatásosabbnak tartott tragédiája a *Tou O ártatlan halála* című. A gyilkossággal vádolt ártatlan özvegy kivégzésekor esoda bizonyítja büntelenségét — vére nem hull a földre, nyárban hó esik. Az ártatlan özvegy szelleme megjelenik apjának, a magasrangú hivatalnoknak s elmondja a rajta esett gaztettet, az apa aztán igazságot szolgáltat: megbünteti az igazi bűnösöket. A *Lu Csaj-lang* című drámában Lu, a garázda kényúr elrabolja Li ezüstműves és Csang kishivatalnok feleségét. Pao Cseng helytartó szolgáltat igazságot: a kényurat kivégezteti és rendbehozza a két kisember családi életét. Az *Alcm a pillangóról* címűben Vang asszony három fia bosszút áll egy Lu Csaj-langhoz hasonló kényúron apjuk meggyilkolásáért. A gyilkosságért a három fiút elfogják, Pao Cseng helytartó úgy ítél, hogy egyiknek halállal kell büntődni közülük. Az anyára bízva a választást, aki végül is saját fiát áldozza fel — a két nagyobb fiú ugyanis csak mostohafia. A helytartót meghatja az anya áldozatkészsége és megkegyelmez a fiúknak.

Ezekben a drámákban a téma a kisembereken esett sérelem. Kuan Han-csing erőteljes vonásokkal rajzolja meg a kényurakat: hideg gonoszságuk, kegyetlen erőszakosságuk felháborító. Áldozataik viszont részvétet keltenek. Ritka köztük az olyan, aki harcászall igazáért, vagy legalább bosszút áll a sérelmért, mint a három Vang-fiú. Inkább olyanok, mint az ezüstműves vagy a kishivatalnok és feleségeik: siránkoznak, gyötörődnék, de arra gondolni sem mernek, hogy szembeszálljanak a zsarnokkal. Megmentőjük, a jó, igazságos helytartó; az „eszményi hivatalnok” alakjának megrajzolásához több darabban Pao Cseng, a XI. században élt történeti személy szolgált mintaképül.

Kuan Han-csing leginkább emlékezetes és a legnagyobb rokonszenvenvel megrajzolt alakjai nők. Az említett drámákban Tou O és Vang özvegy finom vonásokkal, gondnal és szeretettel megalkotott alakok: az elsőnél nő volta azonban nem kiváló fontosságú, inkább arra szolgál, hogy a társadalmi igazságtalanság ábrázolását tegye hatásosabbá — a nők kiszolgáltatottsága általánosabb és nagyobb fokú volt, mint az elnyomottak rétegeihez tartozó bármely férfié. Vang asszonyban viszont az anyának megható portréját alkotta meg az író. Vannak azonban olyan darabjai is, amelyekben a harcoló nő jelenik meg. A *Folyóparti pavilon* címűben Tan Csi-er férje megmentésére életveszélyes tette vállalkozik: halásznőnek öltözve, halat árulva jut be férje ellenfelének szállására, leitatja a hivatalnokot és kísérőt, hogy elophassa a kivégzési parancsot és a pallosjogot jelképező kardot. Tan Csi-er saját szerelméért harcol, a *Csao Pan-er, a mentőangyal* című darab hősnője azonban barátnője elrontott házasságát hozza rendbe úgy, hogy esellel, ravaszszággal ráveszi a férjet a házasság felbontására s visszaviszi barátnőjét a még mindig hű első kedveshez. A szerelem és a házasság gyakran szolgál témaként Kuan Han-csingnak, de ezeket a témákat is mindig konkrét társadalmi vonatkozásaiban boncolgatja. A *Jade-tükör terasza* című darabban az öreg férfi és a fiatal nő házassága a téma — az író ezt még mindig jobbnak tartja egy nő számára, mint a második vagy sokadik ágyas megalázó és sokszor fizikai gyötrelmeket jelentő helyét —, a *Jen-jen szerelme* című darabban pedig a cselédlány gazdája iránti szerelmének bukását viszi színpadra. A nők között, akiket Kuan Han-csing olyan rokonszenvesen mutat be, gyakran szerepelnek örömlányok. Az örömlányok — egyben színésznők és énekesnők — a társadalom legalacsonyabb, leginkább megvetett és legtöbb megaláztatásnak kitétt rétegét alkották. De éppen ez az életmód — a függetlenség, önmagára utaltság — alakította ki az olyan ügyes, csalafintaságban és baráti segítőkészségben egyaránt kiváló, talpraesett nőalakot, amelyet Csao Pan-erben rajzolt meg az író. Egyik drámájában Hszie Tien-hsziangnak, a híres Szung-kori énekesnőnek és örömlánynak és egy költőnek a szerelmi történetét írta meg. Az örömlánynak a szereplése a műköltészetben is előfordul, de mintegy kívülről — gondoljunk csak Po Csü-ji híres költeményére, *A gitáros öregasszonyra* — Kuan Han-csing azonban drámai eszlekmény középponti figurájává, sőt, szerelmi történet hősnőjévé teszi.

Kuan Han-csing a kínai lovagi erényeknek is nagyszerű ábrázolója volt. Legszebb történeti drámái — *Kuan tábornok lakomára indul* és *Li Cun-hsziao halála* — a kínai

nép ajkán máig is élő hősmondák és a történelem nagy alakjairól szólnak. Ezeket a drámáit játszották legtöbbször — azokban a századokban sem kerültek le a színpadról, amikor társadalmi drámáit csak az irodalomtörténet bűvárai tartották számon.

\*

Kuan Han-csing életében és halála után sokáig híres drámaíróként élt az irodalmi köztudatban. Néhány századon keresztül azonban alig vett tudomást róla a konzervatív kínai írástudók irodalomtörténetírása. Hazájában már a század elején visszakapta régi rangját: az irodalmi nyelv megreformálói az ő drámáinak nyelvét is forrásnak és mintának tekintették. Most pedig, hat és fél évszázaddal halála után olyan hírnév és megbecsülés jutott osztályrészül műveinek, amelyről ő nem is álmodhatott: az egész világ ismerkedik drámáival. Eszméi, művei és alakjai most már a miénk is.

**Johannes R. Becher**

1891—1958

Nem hosszú, de termékeny alkotó élet után halt meg korunk egyik legkiválóbb német lírikusa, aki — mint felfedezettje és barátja, Bertolt Brecht — egyformán volt a német népé és az emberiségé. Ahhoz a német költőnemzedékhez tartozott, amelynek az első világháború nyitotta ki a szemét, s amely politikai hivatástudatát a Nagy Októberi Szocialista Forradalomnak és a hozzá kapcsolódó baloldali német előretörésnek köszönhette. Becher a 20-as években az expresszionista költészet egyik fontos képviselőjeként tartották számon, a formabontás nála a polgári világ tagadásának szándékából született, végső megoldásnak nem tartotta ő maga sem. Emigrációja idején formailag is, tartalmilag is a német irodalom nagy haladó hagyományaira építette föl alkotó módszerét. Így fejlődött mint az emigrációs német irodalom egyik legfontosabb orgánumának — *Internationale Literatur—Deutsche Blätter* — szerkesztője a szocialista realista líra kiváló képviselőjévé. Legkedvesebb műformája a szonett volt, szonettjeinek száma több háromszáznál; eszmekeltő tanulmányokat írt a szonett elméletéről. Írt regényeket és drámákat is, ezekkel, akárcsak lírájával, népe nagy nevelőjének mutatkozott. Mint kultúrpolitikusnak igen fontos szerepe volt a Német Demokratikus Köztársaság szellemi vezetésében, mint költőnek a német irodalom talpraállításában és megújításában. Alakjára tisztelettel fog emlékezni az utókor.

## Roberto Bracco Magyarországon

A századforduló és az első évtizedek egyik legolvasottabb írója, legünnepeltebb színpadi szerzője volt Roberto Bracco (1861—1943), az újabb olasz irodalom egyik legérdekesebb alakja, aki a modern polgári irodalom fejlődésében nagy és ma még kevésbé méltányolt szerepet játszott. Mint ahogy a kézzelírt irodalmi előzményeivel történni szokott, egyelőre nem terjednek ki a kutatások Itáliában részletesen a tartalmilag és formailag sok változást hozó 1890—1910-es évekre, annak ellenére sem, hogy a mai olasz irodalom sok jelensége csak ezen korszak alapos vizsgálata után lenne pontosabban érthető. Giorgio Pullini nemrégiben megjelent tanulmánya<sup>1</sup> is meggyőzhet erről, Bracco viszonylatában: szinte újra felfedezi szerzőnk valamikor világhírű darabjait és elsősorban még tartalmi ismertetések alapján vonja le következtetéseit.

Roberto Bracco olasz irodalmi jelentőségéről — a századforduló itáliai viszonyainak alapos elemzése után — külön tanulmányban kell majd szólni, hiszen az egyes jelek szerint korántsem látszik lebecsülhetőnek az a szerep, amelyet ebben az időben betöltött. Amit Giorgio Pullini már említett cikkének címében is kimutatni szándékozik, valójában nem volt más, mint a különféle modern európai irányzatok és hatások olasz földre történő átültetése; a dráma terén például többek között Ibsené, akinek Bracco volt leglelkesebb propagálója és akinek hatása az olasz drámaíráson mindmáig meglátszik. De nemesak a dráma közzönhet sokat Braccónak: köteteli fontos láncszemet jelentenek a nagy hagyományú olasz novellairódalomban is.

Bracco életművének jelentőségét akkor érthetjük meg igazán, ha figyelmeztünk azokra a változásokra, amelyek az olasz társadalmi viszonyokban Bracco gyermekkorában kezdődtek meg. Az ország egyesítése után gyors ütemben indult meg

(főleg északon) a modern nagyipar kialakulása, olyannyira, hogy a XX. század elején Olaszország már több imperialista próbálkozást is magáénak mondhat. Az élet elsősorban az ipari városokban változik meg, ahol a polgárság befolyása válik egyre erősebbé; azé a rétegé, amely életmódjában és életszemléletében lényegesen különbözik a korábbi évek olasz kispolgáritisztviselői rétegétől. Egyre gyakrabban jelentkeznek a valójában most kialakuló új városi polgárság (s nem lebecsülendő súllyal a nagypolgárság) eszméi: más erkölcs és más művészi ízlés kezd terjedni. Ha időben ezt a fejlődést hazánkkal összehasonlíthatjuk, akkor azt kockáztathatjuk meg, hogy a mi nyolevas-kilencvenes éveinkre jellemző állapotok Olaszországban néhány évvel *korábban* (és — természetesen — más feltételek, elsősorban a régi hagyományú „városiasság” adottságai között) jelentkeztek. Az időbeli eltéréseken túl azonban, éppen a fejlődés fő vonalainak bizonyos hasonlósága miatt, a századforduló művészeti alakulásának néhány jellegzetessége rokon, hiszen Olaszországban is csak a feltételek létrejötte után következhetett be a polgári irodalom befogadása; elsősorban a rezonanciát adó új olvasóréteg kialakulására volt szükség ahhoz, hogy a főleg francia, majd német ráhatásokkal erősödő polgári irodalom egyáltalán talajt találjon az Alpoktól délre is.

Mikor nálunk az első, polgári irodalmat igénylő és pártoló gócek alakulnak, Olaszországban már alkotnak annak a korszaknak írói, melynek elsősorban a közvetítői szerep jutott. A huszadik század tízes-húszas éveinek lármás (és sokszor leplezetlenül nagypolgári) iskoláinak szellemi ősei éppúgy az újabb polgári irodalom mozgékony terjesztői között fedezhetők fel, mint ahogy például Pirandello és a korábbi olasz drámaírás közötti összekötő kapcsot is itt kell keresnünk. A század-

<sup>1</sup> Eclettismo nel teatro di Roberto Bracco, *Convivium*, 1957. 4. sz. Ismertetését l. *Világirodalmi Figyelő* 1958. 1. számában.

forduló új polgári írói között jelentkezik Roberto Bracco is, aki elsősorban a kialakult radikális polgárság írója már: azé a polgárságé, amely éppen az olasz viszonyok nyújtotta, egyfajta erős maradiság (a későbbi években annyit hangoztatott „passatismo”) korlátai között, kettőzött erővel küzd a polgári individuum felszabadításáért. Ebből a szempontból vizsgálva, Bracco szerepe korántsem csökkenthető le a különféle külföldi irányzatok egyszerű eklektikus átültetésére.

A megváltozott körülmények a való helyzetet elemző és feltáró műveket sürgetik. Többek között a „veristák” csoportja is, létrejöttével és új mondanivalójával, pontosan ennek az igénynek az eredményeként nőhetett fel. Társadalmi és művészet-szemléletük azonban nemcsak ennek lehet igazolása, hanem annak az időbeli fázisceltolódásnak is bizonyítéka, amely például a zolai naturalizmus és az olasz verizmus között — elsősorban az érzelmi oldalról misztifikáló, főleg német és skandináv hatások eredményeként — a különbségekben megnyilatkozik. Roberto Braccót főben a „veristák” közé számítják.<sup>2</sup> Erről a besorolásról lehet vitatkozni; az azonban tény, hogy az ő műveiben is — első korszakában — fellelhető a *verismo* külföldi példaképeinek hatása. Ez pedig azt jelenti, hogy Bracco esetében a külföldi hatásokra indult, de *olasz* irodalmi mozgalom egyik képviselőjével kell számolnunk s jelenti azt is, hogy Bracco művei — ha nem is bizonyulnak a világirodalom nagy alkotásaival egyenrangúaknak — már eredetien az olasz nemzeti irodalomba tartoznak.

Ami pedig Braccót a mi századforduló irodalmunk jónéhány budapesti alakjához hasonlóvá teszi, az elsősorban az, hogy nála találkozunk elsősorban a nagyvárosi polgárság problémáival is. Verga — bár erősebb szociális érzékkel — a *regione* problémáit feszegeti inkább; társadalomszemlélete mélyenszántó vizsgálódások és a táj megdőbentő erejű rajzainak mesterévé teszi. Federico De Roberto kevésbé színes eszközkkel, de finomabb érzékkel dolgozik; írásai sokszor kápráztatnak el a hanyatló osztályok pusztulását érzékelhető közelségben bemutató bravúrokkal. Bracco művészi erőben nem nő fel idáig s nem ér nyomukba világnézeti mélység szempontjából sem. Sikerének titka elsősorban gyors reagáló képességének, mesteri formakézségének tulajdonítható; de ép-

pen ezért sokszor túl is juthat nagyobb kortársain az új polgári osztály *morális* kérdéseinek felvetésében. A braccói novellák hétköznapi „hősei”, a drámák kereskedő-főszereplői, akik nem ha rják üzleti kapcsolataikat holmi házasságtöréssel megbolygatni — új rend tagjairól készített ügyes és gyors vázlatok, egy kor első rögzítése.

Az új polgári rétegek kialakulásával egyidejűleg mindenütt megfigyelhető a morális kérdések előtérbe kerülése; az erkölcsi kategóriák más tartalommal telítődnek meg és a normák megváltoznak. Bracco elsősorban az új életkörülmények között kialakult helyzeteket vizsgálja, a réginek és az újnak az összeütközését, megannyi drámaötletet; s nemcsak téma felvetésében, hanem a forma tekintetében is új utakon jár.

Mind ezek vázlatos előrebocsátása lényegesnek látszik ahhoz, hogy Bracco magyarországi fogadtatásának szokatlan erejére és darabjainak zajos sikerére, novelláinak elterjedtségére magyarázatot találjunk.

Ahogy az új polgárság erejének és súlyának növekedésével mindenütt megnőnek irodalmi igényei is, s ahogy ennek érdekében a metropolisokban a bérházak sorával együtt saját intézményei is megszületnek (pl. a modern színházak), úgy lesz Budapesten is a radikális polgárság egyik szellemi központja a volt Vigszínház: befogadója és otthona annyi Bracco-darabnak Magyarországon.

\*

Az első Amerikában játszott olasz dráma Bracco *Infele* című drámája volt. Színre került Pétervárott éppúgy, mint a New York-i Bijou-színházban. De igazi diadalra Bécs vitte, az a város, amely talán a legtöbb darabot vette át Braccótól. (Hermann Bahr volt egyik legerősebb propagálójuk.) A világ polgári színpadai között Budapest az egyik legtekintélyesebb helyet foglalja el.<sup>3</sup>

Magyarországra az *Infele*, a *Maschere*, a *Don Pietro Caruso*, *La fine dell'amore*, *I jantami*, *Frutto acerbo* és az *Il perfetto amore* című drámák jutottak el; az első öt Radó Antal, a következő Heltai Jenő s az utolsó Lakatos László fordításában került színre. (Radó Antal lefordította még az *Ad armi corte*-t is, ezt azonban nem játszották magyar színpadon.)

<sup>2</sup> Apollonio, Mario: *Storia del teatro italiano*. Vol. IV. *Il teatro dell' eta romantica*. Firenze, Sansoni, 1950.

<sup>3</sup> Parisi, Pasquale: *Roberto Bracco. La sua vita, la sua arte, i suoi critici*. Milano, Sandron, 1923.



A hazai megbecsülést az *Infelele* hozta meg: a Vígyszínházban mutatták be, 1896. november 12-én, két évvel a mű születése után, *Hütelén* címen. (A fordítás könyvalakban is megjelent.)<sup>4</sup> A darab a modern, ügyesen szerkesztett polgári vígjátékok egyik első képviselője a magyar közönség előtt. Már a főpróba alapján szellemes eszevessé jelenik meg a *Magyar Génuszban*,<sup>5</sup> amely a sajtó legmozgékonyabb elemeinek elismerő véleményét tükrözi. Ugyane lap már előző számában is tesz említést a szerzőről, egy újabb darabja kapcsán, ami arra mutat, hogy Bracco neve és darabjainak híre érdeklődést keltett, mielőtt még valamelyik művét bemutathatták volna. A premier aztán meghozta az általános elismerést és elindította Bracco darabjainak sorozatos bemutatását. Molnár Géza szerint<sup>6</sup> a közönség nem értette egészen az író zsonglörködéseit, de a siker nem lehetett vitás. Különösen nagy hatása a fiatal íróncinzedékre lehetett: Molnár Ferenc emlékezései erre utalnak.<sup>7</sup>

A konzervatív Molnár Géza hiába tiltakozik a későbbiekben is Bracco darabjainak felszínessége ellen, az 1897. január 7-én (tehát alig két hónap múlva) bemutatott egyfelvonásosnál is kénytelen elismerni: „A végtelenül elkeseredett darabot a közönség nagy figyelemmel hallgatta.”<sup>8</sup> Az analízis dráma a két üzlettárs (!) szerelmi és üzleti érdekeinek összeütközéséből adódó helyzetet vizsgálja és konzervatív oldalról igen erős ellenkezést vált ki. „Verismusnak is hívják azt az új irányt, dekadensnek is nevezhetik nyeglén, realisztikusnak is hibásan, mi legjobban szeretőnk hazugnak, hatványozottan erkölestelennek mondani” — írja felháborodottan a *Hazánk* „F” aláírási kritikusa.<sup>9</sup> Haragját első sorban az váltotta ki, hogy

ezen irányzat íróinak „annyi kell az erkölcsi iszaphóból, a mennyi elégséges arra, hogy a közönség az utálaton át a megdöbbenésig kergettesék.” A két kereskedő — amikor a házasságtörés kiderül — összeverekszik ugyan, de aztán, az üzleti érdekeket tartva szem előtt, továbbra is együtt marad. A fenti kritikusknak ehhez ez a hozzáfűzni valója: „Az életben vagy meghal a csábító, vagy nem szorongatják meg a torkát, mint a darabban, hanem kutyakorbáccsal egyszerűen kiverik.” „Ó az eddigi igazságszolgáltatást egyszerűen feldönti!”

A sorozatos színrehozatal mégis tovább tart. A következő év februárjában (25-én) a *La fine dell'amore-t* hozzák színre (*Vége a szerelemnek!*). A Vígyszínházban a híres Zaccani olasz társulata mutatja be a *Don Pietro Caruso-t*, amelynek sikerére jellemző, hogy még ugyancsak 1898-ban a Nemzeti Színház is műsorra tűzi<sup>10</sup> (s a főszerepben Gabányi arat elismerést). A nagyhatású, három szereplőt mozgató színmű is ebben az évben jelenik meg könyvalakban, Verga *Parasztbecsületével* együtt,<sup>11</sup> majd második kiadásban 1911-ben is!

Ezzel a darabbal kapcsolatosan is első sorban egy negatív vélemény mutattható a leginkább a Bracco-darabok magyarországi szerepére. A „Ripp” álneven író Szöllösi Zsigmond sokat megfogalmaz a századvég ízlésének változásából, amely végül megeszmörlök, de részint meg is ijed a valóság könyörtelen bemutatásától s annak a rétegnek nevében szól, amely — a konzervatívokkal párhuzamosan — a valóságot ködösítő, a misztikus irányzatokat fellendítő szecesszió egyre nagyobb számmal érkező alkotásai felé fordul, a naturalista-verista drámák ellenszereként. „Ördög vigye már ezt az egész verizmust. A legigazibb dicsőség is csak dicsőség és ebből a genreből szolgál az élet bőségesen

<sup>4</sup> Roberto Bracco: *Hütelén! Vígjáték három felvonásban*. Ford. Radó Antal, Bp. Lampel, [1904]. 64 p. (Magyar Könyvtár 370.)

<sup>5</sup> Bracco Róbert *vígjátéka*. *Magyar Génusz*, 1896. 47. sz.

<sup>6</sup> Molnár Géza: *Hütelén. Fővárosi Lapok*, 1896. 313. sz.

<sup>7</sup> Molnár Ferenc: *Utítárs a száműzetésben*. Jegyzetek egy önéletrajzhoz. Bp. Táncsics K. 1958. — 163. p.: „M. többször beszélt nekem egy olasz drámaíróról, akit valamikor egész Európában ünnepeltek. Roberto Bracco a neve. M. fiatal hírlapíró korában, mielőtt maga is színpadi író lett, sokat tapsolt Bracco remek darabjainak, finoman esiszólt párbeszédeinek. Különösen *Hütelén* című művétől volt elragadtatva. Ma sem változott a Braccóról alkotott véleménye.”

<sup>8</sup> Molnár Géza: *Két újdonság. Fővárosi Lapok*, 1897. 8. sz.

<sup>9</sup> F: *A Vígyszínház bemutatója*. Álarczok. Dráma I felvonásban. Írta: Róbert Bracco. *Hazánk*, 1897. 8. sz.

<sup>10</sup> 1898. október 28-án.

<sup>11</sup> Roberto Bracco: *Don Pietro Caruso*. Színmű egy felvonásban. Ford Radó Antal. Bp. Lampel, 1898. 32. p. (Magyar Könyvtár 80.) — A fentebb említett dráma csak 1913-ban jut magyarul nyomdába: Roberto Bracco: *Vége a szerelemnek! Vígjáték 4 felvonásban*. Ford.: Radó Antal. Bp. Lampel, [1913]. 92. p. (Magyar Könyvtár, 695—696.)

a nélkül, hogy belépő díjakat követelne tőlünk.” „Egy kis poézist keresnénk a poézisben, de mit tegyünk, ha a színpad ezt megtagadja tőlünk. Hol keressük, ha itt sem találhatjuk meg? Megráz bennünket, de mi élvezetünk és mi okulásunk van ebből az ilyen megrázásból? A hideglelés is megrázza az embert, még sínes benne lelki gyönyörűségünk. A lelki nyavalyák látványa nem kevésbé utálatos, mint a testieké és nem ismerhetem el sem az irodalom, sem a művészet feladatának, hogy minduntalan a szemeknk elé tárva őket, szinte megbotránkoztatson bennünket velük. Jobb ezekről nem tudni és ha már megvannak, a nyilvánosság elé hurcolni nem valami esztétikus cselekedet.”<sup>12</sup> A Milenneum éve ez: a Várban lovas bandériumok gyülekeznek, a Vigszínházban pedig egy apa tragédiája rázza meg a nézőket; egy apáé, aki kénytelen lányát áruba bocsátani, mert annak főúri szeretője csak kintartani hajlandó, elvenni nem. Nehezen lehetne élesebb kontrasztot találni ebben a városban a különbségekre megmutatására.

Bracco darabjai a vidékre is eljutnak. Szegeden 1902. március 3-án mutatják be a *Don Pietro Caruso*-t,<sup>13</sup> Fiumében pedig két — másutt nem játszott — darabot is előadnak.<sup>14</sup>

\*

Időközben azonban a nyolevanas-kilencvenes évek felfelé ívelő polgári radikalizmusa változásokon megy át. A fejlődés irama bizonyos körökben lelassul; ezek hamarosan közel kerülnek a századvég misztikus irányzataihoz; ugyanakkor a polgárság másik része fokozatosan balra tolódik és a munkásmozgalommal is talál kapcsolatot. (Olaszországban is, nálunk is, megerősödik — főleg a lírában — a munkásság hangja.) Könnyű lenne kimutatni azokat az okokat, amelyek ezt a megoszlást létrehozzák: a nagyvárossá kifejlődött Budapest polgárságának jórésze megteremtettnek véli azokat a körülményeket, amelyek között szabadabban találja meg számításait; beértek a feudális és tőkés erők szövetségének gyümölcsei. Most már a valóság kegyetlen feltárása után hat a polgári színpadon; helyette könnyebb fajsúlyú darabok aratnak sikert. A társa-

dalmi-erkölesi kérdéseket (mint pl. női emancipáció, polgári házasság, szerelem) bátran felvető drámák helyét mindezeknek a kérdéseknek felszínes és erotikába hajló bemutatása foglalja el. A főváros igényeit kielégítő művészek, színpadi szerzők csoportjaiban is megtalálható ez a megoszlás: kezdetben sikerrel és komoly társadalmi mondanivalóval induló fiatal szerzők legtöbbször hamarosan e hatások alá kerül. (Több, éppen ezért világhírré jutó igen tehetséges magyar drámaíró pályája példázza — sajnos — ezt.)

A magyar viszonyok megváltozása nem volt elszigetelt; a század végén egész Európában megfigyelhetők hasonló tünetek. A bizarr, a fantasztikus, a megismerhetetlen világ szubjektív ábrázolása látványos eluralkodni; a társadalmi kérdésekről a különbségekre terelődik át a hangsúly.

Bracco sikersorozata 1904 végén szakad meg nálunk: ekkor mutatják be a *Frutto acerbo*-t (*Fanyar gyümölcs*). Még korábbi műveinek hangján szól, ha közben arra már keserű grimaszra is torzult. („A komoly reális drámák szerzőjétől” nem vártak ilyen cinikus darabot — írja Porzolt Kálmán).<sup>15</sup> (A sikert még Tiszáék lapja is kénytelen elismerni, de felhasználja az alkalmat egyúttal arra is, hogy a Vigszínházról és az általa képviselt irányzatról fenyegető véleményt mondjon. Ez a mű „talán a legaljasabb, legérdekesebb és legoriginálisabb példánya annak a műfajnak... amelyet a Vigszínház annyira jogos előszeretettel kultivál” — írja Jób Dániel).<sup>16</sup>

A szerző maga is válságon esik át, s a hazai érdeklődés is más irányú lesz. Bracco azonban nem az a művész, aki bele tudna nyugodni közönsége elvesztésébe: neve ezekben az években nem színpadi plakátokon, hanem a napilapok tárcarovatában tűnik fel, egyre gyakrabban.

Hét évvel később, 1911. szeptember 8-án bemutatják még *A tökéletes szerelem* című darabját (*Il perfetto amore*), de ez a bemutató már inkább a kipróbált, jól hangzó névre, mintsem a dráma értékeire alapozódik. „Mivel valamivel csak meg kell nyitni a szezon, rá esett az igazgatóság szeme” — írja a *Népszava*.<sup>17</sup> „Bracco

<sup>12</sup> Ripp: *A színházi hét. Magyar Ujság*, 1898. 303. sz.

<sup>13</sup> *Szegedi Napló*, 1902. márc. 4.

<sup>14</sup> Roberto Bracco: *Tragedia dell'anima. — Non fare ad altri*. Két dráma bemutatója a fiumei Városi Színházban. *Magyar Tengerpart*, 1900. dec. 22.

<sup>15</sup> (pk): *Fanyar gyümölcs. Pesti Hírlap*, 1904. dec. 10.

<sup>16</sup> (j. d.): *Fanyar gyümölcs*. Roberto Bracco három felvonásos vígjátéka, amelyet Heltai Jenő fordításában ma mutatott be a Vigszínház. *Magyar Hírlap*, 1904. dec. 10.

<sup>17</sup> V [itéz] M [iklós]: *A tökéletes szerelem. Népszava*, 1911. szept. 9.

nem tehetségtelen ember, de ebben a darabjában túlságosan sokat szincerizál a közönséggel, a vékonyka mese amúgy is csekély valószínűségének a rovására<sup>17</sup> — állapítja meg Ambrus Zoltán.<sup>18</sup>

A *Pesti Napló* a „régí” Braccóra emlékezik: „Roberto Braccóról, a *Hűtelen* szerzőjéről lévén szó, mindenki magas színvonalú pszichológiai vígjátékot várt, nagyon sok finomsággal és belső, a jellemeken alapuló bonyodalommal.”<sup>19</sup>

Bracco tizenöt évvel nagysikerű bemutatója után megbukik Budapesten mint színpadi szerző. De ekkor már a színműíró helyett a novellaíró Bracco az olasz irodalom népszerű képviselője!

\*

Elsőnek a *Népszava*, a *Magyarország*, *Ország-Világ* és a *Pesti Hírlap* közlik prózai írásait<sup>20</sup> s ezzel elindítják azt a szinte páratlanul szapora sorozatot, amelynek keretében a legkülönbözőbb lapok közlik előszeretettel írásait. Az első komolyabb elismerés közé tartozik az is, hogy Bródy Sándor lapja, a *Jövendő*, rövid időn belül többször szerepelteti.

Roberto Bracco neve jól esengett a nagysikerű színházi bemutatók után és a század első éveiben megkezdett novella-sorozata (amelynek első kötete Milánóban jelent meg, 1906-ban) már címében is magában hordozta biztosítékát a sikerre. A híres *Smorfie umane*, amelyeket hamarosan több nyelvre (így elsősorban németre, *Grimassen* cím alatt) fordítottak le, csípős fíntorok a hétköznapi élet ezernyi furesasága felé; alapjában véve realista alkotások, melyeket a kor cinikus kiábrándultsága és a „grimasz” szóval valóban jól kifejezhető divatos attitűd színezt. Érthető tehát a hazai erős rezonancia, (Bracco — mint gyakorló újságíró — pontosan ismerte a terjedelem és a műfaj adta lehetőségeket is) érthető a nagyszámú (főleg vidéki) másod-, sőt újraközlés, de érthető a novellák virágzásának szigorúan kötött korszaka is.

Hosszadalmas lenne valamennyi magyarra fordított tárcanovella megjelenésének pontos felsorolását adni; a magyar—olasz irodalmi kapcsolatokat részletesen

tárgyaló bibliográfia, mely e vizsgálatokhoz is nagy segítséget nyújtott, ezeket részletesen közli.<sup>21</sup>

Elegendő azoknak a lapoknak a megnevezése, amelyek az egyes években Bracco-írásokat közltek: pontosan lemérhető a népszerűség és a hanyatlás korszaka is.

1900: *Népszava*, *Ország-Világ*, *Magyarország*, *Pesti Hírlap*

1901: *Magyar Tengerpart*, *Magyar Hírlap*, *Arad és Vidéke*, *Pesti Napló*, *Nagyvárad*

1902: *Magyar Tengerpart*, *Borsod-Miskolci Hírlap*, *Szegedi Napló*

1903: *Jövendő*, *Nagyvárad*

1904: *Magyar Hírlap*, *Nagyvárad*

1905: *Magyar Hírlap*, *Magyar Tengerpart*, *Az Újság*

1906: *Az Újság*, *Magyar Tengerpart*

1908: *Pesti Napló*, *Az Újság*

1909: *Pesti Napló*

1910: *Tolnai Világlapja*, *Uj Idők*

1911: *Tolnai Világlapja*

1912: *A Hét*

1913: *Uj Idők*

1919: *Érdekes Újság*

1920: *Ország-Világ*

1921: *Uj Idők*

1923: *Tolnai Világlapja*

1926: *Pesti Hírlap Naptára*, *Tolnai Világlapja*

1928: *Magyar Magazin*

Írásait több mint hetven alkalommal közlik a fenti periodikák, mégpedig úgy, hogy 1900—1905 között jelenik meg ezeknek több mint a fele! A következő években a népszerűség fokozatosan eszikken, a világháború alatt — politikai okokból — semmit sem közölnek tőle s ez elegendő arra, hogy neve feledésbe merüljön. A húszas években már csak másodközlések tűnnek fel s azok is jobbára kétes értékű helyeken. Érdekes módon Bracco novellái könyv alakban soha nem jelentek meg magyarul; mire szerzőjük hazájában sajtó alá rendezte őket (1906, 1909), nálunk már más írók más művei jelentették a korszerű irodalmat. Amikor pedig a háború alatt Kassák Lajos és csoportja demonstratív számat szerkeszt a hadbanálló felek irodalmának bemutatására, az olasz irodalomból már nem Braccót, hanem a futuristákat

<sup>18</sup> Ambrus Zoltán: *Külföldi újdonságok*. Magyar Színház: A tökéletes szerzem, írta Roberto Bracco. *Magyar Figyelő*, 1911. IV. 87—88. p.

<sup>19</sup> Gábor József: *A tökéletes szerelem*. Bracco új darabja. *Pesti Napló*, 1911. jan. 6. 13—14. p.

<sup>20</sup> Az első magyar prózafordítás — németből! — Weltner Jakabé. *Népszava*, 1900. április 7. De még ugyanebben az évben megjelennek az első olaszból készített fordítások is; így a *Magyarországban* Zempléni P. Gyula és Z. Elek Ilona tollából.

<sup>21</sup> Várady [Imre] Emerico: *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria*. Vol. II. Bibliografia. Roma, Istituto per l'Europa Orientale, 1933.

fordítja le. Bracco felett Olaszországban is eljárt az idő.

Ha írói fénye megkopott is, emberi értékei csak most ragyogtak fel igazán. Soha nem derült ki életében Magyarországon, hogy Bracco — a front túlsó oldalán — ugyanúgy a megbékélésért és a barátságért küzdött, mint ismeretlen magyar tisztelői. A drámában már csak kísérletezgető, s egyre inkább hallgató Bracco 1918-ban színművet ír (*La Culla*), amelyben a népek közeledése és barátsága mellett tesz hitet. A darabot a cenzúra betiltotta, az uralomra jutó fasiszmus pedig szerzőjét száműzte. A liberális írónak soha többé nem bocsátották meg, hogy kitarított elvei mellett és nem volt hajlandó kiszolgálni a rendszert: hosszú ideig még nevének ki-ejtése is tilos. Capri szigetén talál rá az olasz irodalom egykor világhírű képviselője Makszim Gorkijra, akivel szoros barátságot köt. Számos dokumentum őrzi ennek a barátságának emlékét.

Az utolsó hazai említés Braccóról életben 1929-ből való és arról az állítólagos engedélyről számol be, amelyet — egy színészno kérésére — Mussolini adott volna Bracco darabja bemutatására.<sup>22</sup>

„Roberto Braccóról még Itáliában is sokan azt tartották, hogy halott” — írja a lap — „És bár Bracco élt és él még most is, nagyjából igazuk volt. Roberto Bracco csakugyan halott volt, politikai szempontból. Ő még a régi demokratikus, liberális, talán egy kissé szocialista világnézetet vallotta és nem akart alkalmazkodni. Főként pedig: nem akart fasiszta lenni... Nápolyból, ahol állandóan él, jóformán ki sem mozdult és csak Sorrentóban és Capri-ban lehetett olykor látni, különösen amikor a nagy orosz író, Gorkij Maxim ott tartózkodott... A legelélmesebb színház-igazgatók is óvatosan elkerülték. És régebbi darabjait is főként azért nem tűzték műsorukra, mert nem akarták, hogy ezt bárki is tüntetésnek vegye a fasiszta rezsim ellen.” A cikk további részében emlegetett bűnbocsánat nem bizonyult valósnak. Bracco nem volt hajlandó kompromisszumot kötni. Ezt igazolja a színházi világot jól ismerő Molnár Ferenc is.<sup>23</sup> Elfeledve, magánosan halt meg, cselőtt tizenöt évvel.

\*

<sup>22</sup> Cav.: *A halottaiból feltámadt író, aki egy mosolynak köszönheti életét.* (Roberto Bracco új színdarabja: az „Örültek!”) *Pesti Hírlap*, 1929. júl. 16.

<sup>23</sup> Molnár Ferenc: i. m. 164. p.: „Később Genfben hallottunk újra Roberto Braccóról. Olasz fasisztaellenes emigránsok beszéltek, hogy Bracco egy darabig együtt élt egy hűséges olasz barátjával, aki maga is rendíthetetlenül antifasiszta volt. Vártak és vártak, évekig vártak Mussolini bukására. A hűséges öreg barát meghalt. Bracco temette el, és a következő szavakat vésette sírkövére: Itt fekszik és vár...”

<sup>24</sup> Várady, Emerico: i. m. 109—111., 199. és 273—274. p.

A századforduló hazai irodalmának vizsgálatához nem nélkülözhetjük a nyugatról nagy számmal beáramló irodalmi alkotások szemügyrevételét; nem nélkülözhetjük még a kisebb jelentőségű, de hatásában és szerepében korántsem lebecsülendő író-derekhad esetében sem. Roberto Braccót pedig joggal tekintjük a határon túl kialakuló új polgári színmű- és elbeszélési irodalom egyik érdekese alakjának, aki a magyar irodalomra egy meghatározott korszakban befolyással bírt.

Eppen ezért, függeléként és a Várady-féle bibliográfia kiegészítéseként<sup>24</sup> azoknak az előfordulásoknak a felsorolását szeretném adni, amelyek mind ez ideig külön még nem kerültek összefoglalásra.

Előbb azonban korrigálni szeretném az említett bibliográfia Braccóval kapcsolatos nyilvánvaló tévedését. Az idézett mű 273. lapján korai, 1893-ból való címfelvétel található a *Magyar Tengerpart* 36. számának „Két új dráma” című cikkéről, amely állítólag Bracco darabjairól szólna. Az említett helyen azonban, éppúgy, mint a korábbi (1893. 31., 32.) számokban is nem Bracco, hanem Rovetta és a fiúmei városi kórház sebészének, dr. Grossich Antalnak egy-egy darabjáról történik említés.

a) *Kiegészítések a Braccóról szóló irodalomhoz:*

[*Szöllösi Zsigmond*] RIPP: A színházi hét. *Magyar Újság*, 1898. 303. sz. [A Don Pietro Caruso-ról.]

dr. sz. i.: Don Pietro Caruso. *Magyar Génius*, 1898. 45. sz.

—: Don Pietro Caruso. Bracco színműve. *Szegedi Napló*, 1902. márc. 4.

[*Jób Dániel*] (j. d.): Fanyar gyümölcs. Roberto Bracco három felvonásos vígjátéka, amelyet Heltai Jenő fordításában ma mutatott be a Víg-színház. *Magyar Hírlap*, 1904. dec. 10.

[*Porzolt Kálmán*] (pk.): Fanyar gyümölcs. (A Víg-színház bemutatója. Víg-játék 3 felvonásban. Írta Bracco Róbert. Fordította Heltai Jenő.) *Pesti Hírlap*, 1904. dec. 10.

*Keszler József*: Fanyar gyümölcs. Víg-játék, írta Roberto Bracco. *Az Újság*, 1904. dec. 10.

[Vitéz Miklós] V. M.: A tökéletes szerelem. *Népszava*, 1911. szept. 9.

b) *Kiegészítések* a magyar Bracco-fordításokhoz:

A kis tolvaj. Németből ford. Weltner Jakab. *Népszava*, 1900. ápr. 7.

A kis tolvaj. *Pesti Hirlap*, 1900. jún. 7.

A kis tolvaj-leány. Ford. -mpl. [Zempléni P. Gyula.] *Magyarország*, 1900. júl. 9.

Toto. *Pesti Hirlap*, 1900. ápr. 23.

Gyermeklélek. Ford. Z. Elek Ilona. *Magyarország*, 1900. máj. 5.

A lélek üdvössége. *Pesti Hirlap*, 1900. nov. 9.

Reggeli bevásárlás. *Pesti Napló*, 1901. ápr. 11.

Reggeli bevásárlás. *Arad és Vidéke*, 1901. ápr. 13.

Reggeli bevásárlás. *Nagyvárad*, 1901. máj. 4.

A levél. *Pesti Napló*, 1901. ápr. 18.

A levél. *Nagyvárad*, 1901. ápr. 24.

A levél. *Arad és Vidéke*, 1901. ápr. 25.

Egy asszony. *Magyar Tengerpart*, 1901. jún. 26.

Húség próbája. *Magyar Hirlap*, 1901. aug. 25.

Csók a sötétben. *Magyar Hirlap*, 1901. okt. 1.

Csók a sötétben. *Arad és Vidéke*, 1901. okt. 4.

Szerencsés utat! *Magyar Hirlap*, 1901. nov. 3.

Reggeli bevásárlás. *Borsod-Miskolci Hirlap*, 1902. febr. 13.

Az első hazugság. Ford. Z. I. *Magyar Tengerpart*, 1902. okt. 10.

Sorshúzás. *Szegedi Napló*, 1902. dec. 6.

Húség próbája. *Nagyvárad*, 1903. júl. 25.

Reggeli séta. *Magyar Hirlap*, 1904. máj. 17.

A fal. *Magyar Hirlap*, 1904. jún. 4.

A tanú. *Magyar Hirlap*, 1904. jún. 9.

Húség. *Magyar Hirlap*, 1904. júl. 13.

A barátnők. *Magyar Hirlap*, 1904. aug. 9.

A barátnők. *Nagyvárad*, 1904. aug. 18.

Gyónás. *Magyar Hirlap*, 1904. nov. 13.

A kis tolvaj. *Magyar Hirlap*, 1905. máj. 18.

A törpe. *Magyar Hirlap*, 1905. júl. 1.

Gyermeklélek. *Az Újság*, 1905. nov. 24.

A keztyű. *Magyar Hirlap*, 1905. dec. 1.

A kis tolvajlány. *Az Újság*, 1906. jan. 3.

Ez a további negyven bibliográfiai adat

remélhetőleg teljesebbé és differenciáltabbá

teszi azt a képet, amelyet Roberto Bracco

magyarországi sorsáról eddig kialakít-

hattunk.

#### G. SZABÓ: LA FORTUNA DI ROBERTO BRACCO IN UNGHERIA

Roberto Bracco (1861—1943) fu uno degli scrittori più caratteristici della fine del secolo scorso. L'A. prima fa un abbozzo del suo ruolo storico nella letteratura italiana (contatti col verismo, l'esprimere letterario — specialmente per temi moralistici — della nuova borghesia appena formata, diffusione delle opere ibseniane), poi mette a confronto la situazione ungherese di quest'epoca e l'influenza sorprendente di Bracco spiega con lo sviluppo della società generalmente simile (soprattutto a Budapest) all'italiana. Esamina la fortuna delle opere di Bracco in Ungheria (*Inselele, Maschere, Don Pietro Caruso, La fine dell'amore, I fantasmi, Frutto acerbo, Il perfetto amore*) dalla prima rappresentazione di 1896 fino al fiasco del *Perfetto amore* (1911). Nel primo decennio del Novecento poi si può osservare l'influenza del Bracco *novellistico*. Dopo la prima guerra mondiale — eccetto alcune notizie — già non si menziona dello scrittore esule (che fu amico di Gorkij). Infine l'A. enumera circa quaranta dati bibliografici finora sconosciuti (critiche e traduzioni del Bracco).

*Hölderlin-Jahrbuch* 1957 [J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen, 1958. 201 p.]

A tübingai Hölderlin Társaság legutóbbi évkönyve érdekes új adatokkal és tanulmányokkal gazdagítja a Hölderlin-filológiát. Az évkönyvet az adatfeltárás és az értékelés szép egyensúlya jellemzi.

*Adolf Beck* három közleménye széleskörű kutatómunkáról tanúskodik, mely kiterjeszkedik mindazokra a helyekre, ahol Hölderlin megfordult, mindazokra a vonásokra, amelyekkel kapcsolatba hozható. Így új levélananyagot tár föl Hölderlin múzsájának, Susette Gontardnak családjáról, noha arra, hogy miért és hogyan hagyta el Hölderlin a Gontard-házat, ezek a levelek sem felelnek új részletekkel. *Beck* második közleménye Charlotte von Kalb házába visz, ahová Hölderlint Schiller ajánlotta be nevelőnek, s megállapítja annak a fiatal társalkodónőnek a nevét, akiről Hölderlin kétszer ír nagy rokonszevvvel, de nevének említése nélkül. A harmadik közlemény Hölderlin hivatalos személyleírása 1802-ből bordeaux-i útja évéből, mely Rhône megye levéltárából került elő.

*Ladislavus Mittner* motívumai és kompozíciója alapján állítja fel terjedelmes cikkében Hölderlin lírájának fejlődéstörténetét — az elvont költészet magyarázatára túlságosan is csábító pusztán belső indokokat véve tekintetbe. A számos eddigi fejlődésvázlattal szemben érdekes Mittnernek az a törekvése, hogy bekapcsolja az összképbe azokat a költői megnyilvánulásokat is, amelyeket a költő már elborult elmével írt. Ezekben — a késői himnuszok rendkívüli elvontsága után — egyszerű formákba öltözteti gondolat-törődékeit. *Manfred Windfuhr* az allegória és a mítosz szerepéről ír Hölderlin költészetében, s mellékesen azt is bizonyítani igyekszik, hogy az allegória nem olyan megvetendő költői eszköz, mint ahogyan újabb időkben beszélni volt szokás róla. *Alfred Kellert* egy Rudolf Lohbauer-től, 1924-ből származó Ilyperion ihlette képet és egy azt hitelesítő levelet közöl.

*Wilhelm Hoffmann* beszámol a tübingai Hölderlin-levéltár 1953—57. évi működéséről, *Theodor Pfizer* elnök pedig a Társaság évi tevékenységét méltatja. Az Évkönyv első lapjai az 1957. május 20-án elhunyt *Paul Kluckhohn*-ról szólnak, aki a Társaság alapítója volt, évtizedeken át a tübingai egyetem tanára. Jelentős tudományos munkássága főleg a romantikára terjeszkedett ki, de otthonos volt a legújabb és a legrégebb német irodalom történetében is. Amint Hans Rothfels gyászbeszédében olvasható, utolsó — már nyugalomban töltött — éveiben Novalisszal foglalkozott (akiről egyébként már 1928-ban is tanulmányt tett közzé).

MENZEL, Gerhard W.

Wermut sind die letzten Tropfen. Paul List Verlag, Leipzig, 1958. 321 p.

A fiatal szerző Heinrich Heine életének egy részletét mutatja be regény formájában, azokat az éveket, amelyekben Heine politikai költészetének legjelentősebb darabja, a *Németország, Téli regé* keletkezett. A regény központjában a költő alakja és egyénisége áll, de egyáltalán nem takarja el — mint a gyöngé életrajzi regényeknél — a kort, a társadalmi viszonyokat, s a szerző Heine utazásával kapcsolatban bemutatja Németország helyzetét az 1840-es évek elején. Igen fontos részek azok, amelyekben Marx és Heine barátságáról, együttműködéséről van szó, valamint Heine hozzájárulásáról Marx körének politikai munkájához. A fiatal szerző elkerüli az életrajzi regények sok buktatóját, elsősorban a hőskultuszt vagy az irodalmi dokumentumok regényes szöveggel összekötött felsorakoztatását: művészi igénnyel dolgozik és van ábrázolóteltsége. Várhatunk tőle még jobb írásokat is.

Elias Lönnrot kiadatlan levele

Elias Lönnrot, a *Kalevala* megalkotója, eredeti költőnek is kiváló. Nem is elsősorban kalevalai hangon és formában írt verseire gondolok itt, amelyek voltaképpen a népi énekek utórezgései, hanem óklasszikai mértékben írt elégiáira és epigrammáira. Ezeknek méltó bemutatása külön tanulmányt érdemelne. Itt most csak annak az igazságnak megállapítására szorítokozom, hogy a naiv eposz megalkotásához nemcsak kemény akaraterő, a népelet és a népköltészeti kincsek biztos ismerete szükséges, hanem nagy eredeti költői tehetség is. Bizonyosság erre az *Ílias* és *Odysseia*, a *Sahnáme*, az *Igor-ének* és a *Nibelung-ének*. Ezeket a műveket egy-egy hatalmas költői egyéniség gyúrta egységes hangú és szerkezetű formába, bár a *Kalevala* esetében a szerkesztő költői tehetségének nem jutott olyan elsőrendű szerep, mint az imént elősorolt eposzoknál.

Lönnrot ismeretlen levelének felkutatására az ösztönzést egyik elégiájától kaptam. Ez a verse, amelyet egy magyar barátjához írt, 1934-ben vált ismeretessé: Aarne Anttila finn irodalomtörténész találta meg<sup>1</sup> utolsó lapján egy füzetnek, amelybe Lönnrot az 1830-as évek vége felé jegyzett fel újabb népdalokat.<sup>2</sup> Lássuk legelőbb a vers finn szövegét:

*Tultua Hungariaan kotimaahasi tokkopa tuolla  
Kauvan mielessäs Suomi ja Pohjola lie.  
Vaän jos toisinaan toki muistosi eksesvä oisi<sup>3</sup>  
Pohjolahan, muakaan ellös unohtako pois!  
Ellös myös kotonas sanoko kokonaan pakanoiksi,  
Vaän sano ihmisiä Suomessain elävän!*

<sup>1</sup> Aarne Anttila: *Lönnrotin elegia unkarilaiselle ystäväille*. Ylipainos Virittäjästä, Helsinki, 1934. (Lönnrot elégiája egy magyar barátjához. Különnyomat a „Virittäjä”-ből.)

<sup>2</sup> A költemény kézírata azért is igen becses, mert elénk tárul belőle a műalkotás egész folyamata. Egyik áthúzott és újraírt hexameter-sor pl. az első fogalmazásban a szabályos hat láb helyett hét lábbal született meg, amire egyébként Vörösmartynál is találunk két példát, a *Két szomszédvárban*. A hétlábú finn „hexameter”-sor: „Vaän jos siellä sä toisinaan toki muistat veljiä täällä.” Magyarul: „Ám ha az itteni társaid emlékéet otthon felidézed —”.

<sup>3</sup> A kéziratnak ezen a helyén: „Vaän jos toisinaan toki muistosi eksesvä oisi | Pohjolahan —” (Ám ha emlékezeted mégis ide tévedne | Északra) — helyett ez a javítás olvasható, az „eksesvä oisi | Pohjolahan” rész helyett: „Näin etähäksi | Hairahtais —” (ilyen messzire | elbolyongana). De én a fordításnál az előbbi, a fent olvasható változatot vettem figyelembe, mivel a helyet pontosabban megjelöli, mint a javított változat.

Magyar fordításban :

*Hungariába, hazádba ha megtérsz, vajha sokáig  
Fogná még szivedet Suomi s az északi föld.  
Hű emlékezeted ha az északi tájra repülne,  
El ne felejtse: ide vár vissza a régi barát.*

*És te ne mondd otthon, hogy vad barbárok a finnek:  
Emberek élnek fenn távoli Északon is.*

Mint sok mindent, az óklasszikai párvers gyakorlatát is Lönnrot teremtette meg a finnben. Ezek az első párversek már a fejlődés magas fokán jelennek meg, beilleszkedve a finn nyelv és verselés rendszerébe, könnyed zeneiség és erő nyilvánul meg bennük. A magyar barátjához írott versnek latin változatát is el akarta készíteni Lönnrot, de ez csak vázlat maradt :

*Cum veneris in Hungariam patriam tuam, num quidem illic  
Diu in animo tuo Fennia et Boreae domus sit  
At si interdum tamen memoria tua tam longe  
Erraret, mei etiam ne obliviscere (omnino)  
Neque in domo tua dicas (nos) omnino barbaros  
Sed dicas homines in Fennia quoque vivere (esse).*

A vers a mi Janus Pannoniusunkat juttatja eszembe, — őt is, mint finn rokonát, gyötri a gond, hogy a műveltebb nép fiai barbárnak nézik hazáját.

A vers felfedezője megpróbálja eldönteni, kihez is írhatta ezt a verset a költő. De a kérdést végülis nyitva kell hagynia. Vannak tények, amelyek amellettszólnak, hogy ez „a magyar barát” Reguly Antal, aki 1839-ben járt először finn földön. A feltevést megingatja az a körülmény, hogy Lönnrot személyesen nem találkozott Regulyval, bár, természetesen, tudtak egymásról, és érdeklődtek egymás munkája iránt. Gondol A. Anttila Hunfalvyra is, aki 1869-ben találkozott Lönnrottal Sammattiban, Lönnrot szülőfalujában. Viszont A. Anttila szerint a magyar baráthoz írt vers írásjelek nélküli lejegyzése olyan szokást rögzít, amellyel Lönnrotnál csak 1840 előtt találkoztunk, — ez megint csak arra lenne bizonyosság, hogy Lönnrot Regulyra gondolt.

Miután a verset lefordítottam, elkezdtem kutatni: hátha találok valami adatot, ami eldönti, kihez is szól ez a szép vers. Mindenekelőtt áttanulmányoztam Yrjö Wichmann 1923-ban megjelent könyvecskéjét Hunfalvy Pál finn levelezéséről,<sup>4</sup> mert sejtésem az volt, hogy a vers csak Hunfalvyhoz szólhat, akivel Lönnrot személyesen is találkozott Finnországban. Anttila, aki a vers felfedezésével és közzétételével különös érdemeket szerzett, előttem érthetetlen módon nem vett tudomást Wichmann kutatásainak eredményéről, holott Wichmann rendkívül érdekes könyvecskéje, mint a *Suomi* című folyóirat különnyomata, egy évtizeddel előbb megjelent, mint az ő cikke, amelyben Lönnrot addig ismeretlen versét közzétette. Y. Wichmann cikkéből kiderül, hogy Hunfalvy Lönnrotnak már 1853 májusában levelet írt, amelyre — mivel a levél német nyelvű volt — Lönnrot németül válaszolt. Lönnrot e német nyelvű levelének másolatát Wichmann megkapta és ennek alapján

<sup>4</sup> Yrjö Wichmann: *Paavali Hunfalvyn suomalaista kirjeenvaihtoa*. Helsinki, 1923.



ismerteti a levél tartalmát. A levélben Lönnrot Hunfalvy finn-ugor nyelvtörténeti és nyelvtani kéréseire válaszol s a levelet finnül fejezi be: kéri magyar kollégáját, ajánljon neki valami jó magyar nyelvkönyvet kezdők számára. Aftelől is érdeklődik még: hány magyar újság jelenik meg és melyik köztük a legjobb. Nyilván a magyar hírlapok iránt is nyelvtanulási okokból érdeklődik.

Már ennyiből is világos két dolog, — mind a kettő igen jelentős. Az egyik az a tény, hogy Lönnrot Hunfalvyval már 1853-ban, tehát találkozásuk előtt 16 évvel levelezett. A másik az, hogy Lönnrot alaposabban is meg akart tanulni magyarul, miután már — éppen ez első levelének tanúsága szerint — „felületesen” ismerte nyelvünket.

Lönnrotnak erre a levelére Hunfalvy 1853. augusztus 21-én (és nem 20-án, amint Wichmann jelzi) válaszolt. Wichmann ezzel a Hunfalvy-levellel is foglalkozik. Megemlíti Wichmann, hogy Lönnrot Hunfalvynak erre a levelére finnül válaszolt, de ennek a Lönnrot-levelnek csak az az egy mondata ismeretes, amelyet Hunfalvy a következő levelében idéz, finnül, — egyébként erről a levélről, Lönnrotnak Magyarországra írt egyetlen finn nyelvű leveléről, Wichmann is azt hitte, hogy elveszett.

Wichmann művének áttanulmányozása után átböngésztem Reguly kéziratoss levelezését, de ott Lönnrottól semmiféle írást nem találtam. Mikor azután a Hunfalvy-levelezést is átvizsgáltam, a hatalmas kéziratcsomóban megtaláltam Lönnrotnak elveszettnek hitt finn nyelvű levelét. Wichmann tanulmánya után ez a levél (úgy gondolom) még inkább megerősíti azt az állítást, hogy Lönnrot magyar barátja, akihez versét írta, csakis Hunfalvy lehet.

A levél finn szövege:

*Kunnioitettava Herra!*

*Pestistä elokuun 21. päivänä lähtenyt kirjanne tuli tänne Kajaaniin viime keskiviikkona taikka 7 tätä kuuta, ja riennänkin nyt kohta Teille muutamia sanoja kiitokseksi ja vastaukseksi antamaan. Kysytte, jos on niin kutsuttua tshudin kieltä erittäinkin, paitsi mitä suomen, viron, lapin ja muita heimo-kieliä siksi yhteiseksi nimitetään. Wenäjän maalla asuu kaksi suomalais-kansaa, Watjalaiset Ingermanlandin läänissä ja Wepsäläiset Aunuksen läänissä (im Olonetzischen Gouvernement), joita Wenäläiset erillensä kutsuvat tshudeiksi. Edellisistä lausuu Dr A. J. Sjögren kirjassansa „über die finnische Bevölkerung des St. Petersburgischen Gouvernements” (aus den mémoires de l'Académie Impériale des Sciences de St. Pétersbourg, VI. Série, Sciences politiques, Histoire et Philologie, Tom. II. besonders abgedruckt). Hänen sanansa ovat, s. 1. „Dass nebst Russen Finnen die Hauptmasse der Bevölkerung des St. Petersburgischen Gouvernements ausmachen, ist längst in allen geografischen und statistischen Handbüchern wiederholt worden. Weniger oder gar nicht bekannt waren dagegen die durch verschiedenartige ältere und neuere Mischungen oder durch Einfluss der Russen auf Sprache, Lebensart, Sitten und Gebräuche bedingten und entstandenen Verzweigungen, welche die finnische Bevölkerung selbst unter sich unterscheidet. Als solche werden nämlich gezählt: 1. Savakot, 2. Äyrämöiset, 3. Ingrikot, von den Russen Ishoren oder Ishortzen genannt, und 4. Watjalaiset, welche bei den Russen Tschuden heißen. Samassa kirjassansa mainitsee hän*

muuallakin tshudeista, niinkuin Wenäläisille tutusta erityisestä suomalaiskansasta, ja nimittää ne Aunuksen läänissä asuvat Wepsiläiset pohjais-Tschudeiksi (nördliche Tschuden). Arvattavasti tulivat nämät Tschudit (Wepsäläiset ja Watjalaiset) ennen muita suomalais-kansoja Wenäläisille tutuiksi, jonka tähden muitakin heimo-kansoja usein kutsuttiin samalla nimellä, ja siitä lienee Wenäläisten kautta kautta Scytheinkin nimi alkunsa saanut.

Tscudin kieli eroa suomen-kielestä melkein yhtä paljon, kuin vironkielikin (das Estnische). Näytteeksi panen Teille tähän muutamia värsyjä Matth. evangel. VI. luvusta:

v. 1. Wardeitkateisei andalta milostinat teiden rahhhan aigan, siks misje hö teit njähtais: muga ei line teile nahradat tatas teiden taivhalises.

2. I muga kons andat milostinan, ala torvda itjseis kohtas, kut litsemerad tjehtas sinagogois i irdal, misje kitaisiba heit rahvas. Toden sanon teile: hö saiba jo itjselese nahradan.

3. Sinä-sje andle milostin, misje hur käs ei nägeis, min tegob oiged.

4. Da linob milostin sinun njähmatoi, i tat sinun nägeb njähmatoman andab silei nägymisjel.

5. I kons ristitei, ala ole kut litsemerad, kudamod ljubitas sinagogois i irdal seisjuteldas ristjmahase, misje njähtais heit rahvas. Toden pagisjen teile: hö otiba jo itjselese nahradan.

6. Sinä-sje kons ristitei, mäne perthe itjseis i salpta (l. savpta) itjseis veräjad, i ristjte itjseis tatale, kuden ei nägy, i tat sinun nägeb ei-nägymisjen andab silei nägymisjel.

7. Ristjtes-sje algatei sanelko ligahist, kut kjelitajad; ibo hö dumaitas mi äijis vaihis itjseis lintas kuulnud.

8. Algatei uskokoi heile; ibo tjedab tat teiden, mis tjedatei nusjan edel teiden pagitust hänel.

9. Ristjkateisei-sje tö muga: tat meiden, kudam taivhil! i svätikahase nimi sinun.

10. Tulkaha (l. tuvka) tsarstv sinun; tjehhkahase vald sinun i maal kut taivhal.

11. Leib meiden joga-päivaline anda meile njetsile päivale.

12. I jäta meile velgad meiden, kut i mö jätamai velgnikoile itjsemoi.

13. I ala anda meit hubale, no kaitjse meit pahas-pai, siks misje sinun om tsarstv i vägi i kuulund igäks, amin.

Ne ala-piirretyt sanat ovat venäjän-kielestä ja koko käännös on tehty venäjän-kielisestä uudesta testamentistä „Господа нашего Исуса Христа Новый Заветъ на славянскомъ и рускомъ языкѣ, С. Пестербургъ 1822”

Täydellisempiä tietoja, kuin niissä Teiltä nimitetyissä kirjoissa löytyy, antavat Suomen kansan muinaisista ajoista kirjat: „Suomen historia, kertoi lyhykäisessä järjestyksessä I. F. Kajaani, Helsingissä 1846”; „Finland och dess invånere ( s. o. Suomi ja sen asujat) af A. I. Arwidson, Stockholm 1827, ja kaikkein täydellisempiä tavataan kirjassa: „Chronicon Episcoporum Finlandensium, edidit H. G. Porthan”.

Kun suomalaisilla kansoilla ei ollut minkään-laista kirjoitus-taitoa, ennenkun he tulivat toisten vallan-alaisiksi, niin kirjoitettuja tietoja heidän muinais-olostansa ei kyllä löytyne muualla, kun vanhoissa venäläisissä ja islandilaisissa kirjoituksissa, ja nekin ei ulotu kovin kauvas, mutta niinkuin Te itsekkin päätätte, on myös minun ajatukseni se, että kielten tutkinnosta vielä saadaan paljo valistusta muinais-historialle. Teille kyllä taitaa olla tuttuna, mitä danska-



### Jännikuillettava. Xerra!

Pöytäkirja elokuun 24 päivän kokouksesta, johon osallistui kolme jäseniä. He  
parhaan mielen keskustelunsa tarkoituksena on ollut ja onnista on se, että  
teille muutamia samoja kielikokouksia, joihin on ollut osallistunutta. Kyse on  
nän kielitieteen (tochuden kielitieteen) tutkimuksesta Suomessa, viron, lapin ja  
muista heimokielistä siksi yhteydessä, josta on Venäjän maalla asuu kaksi  
suomalais-kansaa, Matjalaiset (Tajjalaiset) ja Wepäläiset (Aunikon  
kielissä (in christlichen Gouvornement)) ja Wepäläiset (Aunikon  
Edellisiä lausuu Dr. A. J. Sjögren kirjassaan "über die finnische Bevölkerung des  
St. Petersburgischen Gouvernements" (aus den mémoires de l'Académie Impériale des  
Sciences de St. Pétersbourg, II. Série, Sciences politiques, Historie et Philologie, Tom. II.  
besonders abgedruckt) Käsen sanansa ovat, s. l. "Dass nebst Russen Finnen die Haupt-  
masse der Bevölkerung des St. Petersburgischen Gouvernements ausmachen, ist längst  
in allen geographischen und statistischen Wandbüchern wiederholt worden. Weniger  
oder gar nicht bekannt waren dagegen die durch verschiedene ältere und  
neuere Mischungen oder durch Einfluss der Russen auf Sprache, Lebensart, Sitten  
und Gebräuche bedingten und entstandenen Vorurtheile, welche die finnische  
Bevölkerung selbst unter sich unterscheidet. Als solche werden nämlich gezählt:  
1) Savakel, 2) Aunikonkiel, 3) Tjogakel, von den Russen Tschoren oder Tschoren  
genannt, und 4) Wepäläiset, welche bei den Russen Tschuden heißen. Sämaja  
kirjassaan mainitsee hän muullakin kielikielillä, nimenkin Wepäläisille tahtoi  
erityisesti suomalais-kansasta, ja nimittäin ne Aunikon kieliä asuu Wepäläiset

(niitä polyanthemoita (niidäki isihäiden). Ervattavasti tulivat nämät isihädet (Haganä, laiset ja Hagalanet) ennen muuta suomalais-kuusija Hevätäisistä tuliksi, jonka lahdon muistakin heimo kuusija vajaan kuluuttia samalla nimellä, ja siitä lienee Hevätäisten kautta kaulta Syyhkeihin nime alkunsa saanut

Isihäiden keli eron suomen kielestä meiköin yhtä paljon, kuin viron kielikin (Jas Isihäde) Näyttökki, paasi sille tähän muutamia väijyji Math. evangel. 17 luvusta.

1. Hevätäisissä onkella muistotat teiden rajhan nigan, siko meije hö löit njähtäis: muga v. lene leile nahanat talas teiden täiväläisies.

2. J muga kono andat mielostinan, ala tavuda. Jyvis kohtas, kut lilaemorad tyhätas sinagogois i iordal, meije kelaiciba heit rahvas. Täden sanon leile, hö raiba ja itjelesee nahanadan.

3. Jini-sje ande mielostin, meije kuo käs ei näyis, min tegeb väiget.

4. Ka linok mielostin sinun njähtäis, i kut sinun njägeb njähtämätömmen andab sille nägymisjel.

5. J kono ristitöi, ala ole kut lilaemorad, kudamad tyhätas sinagogois i iordal seijutetted ristijonkase, meije njähtäis heit rahvas. Täden pagisjien leile: hö ole: ba ja itjelesee nahanadan.

6. Jini-sje kono ristitöi, mäme perthe itjeis i salpla (l. saupla) itjeis väijjad, i ristitöi itjeis talale, kulan ei nägy, i tal sinun njägeb ei nägymisjien andab sille nägymisjel.

7. Ristitöis-sje algate sauelka ligahist, kut tyhätöjäd, iho hö demmitas mi äjjeis voo: his itjeis liintas kuuldui.

(den pagisjien hänet.)

8. Algate ristikoksi heile; iho tyhätub kut teidow, mis tyhätub meijon edel löis

9. Ristitöis-sje lö muga: tat meiden, kudam täiväl! i ristitöis sinu sinun

10. Tälkä (l. tävähä) tävähä sinun, tyhätöis veld sinun i maat kut täiväl.

11. Kuit meiden joga-päiväline anda meile njähtäis päiväle.

12. J jätä meile velgud meidow, kut i mi jätämui velgukokite itjeisemi.

13. J ala anda meit kubalet, no kaitje meit pahat-pai, siko meije sinun onv tävähä i väje i kuulund igäks, amiw.

Vi ala-päiväline sanat oval venäjän-kielestä ja koko käänne on tehty venäjän kirjasta uudesta testamentista "Töcnuđu nameto Jucecu Xpucmu Kokuü Jaktüis ka suabacukuvä u pyckovä äjjeit, C. Hevätäisistä 1812."

Säijälisempiä leijja, kuin niissä leijlä nimitelöijä kirjajia löijä, n-tavut sinun kuusija muunnisista ajajista kirjaj "Suomen historia, keltä lyhytkäisöfi ja jöjsh, keltä"



Good. Kes.

RECEIVED  
MAY 21 1871

John Brown Paul Mansfield, Chicago, Ill.

J. W. M. P.

Post

King's Hill, N. York

Chicago, Ill.

June 21st 1871

Friend John

RECEIVED  
MAY 21 1871  
MAY 21

laisessa kirjassa: „Samlede tildeles forhen utrykte Afhandlinger af R. K. Rask, Kjøbenhavn 1834—1838” siinä asiassa löytyy. Wahingoksi muinais-tiedoille kuoli Rask kovin varhain, ja niin teki myös meidän Castréni, jolta muuten olisi ollut paljo odotettavata. Mitä Ostjakein kielen liki-sukulaisuudesta Ungerin kielen kanssa kirjoitatte, se sopii hyvästi yhteen sen kanssa, mitä mainitu Rask samasta asiasta arvelee, sillä hänkin lukee Wogulein ja Kondein (Ostjakein) kielen yhteen luokkaan Ungerin kielen kanssa, samalla tavalla kun hän lukee Suomen, Wiron, Lapin, Tschermissein ja Mordvinein kielet toiseen niiden sukulais-luokkaan.

Mielelläni olisin kirjoittanut Teille Agricolan esipuheen ja Matth. II ja IV luvun siitä vuonna 1548 painetusta uudesta testamentistä, mutta kun [tätä] kirjaa ei ole minulla eikä muilla täällä Kajaanissa, niin täytyy se ny [t lähettä-] mättä jäädä. Jos tulen Helsinkiin muutamaaan, niin kyllä sieltä ne [minä] laitatan. Vielä ei ole ketään tullut nimiteteksi Suomen kielen ja kirjallisuuden professoriksi Castrénin jälkeen.

Tämän kirjoitukseni olisi pitänyt jo viikkoa ennen täältä lähteä, mutta kun se silloin postin lähtö-aikana oli vielä kesken kirjoittamatta, niin tuli se sentähden täksi viikoksi jätämään.

Elääkää terveenä, jalo Herra, sitä toivottaa

nöyryimmästi

Kajaanista 18 syyskuuta 1853.

Elias Lönnrot

P. S. Um keinen Irrtum zu veranlassen, muss ich noch nennen, dass ich in der finnischen Schrift immer das v statt des deutschen w benutzt —

A levél szövegének magyar fordítása :

Tisztelt Uram!

Pestről augusztus 21-én elküldött levele múlt szerdán, vagyis e hó 7-én ért ide Kajaaniba, és sietek is most mindjárt néhány szót küldeni Önnek köszönetül és válaszul. Kérdezi, van-e úgynevezett *csud* nyelv külön is, azon kívül, amit finn, észt, lapp és más rokon-nyelvek neveznek együttesen. Él Oroszországban két finn-ugor nép, a vótok Ingermanland kormányzóságban és a vepszek Aunusz kormányzóságban (az olonetzki kormányzóságban [németül]), akiket az oroszok külön csudoknak neveznek. Az előbbiek-ről szól Dr. A. J. Sjögren könyvében, amelynek címe : „A szt. pétervári kormányzáság finn népességéről” [németül] (a szt. pétervári Cári Tudományos Akadémia értekezéseiből, VI. sorozat, Politikai tudományok, Történelem és Filológia, II. k. [franciául] különnyomatként is [németül]). Nála a következőként olvashatjuk, I. l. „Hogy a szt. pétervári kormányzáság népességének zömét oroszokon kívül finnek alkotják, ezt minden földrajzi és statisztikai kézikönyv újra megemlíti. Viszont kevésbé, vagy egyáltalán nem voltak ismeretesek azok az ágazatok, amelyek a régibb és újabb keveredések folytán, továbbá az oroszoknak a nyelvre, életmódra és szokásokra gyakorolt hatása következtében keletkeztek, és amelyek t a finn népek is megkülönböztetnek maguk között. Ezek közé tartoznak ugyanis: 1. a szavako-k, 2. az äyrämöinen-ek, 3. az inkeri-ek, akiket az oroszok isoroknak vagy isorokoknak neveznek, és 4. a vótok, akiket az oroszok csudoknak neveznek [németül]”. Ugyanebben a könyvében másutt is említést tesz a csudokról, mint az oroszok előtt ismert, sajátos finn népről és az aunuszi kormányzóságban lakó vepszeket északi csudoknak nevezi. Ezek a csudok alkalmasint előbb váltak ismeretessé az oroszok előtt, mint más finn-ugor népek, aminek következtében a többi rokon-népet is gyakran ugyanezen a néven nevezik, és innen származna az oroszok révén a szkíták neve is.

A csudok nyelve a finn nyelvtől csaknem olyan sokban eltér, mint az észt nyelv. Mutatóban ide írok Önnek néhány verset Máté evang. VI. részéből:

1. v. Őrizkedjetez attól, hogy alamizsnáitokat a nép előtt osztogassátok, azért hogy látnának benneteket : ugyanis nem lesz nektek jutalmatok a ti mennyei atyátoknál.

2. S mikor pedig alamizsnát adsz, ne kürtölj magad előtt, mint a képmutatók teszik a zsinagógákban és a szabad ég alatt, hogy dicséerné őket a nép. Bizony mondom nektek : űk megkapták már jutalmukat.

3. Te pedig úgy osztogass alamizsnát, hogy bal kezed ne lássa, mit tesz a jobb.

4. És a te alamizsnád látatlan lesz, és a te atyád lát téged láthatatlanul és megfizet láthatóan.

5. És amikor imádkozol, ne legyél olyan, mint a képmutatók, akik szeretnek a zsinagógákban és a szabad ég alatt állván imádkozni, hogy látná őket a nép. Bizony mondom nektek : űk már megkapták jutalmukat.

6. Te pedig, amikor imádkozol, menj be szobádba és reteszeld el az ajtót, és imádkozz magadban az atyához, aki nem látható, és a te atyád lát téged láthatatlanul és megfizet láthatóan.

7. Imádkozván pedig ne beszélj túlságosan sokat, mint a hittagadók ; űk ugyanis azt gondolják, hogy sok beszédjük miatt hallgatják meg őket.

8. Ne higgyetek nekik ; hiszen tudja a ti atyátok, miben láttok szükségét, még mielőtt megmondanátok neki.

9. Te pedig e szerint imádkozz : mi atyánk, ki (vagy) a mennyekben! szent legyen a te neved.

10. Jöjjon el a te országod ; teljesüljön a te akaratod a földön is, mint az égben.

11. A mi mindennapi kenyerünket add meg nekünk e napon.

12. És bocsásd meg nekünk vétkeinket, mint mi is megbocsátunk a mi ellenünk vétőknek.

13. És ne adj minket a esábítónak, de védj meg minket a gonosz ellen, mert tied az ország és a hatalom és a dicsőség örökké, ámen.

Az aláhúzott szavakat az oroszól vették át és az egész fordítás az orosz nyelvű új testamentumból készült : „Urunk Jézus Krisztus Új Testamentuma ó-szláv és orosz nyelven, Szt. Pétervár 1822.”

Teljesebb ismereteket adnak, mint ami az Ön által említett könyvekben található, a finn nép hajdankoráról a következő könyvek : „Finnország története, elbeszélte rövid rendszerezésben I. F. Kajaani, Helsinkiben 1846” ; „A. I. Arvidson : Finnország és lakói, Stockholm 1827, és valamennyinél teljesebb tájékoztatást ad ez a könyv : „A finnországi püspökök krónikája, kiadta H. G. Perthan”. [latinul]

Mivel a finn-ugor népek, mielőtt mások alattvalóivá lettek, még teljességgel írástudatlanok voltak, hajdankori életükről írott adatokat másutt nem találunk, mint régi orosz és izlandi feljegyzésekben, és ezek sem terjednek túlságosan messzire, de mint ahogy Ön szintén következteti, nekem is az a gondolatom, hogy a nyelv vizsgálatából még sok fény derül az őstörténetre. Bizonyára Ön előtt is ismeretes, ami erről a kérdéstről a következő dán könyvben olvasható : R. K. Rask : „Összegyűjtött, részben előbb kinyomatott dolgozatai”, Kopenhága 1834—1838. [dánul] Az őstörténeti kutatás nagy kárára Rask túlkorán meghalt, és ez történt a mi Castrénünkkel is, akitől egyébként igen sokat lehetett volna várunk. Amit az osztyákok nyelvének a magyar nyelvvel való közeli rokonságáról ír, mindez szépen egybevág azzal, ahogy az említett Rask vélekedik ugyanerről a tárgyról, hiszen a vogúlok és kondaiak (osztyákok) nyelvét ő is a magyar nyelvvel egy csoportba sorolja, ugyanúgy mint ahogy a finn, észt, lapp, cseremisiz és mordvin nyelveket a finn-ugor nyelveknek más rokon-osztályába.

Örömet lemásoltam volna Önnek Agricola előljáró beszédét és Máté II. és IV. részét a 1548-ban kinyomatott új testamentumból, de mivel [ez a] könyv itt Kajaaniban sem nekem, sem másoknak nincs meg, így hát ezt mos [t elküldet-] lenül kell hagynom. Ha Helsinkibe költözöm, akkor majd [én] onnan feltétlenül elküldöm ezeket. Még senkit sem neveztek ki Castrén után a finn nyelv és irodalom professzorává.

Ennek az írásomnak már egy héttel ezelőtt el kellett volna indulnia innen, de mivel akkor, a posta indításának idején még nem volt befejezve, ezért hát e hétre maradt.

Eljen egészségben, nemes Úr, ezt kívánja

Kajaaniból, 1853 szeptember 18-án

legkészségesebb híve

Elias Lönrot

Utóirat. Hogy semmi tévedés ne essék, meg kell még említenem, hogy a finn írásban a német *w* helyett mindig *r*-t használtam — [németül].



A levél önmagáért beszél. Mégis szükségesnek látom néhány magyarázó megjegyzés hozzáfűzését.

1. Lönnrot végtelen szerénységére a levélnek több részlete rávilágít. Bár ő maga a vepszek és a vótok között is járt, sőt 1853-ban könyve is jelent meg a vepszekről (*Om det nordtschudiska språket* — svédül, Az északi csud nyelvről),<sup>5</sup> erről semmi említést nem tesz, inkább másokra hivatkozik. Hunfalvy érdeklődött levelében, hogy betöltötték-e már a finn nyelv és irodalom Castrén halála után üresen maradt tanszékét. Lönnrot a levél írásakor már igen jól tudja, hogy ő lesz Castrén utódja. De mivel a kinevezés ténye még nem történt meg, egy szót sem szól az ő jelöltségéről, amely pedig már olyan biztos volt a levél írásakor, hogy célzást tesz a Helsinkibe való költözésre is.

2. Levelében Hunfalvy Agricola-szövegeket kért Lönnrottól. Az „*esipuhe*” — előljáróbeszéd — szerintem csakis az 1544-ben kiadott „*Imádságoskönyv*”<sup>6</sup> bevezetése lehet, a többi könyvéhez Mikael Agricola „*alkulause*”-t — előszót írt. Igen figyelemre méltó, hogy Hunfalvy az első finn nyelvemlékek iránt érdeklődik és minden valószínűség szerint meg is kapta őket, mert hiszen Lönnrot nemsokára Helsinkibe költözött, és a kért szövegek elküldésére vonatkozó ígétét valóra válthatta. Szembeszökő az a szívesség és alaposág, ahogyan Lönnrot Hunfalvy kérdéseire válaszol. És igazán megindító az a gyöngédség, ahogyan a kért (vagy nem is kért, csak a feladott kérdéseket megvilágító) szövegeket Lönnrot maga másolja le Arany János írásához feltűnően hasonló gyöngybetűivel, hogy a legközelebbi postával elküldhesse Magyarországra.

3. Lönnrotot, aki 1832-ben szerezte meg az orvosdoktori címet, 1833-ban nevezték ki Kajaaniba körorvosnak. Kajaani kis városka Finnország északkeleti részén, Karjala közelében, — innen indult el Lönnrot újra meg újra dalgyűjtő útjaira Finn-, majd Orosz-Karjalába. (Az első gyűjtőutat még mint egyetemi hallgató, 1828-ban tette meg.) A körorvosi teendőik alól felmentést kapott és teljességgel nagyszerű feladatának: a népi énekek gyűjtésének és a finn nemzeti hősköltemény megalkotásának szentelhette életét. A *Kalevala* második, végleges formájában 1849-ben jelent meg. Utána még négy évet töltött Lönnrot Kajaaniban, ahol kutató és szerkesztő munkája mellett gyógyítással is foglalkozott. Ide, a „világ végére” 16 nap alatt érkezett meg a posta Pestről, ami az akkori közlekedési viszonyokhoz képest igazán nem nagy idő.

4. Hunfalvy a levél felbontása közben egy hüvelyk-köröm nagyságú részt kiszakított a szövegből. (Összehajtogatva, lepecsételve érkezett, — akkor még borítékot nem használtak.) A kiszakított levéldarabbal elveszett szavakat igyekeztem pótolni a szövegben, — ezeket a szavakat és szótöredékeket [ ] zárójel közé téve közöltem. A kiegészítések közül csak egyet érzek kissé kétségesnek: „*Jos tulen Helsinkiin muutamaaan, niin kyllä sieltä ne [minä] laitan*” — Ha Helsinkibe költözöm, akkor majd [én] onnan feltétlenül elküldöm ezeket.” Lehetséges, hogy a hiányzó szó nem „*minä*” — én, hanem esetleg „*pian*” hamarosan.

<sup>5</sup> 22 évvel később egy magyar ember, Ujfalvy északi csud nyelvtana jelenik meg Párizsban: *Essai de grammaire vèpse ou tchoude du nord*. Ujfalvy könyve részben már Lönnrot idézett munkájának felhasználásával készült. Ismerte Ujfalvy A. Ahlquist könyvét is: *Anteckningar i Nordtschudiskan*.

<sup>6</sup> Mikael Agricola: *Rucouskiria, Bibliasta*.

5. Mind a vers, mind a levél a finn—magyar kapcsolatok kezdeteinek megindítóan szép tanúbizonyságai. Ezért rendkívül becsesek nekünk, magyaroknak, de, gondolom, a finneknek is.

*Képes Géza*

#### G. KÉPES : UNE LETTRE INÉDITE D'ELIAS LÖNNROT

Les quelques poèmes qui nous sont restés d'Elias Lönnrot, prouvent indubitablement que ce savant de génie fut également un éminent poète. Il n'en pouvait être d'ailleurs autrement, — car la composition d'une épopée nationale réclame en tout premier lieu un profond talent poétique. C'est justement l'une des poésies de Lönnrot, une élégie adressée à un ami hongrois, qui donna impulsion à la recherche de cette lettre jusqu'à ce jour inconnue. Le texte finnois de la poésie et l'ébauche de sa traduction en latin furent publiés par A. Anttila, en 1934, dans la revue linguistique finlandaise : „Virittäjä”. Cependant A. Anttila laissa sans réponse précise la question : à qui fut adressée cette élégie ? D'après lui, il est possible, que ce soit à Antal Reguly, le grand linguiste hongrois au sort tragique, que le poète ne connut jamais personnellement ; mais, à l'opinion de A. Anttila il se peut également, que ce soit à Pál Hunfalvy, que Lönnrot rencontra en 1869, lors du voyage du savant hongrois en Finlande. Après avoir traduit en hongrois l'élégie en distiques de Lönnrot, M. Képes commença ses recherches pour savoir à qui fut écrite cette belle poésie, qui est également un document très précieux des débuts des relations finno-hongroises. Au cours de ses investigations, M. Képes retrouva au département des manuscrits de l'Académie des Sciences de Hongrie la lettre de Lönnrot à Pál Hunfalvy, datée de 1853.

Cette lettre en langue finnoise, que nous publions, prouve indiscutablement, que les deux savants furent en correspondance suivie au moins seize ans avant leur première rencontre. Dans son étude consacrée à la correspondance entretenue par Hunfalvy avec les savants et les écrivains finnois, Yrjö Wichmann fait mention de la réponse de Hunfalvy à Lönnrot, mais il suppose que la lettre de Lönnrot s'était égarée. Cette lettre retrouvée maintenant est une preuve émouvante de la complaisance et de la modestie exemplaires du grand poète et savant finnois. Elle contient un extrait de la traduction de la Bible en langue tchoude du nord (vèpsc). A notre connaissance, c'était la première information exacte et détaillée que les spécialistes hongrois aient obtenue concernant cette langue.

D'ailleurs, d'après le témoignage de ce document retrouvé, il paraît incontestable que la personne à qui Lönnrot avait adressé le poème ci-dessus mentionné, ne pouvait être que Hunfalvy.

## Angol parasztköltészet

*J. D. Levin*: Крестьянская тема в английской поэзии XVIII — начала XIX веков и деревенские поэмы Джорджа Крабба

Из истории демократической литературы в Англии XVIII—XX веков. Сборник статей. Ленинград, издат. Ленингр. Унив., 1955. Стр. 5—67.

*Rayner Unwin*: The Rural Muse. Studies in the Peasant Poetry of England. London, George Allen and Unwin Ltd, 1954, 258 p.

A XVIII. század kezdetén a paraszti költészet határozott színekkel jelentkezik az angol irodalomban. Ami a korábbi évszázadokban még csak az irodalom egészébe olvadó, szinte elkülöníthetetlen tematika, az most kiszélesedik, elkülönül, mintegy önálló mozgalommá válik. Kisebbség-nagyságú és hatású költők jelentkeznek paraszti témákkal; a parasztköltő és a specifikus paraszti élet bevonul az angol irodalomba.

Mielőtt azonban e folyamat elemzésébe foghatnánk, két kérdést kell tisztáznunk: a) mi tartozik a paraszti költészet, illetve paraszt-költő fogalomkörébe? és b) mi okozta, hogy ez az áramlat épp a XVIII. sz. elejére válik érzékelhetővé?

Az első kérdést Levin nem teszi fel; cikkéből azonban világosan kiderül, hogy alapján véve a legkézzelfoghatóbb megoldást választja: számára a paraszti költészet a falu életét, a paraszti létformát és gondolkodásmódot tükröző költészettel azonos, függetlenül attól, hogy a költő maga milyen társadalmi osztályokból ered, milyen szemléletben ábrázolja a paraszti élet jelenségeit.

Unwin válasza bonyolultabb, körvonalai éleltenebbek, viszont kevésbé tág, és ennek folytán konkrétabb, specifikusabb. Vizsgálódása tárgyául a paraszti eredetű, a tanulatlan, a falu nyelvét beszélő költők tevékenységét választja, és e határokat csupán különleges esetekben — a „mozgalom” egészenek ábrázolása kedvéért — lépi át. Itt kell megemlítenünk azt is, hogy Unwin kizárólag angol költőkkel foglalkozik, míg Levin pl. a skót Burns költészetét is tárgykörébe vonja.

A második kérdésre mindkét szerző egyaránt válaszol. Levin a magyarázatot a XVIII. század mezőgazdasági életének átalakulásában, a falusi osztályellentétek kibontakozásában, az agrárproletariátus létrejöttében leli meg. Unwin is ábrázolja ugyan e folyamatokat, de emellett hangsúlyozza, hogy a paraszti költészet kivirágzásának előfeltétele az a nyelvi elkülönülés volt, amely a kulturált, illetve tanulatlan ember beszédmódjában az évszázadok folyamán kialakult. Csak amikor az angol nyelv már felszívta magába a latin elemeket, jöhetett létre a nyelven belül az a társadalmi tagozódás, amely korábban a latin, illetve angol nyelv használatában nyilvánult meg.

Mindez természetesen nem jelenti azt, mintha a paraszti életforma és a paraszt figurája a XVIII. század előtt nem kapott volna helyet az angol költészetben. Levin azonban utal arra, hogy a megelőző századok irodalmában a paraszt mindig csupán epizódfigura, legtöbbször komikus színezetben, főhőssé sohasem válik. Levinnek ezzel a némileg általánosító megállapításával szemben Unwin jó néhány költőt említ, akik már a XVI—XVII. században paraszti témákat dolgoztak fel. A futólag említett A. Fitz-Herbert Mascall és Harrison mellett részletesen foglalkozik Thomas Tusser *Five Hundred Points of Good Husbandry* (A jó gazdálkodás ötszáz szempontja; 1580) c. művével, valamint John Taylornak a „vizi költőnek” verseivel (megjelent: 1630) anélkül azonban, hogy elhallgatná a parasztköltészet fejlődését akadályozó körülményeket, elsősorban a műveltség lassú elterjedését az angol vidéken.

Mindkét szerző egyaránt kritikusan foglalkozik a XVIII. század elejei pasztorálköltészettel (Pope, Gay). Levin találoán állapítja meg, hogy e költészetnek alapján

véve semmi köze sincs a paraszti valósághoz, nem egyéb, mint álrühába öltöztetett földesúri költészet. Unwin részletesebben dolgozza fel a témát; ő is rámutat „Arcadia és népe” hamisságaira, utal azonban néhány olyan költőre is (Lady Winchilsea, John Phillips, John Dyer), akik a valódi természet ábrázolásához lényegesen közelebb jutottak. Érdekesen fejtegeti, hogy a XVII. sz. végén és a XVIII. sz. folyamán lassanként megtörik az a szemlélet, amely az irodalmi világ tagjai számára a természet megismerését korábban lehetetlenné tette. Számos jelenség mutatja a költészetnek a természetet, az ősi, a primitív felé fordulását. E jelenségek közé sorolja a szerző Arthur Young útinaplóját, Dryden Chaucer-adaptációját, MacPherson Ossian-dalait, Chatterton gótikus inspirációját, Gray „nemes barbár”-keresését stb., és emellett megállapítja, hogy az új szemlélet hirdetőinek bizonyos értelemben maguk a század során felbukkanó tanulatlan parasztköltők is szövetségesei voltak.

Lényegében ezt az irányzatot nevezi Levin szentimentális költészetnek. Elemzésében rámutat arra, hogy a szentimentális költők műveiben a kor ellentmondásai tükröződnek: a költők harcot folytattak a felvilágosodás nevében a feudalizmus ellen, szembefordultak a burzsoá fejlődéssel, amely a nép pauperizálódását vonta maga után, és a városi élet romlottságából a falu „idilljébe” akartak menekülni. E hamis szemlélet következtében a fejlődéstől elmaradt, tepsdő falu a patriarhális nyugalom, a konzervatív életmód természetességét jelentette számunkra. Ideáljuk a szegény, de boldog falu: the humble cottage. Levin azonban rámutat arra is, hogy a szentimentálisok bizonyos értelemben mégis haladók voltak: ráirányították a figyelmet a nép életére, és ezzel előkészítették a talajt a XVIII. század végi—XIX. század eleji parasztköltők (R. Burns, R. Bloomfield stb.) számára. A szentimentálisok szembefordultak az Arcadia-költészettel és — mégha idealizált formában is — a valódi falut ábrázolták. Ez a kettősség tükröződik J. Thomson statikus falujában, Th. Gray negatívizmusában (érdekesen emeli ki Levin az *Elégia* 19. szakaszának negatívista jelzőit, mint pl. „távoli”, „soha fel nem ismert”, „magányos”, „zajtalan” stb.), R. Fergusson és J. Scott költészetében.

A szentimentálisok ugyan nem látták meg a kapitalista felhalmozódás folytán vidéken végbemenő forradalmi átalakulást, de a paraszti „idill” megbomlását észrevették. Elsőnek O. Goldsmith, aki a *Deserted Village* (Elhagyott falu) című költeményében rámutat a falu nyomorúságára, pusztulására. Bár általában elvont képet ad, és a pusztulás okául a gazdagok fényűző életmódját jelöli meg, mégis vannak ábrázolásának reális elemei is. Ugyanez mondható el W. Cowper műveiről, különösen *The Task* (A feladat) című leíró költeményéről, amely a nehéz paraszti munkát vallásos-morális szemlélettel ábrázolja. De Cowper sem tudott teljesen megszabadulni a falusi idill gondolatától, sem pedig a városellenes szemlélettől.

Rayner Unwin e tendenciákat a — természet felé fordulás már említett főáramlatán belül — James Thomson (1700—1748) költői portréjában konkretizálja. Thomson sem nemzetiségét, sem származását, sem tanultságát tekintve nem tartozik az Unwin által megjelölt parasztköltők fogalmi körébe, hatása azonban épp e költőkre oly óriási, hogy művének értékelése nélkül a parasztköltészet kialakulásának folyamata nem volna érthető.

James Thomson természeti költeménye, a *Seasons* (Évszakok, megj. 1726—1730) valójában nemzeti költemény, amely az angol nép széles rétegeihez szólt, és maradandó visszhangot keltett. Thomson nem érinti a társadalmi kérdéseket; a közsímet, igazolható jelent ábrázolja — anélkül, hogy akár a múlt hibáival, akár a jövő reményivel foglalkoznék —, de éppen ez lelkesítő hatásának forrása. Műve a természet hű ábrázolása, az emberi munkát viszont idealizáltan, tehát — szigorúan véve — nem reálisan írja le. Unwin itt utal St. Spendernek Shelley művészetével kapcsolatban vallott felfogására, amely szerint „a művészet és a tények viszonyát az a gondolat vezérli, hogy a valóság más-más fajtáival foglalkoznak”. Thomson művészi elvei ennek a fölfogásnak feleltek meg, a tények igazságából a költészet igazságát szűrte ki, és ebben rejlik költői ereje és művének maradandósága. Thomson nem élt a természetben, hanem kívülről szemlélte azt, valójában elkülönítette önmagát a természettől, amelyben isten dicséretét, de nem képmását látta. A *Seasons* a gyengédség, az új humanitás szellemét vitte be a XVIII. századi angol költészetbe, költője minden élőlényt — embert, állatot — szeretetébe fogadott, és ezzel az angol nemzeti karaktert formálta. Közül egy évszázadon át a *Seasons* az angol vidék soha kétségbe nem vont hitelű ábrázolása maradt.

Talán megengedhető, hogy épp ehelyütt még külön is rámutassunk arra a mély eszmei választóvonalra, amely a két szerző téma-megközelítési módszerét egymástól elkülöníti. Az ellentétek ugyanis épp a művészet és valóság viszonyának teljesen eltérő felfogásából fakadnak, és végső soron ez az ellentét magyarázza, hogy Levin a paraszti költészet tükrében szociológiát ír, és lényegében az angol paraszti sors nyomorúságának

témájára koncentrálnak, ezzel szemben Unwin az esztétika tükrében parasztköltészetet vizsgál, és számára a költészetnek szociális tartalma csupán a téma sajátlagos velejárója. Innen ered az, hogy Levin kritikai meghatározásai a reakciótól a haladóig, Unwiné viszont a fűzfapoétától a költői lángészig terjednek.

A szentimentálisták, illetve James Thomson portréjának ábrázolása után mindkét szerző az első jellegzetesen béres-poéta: Stephen Duck (1705—1756) költészetének értékelésére tér át. Duck leíró költeményében a *Thresher's Labour*-ben (A cséplő munkája 1730) Thomson idealizált falujával szemben a valóságos falut, a fáradságos paraszti munkát festi.

Az előbbiekből folyik, hogy Levin elemzésében Duck reális hangját, a munka fáradság voltának bemutatását értékeli, és megállapítja, hogy mindez új nézőpontot jelent az angol költészetben. Utal a királyi udvarnak a tanulatlan költő iránt megnyilvánuló kegyeire, az irodalmi világ csipkelődéseire, és annak a nézetének ad kifejezést, hogy végül is valószínűleg ezek a csipkelődések kergethették a költőt az öngyilkosságba. Duck követői közül J. Banks, R. Tattersal és M. Collier nevét említi, megjegyezvén, hogy költészetüket a társadalmi viszonyok éretlen szemlélete jellemzi.

Unwin ismerteti Duck életétörténetét, irodalmi példaképeit, művének fogadtatását, pártfogóinak erőfeszítéseit a költő szellemi és anyagi jólétéért. A portré elvi részében rámutat Duck művészetének erőnyere és hibáira: itt-ott felbukkanó határozott egyéni hangjára, képzeletének korlátaira, a spontaneitás hiányára, majd kritikai megjegyzésekkel kísért idézetekben bemutatja művét. Unwin is szembeállítja Duck reális falu-ábrázolását Thomson idealizált szemléletével, de megjegyzi azt is, hogy Duck realizmus nem elégedetlenségéből fakadt. A költő moralizálása egyébként sem meggyőző, annál feltűnőbb szerénysége, alázata és a pártfogói iránt állandóan kifejezésre juttatott hálája. Hatása mégsem jelentéktelen: Crabbe előfutára — ő mutatja be elsőként, hogy a munka nem pusztán öröm és méltóság. Költészetének mintegy summáját adja önön jóslata:

Hagyomány őrzi majd alakomat;  
A Bárd meghal, a Béres megmarad.

Unwin külön fejezetben foglalkozik a XVIII. század során nagy számban felbukkanó paraszt-fűzfapoétákkal. Válogatása, mint maga is írja, teljesen taláalomra történt; lényegében kiragadott néhányat azok közül a férfiak és nők közül, aki e korszak tanulatlan költőit reprezentálják. Nem fedez fel sem géniuszokat, sem pedig feledésbe ment talentumokat, csupán azt bizonyítja portréival, hogy a költői kifejezés iránti vágy ez évszázad során a társadalom minden rétegét elragadta.

Duck és követői nem voltak elég jelentékeny egyéniségek ahhoz, hogy az angol költészet főirányvonalát befolyásolni tudják. A szentimentális költészetre a döntő csapást tehát nem ők, hanem — mint Levin írja — John Langhorne (1735—1779) és George Crabbe (1754—1832) mérték. Mindkettőn a nép szenvedését gyökeréig ismerő, falusi lelkészek voltak.

John Langhorne művészetében — elsősorban *The Country Justice* (A vidéki bíró) című műben — Levin a népi tragikus sorsának leírását, a gazdag farmerek és kiszolgálóik megbélyegzését értékeli. Megállapítja azonban, hogy Langhorne a bajok társadalmi gyökeréig nem hatolt el, a nép szenvedéseinek forrásául a gazdagok személyes bűneit jelölte meg. Ily módon műve moralizáló, didaktikus hangú költemény, amely a falu életét nem konkrét jelenetekben, hanem elvont-retorikus értekezésekben mutatja be.

A realista ábrázolás George Crabbe költészetében csúcsosodik ki. Levin leszögezi, hogy Crabbe fiatalkori művészetét jakobinus szemlélet, éles polemikus hang, az Arcádiával és főleg a szentimentálistákkal szembeni határozott állásfoglalás jellemzi. A továbbiakban Levin részletesen elemzi Crabbe *The Village* (A falu, 1781) című leíró költeményét, szembeállítva költőjének hangját: a valóság kendőzetlen ábrázolását Goldsmith lányahh, idillt-kereső hangjával. A költemény központi témája a paraszti munka, és egyik fő erőnyere — Goldsmith és Thomson „egyszerűs falujának” tagadásával — a parasztság rétegződésének felismerése. Crabbe költészete didaktikus, meditatív jellegű leíró költészet, amelybe azonban már egy új elem: a szereplők belső, lelki életének ábrázolása vegyül. Jelzői is legtöbbször valamilyen lelki mozzanatra utalnak, és ez mutatja az általánostól a konkrét-hoz, a típustól az egyénhez vezető művészi fejlődés útját. Ugyanígy fejlődést jelez természetábrázolása is: a természetet hőseinek, a földet művelő embernek szemével nézi. Levin számos érdekes példán igazolja, hogy amíg Thomson és követői számára a természet a szépség forrása, addig Crabbe költészetében a szépség, a fények, hangok és színek elvesztik jelentőségüket. Jellegzetes fejlődést jelent az is, hogy Crabbe felismeri a parasztság pauperizálódását, és ezért szemlélete pesszimista, szegényparaszt-szemlélet.

Mindamellet e költészet nem mentes az ellentmondásoktól. Bár Crabbe látja a falu rétegződését, a kizsákmányolást, azért mégis egységes parasztságot akar ábrázolni. A paraszti baj forrásaként a nyomorúságos munkát és az öregséget jelöli meg, ezzel szociális és biológiai faktorokat kever egybe, és ezért nem tud tapasztalataiból következtetéseket levonni. Levin egyébként e téves eszmékkal magyarázza Crabbe majd negyedszázados hallgatását is.

A költő későbbi munkái közül Levin az 1807-ben megjelent *Parish Register* (A lelkesí hivatal feljegyzései) című elbeszélő költeményt elemzi. Crabbe változatlanul ellentmondásokkal küszködik. Korábbi műveivel képest azonban határozott fejlődést jelent az egységes parasztság gondolatának végleges elutasítása, megnövekedett szociológiai érdeklődése, a falusi nyomor, a mindennapi élet tragédiáinak még realisabb ábrázolása, az anyagi hajtóerők jelentőségének felismerése, és ami talán a legfontosabb, a parasztság ideológiájának kifejezése. Crabbe azonban — mint költő kortársai közül sokan — megrettent a francia forradalomtól, ezért szemlélete egyes vonatkozásokban jobb felé toldódott el. Ennek folytán nem tudta művét valódi egységbe foglalni, az ember gondját és örömeit helyes arányokban ábrázolni, és nem tudott objektivistá szemléletétől sem szabadulni.

Unwin Crabbe-portréja egy V. Woolf-idézetet visel mottójául, amely valójában Spender már említett művészet-fölfogásának variációja: „A természet zöldje és az irodalom zöldje más és más dolog. A természet és a betűk természetes ellenszenvet éreznek egymás iránt; s ha az ember összeereszti őket, darabokra szakítják egymást”.

Crabbe megértette azokat a korlátokat, amelyeket a természet — tolmácsolás számára — kijelöl. A költészetben a mikrokozmosz kulesát látta, nagyobb egységek iránt nem mutatott sem szimpátiát, sem érdeklődést. A parasztságot emellett legrosszabb oldaláról mutatta be, nem ismerte fel a paraszti lét egyszerű örömeit. Ezért költészete nem keltett visszhangot a nép szívében. Crabbe művészi látásának valóságosságában meheg kételkedni, azonban minden jel arra mutat, hogy a „szegény” költők épp a „szegénység igazi arculatát” vonakodtak ábrázolni költészetükben. Crabbe azonban morális célokat követett műveiben, és hangja gyakran magasztossá válik.

Levin — Unwinnel ellentétben — kitér Burns és Wordsworth értékelésére is. Burns költői erejének forrását a néppel való kapcsolatban látja. Legfőbb értékeül életörömeit, harciasságát jelöli meg, és kiemeli, hogy a költő a parasztság lelki életét kórikus és patétikus vonások keverésével gazdagon ábrázolta. Rámutat Burns demokratizmusára is, de költészetének korlátjával jelöli meg, hogy nem tudott szabadulni partiarchális szemléletétől.

Wordsworth költészetében Levin a reakciós romantikus vonásokat elemzi. Megállapítja, hogy a költő a burzsoá életmód elleni tiltakozás fordult a falu felé, de annak keretében társadalmon kívüli lényeket ábrázolt; ki akarta irtani a költészet szociális tartalmát, és ezt a mindennap metafizikus szemléletével óhajtotta helyettesíteni. Költészetében — különösen fiatalkori műveiben — vannak ugyan demokratikus elemek, parasztfigurái egyéniek, és a szociális valóság néha-néha benyomul verseibe, de lényegében időtlen, társadalmi jellegűtől megfosztott, a természet ősi törvényeinek engedelmessékedő parasztságot ábrázolt, és a harc kívül maradt szemléletén.

Levin a XIX. század eleji költők közül Crabbe mellett Robert Bloomfield (1766—1823) költészetét ismerteti legrészletesebben. Bloomfield a paraszti élet megfogalmazásában Burns követője, azonban szociális helyzete folytán elmarad mögötte. Bloomfield ugyanis függetlenségét veszített, de még nem proletarizálódott, öntudat híján levő parasztot ábrázol. Költészete ezért nem önálló, szentimentális vonásokat mutat, és a családián együttélő, egységes parasztság eszményképét tükrözi. Bár főműve, *The Farmer's Boy* (A hérslegény) egyéni figurát ír le, de a karakterizálás sikertelen, Gilesnek nincs határozott jelleme, társadalmilag meghatározott helyzete.

Unwin Bloomfield-portréja alapos esztétikai elemzést ad. Kiemeli, hogy a költőnek sikerült megragadnia a falu levegőjét annak ellenére, hogy költészetéből hiányzik a művészi látás teljessége. Jellemző rá a legapróbb részletek megfigyelése, a tiszta, világos érzékeltetés, a humor iránti érzék. Magatartásában nincs radikalizmus, tényeket ábrázol anélkül, hogy véleményt mondana róluk. Későbbi költészetében elvesztette az inspirációt, mert kinőtt abból a társadalmi osztályból, ahonnan eredt, és új helyzetéhez nem tudott alkalmazkodni.

A továbbiakban Unwin oly költőkkel foglalkozik, akiket Levin — tematikai okokból — vagy egyáltalán nem, vagy csak futólag érint. Ezek közül a legjelentékenyebb John Clare (1793—1864), a természet és a szerelem költője; versei szilárdan a fizikai valóság talaján állnak, megfigyelései élesek és világosak. A hű tolmácsolás költészete legfőbb erénye és egyben hibája. Mondanivalója ugyanis kizárólag megfigyeléseinek tükrözése, és ezért verseiből hiányzik a képzelet röpítő ereje. Bár minden oka meglett volna

a radikalizmusra, kerülte az erőszakos hangot, a tiltakozást. Kevés közösséget érzett falubelijeivel, magányos lélek volt, aki lelki szenvedéseinek gyógyszerét találta meg a költészetben. Inspirációjának — a természet mellett — másik nagy forrása felesége iránt érzett olthatatlan szerelme.

Clare tragikus sorsú költő volt, elméje megzavarodott, és hosszú éveket töltött elmegyógyintézetben. Itt írt verseiről Unwin külön elemzést ad, és rámutat arra, hogy bár Clare költeményeit szinte öntudatlanul komponálta, azok mégsem veszítettek világosságukból, frissességükből.

Ezután Unwin két tájnyelven író költő: Josias Relph és William Barnes tevékenységével foglalkozik. Relph modern theokritosi verseket írt, és azok a költeményei a leg-sikeresebbek, ahol a pasztorálvers hagyományait a tájnyelv köntösébe öltözteti. Relph a nála lényegesen nagyobb tájnyelvi költőnek, William Barnesnak előfutára. Barnes visszavonult életet élt; Homérosra kívül más példaképet el nem ismert, művészetét a tökéletes önállóság jellemzi.

Költészete csodálatosan egységes, magasszínvonalú és harmonikus. Ő is, mint Clare, a természet tolmáca; realizmusa sohasem kemény, leírásai lélekkel teltek, megragadóak. Igen jellemző művészetének egységére, hogy fiatalkori verseit nem lehet megkülönböztetni öregkorának lírájától. Egyszerűség, méltóság, lelkesedés, őszinte emberszeretet tükröződnek soraiban, és bár nem indítanak hevesebb érzelmekre, de tiszta gyönyörűséggel melengetnek.

Befejezésül Unwin a XX. századi proletárköltőnek, Alfred Williamsnek portréját mutatja be. Williams már az ipar korának költője, akinek életművében azonban mégsem a nagyváros, hanem a természet tükröződik. Szegénysorsú, nehéz körülmények közt élő, de törhetetlen energiájú ember volt, a tanulás fanatikusa. Költészete A. E. Housman lírájával mutat rokon vonásokat, de a rokonság csupán felszínes, mert Williams művészetéből hiányzik az ironia, a nyelv és verselés ökonómiaja. Eleven ritmusú, a természet szeretetétől átítatott verseket írt, szerelmi lírája is jelentős. Művészi színvonala azonban meglehetősen egyenetlen, gyakran választ hibás versmértéket és ritmust, érzelmei pedig korlátozottak.

Unwin portré-sorozata átfogó képet ad az angol parasztköltészet „mozgalmáról”. A szerző nem törekszik teljességre, a fő irányvonalat követi, és a legjellegzetesebb költők műveinek tükrében mutatja be a parasztköltészet sajátos vonásait. Tiszta, világos portrékat rajzol, kritikai megjegyzései érdekesek, fejtegetései meggyőzőek. Műve mégsem hibátlan: az egyes portrék között laza az összefüggés, a fejlődés vonala nincs kellőképp kidolgozva, ezért könyvben némileg széteső, a tematikai egység nem bizonyul kellő összefogó erőnek. További gyengéje, hogy némely cikkében — pl. Crabbe és Williams portréjában — túlteng a biográfiai elem, a valódi analízis elmarad, illetve csupán idézetek helyettesítik.

Levin cikke sokkal egységesebb, összefüggőbb és áttekinthetőbb. Megállapításai jól alátámasztottak, igen érdekes idézetekben hasonlítja össze az ellentétes irányú költők látásmódját. Cikkének legfőbb fogyatéka — amit egyébként a mai szovjet kritika már eredményesen igyekszik kiküszöbölni — a merev szociológiai szemlélet és ennek folytán az esztétikai állásfoglalás úgyszólván teljes hiánya. Érdekes volna látni, hogy Levinnek Crabbe-bel foglalkozó, kéziratoss disszertációja e tekintetben milyen fejlődést mutat.

Vámosi Pál

## Ervín Lazar: Jonáš Záborský

Bratislava 1956. Vydavateľstvo krásnej literatúry. 368 p.

A múlt század második felében Jonáš Záborský a szlovák irodalomnak egyik legérdekesebb, legtöbbet vitatott, mégis: a legkevésbé ismert alakja. Csaknem egész életét jelentéktelen, kis falvakban töltötte; eperjesi, hallei tanulmányai, kassai káplánkodása s bécsi évei — amikor a forradalom után a kormány hivatalos, cseh nyelvű lapjának a szerkesztője volt — életében mindössze az epizódok szerepét játszották. Kemény racionalista, amikor szintén Hallét járt kortársai — Štúrék — már Hegel dialektikus idealizmusára építenek; a hagyományok biblikus cseh nyelvének védője jó sokáig,

még akkor is, amikor a legkonzervatívabbak is már régen átvették az új irodalmi nyelvet; epigrammaival, egyéb költeményeivel a felvilágosodás neoklasszikus versformáit és stílusát utánozza akkor, amikor Štúrék népies dalverse már régen elnyerte a pálmát; a történeti eseményekhez ragaszkodó, hosszú drámákat ír, inkább megverselt tudományt, mint művészi alkotásokat akkor, amikor a többieket fantáziájuk a nép mondavilágának búbájos légkörébe ragadja el; — a hetvenes években pedig az összes szlovák író megelőzve megalkotja a szlovák kritikai realizmus első szánypróbalgatásait: a szlovák falu társadalmi küzdelmeiről szóló hosszabb novelláit — vagy ha úgy tetszik — kisregényeit, s ezzel nagy lépést tett előre a különben e korban még szegény szlovák széppróza fejlődési útján. Akár kortársaihoz, akár elődjeihez, akár utódjaihoz hasonlítjuk, Záborský csupa ellentmondás, s ha művei nem is kelhetnek a kor nagy műveivel — Sládkovič *Devan*jával, Kalinžiak *Reštauráci*jával stb. — versenyre, nem lehet szó nélkül elmenni mellette, mert pusztá meglétével jelzi, hogy nem lehet a XIX. század szlovák irodalmának problematikáját merev skémák alkalmazásával megoldani, olyan kérdések várnak még feleletre, amelyek magukban véve is mutatják: a kutatókra e területen még sok munka vár.

Hiányt akart pótolni Ervín Lazarnak, az eperjesi Pedagógiai Főiskola tanárának előttünk fekvő könyve is: Július Botto, Belo Klein-Tesnorskalský, Andrej Mráz és Rudo Mrlian rövidebb lélegzetű kísérletei (inkább csak cikkei) után a teljesség igényével fellépő monográfiában foglalja össze a Záborský életét és műveit feltáró kutatásainak eredményeit.

A költő életének legnagyobb részét a szlovák nyelvterület keleti részén töltötte; helyes tehát, hogy a könyv Sáros megye XIX. századi társadalmi, gazdasági és kulturális képével kezdődik. Jól tagolt, Záborský életének minden állomását külön részben tárgyaló fejezet szól az életrajzról, külön olvasunk a költő eszmei tájékozódásáról, majd ismét önálló — a harmadik — fejezet mutatja be Záborský költészeti elveit, líráját, epikáját és drámáit. Nem követi tehát a monográfiáknak ma általában divatos megoldását, s nem olvasztja bele a műveket az életrajzi keretbe — bár könnyen engedhetett volna e csábításnak: Záborský egyes művei, illetőleg az egymást időrendben követő egyes műfajok — kellő feldolgozás esetén — híven tükrözhettek volna a költő világnézeti és művészi fejlődését. Ha Lazar a szerkezeti kérdések más megoldásával megkísérelte volna megteremteni az életrajzi elemeknek és az egyes tárgyalt műveknek, sőt: műfajoknak a szoros kapcsolatát, akkor talán a mindig nyugtalan lelki életű, sivár falusi magányában is egy teljesebb, színesebb, magasabbrendű életre vágó és ezért örökké kielégítetlen Záborskýnak sok így megoldatlan problémájára is megtalálhatta volna a feleletet. De könyve előszavában ő maga mondja meg: ezúttal még nem annyira az elemző, mint magát az adatfeltáró és adatközlő munkát tartotta elsősorban szem előtt. A kevés előmunkálat részben indokoltá is teszi, könyve eredményei pedig igazolják a szerző mértéktartását: végig azzal az érzéssel olvastuk ezt a monográfiát, hogy alapos, pontos, egyetlen részletet homályban nem hagyó művel van dolgunk, amely után most már könnyebb lesz a sok megoldatlan probléma megfejtése, a Záborský-mű beleillesztése a XIX. század szlovák irodalmának értékrendjébe, s ezzel a teljesebb korp megrajzolása is.

Lazar könyvének nagy értékére főleg ott kell rámutatnunk, ahol olvasóját eddig csaknem ismeretlen, vagy legalábbis csak felületesen ismert területre vezet el. Szorgos levéltári kutatások eredményeképpen tárja fel Záborský életének olyan apró részleteit is, amelyek az első pillanatra talán jelentékteleneknek látszanak, de amelyek később majd jó segítséget nyújthatnak az értékelő és elemző munkában. Záborský papi foglalkozásának és racionális életszemléletének szembeűnő, éles ellentétét elemlyűlten vizsgálja, s így teremti meg az alapot a művek bemutatásához. Ebből már



magától adódik e vizsgálat módszere : elsősorban a mondanivaló s a tartalom taglalását tartja szem előtt, azt, amit a magát mindig magánosnak érző ember önkínzó kitarulkozási igyekezetével elérni akart, s kevésbé törődött a műformának, valamint a tartalmi és formai elemek összefüggéseinek a kérdésével. Számunkra a kevésbé ismert prózai írásoknak, valamint a történelmi drámák három ciklusának, Záborský egyéb színműveinek és nem szépirodalmi jellegű írásainak a részletes, sokszor egészen aprólékos bemutatása jelentett újat. Talán minden túlzás nélkül elmondhatjuk, hogy Lazar a maga nemében teljes és hézagpótló munkát végzett, s ezzel nagy szolgálatot tett a szlovák irodalom-történetírásnak. Azzal, hogy műve végén közzétette Záborskýnak kortársaihoz, illetőleg a kortársaknak Záborskýhoz írt összesen 65 levelét, csak növelte monográfiája forrás-értékét.

A már eddig is ismert s a Lazar könyvéből most megismert tények alapján Záborský egyénisége a kort vizsgáló kutatóban egyre nyugtalanítóbb érzéseket kelt. Honnan ebben a sorsával mindig elégedetlen és — tegyük hozzá : sokszor méltán elégedetlen — másokkal összeférhetetlen, önmagával soha meg nem békülő íróban a sok-sok ellentmondás ? Egy életen át, egyetlenegy művészi pályán hogyan tudott a racionalista klasszicizmustól s a bibliai esch nyelv védelmétől eljutni a falu dolgozó parasztjainak kritikai realista módszerű ábrázolásáig ? Kollár ideológiájának neveltje, aki a szláv kölcsönösség elmélet megalapítójának Bécsben munkatársa is volt — hogyan tudott a szabadságharc kérdésében felülemelkedni a szűklátókörű nacionalisták álláspontján ? S ő, akit Dohnány és Kalinčiak, a Štúr-iskolának a népicesség szempontjából merész szárnyalású két tagja éppen keserű konzervativizmus miatt támad, hogy tudott — igaz, hogy a klasszikus ódák kissé merev formájában — ódát írni a forradalmi Kossuthhoz ? Bátran megmondja ebben az ódában, hogy : „ . . . messzeható szavad mennylöngésétől lepattantak az ezeréves rabszolgaság láncui, amelyeket a szegény, jogtalanság jármába hajtott nép nyögött . . . ” Ha volt valaki, akinek saját bőrén kellett éreznie a nemesi magyarság gögjét, az minden bizonnyal a sárosi dszentri környezetben az elhagyott és az elnyomott nép jogaiért harcoló Záborský volt — s ennek ellenére (vagy talán éppen ezért) nem tudott megelégedni sok kortársának merev magyarellenességével ; sokat megsejtett vagy meglátott abból, amit a két *nép* érdekközösségének hívunk. Vajon hogy jutott Dózsáról szóló (*Dóža* című) drámájának gondolatához ? Lazar helyesen veti föl Záborský témaválasztásának forradalmi jelentőségét, s azt, hogy Dózsának, a forradalmárnak az alakjával s emberi gyöngéinek bemutatásával eljutott a realista emberábrázolás határáig ; de a forrásokat egyébként lelkiismeretesen felkutató módszere e ponton nem jut közel a megfejtéshez, részben talán azért sem, mert a kor magyar irodalmából csak Jókai hasonló tárgyú művéről tud, Eötvös nagy regényéről megfeledekzik. Pedig talán éppen itt kellett volna keresnie nemcsak Záborský e művének, hanem költői magatartásában sok „különösnek” a forrását is. Mindenesetre jobban, alaposabban, esetleg még újabb források után is kutatva kellene választ adni Záborský eperjesi diákéveinek és későbbi eperjesi kapcsolatainak sok eddig fel nem kutatott összefüggésére. Annyi bizonyos, hogy Záborský Dózsa-képe nem a Jókaiéval, hanem az Eötvösével rokon : Dózsa a szlovák költőnél is tulajdonképpen jó ügyet szolgál, de szenvedélyei miatt nem tud eleget tenni a történelmi feladatának. Dózsáról akar epikus költeményt írni az Eperjesen oly fontos szerepet játszott Sárosi Gyula is : nincs itt valami összefüggés ? A kérdést ma még csak feltenni tudjuk, megválaszolni nem, de ezzel arra is rá akarunk mutatni, mi okozza — Lazar szép könyvének olvasása közben — a legnagyobb hiányérzetünket. Mind bevezetésében, mind pedig az életrajz és a művek tárgyalása közben egy kicsit túl gépiesen elemzi a kor társadalmi képét, mereven elítél mindent, ami a — Sárosban valóban leginkább a nemesi világhoz tartozó — magyar nemzeti mozgalom oldalán keletkezett, fel sem veti azt az ellentmondást, amely egyfelől

a magyar forradalomnak helytelen magyarosítási céljai, másfelől a nemzetük és népük kívánságaiért joggal harcoló Štúrek Bécs-barátsága között feszül. Záborskýnak sok művét, de elsősorban a már említett Kossuth-ódát alaposabban kellett volna elemeznie annak a bemutatása kedvéért, ami szerintünk a Záborský-probléma megfejtésének egyetlen helyes kulcsa: a kor tele van ellentmondással, a továbbfejlődés százféle irányának a csirája is ott van a múlt század negyvenes-ötvenes-hatvanas éveiben. Mindezt teljesen megérteni csak akkor tudjuk majd, ha a tényeknek szigorúan az igazsághoz ragaszkodó feltárásával teljesen le tudjuk bontani az előző korok nacionalista irodalomszemléletének minden előítéletét. Lám, Záborský egészen pontosan fogalmaz: lelkesen üdvözlí a forradalmár Kossuthot, de jajszóval panaszkodik a nemzetiségek bántalmái miatt.

Persze, a költő élete és művei sok ellentmondásának nemesak a korviszonyokban, hanem magában a költőben is megvannak a gyökerei. Talán ezért benne a sok törés: meggondolatlan áttérése egy másik felekezetbe, majd hirtelen elhatározása, hogy ha a szlovák kritika nem értékeli, magyarul fog írni stb. Ez utóbbiból ugyan nem lett semmi, az viszont már valóság, hogy az a Záborský, aki Kassán szemrehányást tett Štúrnak: miért szolgálja Béceset, néhány hónap múlva már hajlandó Bécsben szerkeszteni a kormányzat lapját. Folytathatnók az emberi gyöngék felsorolását, amelyekről Lazar hússéggel beszámol, s amelyek mind a felé a kérdés felé mutatnak: mi lehetett volna e soktémájú, sok problémát helyesen meglátó íróból, ha kiszabadulhatott volna falusi magányából, ha nem lett volna élete végéig társtalan, s ha nem emészti föl a két malomkö közötti őrlődés egész életén át? Záborský voltaképpen tragikus sorsú író, s ha nem is alkotott mesterműveket, hozzá tud járulni a kor s e korban a szlovák—magyar viszony sok, ma még megoldatlan problémájának megfejtéséhez.

Hálásak vagyunk Ervin Lazarnak, hogy alapos és lelkiismeretes munkája eredményeképpen előbbre vitte a Záborský-kutatást.

Sziklay László

## Az angol satíra

James Sutherland: English Satire. Cambridge 1958. University Press. 173 p.

„Difficile est satiram non scribere” — ám hasonlóképpen nehéz dolog a *satíráról* írni, figyelmeztet vállalt feladatának nehézségére szellemesen James Sutherland a mű előszavában. Az ilyen jellegű munkák szerzője mindig kettős akadállyal találja szemben magát. Ha elvi-esztétikai síkon marad, félős, hogy fejtegetései bizonyos mértékig elszakadnak a tárgyalásra kerülő anyag konkrét, eleven valóságától. Ha ellenben a *történeti* módszert választja, ha egy bizonyos korszak anyagát fejlődésében, kronológiai sorrendben veszi szemügyre:

fennáll a veszély, hogy pusztá leírás, gondolatlan regisztrálás születik csupán, s a szükséges esztétikai-filozófiai összegezés elmarad.

Nem volna hát józan középút az absztrakciók levegőre épült felhőkakukkvara, s az iskolás tartalomismertetés között? Sutherland jelen művét éppen e két, szélsőségeiben egyaránt elfogadhatatlan módszer közti hídnak száná. Könnyed tollú, nagyműveltségű, szellemes, szépen író szerző ő: alkata szerint inkább esszéista, semmint szaktudós. Jelen műve *satíra-történet* és nem *satíra-*

*elmélet*: tehát nem annyira az esztétika, mint inkább az irodalomtörténet tárgykörébe tartozik. Hogy azonban a fenti hiányosságokat eleve kiküszöbölje, Sutherland egy általános-esztétikai fejezettel nyitja meg művét, *The nature of satire* címmel. Ezután veszi sorra, műfajonként és ezen belül időrendben az angol irodalom szatíratermését: külön fejezetet kap a versbe foglalt szatíra, a szatirikus regény és a „szatíra a színházban”. A könyvet végül egy újabb elméleti összefoglaló zárja. E módszerrel igyekszik Sutherland mind az absztrakt elméletieskedés, mind a tartalmatlan regisztrálás veszélyét eleve távoltartani. Az elkészült mű azonban csak részben éri el célkitűzéseit.

Igaz, a már említett módszerbeli buktatókon túl nehézséget jelent, hogy Sutherland úgyszólván kitaposatlan ösvényen indul el: alig akad elődje. Amíg az angol komédiáról, s kiváltképpen a tragédiáról könyvtárnyi irodalom beszél — a szatíráról jobbadán hallgat az irodalomtörténet, hisz, ahogy Sutherland kesernyés írniával megjegyzi, az általános vélemény szerint „a szatíráról destruktív elem, aki elpusztítja, vagy legalábbis kikezdi mindazt, ami más szemében sérthetetlennek, és teljességgel kielégítőnek látszik, anélkül, hogy valamiképpen betölteni próbálná az űrt, melyet romboló ténykedésével hozott létre.” A köztudat szerint a szatíráról a „rombolás szakembere”, ahogy Kenneth Tynan mondta volt egyszer Bernard Shaw-ról.

Ezek a humoros formájukban is éppen eléggé komolynak szánt korlátolt megjegyzések szervesen következnek a közvéleményben uralkodóvá vált olyasfajta esztétikai nézetekből, amelyek a szatírárt teljesen különálló jelenséggént kezelik, s olykor kifejezetten „irodalomalatti” műfajként fogják fel. E nézetekkel szemben Sutherland nem lát áthidalhatatlan szaka-

dékot a szatíra és a *nevetséges* egyéb megjelenési formái, a humor, komikum stb. között.

A modern szatíra-elméletek közös ősiük kutatásában Arisztotelész *Poetikájának* híres definíciójáig mennek vissza, amely szerint: „a komédia ... nem vonja körébe a rosszat egész terjedelmében, hanem a rútból is csak a nevetséges elemet. A nevetség ugyanis valamely hiba vagy rútság, mely fájdalmat és bajt nem okoz; például mindjárt a nevetséges álarc is rút és eltorzult valami, anélkül, hogy fájdalmat fejezne ki.” Ezzel a közkeletű meghatározással szemben, mely a nevetségest a fájdalom- és bajnélküliséggel hozza kapcsolatba, Sutherland Shaftesburyre, az angol felvilágosodás jeles filozófusára hivatkozik, aki szerint a nevetséges esonkítatlan kibontakozási feltételei nincsenek meg abban a társadalomban, amelyben zsarnokság uralkodik: itt csak a komédia legenyhébb megjelenési formája, a *bohózat* léphet színre. A zsarnokság, mint társadalmi rendszer, magasra fejleszti ugyan a szatirikus hajlamot a művészekben — éppen a rendszer jellegéből következik azonban, hogy ilyen időkben a szatíra nem fejlődhet, nem kerülhet színre — csak kéziratban lappanghat. Ebből kiindulva — s Vischernek Arisztotelészre visszanyúló esztétikai nézeteivel polemizálva — Sutherland a humort és a szatírárt nem választja el mereven egymástól. A mai polgári esztétikában eléggé egyedülálló az, amit a szatíráírónak a társadalomban elfoglalt álláspontjáról mond: a szatíráról az általa bírált jelenségeket *kívülről* figyeli, nem vállal közösséget azzal a társadalmi rendszerrel, amely e kigúnyolásra méltó torz jelenségeket létrehozta.

Mi hát tulajdonképpen a szatíra? — veti fel elméleti fejtegetéseinek végén az összefoglaló kérdést Sutherland. S — véleményünk szerint igen helyesen — úgy válaszol, hogy a

szatíra nem *műfaj*, hanem *ábrázolási mód*. Nem műfaj, hiszen egyaránt létezhetik az epikában, drámában és lírában, ezeknek különféle ágaiiban — s ezen túlmenően a szobrászatban, festészetben, sőt a zenében is. Ábrázolási mód tehát: a valóságban lapangó „szatirikus lehetőségek” éles szemű felismerése és átlényegített kifejezése a művészetben.

Úgy tetszik, hogy a fenti, a „szatíra természetéről” szóló elméleti, de legkevésbé sem absztrakt-dogmatikus fejtegetésekben a szerzőnek messzeemenően igaza van. A mű ezután következő fejezetei saját teóriáit kellene hogy igazolják: a szatírákat mint ábrázolási módszert kíséri itt végig Sutherland az angol irodalom különböző műfajaiban. Am e fejezetek színvonalja jóval a bevezető rész értékei alatt marad.

Sutherlandnak itt jelentős esztétikai feladatokat kellene megoldania. A rendelkezésére álló anyag, az angol szatíra történetén keresztül az egyes irodalmi műfajokban létrejött szatíralakításokról, mint konkrét művészi megnyilvánulásokról kellene képet adnia. Mi a szatíra az epikában, a lírában, a drámában? — vetődnek fel immár nagyon is konkrétan a további kérdések a már megválaszolt általános után. E kérdésekre azonban a szerző adós marad a felelettel. A könyvnek az egyes műfajokkal foglalkozó fejezeteiben csak a szatirikus tendenciákat tartalmazó anyag *leírását*, *felsorolását* kapjuk, többnyire az esztétikai elemzés minden szándéka nélkül; s ez a felsorolás is erősen egyenetlen, a filológiai teljesség igényével sem lép fel, helyenként imponálóan gazdag, máshol nagyon is vázlatos. Úgy tetszik, az anyagtól elrugaszkodott skolasztikától való jogos félelem okán Sutherland nem tudta elkerülni a másik végletet: műve sokhelyütt alig emelkedik a *tartalmi regisztrálás* igénye fölé.

E hiányosságokat leginkább a szatirikus költészettel foglalkozó fejezet — a *Verse Satire* című rész — tárja elénk. Sutherland műve itt már-már az elaggott pozitivisták hatáskutatás sivar színvonalára süllyed. A szerző legfőbb célkitűzése ugyanis Juvenalis, s más késő-római szatíraírók hatásának kimutatása a XVI—XVII—XVIII. századi angol szatirikus költészetben. Ha e hatáskeresés filozófiai igénnyel történnék, ha a közös írói magatartás, a szatirikus tendenciákat inspiráló szemlélet hasonlóságának bizonyítására törekednék — akkor jogosnak éreznék. Sajnos, inkább csak filológiai egybevetésről, az elődökre emlékeztető sorok, képek felszínre búvárlásáról van itt szó; s ez semmiképpen sem elhanyagolható ugyan, *önmagában* azonban mégiscsak kevésnek érezzük. Oldham *Satires upon the Jesuits*-jének elemzésekor még többé-kevésbé kielégítő ez a módszer — de már például Dryden ismeretésekor semmiképpen sem az. Sutherland módszere itt roppantul egyszerű: sorraveszi Dryden nagy szatirikus költeményeit — *The Medal*, *MacFlecknoe*, *Absalom and Achitopol* követi egymást a sorban —, csokorba szedi belőlük a juvenalesi reminiscenciákat, megállapítja tartalmukból, hogy mely király és mely miniszterek ellen íródtak, s végül kijelenti, hogy e költemények — szatírák. Hogy miért, mi okból, milyen törvényszerűségek alapján azok, hogy tartalmukból-formájukból miképpen derül ez ki — arról nem esik szó. Éppen e mű magas színvonalú bevezetője után kiábrándító ez a fásult pozitívizmus: mert nem színvonalasabb a XVIII. század költőinek, Gay-nek, Chatterton-nak, Cowper-nek, Crabbe-nek elemzése sem. Alexander Pope annyiban kap behatóbb és mélyebb méltatást, hogy az ő *The Rape of the Lock*-jában és *Dunciad*-jában Juvenalis mellett Horatius hatását is kimutatja

Sutherland. Megjegyzi ugyan, hogy itt lényeges esztétikai probléma kerül felszínre, nevezetesen az eltérés a juvenalisi „tragikus szatíra” és a horatiusi „komikus szatíra” megjelenési formái között — de nem mutatja ki, hogy Pope említett műveiben hogyan fér össze ez a kettősség.

E fejezetben csak Sutherland egyik nyilvánvaló kedvencének, Samuel Johnsonnak bemutatását érezzük meggyőzőnek. Az ő hatalmas költeménye, a *Vanity of Human Wishes* elemzésében a szerző hajlékony sokoldalúsággal vizsgálja Johnson írói alkatát, kesernyés székszisszel keveredő sztoicizmusát, s a művében tükröződő korabeli emberi-társadalmi valóságot egyaránt. Annál meglepőbb, hogy a szatíraíró Byron és a *Don Juan* számára Sutherlandnek csak sorai maradnak — s hogy némely modern költők, Auden, Roy Campbell és mások szatirikus törekvéseit éppen hogy csak megemlíti.

A további részeket összekuszálja, hogy Sutherland két különálló fejezetben — *The Prose Satire* és *The Novel* címűekben — tárgyalja a szatirikus epikát. A szétválasztást maga sem érzi eléggé indokoltnak, ezért gyakran ugyanazokat a szerzőket mind a két fejezetben megemlíti. E részekben a mű egyenetlensége még inkább szembeszökő: Sutherland itt túlzott engedelményeket tesz saját ízlésének az objektív értékitélet rovására. Igaz, Swift életművének érzékletes bemutatása — az egész mű legjobb részének érezzük ezt — sok mindenért kárpótol. A *Gulliver*, a *Modest Proposal*, a *Battle of the Books*, az *A Tale of a Tub* analízisében Sutherland láthatólag elemében érzi magát: a szikkadt pozitívizmus lapályáról egycsapásra az izgalmasan érdekes esztétikai- és műelemzés maga-

sába lendül. Színvonalas a nálunk kevésbé ismert Samuel Butler *Erewhon* c. regényének ismertetése is — annál érthetlenebb, hogy Defoe és Fielding, de különösen a *The Book of Snobs* és a *Vanity Fair* szerzője, Thackeray miért intéződik el semmitmondóan rövid tartalmi ismertetéssel. Dickens bonyolult világában aztán Sutherland menthetetlenül belegabalyodik a teoretizálásba: a dickensi műben egymást ölelő szelíd humor és csipős szatíra szétválasztását kísérli meg — elég sikertelenül. A XX. századi kitűnő regényírók pedig — a fiatal Huxley, Orwell, Evelyn Waugh és mások — költő-kortársaikhoz hasonlóan szinte lexikális rövideggel intéződnek el.

A *Satire in the Theatre* a mű leg-rövidebb, alig húsz lapos és teljesen semmitmondó része. Neveknél és idézeteknél egyebet itt még Shaw esetében sem találhatunk.

Összefoglalva: Sutherland műve igen egyenetlen színvonalú munka. Az igényes elméleti rész után következő szatíra-történet leegyszerűsített, vázlatos, elnagyolt, s mint említettük, legtöbb helyütt csak regisztráló jellegű. Menetközben a szerző sokszor utal mentegetődzve a mű rövid terjedelmére, így a szükségszerű vázlatosságra, s egy későbbi munkában a problémák részletesebb kifejtését ígéri. Az *English Satire* olvasása közben azonban attól a gondolattól sem szabadulhatunk, hogy a szerző igen sietve írta művét, s a gondolatok részletesebb kimunkálására nemcsak helye, de ideje sem maradt. Az angol szatíra problémáit ez a könyv nem oldotta meg; várnunk kell hát a szerző által ígért alaposabb, elmélyedtebb kidolgozásra.

Sükösd Mihály

## Adalékok a XIX. századi román irodalmi nyelv történetéhez

Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea.

Szerk. : Tudor Vianu. București 1956. Ed. Academiei RPR. 243 p.

A bukaresti Nyelvtudományi Intézet, ill. a Román Akadémia kiadásában megjelent gyűjteményes munka, melyet ígéret szerint több hasonló kötet követ majd,<sup>1</sup> a román irodalmi nyelv tanulmányozása terén tapasztalható hiányosságok egyikén kíván segíteni, amikor a XIX. század nyelvének, a mai román nyelv legfontosabb előzményének vizsgálatát állítja a kutatások előterébe.

A kötet munkatársai túlnyomó többségükben a bukaresti Nyelvtudományi Intézetből kerültek ki. Gr. Brîncuș, Barbu Paris Mumuleanu költeményeinek nyelvéről ír. B. Cazacu és I. Fischer együttes tanulmánya Anton Pann neologizmusait tárgyalja. Rosetti akadémikus Ion Heliade Rădulescu 1841-ig megjelent írásainak nyelvét vizsgálja. Dan Simonescu Kogălniceanu nyelvét clemzi az irodalmi nyelv fejlesztése és gazdagítása szempontjából. Gh. Bulgăr C. Bollicae nyelvvel és stílusával foglalkozik. Vianu akadémikus A. I. Odobescu nyelvének és stílusának szentel tanulmányt. Iordan akadémikus Creangă nyelvét tanulmányozza. G. Ivănescu az egyetlen összefoglaló tanulmány: a modern román filozófiai terminológiát boncolgatja. Végül az utolsó cikk kizárólagosan stílustanulmány: A. Niculescu B. Delavrancea mondatszerkezeteit dolgozza fel.

Az elsőnek tanulmányozott szerző, Barbu Paris Mumuleanu 1794-ben született (1837-ben halt meg). Az utolsó tárgyalt író, Barbu Delavrancea pedig 1918-ban hunyt el (1858-ban született). Nagyjából és egészében tehát a szerzők egy évszázad folyamán jelentkezett nyelvi és stílus jelenségeket vizsgálták. Sajátosnak kell neveznünk azt a módszert, melyet követtek. A nálunk megjelent *Nyelvünk a reformkorban* c. kötet eljárása gyökerében más volt: szerzői nem írók szerint végezték el a vizsgálatot, hanem az irodalmi nyelv megjelenésének szinte úgy mondhatnánk szakmai formái szerint, tehát pl. Terescsényi Ferenc az állami, Fábian Pál a gazdasági, Kovalovszky Miklós a tudományos élet nyelvvel foglalkozik, míg Tompa József az írói nyelvet, T. Lovas Rózsa a társalgási nyelvet veszi bonckés alá. Mint ismeretes, Gáldi László verstani problémákat elemez. Ilyen szakmai megjelenési forma szerint végzett nyelvvizsgálat a Román Akadémia kiadványában egyetlen tanulmány van, Ivănescu cikke, mely a modern román filozófiai szakszólkincs kialakulásával foglalkozik.

A magyar akadémiai kiadványt nem véletlenül említjük, a kettő közt — célkitűzését tekintve — bizonyos azonosság áll fenn. Érdekes, hogy sem a román, sem a magyar akadémiai kiadvány nem veti fel az anyag elrendezésének esetleg többféle lehetőségét. *A Nyelvünk a reformkorban* c. kötetnek előszava és szerzői is természetesen vélik, hogy egy meghatározott nyelvi korszak nyelvi és stílus elemzését csak a szakmai nyelvi megjelenés jellegzetességei szerint lehet megvalósítani. Ez talán így is van. A román akadémiai kiadványban az írók szerinti nyelvi és stílus elemzés inkább az írói nyelv keretén belül marad, kevésbé adja meg a korszak irodalmi és köznyelvi arculatát, anélkül, hogy teljesen kizárná természetesen az irodalmi köznyelvi elemeket. Hogy a romániai akadémiai kiadvány írói portrékat választott, a hagyománynak is köszönhető; a szerkesztő, T. Vianu akadémikus ismert *Arta prozatorilor români* c. művében (1941) már alkalmazta az írói arcképek módszerét.

Szólunk kell a szerzők kiválogatásáról. Tagadhatatlan, hogy a véletlennek nagy szerepe volt a cikkek összekerülésében. Pais Dezső a már többször említett reformkori kötet előszavában azt írja, hogy „a könyv nem minden ízében összecsiszolt mű”, nem kelti „az egy bordába szőtt alkotás benyomását”. (*Nyelvünk a reformkorban*, Bpest, 1955. XV.) Ez a vélekedés fokozott mértékben áll a Román Akadémia kiadványára. Az írói portrék időrendi sorrendben követik egymást, de egyéb kapocs nincs közöttük. Sokan kimaradnak a sorból. Azt gondolná az olvasó, éppen azok, akiket Vianu idézett *Arta prozatorilor români* c. művében már elemzett. Kiderül, hogy nem így van. I. Heliade Rădulescu mindkét kötetben szerepel, ugyanígy Creangă, Odobescu és Delavrancea. Az előszó sem szól egységes rendező elvről. Mindez nem gyengíti a kötet értékét; az írói, költői nyelvi, stílus portrék részei, töredékei egy majdan megírandó román irodalmi nyelvi műnek, mely a XIX. század nyelvi és stílus állapotát lesz hivatva tárgyalni, teljes részletességgel és minden szempontból.

<sup>1</sup> A következő kötet meg is jelent, míg e cikk sajtó alatt volt.

A fonetika szempontjából két tanulmány jelentős: Rosetti Heliade Rădulescu- és Simonescu Kogălniceanu-dolgozata. Mindkét szerző bizonyítja, hogy mind Heliade Rădulescu, mind Kogălniceanu tudatában volt az egységes román nemzeti irodalmi nyelv megteremtése szükségességének. Mjnt ilyenek, a kor társadalmi és politikai viszonyainak adtak nyelvészeti és nyelvi visszhangot. Heliade Rădulescuról beszélve (életének és munkásságának csak első fele jöhet szóba, az 1841-ig terjedő korszak, amikor a túlhajtott olaszosítás eszméje még nem kerítette hatalmába) Rosetti megjegyzi, hogy Rădulescu fontosnak tartotta a szlávból fordított régi román egyházi műveket, mert segítettek megőrizni az egységes nemzeti irodalmi nyelvet, hiszen „*limba bisericească este tot aceea și la români, și la moldoveni, și la transilvăneni*” (58. l.). (Utóbbi megjegyzéséhez szó férhet, mert éppen az egyházi művek egységes nyelvét bontották meg Erdélyben a magyar protestánsok egyházi műveiből készült román fordítások). Más kérdés, mennyire bizonyultak tartósnak és juthattak be az egységes román nemzeti irodalmi nyelvbe pl. az 1582-es szászvárosi ószövegségi fordítási részlet magyarból származó mondattani hatásai. Erről Gáldi sem beszél ismert *Zum Einfluss der ungarischen Syntax auf das Alt-rumänische* (AFCO 6 (1940), 325–340) c. cikkében.

Az egységes román nyelv keresésének szükségessége hasonló erővel jelentkezik Kogălniceanunál. Dan Simonescu fejezetet szentel Kogălniceanu idevágó álláspontja elemzésének<sup>2</sup> és helyesen mutat rá arra, hogy Kogălniceanu a felemelkedésben levő polgárság jellegzetes képviselője volt Heliadéval együtt, mint ezt I. Iordan *Problèmes de la langue littéraire* c. tanulmányában is hangoztatja (Revue de Linguistique, I. [1956] 71.). A szerző összevetette Kogălniceanu későbbi kiadásait a korábbiakkal és megállapította – és ez igen fontos számunkra –, hogy a későbbiekben egyre inkább tűntek el a moldvai variánsok, helyet adva a már megerősödött egységes irodalmi nyelvi formáknak.

Az alak- és mondattan területén található megjegyzések nagy része már előfordul valamilyen formában Petre V. Haneș *Desvoltarea Limbii Literare Române în prima jumătate a secolului al XIX-lea* c. művében (a II. kiadás 1926-ból való) főleg Bolintineanuvál, Bolliac-kal, Negruzzival, Russoval, Alecsandruval kapcsolatban.

A román kapitalizálódó rétegekkel összeforrt, haladó írók és költők szívesen tették magukévá Heliade nyelvi és stilisztikai elveit (nyelvtana megjelent 1828-ban), melyek egy időben két irányban határolták el őket: az emelkedett, a nép nyelvét túlságosan is félredobó, mesterségesen bonyolult nyelvet teremtő latinista irányzattól és a népiesek primitívnek ható nyelvével, amely a burzsoázia *igényeit és fejlődési programját* nem szolgálhatta. Ez a „középső” irányzat francia példákból merített ihletést, francia nyomokon járt; nemcsak a szókészlet tekintetében, hanem sok mondattani vonatkozásban a francia hatás maradandónak bizonyult a román nyelvben.

Sokkal nagyobb teret szentelnek a tanulmányok szerzői a szókészlet tárgyalásának. Amit fentebb mondattanra vonatkozólag mondtunk, a lexika szempontjából fokozottabb mértékben igaz: a múlt század első felében írók és költők vetélkedve vesznek át szavakat főleg a francia nyelvből; sok a lefordított tükörkifejezés is. Vianu ezt a folyamatot politikailag értékelte az irodalmi stílusművészet kérdéseiről írt tanulmánykötetében. A fiatal román polgárság a nemzeti szabadságért és a társadalmi haladásért vívott küzdelemben szükségét érezte a nála sokkal hatalmasabb francia burzsoázia eszmei és politikai támogatásának; olyan nemzethez fordult, melynek polgársága már győzelmesen fejezte be csatáját a feudalizmus ellen. A neologizmusok ily módon pozitíven értékelendők a román irodalmi nyelv kialakulásában a múlt század elején és közepén, hiszen nem a kozmopolitizmus jegyében hatoltak be a román nyelv életébe.

A neologizmusok kérdésének legrészletesebb elméleti és gyakorlati megvilágítását Cazacu és Fischer Anton Pannról szóló tanulmányában kapjuk. Pann azért is érdekes, mert nyelvileg tulajdonképpen a népies áramlathoz tartoznék, mégsem zárkózik el a neologizmusoktól, melyek többnyire a francia, kisebb mértékben az orosz nyelvből jöttek. A jövevényszavak eredetére nézve a zene és a színház körébe tartozók olasz, a társasági életre vonatkozók francia, a gazdasági, politikai, közigazgatási és katonai jellegűek főleg orosz eredetűek. A neologizmusok gyakorisága és terjedése azzal jár, hogy – a mindennapi nyelvbe kerülve – fonetikai és morfológiai bizonytalanságok, ill. variánsok keletkeznek. Ígykeznek őket a román nyelv ősi szókészletének hang- és alak-tani sajátosságaihoz idomítani.

Szókészleti problémát tárgyalt még, bár sokkal csökkentettebb mértékben, A. Rosetti D. Simonescu egyéb vonatkozásaiban már említett és Gh. Bulgárnak Bolliac-kal foglal-

<sup>2</sup> A szerző Kogălniceanu nyelvi nézeteit a *Limba română* 1953. nov.–dec. számában fejtette ki bővebben.

kozó cikke. Mindezeknek központi problémája a neologizmusok kérdése. Cazacu és Fischer állásfoglalásával egyetértésben valamennyi szerző a román irodalmi nyelv egységesítésének egyik döntő eszközét látja a jövevényszavakban, amelyeknek rövidesen bekövetkező meghonosítása a román burzsoázia megerősödésével és győzelmes politikai harcraival kapcsolatos.

A tanulmánykötet három legszebb tanulmánya: Vianu és Iordan akadémikus Odobescu-, ill. Creangă-, továbbá A. Niculescu Delavrancea-dolgozata szinte kizárólag stíluskérdésekkel foglalkozik, a három közül az utolsó, amely egyúttal a tanulmánykötetnek is utolsó darabja, kifejezetten mondat szerkezeti problémákkal. Időrendi szempontból is elkülönülnek az eddig tárgyalt dolgozatoktól. Míg amazok a román reformkor nyelvi és stílári problémáira vetettek fényt, és a román irodalmi nyelv egységesülésének folyamatát szemléltették, emezek már olyan írókkal foglalkozhattak, akik az egységes irodalmi nyelv korszakában, az európai irodalmi és nyelvi-stilári fejlődésbe beleágyazva, sajátos és új irányok hatása alatt alakították ki nyelvi és stilisztikai eszközeiket. A három említett író: Odobescu, Creangă és Delavrancea három különböző, mondhatnánk: ellentétes irányzat megvalósítója.

Odobescut Vianu akadémikus mindenk előtt tudós és tudatos, sőt, hogy saját szavát idézzük, *précieux* írónak tartja. Ebből a tételből vezeti le az író stílus-sajátosságait. Ez a tétel persze nem új, hiszen maga Vianu többször idézett kötetében is már *scriitor savant*-nak nevezi Odobescut, s mások is így vélekednek. Új és megkapó azonban a tétel bizonyítása. A szerző rámutat Odobescu szókészletének feltűnő gazdagságára, arra, hogy egyaránt merít a népnyelvből, az ifjúságában kiadott krónikáirók archaizáló szavaiból, továbbá a legválasztékosabb neologizmusokból. Odobescu *keresi a ritka szavakat*. A szókészletbeli bonyolultságnak szerkezeti bonyolultság felel meg. A román próza leghosszabb és szerkezetileg legbonyolultabb mondatait Odobescu teremtette meg. Vianu elemzésének legjobb részei Odobescu alárendelő, többszörösen összetett mondatainak felbontását tartalmazzák, és példát mutatnak, miként lehet a hideg és öncélú nyelvtani elemzést a stilári szempontok érvényre juttatásával meg-nemesíteni.

Odobescu a tudós irodalmár mintaképe, Creangă viszont a román próza legnépiesebb írója. Népies, de nem dialektális, mint ahogy ezt Iordan meggyőzően mutatja ki. Valóban, Creangă nyelvében közel sem olyan sok a kifejezett moldvai sajátosság, mint a közhiedelem gondolja. Szókészletének hozzávetőleges statisztikája után a szerző a népies stílus ismertető jegyeit elemzi pontról-pontra, és ezek meglétét mutatja ki Creangánál. Ezek összefoglalása és példákön keresztül való szemléltetése olyan sikerült, hogy bármely nyelv stíluskutatója messzemenő tanulságokat meríthet belőle. Szókészlet szempontjából a népiességet főleg a neologizmusok teljes hiányában látja; ez a hiány azonban a tárgykörből és a környezetválasztásból fakad, mely önmagától zárja ki a lehetőséget az olyan szavaknak, amely a modern és városi témákkal kapcsolatban idegenből kerültek a román irodalmi nyelvbe. Hangtanilag röviden említi a moldvai sajátosságok csekély számát. Annál bővebben foglalkozik a népiesség mondattani és stilári jellegzetességével. Alaptétele Creangă stílusának beszéltnyelvisége: *oralitatea*. Innen ered az írónak a magatartása, hogy történeteit úgy képzeli el, mintha valakinek mondaná, mintha hallgatósága lenne; a folyamatos elbeszélésbe olyan mondatokat sző bele, melyek a nem említett, de odaképzelt hallgatóknak szólnak. Sokszor ötleteket merít tőlük, vitázik velük, kérdést intéz hozzájuk s mindez egy-egy „kiszólás” formájában történik; éppen az a különös és stilári szempontból releváns, hogy valójában szó sincs beszélgetőtársak jelenlétéről, ez csak stilisztikai fogás. A hallgatóság sokszor átváltozik a „communis opinio”-ra, a beleszövések ilyenkor általános alany jellegűek.

A beszéltnyelviség további ismertető jegyeihez tartozik a gyakran előforduló felkiáltás, felkiáltószó, káromkodás, sőt (enyhe formában ugyan) az átkozódások is.

További stilári jegyek a népi életből merített hasonlatok hosszú sora (de a metaforák száma kevés), a szólások és idiomatikus kifejezések áradata, a közmondások túltengése.

A népies mondattani tényezők sorába számítja a szerző a dativus ethicus nagy számát, az anakolutot, s főleg a mellérendelést, amely uralkodóvá válik az alárendeléssel szemben. Ez a rész Iordan tanulmányának egyik legjobb része. A szerző ui. nemcsak a *gi* (és) kötőszó gyakoriságára mutat rá (számos egymást követő mondatot kapcsol vele össze Creangă), hanem a népies stílusban fellelhető alárendelés relictum-sajátosságait is elemzi.

A. Niculescu Delavrancea-tanulmánya a kiváló prózáiró mondat szerkezeteivel foglalkozik. Delavrancea művészetében két, egymással szöges ellentétben levő irányt különböztet meg: a korábbi a hosszú, a későbbi a feltűnően rövid mondatok alkalma-



zása jellemzi. A. Niculescu mesterien tárgyalja különösen az első korszak mondatszerkesztését. Azt igyekszik behizonyítani részletekbe menő mondatelemzéssel, hogy az első korszak mondatai az alárendelésen alapszanak ugyan, azonban nem olyan tökéletesek és bonyolultak, mint pl. Odobescu mondatai, melyek iskolapéldái a többszörösen összetett alárendelő mondatnak. Idegen tőle az a szerkesztési mód, mely megvan Odobesunál (ezt Vianu *ramificare* 'szétágazás' műszóval jelölte meg), és amely úgy jelentkezik, hogy a főmondat két-három eleméhez, főnévhez mellékmondat kapcsolódik, ill. az új mellékmondatban szekundér fokon valósul meg a főmondatban végrehajtott kiágaztatás.

A második korszak rövidmondatos stílusát A. Niculescu pszichológiai tényezőkkel is igyekszik alátámasztani. Néhány esetben — miután a tartalom is alátámasztja — sikerül is elhíhetővé tennie, hogy a szinte minden bővitményétől megfosztott, majdnem tömondati fokon mozgó mondatképlet azért jön létre, mert az író váratlan eseményt, hirtelen és heves érzelmeket akar szemléltetni. Ha konkrét esetre nézve el is fogadjuk a szerző értékelését, hiányoljuk, hogy nem figyelmeztet az általánosítás veszélyére. A rövid mondat meghatározott esetben *kifejezhet* mozgalmasságot, dinamizmust. Ebből azonban nem következhet, hogy ahol rövid mondattal találkozunk, következetesen a mozgalmasságot, a dinamizmust, a váratlanságot követeljük.

Meggyőzőbb a szerzőnek dolgozata második felében olvasható fejtegetése Delavrancea hosszú, ill. rövidmondatos stílusának eredetét illetően. Mind a-két típus elemzése mesteri, gyengébb a rövidmondatos stílus pszichológiai indoklása, viszont sikerült a filiació kérdésének vizsgálata. A hosszú mondatok stílusa minden bizonnyal a francia naturalisták részletező módszeréhez kapcsolódik, míg a rövidmondatos stílus feltehetően az impresszionista stílus és a beszélt nyelv tanulmányozásának eredményeként született meg. A. Niculescu néhány szöveg-variánst is tanulmányoz. Delavrancea művei két vagy több kiadásban is megjelentek, viszonylag nagy időközökben is, s ezek között a kiadások között feltűnő különbségek vannak.

\*

Az ismertetett kötetnek van mit mondani nekünk, magyaroknak is, és ez az, hogy tovább kell haladnunk azon az úton, melyet a *Nyelvünk a reformkorban* c. kötettel megkezdttünk. A XIX. század román irodalmi nyelvet boncolgató tanulmánykötet ui. nemcsak a román reformkor nyelvét vizsgálja, hanem a század második felének legjelesebb íróit is elemzi, sőt a legsikerültebb tanulmányok éppen ebből a korból származó írókkal foglalkoznak. Sok olyan módszertani és technikai eljárást tanulhatunk, melyről nálunk egyelőre szó sincs (pl. A. Niculescu mondatelemzései), sok olyan eredményt használhatnánk, amire ez ideig még kevésbé gondolunk (pl. századvégi írónk külföldi mintáinak kérdése). A kivitelezés lehetséges módszere adva van mind a reformkori, mind a most bemutatott román tanulmány, ill. „gyűjtélkes” kötetben.

Herczeg Gyula

## A Raabe-kérdésről

Hermann Pongs: Wilhelm Raabe. Leben und Werk, Heidelberg, 1958. Niemeyer. 653 p.

Különös, bensőségesen német levegőt lehelnek Wilhelm Raabe könyvei. Az észak- és közép-német kisvárosok madárdalos kertekkel körülvett, fabetétes házacskái néznek ránk lapjaikról, az ablakszemek mögött morózus, de jószívú s az emberi értékek iránt fogékony polgárok élnek. Szeretik ezt a környezetet, a zöld sövényeket, a bólogató gyümölcsfákat, munkájukat és az esti beszélgetéseket szomszédaikkal, akiknek — az együtt leélt évtizedek során — minden ügyes-bajos emberi dolgát magukévá szerették. Raabe regényeiben ez alatt az idillikus világ alatt indul meg a föld: a zöld kertek és házacskák bérkaszárnáknak adnak helyet, ahol már másfajta, türelmetlen, pénzéhes, egymásnak is idegen emberek nyüzsögnek, akik az életet nem szeretni, hanem élvezni akarják. Hogyan védekezzenek, hová meneküljenek a régi házak és lakóik? Megalkudjanak az új „szürke” világgal, feláldozzanak mindent, ami életüket tartalmassá tette, vagy ragaszkodjanak makacsul a régi zöld sövényekhez, igyekezzenek a hagyományos külsőségekkel

megőrizni leginkább a nyugalom látszatát, — vagy talán tehetnek még valami egyebet is? Raabe hősei külön, egyéni utakra próbálnak térni, mentik, mentenek a régi polgári humánusmot, félreeső kis zugokba bújnának, ahol még nem vetette meg lábát a szürkeség. De menthetők-e még ezek az értékek, és lehetnek-e az élet peremére szoruló, de zárkózottságukban erkölcsi magaslatokra emelkedő hősök a német megújulás tűzhelyei, győzedelmeskedni tudnak-e a kisszerűség, provincializmus felett, és pusztán passzív rezisztenciájuk miatt nem terheli-e őket felelősség a német népnek a két világháború katasztrófájába zuhanó történelméért?

Átfogó, nagy Raabe-monográfia már régóta nem jelent meg. Raabe teljes életművének ismertetése és elemzése ugyanis a kérdésnek eszmei súlyán kívül is nem kis nehézséggel jár. A számos elbeszélés, rövidebb és hosszabb lélekzetű regény, beleágyazva egy csaknem nyolcvanéves életbe (1831—1910), amely a júliusi forradalomtól az első világháborút kiobbantó ellentétek kezdődő kieleződéséig nyúlik, ma nagyon megnehezíti a feldolgozást. Ez a nyolcvan év a német irodalomtörténetnek is egész korszakait öleli fel. Raabe még Goethe halála előtt született, fiatal évében még a romantika és az Ifjú Németország küzdött egymással, írói működését Gottfried Heine halála évében kezdte, Stifter elhunytja után, *A hóhér szekere* (Schüdderrump) befejezésével érett nagy íróvá. Öreg korában viszont már az ifjú Emil Strauss, Lilieneron és Hermann Hesse tisztelgő látogatását fogadta, s utolsó művei együtt jelentek meg a könyvesboltok kirakataiban Rilke *Malte Laurids Brigge*jével és Thomas Mann első regényeivel. Az irodalmi irányok egész sora tűnik fel és süllyed el ismét, de Raabe hősei még mindig egy és ugyanazon úton járnak.

Hermann Pongs, a neves nyugatnémet irodalomtörténész most Raabe életének és munkásságának teljes hosszmetését adja. Az egyes művek rendszeres, időrendi sorrendben haladó elemzését két elméleti fejezet fogja közre. Az elsőnek (Raabe im Zwielficht der Bewertung) az a feladat jut, hogy az író az addigi értékelések figyelembevételével és kritikájával igyekezzék elhelyezni a XIX. századi irodalom folyamában. Az életmű vizsgálatát lezáró rész pedig (Raabes Weltbild) összesíti, kerék egészbe foglalja az elbeszélések és regények hosszú sorából kibontakozó világszemléletet, merész vágással meghúzza a raabei életmű keresztmetszetét.

Az apja halála után a szászországi Hozminden oly sokszor megsiratott gyermekkori paradicsomából kiszakadt, Wolfenbüttelben, majd Magdeburgban tanuló és inaskodó Wilhelm Raabe néhány éves berlini tartózkodásának hatására írja első művét, *A Veréb-utca krónikáját*. (Die Chronik von Sperlinggasse). Már ez az első elbeszélés is — amint Pongs megjegyzi — „az egész világot akarja megragadni”, a „rossz kor” és saját sorsa folytán belső egyensúlyában megzavart író keresi benne a nyugalmi helyzetet. Írói módszerei még kezdetlegesekek, az eseményeket lazán összefűző „képeskönyv-technika” még nem tud megbirkózni a fejlődő nagyváros ábrázolásával, de már megtaláljuk benne az idillikus, irónikus és elégikus hangnak azt a sajátos váltakozását, melyben Pongs Raabe jellemző magatartásának kifejezését látja. De — amint Hebbel kritikája megjegyzi — a kitűnő nyitány után hiába várjuk az operát, a nagy dalmű még sokáig várat magára. A wolfenbütteli évek kísérletezésekkel telnek el. *A Veréb-utca krónikájának* sikere után Raabe ontja a műveket: van, hogy három év alatt kilenc hagyja el a nyomdát. Jellegzetes, mondanivalóját szimbólumokba sűrítő stílusát csak az egész Németországra kiterjedő tanulmányútja után kezdi feltalálni (*A fekete gálya, Az Úristen kancelláriája, Erdei emberek.*) Sikerral fordul a történelem felé. Itt is, mint egykorú témájú regényeiben, az ellentétek kibékítésének lehetőségét kutatja, tárgya a német nép tragikus politikai, vallási, földrajzi széthullása és az egység megvalósításának keresése — nem politikai elgondolással, hanem az emelkedett, megértő, humanus nézetek élesztgetésével.

Pongs döntő jelentőséget tulajdonít Raabe sváb földre való átköltözésének, a Stuttgartban töltött éveknél. Stuttgart kiegyenlítődést jelentett észak és dél, a „szenti-

mentális” : boncolgatásra, reflexiókra hajlamos és a „naiv” : az életet egységes, állandó folyamatként szemlélő lelkület között. Erre a kiegyenlítődésre mutat rá a *Mocsárvilág* (Dräumling) egy mondata : „Fenyőink és tölgyeink között mindig megőriztük azt a képességet, hogy méltányolni tudjuk a pálmát, az olajfát, a babért és a mirtuszt.” De mélyül Raabe politikai szemlélete is. Sokat szenved a sváb partikularizmustól, poroszelleneségtől, nyárspolgári szűkgyűsüségétől. Ennek hatására születik meg a német kisserűség, a filiszterek „eszmei forradalmának” ragyogó szatírája a *Bützow libáiban* (Die Gänse von Bützow), melynek Marseillaise-a, az *Ének a léggömbökről*, a tiszta, „égbetörő” ideológiai szabadságot követelő német forradalmiság szimbolikus dala, s ha költőiségében nem is, de szatírájának élében Raabe itt Heine hangjával vetekszik.

A stuttgarti évek csúcspontja Raabe nagy trilógiája : *Az éhséppásztor* (Der Hungerpastor), *Abu Telfan* és *A hóhér szekere*. A három mű a német valóságban ingadozó, küszködő ember háromféle : idillikusan, szatirikusan és elégikusan ábrázolt útja, a fiatalkor, a férfikor és az öregkor környezetére adott válasza. Hans Unwirsch a tengerparti kis szegény parókian még ki tudja elégíteni az igazság és a szeretet után sóvárgó éhségét, Leonhard Hagebucher, az Abu Telfan afrikai rabszolgaságából hazavergődött világjáró azonban itthon is megalkuvó rabszolgaságba süllyed, hiába igyekszik kiemelkedni a német alattvalók szűk világából. A kis Tonie egyetlen védekezése személyiségének lealacsonyítása ellen viszont már csak a lassú sorvadás, a halál. Minden, amit még ezek után a regények után írt Raabe, az saját szavai szerint csak belőlük fakadó „hajtás, virág, termés”.

A bismarcki úton és szellemben megvalósított német egység létrejötte után Raabe Braunschweigbe költözött, hol a külső elmagányosodás és a további belső érés ideje következett. Az új birodalom fejlődését aggódó szemel kíséri és ábrázolja, mint „a birodalom kérelhetetlen történetírója” —, ahogyan egyik levelében önmagát nevezi. A német polgárság humanitás-ideálja együtt süllyed el a kisvárosok zöld kertjeivel, és Raabe a korban és az emberi tudatban egyre inkább elmélyülve keresi az utat és módot, ahogyan saját magát és a rábizott keveseket meg tudja őrizni egyrészt az izgága és nyereszkes külvilág értékrombolása, másrészt a régi formákhoz esőkönyösen ragaszkodó, értetlen filiszter megmerevedése elől.

Pongs végigelenzi Raabe összes önállóan vagy csak folyóiratok hasábjain megjelent művét, legyenek azok bármilyen jelentéktelen kísérletek is. Az első Raabe-monográfia, amely ezt megteszi, de a munka súlyelosztása — véleményünk szerint — így egy kissé eltolódik : a kiemelkedő, a raabei életfelfogást legszélesebben, legmélyebben, nagy formaművészettel kibontó művek nem kapják meg az őket megillető terjedelmet és jelentőséget az elemzésben. Ezt a könyv végére kerülő összegezés sem tudja pótolni.

Miben látja Pongs Raabe művészetének jellegzetes vonásait? Rudolf Kassner a XIX. század szellemi fiziognómiájáról írt munkájában (*Das neunzehnte Jahrhundert. Ausdruck und Grösse*. 1947) a szimbólumalkotást nevezi a század jellegzetes művészi formájának. A „nagy” barokk formával a modern kort már nem lehet egységbe olvasztani, és a részletekbe való széthullás megakadályozásának művészi eszköze a szimbólum. Kassner az első nagy szimbólumalkotónak és az első nagy magányosnak az öreg Goethét tartja. Raabe aggódó kutatása a sokrétű valóság harmóniája, a „dolgok összefüggése” után így szükségképpen jut szimbólumokban kifejezésre, és Pongs ennek a kifejezésformának alakulásában látja Raabe írói fejlődésének uralkodó irányát. A XIX. század embere egyensúlyi zavarokkal küzd ; a világkép, az értékek rendje az ő számára már nem magától értetődő rendszer, hanem feladat, melyet a környezet és saját természeti adottságainak gyűjtőpontjában élve s viaskodva teremt meg, és önt szimbólumokba. Raabe hosszú, nagy politikai eseményeket és művészeti irányok elhalását és születését átfogó

élete különösen ki volt szolgáltatva a kor egyensúlyi zavarainak, hiszen a zavartól az szenved legjobban, aki élete elején még megérte a nyugalmi állapotot.

Ennek a régi egyensúlyi állapotnak a rajzát ott találjuk sok regényének elején. Gyakran már a cím egyik szava is utal erre a világra (*A Vogelsang aktái, Elsüllyedt kertek*). A szó jelentése azután a regény folyamán telítődik, szimbólummá sűrűsödik, rendszerint egy természeti képen át magába foglalva a környezetet, a „genius loci”-t és az emberi kapcsolatok összességét. Így az eredetileg helységnevet jelentő Vogelsang mellé embereket megillető jelzők és állítmányok kerülnek: a Vogelsang megértő, ember-szerető, gondolkodik, beszél, jellegzetes véleményei vannak, küzd a mindent elnyelő nagyvárossal; sőt a főnévből jelző is lesz (vogelsangsmässig). Így éri el Raabe, hogy mikor a regény végén a „zöldből szürke lesz”, addigra tudjuk már: ez nemcsak a kertek „elsüllyedését” jelenti, hanem az emberek magatartásformái, tudattartalmai is elszürkültek, és amit a madárdalos kis kertváros őrizi az, „utolsó darabka zöld sötényt”, ugyanúgy igyekeznek Raabe hősei — az élet peremére kerülve is — óvni magukat „a rossz kortól”. A Raabe-regények sajtóságon fokozódó elmélyülését ez az elbeszélés folyamán egyre intenzívebbé váló, jellegzetesen epikus szimbólumalkotás adja meg, szemben a líra hirtelen összesűrűsödő, egy csapásra ható szimbólumaival.

Finoman elemzi Pongs Raabe szimbolikájának egyik legfontosabb eszközét: a közvetítő krónikás szerepeltetését, amely létrehozza a szubjektív és objektív stílusnak azt a feszültségét, amely lehetővé teszi a szimbólum-teremtést: az objektív világ sűrített, szubjektív képen való kifejezését. Krónikásai az eseményeknek nem pusztán távoli szemlélői, hanem ők is együtt kínlódják hősük sorsát, akinek rendszerint sikerült megvalósítani azt, amit a visszahúzó krónikástól megtagadt az élet. A krónikairót gyakran a közös gyermekévek, az együttes életbeindulás köti össze a hőssel, ebből nő ki az egykori zavartalan egységre való visszaemlékezés elégikus hangja. Hogy az ilyen keret alkalmazása milyen művészi lehetőségeket rejt magában, mutatja Thomas Mann *Doktor Faustus*a is, mely ebből a szempontból a raabei hagyományokat követi.

Ez egyúttal megadja Raabe műveinek különös dialektikáját. A krónikás csodálja és kritizálja hőse életútját, mely eltér az övétől, és így ugyanazt teszi, de fordított előjellel saját életmegoldásával is. Az elbeszélő többnyire valamilyen formában megalkudott az új, egységes Németország nyújtotta lehetőségekkel, hőse pedig rátalált valami egészen egyéni útra, amely által személyi integritását megőrizhette, gyakran azonban más értékek feláldozása árán. A belső együtt-kínlódás és kívülállás e keverékből fakad Raabe sokat emlegetett és sokféleképpen értelmezett humora.

„Rossz idők járnak”, — kezdődik *A Veréb-utca krónikája*, Raabe első írása, és élete állandó, középponti problémája marad, hogyan lehet ebben a rossz korban jól és szépen élni. Ez a „Frei-durch-gehen” kérdése, amelyet Pongs az író „mysterium magnum”-ának nevez. Raabe hősei mind megkísérik, hogy szabadon és függetlenül járjanak a világban, hogy kivonják magukat a közvélemény, a „man” hatása alól és megteremtsek a lelkek közösségét, a „wir” bensőséges, emberi világát. Ebben rejlik Raabe krónikásainak szimbolikus dialektikája is: „Nézz a csillagokra! Figyelj az utcára!” — figyelmezteti neveltjét az *Erdei emberek* egyik bölcs pártfogója, elébe állítva a féltve őrzendő, megmen-tendő ideálokot és a leghétköznapibb valóságot. „Frös szív és erős cipő kell ahhoz, hogy szerelmünkkel nekivágjunk a világnak”, állapítja meg egy másik helyen. Ehhez a teljes emberség — ezt jelenti Raabenál a „kedély”, a „Gemüt” — feltétel nélküli odaadás szükséges. A „Freidurchgehen” nagy misztériumát csak azok oldják meg, akik mint Evchen Kleinkauer az 1870-es évek zivatarában szülei és környezetének maradiságával nem törődve áll jegyese mellé, és „álomittas győzelemtudattal” lép ki a „man” szürke, szokványos légköréből. Az „álomittas győzelemtudat” azonban nem születet meg harc nélkül, hirdeti a *Stopfkuchen*, Raabe csaknem minden európai nyelvre lefordított, világ-

irodalmi szintet elérő regénye. Stopfkuchen, az osztálytársaitól kicsúfolt, kövér, esetlen „Kalácsfaló”, akit szülei kitagadtak, mert nem akart a honorációrok világába beilleszkedni, egyedül meri magáévá tenni egy gyilkossággal vádolt paraszt és elvadult kislánya ügyét, s a hétéves háború alatt körülsáncolt tanyában megteremti a „wir” bensőséges kis közösséget. E vörös sáncok mögül bombázta egykor Xavér herceg a nyárspolgárok völgyben meglapuló városát, és a Kalácsfaló most itt alapította meg a hideg, számító világgal és a hamis filiszter kedélyességgel szemben a szabad szívek birodalmát, a legkisebb szociális sejtben, a családban.

Pongs úgy látja, hogy a „Kelet” — értve ezen a szocialista irodalomszemléletet — nem tudja meglátni és méltányolni Raabe defenzívában győzedelmeskedő hőseinek emberi nagyságát. Hosszan, külön fejezetben (Raabeforschung zwischen Ost und West) foglalkozik Lukács György Raabe- és *Doktor Faustus*-tanulmányával, és védekezik a vád ellen, hogy a raabei hősök és a Serenus Zeitblomok passzív, védekező magatartása volna felelős a fasizmus és a második világháború katasztrófájáért. Pedig Raabe krónikásainak és Loverkühn életírójának eszmei és művészi rokonsága kétségtelen, és Thomas Mann a legmagasabb polgári kultúra örökösét, Serenus Zeitblomot nem menti fel saját lekiismeretének és a történelemnek ítélőszéke előtt a gyengeség és a tétlen szemlélés súlyos vádjá alól. Pongs nem akarja észrevenni, hogy Raabe hőseinek útja, a „Frei-durch-gehen” nem válhatott a német nép egyetemesen járható útjává, bár hangsúlyozza, hogy ez az út gyakran csak „Schmuggelpfad”, márpedig egy egész nemzet nem járhatja végig „csempészösvényeken” saját történetét, saját fejlődésétől mentve legbelsőbb humánus értékeit. Raabe azon a területen küzd, amely a német vidéki kispolgár előtt — az akkori viszonyok között — szinte egyedül állt nyitva: a saját és a körülötte élő kevesek belterjes nevelése útján szállni szembe az első világháború felé sodródó Németországgal. Programja azonban elégtelen és pusztában kiáltó szó maradt. Nem vett tudomást munkásmozgalomról sem, a világ forradalmi megváltoztatásának útját sohasem hirdette. Problematikája és megoldásai kispolgáriak. Világnézetének egyik nagy ellentmondását Pongs is látja, mikor megállapítja, hogy Raabe a polgári világ mércéit ugyan elvetette, de „a dolgok polgári összefüggésétől” sohasem képes teljesen elszakadni.

Első művének megjelenése óta kerek egy évszázad telt el, és az írónak a Raabe-Társaságba tömörült hívei és kívülálló irodalomszeretők és -értők azóta gondozzák, értelmezik a több mint húsz kötetre rúgó irodalmi hagyatékát, foglalkoznak hatalmas levelezésével, és a tanulmányok százaiban igyekeznek megragadni azt az írói magatartást és látásmódot, amely műveinek sajátosságos, bensőséges, de akaratos és kemény hangot és ctoszt ad. Érdekes képet nyújt erről a munkáról az az új Raabe-bibliográfia, amely az 1951 óta Braunschweigben, Karl Hoppe gondozásában megjelenő kritikai kiadás kiegészítő köteteként jelent meg. Összeállítója, Fritz Meyn mindent felsorol, ami csak a Raabe-kutatót érdekelheti. Különösen öröndetes, hogy a kiadás szerkesztője, Hoppe a kéziratok anyagra is kiterjesztette figyelmét és a kötet végére csatolta a fogalmazványok, szedőpéldányok, levelek, naplók, feljegyzések és személyi okmányok rövid leírását és leltárhelyének feltüntetését. A 3390 folyószámot tartalmazó anyagnak csak kisebb részét képezik a kiadások és a művek idegen nyelvű fordításai, nagyobb részét az 1945 óta új lendülettel szaporodó elvi, világnézeti problémákat vizsgáló, vagy gondos filológuskézettel írott részlettanulmányok foglalják el. E tanulmányok többnyire csak egy-egy regénnyel vagy elbeszéléssel foglalkoznak. Raabe dacosan egyéni és szimbolikus stílusa szinte kihívja az egyes művek elmélyültebb vizsgálatát; az olvasó úgy érezheti, hogy mindegyik regény az író teljes, végleges világképét adja, a világ jelenségeinek végső értékét kutatja. Éppen ezért van jelentősége Pongs új monográfiájának, amely — ha sokszor vitatható értékelésben — mégis a kiterjedt Raabe-irodalom eredményeit fogja össze önálló monográfiává.

Vizkelety András

## William Faulkner, a novellairó

Collected Stories of William Faulkner. New York 1956, Random House. 900 p.

A ma hatvanegy esztendőös William Faulkner (szül. 1897) századunk legtermékenyebb írói közé tartozik. Hét vagy nyolc nagy (terjedelmileg is nagy!) regényén kívül kötetekre rúgnak novellái, elbeszélései; az előttünk fekvő gyűjteményes kötetben foglalt negyvenkettő is csupán egy része idevágó munkásságának, gyet sem foglal magába pl. a *Go Down, Moses* és az *Unvanquished* című kötetben összegyűjtött elbeszélései közül s csak néhányat az *Uncle Willy and Other Stories*-nak nevezett kötetből.

És ez a termékeny őserővel megáldott író mégis gondos ökonómiával dolgozik: egyes novelláit beilleszti később írt regényeibe, regényei egyes fejezeteit kiemeli külön elbeszéléssnek — például a *Smoke* c. novella bekerül a *Knight's Gambit*-be, *The Hound* a *The Hamlet*-be, a *Mule in the Yard* pedig *The Town* című legújabb regényének egyik fejezete.

Ez csak úgy válik lehetségessé, hogy Faulkner voltaképpen egész életében egy művet ír. Vagyis: munkássága legnagyobb és (szerintünk) legértékesebb része egy térben, időben, társadalmi rétegződésben pontosan meghatározható világból sarjad, ennek a világnak a megírását érzi fiatalága óta elsősrendű írói feladatának, és mi, olvasók is akkor érezzük magunkat lelkünk mélyéig meggyőzve és lenyűgözve, amikor Faulkner ezt a feladatát teljesíti. Hadd foglaljuk össze röviden ennek a faulkneri világnak főbb ismertető jegeit.

*Térbeli, földrajzi egység.* Faulkner Ripley-ben, Mississippi államban született. Mindig is a Dél írója volt és maradt. Nem tudjuk, de gyanítható, hogy földrajzi világának középpontja, a Jefferson-nak nevezett „déli” kisváros, és annak tágabb környéke, a gyermek Faulkner életének színhelye. Jefferson körül forog legújabb, még csak részben megjelent regénytrilógiája is, amelynek eddig csupán két kötetét látott napvilágot, *The Hamlet* és *The Town*. Régebbi regényei közül is jónéhány abban a világban játszódik, (*Sanctuary*) s az összegyűjtött elbeszéléskötet igen jó ciklikus tagolása szerint három ciklus a hatból teljes egészében idetartozik (*The Country, The Village, The Wilderness*), és az ötödik ciklusnak, *The Middle Ground*-nak is jónéhány darabja; s megemlítendő, hogy régebbi novelláskötete, *Go Down, Moses* (amelynek anyaga teljes egészében eltér a jelen kötetben közöltől), ugyanerről a töről fakadt, mintegy kiegészíti, történelmi panorámává kerekíti a *Collected Stories* anyagát.

*Közös hősök.* A mondottak után majdnem természetes, hogy a rendkívül reális, szinte földrajzi pontossággal jellemzett közös háttéren azonos, illetve részben azonos alakokat mozgat az író. Megvan itt a déli államok egész jellegzetes hierarchiája, a rabszolgaság megszűnte után is szinte rabszolgáskorban élő néger; a „poor white” — a koldussorban tengődő, züllött fehér ember; a sündörgő, ügyeskedő, intézőből magát felküzdő kemény és kegyetlen törtető; a régi jólét pusztuló, morzsálódó romjain egyre jobban degenerálódó „arisztokrácia”. Major de Spain, François Vidal vagy Weddel, Colonel Sartoris és ivadékaik Faulkner művei olvastán éppúgy jóismerőseinkké válnak, mint a nevezetes Compson-család (amelynek három nemzedéken átfutó történetét *The Sound and the Fury* című nehezen olvasható, de mesteri felépítésű regényében dolgozta fel Faulkner), valamint a még nevezetesebb Snopes-ok, akik

az ellenkező utat járják meg — Compsonék degenerálódnak, Flem Snopes pedig meghódítja Jeffersonont . . . (A jelen kötetben a *That Evening Sun* foglalkozik a Compson-családdal, Flem Snopes a hőse pl. a *Centaur in Brass* című elbeszélésnek.)

Vannak novellák, amelyek nem kiemelt (vagy „beemelt”) regényrészletek, hanem egymás közt függnék össze szorosabban, mint egy mű fejezetei; ilyen pl. a *Two Soldiers* című remek, és *Shall Not Perish* című igen gyenge novella.

Ebből az írói alkatból következik az is, hogy az *egész mű* lenyűgöző volta mellett — tulajdonképpen viszonylag kevés az önálló remekműként számon tartható elbeszélés. Mert a szerkesztési mód regényszerű: hömpölygő, szerteágazó — egyes csúcspontokkal.

Az *anyag*. Érdekes és vonzó feladat lenne részletesebb életrajzi adatok és ismeretek alapján kimutatni (ami egyébként nemcsak Faulknerre áll), hogy minél korábbi benyomásokat dolgoz fel az író, annál eredetibb, vérbővebb, meggyőzőbb a mű, amely létrejön. Nem lehet vitás, hogy Faulkner akkor van elemében, amikor az USA déli államainak világát, gyermekkori világát írja le; a múltban visszamegy az „Észak a Dél ellen” háborújáig, a jelenben pedig elterjed addig, amit a *That Evening Sun* bevezető soraiban elmond: „A hétfő ma már nem különbözik más hétköznapoktól Jeffersonban. Az utcákat kikövezték, a telefon- és villanytársaságok egyre több és több árnyas fát vágnak ki — tölgyet, juhart, szentjánoskenyérfát, szilfát — hogy helyet csináljanak puffadt, kísérteties, vértelen szőlőfürtöket viselő vas-póznáiknak; van városi mosodánk is, amely hétfő reggel végzi körútját, külön erre a célra készült ríktó színű autókba szedvén a motyókat: egy teljes hét piszkos fehérműje most látomásszerűen suhan el fürge, ideges villanydudák hangja nyomán, elnyújtott s elhaló gumi- meg aszfaltzajt hagyva maga mögött, mintha selymet tépnének; és még a néger asszonyok is, akik a régi szokáshoz híven elvállalják a fehérek mosását, autón jönnek a ruháért és autón szállítják haza.”

Ez a Jefferson tehát, és a környező „vadon”, tanyák, farmok, falvak, őserdő — ez Faulkner éltető eleme; hős medvék, kísérteties öszvérek, szelíd tehenek és bátor lovak népesítik be ezt a tájat — külön tanulmányt kellene írni „Faulkner és az állatok” címmel, mert az állatokat egyrészt olyan meghitt életközelségben, másrészt olyan mitológiai fenségben tudja ábrázolni, mint kortárs íróink közül alig valaki. Példának itt csak a *Go down, Moses* kötetben szereplő *The Bear*-t, és az e kötetben is olvasható *Mule in the Yard* című elbeszéléseket említem. (A tehén és az öszvér találkozása a ködben — felejtethetlen!)

Igen, Faulkner még emlékszik — önmaga vagy közvetlen felmenői emlékezetével — egy Amerikára, ahol meg kellett küzdeni a természettel. „Emlékszik” ugyanígy az indiánok világára is. (A *Wilderness* ciklus néhány szép novellája.) Itt még az indiánok az urak, főnökük, „the Man” legendás, isteni hatalommal bír, ha meghal, vele hal néger szolgája is (*Red Leaves*). Vérgőzös, gyilkos, vad történetek ezek; egy-egy kép külön is emlékezetünkbe vésődik, pl. a *Courtship* című történet verandája, a körülrajongott leány udvarlóinak esendes, ki nem mondott, de csupa-feszültség vetélkedése . . .

Elsősorban kellene említenünk a négereket, mint Faulkner gyermekkori világának fő tényezőit. Senki sem tud olyan beleérző szánakozással, gyengédséggel írni a négerekről, mint Faulkner. (*Pantaloon in Black, Dry September,*

*That Evening Sun* című novellái s regényei közül az *Intruder in the Dust* álljanak itt kiemelkedő példakul.)

Élményvilágának másik gyűjtőpontja az első világháború, amelyet Faulkner az angol légierők kötelékében harcolt végig. A gyűjteményes kötetben a *Wasteland* névvel ellátott ciklus foglalja össze legszebb háborús elbeszéléseit, s ezek közül kimagaslik a *Victory* című. Valamennyiből kiérezzük Faulkner állásfoglalását a háború lélekgyilkoló kegyetlen, s — mint az elemi csapások — esetlegességen alapuló mivoltával szemben; a *Victory* hőse, egyszerű hajóépítő munkás fiából lett katonatiszt, így fejezi ezt ki: „Alec . . . régesrég megtanulta, hogy senki sem bátor, de akárki vakon beletévedhet a vitézségbe, mint ahogy az ember az utcán beleesik egy nyitott csatornanyílásba.”

Megemlítendő, hogy ugyancsak a világháború talajából nőtt ki egyik nagy regénye, *A Fable* — de azért még ebbe is beleszővi (a „háromlábú verseny-ló” hosszú epizódjában s a regény egyik főalakjában) a gyermekkori élményvilágot; a regény így két gyűjtőpontjával valami furcsa és torz elliptikus szerkezetűvé válik, ami végső mondanivalójának szépségét nem érinti, ám érthetőségét és élvezhetőségét feltétlenül csorbítja.

Gyermekkor, serdülőkor; ifjúságnak a világháború: ezzel körülhatároltuk Faulkner alkotói világának azt a termékenyítő emléktalaját, amelyből nagy művei sarjadnak.

Ami ezután következik, vagy ezen kívül fekszik, nem érdekes és nem termékeny Faulkner alkotása szempontjából. A *Middle Ground* és a *Beyond* ciklusokban foglalt néhány európai (nem háborús) tárgyú, „társadalmi” vagy misztikumba átnyúló elbeszélése Faulknerrel kevésbé kimagasló és cseppet sem „faulkneri” oldaláról mutatja be.

Feltűnő (és az előbbiekkal függ össze), hogy Faulkner mennyire nincs elemében, ha előkelő, kifinomult vagy akár csak „értelmiségi” hőst választ magának.

*Írói módszer.* Aki Faulknerrel novellái felől közelíti meg, nem fogja rá azt mondani, ami a leggyakoribb vád ellene: hogy homályos, zavaros, nehezen érthető. (Mint említettem, van néhány félig-meddig misztikumba vagy inkább patológikusba átcsapó elbeszélése is a kötet utolsó ciklusában; ezek sem érthetetlenek, csupán zavarosak és gyengék.)

Faulkner sosem helyezkedik a kívülálló „mindentudó” író nézőpontjára. Történeteit többnyire valaki szájába adja, vagy ha nem is éppen „szájába”, akkor is a hős vagy a szemlélő nézőpontjából adja elő a történetet. (Ezt a módszert, amely alapvető írói jellemvonása, természetesen nemcsak novelláiban alkalmazza, hanem regényeiben is; *The Sound and the Fury*-t például a Compson-testvérek egymásutáni vallomásaiban, emlékezéseiben, belső monológjaiban kapja az olvasó, súlyosbítva olyasféle körülményekkel, hogy például egy döntő részt a gyengeelméjű Compson-fivér makogó gondolat-soraiban kapunk — ráadásul háromféle idősíkon, jelenben, közelmúltban és régmúltban . . .) Rendkívül jellemző Faulknerre, hogy ki az a hős, akit a leghízelebben beszéltet, gondolkodtat és éltet — és itt bontakozik ki művei társadalmi mondanivalója is.

Faulkner középponti hőse, elbeszélő szerve mindig egyszerű lélek (mondottuk már, mennyire nem mozog otthonosan az urbánus, intellektuális világban ez az egyetemet végzett Nobel-díjas író). Egyszerű lélek: paraszt, néger, vagy gyermek — sőt olykor „félkegyelmű”, vagy legalábbis olyan személy,



akít a környező világ annak tart. Példa annyi van, hogy szinte felesleges is felhozni, mégis idézzünk néhányat: *Barn Burning*, *Shingles for the Lord*, *Two Soldiers*, *Uncle Willy*, *Fox Hunt* a jelen kötetből, regényei közül pedig a nagyon szép és humánus *Intruder in the Dust*.

Ebből az írói módszerből következik az elbeszélések rendkívül közvetlen hangú indítása; nem tudok ellenállni a kísértésnek, hogy egy-két példán ezt is bemutassam:

„Ezt Ratcliffe mondja el. Ratcliffe varrógépügynök; volt idő, amikor könnyű, erős homokfutón járta az országot...” (*Bear Hunt*.)

„Én meg Pete gyakran lementünk az öreg Killigrewhoz és rádiót hallgattunk nála...” (*Two Soldiers*: ezt egy kilencéves gyermek mondja el.)

És így tovább, a novellák túlnyomó többségében.

A hős tehát együgyű, kialakulatlan, többnyire *egy* érzés, *egy* szenvedély uralkodik rajta, ha néger, ha fehér — félelem, szerelem, kapzsiság, uralomvágy, kalandvágy. A néger, a félkegyelmű, a kamasz: őszinte, szinte ősállapotban levő lelkek, tisztán kidesztillálható emberi indulatok, amelyeket nem fékez konvenció, gyávaság, megalkuvás, de még józan és „érett” megfontolás sem.

Úgy érzem, e kedves hősei közül is legkedvesebb Faulknernek: *a kamasz*. (Eszünkbe jut persze Mark Twain és elgondolkozhatunk rajta, hogy hol vannak ennek a gyökerei, miért olyan kínálkozó téma „A kamasz az amerikai irodalomban”...) Ahogy meghatároztuk Faulkner földrajzi — térbeli és történelmi — időbeli hazáját, úgy lélektani hazájául feltétlenül a kamaszt kell megjelölnünk.

A kamasz ösztönösen, szenvedélyesen szemben áll a felnőttek világával, a társadalommal; ösztönös híve minden kitörésnek, vad kalandnak; ösztönösen amellé áll, amit a felnőttek társadalma kirekeszt magából. Elfogulatlanul és konvenciótól függetlenül szemlél embereket és jelenségeket, eszméket és társadalmi kasztrendszeret... Hol van ennek a lélektani helyzetnek a pozitív érvényesülése Faulkner műveiben?

Faulkner társadalma a déli államok feudális, négergyűlölő, lincselő, maradi és elmaradott társadalma; a mindezzel szembe forduló kamasz tehát egy szabadabb, emberibb világ mellé szegődik, még akkor is, ha ezt inkább ösztönös kalandvágyból teszi, semmint az igazság tudatos felismeréséből. A legszebb példa erre a regények közül a már említett *Intruder in the Dust*, a novellák közül pedig a kezdő soraiban idézett, de teljes egészében idézésre méltó *Uncle Willy* című, ahol a kamasz és az életképtelen, kivetett, kábítószereken élő öreg boltos kalandos szökése persze tragédiába fül, de rajtuk keresztül megismerjük és megutáljuk a bigottul vallásos, szűklátókörű, hipokrita kispolgári-kisvárosi világot, amely csakis lázadásba és halálba kergetheti az igaz embert. A *Fox Hunt* című novellában is a legélesebb társadalomkritika bontakozik ki az ugyancsak „egyszerű lélek”-elbeszélők (néger kisinas, sofőr) szájába adott történetből.

*Stílus*. Faulkner tud költői, emelkedett, patétikus, patinás lenni — és tud a gyengeelméjű és a gyermek kezdetleges párszavas nyelvén gagyogni. A nyelv, a stílus nála sohasem öncél, még annyira sem, hogy éreznők, pontos, vagy újszerű kifejezésre törekszik. Többnyire úgy ír (ami már fentebb vázolt írói módszeréből is logikusan következik), mintha gyorsírással jegyzné egy egyszerű ember mondatait vagy gondolatait. Ezen a téren persze millió árnyalat lehetséges: másképp és teljes hitelességgel beszélteti a négert, az indiánt, az amerikai katonát, angol bajtársát, a parasztot és száz meg százféle egyéb

alakját ; hitelességre való törekvésében odáig megy, hogy a kiejtést is mindig pontosan igyekszik érzékeltetni helyesírásával, s ezek a kissé naturalizmusba hajló részletek olykor talán zavarják az olvasót. De úgy hisszük, ez a tudatosan érzékletes, és szerénységében minden közkeletű írói eszköztől lemondó stílus egyedül lehetséges kifejezési eszköze egy olyan írónak, aki 1949-ben, a Nobel-díj elnyerésekor tartott beszédében ekképpen jellemezte saját törekvéseit : „Egy életen át követtem az emberi szellem verejtékezését és tusakodását, nem a dicsőségért és még kevésbé az anyagi haszonért, hanem azért, hogy az emberi lélek anyagából valami olyat alkossak, ami előttem nem volt.”

*Szóllósy Klára*

HOPP LAJOS

A levélműfaj a XVII. századi francia irodalomban

II. rész

1

A misszilis levelek és Pascal fiktív levelei mellett a korábbi ízlést folytató, nem misszilis levélformák is divatba jönnek.<sup>1</sup> A précieuse stíl, a Secrétaire-féle minták színlelt érzelmei, az „honnête femme” kevert szókincsének árnyai kísértenek e levélcsokorban. Több kiadás lát napvilágot a hatvanas évek után is, pl. *Lettres choisies et galantes de Monsieur de G . . .* (1662), *la Cassette des bijoux* De Torche-tól (1668), számos levél van a *Mémoires du temps* (1674) c. kötetben. Egymást követik a különféle levélgyűjtemények és a leghíresebb levélírókból álló válogatott kiadások. Richelet mintegy harminc legjobbnak minősített szerzőnek leveleiből mutat be mintákat és tanácsokat ad a levélíráshoz. (*Recueil des plus belles lettres des meilleurs auteurs français*, 1689). A sorozatos újabb kötetekből a levél úgynevezett szabályainak kódexe is összeállítható. Vauvorière szinte minden fajta levélváltozattal megismertet (*Lettres sur toutes sortes de sujets*, 1690). E gyűjtemények rohamos szaporodása annak a jele, hogy a levélírás a városban is elterjedt kedvelt foglalkozás. Ugyanakkor arra is figyelmeztet, hogy az utánzás divatja már ezekben az évtize-

dekben megkezdődik, és XIV. Lajos uralkodásának végére a levél megszokottá válik, csak az önálló kiadású levelezések jelentenek újdonságot.

Műfaji szempontból fontosabbak azok a művek, amelyek nem a formális szabályokat, hanem a stílustörekvéseket fogalmazzák meg. Mlle de Scudéry a *Conversation de la manière d'écrire des lettres*-ben már különbséget lát a gáláns és a „*lettres tendres et passionnées*” között. A szépelgő voiture-i stíl, a gáláns levél, az idejét múlt preciositének, irodalmilag túlhaladt ízlésnek jelképe lesz a század vége felé. A kevésbé művelt hölgyek, akik udvarlóiuktól egyre inkább a „bienséance” (illem, illendő viselkedés) külsőségeit követelték csak meg, e leveleket a szerelmi históriák elengedhetetlen tartozékának tekintették. A gáláns levéllel szemben Furetière is felismeri, hogy a „*lettres tendres et passionnées*” az őszinte érzelmek és szenvedélyek tartózkodó kifejezésén alapulnak. (*Discours sur l'art épistolaire*, 1690.) A szenvedély, az indulat kifejezésére Du Plaisir a *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire*-ban az egyszerűséget ajánlja s az írás szabályait a szívre bizza. A csillogás, az egyszerűség, a keresettség és a természetesség, a színlelés és az őszinteség, a műveltség és az üres

<sup>1</sup> Pl. *Cent lettres d'amour de De Porchères, Nouveau recueil de lettres des dames de ce temps, avec leurs réponses de Du Bosque, Lettres à Olinde de Patru*, etc. 1650 után Jean Loret, normand költő publikálta Mlle de Longueville, la Duchesse de Nemours-hoz írt újságszerű verses leveleit.

szellemeskedés keverednek, és modellként változtatják egymást a levélirodalom eme gazdag árnyalatú, de anynyira ingadozó színvonalú évtizedeiben.

Az irodalmi levél-stílus a század első felének modorosságával szemben a sokféle összetevőn keresztül a „bonsens”, a természetes nyelv és magatartás felé halad. Guy Patin, Patru, Maucroix a felületesen egyszerű erőteljes polgári hangnem színeit képviselik. Mme de La Fayette kissé fénytelen és tartózkodó, előkelően egyszerű stílusa Mlle Scudéry préceuse nyelvvel szemben a heroikus és gáláns regény prózájának túlhaladását is jelenti. A levél mint a klasszikus színház legkövetlenebb krónikája<sup>2</sup> nemcsak a racine-i és molière-i nyelvet, hanem a tragédia és komédia alakjait és jellemeit is közelebb hozza a közönséghez, a szalonok világához. Ilyen előzmények után kezdte meg levelezését a francia levélirodalom legismeretesebb alakja, Mme de Sévigné.

Nevét azok a levelek tették igazán híressé, amelyeket 1670—71-ben bocsátott útjukra Provence-ba költözött leányának, Mme de Grignannak. Stílusának kialakulása 1648-tól követhető nyomon, vagyis attól kezdve, hogy első levelét megírta unokafivérének, Bussy-Rabutinnek, aki egész életén keresztül állandó levelezőtársa és ösztönzője lett. Mme de Sévigné életműve Bussy nélkül éppen úgy nem érthető, mint ahogy ez utóbbi levelezése is csonka lenne a kedves „cousine” levelei nélkül.

Bussy-Rabutin levelezését Sainte-Beuve<sup>3</sup> fedezte fel újra, megállapítva a műfaj fejlődésében betöltött átmeneti szerepét, Voiture és Mme de Sévigné között elfoglalt helyét. Antoine Adam<sup>4</sup> is úgy véli a Mme de Sévigné régebbi leveleiben található voiture-i hatásból, és az elegáns, pajkos humoros stílus iránti ösztönös vonzódásából, hogy ennek ízére az ő levelei ébresztették. Bussy évődő hangneme rokon Voiture-rel, de éppen nemesi öntudatából adódó magatartása választja el tőle. Az érvényesüléshez minden adottsággal rendelkező főúr osztálypozíciója hasonló Balzacéhoz, csak hogy ő a XIV. Lajos uralma teljében száműzött udvaronc, s egyetlen nosztalgia fűti: visszakerülni a napkirály udvarába, hogy hadvezéri karrierjét befuthassa. Hiúsága színlelésre készíti, s leveleiben arról akarja meggyőzni párizsi barátait, hogy nem szenved és nem unatkozik, mert távol áll tőle a nagyravágyás és a szerelem szenvedélye, amely azelőtt egész lényét betöltötte. Hosszú száműzetésének<sup>5</sup> éveit a királyhoz írt bűnbánó kérvényeivel, emlékiratainak és leveleinek írásával tölti ősi kastélyában, Bourgogne-ban, ahonnan elindult, hogy a botrányos párizsi élet s a király szerelmeinek meg gondolatlan krónikása legyen. Kegyesztettsége családjára is kihat, s részben Bussynek, de nem kevésbé a frondeur Retz bíborosnak köszönhető, hogy Mme de Sévigné szépségéért és híréért szívesen

<sup>2</sup> Pierre Melèse: *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV* (1659—1715). Paris 1934. p. 438, 455.

<sup>3</sup> *Causeries du Lundi*. Paris, Tome troisième p. 360. és Tome treizième p. 172.

<sup>4</sup> *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris 1954. Tome IV. L'apogée du siècle. p. 166.

<sup>5</sup> Bussy: *L'histoire amoureuse des Gaules* c. kéziratát, amelyben többek között Mlle de la Vallière-ről és Mme de Sévigné-ről is tiszteletlenül emlékezik meg, egy barátjánője indiszkréciójából Hollandiában kinyomják és szélteben terjesztik. A király 1665 áprilistól 1666 szeptemberig a Bastille-ba zárátja, majd birtokaira száműzi. Csak 1683-ban térhet vissza, de a király sohasem bocsátott meg neki.

látott, de nem kegyelt vendége a királyi udvarnak.

Mintegy 2800 levele és százötven levelezője között korának írói és elismert irodalmi ízlésű személyiségei is megtalálhatók, akik közül nem egy Mme de Sévigné levélíró-társa volt. Ahhoz a generációhoz tartozott, amely még XIV. Lajos nagykorúsága előtt lépett fel, mint Saint-Évremond, La Rochefoucauld és Retz bíboros, s nemcsak írói kvalitása emelte sorukba, hanem a nyelv finomítása terén szerzett érdeme is. Kitűnő pszichológiai érzéket eláruló portréi, merész és kultúrált kritikái leveleit megbecsültté, személyét elismert tekintéllyé tették Párizsban. Joggal mondja portréiról Saint-Évremond, hogy „utánozhatatlan stílusának hanyag, fesztelen, eredeti kelleme”. Elbeszélő és leíró jellegű leveleiben maliciózus, szatirikus egyénisége tör elő s örömmel örökíti meg az irigyelt udvari élet krónikába nem kíváncsozó eseményeit. Mme de Sévigné és Mme de Scudéry kérdéseire hosszas meditációkban válaszol a barátságról, a szerelemről, a halálról, az őszinteségről, az új könyvekről és szindarabokról alkotott véleményéről. Leveleiből ítélve Pascal „bon esprit”-nek, de gyenge karakternek találja, ítélete azonban Bussy erkölcsi magatartását illetőleg nem tűnik megalapozottnak.

Az unokatestvére keze után áhítózó földesúr, míg nyílt visszautasításra nem talál, gáláns stílusú leveleiben az

ézelmeknek is teret enged; később kibékülésük után,<sup>6</sup> szinte élete végéig tartózkodó udvariassággal, őszintének látszó és barátsággá csillapuló szenvedélyét szövi állandóan a „chère cousine”-nak küldött leveleibe. A természetes érzelmeket kifejező levél nála mutatkozik születő állapotában is megragadhatóan. Nyelvének szépsége nem a „változó színek festői harmóniájából” fakad, mint Mme de Sévignéé; ízléséből és szelleméből táplálkozó tökéletes íráskészsége, a tárgyhoz alkalmazkodó finom árnyalatainak választékossága teszik vonzóvá. Az „urbanité” dicsérő jelzőjét, fesztelen, művelt, udvarias irodalmi írásmódor kifejezőjét Pellisson és Bouhours mellett méltán kapcsolták elsősorban az ő nevéhez. Mme de La Fayette és Bussy azt a klasszikus stílust képviselik, amely Racine prózájára jellemző.<sup>7</sup> Antik kultúrája és ritka műveltsége kora társasági és udvari emberének tökéletesedését illusztrálja.

Bussy meg van győződve arról, hogy levélírói tehetsége legalább is egyenrangú Mme de Sévignéével. Állandóan ismétlődő téma egymás leveleinek dicséretése, számtalan helyen mondják el levélírói módszerük apró titkait. Művészetük megítélésében az első komoly szó Bussy-Rabutin *Mémoires*-jának<sup>8</sup> (1696) megjelentése és *Levelei* (1697) első ízben történt kiadása után Bayle<sup>9</sup> 1698. dec. 4-én írt levelében hangzott el Mme de

<sup>6</sup> Mme de Sévigné-ről rajzolt maliciózus portréja miatt barátságuk 1658 és 1668 között megszakad, levelezésük is szünetel. Később Bussy udvarló leveleire válaszolva Mme de Sévigné néha céloz erre a mozzanatra.

<sup>7</sup> Gustave Lanson: *L'Art de la Prose*. Paris p. 92.

<sup>8</sup> Bussy: *Mémoires*-jai 1666 szeptemberében végződnek, 1693-ig életéről leveleiben számol be. Mme de Sévigné-vel váltott több levele az emlékiratokban is megtalálható. Bussy a kapott és írt levelekről kópiákat készített, s egy részük némi módosításokkal, dátum változtatásokkal emlékirataiban is megjelent. Az előkerült eredeti levelekből állították helyre a végleges szöveget.

<sup>9</sup> A levelek viszonylag kis száma ellenére Bayle felfedezte Mme de Sévigné művészi értékét „Qui doute que les Lettres de Mme de Sévigné ne soient meilleures que celles de M. de Rabutin? Cette dame avait bien du sens et de l'esprit... Elle mérite une place parmi les femmes illustres de notre siècle. M. Perrault ne fera-t-il pas un livre pour elles aussi bien que pour les hommes?”

Sévigné javára. Bussy levelei a századfordulón igen népszerűek voltak, melyet nemcsak első kiadásának előszava,<sup>10</sup> hanem az egymást követő újabb leveleket tartalmazó kötetek is bizonyítanak. Hozzájárulhatott ehhez a sikerhez az a tény, hogy négy kötetben megjelent levelezésének első két kötete kizárólag a Mme de Sévignével folytatott levélváltás nem teljes anyagát ölelte fel. Így történt, hogy Mme de Sévigné leveleinek első töredékes önálló kiadásáig (1726) tizenegy kiadásban látott napvilágot unokatestvérével folytatott levelezése.<sup>11</sup>

### 3

Mme de Sévigné életművét a szakirodalom oly kimerítően feldolgozta, hogy Sainte-Beuve is kénytelen volt megállapítani arcképének bevezetőjében „úgy látszik, mintha már minden elmondhatót elmondtak volna róla, s a részletek valóban ki vannak merítve”.<sup>12</sup> Mégis ő az első, aki Mme de Sévigné alakját és művészetét nem elszigetelten, hanem a társadalmi összefüggések és az irodalmi nyelvi fejlődés árnyaltabb felfogásának nézőpontjából vizsgálja. Ahány tanulmány, annyi változat, Brunetiére és Faguet, Lanson és Daniel Mornet nem minden ponton jutnak közös nevezőre. Legújabban Antoine Adam adott a korábbi kutatásokra támaszkodva

történelmileg erőteljesebben körvonalozott képet róla.

Leveleinek művészi jellemzéséhez csak egyéniségén keresztül lehet közeledni, amelyet sajátos osztályhelyzetén alapuló világnézete és kiváló egyéni adottságainak összhangja határoz meg. Antoine Adam<sup>13</sup> az elítélő véleményekkel szemben igyekszik mentegetni az alsóbretagne-i parasztlázadás kegyetlen megtorlásáról, a parasztok akasztásáról rajzolt, mosolygó sorait, mondván, hogy Mme de Sévigné felülemelkedett kora előítéletein és az erősödő cenzúra félrevezetésére fejezhette ki magát női lelkületéhez nem illő módon. (1675. szeptember 11-i és 1676. január 5-i levél.) Céloz arra, hogy ő is a Fronde nemzedékéhez tartozott, s az abszolút monarchiához való hűsége nem zárta ki a leveleiben fel-felbukkanó nemesi illúziókat. Bizonyos, hogy Mme de Sévigné erős nemesi szemléletéből fakad a levelekben megnyilvánuló előítélete a király történetírójával, a polgár Racine-nal szemben, mert, mint mondja, ő maga nemes emberrel íratná meg családjá történetét. (1677. nov. 3-i levél.) Innen táplálkozik a század első felében gyökerező ízlése, Corneille és hősei iránti mély rokonszenve és Racine műveivel szembeni fenntartása.

A nemesi világhéphez tartozik az Isten mindent jól elrendező bölcsességében és akaratában való janzenista

<sup>10</sup> *Les Lettres de Messire Roger de Rabutin, comte de Bussy*. Paris 1714. Nouvelle éd. Première partie. (MTA könyvtár.) „On peut dire, sans dessein d'imposer à personne, que le style simple, noble, délicat, et naturel qu'on trouve dans les lettres de feu monsieur le comte de Bussy, les rendent des originaux en ce genre d'écrire, où personne n'a encore atteint. Un autre agrément unique de ce recueil, c'est qu'il est diversifié par des réponses qui ont aussi leurs beautés, . . .”

<sup>11</sup> 1697 (Paris), 1698 (contrefaçon de Hollande), 1700 (contrefaçon avec les réponses et des nouvelles lettres qui n'étaient pas dans les précédentes), 1706 (ugyanaz), 1706 (Paris), 1709 (Paris Nouvelles lettres), 1710 (Paris contrefaçon de Hollande), 1714 (ugyanaz. Az első kötet 1666—1681-ig terjed.), 1716 (Nouvelles lettres), 1720 (Paris), 1721 (Paris. Ebben 128 levél van Mme de Sévigné-től és 151 Bussy-től Mme de Sévigné-nek írva (Eötvös Könyvtár).

<sup>12</sup> *Arcképek az újkori francia társadalomból*. Budapest 1888. 207. l.

<sup>13</sup> i. m. p. 161.

mélységű megnyugvása és az udvari erkölcsök fölé emelkedő kivételesen erényes életmódja. „Il faut donc laisser faire Dieu . . . et regarder sans cesse sa volonté et sa providence”, fejtegeti és idézi Pascal, Nicole és Arnould műveit Bussynek küldött leveleiben. A végzetszerű gondviselés vallása, amely egész hitének alapja, menedéket, megnyugvást és derűt sugároz életébe s erre mint leveleiből kiderül, szüksége is volt. „Il faut regarder la volonté de Dieu bien fixement pour envisager sans désespoir tout ce que je vois.” Egyre erősödő vallásos rezignációjába bizonyos fatalizmus is keveredik, s egy 1680. július 14-én kelt levelében fenntartás nélkül magáévá teszi az isteni elrendelésnek augustinusi predesztinációs tanát. Mélységesen hívő, de nem „dévot”, a szenteskedő pietást nem szívelte. Fogékony szelleme egyaránt esodálja Nicole-t és Pascalt s a jezsuita Bourdaloue prédikációit, nem mindig eszméikért, inkább lebilincselő stílusukért. Teológiája janzenista, de nem követi szigorú életmódjukat s élvezettel olvassa az általuk elítélt írásokat, Montaigne-t, Descartes-ot stb. Az antik irodalmon nevelkedett szelleme, az olasz és spanyol műveken finomuló ízlése a mintegy szereppé váló vallásos magatartástól nem korlátozva bontakozik ki leveleiben.

Mme de Sévigné társadalmi helyzete és miliője szinte kínálkozott a levélírás rendszeresítésére. A XVII. század távol állott attól, hogy békés legyen, nem volt ment a politikai és vallási egyenetlenségtől, az arisztokráta összeesküvésektől és felkelésektől, a parasztlázadásoktól és azoknak a királyi csapatok által történt brutális megtorlásától, külháborúktól és invázióktól. De a levélműfaj kiváló művelőinek kis köre aránylag csendben és békében élt. A század eleje óta módosuló, de lényegében nem változó tétlen életforma egyáltalán

nem gátolta a politikai, irodalmi, vallási mozgalmak és polémiák követését, sőt alkalmas volt azok tüzetes megfigyelésére s levéltémául kínálkozva első jelentkezési formájukban történő megörökítésére.

A fentiek mellett még egy történelmileg meghatározott szubjektív tényezőt kell megjelölni. Mme de Sévigné eszmevilága, és a női lélek finom adottságaival átszőtt egyénisége tökéletes kifejező formáját a levélműfajban találta meg. Az egyéniség ilyen közvetlen előtérbe kerülése nem általános jelenség a XVII. század irodalmi alkotásaiban. A középkori gúzsbakötöttségtől a reneszánszszal megszabaduló lírai „én” a XVII. század elején már Malherbe-bel alárendeltetett egy hierarchiának s ez bizonyos nyelvi és stílusbeli személytelenséget idézett elő. A költő és az író az abszolút hatalom legalávetettebb embere lesz, a tekintély alkotórésze. Ebben keresendő az író és a valóság közti konfliktus oka, a színlelő és hódoló magatartásnak s az eredeti alkotó ösztönnek belső küzdelme. Az irodalom szellemén kezdetben az Akadémia, a század vége felé erősödő nemesi diktatúra idején pedig a Bastille öröködik. A század első felére jellemző corneille-i hősök még bele nyugszanak abba — más kiút nem lévén —, hogy a nemesi heroizmus és az egyéni érzelmek konfliktusában az abszolút tekintélyt, a királyt illesse a végső szó joga. Racine szenvedélyes alakjai már áttörnek a határokat, amelyek a múlt arisztokráta eszmeisége és a politikai megfontolások az érzelmek ösöprő kitörése elé korlátként emeltek. A politikai raison elveszti mindenhatóságát, s Racine tudatosan sűrített pszichológiai analízise az érzelmek teljes egyensúlyával és az egyén felülkerekedésével végződik, előre vetítve a XVIII. század polgári jellegű művészetének irányát.

Valami ehhez hasonló történik,

zajlik le a nemesi előítéletekkel telt, de független pozíciójú Mme de Sévigné belső világában is. E művészi lehetőségeket rejtő folyamatban spontánul oldódik fel ritka női tehetsége s ha a szabadabb formát kereső szenvedély nem is törí át kardinális pontokon a nemesi világréteget, új stílt, szubjektív hangot teremtve természetes erővel tör fel és uralkodik levelein, nemegyszer szokatlanul meleg lírai hangulatban. Így válnak igazán érthetővé azok a jellemvonások, melyeket levelezésének tulajdonítanak: az eredetiség, az egyszerűség, a képzeletgazdagság, a spontaneitás és pszichológiai erényei. Hasonlóan Racine nyelvének funkciójához, az ő nyelvi eszközének is az az értéke, hogy reális használaton alapul, és egy élő organizmus minden gazdagságával és hajlékonyságával emelkedik felül a pusztán társalgási tónuson. Stílusára oly jellemző egyéniségét nem Mignard hódoló udvari színei, hanem Nanteuil pasztellje örökítette meg élethűen.

A kezdeti hatásokon túljutva Mme de Sévigné szakít a balzaci és voiture-i hagyományos levélstílussal, s megteremt a levél irodalmilag legértékesebb változatának, a „lettre familière”-nek, végleges formáját. Leveleiben nincs szó tudatos társadalomábrázolásról, mindent megír, amit élőszóval is elmondana távoli ismerőseinek. Elmondja azt is, ha nincs mondanivalója, semmi sem idegen a levélírástól, minden tárgy „un beau sujet de raisonner et de parler éternellement. C'est ce que nous faisons jour et nuit, soir et matin, sans fin, sans cesse, et nous espérons que vous en ferez autant.” (1670. dec. 19-i levél.) A párizsi élet krónikájában a politikai, művészeti élet eseményei egy levélen belül is keverednek a magánélet apró mozzanataival. Vallási reflexiók és anekdoták, könyvek ismertetése és ajánlása éppúgy ide tartoznak, mint az utazásairól, vidéki

tartózkodásairól írt részletes beszámoló és a vidéki erkölcsök festése, a líraiságba hajló szokatlanul új természetleírások, a kapott vagy elküldött levelekre vonatkozó megjegyzések és mindenekelőtt az egész életét betöltő, szinte betegesen erős, a leánya jövője felett féltékenyen őrködő anyai szeretet ezerféle megnyilvánulása. A levelezés és a társalgás természetes magatartássá vált, nem értekeznek többé keresve keresett tárgyakon, hanem irodalmi, zenei, színházi eseményekről, családi látogatásokról és érkezett levelekről, s nem ritkán erkölcsi, történelmi vagy népszerű tudományos témákról. A modor és az egyéniség külön érdekességet kölcsönöz a csevegéseknek, amelyek a Rambouillet szalonhoz mérten is magas színvonalat jelentenek. A társalgásra és levelezésre egyaránt érvényes Sainte-Beuve finom utalása „művészet volt ez, mit öntudatlanul, és keresetlenül az élet rendes szövetébe szőttek”. (*Archépek*, 214. l.)

Leveleit ösztönösen alkotott esztétikai erényei mellett társadalmi rajza emeli a ma is élő remekművek sorába. Már Sainte-Beuve kiemelte, hogy a kor viszonyait és életét, ha kis körben is, finom és igaz árnyalatokban érezte át s művészi érzékkel örökítette meg. Antoine Adam nem elfogult, mikor azt állítja, hogy levelezésében kora teljesebben tükröződik, mint Molière vagy La Fontaine művében. De Mme de Sévigné nem bírálója, hanem tanúja és festője volt korának, a legközzvetlenebb és a leghitelesebb írásban fennmaradt visszhangja. Nem is véleménye jellemző, hanem az udvari és városi miliőt élénk vetítő leírása. Levelei nem vezetnek be a politika és az udvari intrikák kulisszatitkaiba, a tudományos, irodalmi élet elméleti vitáiba; a „nagy század” klímáját, légkörét, kísérteties kópászatát varázsolják vissza. A kor az ő levelei nélkül is megismerhető, előadásmódja



emeli művét az összes többi kordokumentum fölé.

Mme de Sévigné kitűnően értett az elbeszéléshez, a leíráshoz, a dolgok és személyek festéséhez, tudott improvizálni, elmélyedni, mértékkel précieuse lenni s mindenekelőtt tökélyrel írni. A színekben, kosztümökben oly gazdag kornak felvázolása szabadabb, személyesebb, élénkebb stílust követelt, melyet nem kötnek merev hagyományok, a képzeletet visszatartó formai szabályok. A Racine-nal tökélyre emelkedett klasszikus nyelven belül él a Rabelais, Montaigne, Molière és La Fontaine képzeletgazdag, a részletek megvilágításában oly leleményes nyelvi árama, amely hívebben követi a gondolat ébredését és menetét, Mme de Sévigné friss impresszióit, a hangulat pillanatnyi szeszélyeit. Mint jelentős irodalmi újdonságot fogalmazza meg Sainte-Beuve és Lanson után Antoine Adam is: „Ce qui est neuf chez elle, ce qui, en son siècle, est unique, c'est que dans ses récits et dans ses descriptions elle s'adresse directement à notre imagination et donne, non pas l'explication, mais l'impression toute vive et directe des choses. C'est pour cette raison que Proust voyait en elle une grande artiste et qu'il la comparait à Elstir, c'est-à-dire à Claude Monet et, d'une façon générale, aux maîtres de l'impressionisme. (p. 169.) Mme de Sévigné intuitív zsenije a francia irodalom különös eredeti jellegét képviseli, melyről Proust *La Prisonnière*-ben ezt írja: „Il arrive que Mme de Sévigné, comme Elstir, comme Dostoiewski, au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en commençant par la cause, nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe”.

Tökéletes nyelvezete a francia irodalmi nyelv hatalmas arányú fejlődése nélkül elképzelhetetlen lenne. A francia nyelv már teljesen nemzeti

nyelvvé vált, közérthető lett, mentes a régi és a reformokból visszamaradó elavult elemektől. A XVII. század irodalmi nyelve azonban nem egyöntetű. A teoretikusok is megkülönböztetnek műfajokat, amelyeknek jól körülhatárolható nyelve, szokínese, stílusa és mondattípusa. A hatvanas években megállapodó irodalmi nyelvben az ún. klasszicizmust tartják a poétika nyelvi jellemzőjének. A próza ehhez képest kevésbé tűnik művészinak. Nehézkesebb, mivel nemcsak irodalmi, művészi ábrázolásra szolgál, hanem a latinról franciává váló tudományos nyelvezet és a teológia eszköze is. Az irodalmi próza századvégi állapotához mérten Mme de Sévigné levelei kiemelkedően előkelő helyet foglalnak el, s ezáltal kerül ő spontán művészi teljesítményével is a nagy klasszikusokkal egyvonalba. Általános az a nézet, hogy nyelvében megelőzte korát, úgy ír, mint Voltaire fog írni legjobb óráiban, oly spontánul és oly érzékeny impressziókkal, amit Voltaire sem tudott elérni.

Kortársai a levélírás példaképének tekintették, és nemcsak utánózni próbálták, hanem csodálták is. Abban az időben, amikor Chapelain, Conrart és Vaugelas erőfeszítései után az igazi írói erénynek a szabályosságot tartották, úgy vélték, hogy a levél is alá van vetve a szabályoknak, a szerkesztés, a nyelv és a hang egységének, a szórakoztató vagy nevelő célnak, az ékesszóló és szónoki eleganciának. Mme de Sévigné teljesen felborította a műfaj irodalmi szabályairól vallott nézeteket. A levélműfaj törvénye, hogy ne tűrjön szabályokat, csak egyet, minden utat szabadon hagyni, hogy a levélíró „énje” a legtermészetesebb módon nyilatkozhasson meg. „J'écris si vite, que je ne le sens pas... Je suis tellement libertine, quand j'écris, que le premier ton que je prends règne tout du long de ma lettre. Il serait à souhaiter que ma

pauvre plume, galopant comme elle fait, galopât au moins sur le bon pied... J'écris vite, et cela sort brusquement de mon imagination." — írja 1680. május 18-i levelében. A szabályok, amelyeket régebben a levél műfajnak tulajdonítottak, nem egyebek, mint a morál, az illem szabályai, melyeket nemcsak akkor követnek, ha levelet írnak, hanem az udvari, társasági élet minden területén. Kezdetről fogva azért kell szépen és választékosan írni, mert az „honnéte homme” eszménye kötelez, és nem azért, mert az a levélírás elsődleges törvénye. A kettő mégis összeesik a „désir de plaire” (tetszenivágyás) uralma idején, s ez ad szabad teret a művészi adottságokkal rendelkező hölgyeknek, hogy a levélműfaj eredeti korszakában felülmúlják a férfi levélírókat. Minden, ami a spontaneitást gátolja, az elvontság, az analízis, az elméletieskedés, a mesterkélttség ártalmára válik a levélműfajnak. A szenvedély, a tetszenivágyás, az érzelmek közvetlen játékos kifejezése, a könnyed szellem és csapongó képzelet, a művelt női magatartás minden kelléke a levél díszes öltözetéhez tartozik. Annyi levélmodell, ahány karakter — írja Pascal, minden levél az egyéniség közvetlen kifejezője.

Voltak, akik azt a véleményt is megkockáztatták, hogy a műfaj irodalmi értelemben vett fogalma szerint nem is lehet levélműfajról és levélíró művészetről beszélni. Lanson a „genre oral” elnevezést ajánlaná, de belefoglalná az összes beszédformákat. Újszerűen megfogalmazott véleménye<sup>14</sup> mellett azonban fenntartja az elfogadott terminusokat. A régi és mai értelemben vett tudatos szándék hiánya nem zárhatja ki a művészi alkotás létrejöttét, figyelembe véve

a korszak jellegzetességeit, melyeket Brunetière<sup>15</sup> helyesen és meggyőzően érzékeltetett. (maturité de la langue, l'intention de faire oeuvre d'art.) Mme de Sévigné nagy író, anélkül, hogy erre ő maga igényt tartott volna, s a klasszicista szabályok őrei elismerték volna.

A levelek kéziratát és helyesírását kevesen tették vizsgálat tárgyává. A század elején a helyesírás szabályai még nem voltak meghatározva, írók, nyomdászok, hivatalos és magánlevelezők ortográfiája teljesen különböző volt. A grammatikusok és írók egyszerűsítő és egységesítő kísérletei mellett Somaize szótára szerint az egyik précieuse szalon hölgyei is új rendszerrel próbálkoztak meg, „hogy a nők is olyan kifogástalanul és biztosan írhasanak, mint a férfiak”. A század végére Richelet szótárának egyszerűsített helyesírása és az Akadémia által elfogadott régi írásmód alapján kialakult az első elég szabadon értelmezett helyesírás. Az írók fordítottak rá legkevesebb gondot, mondván, hogy az a nyomdászok dolga. A francia és a külföldi (genfi, hágai, rotterdami, brüsszeli) nyomdászok versengése, részlegesen és önkényesen alkalmazott hasznos reformjai azonban teljesen összekeverték a hivatalos szabályokat.

Érdekes megjegyezni mint korjelenséget, hogy Mme de Sévigné, akinek helyesírása különlegesség számba ment, azt írja Mme de Grignannak, hogy unokája, „Pauline helyesírása kifogástalan”. (1689. május 11.) Mme de Sévigné írásmódja híven tükrözi áradó stílusát. Alig akad egy-két törlés vagy áthúzott sor, a központozás néhány gondatlanul odavetett vesszőre csökken, melyeket „petites raies”-nek nevez, velük akar figyel-

<sup>14</sup> *Choix de lettres du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris. s. d. Introduction.

<sup>15</sup> *Histoire de la littérature française classique (1515—1830)*. Paris 1912. Tome second. XVII<sup>e</sup> siècle.

met és gondolatot ébreszteni. Valójában a szavak intonációjának és szárnyalásának kifejezői, hangsúlyának és csevegő modorának három évszázad múltán nehezen megfejthető kulcsai. Levelei hemzsegnak a hibáktól, nagybetűt alig használ, még levélkezdetben sem; jellemző a szavak láncszerű összevonása, akárcsak Mme de Grignannál. Írása könnyed, a sorok levegősek, nyoma sincs nála a Bussy-Rabutinnél elengedhetetlen ráérő sorkiegyenlítő vonásoknak. Bussy írása korában is ritka eleganciáról tanúskodott, a gondosságon is túlmutató formás kis és nagybetűivel, arányos soraival és a szavakon belül a betűk csoportosításával. Az ő helyesírása sem egyértelmű, de távolról sem olyan szeszélyes, mint Mme de Sévignéé.<sup>16</sup>

A magánúton vagy nyilvánosan küldött levelek formailag azonosak voltak, kezdetben egész nagy, később kecsesebb, díszesebb formátumban. A korábban pecsétes fonállal lezárt levelet később a század folyamán borítékba helyezték, főleg, ha hölgyeknek szolt. A keltezés általában a levél végén szerepel az évszám és a helynév megjelölésének gyakori elhagyásával. Mme de Sévigné leveleiben a keltezés teljesen változó, Bussy-nél általában a levél elején egészen pontos.

Mme de Sévigné a század utolsó nagy levélírójával egyetlen levelet sem váltott. Mme de Maintenon, ellentétben Mme de Sévigné függetlenségével, hivatalos személynek számított, a király első bizalmasának. Királynőis szerepe, a jezsuitizmustól táplált, túlzott áhitatra hajlamos egyénisége híven fejeződik ki leveleiben, amelyeknek hangja teljesen elfordult a Voiture—Bussy—Mme de Sévigné

levélstílusától. Familiáris és személyét érintő levelei még megőriznek valamit Scarron özvegyének hangjából, művelt egyszerűségéből és közvetlenségéből. A gyóntatójához, Gobe-lin abbéhoz írt leveleinek intimitása, lelki üdvéért való szüntelen aggódása és lelki megrázkódtatásai, kiábrándultsága<sup>17</sup> komoly, sötét Kvietista árnyalatot adnak stílusának. Politikai, vallási és más személyes jellegű leveleire jellemző a kimértség, rövideg és a leírt szavak gondos megfontolása, zárkózottsága. Nagy terjedelmű levelezésének fontos részét alkotják a leányok nevelésével kapcsolatos írásai, amelyeknek elsősorban társadalomtörténeti érdekük emelendő ki. Levelei az abszolút királyság kabinetjének legtitkosabb szálaihoz is elvezetnek, megbízható kortörténeti források. Kevésé feltárt életműve azonban a levélműfaj fejlődésének szempontjából nem továbbjutást, hanem kitérőt jelent, mert a levél a XVIII. században nem az ő változatának folytatása lesz.

#### 4

A levél útja Mme de Maintenonnal nem zárul le, a századvégi átalakulásnak a levélműfajban is megvannak a képviselői. A libertinus Ninon de Lenclos és Saint-Évremond, a szkeptikus Bayle és a független Hamilton eszmeileg és nyelvileg már Voltaire százada felé mutat. Az abszolút monarchia hanyatlásával és az osztályharc erősödésével járó eszmei harc lecsapódása a levélirodalomban kitűnően megfigyelhető. Az irodalmi kultúra elterjesztésében oly nagy szerepet játszó szalonokban a tudomány éppen annyira divatba jön, mint a

<sup>16</sup> *Lettres de Mme de Sévigné de sa famille et de ses amis*. Album. Paris 1868.

<sup>17</sup> „Je meurs de tristesse dans une fortune qu'on aurait peine à s'imaginer... Je me trouve dans un état à en avoir, comme on dit, jusqu'à la gorge.”

szépirodalom, mindenekelőtt La Fontaine barátnőjének, Mme de Sablièrenek környezetében. A cartésianus és atomista áramlat, a módszeres, egyben mechanikus elméletek hatása felmérhetetlen az irodalom fejlődése szempontjából. A szerzők közvetlenül vagy közvetve a tudományos gondolkodás olyan atmoszférájában élnek, mely a korábbi világképet alapjaiban támadja meg. Descartes metódusa után a libertinusok a pyrrhonizmust és epikureizmust magasztalják. A klasszikus „raison” a polgári filozófia erejével szemben elveszti biztonságát, megrendül a régi eszmék rendjébe vetett hit. Az éppen hogy megszilárdult nemzeti ízlés, a letisztult olasz és spanyol hatások nyomába angol és holland áramlatok érkeznek, a földrajzi, történelmi, filozófiai érdeklődés az egyetemes tudás felé tör. A közönség széles és soknemű, a vallássságba hajló Racine-t éppúgy hallgatja, mint az ateista Fontenelle vagy a kenetes Fénelon szavait. Bayle, Locke, Leibniz már azt a közönséget készíti elő, amely Voltaire-t fogja csodálni. Michel Levasseur 1688-ban érdekesen fogalmazza meg ezt a folyamatot.<sup>18</sup> A század második felében a levélirodalomban uralkodó női befolyás az új filozófiában<sup>19</sup> is keresendő, mely a középkorból fennmaradó s a reneszánszot is túlélő, a nők alsóbbrendűségét igazoló tételeket megingatta. A nyolcvanas években bekövetkező erős királyi cenzúra, a tudományos és a polgári filozófiai nézetek képviselőivel szemben alkalmazott szankciók, a jezsuitizmusba merevedő abszolút hatalom nem aka-

dályozhatta meg a bomlási folyamatot.

A levélműfaj nem avult el az átmeneti évtizedekben. A filozófiai és kritikai szellem fokozatos megjelenése elsősorban tartalmi, s ezt követően nyelvi és stílusbeli módosulást eredményez. A műfajt meghatározó „conversation écrite” jellege azonban megmarad, de már nem elsősorban a nemesi világnézet tükrözője lesz. Mme du Deffand vagy Mme de Lespinasse levelei művészi színvonal és eszközei tekintetében nem érik el Mme de Sévigné remekeit, a levélműfaj azonban kilép a nemesi világ keretéből, hogy a regénnyel, a többi műfajt megelőzve, a polgári eszme harc eszközüvé váljon. A XVIII. század első felében a levélben is tapasztalható a „nagy század” felbomló eszmevilágának továbbélése; a Richelet-féle levélgyűjtemény sorozatos kiadásában a régi válogatások előszavaiban a levélírás új igénye is feltalálható az előző kor fennkölt stílusát bíráló megjegyzésekben.

Voltaire már érthetetlennek tartja azt a rajongást, mely Guez de Balzac nyelvét a maga idejében közcsodálat tárgyává tette. A nagy levelezők által látogatott híres szalonokban, ahol a társalgási tőke az előző századot is túlszárnyalta, a „goût de raison” új jelentést nyer a „désir de vérité” bevezetésével. Az egyes társaságok sajátos arculata, a szalonok differenciált szelleme a társadalom egyre élesebb tagozódását tükrözi. A művészetek, a kultúra, a tudomány terén, a színelv osztályszövetség felbomlása után a gazdasági-politikai harc függvénye-

<sup>18</sup> *De la véritable religion*, 1688. Préface. „Az ember csak az ész, a jó ízlés erejéből mond ítéletet, azoknak az előnyös helyzetéből, akik felül tudnak emelkedni a nevelés és a társadalom előítéletein, amelyekbe bele születtek. A pyrrhonizmus hódít mindenütt, azt mondják, hogy a szellemi nyíltság abban áll, hogy nem hisznek könnyen és tudnak kételkedni a dolgok több vonatkozásában.”

<sup>19</sup> Henri Busson: *La religion des classiques* (1660—1685). Paris 1948. Mme de Sévigné és a cartézianizmus; Mme de Grignannak és Bussynek írott levelei. Antoine Adam. Tome V. La fin de l'école classique 1680—1715. 1956. p. 20.

ként a kezdeményezés mindjobban a polgárság kezébe megy át. A levél XVIII. századi igazi hivatását Voltaire csaknem hatszáz mindenféle rendű és rangú levelezője és mintegy tízezer darabból álló levelezése jelzi. A levelek mint a filozófiai-társadalmi eszmék terjesztői Montesquieu *Perzsa leveleivel*, Diderot *Levelek a Vakokról* és Voltaire *Angol vagy Filozófiai leveleiben* (1734) kiemelkedő szerepre emelkednek.

A Voltaire-hez vezető átmenet már a harmincas években is érzhető. Nem egészen érthető, mi vezethette Brunettière-t<sup>20</sup> arra a megalapozatlan gondolatra, hogy Mme de Sévigné műve éppen erre az időpontra kerüljön egy esetleges nagyobb összefoglalásban. Brunettière abból kiindulva, hogy Mme de Sévigné levelei önállóan 1725, és 1734-ben jelentek meg első ízben, azt írja: „Mme de Sévigné leveleit 1734 táján helyezném el, és idekapcsolnám azt a vetélkedést, mely ettől kezdve észlelhető a levéltudományban nagyszámú szellemes hölgy dicsekvő részvételével.” (p. V.) Brunettière történetietlen rendszerező elve Mme de Sévigné leveleit új környezetben teljesen érthetlenné tenné, mert ő a XVII. századi levélműfaj betetőző képviselője, és művésze csak saját kora történelmi és irodalmi tényezőinek segítségével határozható meg.

## 5

A levélműfaj helye a XVII. század jelenlegi irodalmi rendszerezésében nincs pontosan kijelölve. A tanulmányok és összefoglalók általában ezt a kérdést nem érintik, Mme de Sévigné-ről leggyakrabban mint a nagy klasszikus írók egyikéről emlékeznek meg. A francia klasszicizmus doktri-

nájának összefoglalásakor<sup>21</sup> azonban az derült ki, hogy a levélműfaj nem tartozik a klasszicizmus fogalmával meghatározott irodalmi iskola tervébe. Nyilvánvaló, a klasszicizmus doktrinája nem foglalja magába a XVII. század irodalmi elméleteinek egészét. A klasszicizmus kialakulása felé vezető átmenetként elkönyvelt első fél századot a barokk kezdi elfoglalni. A preciositét újabban úgy fogják fel, melyet a klasszicizmus nem oltott ki, hanem vele együtt él a század második felében, mint azzal rokonítható, de attól el is térő irányzat. A libertinage, amelynek irodalmi megnyilatkozásai eszméileg, és stílusbelileg nem mindig azonosíthatók a barokk vagy a klasszicizmus valamilyen változatával, szintén jelen van Théophile de Viau, La Mothe le Vayer, Charron és Saint-Évremond képviselőiben. Ha a levél nem sorolandó a klasszicista műfajok közé azonos kormeghatározójuk ellenére, hol helyezhető el az irodalom rendszerében?

A klasszicizmus meghatározásának kérdésére a levélműfaj tárgyalásakor lehetetlen érdemileg kitérni. Bray koncepciója régi irodalomelméleti hagyományokon alapszik s szakkörökben elfogadott álláspont. „La doctrine classique ne s'occupe que de la poésie, c'est-à-dire des genres qui chez les anciens étaient écrits en vers. Épopée, tragédie, comédie et genres mixtes, poésie lyrique, bucolique et satirique, voilà son objet, joignons-y le roman, pour ceux qui l'apparentent à épopée. Par doctrine classique nous entendons la poétique.” (p. II.) René Bray előre bocsátja, hogy a levél, a dialógus, az ékesszólás is lehetnek doktrina tárgyai, de sem Arisztotelész, sem Scaliger, sem Boileau nem fordították figyelmüket ez irányba. A

<sup>20</sup> *Manuel de l'Histoire de la Littérature française*. Paris 1898.

<sup>21</sup> René Bray: *La formation de la doctrine classique en France*. Paris 1951. (1927.)

teljesen formai jegyekre támaszkodó elmélet igazolására a maga számára ésszerűnek látszó okokat hoz fel a szerző. A retorikának pl. — de mondhatnánk a levélnek is — egészen mások a szabályai, és eltérő elveken nyugszanak, céljaik is különbözők, és a történetük is teljesen független a poétika történetétől. Ha van egy klasszikus retorika — mondja Bray — az nem tárgya a tanulmányának, azaz a klasszicizmusnak. „De même les théoriciens ne s'occupent pas de la lettre, du dialogue, des maximes, etc., c'est-à-dire des formes littéraires en prose, elles peuvent entrer dans l'art, elles n'appartiennent pas essentiellement à l'art. L'art littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle, c'est la poésie” (p. II).

Az irodalmi rendszerezés nem nyugodhat a mondanivalótól függetlenül csoportosított elméleteken és műfaji szabályokon, mert a művészi alkotó folyamat egészéből kell az irodalom általános fejlődését is tükröző elmé-

letét megalkotnia, akár a reneszánsz, akár a klasszicizmus, vagy a romantikáról legyen is szó. Márpedig, ha a klasszicizmus fogalmi körébe tartozó és az onnan kirekesztett irodalmat a társadalmi-irodalmi fejlődés alapján vizsgálónk, kiütköznének e meghatározás hátrányai és korlátai, s a klasszicizmus mint kitágított, egyszersmind leszűkített formai gyűjtőfogalom a mai jelentésében clavultnak bizonyulna. Mivel a tanulmány a francia klasszicizmus irodalomelméleti revíziójának szükségességére csak figyelmeztetni kíván, a levélműfaj elhelyezésének kérdésében fenntartással fogadja a klasszicizmuson kívülmaradó klasszikus levélforma létezését, abban a reményben, hogy a XVII. századi francia irodalom rendszerezésének felülvizsgálására előbb vagy utóbb sor kerül. A nagy levélírók közül Balzac és Voiture a barokkot, Bussy-Rabutin és Mme de Sévigné a klasszicizmust képviselhetné egy újabb felosztásban.

## I. HOPP: LE GENRE ÉPISTOLAIRE DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

Cet essai est, à proprement parler, une étude préliminaire à une monographie postérieure, qui traitera de la formation et des caractéristiques du genre et de la littérature épistolaires hongrois. Bien que non uniformément, l'histoire littéraire hongroise est cependant d'avis, que le genre épistolaire a pu naître en Hongrie sous l'impulsion et suivant l'exemple des épîtres françaises. Cette hypothèse est fort plausible, puisque Kelemen Mikes, auteur des „Lettres de Turquie”, usa de nombreux motifs caractérisant le style épistolaire français, probablement des passages intéressants de la correspondance de Madame de Sévigné et de Bussy-Rabutin. Mikes, en tant que camériste du souverain François II Rákóczi, passa plusieurs années à Paris au commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, avant de s'installer en Turquie.

Les auteurs de panoramas de la littérature française, voulant présenter et ordonner les riches matériaux à leur disposition, n'attribuent pas grande importance en général aux problèmes du genre épistolaire. Il est donc opportun de concentrer l'attention sur les questions de la formation et du développement du genre et, par cela, d'approfondir l'examen des corrélations littéraires et sociales de l'épître classique atteignant à la perfection artistique. D'après notre essai, la littérature épistolaire d'avant le XVII<sup>e</sup> siècle approche de la formation du genre à l'époque de la Renaissance. On peut mentionner l'épître, comme genre distinct de la littérature française à partir du commencement du XVII<sup>e</sup> siècle, quand la forme épistolaire devient le moyen d'expression adéquat d'une classe sociale bien déterminée. C'est-à-dire que — différant de sa fonction communément comprise — la lettre devient le porte-parole par excellence des opinions d'une collectivité historiquement formée. Le genre épistolaire fait partie intégrale de l'évolution littéraire, bien que les conditions de sa création ne correspondent pas en tous points à celles de la

naissance d'autres genres classiques. C'est pour cela qu'il faut veiller — outre aux corrélations littéraires générales — aux nuances du genre en tant que motifs de goût inspirés par l'époque, ainsi qu'aux caractéristiques linguistiques se rapportant à une classe sociale distincte. Du point de vue de l'évolution chronologique du genre, notre essai traite en détails les principaux types d'épistoliers : Jean-Louis, seigneur de Balzac, Vincent Voiture, Marie de Chantal, Madame de Sévigné, ainsi que l'écrivain de premier ordre, type intermédiaire entre Voiture et Madame de Sévigné : Roger de Rabutin, comte de Bussy ; enfin la dernière figure féminine éminente du siècle, Françoise d'Aubigné, Madame de Maintenon. L'auteur de cet essai a utilisé tout premièrement les œuvres accessibles les plus récentes des dernières décades de l'histoire littéraire française, mais n'a pas négligé pour autant les essais du siècle passé et les sources de l'époque.

MIHÁLYI GÁBOR

## Roger Martin du Gard és a XX. századi „dekadens” irodalom

„Roger Martin du Gard eredetisége abban áll, hogy sikerült művében egyesítenie és egybeolvasztania két olyan irodalmi irányzatot : a naturalistát és a gide-it, amelyek ő előtté külön pályán futottak.” Ramon Fernandez francia kritikus fenti megállapítását Roger Martin du Gard idézi Gide-ről szóló jegyzeteiben azzal a céllal, hogy határozottan visszautasítson és önkényesnek minősítsen minden olyan elméletet, amely művét Gide-ével hozná rokonságba.

A NATURALIZMUS HATÁSÁT (Roger Martin du Gard is, Fernandez is a XIX. századi kritikai realistákra gondol — a polgári kritika, mint ismeretes, gyakorlatilag nem tesz különbséget realizmus és materializmus között.) Roger Martin du Gard nem is tagadja, sőt maga említi ugyanitt, hogyha Gide művei soha nem tartoztak is legkedvesebb olvasmányai közé, annál inkább szereti Tolsztojt, Ibsent, George Eliot-t és másokat. A múlt század realistáinak hatása valóban elég szembeszökő. Széles ív átfogására törekvő szerkesztésmódjuk, a személytelenség és pártatlanság igényével fellépő tudományosságuk, társadalomkritikái, társadalomreformer törekvéseik — sőt még túlzott biologizmusuk, (lelki, sőt társadalmi folyamatok egyoldalú biológiai, fiziológiai magyarázata) valóban jellemzője akár a szélesen epikai ihletésű *Thibault-családnak*, akár az olyan drámáknak, mint a szerelmi élet aberrációit tárgyaló *Un taciturne*-nek.

ROGER MARTIN DU GARDNAK GIDE-ről szóló jegyzeteit olvasva, azonnal szembeötlik, hogy a két ember mennyire különböző természetű : szinte alig érteni, hogy tudtak ilyen mély és őszinte barátságot kötni egymással. Az egyik oldalon hedonizmus és protestáns büntudat közt ingadozó, önmaga kíméletlen megmutatására törekvő lélek, a másik oldalon zárkózott, minden nyilvánosságot kerülő, csak az irodalomnak élő, tudományos szemlélődésre beállított humanista. Roger Martin du Gard úgy tekint Gide-re, mint egy világtűrből földünkre érkezett Mars-lakóra, akinek tanulmányozását, megfigyelését valamire való tudós nem mulaszthatja el. Gide-nek viszont éppen ez a kutató, de minden emberit megértő baráti tekintet ad lehetőséget a számára annyira szükséges kitárulkozásra, önvizsgálatra.

E nagy különbségek ellenére, úgy érezzük, nem egészen légből kapott Ramon Fernandez-nek a gide-i hatásra vonatkozó megfigyelése. De A GIDE-i IRÁNYZAT HATÁSÁRÓL csak a fogalom legtágabb értelmezésében és nem formai, hanem elsősorban TARTALMI vonatkozásában beszélhetünk. Nézetem szerint a „gide-i irányzat” kifejezésen a Balzactól Tolsztojig és innen Romain Rolland-ig és Solohovig terjedő vonallal szemben, a kritikai realistáktól a szocialista realizmus klasszikusáig terjedő irodalommal ellentétben a Dosztojevszkijtől — André Gide-en át Franz Kafkáig, Albert Camus-ig terjedő írók láncá értendő, akiket kritikánk „irracionalistáknak”, „dekadenszeknek” is szokott nevezni. Azzal a megszorítással beszélhetünk tehát a „gide-i irányzat” hatásáról, hogy Roger Martin du Gard-t lényegében ugyanazok a problémák foglalkoztatják, lényegében ugyanazokkal a kérdésekkel küszködik, mint Gide, Kafka vagy Camus, ha a kérdések felvetésének módja, s az arra adott válaszok el térnek is emezektől. Roger Martin du Gard helyzete sok tekintetben emlékeztet Thomas Mannéra. Ismeretes, hogy milyen nagy szerepe van Mann-nál a goethei klasszikus humanista hagyomány mellett a schopenhaueri—nietzschei örökségnek. Thomas Mannban nemcsak a lelkes humanista Settembrini élt, hanem az ördögél cimboráló, zseniális Adrian Leverkühn is.

A gide-i modern dekadens irodalommal való rokonság árulkodó jele az a meglepő tény is, hogy Roger Martin du Gard-t a Gide szellemiségétől annyira áthatott N.R.F. írógárda magáénak vallhatta. A „hivatalos” magyarázat erre a személyi barátság és az írói műgond közös, feltétlen tisztelete. Meggyőződésünk, hogy Roger Martin du Gard-t mélyben húzódo finom hajszálgyököknek eszméileg is összekötötték ezekkel az írókkal. ÚJRA KÉRDÉSESSÉ VÁLIK AZ ANYAGI LÉTEN TÚLI ellenhatásként a XVIII. századi felvilágosodott és a XIX. századi pozitívista szemléletre. Raszkolnyikovot az ateizmus, a materializmus rablógylkossá teszi és csak a krisztusi hitben talál feloldozást. Kafka Joseph K.-ja Istent okolja a hazugságra felépített világréndért, Gide Alissája, a *Porte Etroite* hősnője halálában dőbben csak rá arra, hogy minden lemondása, önmegtágadása értelmetlen volt, mert nemhogy szűk a kapu, hanem egyáltalában kérdéses, hogy van-e, mely Istenhez vezetne.

Istentől, a hitről, a hit elvesztéséről szól a *Jean Barois* is, Roger Martin du Gard első nagy műve. De a pozitívista szellemiségben gyökerező Martin du Gard számára Isten léte, a vallásos hit nem válhat metafizikai, filozófiai problémává. Ő ugyanezt a kérdést sokkal mélyebben, igazabban, széles társadalmi összefüggéseiben veti fel. A *Jean Barois* a XIX. századi pozitívizmus győzelmenek és válságba jutásának regénye. Azt a szellemi fejlődést ábrázolja egy ember életén keresztül, amely a francia szellemi életet a tudományos gondolat erejében bízó Zolától, France-től a claudeli, mauriaci katolikus reneszánszhoz vitte vissza. Igaz, hogy Martin du Gard-nak ezt a stendhali méretű feladatot nem sikerült tökéletesen megoldania. (A *Vörös és fekete* ilyen regény. Julien Sorel tragédiája valóban átfogja egy egész nemzedék útvesztését.) Szép és meggyőző Jean Barois hitvesztésének a leírása: egy szabad szellem magára ébred, — rádöbben, hogy milyen hamis és szűk börtön rácsai közé zárták őt a dogmák. Szimbolikus magyarázatokkal, kompromisszumokkal kísérletezik — hogy aztán belássa — értelem és dogma nem összeháthatók. A regény eszmei és művészi csúcspontja, a Droyfus igazságaért vívott harc, amely szimbólumává válik mindazoknak az eszméknek, amelyekért szabad embernek érdemes élnie. Az elhullást, az összeomlást a regény utolsó harmadát Martin du Gard már nem tudta ugyanilyen meggyőzően indokolni (ez radikális, polgári, humanista álláspontjáról nem is lett volna lehetséges). Beéri olyan szépcn hangzó, de túlságosan általános igazságokkal: hogy ez a nemzedék befejezte a maga feladatát, tetőpontra jutott, amelyet az alászállásnak kell szükségszerűen követnie, hogy az újbóli, a felfelé haladás már a következő nemzedékre vár. Egyszerű tényként kell tudomásul vennünk, hogy Barois lányának vallásosságát már nem rendítik meg ugyanazok az érvek, amelyek annak idején felnyitották az igazságra éhes ifjú szemét. Barois megtérésének indokai: öregsége, magánya, túlságosan szubjektívek ahhoz, hogy azok általánosabb következtetések levonására is alkalmasak legyenek. A pozitívista eszmék válságba jutását nem lehet pusztán öregséggel, elfáradással magyarázni. Hogy mégis mely hiányérzetünk a *Jean Barois*-t olvasva, az elsősorban annak köszönhető, hogy a hiányzó érveket az olvasó hozzágondolhatja a regényhez. De vajon ezek még Roger Martin du Gard érvei-e?

A VILÁG ABSZURD, vallják a gide-i vonal írói, akár van Isten, akár nincs. Ha tagadják Istent, akkor a világegyetemet értelmelen elrendező elme hiánya miatt abszurd a világ, ha pedig elismerik Isten létét, akkor kierkegaard-i paradoxonnal az emberi és isteni értelem inkongruenciájából vezetik le a világ abszurditását. Gide Lafcadiója eljut az action gratuite-ig, a semmi által nem motivált eszelekvésig, Camus Meursault-ja a teljes közönyig, hiszen értelmetlen világban az egyén eszelekedeteinek sem lehet értelme. Az értelmetlen világban az egyén teljesen tehetetlen az emberiségre rázúduló katasztrófákkal szemben. Ha eleve okatlan a jégkorszak eljövetele, a pestis, a világháború, akkor az ellene való küzdés is reménytelen. Rieux professzor és társai is hasztalanul küzdenek Camus regényében a pestis ellen, amely váratlanul rászabadult városukra. Ugyanez a világtörténelemmel szembeni tehetetlenség érzése sugárzik ki Franz Kafka regényeiből. K. erőfeszítései, hogy a kastély uraival elismertesse az élethez való jogát, eleve reménytelen, hiszen még az sem bizonyos, hogy van olyan hatóság, amely illetékes volna ilyen elismerések kiadására.

Az egyén tehetetlenségét a világtörténelem nagy eseményeivel szemben a Thibault fiúk is átéli. Hiába Jacques minden hősi erőfeszítése, a háború mozgásba lendülő gyorsvonatát már nem tudja egyedül, gyenge testével feltartóztatni, csak annyit ér el, hogy maga is a kerekek alá kerül. Antoine gázmérgezésben, halálra ítéltén érti meg a háború abszurditását.

Ezt a *Thibault család* írója ugyan sehol sem szögezi le, az írói személytelenség elvéből kiindulva erre nincs is módja, de végső kiesengésében ezt sugallja nagy regénye. Ha a világháború kitörésével vereséget is szenved a szocializmus ügye (Jacques abszurd



halála is ezt szimbolizálja), nincs okunk feltételezni, hogy az író ezzel Jacques szocialista eszméit is diszkreditálni akarta volna.

A MAGÁNY sorsa Jacques Thibaultnak is. De ezt a magányt az író hőse objektív életkörülményeiből vezeti le. Nem úgy mint a gide-i vonal parttalan pesszimizmusha vesző írói, akik az ember magányát örök, megváltozhatatlan sorstragédiának tekintik. Az igaz emberségre vágyó lázadó fiú, a „tékozló fiú” magára marad a nagypolgári családon belül, ahol a gógós apa már csak jótékonyági intézményeivel, saját hírneve öregbítésével törődik, az idősebb fiút, Antoine-t, pedig elfoglalja orvosi karrierjének gondja. De Jacques a svájci forradalmárok közt sem tud teljesen feloldódni, itt sem tudja különállását teljesen feladni, túlságosan sok morális kötöttség tartja őt rabul ahhoz, hogy követni tudja Meynestrel kíméletlen, célratörő forradalmiságát. Roger Martin du Gard azon ritka polgári írók közé tartozik, akik felismerték, hogy a magány rácsalan börtönéből az emberekhez, a tömegekhez a munkásmozgalmon keresztül visz az út. De azt is pontosan látja, hogy a polgári intellektuel számára ez a kapcsolat távolról sem problémák és nehézségek nélkül való.

ETIKAI VÁLSÁG, s nem a család kipusztulása vagy vagyoni tönkremenetele bomlasztja fel a Thibault- és Fontain-családokat, etikai megfontolások fordítják szembe Jacques Thibault-t családjával. Az imperializmus korszakának általános politikai és társadalmi válságát nagy etikai válság is nyomán kíséri. A XIX. századi realisták társadalomkritikai tevékenységükben mindenekelőtt a kapitalizmus teremtette amorális viszonyokat bírálták. Már Balzac azt hánytja a restauráció társadalmának szemére, hogy nem a becsület, tisztesség és igazság, hanem csak a hatalom, a vagyon törvényei érvényesülnek benne. Még Zola is az erkölcs nevében ostromozta Nanájában a prostituált előtt térdelhajtó családi otthont, becsületet felejtő arisztokratákat, gazdag polgárokat, elkényeztetett úrifüfűket. Az imperializmus bekövetkeztével azonban már maguk az erkölcsi normák válnak kérdésessé. Ha nincs isten, ha a világ teljesen abszurd, akkor milyen tartalma lehet a jó és rossz fogalmának? Lehetséges-e egyáltalában erkölcs? André Gide volt egyike azoknak, akik elsőként döbbsentek rá a régi vallás-erkölcsi alapon álló polgári morál használhatatlanságára, elavultságára. A *Nourritures Terrestres*-ben Gide már új individuális morál meghirdetésére tesz kísérletet, és szinte az egész gide-i oeuvre nem más, mint viaskodás a morállal. Az *Immoraliste*-ben például nyíltan a pederszta férj védelmére kel a „tisztességes vallásos” asszonnyal szemben.

Camus írásaiban a morál a világ abszurditásának a tudomásulvétele, a felelősségteljes, tudatos és bátor szembenézés ezzel a kétségbejuttató ténnyel. A kétségbeesés etikája ez, amely megköveteli az emberi helytállást akkor is, ha az cleve reménytelen. Rieux orvos és barátja, Tarrou, tudják, hogy tehetetlenek a pestissel szemben, mégis megteszik mindazt, ami teltető, sőt még annál is többet, Tarrou kötelességteljesítésének áldozata is lesz, s mindezt pusztán azért, mert így követeli a férfibecsület. Ez a morál végül is egy mindent tudomásulvevő, mindent elfogadó, túlságosan is általános humanizmussá tágul ki, amelybe belefér Rambert újságíró dezertálási kísérleteinek a megértése, sőt Camus még a feketézó, pestisből hasznót húzó Cottard-t sem képes elítélni.

Látszólag Jacques Thibault önfeláldozása is teljesen értelmetlen. Meghal, anélkül, hogy háború elleni végső nagy tiltakozását végre tudná hajtani. De végül az Epilógusban értelmet kap Jacques abszurd halála is. Önfeláldozása útmutatás lesz Antoine és Jenny számára, de mindenekelőtt siron túli példa a jövő ígértének, Jean Paulnak, Jacques és Jenny fiának. Martin Du Gard éppen ezzel a szélsőségesen értelmetlennek látszó halállal dokumentálja, hogy minden etikus tettnek igenis van értelme, megvan a szükségessége.

Roger Martin du Gard tisztában van azzal, hogy az öreg Thibault autoritatív katolikus erkélese, sőt Fontanin asszony emberibb, de azért mégis rigorózus, protestáns életfelfogása is túlságosan merev és szűk a modern élet új követelményeihez képest. Martin Du Gard is hajlamos a morál határainak kitágítására, olyannyira, hogy abba a testvér-szerelme, sőt a pederszta is beleférjenek. De szemben Gide, vagy Camus absztrakt erkölcsi posztulátumaival, Roger Martin du Gard etikája mindvégig társadalmilag meghatározott. Jó az, ami a társadalmat, a haladást szolgálja, s rossz ennek az ellenkezője. Martin du Gard-nak nincsenek is kételyei afelől, hogy mi az etikus eszelekedet. Ez teszi számára lehetővé, hogy a két Thibault-fiúban szinte eszményi példaképeket alkosson, anélkül, hogy elhagyja emiatt a realitás talaját. A modern polgári irodalomnak azon kivételesen ritka alakjai közé tartoznak, akiket nemesak nem tudunk elfelejteni, szinte már személyes ismerőseinkké válnak, hanem nagyon meg is szeretjük őket. Hány modern regényhősről mondhatjuk el ugyanezt?

De ugyanakkor az igaz, hogy ez az „etika” gyakorlatilag nemesak Antoine-t, hanem még Jacques-ot is távol tartja a közéletben való tényleges részvételtől. Talán még Roger

Martin du Gard maga sem vette észre, hogy Jacques mozgalmi tevékenysége, ha eredményeit tekintjük, szinte a semmivel egyenlő. S mit ér az olyan etika, amely valóságos, hasznos tetteiben nem realizálható?

**RACIONALIZMUS VAGY IRRACIONALIZMUS?** Racionálisan megfejthetők-e a világ összes jelenségei? Roger Martin du Gard is szembenéz ezzel a kérdéssel. *Jean Barois* kapcsán már utaltunk arra, hogy Roger Martin du Gardnak nem sikerült kellően megindokolnia a pozitivista nemzedék széthullásának okait. A *Thibault*-ban du Gard még egyszer kísérletet tesz arra, hogy megválaszolja az előző regényében nyitva hagyott problémát. Antoine egy megifjodott Jean Barois, akinek az orvosi pálya nemcsak karrierlehetőség, hanem elsősorban hivatás, a beteg emberek gyógyítása. Életének alapelve a tudomány, amelyet az emberiség szolgálatába kell állítani. S Antoine-nak tapasztalnia kell, hogy vannak dolgok, amelyekkel a tudomány nem tud mit kezdeni. Tapasztalnia kell Gregory lelkész esodával határos beavatkozását a haldokló Jenny ágyánál, ilyen titokzatos esoda Rachel lebírhatatlan vonzalma a különös Hirsch iránt. S Antoine-nak tudomásul kell vennie, hogy a tudomány önmagában nem panacea az emberiség nagy betegségeire, nem tud hatásos gyógyírt a háború ellen. Hogy hiába küzd egy-egy emberélet megmentéséért, amikor ekrazittal, dinamittal, gázzal százcezeket, milliókat küldenek halálba. Az *1914 nyara* a szociáldemokrácia esődjéről szól, s így nem esoda, hogy Antoine, ha el is fogadja a szocializmust, mint a jövő társadalmának perspektíváját, egy Jacques-kal folytatott vitájában, mégsem jut el magához a munkásmozgalomhoz. S bár nem talál seholy olyan szellemi mozgalmat, amelyhez csatlakozni tudna — Antoine s rajta keresztül Roger Martin du Gard mégsem vész az irracionálizmusba, mint annyian a modern polgári irodalom útjukat nem lelő írói közül. Jean-Paulnak, az emberiségnek, Roger Martin du Gard nem tudja megmutatni a jövőbe vezető utat, csak egyet hagy örökölni: a szuverén emberi értelemben vetett hitet. Jean-Paul, ha méltó akar lenni apjához, nagybátyjához, szeresse az embereket, s csak a saját józan értelmében bizzon.

## Irodalom

*René Lalou*: Roger Martin du Gard — Gallimard. 1937.

*Howard Crosby Rice*: Roger Martin du Gard and the world of the Thibault.

*Pierre Daix*: Réflexions sur la méthode de Roger Martin du Gard — (Édition Française Réunion — 1957.)

*Albert Camus*: Bevezetés az *Ocuvres* completek-hez. Bibliothèque de la Pléiade — Gallimard.

*Clément Borgal*: Roger Martin du Gard (Édition Universitaire — Paris 1957.)

*Sötér István*: Roger Martin du Gard. (Világtájak, Szépirodalmi Kiadó. 1957.)

*Mészáros Vilma*: Albert Camus du Gard képe. (Irodalmi Figyelő 1956. — 3.)

*Hopp Lajos*: Roger Martin du Gard: Jegyzetek André Gide-ről. (Világirodalmi Figyelő 1957. — 4.)

## SALYÁMOSY MIKLÓS

### A Les Lettres Françaises ankétja: Mi az avantgard 1958-ban?

A fenti címen Jean Cocteau a *Les Lettres Françaises* 712. számában (1958. március 6—12.) kérdést intézett a világ művészeihez és tudósaihoz. Felhívásában elmondja, hogy a harminc évvel ezelőtti avantgard művészete mára megszokottá, a sznobok csemegéjévé vált: annak akadályává, hogy felismerjük és elfogadjuk a keletkezőt, ha az az egyszerűség köntösében jelenik meg. Illo keressük az igazi újat, a ma valódi értékét?

Az ankétot a 731. számában (júl. 17—23.) a szerkesztőség rövid nyilatkozata zárta.

Közvetve vagy közvetlenül közel félszázán nyilvánítottak véleményt: a franciákon kívül olasz, török, cseh, szovjet, észak- és délamerikai teoretikusok, természettudósok és művészek, akik a művészetek különböző ágait képviselik: költők, írók (Michel Butor, Elsa Triolet, Eugène Ionescu, Jean Vauhier, Claude Simon, Borisz Polevoj, Nazim Hikmet...), zeneszerzők (Jacques Ibert, Pierre Boulez...), festők, szobrászok (Alberto Giacometti, Etienne Hajdu...), építészek (Le Corbusier, Guillaume Gillet, a brüsszeli francia pavillon terve-

zője . . .), a film szakemberei (René Clair, Eisenstein, Georges Sadoul), még a fényképészek sem maradtak ki. A hozzászólók természetesen a legkülönbözőbb művészi hiteket és társadalmi felfogásokat képviselik: a művészetre és az emberi életre vonatkozó pesszimista nézetek hitvallóit éppúgy megtaláljuk köztük, mint a szocializmus és a szocialista realizmus harcosait.

A közölt írások jellege is változatos: legnagyobb részét kisebb-nagyobb értékek formáját öltő írásbeli hozzászólások, de szép számmal találunk interjúkat is a közlemények között. Ezenkívül a lap közread az ankét témájával összefüggő részleteket elméleti művekből, költői alkotásokból, előadásokból, vitákon elhangzott felszólalásokból. Sőt az ankét körébe tartozónak érez a szerkesztőség olyan tiltakozásokat is, amelyek a haladó művészek alkotásait sújtó kormányintézkedések ellen emelik fel szavukat.

A válaszok lényeges tartalmát három kérdés köré csoportosíthatjuk:

a) Hogyan határozhatnánk meg az avantgardizmus fogalmát általában?

b) Látunk-e ma új jelenségeket az emberiség művészi életében?

c) Az ankét résztvevői természetesen nem állnak, nem állhatnak meg ennél a két kérdésnél; írásaik többször napjaink művészetének általános érvényű kérdéseit vetik fel, ezekre próbálnak válaszolni: így az ankét a világ, ezen belül elsősorban a szocialista szellemi világ problémáinak: esztétikájának és művészi gyakorlatának fórumává lesz.

Az áttekinthetőség érdekében megpróbálok szétválasztani e három területet. Tehát:

a) Mit értünk általában avantgardizmuson?

A hozzászólók egy kisebb csoportja nem látja értelmét a kifejezés használatának. A művészi alkotások értékét az idő dönti el (André Marron, 716. sz.); a szó maga ködös, nem használható (Pierre Boulez, 712. sz.); az avantgardisták nem alkotnak maradandó műveket (Jean Dutourd, 723. sz.).

Mások igyekeznek az avantgardizmus általános fogalmát megfogalmazni. Így pl. szerepel az a felfogás, mely az avantgardizmust hatásában: a meglepetésben, a megrökönyödésben, a botránnyban ragadja meg (Guillaume Gillet, 720. sz.). Többen az újért, illetve a régi ellen folytatott harcban látják az avantgardizmust (Jacques Ibert, Jean-Louis Barroult, 715. sz.). Jacques Ibert az első funkciót tartja lényegesnek, Christophe Tzara (Tristan fia, fizikus) a másodikat. Érdekes, egyedülálló — hiszen meglehetősen egyéni — de rend-

kívül jellemző, amit Eugène Ionescu (717. sz.) mond: az emberiség élete az elmúlás és a gyűlélet jegyében változatlanul folyik. Minden nagy mű ezt fejezi ki — Ionescu szerint pl. Brecht: *Couragemamája* is; az újító ezek szerint az, aki kora nyelvén fogalmazza meg ezt az örökérvényű igazságot. Tipikus szellemtudományos konstrukciót válasz fel Etienne Hajdu (715. sz.): a művészet általános fejlődését szakaszos görbék alkotják, mégpedig a görög, a keresztény és a XX. század eleje óta kibontakozó harmadik kultúra görbéje: ha a művész egyéni fejlődése valahol egybeesik ezen görbék egy-egy darabjával, akkor beszélhetünk az alkotó újító korszakáról.

A hozzászólók harmadik csoportja már konkrétan akarja meghatározni az avantgardizmus mibenlétét: a Taine-i pozitivizmus útján járva valamilyen formában a kor szellemével hozza kapcsolatba. Legtermészetesebbnek tűnik ez az építészeknél, akik a kor szellemét és szükségleteit említik meghatározó tényezőként (Zehrfuss, 722. sz.); Guillaume Gillet azt akarja kifejezni az építészet formáival, ami a korban a legújabb és a leglogikusabb, ezen felül azonban erősen hangsúlyozza a megrendelő szerepét (720. sz.). Mindnyájan (a harmadik Le Corbusier, 720. sz.) hangoztatják az új anyagokban rejlő lehetőségek felhasználásának fontosságát. Az már feltűnőbb, hogy Alberto Cavalcanti a neorealizmust elparentálva a film fejlődésének főmozgatóját is a technika előrehaladásában látja, s itt a némafilmtől a plasztikus filmig vezető útra hivatkozik. A XIX. század pozitivizmusának továbbélését az mutatja a legjobban, hogy többen egyszerűen a tudomány eredmények és gondolkodás közvetlen hasznosításában találják meg a művészet jövőjének a kulcsát, legtisztább formában Claude Simon az irodalom (719. sz.) és Jean Dewasne a festészet területén (725. sz.). A Claude Bernard és Zola közötti kapcsolat itt is megismétlődik: a tudósok nem fogadják el a művészek csatlakozását; szerintük a művészetnek nem sok köze van a természettudományhoz. (Joliot Curie 720. sz., Christophe Tzara, Jean Pierre Vigier, 726. sz.)

Végül a negyedik csoportot alkotják az ankét azon résztvevői, akik a művészet fejlődésének a rugóját a társadalom megújulásában látják: a művészek és a nép teljes egymásratalálásában, a békeharcot szolgáló művészetben (Walter Lowenfels, 727. sz.), az „emberért való harc humanizmusának”, azaz a szocializmusnak a művészetében (André Wurmser, 721. sz.); abban a művészetben, amelynek kifejlő-

déséhez a szocialista realista szemlélet ad alapot (Elsa Triolet, 716. sz.), a Lenin megfogalmazta pártirodalom megvalósításában (Nazim Hikmet, 723. sz.). Ezt a felfogást fejezi ki a szerkesztőség álláspontja azzal, hogy Jan Otčenášek fiatal cseh író nálunk még ismeretlen regényéről a Szovjet Írók Szövetségében tartott vita anyagát közli, s megszólaltatja magát az író is.

A baloldali világnézetű írók válaszára arra a kérdésre, hogy mit tartanak újnak a művészetben, általában magában foglalja a választ a második kérdésre is; arra tudniillik, hogy van-e új napjaink művészetében, és ha van, hol találhatjuk meg. Rajtuk kívül alig akad a hozzászólók között olyan, aki valóban újat látna a háború utáni alkotásokban. Nézzük meg ezt a problémát is közelebbről.

b) A megkérdezettek nagy része tagadja az új mai jelenlétét. Philippe Soupault szerint az 58-as fiatalság, költők és festők, fél a lelkesedéstől (714. sz.). Jacques Ibert a zenéről nyilatkozik: amit ma újnak neveznek, az egyszerűen mesterkéeltség (715. sz.). Alberto Cavalcanti a filmek területén azt tapasztalja, hogy hibátlan filmek készülnek ugyan, de olyanok, amelyek valami újat hoznának, nem (718. sz.). Mások kitérő választ adnak.

A „pozitivisták” közül néhányan megtalálják egy új művészet nyomait. Claude Simon szerint ahogy a tudomány csak a vizsgálatok eredményét fogadja el, úgy az új irodalom is a pontos másolásra törekszik: az író leltároz, elhagyja a jelzőket, figyelme szűk körre összpontosul (719. sz.). Jean Dewasne írása nemesak azért érdekes, mert a régi kiáltványok lelkesedésével van megírva, hanem azért is, mert a híres festő meglehetősen részletességgel hirdeti új művészetének elméleti alapjait, s ezzel konkrétabb képet ad arról, mit is kell értenünk a tudomány szellemének a művészetben, ezúttal a festészetben való érvényesülésén (725. sz.). Szerinte igazi, új művészet akkor valósul meg, ha a mű nem a művész egyéniségét fejezi ki, hanem valamilyen felfedezést, az emberiséget gazdagító, eddig ismeretlen tényről közöl. Ha a művészet nem akar elszakadni a ma és a jövő emberétől, magába kell olvasztania az utolsó évtizedek mérhetetlen új ismeretanyagát az új logikától a színek fizikai, biológiai, pszichikai és pszichológiai szemléletét át a kibernetikáig. Ehhez hasonló Kosice dél-amerikai festő és szobrász hitvallása, aki a „madistá”-kat képviseli: a legújabb technika időt és teret feloldó eredményeit a térbeli határoktól megszabadított festészetben törekszik felhasználni (727. sz.).

Akadnak az ankét részvevői között olyanok is, akik a művészet megújulásának a motorját ugyan a társadalom fejlődésében látják, de nem tudnak elszakadni a költészet öncélúságát hirdető és a formalista felfogás sablonjaitól, és ezért képtelenek felismerni a szocialista realizmus mint új művészet meglétét. Nem fogadják el a társadalmi harcot tudatosan szolgáló művészet jogosságát és tagadják a szocialista realizmus formateremtő erejét. Alain Robbe-Grillet pl. abból indul ki (721. sz.), hogy a művészi megújulás szoros kapcsolatban van ugyan a politikai-gazdasági forradalommal általában, de szerinte ez a kapcsolat a jelen művészi gyakorlatában nem valósul meg. A szocialista forradalom — folytatja — szembefordul a forradalmi művészettel. (Alain Robbe-Grillet a forradalmi művészet körébe sorol minden olyan alkotást, amely elveti a hagyományos formákat, tehát a l'art pour l'art is, ha az a forma megújításának igényével lép fel); a művészet nem szolgálhat irodalom kívüli célt, tehát nem tartozik a művészethez az az alkotás, amelyet szerzője valamilyen szociális, politikai morális tartalom kifejezése érdekében írt. Arthur Adamov, akinek drámáját, a *Paolo Paoli*-t, Elsa Triolet szocialista realista műnek tartja, úgy véli, hogy kommunista író nem lehet újtól, mert „reakciós” a formában. (717. sz.) — Így tehát, ha álláspontjukból a logikus következtetést levonjuk, Majakovszkij és Bertold Brecht vagy nem művész, vagy nem újtól, illetve ha mégis az, művészetük nem szolgál „irodalmon kívüli” célt. Nyilvánvaló képtelenség!

A kommunista írók természetesen a szocialista realizmust tartják korunk avantgardjának. S ha azt vizsgáljuk, hogy mit válaszolnak a második kérdésre, egyben harmadik problémakörünkhöz jutunk el: az ankét anyagának általános esztétikai tanulságaihoz.

c) Elsa Triolet a tartalom és forma egységének a kérdését úgy oldja meg, hogy a külső forma és a tartalom közé egy harmadik kategóriát iktat be: a „művészi eszköz”-t: ide sorolja pl. a tárgyi környezet ábrázolását. Így, ha formai újtóként ugyan ő is csak Majakovszkijt és Aragont fogadja el, de avantgardistának tartja az új tartalmú és új eszközöket alkalmazó műveket, ha a forma (értsd: a tartalomtól a legközvetettebben függő formai elem) hagyományos is. Tudatosan alkotó művészeknek vallja magát: elmondja, hogy nehezen kibogozható, bonyolult történelmi korszakok problémáinak ábrázolását tűzte ki célul. (716. sz.) Jellemző, hogy a Nazim Hikmetet megintertűvölő Charles Dobzynski is főleg az iránt érdeklődik, hogy mi

a véleménye a költőnek a tartalom és forma, illetve a művészi tudatosság problémájáról. Nazim Hikmet válasza világos és egyértelmű: (723. sz.) a tartalmat legjobban kifejező formát kell megtalálni, akár új formák alkotásával, akár a régiéek átalakításával. Sokféle formát el tud képzelni, de ő mindig arra törekedett, hogy az emberi valóságot „kevés szóval, tömören és szabatosan”, közvetlen formában tükrözze vissza; költészetének fényét nem a holdtól, hanem a naptól vette. A tudatosságról: a művész nem riadhat vissza semmilyen kérdés ábrázolásától sem, hiszen kommunista író szocialista országban nem kerülhet szembe a társadalommal. A pártirodalomért áll ki, és a pártirodalmon azt érti, amit Lenin értett rajta: művészi színvonalon igyekszik népszerűsíteni a párt programját, hiszen az a saját programja is; másrészt segíti a pártot abban, hogy a nép lelkét megértse. Ha a költők megsejtik a jövőt, még inkább meg kell éreznünk a jelen problémáit. A költő nem illusztrátor, mindamellett dolgozhat felkérésre is: de őszinte hittel, becsületesen kell írnia.

André Wurmser is feuntartás nélkül elfogadja a szocialista fogantatású művészetet a jövő művészetének. Ennek leszögezésével kezdi azt a cikkét, amelyben Jan Otčenášek regényéről mondja el véleményét, s egyben összefoglalja a regényről indított vita anyagát (721. sz.). Leglényesebb esztétikai megállapítása a negatív figurák ábrázolására vonatkozik: bennük

az írónak a maguk teljességében meg kell mutatnia az ellenség gondolatait, a „valóságot hamisan tükröző” nézeteket is. Hiszen az olvasók csak úgy szabadulhatnak meg tőlük, ha az író művészi eszközökkel, pl. más szereplők felléptetésével, a hős sorsának alakulásával ki tudja bontani ezen eszmék, nézetek ellenséges osztálytartalmát.

A szerkesztőség rövid zárónyilatkozata hivatkozik a vélemények sokféleségére és nem lép fel a döntőbíró szerepében; erre nincs is szükség, hiszen állásfoglalása a közölt anyag jellegéből is kiderül: abból ugyanis, hogy bő teret adott azoknak a jelentős írásoknak, amelyek kétségtelenül bizonyítják, hogy valóban újat csak a szocialista szellemű művészet hozhat. Mi viszont legfőképpen azt tanulhatjuk meg a Les Lettres Françaises ankétjéből, hogy hol kell legjobban ügyelnünk irodalompolitikánkban, és hol kell legtöbbet dolgoznunk elméleti területen, hogy elhárítsuk az új művészet kialakulásának akadályait. Hiszen nem lehet vitás, hogy a nyugati baloldali művészek nézetei részben a mi munkánk eredményeit tükrözik, hogy erényeink és diadalaink, hibáink és vereségeink hatását megsokszorozzák annak a helyzetnek az adottságai, amelyben dolgozniuk és harcolniuk kell. S felelőségünk érzése még jobban növekszik az ankét utolsó írásainak olvasásakor, amelyekre a haladó művészet ellen megindított hajsza veti baljóslatú árnyékát.

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki felelős: Szöllőssy Károly

A kézirat érkezett: 1958. okt. 20. — Példányszám: 1100. — Terjedelem: 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> (A/5) ív + 4 oldal művelet

Akadémiai Nyomda, Budapest, Gerlóczy u. 2. — 47152/59 — Felelős vezető: Bernát György

## T A R T A L O M

<i>Devecseri Gábor</i> : Mégegyszer a Homérosz-fordításról .....	309
<i>György János</i> : Ferreus imber. Egy középkori forma értelmezése .....	323
<i>Miklós Pál</i> : Kuan Han-csing .....	328
<i>Szabó György</i> : Roberto Bracco Magyarországon .....	333

### KIADATLAN SZÖVEGEK

<i>Képes Géza</i> : Elias Lönnrot kiadatlan levele. ....	341
--	-----

### KRITIKA

Angol parasztköltészet : <i>J. D. Levin</i> , Крестьянская тема в английской поэзии XVII — начала XIX веков и деревенские поэмы Джорджа Крабба és <i>Rayner Unwin</i> , The Rural Muse. (Vámosi Pál) .....	349
<i>Ervén Lazar</i> : Jonáš Záborský. (Sziklay László) .....	353
Az angol szatíra : <i>James Sutherland</i> , English Satire. (Sükösd Mihály) .....	356
Adalékok a XIX. századi román irodalmi nyelv történetéhez. (Herczeg Gyula) .....	360
A Raabe-kérdésről : <i>Hermann Pongs</i> , Wilhelm Raabe. Leben und Werk. (Vizkelety András) .....	363
William Faulkner, a novellairó (Szöllősy Klára) .....	368

### SZEMLE

<i>Hopp Lajos</i> : A levélműfaj a XVII. századi francia irodalomban. II. rész .....	373
<i>Mihályi Gábor</i> : Roger Martin du Gard és a XX. századi „dekadens” irodalom .....	385
<i>Salyámosi Miklós</i> : A Les Lettres Françaises ankétja : Mi az avantgard 1958-ban? .....	388

Ára: 10,— Ft

Előfizetés 1 évre 32,— Ft